



РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР



Фотография
Изображение
Документ

Вып. 13 (13)

Санкт-Петербург
2024



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

ФОТОГРАФИЯ ИЗОБРАЖЕНИЕ ДОКУМЕНТ

Выпуск 13 (13)

Санкт-Петербург
2024



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

Программа сохранения фотодокументов, входящих в составы государственных фондов Российской Федерации
(согласно Приказу № 226 от 04.12.2008 Министерства культуры РФ)

Редколлегия:

З. М. Коловский (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
Е. В. Бархатова — главный редактор (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
А. В. Максимова — заместитель главного редактора (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
М. Г. Дынникова (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
В. А. Гусак (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
А. В. Поволоцкая (Санкт-Петербургский государственный университет, 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 М. В. Скворцова
Корректор Е. В. Величина
Переводчик Е. В. Борисов
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, 2024

Адрес редакции: 190031, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 35
Тел./факс: +7 (812) 500-70-00; e-mail: office@rosphoto.org

Содержание

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ				
И. А. Панченко «Его труды всегда... могли служить образцами»: фотограф Александр Константинович Ержемский (1845–1905)	6	В. В. Глазков Историческая фотография как иконографический источник в книге «Военный мундир эпохи Александра II»	68	
И. С. Пармузина «Дела о разрешении разным лицам снимать рисунки и фотографические виды» 1907–1912 гг. в фонде Московского дворцового архива как источник по истории фотографии	15	Я. С. Радолицкая Ранняя бумажная фотография с видами Рима: способы и проблемы атрибуции (на примере коллекции Государственного Эрмитажа)	73	
К. Ч. Муртузова Образ Ленинграда в творчестве Сергея Шиманского	21	Л. И. Старилова, Е. Г. Хосид Комплексная атрибуция альбома с видами Ленинграда и кораблями ВМФ СССР середины 1950-х — начала 1960-х гг. из коллекции РОСФОТО	83	
А. Ф. Эсоно Португальские фотографии Жана Лорана как иллюстрации в энциклопедии Элизе Реклю	25	ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ		
РЕСТАВРАЦИЯ, КОНСЕРВАЦИЯ И ХРАНЕНИЕ		О. П. Неретин Новые зарубежные изобретения в сфере фотографии	91	
И. С. Белякова, А. В. Безрукова Опыт реставрации фотографии с живописным слоем. Междисциплинарный подход как оптимальное методическое решение	30	МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ		
Ю. А. Андрианова, А. А. Соколова Характерные общие повреждения негативов на стекле в рамках одной коллекции. Поиск реставрационных решений	35	Е. Д. Дунаева Использование фотографии в качестве иллюстрации в печатных изданиях 1850–1880-х гг.	97	
Е. В. Мырина Консервация объектов культурного наследия на бумажной основе, подвергшихся экстремальному воздействию водной среды (из опыта работы ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря)	41	Н. И. Венедиктова, Т. К. Кашеева, Л. И. Старилова Комплексное исследование архива фотографий и писем семьи Франтц (к выставке «Архив Фелиции», РОСФОТО, 2023)	105	
О. В. Сушкова К вопросу сохранности музейных предметов при пожаре	52	ФОТОДОКУМЕНТ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ		
Е. В. Жилина, Л. И. Старилова, И. А. Григорьева, Н. И. Венедиктова, С. Ю. Капуткина, А. А. Васильева, Е. В. Борисов, М. Г. Дынникова, А. В. Поволоцкая Исследование и реставрация коллекции стеклянных негативов из собрания РОСФОТО	56	Е. С. Юшкевич, И. В. Бибилов Компьютерное зрение в музее фотографии	115	
АТРИБУЦИЯ И ЭКСПЕРТИЗА		РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ. ИКОНОГРАФИЯ		
И. А. Кузнецов К вопросу атрибуции фотографии «Встреча Великого князя Барановым в Нижнем Новгороде. Кафедральный собор» из собрания Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника	62	И. В. Лебедев, В. А. Гусак От биографии — к истории фотографии (рецензия на книгу: Вальран В. Советская фотография. 1956–1986. СПб.: Фонд содействия развитию современной литературы «Люди и книги»; М.: Мультимедиа Арт Музей, 2023. 736 с., ил.)	120	
		АННОТАЦИИ СТАТЕЙ		123
		SUMMARIES		127
		СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		131
		ABOUT THE AUTHORS		132



С. Г. Шиманский. Александринский театр (квадрига и вид сквера). СССР, Ленинград. 1947. Желатиносеребряный отпечаток. 30,1 × 40,1 (лист); 27,0 × 36,9 (изображение). КП 1080/10. © РОСФОТО

ОТ РЕДАКЦИИ

Уже больше 10 лет Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО проводит международную научную конференцию «Фотография. Изображение. Документ» и издает одноименный сборник научных статей. Конференция и издание являются важной частью «Программы сохранения фотодокументов, входящих в составы государственных фондов Российской Федерации» — приоритетного проекта, последовательно реализуемого РОСФОТО с 2008 года. Основные цели программы — обеспечить всесторонний доступ и расширить знания о составе и характере фотоколлекций, хранящихся в российских музеях, архивах и библиотеках, а также о принципах комплектования фотопондов, их всестороннем исследовании, включении в

современный научный оборот и практику выставочной деятельности. За прошедшие годы сборник научных статей конференции «Фотография. Изображение. Документ» стал площадкой для конструктивного диалога специалистов, занятых в сфере сохранения материального культурного наследия: историков культуры, культурологов, источниковедов, архивистов, палеографов, историков искусства, криминалистов, ученых-естественников, разрабатывающих средства и методы анализа фотографических и рукописных памятников, экспертов в области культурных ценностей.

Сборник научных статей «Фотография. Изображение. Документ» включен в систему НЭБ (РИНЦ). Все материалы доступны на сайте РОСФОТО.

УДК 77.04

И. А. Панченко

«Его труды всегда... могли служить образцами»: фотограф Александр Константинович Ержемский (1845–1905)

В 2025 г. исполняется знаменательная для отечественной культуры дата — 130 лет со дня учреждения Русского музея императора Александра III. История всемирно известной художественной сокровищницы, торжественное открытие которой состоялось 7 (19) марта 1898 г. [1, с. 223; 2], неотделима от подвижнического труда нескольких поколений ее творческого коллектива. Одним из выдающихся сотрудников прославленного музея стал его первый фотограф, организатор и первый заведующий «Собственной фотографией Русского музея императора Александра III» Александр Константинович Ержемский [3, с. 465–467].

Несмотря на очевидную значимость работ мастера в профессиональном сообществе, в истории русской светописы, его имя и творческое наследие на настоящий момент еще широко не актуализированы среди специалистов. Единственная выставка, посвященная творчеству фотографа, «Александр Ержемский — первый фотограф Русского музея», состоялась в Строгановском дворце — филиале Государственного Русского музея — с 14 июня по 7 августа 2023 г. Масштабная монографическая экспозиция, располагавшаяся в четырех залах первого этажа дворца, была при этом приурочена к 125-летию открытия Русского музея и организации в нем в 1898 г. фотолаборатории, а также к 100-летию создания на ее основе в 1922 г. фотоархива (ныне — сектор архива изображений), где в настоящее время и хранится внушительная коллекция исторических фотографических материалов, в том числе и почти все обнаруженные на данный момент работы Ержемского. Выставка также открыла монографический фотоцикл «Мастера светописы из собрания Русского музея», став результатом выявления, обобщения, осмысления и первого представления сотрудниками сектора архива изображений специалистами и широкому кругу зрителей биографии, творческого наследия и направлений профессиональной деятельности А. К. Ержемского. К этому значимому событию был выпущен небольшой иллюстрированный буклет [4]. Однако полноценной монографии о первом фотографе Русского музея, как, например, о его современнике и коллеге по творческому цеху в истории Императорского Эрмитажа, работавшем под псевдонимом Федор Львович Николаевский (1849–1917) [5], до сих пор не издано.

Предлагаемая статья является следующим после успешно проведенной выставки этапом на пути изучения и анализа выявленного фотографического наследия А. К. Ержемского из собрания Государственного Русского музея, которое (за исключением трех снимков) локализовано именно в секторе архива изображений. Здесь хранятся его авторские стеклянные негативы разных форматов (1645 ед. хр.) и авторские отпечатки с них, выполненные способом контактной печати, а также авторские

фотографии, не имеющие негативов (700 ед. хр.), альбом с фотографиями, открытые письма (30 ед. хр.), гелиографы (20 ед. хр.) и фоторепродукции, напечатанные на основе созданных им кадров (10 ед. хр.). Данные произведения в полной мере демонстрируют все значимые направления фотографической деятельности мастера. Следует отметить, что в зависимости от технических условий и художественных задач Ержемский снимал на стеклянные негативы различных размеров. Это принятые международные стандарты: 9 × 12, 13 × 18, 18 × 24, 24 × 30, 30 × 40, 50 × 60 и 60 × 70 см, но чаще всего он использовал популярные для фотографов его времени — 13 × 18 и 18 × 24 см. В хранении сектора представлены пластины всех размеров.

Коллекция работ А. К. Ержемского в основном формировалась внутри музея, и лишь некоторая часть поступила извне. Так, на настоящий момент установлено, что в августе 1919 г. у вдовы фотографа, Татьяны (Терезии) Александровны Ержемской (урожд. Кисловой) (1850–1934), Русским музеем было приобретено по Счету (вдобавок к уже хранящимся стеклянным негативам) 100 пластин размером 18 × 24 см, на которых запечатлены исторические живописные портреты неустановленного местонахождения [6–8]. А в июле 1933 г. в составе архива художника Александра Николаевича Бенуа по Акту в 40 папках (без счета) поступили фотографии и репродукции (включая пробные оттиски) разных авторов, в том числе и Ержемского [9]. Эти произведения были исполнены для многих изданий, а также, как удалось определить автору статьи, и для знаменитой книги Бенуа «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны» (1910) [10]. Как известно, иллюстрации в книге анонимны, при этом установить авторство Ержемского для некоторых ее сюжетов (например, «Вид с балкона „Среднего дома“ на двор и циркумференцию» и «Третья антикамера»; обе — нач. 1900-х) стало возможно на основании выявленных нами авторских стеклянных негативов 18 × 24 см, которые запечатлели ряд изображений упомянутого фолианта. И многие другие снимки фотографа из собрания музея были атрибутированы на основании хранящихся в секторе негативов. Это три альбуминовых отпечатка из отдела рукописей: «Семья Сомовых на даче в Павловске» (два разных сюжета) и «Константин Андреевич и Анна Андреевна на пленэре на даче в Павловске» (все — 1892, контактная печать с негативов 18 × 24 см).

Первым опытом изучения жизни и творчества мастера теории и практики фотографического искусства стала статья его правнучатой племянницы Елены Вадимовны Фасман (1946–2022) «Александр Константинович Ержемский — первый фотограф Русского музея императора Александра III», на страницах которой впервые был опубликован один из снимков его могилы на



Ил. 1. Б. В. Белов. Павловск. Тярлево. Большая улица в парке. Фрагмент. Фотографы А. К. Ержемский (слева) и М. А. Ризников (справа). Нач. 1900-х. Бромосеребряный отпечаток. 25,6 × 32,2 (лист); 17,1 × 23 (изображение). © Государственный Русский музей

Волковском православном кладбище в Санкт-Петербурге, сделанных нами по просьбе Фассман в июле 2014 г. [11, с. 288]. В последующие годы творчество фотографа, хранящееся в секторе архива изображений, рассматривалось нами только в общем контексте нескольких статей [12–14] или было представлено в виде экспонатов в составе масштабных выставок «Санкт-Петербург в фотографиях 1850–1910-х годов» (2018) и «Санкт-Петербургская губерния в фотографиях 1860–1910-х годов» (2019) в рамках фоторетроспективного цикла из собрания Русского музея «Путешествия по Российской империи», инициированного сектором в 2015 г. Ко второй выставке был издан небольшой буклет, где значимость А. К. Ержемского и его фотонаследия определена так: «...организатор и первый заведующий „Собственной фотографией Русского музея императора Александра III“. Созданные им на стеклянных

пластинах безупречные по технике и композиции многочисленные изображения Санкт-Петербургской губернии ныне хранятся только в собрании Русского музея и занимают особое место в музейной коллекции негативов» [14]. В настоящее время этапы жизни и деятельности мастера нами активно изучаются, и потому информация о них постоянно обновляется, тем более что диапазон его творческих устремлений был необычайно широк. В данной статье биографические сведения приведены кратко и в первую очередь в контексте его профессиональных занятий.

Александр Константинович Ержемский родился в дворянской семье 29 июня 1845 г. в Санкт-Петербургской губернии, в селении Ержемовка Петергофского уезда Ропшинского округа. В Петербурге он окончил Первую гимназию (1859–1863) [15] и несколько лет учился в Практическом технологическом институте (1863–1866). С 1866 г. работал в Государственном контроле Российской империи. В 1873 г. Ержемский с Александром Николаевичем Канаевым (1844–1907) основали торговую фирму «Санкт-Петербургская мастерская учебных пособий и игр» (далее — Мастерская) и открыли магазин-склад на Троицкой улице, 9 (ныне — улица Рубинштейна), для продажи различных изделий собственного производства в сфере образования: иллюстрированные книги и брошюры, мебель, а также «волшебные фонари» и картины для них на диапозитивах. В Мастерской Ержемский и Канаев работали до конца жизни. Продукция фирмы экспонировалась на всероссийских и всемирных выставках, неоднократно получала призы. Мастерская выполняла заказы и для детей дома Романовых [16; 17].

С большой долей вероятности можно предположить, что начало занятий Ержемского светописью пришлось на середину 1870-х гг., когда он активно приступил к съемке на диапозитивы сюжетов для картин «волшебного фонаря», занимался технико-технологическими процессами и проекционными приборами, а также начал читать лекции как участник различных комиссий, используя создаваемые им пластины. В рекламных публикациях конца XIX — начала XX в. обычно сообщалось, что в каталоге Мастерской значилось более 8000 сюжетных номеров продаваемых диапозитивов. Примером подобной пластины из собрания Русского музея служит «Витрина с этнографическими манекенами „Мужчины с верблюдом“» (1890-е, 13 × 18 см). Работая над изготовлением диапозитивов и имея



Ил. 2. А. К. Ержемский. Русский музей императора Александра III. Зал № XXV (Академический). Первая экспозиция Художественного отдела. Нач. 1898. Бромосеребряный отпечаток, ретушь, белила. 34 × 47,8 (лист); 17 × 22,8 (изображение). © Государственный Русский музей



Ил. 3. А. К. Ержемский. Русский музей императора Александра III. Спевка хора служителей музея. 1900. Негатив: стекло, ретушь. 18 × 24. © Государственный Русский музей

профессиональное образование по технико-технологической части, А. К. Ержемский, естественно, заинтересовался деятельностью Императорского русского технического общества (ИРТО), и особенно созданного в 1878 г. в его

структуре отдела фотографии и ее применения (V отдел). Мастер начал деятельно участвовать в работе данного подразделения: писал статьи, выступал с докладами и сообщениями на его заседаниях, представлял на обсуждение коллег свои фотографии — и шаг за шагом с 1885 г. прошел все ступени профессионального роста и в 1900 г. стал председателем V отдела ИРТО и членом его Комиссии экспертов конкурсов. Таким образом, постепенно в течение жизни для А. К. Ержемского фотография из любительского занятия превратилась в специальность, а он стал профессиональным фотографом. И что особенно примечательно, успехи в светописии сопутствовали ему до конца жизни и шли только по нарастающей: мастер был награжден золотыми и серебряными медалями, благодарностями, похвальными отзывами и орденами — Святого Станислава III степени «За безупречную службу» и Святой Анны III степени «За безупречную службу на высоких государственных должностях».



Ил. 4. А. К. Ержемский. О. А. Кипренский. «Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова (1775–1823)» (1809) в интерьере. 1897. Негатив: стекло, ретушь. 40 × 30. © Государственный Русский музей

Александр Константинович и его жена детей не имели. Жили супруги в Санкт-Петербурге на Большой Московской улице, 6, владели дачей в деревне Тярлево (Павловск), в окрестностях которой фотограф много снимал, как на заказ, так и для себя (ил. 1), в том числе императорские парки и резиденции, пейзажи, здания, бытовые сцены («Павловск. На даче». 1890-е). Также Ержемский фотографировал представителей творческой интеллигенции, проживавших рядом («Семья Сомовых на даче в Павловске». 1892). Здесь же была дача фотографа Михаила Артемьевича Ризникова (1860 — после 1920), с которым мастер дружил, сотрудничал и который также был его соседом по петербургскому дому. Неслучайно именно Ризников исполнил известный фотопортрет «А. К. Ержемский. Осень 1898 года в Павловске» (Альбом с фотографиями. Лист № 1. Картон, альбуминовый отпечаток. ЕД-927/2-XVII. ГМЗ «Царское Село»). К сожалению, ранние работы Александра Константиновича не сохранились. При этом известно, что с середины 1880-х гг. одним из первых в России он стал снимать на ортохроматические пластины художественные произведения: «Мягкость и детальность выработки этих снимков, при больших контрастах между светом и тенью, проявляющихся с особенной силой в снимках против света, бесспорно, свидетельствуют в пользу ортохроматического

процесса, которым экспонент, как видно, прекрасно владеет» [18]. Ержемский считался лучшим специалистом и основным разработчиком ортохроматического процесса (использовался с 1884 г.). Значимым опытом фотографа в данном направлении стала съемка грандиозной по размерам картины Г. И. Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889), ставшей в 1897 г. одним из первых экспонатов формировавшегося Русского музея. Эту картину Ержемский фотографировал в зале Рафаэля на персональной выставке художника в Императорской Академии художеств в феврале 1889 г., сразу после завершения работы над ней Семирадского. Съемка была произведена в три приема — с разной выдержкой, на несколько стеклянных негативов 18 × 24 см — из-за большого формата полотна и неравномерности его освещения. Затем кадры были напечатаны и совмещены в одно изображение, которое экспонировалось в апреле того же года на II (Международной) фотографической выставке V отдела ИРТО в Петербурге в честь 50-летия открытия светописи, где мастер получил похвальный отзыв «За художественное исполнение пейзажей и снимков с картин, снятых ортохроматическим способом». В 1890 г. в жизни фотографа начался активный период занятий светописью, также он познакомился с А. Н. Бенуа, с которым с 1896 г. сотрудничал в области фоторепродуцирования. Художник вспоминал: «В позднейшие времена я лучше оценил магазин Канаевых — впрочем, одно только отделение его, а именно то, которым заведовал почтенный А. К. Ержемский, великий специалист по фотографии и особенно по изготовлению диапозитивов научного характера. С ним мы еще встретимся в дальнейшем, так как он делал для меня и для Дягилева фотографические снимки для наших изданий» [19, кн. 3, с. 614].

Александр Константинович был не просто специалистом в области светописи: он щедро делился огромным фотографическим опытом с любителями и профессионалами. С 1892 г. мастер проводил занятия и читал лекции (демонстрируя собственные снимки и диапозитивы) на теоретических и практических курсах, в том числе совместно с С. М. Прокудиным-Горским, В. И. Срезневским, А. Л. Гершуном. Активно публиковал свои фотографии и делился многочисленными знаниями по специальности в журнальных статьях, книгах, брошюрах, а также

в руководствах и различных учебных пособиях, которые нередко переиздавались при его жизни и после смерти. В первую очередь это «Самоучитель фотографии на бромжелатинных пластинках и хлоросеребряной бумаге» (1890) с поясняющими иллюстрациями (рисунками и фотографиями), имеющий практическую задачу: «...облегчить только первые шаги фотографа-любителя и сделать эти шаги возможно более сознательными, а следовательно и более интересными» [20, предисл.]. Под разными названиями известны три прижизненных и два посмертных издания этой книги, написанной простым и понятным языком знатока своего дела, а потому вызвавшей огромный интерес среди коллег и не утратившей актуальности в настоящее время. 3 (15) мая 1897 г. был опубликован Указ Правительствующего сената «Об утверждении положения о Русском музее императора Александра III», который регулировал вопросы управления музеем, его структуру, пополнение художественных коллекций, их хранение и многое другое. Уже 4 (16) июля 1897 г. в Михайловском дворце под председательством августейшего управляющего Русским музеем великого князя Георгия Михайловича состоялось первое заседание Совета музея, на котором рассматривались вопросы, связанные с формированием и открытием музея, в том числе было «принято решение „10) Немедленно приступить к разработке и составлению каталогов <...> один полный с фотографиями всех без исключения предметов собраний <...> другой средний (?) с фототипиями лучших произведений музея, третий — малый без рисунков, однако с полным текстом. Фотографировать сейчас же каждую входящую в Русский музей картину и вообще всякий предмет собраний“» [21, л. 3 — 3 об.].

Для планомерного выполнения этих целей и фиксации повседневных событий музея, его интерьеров, экспозиционных залов (ил. 2), сотрудников (ил. 3) по предложению членов Совета и первых хранителей музея Альберта Николаевича Бенуа и Павла Александровича Брюллова (при поручительстве Александра Николаевича Бенуа) пригласили Александра Константиновича Ержемского, который незамедлительно приступил к исполнению обязанностей музейного фотографа в качестве наемного работника, так как в штатном расписании подобной должности еще не было. С этого момента в его жизни и творчестве начался



Ил. 5. А. К. Ержемский. Санкт-Петербург. Владимирская площадь со стороны Загородного проспекта. 1890-е. Негатив: стекло, ретушь. 13 × 18. © Государственный Русский музей



Ил. 6. А. К. Ержемский. Ораниенбаум. Китайский дворец. Большой китайский кабинет. Кон. 1890-х. Негатив: стекло, ретушь. 18 × 24. © Государственный Русский музей

новый этап [22]. Ко времени зачисления на службу в Русский музей Ержемскому 52 года, он уже признанный мастер светописы — практик и теоретик, прошедший путь от фотографа-любителя до профессионала; известный в научных и общественных кругах, в художественном мире и фотографическом сообществе специалист в области съемки произведений искусства. Первое время он снимал на собственной аппаратуре, работал в личной фотомастерской и использовал свои фотоматериалы [23–25]. В 1898 г. по инициативе Ержемского и при его деятельном участии для проявки, печати, копирования и оформления созданных кадров на третьем этаже Михайловского дворца была организована «Собственная фотография Русского музея», а с 1899 г. он становится ее первым заведующим. Благодаря личным и профессиональным качествам Александр Константинович пользовался полным доверием и высочайшим покровительством августейшего управляющего Русским музеем великого князя Георгия Михайловича, а потому самостоятельно выбирал и приобретал для музея, в том числе в Берлине, лучшие на тот момент фотографические камеры, объективы и материалы для изготовления качественных снимков, включая большие форматы [26; 27, л. 17; 28, л. 23; 29; 30; 31, л. 51]. Также Ержемский составил план устройства помещений для фотолaborатории музея [32, л. 1, с. 4; 33].

Правильная организация процесса с полным набором инструментов, приспособлений, реактивов, строгая отчетность за использование материалов и многое другое стали возможны благодаря огромному опыту Александра Константиновича. Печатные работы в «Собственной фотографии Русского музея» с 1 марта 1898 г. выполнял Карл Карлович Кубеш (1872–1941), а его помощником уже с лета работал музейный служитель Константин Владимирович Лядов (1876 — после 1919). Ержемский нередко фотографировал произведение в раме, благодаря этому в настоящее время можно установить историческое обрамление многих картин. Следует отметить, что многие скульптуры и картины он снимал непосредственно в музейных и иных интерьерах, а уже потом кадрировал полученное изображение или ретушировал его, подготавливая негатив к печати для разных целей. Так, на основе стеклянных негативов «О. А. Кипренский. „Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова (1775–1823)“ (1809) в интерьере» (1897) [34, с. 16; 35, т. 1, с. 202] (ил. 4) и «Л. А. Бернштам. Скульптура „Христос и грешница“ (1894)

в зале Русского музея императора Александра III» (1900) были напечатаны не только открытые письма в технике фототипии, но и фотографии для публикации и продажи. Уже первые посетители в марте 1898 г. на память о своем визите в Русский музей могли приобрести в киоске, расположенном на верхней площадке парадной лестницы Михайловского дворца, исполненные на основе стеклянных негативов Ержемского фотографии (виды, залы, картины, скульптуры) размером 18 × 24, 30 × 40, 50 × 60 см: «а) подклеенными на тонкий картон или б) наклеенными на бланки белого цвета с золотой обводкой — для альбуминных отпечатков, и серого цвета с белой обводкой — для матовых (бромосеребряных. — И. П.)» [34, с. 1], а также каталоги, путеводители и другие издания, иллюстрированные снимками мастера [36–38]. В дальнейшем в продажу поступали гелиографуры, стереопары, фототипии, автотипии и открытые письма, например «Серия с картин Русского музея императора Александра III из 12 открыток в конверте» (1903). Для реализации продукции в штат музея была принята продавщица. Также предметы издательской деятельности музея распространялись по всей России и даже за границей [39].

Таким образом, благодаря А. К. Ержемскому и первому поколению музейных фотографов создавались бесценные на настоящий момент произведения, в том числе связанные с историей музея, ее первыми экспозициями, а также были заложены основы деятельности «Собственной фотографии» музея — ныне действующей фотолaborатории. Ее работа выполняется почти без изменений уже более 125 лет, тем самым продолжая уникальную традицию ведения фотографической летописи первого государственного музея национального искусства и являясь связующим звеном между его прошлым, настоящим и будущим [40]. И на современном этапе направлениями работы фотолaborатории по-прежнему являются незамедлительная съемка вновь поступающих экспонатов и хранящихся в коллекции музейных произведений, фотофиксация фондов, экспозиций и выставок, повседневных событий и сотрудников, зданий, интерьеров и территорий, а также предметов для различных изданий и работ, непринятых или неприобретенных, но представляющих интерес для учреждения.

Одновременно со службой в Русском музее Ержемский энергично продолжал работать в разных направлениях профессиональной деятельности, в том числе много занимался творческой фотографией и выполнял по заказам

фоторепродукционную съемку для различных иллюстрированных изданий, снимал предметы, экспозиции, художественные и технические выставки, мастерские художников, успешно участвовал в работе V отдела ИРТО и во многих всероссийских и всемирных выставках. Например, в Париже в 1900 г. он был ответственным за сборные витрины русских фотографов, а также одним из 15 экспонентов коллективной витрины V отдела ИРТО (А. К. Ержемский выставил снимки картин), которая и была удостоена Гран-при. Во время нахождения во французской столице фотограф посетил мастерскую художника Мориса Дени, где снял только что завершенную им картину «Посвящение Сезанну» (1900, ныне Музей Орсе).

Значительная часть фотографического наследия мастера, хранящаяся в секторе архива изображений Русского музея, характеризует воплощение его творческих устремлений. В этих работах А. К. Ержемский проявил не только опыт, интуицию и мастерство фотографа-профессионала, но и талант истинного художника. Среди подобного изобразительного материала — выполненные на высоком художественном и техническом уровне самостоятельные снимки разнообразных губернских видов и многокадровые тематические серии негативов и отпечатков: Санкт-Петербург (ил. 5), его пригороды с архитектурно-парковыми ансамблями — Петергоф, Ораниенбаум, Царское Село, Гатчина и особенно Павловск, в окрестностях которого у него была дача («Павловск. Вид поселка за парком». 1890-е). Также запечатлены дворцы и их внутреннее убранство, примечательные отдельные здания и интерьеры. В одном из изданий «Самоучителя» фотограф писал: «Большая часть указаний... по поводу съемки ландшафтов, относится в равной мере и к фотографированию разных видов внутренних помещений... <...> Затем... вынуждают нередко применять для подобных съемок очень широкоугольные объективы. Вследствие этого легко могут получиться известные преувеличения в относительных размерах предметов и различные нехудожественные ракурсы... Поэтому установка камеры при съемке внутренних помещений требует особого внимания...» [41, с. 189]. Как известно, невероятно сложна для фотографа съемка плафона и потолка. Она требует специальной подготовки: строительных лесов, помоста для фотоаппарата, дополнительного источника света. Мы видим, что и с этим видом фотосъемки Ержемский успешно справлялся («Русский музей императора Александра III.

Деталь плафона в вестибюле Художественного отдела. Завершение ремонтных работ». Нач. 1898; «Петергоф. Нижний парк. Дворец Монплеизир. Фрагмент плафона Парадного зала». Нач. 1900-х).

Важно отметить, что существенная часть прославленных исторических достопримечательностей Санкт-Петербурга и его пригородов, снятых фотографом, впоследствии претерпела значительные изменения или была безвозвратно утеряна. Многие из подобных снимков в настоящее время служат бесценным материалом для научных исследований сотрудников музея и сторонних организаций, а также для реставрационных работ исторических зданий, среди которых Катальная горка [42, с. 191; 43, с. 97] и Китайский дворец в Ораниенбауме [44] (ил. 6), а также Янтарная комната в Екатерининском дворце в Царском Селе. Среди подлинных вещей, ныне находящихся в воссозданной и открытой для посетителей в 2003 г. уникальной экспозиции, флорентийская мозаика «Осызание и Обоняние» (1787) и янтарный комод (1711), возвращенные из Германии в 2000 г. Именно эти предметы в утерянном ныне историческом интерьере зафиксировал А. К. Ержемский на дореволюционном снимке начала 1900-х гг., который был опубликован в журнале «Художественные сокровища России» [45, рис. 8]. Об этих и других объектах нами был сделан на видеопанели доклад-презентация «Фотография — объект культурного наследия и источник сохранения памятников. Из опыта Государственного Русского музея» (III Всероссийский съезд реставраторов, Санкт-Петербург, 21–22 ноября 2022 г., без публикации). Большой комплекс документальных снимков, исполненных фотографом, посвящен натурной съемке: живописные виды, дачные сцены, пешие прогулки по паркам и лесам, приморским дюнам и побережью Финского залива («Павловск. Вид с природы. На прогулке». 1890-е; «Санкт-Петербургская губерния. Вид на взморье». 1890-е). Уместно и здесь привести размышления А. К. Ержемского из «Самоучителя»: «Сельские виды, иногда совсем простые, в присутствии облаков получают художественный эффект. Если в такие виды ввести еще животных или группы человеческих фигур, которые по своему характеру и положению гармонировали бы с данным ландшафтом, то художественная сторона такого мгновенного снимка еще более выигрывает» [41, с. 205–206]. Для пейзажных снимков, как правило, автор использовал ортохроматические



Ил. 7. А. К. Ержемский. Царское Село. Камеронова галерея зимой. 1902. Альбуминовый отпечаток, ретушь, белила. 16,6 × 23,7.
© Государственный Русский музей



Ил. 8. А. К. Ержемский. Санкт-Петербург. Императорский Эрмитаж. Предметы декоративно-прикладного искусства. Английская работа. XVIII в. Золотое зеркало императрицы Анны Иоанновны. Нач. 1900-х. Негатив: стекло, ретушь. 24 × 18.
© Государственный Русский музей

стеклянные негативы, передававшие тончайшие градации темных и светлых тонов, полутона и детали, даже в тенях. Среди фотографий мастера в данном жанре много работ этюдного плана, в которых он исследует свет, тень, полутон («Павловск. Сад», 1890-е; «Этюд», 1890-е).

Особое внимание фотограф уделял ретуши на негативах, в первую очередь при съемке интерьеров, о чем свидетельствуют авторские пластины начала 1900-х гг.: «Павловск. Большой дворец. Греческий зал» и «Павловск. Большой дворец. Ковровый кабинет». В этих работах для увеличения плотности отдельных участков ортохроматического негатива Ержемский использовал карандаш на лаке (например, стены, мебель, колонны, арочный проем и световая дорожка), а для уменьшения контрастности — кармин (в частности, шпалера, колонны и диваны). Как он писал в «Самоучителе», «...тон и детали различных моделей, мебели, цветных художественных и промышленных предметов, машин и проч. вырабатываются на ортохроматических пластинках не только при более короткой экспозиции, чем на простых, но и несравненно подробнее и мягче. Полутоны являются в богатой последовательности и полноте, а выработка подробностей, даже в тенях, может достигнуть такого совершенства, что даже мало-мальски опытный глаз различит ортохроматический снимок от обыкновенного...» [20, с. 296–297]. Являясь сторонником «чистых отпечатков», А. К. Ержемский тем не менее ретушировал бромосеребряные снимки, дорабатывал их белилами, иногда и цветом, а альбуминовые фотографии только покрывал лаком для лучшей сохранности. Кроме

традиционной съемки в летнее время, он часто фотографировал зимой, что было трудно с технической стороны и поэтому свидетельствует о высоком профессионализме мастера. Среди этих работ, например, авторский альбуминовый отпечаток «Царское Село. Камеронова галерея зимой» (1902) (ил. 7) и авторский стеклянный негатив «Павловск. Вид в парке зимой» (1890-е). Особенности съемочного процесса в зимнее время мастер подробно описал в «Самоучителе»: «Только при низком положении солнца тени располагаются так, что получаются эффекты контрастов освещения и отчетливо выраженная воздушная перспектива. Такое освещение мы наблюдаем зимою в течение целого дня, а летом — только утром и вечером» [41, с. 181–182].

А. К. Ержемский стремился к гармоничному пейзажу на снимке и по композиции, и по освещению, и по конфигурации. Для согласованной передачи всех участков кадра, особенно в ландшафтной съемке, он применял светофильтры: «...лучшим способом для получения выработки неба на ландшафтном снимке в правильном тоне является применение чувствительных к желтому и зеленому цвету ортохроматических пластинок... На этих пластинках зеленые части ландшафта вырабатываются гораздо скорее и лучше, чем на обыкновенных, а потому небо не поспевает так сильно переработаться при съемке и, следовательно, окажется в большей гармонии с ландшафтом. Но еще лучшие результаты можно получить, если применить к съемке прибор, называемый светофильтром» [20, с. 272–273]. По мнению А. К. Ержемского, «...далеко не всякий ландшафт представляется настолько эффектным, чтобы его стоило фотографировать. Красивых видов сравнительно немного, и для того, чтобы получить ландшафтный снимок, хотя в некоторой степени художественный, необходимо выбирать такие виды, которые удовлетворяли бы известным условиям или данным... Они обуславливаются: во-первых, красотой линий и форм, как всего ландшафта, так и составных его частей, во-вторых, расположением этих частей, и наконец, в-третьих, известными эффектами освещения» [41, с. 177–178]. И затем: «Желательно, например, чтобы различные части ландшафта... располагались не в одном плане...» [там же, с. 184] — примером этому служит кадр «Павловск. Вид поселка за парком» (1890-е). Тонко исполненные пейзажи, детально достоверные интерьерные и архитектурные снимки Ержемского являются зримым свидетельством сочетания профессионального мастерства и творческих поисков, основанных на фундаментальных знаниях и значительном фотографическом опыте.

Разнообразная деятельность Александра Константиновича в Санкт-Петербургской мастерской учебных пособий и игр способствовала развитию одного из значимых направлений его профессиональных занятий — фоторепродуцирования произведений искусства. Его работы в этой области неизменно ценились искусствоведами, художниками, фотографами, коллекционерами и издателями. Мастер знал специфику издательского дела, предъявлял повышенные требования к качеству съемки, поэтому одним из первых в России освоил ортохроматический процесс, наиболее подходящий для репродуцирования, уникальным специалистом которого он считался; использовал светофильтры, что было необходимо при съемке масляных картин и акварелей для получения правильного и соответствующего краскам снимка. Высокий уровень его работ ценил и художник А. Н. Бенуа: «Фотографических снимков с картин никто не умел делать; на помощь пришел старик А. К. Ержемский, автор самоучебника фотографии» [19, кн. 4, с. 232]. С 1898 г. мастер работал штатным фотографом художественного журнала «Мир искусства» (СПб., 1899–1903), для которого снимал виды и предметы,



Ил. 9. А. К. Ержемский. Санкт-Петербург. Таврический дворец. «Историко-художественная выставка русских портретов» (март — сентябрь 1905). Серия открытых писем издания в пользу Общины Святой Евгении с авторских негативов А. К. Ержемского. Зал Петра I. 1905. Открытое письмо. Бумага, фототипия. 9,1 × 14,2.
© Государственный Русский музей

а также выставки и их экспонаты. Учитывая особенности фиксации экспозиционных залов, Ержемский выбирал верные ракурсы для съемки, использовал широкоугольные объективы. С начала 1901 г. он стал также фотографом ежемесячного сборника «Художественные сокровища России» (СПб., 1901–1905). Выпуски этого издания, отличавшегося высоким уровнем иллюстраций и текстов, знакомили русских читателей с национальным наследием. Для упомянутых журналов, редактором которых был А. Н. Бенуа, А. К. Ержемский в содружестве с фотографами М. А. Ризниковым, Ф. Л. Николаевским и другими снимал здания, интерьеры и предметы искусства из музеев, дворцов и частных коллекций. Подобная фотофиксация памятников старины широко распространилась в России на рубеже XIX–XX вв. в связи с возрождением интереса к наследию отечественной культуры, ее популяризации и особенно сохранением. Многие кадры А. К. Ержемского, созданные в рамках этих заказов, репродуцировались позднее в формате открытых писем, в том числе по решению издательства Общины Святой Евгении: «Плафон в большом зале Монплезира. Петергоф», «Санкт-Петербург. Петровские ворота» (оба 1903).

Нередко при подготовке типографского клише для иллюстраций фотограф ретушировал изображенное на снимке, в том числе по желанию А. Н. Бенуа. Увидеть, как выглядят те самые оригинальные кадры, созданные А. К. Ержемским для изданий, можно на стеклянных негативах, хранящихся в секторе архива изображений. Среди подобных примеров: «Императорский Эрмитаж. Предметы декоративно-прикладного искусства. Итальянское Возрождение. XVI в.» (нач. 1900-х) — два предмета и первоначальный фон в дальнейшем будут заретушированы, а на иллюстрации останется только один хрустальный сосуд; «Санкт-Петербург. Памятник Петру I перед Михайловским замком» (нач. 1900-х) — впоследствии фонарь на первом плане будет заретуширован, а на его месте нарисовано крыло двуглавого орла; «Императорский Эрмитаж. Предметы декоративно-прикладного искусства. Английская работа. XVIII в. Золотое зеркало императрицы Анны Иоанновны» (нач. 1900-х) — будут заретушированы предметы, окружающие зеркало в раме, а также отражение в нем фотоаппарата. Запечатление его на снимке — распространенный прием для фотографов, в том числе в работах А. К. Ержемского, подобно изображению мольберта на автопортретах и картинах художников (ил. 8).

Свою последнюю в жизни съемку фотограф произвел в конце 1904 — начале 1905 г. Это произведения и экспозиция «Историко-художественной выставки русских портретов» (Санкт-Петербург, Таврический дворец, март — сентябрь 1905 г.). Экспонаты для нее собирались несколько лет, длительное время готовилась экспозиция. Ее снимки были изданы Общиной Святой Евгении в виде полноценной серии открытых писем в технике фототипии в 1905 г. — уже после смерти мастера (ил. 9), а отснятые им живописные портреты частично опубликованы в издании великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий» в пяти томах (СПб., 1905–1909). Также в 1904 г. Ержемский снимал произведения искусства для знаменитого каталога «Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура» [35], который в напечатанном виде уже не застал.

Скончался А. К. Ержемский 31 января 1905 г., похоронен на Волковском православном кладбище Санкт-Петербурга. Светлой памяти Александра Константиновича его коллеги по V отделу ИРТО посвятили заседание, на котором зачитали некролог: «Его труды всегда отчетливые, всегда законченные, исполняемые со знанием дела, с глубоким пониманием искусства, всегда могли служить образцами» [46, л. 57]. И далее: «Под его руководством приятно было работать, потому что всякий был уверен, что его труд будет присоединен к общему для общего дела, а не послужит к пользе кого-либо одного, умаляя заслугу трудившихся» [там же, л. 58].

Впервые обратившись в рамках статьи к рассмотрению уникального по составу, разнообразного по содержанию, представительного по количеству фотографического наследия Ержемского, при этом хранящегося исключительно в собрании Русского музея, мы только обозначили линии, по которым необходимо двигаться в дальнейшем. Исследование творчества этого мастера необходимо продолжать, пристально анализируя его многочисленные произведения и различные направления, в которых они были созданы, что, несомненно, повлечет за собой важные выводы и, следовательно, новые публикации. А актуальность данной статьи для специалистов, изучающих историю и мастеров отечественной светописи, очевидна, тем более в год празднования 185-летия светописи, в преддверии 130-летия учреждения Государственного Русского музея и 180-летия со дня рождения его первого фотографа — Александра Константиновича Ержемского.

Литература

1. Внутренние известия // Живописное обозрение: художественно-литературный журнал. 1898. Т. 1. № 11. С. 206–224.
2. Русский музей императора Александра III // Всемирная иллюстрация. СПб., 1898. Т. 59. № 17 (1525). С. 382–384.
3. *Попов А. П.* Российские фотографы (1839–1930): словарь-справочник: в 3 т. Коломна: Музей органической культуры, 2013. Т. 1. 816 с.
4. *Поликарпова Г.* Александр Ержемский — первый фотограф Русского музея: буклет выставки. СПб.: Русский музей, 2023.
5. *Маришкина В. Ф.* Фотограф Императорского Эрмитажа. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2017. 139 с.
6. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Журнал заседаний Художественного отдела. № 548-9 от 29.07.1919. С. 10.
7. Там же. Оп. 6. Ед. хр. 104. Л. 2. Заявление Т. А. Ержемской, вдовы фотографа А. К. Ержемского, в Русский музей с предложением о приобретении коллекции негативов, оставшихся после смерти А. К. Ержемского. 15.08.1919.
8. Там же. Л. 3. Счет Русскому музею за проданные Т. А. Ержемской негативы из коллекции А. К. Ержемского. 21.08.1919.
9. ГРМ. Служба Государственного учета музейного фонда. Акт приема № 1196 от 02.07.1933.
10. *Бенуа А. Н.* Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910.
11. *Фасман Е. В.* Александр Константинович Ержемский — первый фотограф Русского музея императора Александра III // Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века): биографический аспект. Вып. 9. СПб.: Изд-во Музея антропологии и этнографии, 2015. С. 278–289.
12. *Панченко И. А.* «...памяти о жизни и Царственных трудах Родителя Нашего» // Александр III. Император и коллекционер. СПб.: Palace Editions, 2019. С. 191–195.
13. *Панченко И. А.* Русский музей императора Александра III — памятник трудам царственным. К 125-летию создания // Императоры Александр II и Александр III — покровители русского искусства: коллективная монография / под общ. ред. Ю. Р. Савельева. М.: Энциклопедия, 2024. С. 355–379.
14. *Панченко И.* Санкт-Петербургская губерния в фотографиях 1860–1910-х годов из собрания Русского музея: из цикла «Путешествия по Российской империи»: буклет выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2019.
15. РГИА. Ф. 472. Оп. 38. Ед. хр. 419. Л. 55, 55 об., 56. В Санкт-Петербургский Опекунский Совет. 20.09.1863.
16. Там же. Ед. хр. 218. 419. Л. 1. Прошение Санкт-Петербургской мастерской учебных пособий и игр Министру Императорского Двора графу И. И. Воронцову-Дашкову о звании поставщиков Двора Его Императорского Величества. 30.12.1889.
17. Там же. Л. 2, 2 об., 3. Справка к Прошению Санкт-Петербургской мастерской учебных пособий и игр Министру Императорского Двора графу И. И. Воронцову-Дашкову. 1889.
18. Фотография на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде // Русский фотографический журнал. СПб., 1896. № 10. С. 191.
19. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1980.
20. *Ержемский А. К.* Самоучитель фотографии на броможелатинной эмульсии и бромохлоросеребряных бумагах. Третье, дополненное издание с 402 рисунками. СПб., 1904. 268 с.
21. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1, 3 — 3 об. Журнал заседаний Совета Русского музея императора Александра III. № 1. 04.07.1897.
22. Там же. Ф. ГРМ 468. Оп. 8. Ед. хр. 360. Л. 164. Удостоверение фотографу Русского музея императора Александра III А. К. Ержемскому. 27.07.1899.
23. Там же. Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 66, 66 об., 67. Письмо Его Императорскому Высочеству Августейшему Управляющему Русским музеем Георгию Михайловичу о ходе работ в Русском музее императора Александра III. 1897.
24. Там же. Ед. хр. 89. Л. 9. Письмо А. Ержемского секретарю Русского музея А. А. Тевяшеву об отправке двух коробок с 38 отпечатками с картин музея. 22.05.1898.
25. Там же. Л. 40. Письмо А. Ержемского секретарю Русского музея императора Александра III А. А. Тевяшеву о передаче двух коллекций фотографий Его Императорскому Высочеству Августейшему Управляющему Русским музеем Георгию Михайловичу. 04.11.1898.
26. Там же. Л. 7. Письмо А. Ержемского в Русский музей императора Александра III с просьбой приобрести немедленно фотографический аппарат для съемки картин музея. 20.03.1898.
27. Там же. Л. 17, 17 об., 18. Письмо А. Ержемского секретарю Русского музея императора Александра III А. А. Тевяшеву о необходимости приобрести приборы и материалы для фотографии музея. 15.06.1898.
28. Там же. Л. 23, 23 об. Свидетельство А. Ержемскому на приобретение техники и материалов для фотографии музея (на французском языке). 27.06.1898.
29. Там же. Л. 24, 25. Письмо Русского музея императора Александра III господину Р. Тальбо в Берлине (на немецком языке). 29.09.1898.
30. Там же. Л. 39. Письмо А. Ержемского секретарю Русского музея императора Александра III А. А. Тевяшеву со списком предметов, полученных в Берлине согласно ведомости. 04.11.1898.
31. Там же. Л. 51, 51а. Письмо А. Ержемского в Канцелярию Русского музея императора Александра III о получении предметов от фирмы Р. Тальбо в Берлине. 15.12.1898.
32. Там же. Л. 1, 46. Приблизительная смета на устройство фотографического павильона в 3-м этаже Русского музея императора Александра III. 14.01.1898.
33. Там же. Л. 6. Письмо А. Ержемского секретарю Русского музея А. А. Тевяшеву о рисунках двух шкафов для хранения. 13.04.1898.
34. Иллюстрированный каталог фотографических снимков с картин и статуй Русского музея императора Александра III. Клише для автотипий каталога исполнены с фотографических снимков А. К. Ержемского в фотоцинографии С. М. Прокудина-Горского. Вып. I. СПб., 1900. 26 с.
35. Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура: в 2 т. / сост. барон Н. Врангель. СПб.: Русский музей императора Александра III, 1904.
36. *Половцов А. В.* Прогулка по Русскому музею императора Александра III в Санкт-Петербурге. М.: Т-во И. Н. Кушнерев и К°, 1900. 173 с.
37. Русский музей императора Александра III. Объяснение к картинам, составленное для народа Ольгою Кулибиной. СПб.: Печ. Р. Голике, 1902. 84 с.
38. *Брешко-Брешковский Н. Н.* Русский музей императора Александра III. СПб.: Т-во М. О. Вольф, 1903. 93 с.
39. *Корнеева И. П.* Издательская деятельность Русского музея императора Александра III 1898–1917 гг. // Иллюстрированный каталог открытых писем Русского музея императора Александра III. История. Издатель. Каталог. СПб.: Сад искусств, 2018. С. 9–110.
40. 100 лет Русского музея в фотографиях. 1898–1998 / сост. Г. А. Поликарпова. СПб.: Palace Editions, 1998. 120 с.
41. *Ержемский А. К.* Самоучитель фотографии на броможелатинной эмульсии и хлоросеребряных бумагах. Второе, дополненное издание с 250 рисунками в красках. СПб., 1899. 268 с.
42. Мир искусства. 1900. № 7–8.
43. Художественные сокровища России. 1902. № 5.
44. Там же. 1901. № 10.
45. Там же. 1902. № 1.
46. РГИА. Ф. 90. Оп. I. Ед. хр. 449. ИРТО. Списки членов отдела. 1905. Некролог. «Горячо любимому Председателю...». Л. 57–59.

И. С. Пармузина

«Дела о разрешении разным лицам снимать рисунки и фотографические виды» 1907–1912 гг. в фонде Московского дворцового архива как источник по истории фотографии

Ограничения на зарисовки и фотосъемку в императорских резиденциях и связанные с этим бюрократические процедуры, доставлявшие определенные неудобства современникам, позволили зафиксировать разнообразие сведения для последующих поколений. Делопроизводственная переписка по поводу получения разрешения на рисование и фотографирование в московских императорских резиденциях, является интереснейшим историческим источником. Она представлена в четырех делах Московского дворцового фонда Российского государственного архива древних актов (РГАДА), которые легли в основу настоящей статьи [1–4]. В этих делах сохранилось 71 прошение, но число просителей, а точнее, учреждений несколько меньше, потому что в некоторых случаях возобновлялось ходатайство прошлых лет или оно подавалось одним и тем же лицом или фирмой, но под другие задачи. По годам прошения распределяются следующим образом: за 1907 г. — четыре, в 1908 г. — одиннадцать, в 1909 г. их количество увеличивается до тринадцати. Но в 1910 г. происходит резкий спад — в делах сохранилось только шесть прошений. В 1911 и 1912 гг. число ходатайств составляет восемнадцать и девятнадцать соответственно, и главной причиной такого роста являются юбилеи войны 1812 года и династии Романовых.

Часть прошений адресовалась напрямую начальнику Московского дворцового управления (далее — МДУ), другие составлялись на имя министра Императорского двора и уже из канцелярии министерства двора направлялись начальнику МДУ с вопросом, не имеется ли препятствий к осуществлению съемки. Если таковых не было, то канцелярия сообщала положительный ответ просителю, а управление уведомляло о выдаче разрешения. Однако общее разрешение не означало беспрепятственного доступа в любое время: непосредственно перед съемкой в каждом случае следовало испрашивать особое разрешение начальников дворцовых управлений для согласования времени [3, л. 88 и др.]. Через министерство двора, как правило, действовали издательства и кинематографические фирмы, а частные лица и представители ученых обществ обычно обращались сразу в управление. Такой порядок сложился в 1907 г., когда сначала был ограничен срок действия разрешения, а затем начальнику МДУ было дано право разрешать съемку без уведомления и разрешения министра двора.

В январе 1907 г. академик Императорской Академии художеств Клавдий Васильевич Лебедев представил в МДУ свидетельство, выданное ему из канцелярии министерства двора 2 июля 1898 г., о разрешении производить съемку во всех дворцовых покоях Москвы, которые не предназначены для пребывания царской семьи, в Оружейной палате и теремах. На основании этого документа он просил разрешения делать такие снимки. Исполняющий в тот момент обязанности начальника МДУ полковник Константин Константинович Истомина не решился допустить съемку

и просил канцелярию уведомить его, сохранило ли силу выданное девять лет назад свидетельство, в котором не был обозначен срок производства снимков [1, л. 3]. Министр двора признал свидетельство действительным на 1907 г., но распорядился впредь указывать, что разрешения действительны только один год [там же, л. 4].

Поводом для следующих изменений правил выдачи разрешений стало прошение Императорского Московского археологического общества (далее — ИМАО) допустить его представителя К. Н. Солодовникова «к снятию фотографических снимков с древних зданий Кремля... в интересах археологической науки и с точки зрения вопросов древнего зодчества» [5, л. 1]. В своем рапорте об этом ходатайстве от 15 мая 1907 г. заведующий придворной частью в Москве, начальник МДУ князь Николай Николаевич Одоевский-Маслов попросил предоставить ему право выдавать подобные разрешения при соблюдении «циркулярного предписания 31 мая 1902 г. за № 4583 о недопущении осмотра Собственных Их Императорских величеств комнат, а также помещений августейших детей Их Величеств» [там же, л. 1 об.]. Разрешение министра на оба прошения последовало 17 мая 1907 г.

Прошения подавались на гербовой бумаге, проситель уплачивал гербовый сбор, как правило в размере 1 руб. 50 коп. — две марки по 75 коп., иногда указывалось, что марки будут высланы отдельно. Уплату гербового сбора требовали и от тех, кто служил на территории, подведомственной дворцовому управлению, но в половину меньше. Например, когда в ноябре 1909 г. протоиерей придворного Благовещенского собора Николай Извеков обратился к Одоевскому-Маслову с просьбой разрешить художникам, которых он пригласит, выполнить «фотографическое снятие некоторых предметов» из этого собора для подготовленного им к публикации его описания, то вместе с разрешением Московское дворцовое управление просило прислать гербовую марку достоинством 75 коп. на оплату прошения [2, л. 42–43].

В своих обращениях желающие снимать здания и предметы дворцового ведомства указывали персональные данные — фамилию, имя, отчество, должность или социальный статус, адрес, в том числе гостиницы, где останавливались в Москве. Так, знаменитый фотограф Иван Николаевич Александров проживал в Санкт-Петербурге на Большой Зелениной улице, 266, кв. 7, а в Москве временно остановился в номере 83 гостиницы «Европа» [там же, л. 2]. Известный московский фотограф Николай Николаевич Ушаков, много снимавший для Московского археологического общества, жил в доме приюта беспризорных детей в Хамовниках, в Большом Чудове переулке [там же, л. 31].

Кроме того, указывались имена помощников, непосредственных исполнителей съемки и других лиц. Так, с 11 по 13 июля 1908 г. Петр Петрович Павлов и его помощник Петр Иванович Богомолов произвели съемку с Красного крыльца [1, л. 14]. В мае 1911 г. содержатель фотографии

австрийский подданный Адольф Рихтер просил «выдать удостоверение делать снимки, с правом передачи такового моим помощникам» в Кремле и загородных дворцах [3, л. 37]. Однако подобное не дозволялось, и Рихтеру пришлось составить ходатайство на выдачу удостоверения москвовскому помещанину Михаилу Владимировичу Васильеву — оно было выдано сроком на два месяца [там же]. В том же году Французское акционерное общество «Гомон» (Gaumont) просило разрешить «в лице директора П. Перан произвести синематографический снимок Кремля». Удостоверение после подтверждения благонадежности было выдано на имя Евгения Перана [там же, л. 63–64]. В 1912 г. Карл Андреевич Фишер просил допустить для съемки наружных видов Кремля для альбома видов Москвы германского подданного Отто Фридриховича Фишера, разрешение было выдано на год [4, л. 43]. Удостоверения, как правило, просители получали лично в дворцовой конторе в Кремле.

Просителю надлежало указать, что именно он хочет снять и с какой целью. Здесь можно выделить любителей, фотографирующих для себя, съемки по заказу издательства, научного общества и съемки как часть деятельности учреждения, если это фотоателье. Но дальнейшее использование снимков не всегда указывалось. В ряде случаев сохранился только билет (или его отпуст) с разрешением производить снимки, где указаны имя, чин или род занятий: фотограф Николай Карлович Трейфельдт, Вюртембергский подданный Густав Гауфлер, сын статского советника Николай Николаевич Купрянов и другие, а про Александра Александровича Евдокимова известно только его имя [1, л. 15–16, 21–24]. В большинстве случаев разрешение давалось на один или два дня. По поводу просителей обычно отправлялся запрос полицеймейстеру, и разрешение выдавалось только после получения подтверждения их благонадежности.

Из прошений, где оговаривалось, что фотографии делаются исключительно для себя, хотелось бы представить два: директора товарищества «Эйнем» потомственного почетного гражданина Владимира Юлиусовича Гейса и директора Макеевских сталелитейных заводов Генерального общества чугуноплавильных, железодельных и сталелитейных заводов в России Елисея Авеловича де Луази.

Гейс в апреле 1909 г. просил разрешения на фотографирование внутри кремлевских дворцов не для продажи, а для его личной частной коллекции. В начале письма он указывал, что состоит членом Русского фотографического общества (далее — РФО) и Московского художественно-фотографического общества, находящегося под покровительством великого князя Александра Михайловича [2, л. 6].

Де Луази начинает свое письмо с напоминания начальнику Московского дворцового управления Н. Н. Одоевскому-Маслову об их знакомстве, когда тот был наказным атаманом Войска Донского, поэтому он и осмелился обратиться с просьбой о содействии: «Занимаясь любительской фотографией, я собираю лично для себя коллекцию видов России, но при производстве снимков я сплошь и рядом встречаю препятствие со стороны должностных лиц, ввиду чего я покорнейше просил бы Ваше Сиятельство, если только возможно, распорядиться выдать мне разрешение на беспрепятственное производство снимков в пределах Московского Кремля». Разрешение было дано 25 июня 1909 г. [там же, л. 15–16]. Еще один фотограф-любитель, действительный член РФО, обратившийся

27 сентября 1911 г. в МДУ за разрешением фотографировать в Кремле, Нескучном саду и Петровском дворце, — титулярный советник Василий Алексеевич Вейтцлер, книгохранитель Московской синодальной типографии. Его прошение было получено 20 октября, затем последовал запрос полицеймейстеру, и разрешение выдано только 15 ноября 1911 г., но на значительный срок — до 1 мая 1912 г. [3, л. 65–69].

В декабре 1911 г. в Москву на «техническую экскурсию» прибыли 40 студентов Института гражданских инженеров императора Николая I во главе с помощником инспектора института, гражданским инженером, коллежским советником Красовским. Руководство просило «не отказать в разрешении ему на фотографирование некоторых достопримечательностей Кремля» [там же, л. 77].

Особый раздел составляют прошения иностранцев; за пять лет это были граждане Соединенных Штатов Америки, Германии, Италии, Франции, Дании. Самое большое количество обращений поступило от американцев. Для их прошений характерна формулировка «пользоваться фотоаппаратом», не встречающаяся в других обращениях. Например, в июне 1911 г. американский генеральный консул просил разрешения «пользоваться фотографическим аппаратом для съемки видов в Кремле» для посланника США в Китае, находившегося проездом в Москве. В октябре того же года генеральный вице-консул Р. Вильсон получил разрешение «пользоваться фотоаппаратом для наружных снимков в Кремле» на все время своего пребывания в Москве [там же, л. 54–55, 70–73; 4, л. 17–20].

В одном случае прошения исходили не лично от подданных других государств или представителей посольства, а от московских властей: весной 1911 г. помощник московского градоначальника полковник Владимир Францевич Модль ходатайствовал за двух итальянских офицеров — капитанов Витали и Бержера, разрешение они получили [3, л. 39–40].

Только одно из прошений иностранных граждан касалось съемки для публикации: в конце мая 1911 г. канцелярия министерства двора с пометой «срочно» сообщила о прошении французского гражданина Дени Роша снять фотографии в императорских московских дворцах с «предметов обмеллировки и некоторых картин для воспроизведения их в издаваемых в Париже книгах *Le mebelier francais en Russie* и *Les chef D'oeuvres de la peinture russe*. Рош дал Санкт-Петербургскому попечительному комитету о сестрах Красного Креста обязательство, что снятые им во дворцах фотографии будут воспроизведены лишь в этих двух французских изданиях. Московское дворцовое управление не возражало, тем более что Рош редактировал «перевод Путеводителя» (очевидно, имелся в виду «Путеводитель по Большому Кремлевскому дворцу» С. П. Бартенева 1908 г.) [там же, л. 45–46, 56].

Съемка произведений искусства для специализированных изданий занимает большое место в числе прошений, причем такие разрешения могли пролонгироваться и возобновляться. Так, в ноябре 1909 г. редактор-издатель журнала «Старые годы» Петр Петрович Вейнер обратился в министерство двора с ходатайством «о разрешении ему и его сотрудникам в должности гофмейстера Верещагину и барону Врангелю производить, через посредство фотографа императорского Эрмитажа Николаевского или московского фотографа Певницкого, известного Императорскому Московскому историческому музею, фотографические снимки с произведений искусства, находящихся во дворцах и иных хранилищах ведения

Московского дворцового управления, а именно с картин, бронзы, фарфора, мебели и тканей» [2, л. 46–47, 49]. Спустя три года, в мае 1912 г., Вейнер обратился с прошением о возобновлении выданного в минувшем году удостоверения на съемки теми же фотографами. В прилагаемой справке канцелярия министерства двора напоминала о разрешении от 8 декабря 1909 г. [4, л. 25–26]. Как и тогда, препятствий со стороны МДУ не было.

При этом можно отметить интерес к одним и тем же произведениям искусства, открываемым научной общественности и широкой публике, у разных исследователей и издателей. Летом 1909 г. Императорское Московское археологическое общество в лице его председательницы Прасковьи Сергеевны Уваровой сообщало о необходимости иметь фотографии «как с Большого Успенского собора, так и вообще памятников Кремля» и просило Московское дворцовое управление выдать разрешение фотографу Н. Н. Ушакову на производство снимков [2, л. 24]. Успенский собор находился в другом ведомстве — синодальном, куда нужно было обращаться за дозволением на съемку внутренних видов, поэтому дворцовое управление выдало разрешение только на наружную съемку Успенского собора и других памятников Кремля в течение одного дня [там же, л. 25–26]. Спустя три недели, 17 августа, Ушаков в дополнение к выданному разрешению от 23 июля просил о «допущении» сфотографировать северные и западные бронзовые двери внутри придворного Благовещенского собора, также для ИМАО. Поскольку духовенство собора не разрешило снимать фотографии внутри собора с магнелием, то в начале сентября ИМАО просило снять с петель эти двери, «дабы дать возможность Ушакову исполнить поручение общества» [там же, л. 33]. Начальник дворцового управления разрешил снять двери и по окончании работ навесить их обратно под наблюдением архитектора Высочайшего двора Василия Петровича Загорского [там же, л. 34].

Спустя полгода, весной 1910 г., в Москву приехал фотограф Русского музея И. Н. Александров с поручением от Академии художеств исполнить фотографии западных дверей и царского места Благовещенского собора для 2-го выпуска издания «Памятники древнерусского искусства». Проблема затененности западных дверей Благовещенского собора и способ ее решения путем их временного снятия и перемещения, видимо, были ему известны. В ходатайстве о съемке 10 апреля Александров сразу просил разрешения снять с петель западные и северные двери на том основании, «что западные находятся в совершенно в темном месте, а северные закрываются частью выступающего фриза, из-за чего не виден весь рисунок, что очень важно для Академии художеств» [там же, л. 1–2]. Начальник МДУ запросил мнение архитектора Высочайшего двора и заведующего московскими придворными соборами, они не возражали, и Александров был допущен к фотографированию в соборе со снятием дверей 15 и 16 апреля 1910 г. с 12 часов дня до 6 часов вечера [там же, л. 7]. Таким образом, из переписки мы узнаем даже о технических условиях съемки, ее осуществлении.

Зимой 1912 г. были раскрыты две древнейшие иконы собора Спаса на Бору — «Преображение» и «Богоматерь Боголюбская». Эти значительные открытия в истории изучения древнерусской живописи были осуществлены на основании нового, «музейного» подхода к реставрации икон, разработанного академиком архитектуры Петром Петровичем Покрышкиным, руководившим реставрацией собора Спаса на Бору. Для представления как самих

памятников, так и новаторской методики реставрации, включавшей в себя в том числе последовательную фотофиксацию на разных этапах работ, П. П. Покрышкин составил брошюру с черно-белыми и цветными фотоиллюстрациями, которая должна была положить начало целой серии материалов по иконографии [6]. Для исполнения цветных иллюстраций 31 мая 1912 г. Императорская археологическая комиссия обратилась в Московское дворцовое управление с просьбой допустить представителя фирмы «Р. Р. Голике и А. И. Вильборг», командированного Комитетом попечительства о русской иконописи, для выполнения точных снимков в красках с иконы «Преображение», чтобы в дальнейшем «воспроизвести их трехцветной печатью для труда академика Покрышкина», посвященного описанию икон собора Спаса на Бору [4, л. 39]. Спустя несколько дней поступило и прошение от самого председателя Комитета попечительства о русской иконописи графа Сергея Дмитриевича Шереметьева [там же, л. 37]. Общий вид иконы «Преображение» после раскрытия и два ее фрагмента — лики пророков Илии и Моисея — в цвете были опубликованы в следующем году [6, табл. I, V].

Неоднократно на страницах дел возникает имя замечательного фотографа Дмитрия Михайловича Гусева. В июне 1909 г. дворянка Евгения Дмитриевна Лермонтова, изучавшая в Московском отделении общего архива Министерства Императорского двора документы, связанные с царевной Софьей Алексеевной, просила допустить фотографа при Московском археологическом институте Д. М. Гусева для «сделания фотографического снимка» с ее портрета в Оружейной палате. Хранитель палаты Георгий Васильевич Арсеньев был уведомлен о разрешении, но, видимо, съемка не состоялась: Е. Д. Лермонтова временно прервала занятия в архиве и уехала в Санкт-Петербург из-за болезни отца [2, л. 13]. В 1910 г. она опубликовала «Похвальное слово Лихудов царевне Софье Алексеевне» без иллюстраций [7]. В октябре 1909 г. директор Московского археологического института Александр Иванович Успенский просил допустить командированного институтом фотографа Д. М. Гусева для «фотографирования предметов древности, находящихся в московских дворцах и придворных храмах», ссылаясь на разрешение института проводить съемки вне церковных служб, полученное от Министерства Императорского двора 31 июля 1908 г. [2, л. 39].

Дважды имя Гусева упоминается осенью 1912 г.: в сентябре московский книгоиздатель И. Н. Кнебель получил разрешение сделать репродукции с картин, статуй и художественных предметов, находящихся в императорских дворцах Петербурга, его окрестностей и Москвы для издания «Истории царствования дома Романовых». Допуск во дворцы для осмотра и выбора предметов должен был получить редактор издания И. Э. Грабарь, а для производства снимков — фотографы К. К. Кубеш, И. Н. Александров (в Петербурге) и Д. М. Гусев (в Москве) [4, л. 61–62].

В октябре 1912 г. Гусев получил разрешение выполнить фотографии с подлинных рисунков «Книги об избрании на царство», хранящейся в Оружейной палате, для командира 2-й бригады 4-й пехотной дивизии генерал-майора А. Д. Нечволодова. Снимки предназначались для составленной им по высочайшему повелению «общедоступной Истории России» (видимо, так он называет «Сказания о Русской земле...» [8]), при этом А. Д. Нечволодов указывал, что разрешение уже было им получено «на словах» от князя Н. Н. Одоевского-Маслова «во время московских последних торжеств», т. е. празднования столетия войны 1812 г.

[4, л. 70–71]. Товарищество «Образование» попыталось в дополнение к съемке получить возможность реализации своей печатной продукции в придворном музее, но безуспешно. В сентябре 1909 г. оно получило разрешение на съемку в Оружейной палате карет, портретов Николая I, Екатерины II, картин из жизни Лжедмитрия — «всего не более 10 снимков... для роскошно иллюстрированного издания „Москва в ее прошлом и настоящем“» [2, л. 35]. В ноябре того же года товариществу разрешили сфотографировать картину Н. Е. Сверчкова «Смотр войск при царе Алексее Михайловиче у Новодевичьего монастыря» и другие полотна, относящиеся к военному быту России, а также оружие разных веков, не более 12 рисунков, для издания «История русской армии и флота» [3, л. 12]. Спустя год «Образование» прислало образцы своих работ — «репродукции с некоторых сокровищ, которые хранятся в Оружейной палате», с целью получить разрешение на их продажу по 12 коп. при входе в музей через служителя палаты. Разрешение на коммерческую деятельность дано не было [там же, л. 97–99].

Есть на страницах дел и упоминание о съемке для художественных открытых писем в пользу Общины Святой Евгении: в июле 1909 г. Санкт-Петербургский попечительный комитет о сестрах Красного Креста командировал в Москву с этой целью Владимира Яковлевича Курбатова [2, л. 20–22].

Несколько раз в делах появляется имя Сергея Михайловича Прокудина-Горского, в первый раз — 17 июня 1910 г., когда канцелярия Министерства Императорского двора запрашивает МДУ, не имеется ли препятствий «к фотографированию надворным советником Прокудиным-Горским дворцовых зданий в Москве с прилежащими к ним садами и парками для помещения в альбом по отечествоведению». В июле 1911 г. его право на фотографирование было продлено еще на год [3, л. 13, 66, 88]. Лично С. М. Прокудин-Горский обратился в МДУ только в марте 1912 г. Через канцелярию министерства двора он прислал Н. Н. Одоевскому-Маслову четыре выпуска юбилейного альбома картин в красках «Нашествие Наполеона. Отечественная война 1812 г.», издававшегося его Художественной фотоцинкографией, и просил, в связи с продолжением издания, сообщить, «имеются ли в Большом Кремлевском дворце картины, относящиеся к 1812 г., сколько их, каких художников и какие события изображают». Оказалось, что «в Петербурге никто не может ответить вполне утвердительно» на этот вопрос. В ответ ему сообщили, что в кабинете императора в Большом Кремлевском дворце имеется семь таких картин и одна в Малом Николаевском дворце, но их фотографии «могут быть произведены лишь с Высочайшего разрешения» [4, л. 11–14, 34].

Вслед за этой перепиской, в начале апреля 1912 г., председатель Комитета для устройства празднования 300-летия царствования дома Романовых Александр Григорьевич Булыгин обратился в МДУ с просьбой о содействии магистру истории Платону Григорьевичу Васенко и управляющему Художественной фотоцинкографией С. М. Прокудина-Горского Александру Александровичу Евдокимову. Они должны были прибыть в Москву 13 апреля 1912 г., чтобы произвести фотографические снимки предметов, имеющих отношение к истории рода бояр Романовых, для книги «Бояре Романовы и воцарение Михаила Федоровича» [там же, л. 16]. Великолепное красочное издание свидетельствует, что содействие было оказано и съемка осуществлена [9].

Юбилейные торжества интересовали не только фотоцинкографию Прокудина-Горского, сохранилось еще несколько обращений. Одно из них привлекло особое внимание начальника МДУ. Еще в январе 1911 г. проживавший в Москве тифлисский гражданин Оганез Аристаков обратился в Министерство Императорского двора с ходатайством о производстве фотографий в Большом Кремлевском дворце, Оружейной палате, доме бояр Романовых и Петровском дворце, предполагая «издать ко дню 300-летия дома Романовых альбом портретов всех царствовавших и ныне здравствующих особ Российского императорского дома» [4, л. 5]. Несмотря на то что Аристаков оказался в политическом отношении благонадежным, МДУ запросило в Московском адресном столе его адрес, и 5 марта 1911 г. князь Н. Н. Одоевский-Маслов направил ему приглашение к себе на квартиру в Кавалерский корпус Кремля в дворцовое управление от 12 до 1 часа дня [там же, л. 5–8]. Потребность в личной встрече была обоснована тем, что предполагалась публикация, связанная напрямую с царствующей династией, и начальнику МДУ надо было получить представление об этом издании. Неизвестно, состоялась ли эта встреча, но, судя по тому, что за два года до этого пятый отдел Императорского Русского технического общества дал негативный отзыв на программу предлагавшихся Аристаковым фотографических курсов, найдя их технически безграмотными, а к 1912 г. относится последнее упоминание его имени в списках московских фотографов, успеха Аристаков не имел и съемка не проводилась [10, с. 64].

В целом за пять лет встретился только один категорический отказ — товариществу И. Д. Сытина, ходатайствовавшему о съемке портретов и предметов в Оружейной палате для издания «Три века», также связанного с юбилеем династии Романовых. Получив отказ на свое прошение от 3 июня 1911 г., Николай Иванович Сытин составил новое прошение от 13 июня, где точно указал, какие предметы в доме бояр Романовых нужно снять для юбилейного издания. Но вновь получил отказ [3, л. 44, 47].

Со времени открытия фотографии художники обращались к снимкам как пособию для выполнения своих работ или обучения, и несколько обращений такого рода сохранилось в делах МДУ. Художник В. В. Поляков в феврале 1907 г. просил о возможности сделать фотографии императорских регалий для воспроизведения на заказанной ему Министерством Императорского двора картине с изображением обращения Николая II к членам Государственного Совета и Думы 27 апреля 1906 г. [1, л. 3]. Директор Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища просил разрешить окончившему курс училища художнику по прикладному искусству Евгению Григорьевичу Теляковскому сфотографировать живопись на потолках в Александринском дворце и находящуюся в нем стильную мебель в учебных целях, для художественной библиотеки училища [3, л. 20]. В апреле 1911 г. директор Московского археологического института ходатайствовал за вольнослушателя третьего курса Николая Ивановича Смирнова, чтобы он мог сделать несколько фотоснимков с обойных материй, хранящихся в Оружейной палате, необходимых для его диссертации [там же, л. 31].

Был и случай, когда фотограф упоминал приглашение от учреждения, расположенного на территории Московского Кремля. В июле 1907 г. фотограф Михаил Волков просил дать ему «разрешение производить фотографические снимки беспрепятственно» по приглашению

настоятельница Вознесенского монастыря ввиду предстоящих торжеств в память 500-летия со дня смерти преподобной Ефросинии [1, л. 6].

В императорских резиденциях снималось также и кино. Первое разрешение на «синематографические снимки» видов Кремля и панорамы на Москву в рассматриваемых архивных делах датируется 11 ноября 1909 г., и получил его сын купца второй гильдии Виктор Карлович Булла, представитель известнейшей династии фотографов [2, л. 44–45]. Ходатайства о киносъёмке становятся самым насыщенным разделом прошений, позволяя уточнить не только место съёмки и обстоятельства создания ряда известных в истории кино художественных и документальных лент, но и мотивации, обоснования нужности задуманной картины.

Прошение В. К. Буллы самое краткое и лаконичное из кинематографических. В следующем году его имя было вновь упомянуто, но уже в прошении Русского кинематографического общества «Аполлон», которое приобрело его мастерскую. Общество пространно излагало свою историю, цели и планы по созданию «исторических, бытовых, драматических и смехотворных кинематографических картин из русской жизни» [3, л. 10]. Чтобы они «соответствовали старине и могли бы служить вспомогательным и наглядным средством при изучении истории и литературы России», общество спрашивало у министра Императорского двора разрешения снимать картины в царских дворцах и парках Санкт-Петербурга, Москвы, Варшавы, Петергофа и других мест, «о чем при каждом отдельном случае... представлять в известность ближайших начальников и заведывающих таковыми местами лиц». На этом условии и было дано разрешение [там же, л. 10–11].

В нескольких случаях съёмка требовала разрешения не только МДУ, но и московского градоначальника. Генеральная компания фонографов, синематографов и точных аппаратов братьев Пате просила разрешения на съёмку перед памятником Александру II во время празднования 50-летия отмены крепостного права 19 февраля 1911 г. для помощника директора компании французского гражданина Кая Яковлевича Гансена и германских подданных Владимира Федоровича Сиверсена и Георгия Георгиевича Мейера [там же, л. 14–15]. Очевидно, эта съёмка должна была войти в фильм «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ», запрещенный к показу [11].

Если фирме братьев Пате был направлен краткий ответ, что с этой просьбой следует обратиться к московскому градоначальнику, то прошение Яна Давидовича Дореда породило обмен мнениями по вопросу допустимости съёмки религиозных шествий. Н. Н. Одоевский-Маслов 31 декабря 1911 г. сообщал московскому градоначальнику А. А. Адрианову, что к нему обратился Я. Д. Доред, цеховой города Вендена Лифляндской губернии, с просьбой разрешить снимать виды и «синематографировать в пределах Кремля крестный ход». Об этом же он подал прошение и Адрианову. Начальник МДУ спрашивал московского градоначальника: «...находите ли вы вообще удобным допускать подобные снимки духовных процессий. Мне представляется, что нежелательны». Адрианов согласился с этим, и в итоге лишь 11 января, т. е. уже после праздника Богоявления и крестного хода, Дореду разрешили снимать только виды Кремля. В прошении он особо оговаривал, что «нужно разрешение, простирающееся на некоторое время», так как «фотографировать возможно только в дни ясной погоды», и его пожелание учли — разрешение было дано до 1 мая 1912 г. [4, л. 1–4].

Ходатайство о съёмке уже не видов и панорам, а художественного фильма поступило в МДУ в апреле 1911 г. из канцелярии Министерства Императорского двора, но не от самого просителя — оно было передано от великого князя Александра Михайловича. Его просил о покровительстве фабрикант русских кинематографических картин потомственный дворянин Александр Алексеевич Ханжонков. Ранее благодаря протекции великого князя император разрешил Ханжонкову снимать картину «Оборона Севастополя» в самом Севастополе, и теперь, «ободренный вниманием монарха», кинематографист решился «приступить к работам по постановке исторических картин „1812 г.“ и „Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири“». Чтобы картины эти носили серьезный исторический характер и действительно могли бы иллюстрировать эти героические эпизоды родной истории — необходимо участие войск, а также производство съёмок в Московском Кремле». Для усиления своих позиций Ханжонков приводил еще одно соображение: «Накануне предстоящего юбилея картины такого же названия несомненно будут сняты иностранными фирмами, которые, преследуя исключительно коммерческие цели, не могут, да и не захотят позаботиться об исторически правильном освещении подвигов наших героев, что так важно для всех граждан России и особенно нашего подрастающего поколения» [3, л. 41–42].

Но для МДУ личность просителя была неизвестна, а предприятия его явно заключало «в большей мере коммерческую цель». Поэтому в ответе сообщалось, что «в сущности препятствий... не имеется, но если при этом потребуется дополнять виды нарочно привлекаемой движущейся публикой», то необходимо будет получить разрешение градоначальника [там же, л. 43–43 об.].

Непосредственно в Московское дворцовое управление Ханжонков обратился только в самом конце 1911 г., а съёмки были осуществлены в мае следующего года [там же, л. 79]. В фильме можно увидеть въезд кавалерии в Боровицкие ворота Кремля, построение на Соборной площади, Петровский дворец, проезд конницы вдоль фасада Александринского дворца. Благодаря рапортам зрителей известны точные даты съёмки — 15 мая в Александринском дворце, а 24 мая 1912 г., «от 3 до 5 часов пополудни», на парадном крыльце Петровского дворца [там же, л. 82; 4, л. 29]. К рапорту зрителя Александринского дворца прилагались два списка на выдачу денег дворцовым служащим, помогавшим при производстве кинематографической картины «1812 год». Списки включали 35 человек, разделенных по гендерному признаку. В первый вошли лакеи, охранники, вахтер, служители, которым было выплачено от 60 коп. до 3 руб.; во второй — женщины, которым за уборку и чистку конюшни и дорог после стоявших там войск было выплачено по 20 коп. каждой. Всего Ханжонков направил на эту выплату 50 руб. [3, л. 82 — 85 об.].

Обзор содержания дел о разрешениях съёмок в императорских резиденциях Москвы показывает их значительный информационный потенциал. Здесь можно найти имена непосредственных исполнителей съёмок для фотографов, издательств, кинематографических фирм, адреса проживания фотографов, их связь с научными обществами, сведения о фотографах-любителях. Не менее интересны объяснения целей и задач съёмок, технических условий, обсуждения представителями власти возможности съёмок определенных сюжетов. Все это делает документы важным и уникальным источником по истории фотографии и кино в Российской империи.

Литература

1. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 24. Д. 1880. Дело о разрешении разным лицам фотографировать кремлевские здания и музейные экспонаты. 1907–1908 гг.
2. Там же. Д. 2225. Дело о разрешении разным лицам снимать рисунки и фотографические виды внутри кремлевских и загородных дворцов и придворных соборов. 1909 г.
3. Там же. Д. 2379. Дело о разрешении разным лицам снимать рисунки и фотографии с дворцов и дворцовых зданий и предметов, находящихся в зданиях. 1910–1912 гг.
4. Там же. Д. 2516. Дело о разрешении разным лицам снимать рисунки и фотографические виды с кремлевских и прочих дворцов, зданий, придворных соборов и находящихся в них предметов. 1911–1912 гг.
5. РГИА. Ф. 472. Оп. 43. 500/2727. 1908 г. Д. 122. Дело о предоставлении начальнику Московского дворцового управления права выдавать разрешения на производство фотографических снимков с дворцовых зданий гор. Москвы и кремлевских соборов.
6. *Покрышкин П. П.* Иконы Московского придворного собора Спаса на Бору. I. Иконы, писанные ранее начала XVII в. Материалы по иконографии, издаваемые Высочайше учрежденным Комитетом попечительства о русской иконописи. № 1. СПб.: Энергия, 1913. 20 с. XIV табл.
7. *Лермонтова Е.* Похвальное слово Лихудов царевне Софье Алексеевне 17 сентября (1686?) // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1910. Кн. 2 (233), V. Смес. С. 23–29.
8. Сказания о русской земле: [ч. 1–4] / сост. А. Нечволодов. СПб.: Гос. тип., 1913.
9. Бояре Романовы и воцарение Михаила Феодоровича. Издание Комитета для устройства празднования трехсотлетия Дома Романовых / текст и ред. П. Г. Васенко. СПб.: Гос. тип., 1913. 224 с., XII, [1] с., [23] л. цв. ил., портр.
10. *Попов А. П.* Российские фотографы (1839–1930): словарь-справочник: в 3 т. Коломна: Музей органической культуры, 2013. Т. 1. URL: https://book.museumart.ru/mok/1m/1m/Spravochnik_Popova_tom_1/html5forpc.html (дата обращения: 20.05.2024).
11. *Садуть Ж.* Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 2: Кино становится искусством. 1909–1914 / пер. с фр.; под общ. ред. С. И. Юткевича. М.: Искусство, 1958. URL: https://royallib.com/book/sadul_gorg/vseobshchaya_istoriya_kino_tom_2_kino_stanovitsya_iskusstvom_19091914.html (дата обращения: 25.05.2024).

К. Ч. Муртузова

Образ Ленинграда в творчестве Сергея Шиманского

Петербургская тема всегда была популярна в искусстве. Город с величественными архитектурными памятниками, узкими улочками, водными каналами и удивительными пейзажами служит вдохновением для многих фотографов, стремящихся запечатлеть его неповторимый облик. Петроград, а позднее и Ленинград снимали в дни Февральской и Октябрьской революций 1917 г., во время Гражданской войны 1918–1920 гг. и в трагический период Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.

Многогранный и многослойный образ Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда в изобразительном искусстве отражает как исторические события, так и изменение общественного сознания. В разное время фотографии уделяли внимание различным аспектам: социальной жизни, архитектуре, природе. Каждый автор делился своим видением, создавая уникальные работы, которые стали частью истории города.

Блокада Ленинграда ворвалась в художественную жизнь, заставив отреагировать искусством на войну. В осажденном Ленинграде был установлен запрет на фотосъемку и натурные зарисовки улиц. Однако, обладая специальным разрешением, художники и фотографы фиксировали образы блокадного города, тем самым оставив свидетельства этого исторического периода.

Одним из мастеров, снимавших Ленинград в годы блокады, был Сергей Гаврилович Шиманский (1898–1972), участник советско-финляндской и Великой Отечественной войн, проходивший службу как военный фотокорреспондент. Его работы публиковались в газете Северного флота «Краснофлотец», центральной газете «Красный флот», Фотохронике ТАСС. Как специальный фотокорреспондент Министерства Военно-Морского Флота СССР, он

был командирован в осажденный Ленинград, работал на Чудском озере, в Таллине, Риге, районе Будапешта. Первые блокадные снимки Шиманского датированы 1941–1942 гг., когда он снимал на Северном и Балтийском флотах. Автору удалось запечатлеть корабли, стоящие на приколе возле Дворцовой пристани, украшенной скульптурами львов, и заснеженные огороды, разбитые у Казанского собора.

В 1943 г., уже после прорыва блокадного кольца, объектами фотокамеры Сергея Шиманского стали Исаакиевский собор, арка Главного штаба и Александровская колонна на площади Урицкого (ныне — Дворцовая), проспект 25-го Октября (Невский), Ростральные колонны на стрелке Васильевского острова, заколоченные в деревянные ящики памятник Петру I на площади Декабристов (Сенатской) и сфинксы на Университетской набережной, Кировский (Троицкий) мост, памятник Екатерине II и Александринский театр. Будучи свидетелем тяжелых испытаний, которые пришлось пережить жителям города, фотограф не пытался приукрасить действительность. Ленинград показан с припорошенными снегом зданиями, неубранными улицами, замаскированными объектами, противотанковыми ежами, с его жителями, везущими в санях дрова.

Несмотря на то что Сергей Шиманский по сравнению с другими фотокорреспондентами, снимавшими осажденный Ленинград на протяжении всей блокады или до конца войны, провел в городе незначительное время, ему удалось запечатлеть в трудные времена истинное лицо города-героя, а также отважность и самоотверженность его жителей. Особенность блокадной серии Шиманского — интерес к городской архитектуре. В фоторепортаже автор мастерски акцентирует внимание на определенных элементах. Главными персонажами становятся здания,



Ил. 1. С. Г. Шиманский. Исаакиевский собор. Колонны южного портика. СССР, Ленинград. 1947. Желатиносеребряный отпечаток. 30,2 × 40,1 (лист); 27,1 × 37,0 (изображение). КП 1080/3. © РОСФОТО



Ил. 2. С. Г. Шиманский. Исаакиевский собор. Вид с крыши собора. СССР, Ленинград. 1947. Желатиносеребряный отпечаток. 40,1 × 30,3 (лист); 37,1 × 27,1 (изображение). КП 1080/7. © РОСФОТО

памятники, скульптуры, мосты и прочие сооружения, которые считаются важными объектами и обладают значимостью для истории Ленинграда и его жителей. Люди на блокадных снимках Сергея Шиманского, конечно же, присутствуют — они не позируют, а заняты своими делами, что красноречиво свидетельствует о живом городе.

Фотограф спустя несколько лет после снятия блокады вернулся в Ленинград, где о тяжелых военных днях напоминали раны, зияющие в архитектурном убранстве. На снимках 1946–1949 гг. предстает величественный город, жизнь которого течет размеренно и спокойно. В объективе фотокамеры оказываются уже запечатленные архитектурные сооружения с другими доминантами: Петропавловской крепостью и собором, Александровской лаврой, Михайловским, Мраморным, Аничковым и Смольным дворцами, Инженерным (Михайловским) замком, Академией художеств и Академией наук, Сенатом и Синодом, Государственным банком, Гостиным Двором, Мальтийской капеллой, Летним и Михайловским садами, многочисленными набережными и мостами. Эти знакомые места становятся главными героями работ мастера.

Сергей Шиманский неслучайно определяет архитектурным сооружениям доминирующее положение на своих снимках, уделяя внимание каждому объекту. Фотохудожник таким образом фиксирует красоту и силу архитектурного языка города. После войны он работал в Главном управлении охраны памятников архитектуры, где занимался в основном их съемкой, а также фотографировал в Средней Азии и Прибалтике. Его снимки были

опубликованы в серии «Архитектурные памятники в художественной фотографии», изданы в виде набора открыток, а также экспонировались на стендах Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

В аналитических произведениях деятелей изобразительного искусства предпринята попытка осмыслить последствия Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда и оценить значимость победы. Работая по специальному заказу в послевоенном Ленинграде, Шиманский снимал своеобразный художественный фотоочерк на тему уцелевших памятников города. Вниманию зрителей представлены фотографии, посвященные шедеврам зодчих — градостроителей Санкт-Петербурга. Сохранившиеся архитектурные символы на снимках автора обозначают тему памяти и ее важности.

Сергей Шиманский берет на себя роль хрониста Ленинграда, запечатлевая время, словно застывшее в одном кадре, благодаря чему зритель может ощутить атмосферу города, его ритм и характер. Работы фотографа охватывают широкий спектр тем — от изображения величественных архитектурных ансамблей до повседневной жизни ленинградцев. Автора по большей части интересуют объекты, а люди на снимках играют роль живой внутренней силы города. По сравнению с архитектурными доминантами они кажутся маленькими, но при этом приложили немалые усилия, чтобы город выстоял.

Серия фотографий послевоенного Ленинграда Шиманского объединяет неочевидная, но довольно мощная черта — отсутствие характерных особенностей военного города, которые были на снимках блокадного периода. Хотя определенные признаки поствоенных событий и прослеживаются, главная особенность данной серии в ее «бездельности». На кадрах запечатлены сцены из спокойной мирной жизни ленинградцев. При сопоставлении двух серий, самостоятельных и независимых друг от друга, становится очевидно, что они несут разные смысловые нагрузки, но хорошо коррелируют между собой.

Сергей Шиманский вошел в историю фотографии не только как практик, но и как теоретик. Он является автором нескольких пособий по фотографированию [1; 2], его иллюстрации часто используются в других изданиях. Архитектурные снимки Шиманского выполнены технически точно. Автор творчески использует линейную перспективу, сохраняя параллельность вертикальных линий, правильно выбирая ракурсы и освещение. С этой точки зрения его снимки совершенны и безукоризненны.

Одной из особенностей творчества фотографа является способность находить красоту в простых повседневных вещах. Работы, изображающие обычные сцены, превращаются в произведения искусства. На фотографиях можно увидеть, как Ленинград меняется с течением времени, но при этом сохраняет исторический облик. Снимая одно и то же архитектурное сооружение, мастер пробует запечатлеть его с разных точек и при различном освещении. Фотографируя Исаакиевский собор в годы блокады, он выбирает угловой ракурс, предоставляя первый план городским сценам. Уже в 1947 г. Сергей Шиманский снимает собор, интересно работая со светом и тенью. На одном из кадров фотограф показывает вид на площадь через колонны портика, таким образом соотнося масштабы монолитных колонн с человеком (ил. 1). Изучая негативы автора, можно заметить его эксперименты. На некоторых кадрах нет людей, а соответственно, и нужного фотографу эффекта. На других вертикальная ориентация кадра дает возможность показать высоту колонн, но этот прием выглядит менее выигрышно, чем на снимках



Ил. 3. С. Г. Шиманский. Александринский театр (квадрига и вид с неба). СССР, Ленинград. 1947. Желатиносеребряный отпечаток. 30,1 × 40,1 (лист); 27,0 × 36,9 (изображение). КП 1080/10. © РОСФОТО

горизонтального формата. Также фотохудожник варьировал количество колонн, ракурсы и плотность светотени. На других снимках того же года автор пробовал снимать с крыши собора (ил. 2).

Сергей Шиманский активно использовал верхние точки для изображения площадей и архитектурных ансамблей. Так фотограф с помощью линейной перспективы усиливал впечатление объемности зданий, глубины пространства. Подобным методом он снимал Аничков дворец и мост, Екатерининский сквер с квадриги Александринского театра (ил. 3), Дворцовую площадь с крыши Зимнего дворца, Петропавловскую крепость с бастионов. Еще один авторский прием — использование при построении композиции кадра архитектурных деталей объектов, в особенности мостов и набережных. Фотохудожник, komponуя кадр, выделяет значимые

элементы конструкций таким образом, чтобы получались линии, придающие снимку динамику. Характерным примером является фотография Ростральной колонны и стрелки Васильевского острова (ил. 4). На первый план автор выводит гранитный шар, венчающий спуск к Неве. Изогнутая полукругом гранитная набережная направляет глаз зрителя от шара к реставрируемой колонне. При прохождении этого пути можно заметить объекты, расположенные на другом берегу — Адмиралтейство, Исаакиевский собор, и ведущий к ним Дворцовый мост. Таким образом, Сергей Шиманский не только выстраивает внутрикадровое пространство, но и манипулирует зрительским восприятием.

Особое место в его творчестве занимают кадры, передающие впечатление застывшего Ленинграда (ил. 5). Это создает контраст между статичностью снимка



Ил. 4. С. Г. Шиманский. Ростральная колонна. Стрелка Васильевского острова. СССР, Ленинград. 1947. Желатиносеребряный отпечаток. 24,6 × 53,6 (лист); 21,2 × 45,5 (изображение). КП 1080/25. © РОСФОТО



Ил. 5. С. Г. Шиманский. Здание Генерального штаба (арка со стороны Морской улицы). 1947. Желатиносеребряный отпечаток. 30,2 × 40,1 (лист); 26,9 × 36,8 (изображение). КП 1080/8. © РОСФОТО

и динамичностью городской жизни. Шиманский фокусирует внимание на уникальных деталях, заставляя зрителя задуматься о том, какие истории скрывает каждое здание, каждая улица и каждый памятник.

Искусство фотографии имеет удивительную способность запечатлеть место в конкретный момент времени. Взгляд на Ленинград через объектив фотокамеры Сергея Шиманского позволяет погрузиться в атмосферу разных исторических эпох великого города. По прошествии многих лет эти фотографии будут восприниматься как красивые видовые иллюстрации, но важно помнить, что того города, который запечатлел Сергей Шиманский во второй половине 1940-х гг., могло бы и не быть.

Снимки блокадного Ленинграда являются важным визуальным источником, беспристрастной хроникой трагических исторических событий. Благодаря этой художественной документации мы помним подвиг жителей героического города и видим его глазами талантливых и смелых художников. При всей ценности произведений, созданных фотографами во время осады, не стоит приносить в жертву важность работ послевоенного периода, главное достоинство которых — критический анализ.

Фотографии осажденного Ленинграда Сергея Шиманского стали свидетельством тяжелых испытаний, которые пришлось пережить жителям города. На снимках видны разрушенные здания, голод, страдания людей, но в их глазах — невероятная сила духа и непоколебимая воля к победе. После войны Ленинград начал путь к восстановлению и развитию, и фотографии мастера отражают эти перемены, показывая, как снова оживают улицы, как горожане возвращаются к повседневным заботам.

Сергей Шиманский смог запечатлеть не только физическое, но и духовное возрождение города. Изображения людей вселяют оптимизм, надежду и веру в лучшее будущее. Снимки в городской среде стали своего рода памятником тем, кто выдержал тяготы и продолжил восстанавливать Ленинград. Фотографии мастера — это рассказ о том, как город пережил непростые времена, как менялся вместе со страной и людьми. С помощью умелого использования художественных приемов создается визуальный

диалог между архитектурой города и его жителями. Снимки Сергея Шиманского — уникальный источник информации о Ленинграде в разные исторические периоды. Его работы отражают облик города, показывая, как он адаптируется к новым условиям, как современные архитектурные формы интегрируются в классические пейзажи. Это создает интересный контраст и побуждает зрителя размышлять о прошлом и будущем. Фотоискусство Сергея Шиманского не просто портрет Ленинграда — Санкт-Петербурга, а живое свидетельство духа города. Будучи важным вкладом в культурное наследие, фотографии позволяют увидеть многогранность архитектурного образа, распознать характер города и почувствовать его уникальную атмосферу.

Литература

1. Шиманский С. Г. Фото в путешествии. М.: Л.: Искусство, 1937. 114 с.
2. Шиманский С. Г. Фотосъемка пейзажа. Курс лекций для заочных курсов по фотографии. Харьков: Облкинофототрест, 1935. 20 с.
3. Воробьев Е. Запечатленный подвиг // Советское фото. 1958. № 2. С. 1–4.
4. Гагман Н. А. Фотографирование произведений искусства. М.: Искусство, 1963. 145 с.
5. Микулин В. П. 25 уроков фотографии: практ. руководство. Изд. 9-е. М.: Госкиноиздат, 1949. 344 с.
6. Микулин В. П. Практика фотосъемки. М.: Госкиноиздат, 1950. 144 с.
7. Морозов С. А. Советская художественная фотография. 1917–1957. М.: Искусство, 1958. 293 с.
8. Морозов С. А. Советская эпоха в образах фотоискусства // Советское фото. 1957. № 11. С. 3–15.
9. Морозов С. А. Фотография как искусство. М.: Знание, 1970. 64 с.
10. Панфилов Н. Д., Панфилова М. Н. Искусство фотографии. М.: Просвещение, 1985. 159 с.
11. Питерской Л. Ленинградцы // Советское фото. 1958. № 5. С. 10–13.
12. Яштолд-Говорко В. А. Руководство по фотографии. 3-е изд., доп. М.: Госкиноиздат, 1951. 456 с.

А. Ф. Эсоно

Португальские фотографии Жана Лорана как иллюстрации в энциклопедии Элизе Реклю

В XIX столетии фотографии, часто ограниченные в тираже, использовались как материал для создания многих новых гравюр, которые дополняли уже сложившуюся иконографию того или иного места. Довольно интересная ситуация возникла с изображением Пиренейского полуострова. И Испания, и ее скромная по размерам соседка Португалия имели сложившуюся в гравюре иконографию, восходящую к немногим первоисточникам, появление которых ярко отражает развитие всего региона. В XVI в. испанские короли приглашали нидерландских подданных для создания видов местности, затем печатавшихся в атласах второй половины века. В XVII в. некоторые приезжие голландские или фламандские рисовальщики, такие как Дирк Ступ (Dirk Stoop; 1610–1686) и Луи Менье (Louis Meunier; 1630 — после 1668), путешествовали по полуострову, и их рисунки потом гравировались для иллюстрированных книг. В XVIII в. ситуация не менялась коренным образом — иконографический корпус испанских и тем более португальских видов был весьма ограничен. Только Наполеоновские войны, эпоха романтизма, изобретение литографии и гравюры на стали, а также развитие прессы начали менять эту тенденцию. Наконец, изобретение фотографии и использование ее в документальных и туристических целях в 1850–1870-е гг. еще больше разнообразили спектр образов стран Пиренейского полуострова.

Нужно отметить, что испанские виды и типы были более распространены, нежели португальские, и Португалии до начала XIX столетия приходилось довольствоваться совсем небольшим репертуаром. Во второй четверти XIX в. широкое распространение получили издания журнального типа с гравюрами на стали или иллюстрированные газеты, которые дали возможность сравнительно большому количеству людей взглянуть на старые и новые достопримечательности Португалии. Фотография второй половины века существенно расширила иконографию этой самобытной страны. Шестидесятые годы XIX в. стали для Португалии временем создания некоего целостного образа благодаря фотограммам [1, р. 89], как работавшим в стране и производившим сувенирную фотографию, например Франческо Роккини (Francesco Rocchini; 1822–1895), так и крупным приезжим мастерам, к примеру Жану Лорану (Jean Laurent; 1816–1886). Фотографическая технология показала себя как прогрессивное явление внутри тиражного искусства. Поскольку несколько десятилетий фотография воспроизводилась в гравюре, отношения между ними наиболее ясно проявились в различных иллюстрированных изданиях, среди которых важное место в иконографии Португалии занимает энциклопедия французского географа Жака Элизе Реклю (Jacques Élisée Reclus; 1830–1905).

Фотография и тиражное искусство

Сразу после изобретения фотография тиражировалась с помощью развивавшейся на протяжении нескольких веков технологии печати — гравюры. Так, первая фотография с португальским видом дворца Ажуда (Palácio Nacional

da Ajuda) известна только в виде гравюры, сделанной с нее [2, р. 16]. Чтобы фотография появилась в книге, журнале или газете, ее сначала нужно было награвировать. Соответственно, гравюра довольно долгое время определяла тиражирование фотографии, пока та не стала воспроизводиться новыми способами. Период от изобретения фотографии до конца XIX в. интересен не только историкам фотографии, но и историкам гравюры. Изучение этого периода позволяет охарактеризовать взаимодействие фотографии и печатного искусства, осветить проблематику формирования иконографии того или иного места и создания его правдоподобного образа.

Логичен вопрос: как рассматривать гравюру, созданную по фотографии, с учетом развития самой гравюры? Едва ли стоит сразу говорить о самостоятельности фотографии и лишь простым функциональным использованием гравюры в качестве механизма ее тиражирования. Наоборот, можно предположить, что по отношению к гравюре фотография выступила новым способом создания рисунка, переносимого на доску, что чрезвычайно расширило возможности производства гравюры. Необходимо отметить, что гравюра — превосходный материал для того, чтобы исследовать искусство как производственную отрасль, имеющую прогрессивные черты, стремящуюся к рационализации и экономии. Совершенствование технологий, увеличение тиража и вслед за этим демократизация доступа к искусству хорошо прослеживаются в истории гравюры, которую можно рассматривать как одну из ранних ступеней массового искусства. Фотография в ранних формах едва ли могла состязаться с этой постоянно растущей индустрией, поэтому появление фотографии с точки зрения тиражного искусства весьма просто описывается в понятиях производства гравюры и создания правдоподобных образов в ней: рисунок стало получить проще, он теперь был несочиненным. Понятно, что это похоже на переворот в изобразительном искусстве, но что это означало для гравюры и всей ее эволюции как популярного искусства?

Проблема создания правдоподобных образов довлеет над европейским искусством как минимум с эпохи барокко XVII в., а в гравюре проявляется уже в XVI в. Синтетическое, принципиально направленное на реципиента искусство барокко в печати вылилось в сложные формы, сочетавшие текст и гравюру, с неперменным указанием на правдивость изображенного и рассказанного (то, что принято называть «иллюстрированной публицистикой»). Взаимодействуя, гравюра и текст разыгрывали перед мысленным взором зрителя битвы, показывали виды городов и чудесные явления. Эта эпоха оставила неизгладимый след в развитии массового искусства XVII–XIX вв. Однако проще и дешевле было использовать одни и те же повторяющиеся образы, благодаря чему складывались устойчивые представления о том или ином месте, событии, лице. Спрос даже на повторяющиеся изображения лишь возрастал, ведь сначала эпоха Великих географических открытий, Реформация



Ил. 1. Т. Тэйлор по фотографии Ж. Лорана (1869). Порту в 1870 г. — генеральный вид. Гравюра на дереве из «Новой универсальной географии: Земля и люди» Э. Реклю. 1876. Российская национальная библиотека

в Германии, потом Восемидесятилетняя и Тридцатилетняя войны и прочие события приучили публику следить за новостями и разглядывать мир через гравюры.

В такой ситуации XVI–XVIII вв. оригинальный рисунок имел большую ценность — и, когда в начале XIX в. распространилась литография, рисунок как результат движения руки художника получил определенную свободу, соответствовавшую свежести впечатлений, появившихся в ходе путешествий, военных кампаний и пр. Альбомы с литографиями чуть покачнули монополию резцовой гравюры, добавив в иконографию того или иного места новые черты натуральных зарисовок, а также новые памятники. Этому способствовали Наполеоновские войны и эпоха романтизма с ее тягой к восточной экзотике, доступной и на Пиренейском полуострове. Но тем не менее тиражирование, к которому уже привыкло общество, потреблявшее книги, брошюры, газеты и журналы, требовало более «выносливых» техник печати, обеспечивающих большие тиражи. В определенном смысле литографию затмили гравюра на стали и торцевая ксилография [3, р. 3]. Почти одновременно с новыми технологиями появилась и фотография — сравнительно дешевый способ получения оригинальных рисунков для гравюр. Свойство фотографии запечатлеть наиболее правдиво окружающую действительность быстро уничтожило необходимость указывать на «правдивость» и «подлинность» изображения, как было принято в гравюре. Вместо этого достаточно было написать, что гравюра сделана с фотографии, — и так фотография вписалась почти на полвека в производство гравюры.

Жанровая структура фотографической продукции также во многом следовала за предшествовавшим ей печатным искусством. Виды городов, исторических памятников и этнографические зарисовки, распространенные в начале XIX в., обретали вариации в фотографии. Следует иметь в виду, что и сами фотографы жили и работали в постоянном соприкосновении с тиражной визуальной информацией, вокруг них циркулировали вполне устойчивые образы, и поэтому даже выбор объектов для съемки, композиции и ракурсы были в большинстве случаев основаны на уже сложившихся традициях восприятия объектов в гравюре, а также на законах изобразительного искусства и современных художественных методах. Однако ситуация

с Португалией выглядит особой: к середине XIX столетия популярных образов этой страны было крайне мало. В таком случае влияние фотографии, как нового способа получения рисунка, на гравюру становится отчетливым и рельефным. Дав дешевый способ получения рисунка, фотография, благодаря транспорту, туризму и коммерческой ориентации международных ателье, позволила значительно модернизировать образ Португалии в гравюре. Безусловно, гравюры по фотографии использовались прежде всего в журналах, газетах и книгах — с точки зрения истории печати и иллюстрированной публицистики использование фотографии, как отмечалось выше, было признаком правдоподобности печатного произведения, теперь оно имело прогрессивное свойство объективности, что прямо отразилось и в материалах интересующей нас энциклопедии Элизе Реклю.

Португальские фотографии Жана Лорана

Роль Жана Лорана в создании образа Португалии значительна и исключительна в случае энциклопедии Реклю. Он был одним из старейших, наиболее прославленных и успешных фотографов на Пиренейском полуострове. По сути, его ателье в Мадриде и бизнес были ориентированы на распространение иберийских образов в мире. Лоран поселился в испанской столице в 1843 г. и сначала занимался производством мраморной бумаги для книг и кондитерской упаковки [4, р. 82]. В 1850-е гг. его внимание привлекла фотография, и с 1855 г. он держал ателье на Каррера де Сан Херонимо (Carrera de San Jerónimo), где его соседом был другой знаменитый фотограф — англичанин Чарльз Клиффорд (Charles Clifford; 1819–1863). С 1859 г. и до самой смерти Лоран являлся членом Французского фотографического общества¹, а в 1861 г. стал фотографом ее величества королевы Изабеллы II.

Во второй половине 1850-х гг. Лоран стал активно снимать виды Мадрида и чуть позже изготавливать стереоскопические фотографии испанской столицы, а параллельно делать репортажи на актуальные темы, портреты в формате карт-визит и даже печатать снимки на веерах. Также Лоран издавал сувенирные альбомы для посетителей корриды с фотографиями арен и репродукциями картин, изображающих бои быков. Его известность и опыт сделали возможным и вполне научные работы — так,



Ил. 2. Т. Тэйлор и Ш. Лаплант по фотографии Ж. Лорана (1869). Лиссабон. Гравюра на дереве из «Новой универсальной географии: Земля и люди» Э. Реклю. 1876. Российская национальная библиотека

именно Лоран снимал «черную живопись» Франсиско Гойи перед ее транспортировкой в Прадо из «Дома глухого» в 1874 г.

Лоран путешествовал всегда со специальным вагончиком — настоящей передвижной лабораторией, делал несколько кадров в одной точке и имел отлаженную технологию производства негативов, с которых печатались его снимки на продажу в Испании, Франции и Португалии. Он вел свое дело в международном масштабе — его работы демонстрировались в 1858 г. на выставке Лондонского фотографического общества², на Всемирной выставке в Париже в 1867 и 1878 гг. Фотограф и предприниматель, он постоянно поддерживал связь с Парижем, центром тогдашнего мира фотографии [5, p. 302], печатал каталоги своей фотопродукции на французском языке, тем самым продвигая ее вне Испании. Лоран придумал небывалый толчок распространению образов Пиренейского полуострова, что отличало его от более сдержанного в плане тиража Чарльза Клиффорда, ставшего для Лорана примером и сильно повлиявшего на его репертуар [4, p. 88].

В 1869 г. Лоран совершил путешествие в Португалию, и через несколько лет именно его снимки стали основой изобразительного ряда в португальском разделе энциклопедии Реклю. Как уже отмечалось, эволюция образа Португалии, безусловно, зависела от развития фотографии в стране. Ее иконография в международном масштабе не могла похвастаться большим количеством материалов, несмотря на наличие собственной иллюстрированной прессы [6]. Если иконографию Испании можно назвать довольно скромной, то иконография Португалии была еще скромнее. Безусловно, детализированными и зрелищными были гравюры XVII в., созданные голландским художником и гравером Дирком Ступом в начале 1660-х гг. [7, p. 29], а самыми распространенными, вероятно, были виды Португалии начала XVIII в., напечатанные Питером ван дер Аа (Pieter van der Aa; 1659–1733) в его «Королевствах Испании и Португалии» (*Les royaumes d'Espagne et de Portugal*) и затем в «Прелестной галерее мира» (*La galerie agréable du monde*) в первой четверти века. Однако, как известно, в середине XVIII в. большая часть португальской столицы была уничтожена землетрясением. Это отмечалось в тогдашней иллюстрированной прессе, но в

целом гравюры XVIII в. транслировали немногие и хорошо известные по прототипам виды. В начале XIX в. к ним добавились виды из других регионов страны — зарисовки военных и художников.

Хорошим примером одного из первых подлинных прорывов в расширении доступа публики к образам Португалии может служить периодическое издание Карла Иосифа Мейера (Carl Joseph Meyer; 1796–1856), продаваемое по подписке с 1833 г., — «Вселенная Мейера, или Изображение и описание самого достопримечательного и занимательного в природе и искусстве на всей земле» (*Meyer's Universum, oder Abbildung und Beschreibung des Sehenswerthesten und Merkwürdigsten der Natur und Kunst auf der ganzen Erde*). Собрания музеев и частных коллекций по всему миру содержат значительное количество гравюр из «Вселенной...», что свидетельствует о ее распространенности в XIX столетии. В задачи Мейера входила демократизация своих изданий, что предопределило их популярный характер, хотя в духе времени он подчеркивал их образовательную функцию [8, p. 237]. Во «Вселенной...» было немало гравюр на стали с видами Португалии (Лиссабон, Синтра, Порту, Коимбра) — они появлялись в разных выпусках, базировались на различных современных гравюрах, чаще всего английского происхождения, и снабжались краткими текстами [8, p. 247]. Иными словами, издание Мейера было свежей формой иллюстрированной публицистики, к которой так привыкла публика в XVII–XVIII вв., и ранние фотографии — как местные, так и приезжие — в целом фокусировались на тех же местах и памятниках. Но по мере увеличения количества снимков нарастало и их разнообразие, что постепенно отделяло фотографические источники от гравированных перепечаток прошлых веков. Поэтому работа, проведенная Лораном, имела большое значение в смысле роста доступности образов Португалии. Энциклопедия Реклю в таком контексте была изданием более серьезным, чем журнал, но не менее хорошо иллюстрированным и потому популярным по своей сути.

О пребывании Жана Лорана в Португалии известно достаточно, чтобы сделать вывод: его путешествие, как и все прошлые этапы в формировании иконографии этой страны, было связано с катаклизмами и поворотными

моментами истории (Великие географические открытия сделали Португалию важной частью атласов XVI–XVII вв., точно так же как Наполеоновские войны привели в страну английских рисовальщиков в начале XIX в.). И Лоран отправился в Португалию, видимо, потому, что в Испании, где он работал, случился кризис престолонаследия. Среди обсуждаемых кандидатур на испанский трон были представители португальской правящей династии, и Лоран понял, что испанский зритель захочет увидеть их портреты и виды португальской местности [4, р. 88]. Пока разворачивался политический кризис, Лоран весной 1869 г. совершил масштабную поездку: Лиссабон — Синтра — Мафра — Алкобаса — Баталья — Томар — Коимбра — Порту — Брага — Гимарайнш. Затем через Порту Лоран вернулся в Лиссабон, откуда направился в Сетубал и Эвору, после фотограф возвратился в Мадрид. Большую часть пути он преодолел на поездах, однако в некоторых случаях ему, очевидно, приходилось путешествовать на повозках по дороге.

Лоран посетил города, которые до сих пор входят в любой путеводитель по Португалии. Кроме того, стоит отметить, что в отличие от многих современников он снимал памятники прошлого независимо от их стилистики, его занимали именно местные достопримечательности, будь то готический монастырь, барочная церковь или новейшие постройки в столице. Этот момент чрезвычайно важен в создании образа страны в печати второй половины XIX в. — он сильно отличает фотографии Лорана от современных ему работ, в которых фотография становилась способом романтического любования Средневековьем, восточной экзотикой и пр. Кроме того, Лоран, снимавший и в Испании, и в Португалии, указывавший на их особенности, подчеркивал противоречивое культурно-историческое единство стран Пиренейского полуострова и в дальнейшем распространял их образы вместе [4, р. 113]. Во время португальской поездки он охватил как бы всю страну и все эпохи ее истории, что и сделало его фотографии идеальным материалом для энциклопедии.

Образ Португалии в энциклопедии Реклю

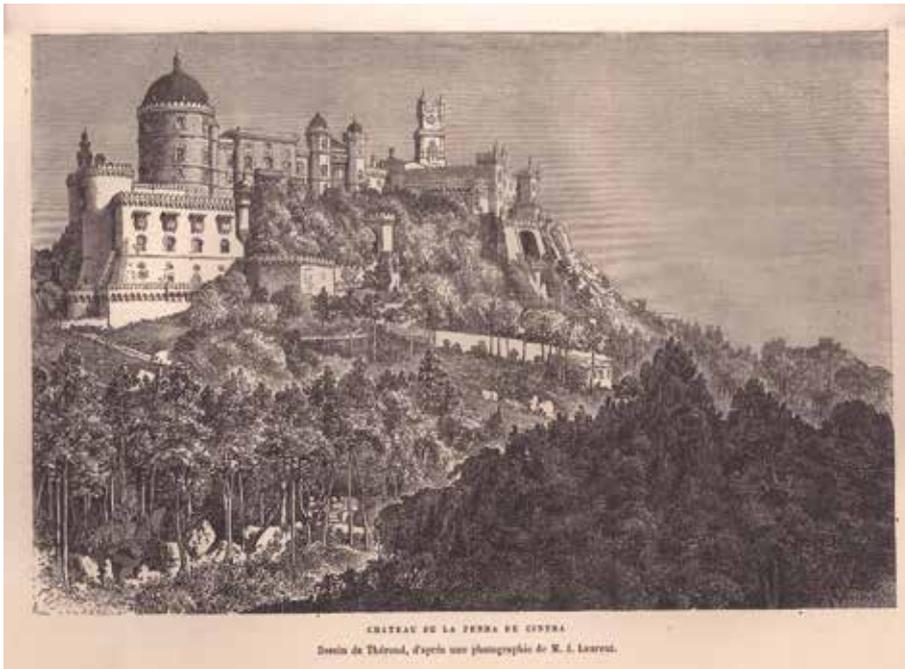
Энциклопедия Реклю была сложным синтетическим произведением — об этом свидетельствует ее полное название: «Новая универсальная география: Земля и люди» (*Nouvelle Géographie universelle: La Terre et les Hommes*). С одной стороны, можно проследить связи с энциклопедиями XVIII в., Просвещением и новым уровнем систематического научного знания. С другой стороны, в образительном ряду энциклопедии виден восходящий еще к романтизму подход, привычный для графики и живописи того времени, — интерес к виду местности и этнографии. Однако, учитывая возможность книгоиздания второй половины XIX в., стоит указать на сравнительно доступный характер энциклопедии: не только текст, но и гравюра в ней создавали образы мира перед читателем. По сути, это была важная веха и в формировании иконографии Португалии, и в демократизации ее образа. Перед читателем энциклопедии, написанной хорошим языком, разворачивалась панорама современного ему мира вместе с историей его развития — буквально всей планеты, с изображения которой из космоса начинался иллюстративный ряд, насчитывающий более 4000 гравюр на дереве. Португалии было отведено место в первом томе, вышедшем в 1876 г. и посвященном Южной Европе, включающей в себя Грецию, Турцию, Румынию, Сербию, Италию, Испанию и Португалию. Стоит иметь в виду и то, какой смысл Жак Элизе Реклю мог вкладывать в свое творение. Реклю был социологом и географом, а также достаточно прогрессивным и политически активным человеком — теоретиком анархизма, сторонником Парижской

коммуны, членом I Интернационала. Его описание планеты имело потому диалектический характер, учитывало общественные противоречия, классовую борьбу и собственно географические факторы [9, р. 3]. Как нам кажется, изображения в таком случае играли ту же роль, что и в гравюре предыдущих веков, — они не только создавали в воображении зрителя особый «театр» всего мира, но и могли убедить его в верности самого изложения. Возможно, такой дидактический момент и стоял за энциклопедией, работе над которой Реклю отдал почти 20 лет жизни (тома выходили с 1876 по 1894 г.).

Все гравюры энциклопедии в разделе о Португалии базируются на фотографиях Жана Лорана, кроме одной. Всего Реклю поместил в данный раздел шесть видовых гравюр по фото Лорана (и одну этнографическую зарисовку, связующуюся на снимках местного мастера Мануэля Феррейры, — типы «Крестьянин из Овара», «Женщина из Лесы», «Крестьянка из Аффифе»). Для сравнения: в испанском разделе энциклопедии из 21 использованной гравюры 16 гравюр были сделаны по фотографиям Лорана. За создание целостного образа Португалии у Реклю отвечало несколько фотографий Лорана, которые, будучи награвированы, превратились в «Генеральный вид Порту в 1870 г.» (ил. 1), «Коимбра — генеральный вид», «Римский мост в Алькантаре», «Вид Лиссабона» (ил. 2), снятый Лораном, очевидно, с самой высокой точки в городе — из замка Святого Георгия. Также это были «Томар. Монастырь рыцарей Христа» и «Дворец Пена в Синтре» (ил. 3).

Все фотографии, кроме одной, превращены в рисунки Томасом Тэйлором (Thomas Tayler; 1894–1921), много работавшим по фотографиям для газет и журналов художником, но, к сожалению, с неизвестной биографией. Вид дворца Пена (Palácio da Pena) сделан по фотографии художником и гравером Эмилем Теодором Тероном (Émile Théodore Théron; 1821–1883). Фотографии были перегравированы либо Тэйлором и Тероном, либо французскими граверами-иллюстраторами, трудившимися преимущественно в области ксилографии. Это Анри Хильдибранд (Henri Théophile Hildibrand; 1824–1897), известный иллюстрациями к произведениям Жюль Верна; Шарль Лаплант (Charles Laplante; 1837–1903), один из граверов, работавших с Гюставом Доре; и Шарль Барбан (Charles Barbant; 1844–1921), как и двое других иллюстрировавший Верна и сотрудничавший с ведущими издательствами Парижа.

Хотя количество гравюр с португальскими видами в энциклопедии Реклю невелико, однако они имеют большое значение для иконографии Португалии. Сначала Лоран, благодаря своим коммерческим интересам и мастерству, запечатлел обе страны Пиренейского полуострова, и в его дальнейшем самостоятельном тиражировании фотографических позитивов их образы оказались в некоем нераздельном единстве. Затем центральные образы, по мысли Реклю, попали в энциклопедию, которая вписала для современников Португалию в представления о мире, о его истории и развитии. Так ее виды, сделанные с фотографий, стали широко доступны не только для интересующихся иберийским миром, но для всех, кто открывал энциклопедию. В этом она напоминает космографию Себастьяна Мюнстера³, атласы Георга Брауна⁴ и Франца Хогенберга⁵ (XVI в.), и иллюстрированные компиляции вроде тех, что печатали Питер ван ден Берге⁶ и Питер ван дер Аа (начало XVIII в.), и зарисовки эпохи Наполеоновских войн и романтизма (начало XIX в.). Однако все прошлые тенденции обрели новое в техническом, познавательном и развлекательном плане воплощение: важным отличием энциклопедии Реклю стали идеи автора, соответствовавшие передовой мысли XIX в. История планеты была для



Ил. З. Э. Терон по фотографии Ж. Лорана (1869). Дворец Пена в Синтре. Гравюра на дереве из «Новой универсальной географии: Земля и люди» Э. Реклю. 1876. Российская национальная библиотека

него историей борьбы, историей освоения пространства, историей жизни, а не сухим описанием географических особенностей [10, p. 21]. Это помещает проект Реклю в пространство между собственно географией и историей, что, исходя из нескольких веков практики тиражного искусства раннего Нового времени, может считаться признаком именно популярной литературы.

Роль фотографии как способа создания рисунка для гравюры — основного средства воспроизведения и центральной оси тиражного искусства вплоть до XX в. — заключается в выходе на новый уровень правдоподобия в изображениях далеких стран. Таким образом, фотография дала новый импульс эволюции тиражного искусства, которое и сформировало иконографию Португалии. Но так как основной массив этой иконографии пришелся на времена бурного развития фотографии, популярный образ страны отличается большей объективностью и разнообразием. Энциклопедия Реклю с гравюрами по фотографиям Лорана на новом витке развития тиражного искусства вписала образ Португалии в картину мира.

Литература

1. *Borges de Araujo, N.* Fotografia e património: Eugène Lefèvre e 'O Álbum de Portugal' (1857–1858) // ROMANTHIS — História, Arte, Cultura e Património do Romantismo. 2023. № 2. P. 83–109.

2. *Pavao, L.* Photography in Lisbon, Portugal. Thesis. Rochester Institute of Technology, 1989. URL: <https://repository.rit.edu/theses/4343/> (accessed: 15.08.2024).

3. *Silveira Pereira, H.* Industry, Photography, Representations: Portugal, 1897–1914 // *Revista de Historia Industrial*, June 2024. P. 2–33.

4. *Borges de Araujo, N.* A viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869 // *La España de Laurent (1856–1886). Un paseo fotográfico por la historia*. Madrid, 2018. P. 80–125.

5. *Perez Gallardo, H.* Jean Laurent. A photographer and his firm (1816–1886) // *Light on paper*. 2007. P. 299–308.

6. *Sousa, J. P.* Para uma história do jornalismo iconográfico em Portugal. Das origens a 1926. Lisboa: ICNOVA, 2020. 382 p.

7. *Flor, S. V.* Dirck Stoop (1618–1686) in Portugal: paintings, engravings and tiles // *Tiles and Architectural Ceramics Society*. 2013. No. 19. P. 28–36.

8. *Belgum, K.* Visualizing the World in Meyer's Universum // *Colloquia Germanica. Themenheft: Periodical Literature in the Nineteenth Century*. 2016. Vol. 49, no. 2 / 3. P. 235–258.

9. *Nabarro, S. A.* Élisée Reclus: pensamento libertário e geografia social: Élisée Reclus: libertarian thinking and social geography // *Boletim Goiano de Geografia, Goiânia*. 2022. Vol. 42, no. 1. P. 1–26.

10. *Cirqueira, J. V.* Um ponto no infinito do espaço: a geografia libertária de Élisée Reclus surgiu antes da hora? // *Boletim Goiano de Geografia*. 2017. Vol. 37, no. 1. P. 18–35.

¹ Société française de photographie (SFP), 1854 — по настоящее время.

² Ныне — Королевское фотографическое общество (Royal Photographic Society (RPS)), 1853 — по настоящее время.

³ Себастьян Мюнстер (Sebastian Münster; 1489–1552) — немецкий ученый, специалист в области богословия, автор географического описания мира.

⁴ Георг Браун (Georg Braun; 1541–1622) — немецкий теолог, картограф, автор шеститомника с гравированными панорамами, картами и текстовыми описаниями крупных городов.

⁵ Франц Хогенберг (Frans Hogenberg; 1535–1590) — фламандский график, гравёр, картограф.

⁶ Питер ван ден Берге (Pieter van den Berge; 1659–1737) — голландский художник и гравёр, автор альбомов с видами городов.

И. С. Белякова, А. В. Безрукова

Опыт реставрации фотографии с живописным слоем. Междисциплинарный подход как оптимальное методическое решение

Памятники культуры, которые можно отнести к произведениям графики, представляют собой широчайший диапазон техник, как оригинальных, так и печатных. Часто художники-реставраторы графических произведений сталкиваются с ситуациями, когда произведение искусства, не подходящее под устоявшееся представление о реставрационных специализациях, передают в отдел реставрации графики. Спектр техник, в которых бывает выполнено графическое произведение, включая основы, красители, связующие, очень разнообразен. Основой графических произведений могут быть бумага, картон, фотография, пергамен, папье-маше, ткань, папирус, костяные пластины и многое другое. Красочный слой — это различные чернила и карандаши, тушь и акварель, гуашь и масляные краски, сангина и уголь, пастель и даже цветные лаки.

Произведение графики, реставрация которого послужила темой данного исследования, поступило из церкви Страстной иконы Божией Матери в деревне Артемово Пушкинского района Московской области. Это довольно большой (134,5 × 54,5 см) желатиносеребряный фотоотпечаток на бумажной основе, раскрашенный масляными красками и покрытый лаком. Частично раскрашенные фото встречаются довольно редко. И. Ф. Кадикова в статье «Технологическое исследование картины „Мадоннина“: от произведения живописи к фотографии» пишет: «...известны работы И. Е. Репина, К. А. Савицкого, В. А. Серова, 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“. Большую популярность имел его альбом „Нижний Новгород“ (1870), созданный совместно с известным пейзажистом И. И. Шишкиным, раскрасившим фотографии А. О. Карелина акварелью. Среди работ Г. И. Семирадского есть написанные... по фотоотпечатку...» [1, с. 84–85].

В конце XIX — начале XX в. были востребованы фоторепродукции произведений знаменитых художников; особой популярностью среди аристократии и интеллигенции пользовались фоторепродукции «Сикстинской Мадонны» Рафаэля Санти. Мы находим их в Зимнем дворце, в Академии художеств, в домах художников и писателей. Фотоизображения «Сикстинской Мадонны» Рафаэля украшали интерьеры домов Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, В. М. Васнецова. Раскрашенная фотография «Сикстинской Мадонны», реставрация которой послужила темой для нашей статьи, принадлежит православному храму, где бережно хранится, несмотря на католическое происхождение оригинала.

Памятник поступил на реставрацию в сильно поврежденном состоянии, сдублированный на подложку из оргалита. В нижней части произведения были видны следы загрязнений в виде набрызгов. Бумажная основа деформирована, наиболее интенсивно в нижней части. По всему периметру листа присутствовали затеки от светлого охристого до коричневого оттенка, а также многочисленные горизонтальные и вертикальные изломы по всей поверхности (ил. 1). В верхней части, на изображении глаза и переносицы Мадонны, волос Младенца Христа, видна диагональная фигурная утрата с неровным краем 10,6 × 1,7 см (ил. 2). На изображении одежды Девы Марии в правой нижней части произведения хорошо просматривался отслоившийся фотоэмульсионный слой. Местами наблюдались утраты красочного слоя. После размонтирования (удаления подложки) с оборотной стороны памятника остались следы монтажного клея, образовавшие на поверхности жесткую пленку коричневого цвета.

Перед тем как приступить непосредственно к реставрационным работам, реставраторы сами провели лабораторные исследования, в том числе Spot-тест на определение типа эмульсий для идентификации техники. Под микроскопом в 30-кратном увеличении было установлено, что волокна бумаги-основы не просматриваются, а значит, данная фотография имеет три слоя: бумага-основа, баритовый и эмульсионный слой (желатиносеребряный). Затем памятник передали для исследований в технико-технологическую лабораторию Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря (далее — ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря). С правого края был взят отделившийся фрагмент основы памятника (ил. 3). Исследования проведены следующими методами: микроскопии в отраженном свете, микрохимии, ИК-спектроскопии с преобразованием Фурье. Результат исследований в лабораторных условиях подтвердил, что проба имеет в составе наполнитель — баритовые белила. Далее было проведено исследование элементного состава без отбора пробы (с поверхности произведения) методом рентгенофлуоресцентного спектрального анализа на портативном рентгенофлуоресцентном анализаторе материалов S1 TURBO LE (Bruker AXS Handheld). Было взято пять проб на разных участках поверхности произведения с основными красителями, которые использовал автор. В результате исследования найдены спектральные полосы следующих элементов: цинка, свинца, бария, серебра, стронция, кобальта, железа, а также полиакрилатного ряда.



Ил. 1. Общий вид памятника до реставрации

Таким образом, в результате комплексного изучения памятник был идентифицирован как желатиносеребряный фотоотпечаток с оригинальной раскраской масляными красками, покрытый лаковой пленкой полиакрилатного ряда (возможно, более позднего происхождения).

Реставрация проводилась в мастерской реставрации произведений графики, редкой книги и документов на бумаге ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря. План реставрационных мероприятий был разработан, одобрен и утвержден на реставрационном совете. Он включал в себя демонтаж, удаление поверхностных загрязнений и затеков, утоньшение лаковой пленки, подклейку разрывов и изломов, восполнение утрат, дублирование на новую основу, художественное восстановление недостающих фрагментов, натяжку на подрамник.

Произведение демонтировали с подложки из оргалита с помощью реставрационного шпателя. Такой метод раздублирования можно было применить, так как дублировочный клей потерял адгезивные свойства. Поверхностные загрязнения удаляли мягким флейцем и ватным тампоном. Отслоившийся фотоэмульсионный слой укреплялся 10 %-ным водным раствором метилцеллюлозы Tylose MN 300 P N.CAS 9032-42-2. Во избежание скручивания эмульсионный слой изображения прижимали плоской кистью и просушивали под мешочками с песком через синтетический нетканый материал Hollytex.

Был проведен ряд проб для выбора оптимальной методики утоньшения лакового слоя, опробованы различные процентные концентрации составов пинена и этилового спирта. Оптимальный результат показал раствор пинена с этиловым спиртом в пропорции 2:1. Утоньшение проводилось при помощи микротампона под контролем лупы и микроскопа (ил. 4).

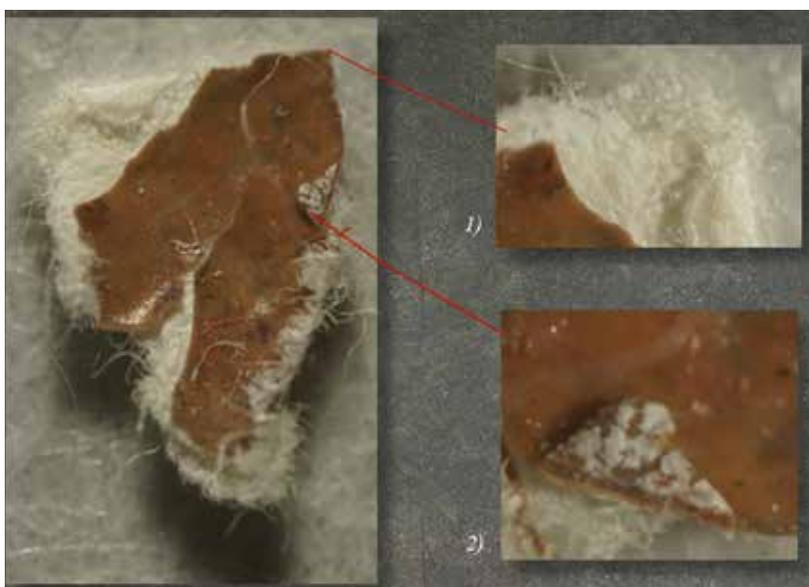
После стабилизации красочного слоя были проведены традиционные технические реставрационные мероприятия: подклейка разрывов и изломов, восполнение утрат, дублирование на реставрационную бумагу (все реставрационные мероприятия проводились по методике, разработанной в ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря). Восполнение утрат выполнено комбинированным способом, предполагающим индивидуальный подход к каждому пострадавшему фрагменту. Восполнения методом наращивания дополнялись по необходимости методом долива бумажной массой, которая в иных случаях приклеивалась в виде уже отлитого по форме фрагмента (ил. 5).

На реставрационном совете было принято решение реконструировать утрату изображения фрагмента лица (глаз) Девы Марии цифровой заплатой по методике А. В. Проскурниной. Преимуществом данного метода является полная обратимость при высоком качестве имитации авторского рисунка. Для цифровой заплата был найден электронный аналог произведения, сделаны точные замеры утраты изображения недостающего фрагмента. Затем аналог произведения подогнали по размеру и колориту в фоторедакторе; пробные экземпляры распечатали на тонкой реставрационной японской бумаге 6 г/м² и по необходимости внесли исправления в электронный вариант фрагмента. Для цифровой заплата к полимерной пленке приклеивалось печатное изображение недостающего фрагмента (на реставрационной японской бумаге 6 г/м²). Цифровая заплата вклеена на место недостающего фрагмента (клей мучной пшеничный 12 %-ный, разбавленный до 4 %), а затем выдержана под местным прессом через шерстяное сукно до полной стабилизации клея.

На реставрационном совете было принято решение дублировать памятник на ткань с последующим натягиванием на экспозиционный подрамник, в силу предполагаемых особых условий экспонирования в интерьере церкви Страстной иконы Божией Матери. Отсутствие стабильного температурно-влажностного режима, в котором



Ил. 2. Фрагмент ликов Девы Марии и Младенца Христа до реставрации



Ил. 3. Отслоившийся фотоэмульсионный слой. В местах, не перекрытых красочным слоем, хорошо видны: 1) бумажные волокна основы; 2) баритовый слой с тонким эмульсионным слоем



Ил. 4. Утоньшение лаковой пленки



Ил. 5. Фрагмент линов Девы Марии и Младенца Христа после реставрации

предполагается дальнейшее бытование объекта, делает выбор этой методике оптимальным. Однако дублирование и натягивание большеформатного памятника, представляющего собой фотоотпечаток с красочным слоем, покрытым лаковой пленкой, создают для реставратора дополнительные риски и требуют слаженности действий, скоординированности и особой деликатности.

Заранее была подготовлена дублировочная хлопчатобумажная ткань — бязь (100 %-ный хлопок). Перед дублированием ткань проходила специальную обработку,

исключающую последующую усадку и деформацию. Отрез ткани для дублирования должен быть больше периметра произведения с каждой стороны на 20 см, что необходимо для дальнейшего натягивания на подрамник. Процесс дублирования проводился в один прием и не допускал корректировки результата, поскольку чрезмерное увлажнение основы и длительное нахождение в увлажненном состоянии чревато набуханием красочного слоя и деструкцией лаковой пленки. Работу выполняли два реставратора, для синхронизации и точности каждого действия. Края дублировочной ткани по всему периметру на расстоянии 10 см от полей приклеили к планшету густым клеем. Затем произведение выдержали под шерстяными сукнами семь дней. После полной стабилизации реставрационного клея приклеенные кромки отделяли от планшета с двух противоположных сторон одновременно два реставратора, для предотвращения образования изгибов и изломов на фотоотпечатке.

Следующим этапом стало художественное восстановление восполненных фрагментов основы, утрат красочного слоя и линий соединения разрывов. Фрагмент с цифровой заплатой был тонирован акварельными красками «Невская палитра. Белые ночи». Тонированный участок визуально отличается от оригинального изображения, но воспринимается целостным.

В соответствии с музейными стандартами был изготовлен экспозиционный подрамник с двумя крестовинами и колками. Для защиты произведения от пылевых загрязнений и дополнительной изоляции от перепадов температуры и влажности на подрамник натянули экран из плотного льняного холста (ил. 6). Затем приступили непосредственно к натяжке произведения поверх экрана. Обратот слегка увлажнили из мелкодисперсного пульверизатора, затем сориентировали по углам, совместив с углами подрамника, и временно закрепили гвоздями. В процессе натягивания участвовали два реставратора: один захватывал щипцами участок полей, другой его закреплял с помощью степлера. Натягивание производили попеременно с противоположных сторон, т. е. крестообразно, для равномерного распределения натяжения основы и во избежание образования складок или деформаций. Кромки защитного холста и кромки произведения закреплялись на обороте экспозиционного подрамника



Ил. 6. Натягивание экрана из плотного льняного холста



Ил. 7. Общий вид памятника после реставрации

маленькими гвоздиками. Деревянные колки вставлены в пазы и прикреплены к подрамнику гвоздями с помощью льняных нитей. После окончания реставрационных работ произведение было монтировано под стекло с деревянной обкладкой. При кажущейся

простоте процесса он также требует от реставратора понимания нюансов музейного хранения. На музейное оргстекло в размер произведения по периметру были наклеены прокладки, для сохранения эстетичного вида предварительно окрашенные акварелью в цвет фона авторской основы. Прокладки служат буфером между стеклом и красочным слоем и не позволяют им соприкоснуться. Далее произведение было окантовано в деревянные обкладки с четвертью. При необходимости такую конструкцию легко разобрать и собрать снова.

Таким образом, в результате выполненных реставрационных мероприятий были удалены загрязнения с поверхности памятника; устранена механическая деформация; ослаблено напряжение в эмульсионном слое, угрожавшее возникновению утрат; восполнены утраты бумажной основы; инновационным методом художественно восстановлены фрагменты изображения. Предпринятые меры позволили вернуть памятнику целостный вид (ил. 7). Фотоотпечаток сдублирован на ткань и монтирован на экспозиционный подрамник под стекло с обкладками. Выбранный способ монтирования произведений на бумажной основе с комбинированным красочным слоем обеспечивает оптимальную сохранность памятника в нестабильных климатических условиях.

Литература

1. Кадикова И. Ф. Технологическое исследование картины «Мадоннина»: от произведения живописи к фотографии // Фотография. Изображение. Документ. 2023. Вып. 12 (2). С. 84–88.
2. Реставрация произведений графики: методические рекомендации / сост. Л. Л. Метлицкая, Е. А. Костинова. М.: ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1995. 183 с.
3. Темерина О. С. Основы реставрации произведений графики: учеб. пособие. М.: Август Борг, 2023. 187 с.
4. Вопросы реставрации и консервации и реставрации произведений изобразительного искусства: метод. пособие / под общ. ред. акад. И. Э. Грабаря. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. 194 с.
5. Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках. СПб.: РОСФОТО, 2013. С. 31–35.
6. Киреева В. Н., Николашкина А. Б. Русская практика портретной живописи по фотографическому изображению. Опыт исследования и реставрация 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: сб. материалов науч.-метод. семинара. Москва, ГОСНИИР, 7 сентября 2016 г. Череповец: Порт-Апрель, 2021. С. 34–42.
7. Дмитриевская Л. Н. «Сикстинская мадонна» в советской литературе // Успехи современной науки. 2016. Т. 3. № 5. С. 77–81.
8. Дмитриевская Л. Н. Образ Сикстинской мадонны в рассказе Вересаева «Мать» // Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество: сб. тр. по материалам VII Всероссийской науч.-практ. конф.: в 2 ч. Ч. 1. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. С. 32–39.
9. Library of Congress Cataloguing-in-Publication Data. Historical painting techniques, materials, and studio practice: preprints of a symposium [held at] University of Leiden, the Netherlands, 26–29 June 1995 / eds Arie Wallert, Erma Hermens, and Marja Peek. USA: Getty Publications, 1995. 240 p.

Ю. А. Андрианова, А. А. Соколова

Характерные общие повреждения негативов на стекле в рамках одной коллекции. Поиск реставрационных решений

История фотографической коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева (далее — Музей) началась вместе с историей формирования его собрания в 1934 г. Специфика комплектования фондов Музея определила основную тематику фотоколлекции — это памятники архитектуры и градостроительства различных периодов истории архитектуры. Фотофонд был сформирован из разнообразных источников. В его собрании хранятся материалы известных фотохудожников — И. Ф. Барщевского, И. Н. Александрова, Н. С. Грановского, С. Г. Шиманского, Б. В. Игнатовича, Я. Н. Халипа. Фондообразователями стали архитекторы И. И. Рерберг, И. В. Жолтовский, А. В. Щусев, братья Веснины, исследователи истории архитектуры М. В. Алпатов, М. И. Ильин, А. И. Комеч и др. Музей является хранителем фотоархивов упраздненных организаций, деятельность которых была посвящена изучению и реставрации памятников архитектуры: Центральных государственных реставрационных мастерских (ныне — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр

имени академика И. Э. Грабаря), треста «Мособлстрой-реставрация», Главного управления по охране памятников при Комитете по делам архитектуры при СНК СССР и др. В состав коллекции также вошли материалы упраздненных институтов Академии строительства и архитектуры СССР (1956–1963).

География съемки объектов архитектуры весьма обширна и охватывает регионы современной России, города бывших советских республик и многие европейские страны. Самые ранние негативы на стекле и пленке в коллекции датируются 1880-ми, а самые поздние — 2000-ми гг. Хронология и география съемки дают возможность проследить историю архитектурной фотографии дореволюционной и советской России на примере работ широкого круга авторов.

На сегодняшний день фонд Музея насчитывает более 400 тыс. экспонатов, среди них негативы на стеклянной и пленочной основах, стереопары, диапозитивы. Это самый крупный фонд в собрании учреждения, и он по праву считается одним из главных фотографических собраний



Ил. 1. Коллекция И. Ф. Барщевского. Характерные повреждения



Ил. 2. Коллекция И. Н. Александрова и Н. Н. Ушакова. Характерные повреждения



Ил. 3. Коллекция негативов с шифром «ГлавАПУ». Характерные повреждения

российских музеев. На его примере ярко прослеживается общий характер повреждений внутри коллекций, а также проблем реставрации.

Авторство самых ранних негативов в собрании Музея, датируемых 1880-ми гг., принадлежит фотографу, специалисту в области истории архитектуры и прикладного искусства, музейному деятелю Ивану Федоровичу Барщевскому (1851–1948). Барщевский обладал особым талантом в искусстве фотографирования памятников архитектуры и прикладного искусства, занимался съемкой

памятников древностей во многих городах Российской империи по приглашению Московского археологического общества, видных исследователей древнерусской архитектуры — Николая Владимировича Султанова, Владимира Васильевича Суслова и других, любил экспериментировать с проявкой негативов и с их ретушью. Данные эксперименты пагубно отразились на качестве эмульсии, что проявилось в выцветании изображения, пятнах, нехарактерном цвете эмульсии (ил. 1).

К периоду съемки архитектуры начала XX в. относятся негативы одних из лучших фотографов архитектуры — Ивана Николаевича Александрова (1860–1930-е?) и Николая Николаевича Ушакова (1868 — после 1922). В коллекции преобладают негативы 24 × 30, 18 × 24 см, поэтому основной проблемой сохранности является физическая целостность (ил. 2).

Коллекция негативов с шифром «ГлавАПУ» поступила из Главного архитектурно-планировочного управления при Мосгорисполкоме. Она представляет собой съемку застройки Москвы, сделанную в 1930-е гг. в рамках подготовки проекта по генеральной реконструкции столицы. Для проекта проводилась последовательная, дом за домом, съемка улиц и переулков, перестройка которых была предусмотрена Планом генеральной реконструкции Москвы 1935 г. Итогом фотофиксации должны были стать фоторазвертки, дававшие полную панораму застройки отснятых улиц. Для этой цели на негативах была сделана выкадровка фрагментов, выбранных для печати. Наличие грубой ретуши на негативах сказалось на сохранности предметов. Эмульсия под слоем ретуши разрушается, на негативах появляются пятна (ил. 3).

Коллекция негативов с шифром «ГУОП» происходит из Главного управления по охране памятников при Комитете по делам архитектуры при СНК СССР и насчитывает более 12 тыс. негативов. В ее состав вошли работы фотографов, занимавшихся съемкой памятников архитектуры дореволюционной России, а также фотофиксацией памятников, разрушенных в годы немецко-фашистской оккупации. Основной особенностью коллекции является индивидуальная упаковка негативов на пленке покадрово в пластиковые пакетики. Впоследствии внутри упаковок образовался неблагоприятный микроклимат, который негативно влияет на пленку и ведет к деградации эмульсионного слоя и пленочной основы. Многие из этих негативов безвозвратно утрачены (ил. 4). Реставрация



Ил. 4. Коллекция негативов с шифром «ГУОП». Характерные повреждения



Ил. 5а. Пример непрофессиональной реставрации негативов из коллекции Эмилия Владимировича Готье-Дюфайе

негативов на стекле и пленке — относительно новое направление в реставрации. Коллекции фотографий передавались на хранение в различные общества и даже закупались учреждениями как носители информации, но как музейный предмет фотографические предметы стали ценить не так давно. Научной базы, разработок по реставрации фотоносителей как таковых не было, поэтому проводился условный мониторинг дефектов, фиксировались некоторые повреждения. Механические повреждения (сколы и отслоение эмульсии на стеклянных негативах, скручивание и сгибы на пленке) пытались исправить сами фотографы или сотрудники Музея, но это было непрофессионально и несистематично. Фотографические предметы для реставрации взяты выборочно, только самые интересные с точки зрения хранившейся на них информации. Любой негатив мог быть заменен на копию.

Из-за существования подобного любительского уровня консервации и хранения реставратор мог на свое усмотрение использовать материалы ненадлежащего качества. Это наблюдается в коллекции негативов Главного управления по охране памятников при Комитете по делам архитектуры при СНК СССР, где пленка хранилась на протяжении долгого времени в пластиковых пакетиках, что оказалось губительным для фотодокументов.

В настоящей статье рассмотрены две коллекции, над которыми последовательно велась работа по поиску наиболее рационального подхода в реставрации (ил. 5).

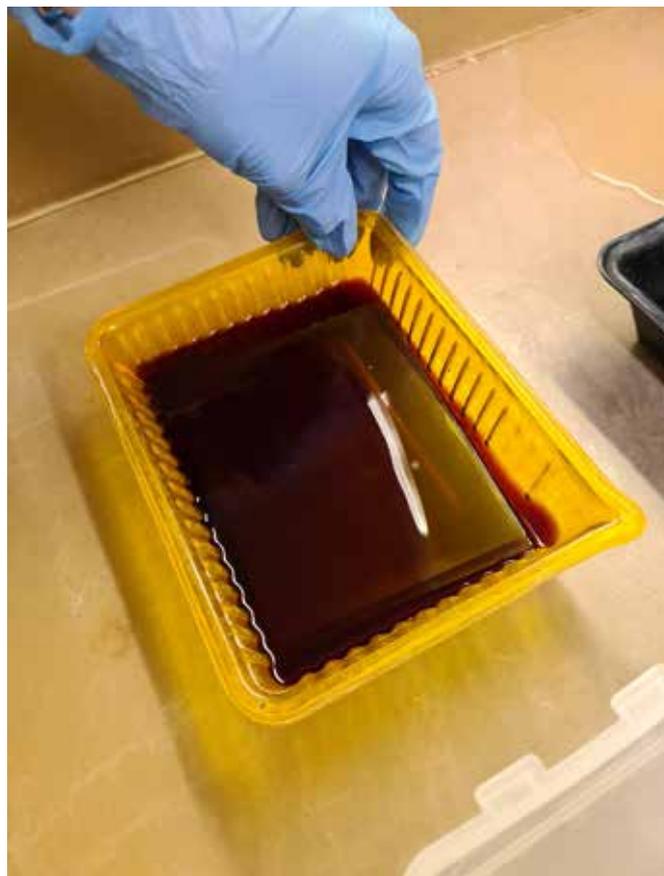
В 2021 г. на реставрацию в Музей поступила часть предметов из коллекции Эмилия Владимировича Готье-Дюфайе (1863 — после 1922) — известного фотографа, автора многочисленных снимков с видами Москвы, общественного деятеля, благотворителя и коллекционера,



Ил. 5б. Пример непрофессиональной реставрации негативов из коллекции «Средняя Азия»



Ил. 6. Перенос эмульсии на новую основу



Ил. 7. Химическая обработка

действительного члена Императорского Московского археологического общества, члена Русского фотографического общества, одного из основателей комиссии «Старая Москва». В 1912–1914 гг. он провел крупномасштабную съемку старой застройки Москвы для сохранения стремительно меняющегося облика столицы. Коллекция, насчитывающая около 500 предметов на стеклянной и пленочной основах, сегодня признается одним из ценнейших источников изучения дореволюционной Москвы. Основная часть предметов из коллекции фотографа дошла до нас в хорошем состоянии сохранности. Основные дефекты — появление серебра, царапины, незначительные утраты эмульсионного слоя по краям — могут свидетельствовать о профессиональной обработке негатива после экспонирования. Ряд предметов поступил в руинированном состоянии.

Все предметы имели похожие повреждения. Связь эмульсии с подложкой была полностью или частично нарушена. Эмульсия с сильной волнообразной деформацией, рваная, сухая, имелись потертости, царапины, также на некоторых негативах присутствовал эффект серебряного зеркала. Предположительно, причиной повреждений послужило нарушение норм хранения (аварийная ситуация). В дальнейшем для сохранности коллекции была выполнена любительская (непрофессиональная) консервация. Сверху негатива наложено стекло для фиксации отслоившегося эмульсионного слоя. Стекла по периметру обклеены бумажными полосками. Подобная консервация привела к ряду проблем. Во-первых, из-за отсутствия связи с подложкой оторванные части эмульсии были подвижны, что приводило к трению и механическим повреждениям. Во-вторых, конструкция из плотно прилегающих друг к другу стекол создала недопустимый

микроклимат, который впоследствии повлиял на эмульсионный слой. Перед реставраторами стояли следующие задачи: размонтировать, устранить эффект серебряного зеркала, пересадить эмульсионный слой на новое приемное стекло. Прежде чем приступить к работе, с негатива сделали контрольный отпечаток. После этого негатив размонтировали, бумажные наклейки и остатки столярного клея удалили, верхнее стекло сняли. Последовательность действий, как подсказывал опыт предыдущей практики, предполагала сначала восстановление целостности путем пересадки эмульсии на новую основу, а затем уже работу с химическими повреждениями.

Основная сложность заключалась в том, что эмульсионный слой был очень тонкий, практически отсутствовала связь с подложкой, эмульсия состояла из нескольких фрагментов с многочисленными разрывами. При водной обработке такая эмульсия моментально закручивается в плотные трубочки, перекручивается, переворачивается и в целом ведет себя очень нестабильно. Несмотря на это, избежать водной обработки не представлялось возможным, так как по технологии переноса негатив и новое приемное стекло необходимо размачивать в воде [1, с. 25]. В результате для удержания эмульсии негатив плотно обернули несколькими слоями фильтровальной бумаги (ил. 6). После переноса эмульсии негатив высушили, затем провели химическую обработку от эффекта серебряного зеркала (ил. 7), используя разработанный Всероссийским научно-исследовательским институтом документоведения и архивного дела (далее — ВНИИДАД) способ удаления металлического налета с поверхности снимков [там же, с. 38], опять промыли и высушили. Однако на последнем этапе обнаружился минус такого подхода: после взаимодействия с химическими реактивами и долгой водной



Ил. 8. Негатив из коллекции «Средняя Азия» до реставрации



Ил. 9. Негатив из коллекции «Средняя Азия» после реставрации

обработки перенесенная эмульсия, высохнув, начинает отходить, преимущественно в местах разрывов, и впоследствии ее необходимо подклеивать.

С учетом данного минуса появилась необходимость разработать альтернативный вариант реставрации. Оптимальным решением стала корректировка последовательности реставрационных мероприятий. Сразу после размонтирования была сделана временная фиксация отходящих частей эмульсии слабым раствором фотографического желатина к родному стеклу. Затем негатив обработали от эффекта серебряного зеркала, с последующей промывкой в проточной воде, что также являлось процессом размачивания для последующего переноса. Далее провели пересадку на новое приемное стекло. Этот подход дал более эффективный и качественный результат.

Вывод: зафиксированную на стекле эмульсию можно обрабатывать в химических растворах, ее легче переносить; эмульсионный слой не отходит после окончательного высыхания; негатив подвергается продолжительному размачиванию только один раз, что является большим преимуществом, так как при водных обработках эмульсия имеет тенденцию растягиваться.

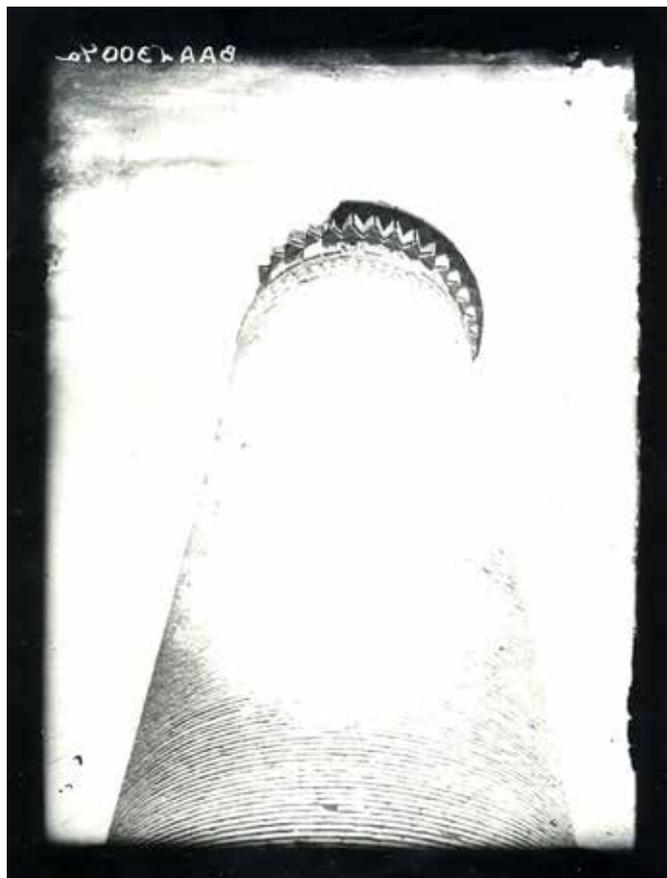
Следующими предметами, поступившими на реставрацию, стали негативы на стекле из коллекции «Средняя Азия», переданные в Музей из Центральных государственных реставрационных мастерских. Съемки проводились архитекторами-реставраторами — участниками работ по реставрации и консервации памятников древней архитектуры Узбекистана, Киргизии и Казахстана в 1920–1930-х гг. Кадры коллекции «Средняя Азия» — уникальный материал для изучения истории реставрации памятников данного региона, однако практически каждый негатив коллекции, насчитывающей около 1000 предметов, имеет

значительные дефекты. Это связано с тем, что съемкой и последующей обработкой негативов занимались любители, не имевшие специальной квалификации. Не стоит забывать о том, что съемка коллекции проходила в полевых условиях и возможности фотографов были ограничены. Процесс обработки негатива после экспонирования проводился ими с нарушениями технологии. Благодаря информационному полю можно увидеть результат их работы, приведший к неудовлетворительной сохранности негативов.

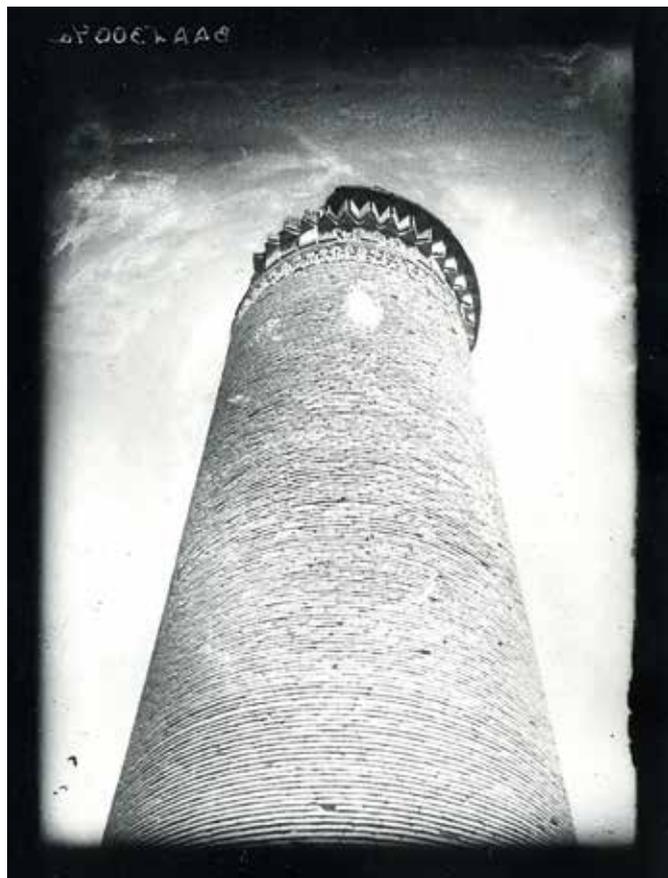
Как правило, после экспонирования и химической обработки в эмульсионном слое изображения имеется остаточный тиосульфат натрия. Его количество зависит от качества промывки фиксированных негативов. При последующем хранении негативов остаточный тиосульфат натрия вступает в различные реакции с галогенидом серебра — продукты химической реакции проявляются в виде желтых и желто-коричневых пятен.

В коллекции преобладали химические повреждения: эффект серебряного зеркала, лимонные, желтые, желто-коричневые, коричневые пятна, препятствующие получению изображения при печати; а также механические повреждения: потертости, царапины, сколы, поверхностные загрязнения, отпечатки пальцев на стекле и эмульсии, мелкие утраты эмульсии по периметру, отслоения эмульсии. Предстояло убрать поверхностные загрязнения, ослабить все химико-фотографические повреждения, остановить процессы деструкции и получить качественный отпечаток.

Показателен негатив «Караван-сарай „Рабат Малик“». Деталь. Общий вид южного портала снаружи. Узбекистан, г. Навои. XI в.» из этой коллекции. В центре негатива имелось большое пятно желтого цвета, а также эффект



Ил. 10. Отпечаток из коллекции «Средняя Азия» до реставрации



Ил. 11. Отпечаток из коллекции «Средняя Азия» после реставрации

серебряного зеркала по краям. Работа с негативом началась с удаления эффекта серебряного зеркала путем химической обработки безопасными для негатива реактивами. Использовался разработанный ВНИИДАД способ удаления металлического налета с поверхности снимков. Химическая обработка проводилась при температуре 15 °С. Вначале негатив погружался в кювету с 1 %-ным спиртовым раствором йода на 2 мин., затем на несколько секунд в кювету со спиртом, а потом на 8 мин. в 20 %-ный раствор тиосульфата натрия. После обработки обнаружилось, что удалено не только «серебряное зеркало», но и желтый цвет пятна. Однако затемнение в данной области осталось, и на данном этапе было решено сделать контрольный отпечаток. Несмотря на затемнение, на отпечатке в области пятна появилось изображение, ранее недоступное. Поскольку в работе мы придерживаемся мнения о минимальном вмешательстве, то реставрацию на этом решили закончить.

Такая же обработка успешно применялась и к другим подобным негативам: в итоге пятна ослабевали, изображение становилось доступным при печати (ил. 8–11).

В указанной коллекции встречаются также и другие повреждения химико-фотографического характера. На сегодняшний день при работе с ними подбираются и применяются методы с использованием окислительно-восстановительных реакций по методикам ВНИИДАД [там же, с. 45]. Результатом является возможность получения отпечатка с негатива, но в ряде случаев не устраивает внешний вид самого негатива, поэтому поиск оптимальных подходов к устранению пятен на эмульсии продолжается.

Таким образом, сложность работы с химическими повреждениями заключается в идентификации характера повреждения (пятен) и подборе методики. Важно учитывать при подборе реставрационных мероприятий визуальные параметры повреждений негатива, влияющие на подход к работе. Некорректная идентификация пятен влечет за собой риски утраты изображения.

Подводя итог, можно сказать, что на сохранность негативов влияет совокупность факторов: химико-фотографические процессы, авторские эксперименты, непрофессиональная консервация, неправильное хранение и несоблюдение температурно-влажностного режима. К сожалению, долгое время реставраторы не понимали, как работать с материалом, попытки консервации в некоторых случаях привели к негативным последствиям или к полному уничтожению предмета. Но сейчас картина меняется в лучшую сторону, все больше реставраторов начинает интересоваться данной темой.

Несмотря на сложную ситуацию в области сохранности, у нас как реставраторов появляется возможность проанализировать причинно-следственные связи, повысить навык определения того или иного повреждения, подобрать и отработать подходы в реставрации, что, несомненно, помогает сохранить целые коллекции.

Литература

1. Харитонов А. Г., Кепель А. А., Константинова Т. В. Методы устранения дефектов оригиналов фотодокументов: метод. пособие. М.: ВНИИДАД, 1996. 60 с.

Е. В. Мырина

Консервация объектов культурного наследия на бумажной основе, подвергшихся экстремальному воздействию водной среды (из опыта работы ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря)

Бумажная основа очень уязвима и моментально реагирует на любые изменения температурно-влажностного режима. В результате экстремального, агрессивного и негативного воздействия водной среды происходят структурные изменения не только основы и бумагообразующих свойств волокнистых материалов, но и расположенного на ней текста, изображения. В процессе намокания бумага интенсивно впитывает воду, набухает, увеличивается в размерах, появляется деформация, затеки, вымываются проклеивающие вещества, что приводит к потере механической прочности. Сохранение, консервация и реставрация данной группы объектов сопряжены с определенными рисками. Ошибочные действия могут привести к их дальнейшему необратимому разрушению, а иногда и полной потере.

Практический опыт художников-реставраторов Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря (далее — ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря) дополняет, расширяет и углубляет существующие методики (ил. 1). При систематизации деятельности по экстремному спасению объектов культурного наследия на бумажной основе, поврежденных водой, сформированы две основные группы: сохранение произведений, намокших в результате чрезвычайных ситуаций, и консервация археологических находок.

Традиционно в качестве основных причин аварийных ситуаций обозначаются стихийные бедствия (наводнения, ливневые дожди, ураганы и другие) и антропогенные факторы (пожары, ремонтные работы, неправильная эксплуатация здания, высокая влажность в помещении и др.) [1, с. 4].

В результате одного из самых сильных наводнений во Флоренции в 1966 г. пострадало значительное количество произведений искусств. Катастрофа объединила специалистов разного профиля со всего мира. В международную группу реставраторов вошли и советские реставраторы ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря (ил. 2). Специалисты впервые столкнулись с подобной проблемой, ни у кого не было опыта по спасению наследия, пострадавшего в результате катастрофы такого масштаба. Необходимость принятия срочного, порой трудного решения о методе консервации возлагала на них определенную ответственность. Нужно отметить, что практика сохранения поврежденных коллекций при помощи морозильных камер или вакуумных систем была еще неизвестна и недоступна [2, с. 77]. Одним из способов обработки произведений стало просушивание при помощи тепла и сушильных агрегатов. По возможности произведения на бумажной основе предварительно промывали (ил. 3). На выполнение полного цикла процесса требовалось довольно много времени. При этом иногда прослеживались негативные последствия — основа становилась пересушенной, хрупкой, происходили изменения цвета. Эксперты приложили все возможные на тот момент усилия, чтобы спасти мировое культурное наследие. В прощальной речи реставраторы отмечали: «Здесь всех нас объединила одна цель и задача — восстановить и надолго сохранить памятники искусства... Печальный случай предоставил нам возможность познакомиться со всеми вами, а также с вашими методами работы. И это надолго сохранится в памяти наших сердец» [3]. За проделанную работу советские специалисты получили



Ил. 1. Мастерская реставрации произведений графики. 2017. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»



Ил. 2. Советские реставраторы среди итальянских коллег. Флоренция. 1967. © ФГБУН «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

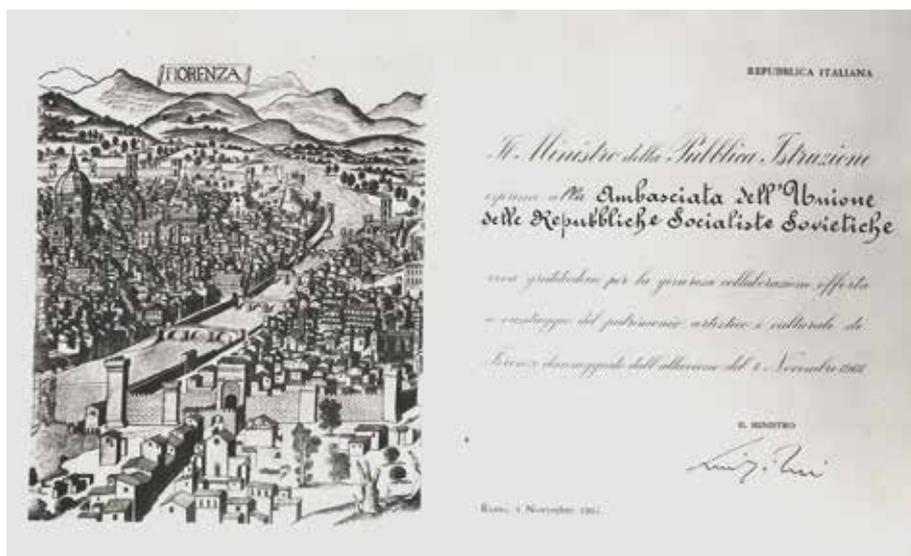
грамоту от правительства Италии (ил. 4). По возвращении домой реставраторы поделились полученным бесценным опытом со своими коллегами, некоторые методы были адаптированы и получили широкое практическое применение. Позднее, в 1990 г., в рамках министерской программы художник-реставратор Н. Л. Петрова проходила стажировку в Венеции.

Самой экстремальной и губительной аварийной ситуацией для фондов является пожар, вызванный антропогенным фактором. Бумага — легковоспламеняющийся материал, который может загораться от открытого источника огня и способен к самовозгоранию при температуре самонагрева +120 °С. Несмотря на то что основной причиной повреждения является огонь, зафиксировано, что более значительный ущерб коллекциям наносит вода. Интенсивная проливка водой очага возгорания приводит к масштабным и порой необратимым

последствиям. Под угрозой повреждения биологическими агентами становятся объекты, не только имеющие прямой контакт с водой, но и частично намоченные или находящиеся в условиях повышенной влажности и температуры. В соответствии с Правилами пожарной безопасности для учреждений культуры Российской Федерации ВППБ 13-01-94 не разрешено использовать пенные огнетушащие вещества в качестве средств тушения источника воспламенения из-за их вредного воздействия на материалы [4, с. 27]. Рекомендовано применять углекислый газ, азот. Допускается использование мелкодисперсной воды со специальными оросителями для спринклерных и дренчерных установок. Наиболее современной эффективной системой пожаротушения является «сухая вода», или Noves 1230, которая не только не наносит ущерба объектам, но и безопасна для человека и окружающей среды.



Ил. 3. Промывка гравюр из собрания Национальной библиотеки после наводнения во Флоренции. 1966. UNESCO — Photo. National Library manuscripts being washed in Florence after the 1966 flood of the Arno. The November floods. Manuscripts from the National Library being washed and dried in the boiler room of the Florence railway station. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:National_Library_manuscripts_being_washed_in_Florence_after_the_1966_flood_of_the_Arno_-_UNESCO_-_PHOTO_0000001407_0001.tiff?page=1



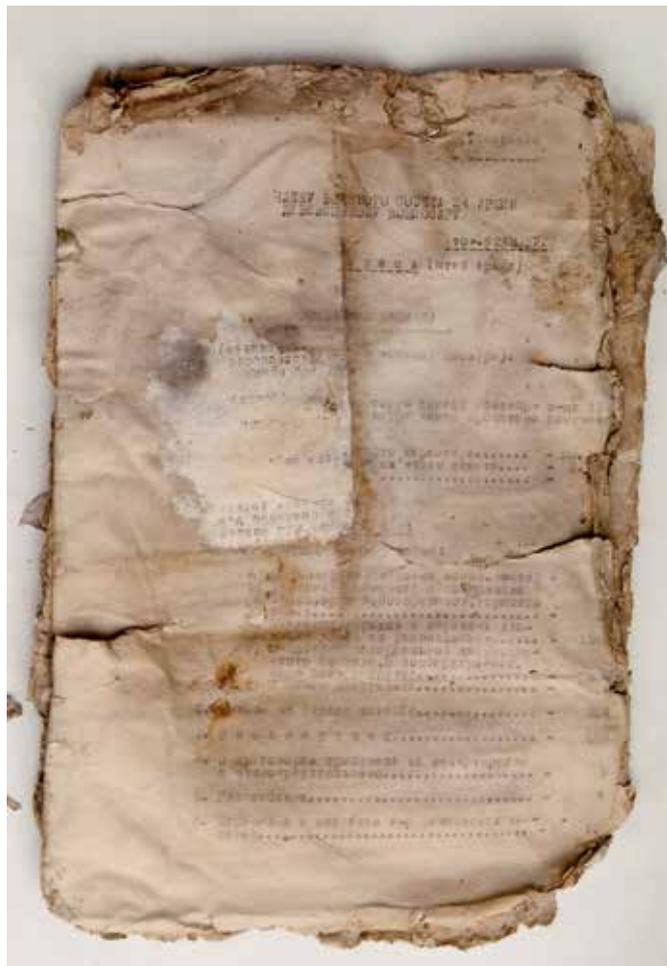
Ил. 4. Грамота правительства Италии. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

В результате пожара 14–15 февраля 1988 г. в Библиотеке Российской академии наук (БАН) в Ленинграде пострадало огромное количество изданий. Некоторые из них были уничтожены огнем и безвозвратно утрачены, но особой сложностью стало принятие решения об организации восстановительных работ около 3,6 млн экземпляров, подвергшихся сильному повреждению в результате воздействия воды, высокой температуры и влажности. Организационная работа по ликвидации последствий пожара осуществлялась по общему плану штаба библиотеки, а деятельность по работе с поврежденными книгами в морозильных и сушильных камерах, их дезинфекции координировалась сотрудниками Отдела гигиены и реставрации книг БАН (ныне — Научно-исследовательский отдел консервации и реставрации библиотечных фондов). В восстановлении поврежденных изданий принимали участие отечественные и зарубежные реставрационные центры — всего 28 организаций [5, с. 10]. Специалисты ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря вместе с московскими коллегами из Государственного

научно-исследовательского института реставрации и других организаций также консультировали по вопросам спасения фондов, затем участвовали в комплексной реставрации отдельных экземпляров. При спасательных работах библиотека разработала оригинальный сорбционно-конвективный метод сушки замороженных документов, упакованных в «сорбционные бинты» [1, с. 40], а также несколько методик, способствующих восстановлению эксплуатационных свойств поврежденных документов. В отечественной практике впервые была применена технология фазовой консервации, предложенная Питером Уотерсом из Библиотеки Конгресса США [6]. Издания помещались в индивидуальные микроклиматические контейнеры, изготовленные на автоматизированной машине Custom Manufacturing Inc. MicroClimate, Fairfield PA, USA из специального вида картона с определенными свойствами [7, с. 61]. Этот массовый метод позволил в короткий срок стабилизировать состояние большого количества документов. Фазовое хранение зарекомендовало себя как эффективный способ обеспечения сохранности фондов



Ил. 5. Пожар 15 июля 2010 г. в ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»



Ил. 6. Замороженные документы времен Великой Отечественной войны. Архив ВХНРЦ, Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. № 23774. Реставрационный паспорт № 40/2012. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

и в настоящее время является приоритетным направлением превентивной консервации. В 2006 г. на реставрацию в ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря поступили произведения графики из собрания музея-заповедника «Усадьба „Мураново“ им. Ф. И. Тютчева». Экспонаты подверглись изменениям в результате пожара в главном доме усадьбы, вызванного попаданием молнии. Грамотные действия сотрудников музея во время чрезвычайной ситуации позволили минимизировать степень разрушения произведений. Объекты имели традиционные для бумажной основы повреждения и не представляли особой сложности для реставраторов. Все процессы выполнялись в соответствии с ранее разработанными и утвержденными методиками. Более длительная и кропотливая работа проводилась с произведениями в технике пастель.

Особый опыт специалисты приобрели и сформировали при ликвидации последствий пожара 15 июля 2010 г. в ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря (ил. 5). Пожару была присвоена третья категория по пятибалльной шкале сложности. В тушении принимали участие не только пожарные автомобили, но и несколько пожарных вертолетов. Выгорел почти весь третий этаж, пострадала крыша, а первый и второй этажи в процессе тушения оказались залиты пеной и водой. После тушения пожара оперативно была организована эвакуация и просушивание экспонатов. Сотрудники сделали все возможное для предотвращения губительных последствий пожара. В результате состояние

произведений графики, размещенных в прессах, не вызвало опасений. Прослеживались деформации экспонатов, хранящихся в металлических драйверах, фиксировалась необходимость их стабилизации в прессе. В условиях повышенной влажности особое внимание уделялось контролю за состоянием красочного слоя. Невредимыми остались и предметы, находившиеся в бункере первого этажа здания, приспособленного для фондового хранения экспонатов. Единичные экземпляры, которые были в процессе реставрации на рабочих столах, подверглись воздействию воды и пены, что требовало проведения незамедлительной промывки и последующего комплекса реставрационных мероприятий. Все работы по устранению повреждений были проведены сотрудниками центра в оперативном режиме. В 2014 г. ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря открылся после проведения ремонтно-восстановительных работ с заменой всех инженерных систем, установкой современного противопожарного оборудования, сигнализации, и его структурные подразделения продолжили деятельность в штатном режиме.

В январе 2017 г. произошло затопление Музей-квартиры Г. С. Улановой в сталинской высотке на Котельнической набережной в Москве. В результате протечки трубы с горячей водой в соседней квартире был причинен большой ущерб паркету, старинной мебели, серьезно пострадала уникальная библиотека великой балерины. Специалисты ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря проводили оценку степени повреждения библиотеки, а затем реставрацию ценных изданий с автографами и дарственными надписями. Одна из самых сложных задач заключалась в подборе способа разделения слипшихся листов мелованной бумаги, на которой было издано большинство альбомов по искусству. При намокании мелованной бумаги важно оперативно принять меры по снижению абсолютного содержания влаги в течение 6–8 часов [8, р. 174]. Допустимо применение диффузионной сушки с прокладыванием адсорбирующей бумаги, чередующейся с нетканым полиэфирным материалом, а также сублимационной сушки. Не рекомендуется применять вакуумную сушку, так как существует опасность безвозвратного залипания листов [9, р. 25]. Неконтролируемое высыхание приводит к неравномерному сцементированию листов и часто — к образованию единого монолитного блока.

В реставрационной практике известно несколько апробированных способов расцементирования мелованной бумаги: 1) разделение листов, содержащих в качестве связующего казеин, при помощи 0,5–2 %-ного раствора буры от концентрации, а также 10–20 %-ного раствора углекислого аммония; 2) разделение листов, содержащих в качестве связующего животный клей, при помощи 20 %-ного раствора мочевины; 3) применение ферментных препаратов (например, протосубтилина в фосфатном буфере); 4) применение органических растворителей — этанола, ацетона и др., сцепление желатиновых слоев устраняется при помощи гексана [10, с. 105–106]. Положительные результаты получены с применением эфиров целлюлозы [12, р. 19]. При выборе метода важно тестировать устойчивость текста, подбирать способ нанесения состава (погружение, постепенное смачивание, компресс), контролировать экспозицию и обязательно соблюдать основные правила безопасности при работе с химическими веществами.

В работе с книгами из библиотеки Г. С. Улановой хорошие результаты были достигнуты при применении компрессов с эфирами целлюлозы средней вязкости. Использовались как водные, так и водно-спиртовые растворы. Наиболее сцементированные блоки обрабатывались



Ил. 7. Документы времен Великой Отечественной войны в процессе реставрации. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. № 23777. Реставрационный паспорт № 176/2012. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»



Ил. 8. Документы времен Великой Отечественной войны после реставрации. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. № 23777. Реставрационный паспорт № 176/2012. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

0,5–1,5 %-ным раствором целлюлозы низкой вязкости. При общих подходах каждая книга требовала подбора индивидуальных параметров обработки: регулировались концентрация и температура водных растворов, контролировалась экспозиция воздействия. После разделения листов проведена полная реставрация изданий.

Уникален практический опыт реставраторов ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря по консервации археологических объектов культурного наследия на бумажной основе, подвергшихся экстремальному воздействию воды. Состояние сохранности данной группы напрямую

зависит от места и глубины залегания, метода изъятия, подъема и последующего взаимодействия с кислородом в процессе планомерной сушки. Несмотря на то что вода достаточно агрессивная среда, реставраторы сходятся во мнении, что длительное нахождение объекта в определенных стабильных условиях способствует его консервации. На сохранность в таком состоянии влияют климат, температурный режим, состав и кислотность воды, наличие кислорода, присутствие водорастворимых солей, микроорганизмов и биологических агентов, контакт с почвой, органическими остатками, возможное проникновение



Ил. 9. Документы времен Великой Отечественной войны после реставрации. Архив ВХНРЦ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. № 23776. Реставрационный паспорт № 42/2012. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

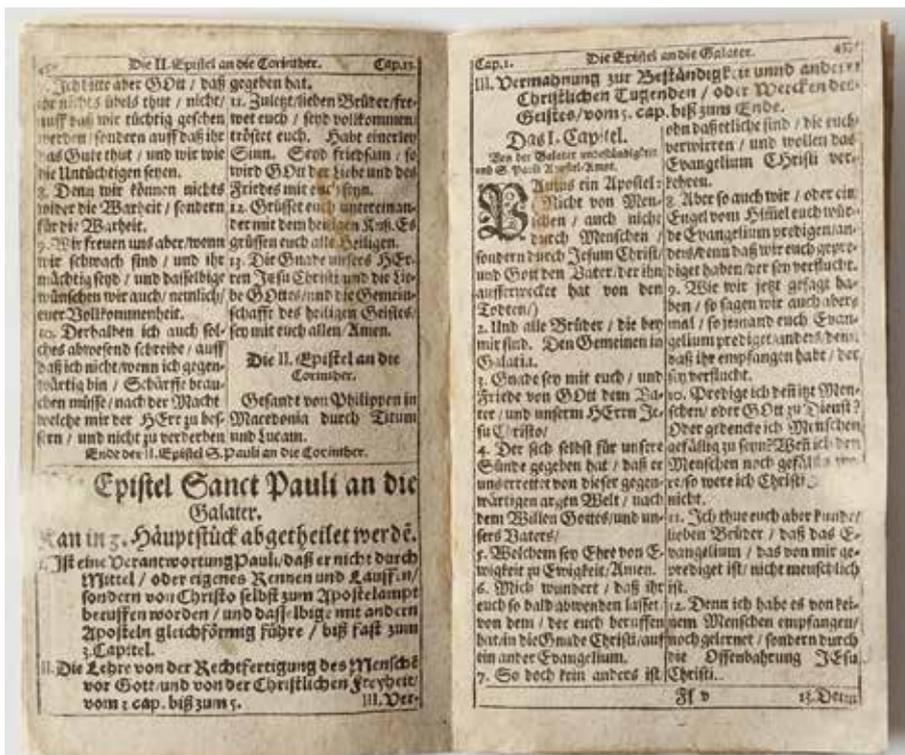


Ил. 10. Объект подводной археологии после подъема. Библия Лютера. 2017. © Архив ЦПИ РГО

ультрафиолетовых лучей. Вода взаимодействует с объектами как на физическом, так и химическом уровнях. Сохранение выявленных археологических находок представляет собой сложный научный процесс, требующий комплексного, методически выверенного подхода. Раскрытие археологических артефактов всегда сопряжено с определенными рисками, связанными с резким изменением условий среды. Практически мгновенно увеличивается доступ кислорода, изменяются температурный, влажностный и световой режимы, что может спровоцировать ускоренное разрушение объектов, а неправильные действия могут привести к их полной деструкции и потере. Адаптация артефакта должна проводиться максимально плавно с последующей оперативной консервационной обработкой, как в полевых,

так и в камеральных условиях. В настоящий момент в реставрационной практике нет четко сформулированных и утвержденных методических инструкций по консервации объектов археологии на бумажной основе. Существуют общие принципы ведения археологических работ, но вопрос сохранения данной группы остается малоизученным. Описаны лишь некоторые единичные, редкие, порой уникальные случаи. Поэтому каждый раз выбор метода консервации — это поиски решения сложной задачи путем междисциплинарного комплексного подхода, основанного на консолидации опыта специалистов — археологов, реставраторов, химиков и др.

В 2005 г. на реставрацию в ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря поступили замороженные документы времен Великой Отечественной войны из собрания



Ил. 11. Листы Библии Лютера после реставрации. 2017. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»



Ил. 12. Книга «Историческое описание всей тайны вечной жизни... Д. Филипп Николаи, 1610» в транспортировочном боксе. 2020. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

Государственного историко-культурного и природного музея-заповедника А. С. Грибоедова «Хмелита», обнаруженные при проведении поисковых работ (болотные почвы). Как показывает практика, заморозка является наиболее эффективным методом сохранения объектов на бумажной основе, подвергшихся экстремальному воздействию водной среды. Этот метод позволяет обработать сразу большой массив поврежденных документов, стабилизировать их состояние на довольно длительное время, что дает возможность постепенного, планомерного, методически выверенного ведения дальнейших консервационных работ. Поступивший на реставрацию единый блок сцементированных между собой документов был заморожен в морозильной камере бытового холодильника. Затем велась последовательная работа отдельными блоками. Замороженные документы постепенно оттаивали при комнатной температуре, при этом экспозиция каждый

раз варьировалась в зависимости от толщины отдельных блоков и степени промокания листов (ил. б). После полного оттаивания блок листов помещался в кювету с водой комнатной температуры для дальнейшего расцементирования и разделения на отдельные листы. Процесс отделения проходил свободно, состояние основы документов было удовлетворительным, что не требовало применения дополнительных составов. Затем работа проводилась с каждым листом по отдельности в соответствии с методикой реставрации документов (ил. 7–9).

В 2017 г. реставраторы ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря приступили к разработке методики по консервации объектов подводной археологии на бумажной основе. В процессе подводных раскопок торгового судна «Архангел Рафаил» (Die Engiel Raphail) специалисты Центра подводных исследований Русского географического общества (ЦПИ РГО) выявили сенсационные находки



Ил. 13. Библия Лютера. Разъединение листов и промывка. 2017. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»



Ил. 14. Псалтырь XVII в. после подъема. 2019. © Архив ЦПИ РГО

на бумажной основе, которые пробыли под водой почти 300 лет. В 2017 г. были подняты несколько страниц Библии Лютера (Новый Завет: Второе послание к коринфянам святого апостола Павла), в 2019 г. — Псалтырь XVII в. в кожаном переплете, в 2020 г. — «Книга малая» (атрибуция уточняется) и книга в пергаменном переплете «Историческое описание всей тайны вечной жизни... Д. Филипп Николаи» 1610 г. [12, с. 103]. Консервация таких уникальных артефактов — сложный и единичный опыт, не имеющий аналогов, практических наработок. С книгами работали археолог-реставратор Р. Ю. Прохоров и художник-реставратор высшей категории Е. В. Мырмина. Переосмыслив стандартные подходы реставрации и объединив опыт археологов-водолазов, для каждого объекта специалисты разработали индивидуальную программу проведения реставрационных мероприятий. Все этапы — от процесса подъема, полевой обработки до проведения реставрационных работ — проводились при постоянном контроле за состоянием документов.

На первом этапе объекты, длительное время находившиеся в соленой воде, планомерно (в соответствии с датами ведения раскопок и их выявления) были подняты на сушу и оперативно подвергнуты первичной очистке. Отделение тушки потрошеного угря и удаление взвеси фитопланктона, первого слоя песчано-глинистых отложений проведены в хорошо оборудованных условиях полевой лаборатории ЦПИ РГО (ил. 10, 11). После первой «расчистки» каждый объект представлял единую массу сцементированных между собой бумажных листов в смеси песка, ила, зерна и др. Для временного хранения их поместили в специальный бокс с 10 %-ным раствором изопропилового спирта и переносной бокс с охлаждающими элементами для поддержания низкой температуры и доставили реставраторам (ил. 12).

Остается очевидным тот факт, что артефакты сохранились благодаря взвеси фитопланктона, песчано-глинистым отложениям, которые изолировали предметы от воздействия кислорода. Способствовала их сохранению



Ил. 15. Псалтырь XVII в. после просушивания. 2019. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

непосредственно балтийская вода, которая обладает свойствами природного консерванта (темная, малосоленая, практически круглогодично холодная) [13, с. 34].

Выбор метода просушивания и разделения цементированного книжного блока на отдельные листы — самая важная и сложная проблема, с которой столкнулись специалисты. Среди известных методов сушки документов распространены такие виды, как диффузионная, конвективная (воздушная), сорбционно-конвективная, сушка токами высокой частоты, вакуумная, сублимационная. По мнению специалистов, сублимационная (лиофильная, криогенная) сушка является наилучшим способом удаления влаги из мокрых документов. Самый главный недостаток метода заключается в том, что при сублимационной сушке нет доступа к документам во время процесса и возможности осуществления прямого контроля за изменением состояния основы. В результате, учитывая специфику объектов подводной археологии, решено было отказаться от высушивания в вакуумно-сублимационной камере.

Также были проанализированы методы разделения цементированных листов. В реставрационной практике процесс разделения обозначается как «расцементирование». Этот процесс связан с большими рисками. Одним из первых известных опубликованных опытов стал проект отдела реставрации Рейксмузеума в Амстердаме по разделению гравюр XVI в., обнаруженных в 1871 г. на Новой Земле. С сентября 1977 по август 1980 г. было разделено и отреставрировано около 400 гравюр. Листы обрабатывались ферментным раствором: 10 г фермента *Violase G-Enzymen* на 1 л воды. После нескольких проб было принято решение для лучшего проникновения состава в толщину блока использовать водно-спиртовой раствор фермента (1:1). Листы дополнительно проклеивались водным раствором *Klucel G*, который затем был заменен на 8 %-ный водный раствор *Methyl-Cellulose MCP 400* [14]. Впоследствии была разработана методика консервации с использованием электрического тока.

Модифицированный способ применения желатина для консервации бумаги был предложен Научно-исследовательским центром консервации и реставрации документов Российской государственной библиотеки. На первом этапе единый книжный блок увлажняли с обрезов водно-спиртовым раствором (1:1), оборачивали в несколько слоев мокрой фильтровальной бумаги, зажимали под грузом между стальными пластинами электродов

и изолировали мраморными плитами. Затем пропускали ток частотой 50 Гц и напряжением от 220 В и ниже. По мере ослабления связей между листами их разъединяли и многократно пропитывали водно-спиртовым раствором надосадочной жидкости (от 1:5 до 1:1) [15, с. 62].

Камера токов высокой частоты (ТВЧ) для дезинфекции документов также может быть использована для отделения слипшихся листов. Увлажненный цементированный блок необходимо завернуть сначала во влажную, а затем в сухую или только в сухую фильтровальную бумагу и обработать в камере ТВЧ при температуре 80 °С в течение 5–10 мин. Затем блок вынимают и разъединяют еще теплые и влажные листы [10, с. 104]. Данным способом была успешно раскрыта рукописная книга, выявленная при археологических раскопках в горах Армении.

Оригинальный метод разъединения цементированных листов в электромагнитном поле токов высокой частоты был разработан химической группой Лаборатории консервации и реставрации документов Академии наук СССР [16, с. 18]. В результате применения метода были спасены рукописи с водонестойкими чернилами и разъединены листы древней таджикской рукописи XIV в.

Другие известные способы основаны на различных приемах увлажнения блока: при помощи камеры отдаленного увлажнения, локального воздействия парового реставрационного карандаша, компрессов с влажной фильтровальной бумагой, использования мембранного материала *Gore-Tex* и др. При этом только реставратор может определить необходимую степень увлажнения для возможности разделения листов.

После обессоливания и сушки вымораживанием восстановление «Атлантического журнала» и свернутой бумажной ленты с судна «Титаник» Британского морского флота проведено методом нанесения поли-пара-ксилиленового покрытия [17, с. 18]. Достигнуты хорошие результаты. Количество полимера, образующегося на поверхности, можно четко контролировать. Самым главным недостатком способа является его необратимость.

При работе с объектами подводной археологии реставраторы ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря проанализировали накопленный опыт и, учитывая специфику состояния основы, приняли решение проводить разделение книжных листов в специальном резервуаре с водой по размерам, соответствующим формату книжного блока (ил. 13). Подобно археологам, реставраторы аккуратно,



Ил. 16. Титульный лист книги «Историческое описание всей тайны вечной жизни... Д. Филипп Николаи, 1610» до реставрации. 2020. © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»



Ил. 17. Титульный лист книги «Историческое описание всей тайны вечной жизни... Д. Филипп Николаи, 1610» после восполнения утрат бумажной массой. 2021 © ФГБУК «ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря»

с соблюдением особой осторожности, при помощи специальных инструментов и кистей удаляли чужеродные наслоения и, расправляя сильно деформированные страницы, в том числе с большими утратами, постепенно раскрывали листы до середины каждой тетради. В процессе раскрывания листов обнаруженные нити шитья книжного блока демонтировались, оригинальная схема шитья фиксировалась графически. Далее каждый лист по отдельности просушен на подложке из фильтровальной бумаги и полиэфирного нетканого материала Hollytex на сушильной сетке.

Принципиально другой подход применялся для просушивания книжного блока Псалтыри XVII в. (ил. 14, 15). В процессе осмотра и раскрывания листов было зафиксировано удовлетворительное состояние сохранности нитей шитья и принято решение все процессы проводить не разбирая книгу на отдельные тетради и листы, сохранив оригинальное шитье. После удаления загрязнений, промывки, разделения книжных листов по отработанной ранее методике книжный блок был просушен. Конвективная сушка сочеталась с диффузионной путем прокладывания книжных страниц фильтровальной бумагой и листами бумаги с высокой гигроскопичностью, начиная с конца книги. Замена фильтровальной бумаги на чистую проводилась неоднократно с разной группировкой листов. Стабилизация просушенного книжного блока под местным прессом проводилась при систематическом контроле. При обращении с книгой требовалась предельная внимательность и исключительная осторожность.

Осуществление воздушной сушки проведено в сухом, чистом помещении с организованной циркуляцией воздуха. Температура и относительная влажность контролировались при помощи логгеров-датчиков, а влажность внутри блока измерялась влагомером с щупом. Только после тщательного осмотра высушенного книжного блока были проведены дальнейшие реставрационные мероприятия. Подобранный способ просушивания позволяет остановить процесс сушки на любом этапе, что делает его наиболее контролируемым.

В поисках решения проблемы удаления мельчайших чужеродных частиц песка и грязи, глубоко вошедших в структуру бумажной основы, которые не поддавались удалению в процессе механической очистки, была проведена работа по изучению возможности применения ультразвуковой ванны. Экспериментальная часть осуществлялась в ультразвуковой ванне «Сапфир — 22,0 ТГц» с образцами бумаги, идентичными исследуемой как в воде, так и в различных очищающих составах. В процессе работы установлено, что очистка с применением ультразвука дает более качественный результат: происходит размягчение плотных глубинных загрязнений, которые затем легко удаляются, не оказывая отрицательного воздействия на механическую прочность бумаги (ил. 16, 17). Этот метод эффективен и для процесса обессоливания.

После проведения полного цикла реставрационных работ восстановленные объекты подводной археологии на бумажной основе — книжные страницы Библии Лютера (Новый Завет: Второе послание к коринфянам святого апостола Павла) и Псалтырь 1692 г. в кожаном переплете — переданы на постоянное хранение в Музей истории Кронштадта и введены в научный оборот. Они являются жемчужиной коллекции и периодически экспонируются на выставках ЦПИ РГО. Проводится постоянный мониторинг их состояния сохранности. По прошествии пяти лет после проведения первых реставрационных работ можно отметить, что методика соответствует предъявляемым к ней требованиям и книги находятся в стабильном состоянии сохранности. Реставрация последних археологических подводных находок продолжается. Также исследуется возможность внедрения в реставрационную практику полимеров.

Основным фактором, от которого зависит спасение объектов культурного наследия на бумажной основе, подвергшихся экстремальному воздействию воды, является время. Принимать взвешенное решение о методе просушивания необходимо оперативно. Чем скорее будет инициирован сам процесс сушки, тем быстрее он будет протекать. В противном случае возникает риск развития плесени и необходимость дезинфекционной обработки. Нередко встает вопрос об актуальности специальной обработки для уничтожения микроорганизмов. Обычно в качестве активных соединений, инактивирующих патогены, применяются химические (биоциды) и физические агенты (УФ-облучение), радиация (гамма-облучение). Все вышеперечисленные методы имеют высокоактивное воздействие и могут приводить к разрушению объекта. Особенно трудно выполнить основное требование при подборе биоцидов — обеспечение низкой токсичности. Возникает вопрос и о том, как проведение данных работ может повлиять на сохранность произведений с течением времени. Также эксперты доказали, что в результате последовательного промывания и высушивания, при механическом удалении загрязнений и тем более в случае химической обработки бумаги с признаками плесневого повреждения происходит удаление и уничтожение клеток микроорганизмов без специальной антимицробной

обработки [18, с. 718]. В настоящее время перспективным направлением в области консервации является использование наноцеллюлозы. Проводятся исследования, экспериментальные работы и отрабатываются методики применения наномодифицированных волокон целлюлозы (Cellulose nanofiber, CNF) для восстановления документов, сильно поврежденных не только водой и средствами пожаротушения, но и огнем [19]. Получены первые положительные результаты тестирования наноцеллюлозы на опытных образцах в виде тончайшей пленки и 0,5–1 %-ной водной суспензии, нанесенной методом напыления. Состояние бумажной основы стабилизируется, отрицательного воздействия на ее состояние не прослеживается, а также не происходит изменения визуальных характеристик документа.

Специалистами реставрационных центров, музеев, библиотек и архивов накоплен достаточно большой опыт по консервации объектов культурного наследия на бумажной основе, подвергшихся экстремальному воздействию водной среды. Опубликованы материалы с описанием способов, технологий и оценкой результатов проведенных мероприятий. Разработаны методические пособия по предупреждению и ликвидации последствий поврежденных фондов водой. Расширяет диапазон методов и опыт ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря. Тем не менее, как показывает практика, решение каждого конкретного случая требует индивидуального подхода к выбору метода обработки с учетом специфики производства и обстоятельств произошедшего.

Литература

1. Великова Т. Д., Попихина Е. А., Трепова Е. С., Хазова С. С. Аварии в библиотеках: предупреждение и ликвидация последствий: метод. пособие / сост. и ред. Т. Д. Великова. СПб.: Российская национальная библиотека, 2021. 106 с.
2. Уотерс П. Сохранение культурного наследия библиотеки: избранные работы / пер. с англ. Н. И. Яшугина, И. М. Беляевой, Л. Г. Левашовой; сост., отв. ред. и предисл. В. П. Леонова; послесл. И. М. Беляевой. СПб.: БАН, 2005. 124 с.
3. Архив ВХНРЦ. Текст речи реставратора. Л. 1.
4. Правила пожарной безопасности для учреждений культуры РФ ВППБ 13-01-94: дата введения в действие 01.01.1995. Нижний Новгород: ГИПП «Нижеполиграф», 1995. 38 с.
5. Беляева И. М., Тилева Е. А. Сохранение фондов БАН (к 60-летию Отдела) // Петербургская библиотечная школа. 2014. № 3 (47). С. 9–14.
6. Waters, P. Phased Conservation // The Book and Paper Group Annual. 1998. Vol. 17. URL: <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v17/bp17-17.html> (accessed: 10.06.2024).
7. Леонов В. П. Питер Уотерс и Библиотека Академии наук: вспоминая февральский пожар 1988 г. // Петербургская библиотечная школа. 2017. № 3 (59). С. 50–64.
8. Buchanan, S. A. Disasters: What Bad News. What Good News // The Book and Paper Group Annual. 1986. Vol. 5. P. 174–176. URL: <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v05/bpga05-21.pdf> (accessed: 12.06.2024).
9. Walsh, B. Salvage Operations for Water Damaged Archival Collections // WAAC Newsletter. 2005. Vol. 27, no. 3. P. 19–31. URL: <https://cool.culturalheritage.org/waac/wn/wn27/wn27-3/wn27-3.pdf> (accessed: 12.06.2024).
10. Реставрация документов на бумажных носителях: метод. пособие. М.: ВНИИДАД, 1989. 264 с.
11. Kastaly, B., Szalai, V. Experiments for the Separation of Blocked Coated Papers // This Will Stick Forever Attaching & Releasing. IADA International Symposium Budapest, 25–27 May 2005. URL: https://cool.culturalheritage.org/iada/tao5a_eng.pdf (accessed: 12.06.2024).
12. Мырмина Е. В. Сохранение объектов подводной археологии на бумажной основе: от разработки методики до практической реставрации // Гидрокосмос. 2023. Т. 1, 1. № 1–2. С. 102–116.
13. Борисова Н. В., Бегунова А. В., Курганов Н. С. Консервация керамических объектов подводной археологии из акватории Финского залива (на примере объектов, поднятых с судна «Архангел Рафаил»). URL: <http://hdl.handle.net/11701/31118> (дата обращения: 14.06.2024).
14. Poldervaart, P. Prints of the Ice: Enzymatisches Lösen der im Eis von Nova-Zembla (Sibirien) gefundenen Druckgraphiken // IADA Kongress. Den Haag, 1983. S. 261–266. URL: https://cool.culturalheritage.org/iada/ta83_261.pdf (accessed: 14.06.2024).
15. Шмелёва Л. И. Модифицированный способ применения желатина для консервации бумаги // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация: сб. статей. М.: ГОСНИИР, 2000. Вып. 18. С. 62–68.
16. Бельская Н. Г. Химия в реставрации и консервации документов // Сохранность документов: сб. статей. Л.: Наука, 1987. С. 16–23.
17. Хамфри Б. Восстановление бумаги, поврежденной водой или огнем, путем нанесения поли-пара-ксилилена // Теория и практика сохранения памятников культуры: сб. науч. тр. СПб.: РНБ, 2003. Вып. 21. С. 14–22.
18. Дмитриева М. Б. Элиминация микроорганизмов в процессе реставрации бумажных документов // Миллеровские чтения — 2018: Преимущество и традиции в сохранении и изучении документального академического наследия: материалы II междунар. науч. конф., 24–26 мая 2018 г. / сост. и отв. ред. И. В. Тункина. СПб.: Реноме, 2018. С. 714–719. URL: https://renomespb.ru/uploads/pdf/10.25990_archiveras.mc-2018.5j8g-j184.pdf (дата обращения: 16.06.2024).
19. Völkel, L., Beaumont, M., Johansson, L.-S., Czibula, C., Rusakov, D., Mautner, A., Teichert, C., Kontturi, E., Rosenau, T., Potthast, A. Assessing Fire-Damage in Historical Papers and Alleviating Damage with Soft Cellulose Nanofibers // Nano-micro Small. 2022. Vol. 18, iss. 13. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/sml.202105420> (accessed: 14.06.2024).

О. В. Сушкова

К вопросу сохранности музейных предметов при пожаре

Одна из важнейших задач сохранения фондов — создание условий, препятствующих возникновению ситуаций, которые приводят к повреждению или гибели музейных собраний. Большинство экспонатов, хранящихся и экспонирующихся в музеях, могут быть испорчены или безвозвратно утрачены под влиянием опасных факторов пожара, таких как высокая температура и концентрация дыма. Также губительным для экспонатов может стать воздействие воды при тушении пожара. Музеи должны стремиться минимизировать риски и по возможности избегать чрезвычайных ситуаций. Существует множество примеров того, как пожар и его ликвидация наносили ущерб культурному наследию — отдельным экспонатам или всему зданию. В случае возникновения пожара сотрудникам необходимо знать, как действовать и к кому обращаться за помощью. Важным этапом в готовности персонала к спасению предметов хранения является разработка плана последовательных действий в случае чрезвычайной ситуации. Однако нормативных требований к плану эвакуации музейных предметов не установлено, поэтому у ответственных лиц возникает вопрос: каким должен быть план?

В статье рассматриваются вопросы, связанные с защитой музейной коллекции при пожаре, организации спасения и эвакуации предметов хранения.

Предупреждающие меры защиты

Защита людей и музейных ценностей при чрезвычайных ситуациях, в том числе при пожаре, — сложная и ответственная задача, от грамотного и своевременного решения которой зависит жизнь и здоровье посетителей музея, а также сохранность культурного наследия. Пожар всегда наступает неожиданно и быстро распространяется по зданию. Решение задач по предотвращению возгораний, распространению пожара и его последствий требует системного подхода посредством разработки и реализации сбалансированных мероприятий инженерно-технического и организационного направления. Защиту произведений искусства необходимо начинать с оценки рисков для музейных предметов, при этом учитываются следующие возможные угрозы:

- возникновение пожара от существующих в здании источников (электропроводка, пожароопасные и строительные работы и др.);

- воздействие опасных факторов пожара на сотрудников, посетителей, экспонаты;

- быстрое распространение пламени по горючим конструкциям объекта (пожарная опасность строительных конструкций и используемых материалов);

- распространение пожара извне здания или на соседней территории, которое может привести к возгоранию в помещении с коллекцией произведений искусства;

- срабатывание существующих на объекте систем противопожарной защиты и последствия для коллекции произведений искусства;

- поджог.

Проведенная оценка возможных угроз (рисков) служит основой для разработки и реализации плана противопожарных мероприятий по защите посетителей,

сотрудников и музейной коллекции, а также плана действий в различных чрезвычайных ситуациях. Подготовленный план противопожарных мероприятий может стать основой для планирования финансирования с целью приведения объекта в соответствие с нормами пожарной безопасности и минимизации последствий возгораний.

Самыми распространенными причинами пожаров в музеях являются нарушения при эксплуатации электросетей или электрооборудования и проведение строительных работ. В интересах защиты предметов хранения электромонтажные работы следует выполнять таким образом, чтобы обеспечить отсутствие недопустимого риска возникновения повышенных температур, дуговых разрядов или излучений, которые могут привести к появлению опасностей. Электрооборудование не должно быть источником пожара в нормальных и аварийных условиях работы.

Огонь, дым, сажа, вода могут навредить или даже уничтожить музейные предметы. Для предотвращения или минимизации риска повреждения музейной коллекции во время тушения пожара автоматическими установками пожаротушения при их проектировании необходимо обращать внимание на физико-химические свойства огнетушащего состава. Продумывая дизайн выставок, целесообразно учитывать уязвимость экспонатов при воздействии на них температуры, дыма и воды. Располагать особо чувствительные предметы желательно в плотно закрываемых витринах. Высокие выставочные стенды не должны препятствовать распространению тепловых и дымовых потоков в зоне действия пожарного извещателя, а также работе оросителей, предназначенных для распределения струй огнетушащего вещества в жидкой фазе по защищаемой площади. Материалы, используемые в качестве конструкции выставки, не должны быть пожароопасными.

Мероприятия по защите музея от пожара и минимизации его последствий должны разрабатываться в соответствии с нормативными правовыми актами и документами в области пожарной безопасности и с учетом особенностей конкретного защищаемого объекта.

В Единых правилах организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций положения о пожарной безопасности рассматриваются в нескольких разделах [1].

В разделе 10 «Общие положения по хранению музейных предметов» указывается на необходимость соблюдения требований по обеспечению противопожарного режима, т. е. выполнение требований Правил противопожарного режима в РФ [2], в том числе по оснащению первичными средствами пожаротушения и назначению ответственных за исправное состояние противопожарного оборудования. Выставляются требования к зданиям и помещениям, хранящим музейные предметы: они должны отвечать требованиям нормативных правовых актов, содержащих обязательные для исполнения требования пожарной безопасности. В случае отсутствия к таким объектам нормативных требований пожарной безопасности, на основе положений Технического

регламента [3] должны быть разработаны специальные технические условия, отражающие специфику обеспечения пожарной безопасности объекта и содержащие комплекс необходимых инженерно-технических и организационных мероприятий по обеспечению пожарной безопасности.

В разделе 15 «Хранение музейных предметов в фондохранилищах» выставляется требование об оборудовании помещений хранения системами обеспечения пожарной безопасности, обозначении на дверях помещений категорий по взрывопожарной и пожарной опасности и классификационного показателя зоны. Определяются параметры проходов между стеллажами и шкафами, а также правила их размещения относительно стен и вентиляционных каналов.

В разделе 16 «Хранение музейных предметов разных видов в одном помещении (комплексное хранение)» вводится запрет на оборудование помещений хранения дежурным освещением и эксплуатацию электронагревательных приборов в этих помещениях.

В разделе 42 «Обеспечение сохранности музейных предметов при экспонировании» выставляется требование о соблюдении проектных решений в отношении пределов огнестойкости строительных конструкций и инженерного оборудования. Определяются параметры проходов между экспозиционным оборудованием. Выставляются требования к показателям пожарной опасности декоративно-отделочных материалов, применяемых на путях эвакуации в зальных помещениях.

Все представленные положения определяют основные направления пожарной безопасности для деятельности по сохранению музейных предметов и коллекций и обоснованы нормативно-правовыми актами, содержащими обязательные к исполнению требования пожарной безопасности.

Эвакуация

Важен вопрос о спасении музейных коллекций в том случае, если чрезвычайную ситуацию предотвратить не удалось. Решение вопросов безопасной эвакуации людей и музейных ценностей при пожаре базируется на следующих основополагающих требованиях, установленных Правилами противопожарного режима в Российской Федерации [2]:

— при обнаружении пожара или признаков горения в здании, помещении необходимо немедленно сообщить об этом по телефону в пожарную охрану и принять меры по эвакуации людей, а при условии отсутствия угрозы жизни и здоровью людей — меры по тушению пожара в начальной стадии;

— в организации должны быть назначены лица, ответственные за обеспечение пожарной безопасности, в том числе за организацию спасения людей, с использованием для этого имеющихся сил и технических средств, удаление за пределы опасной зоны всех работников, не задействованных в тушении пожара, а также за организацию одновременно с тушением пожара эвакуации и защиты материальных ценностей;

— в организации должны быть разработаны и размещены на видных местах планы эвакуации людей при пожаре, а также разработан план эвакуации музейных предметов и других ценностей из музея;

— при эксплуатации эвакуационных путей и выходов должны соблюдаться принятые в проектной документации решения (в части освещенности, количества, размеров и объемно-планировочных решений эвакуационных путей и выходов, а также наличия на путях эвакуации знаков пожарной безопасности);

— численность одновременно находящихся людей в залах (помещениях) не должна превышать количество, определенное расчетом, исходя из условий обеспечения безопасной эвакуации людей при пожаре;

— двери эвакуационных выходов должны свободно открываться изнутри без ключа;

— пути эвакуации и эвакуационные выходы должны быть обозначены знаками пожарной безопасности.

Защита людей является приоритетным направлением при чрезвычайных ситуациях. После принятия мер, связанных с обеспечением безопасности жизни людей, спасение культурных ценностей становится основной задачей персонала, в чьи функции входит защита и сохранение коллекций и организация бесперебойной деятельности музея.

Правилами противопожарного режима в Российской Федерации установлено требование о наличии планов эвакуации людей при пожаре, а для музеев, картинных галерей требуется еще разработка плана эвакуации музейных предметов и других ценностей [2]. Это означает, что руководители музейных организаций должны быть готовы к действиям по спасению посетителей и коллекции хранения при возникновении пожара.

При разработке и изготовлении планов эвакуации необходимо руководствоваться ГОСТ 34428-2018 «Системы эвакуационные фотолюминесцентные. Общие технические условия». Требования к разработке планов эвакуации музейных предметов в нормативных документах не установлены. Разработка планов эвакуации музейных предметов является мерой снижения потенциальных рисков для здания музея и его коллекции.

План должен определять серию последовательных действий, которые необходимо предпринять персоналу для предотвращения или минимизации ущерба при возникновении пожара. Спасение экспонатов требует совместных действий сотрудников, поэтому к разработке плана должны привлекаться все заинтересованные структурные подразделения музея. Это могут быть представители службы музейной безопасности, чьи обязанности включают оперативное реагирование на чрезвычайную ситуацию, организацию эвакуации посетителей, при необходимости эвакуацию и охрану экспонатов, регламентацию доступа к музейным предметам, взаимодействие со службами спасения, обеспечение решений инфраструктурных проблем.

Принципиальным может стать вопрос вскрытия хранилищ при пожаре или другой чрезвычайной ситуации. Пунктом 14.5 Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций допускается, в случае необходимости доступа в хранилище в отсутствие ответственного хранителя, вскрытие хранилища по распоряжению главного хранителя комиссией в составе не менее трех человек, с обязательным составлением акта. При наличии технической возможности процесс вскрытия фиксируется видеосъемкой [1]. Ответственные лица службы музейной безопасности совместно с хранителями могут прописать порядок вскрытия помещений в различные временные периоды (рабочее или нерабочее время).

Важную роль в разработке плана эвакуации экспонатов играют хранители, отвечающие за сохранность и любые перемещения экспонатов из собрания музея. В их задачи входит инвентаризация и составление приоритетного для эвакуации списка предметов с указанием мест их расположения, а также списка с потенциально опасными музейными предметами (например, радиоактивные минералы, материалы, обработанные тяжелыми металлами, и т. д.) для передачи в службу спасения при пожаре.

Составление списка ценностей, которые будут спасены в первую очередь, очень непростая задача. Он должен быть подготовлен хранителями заблаговременно, с указанием местонахождения каждого экспоната, так как при возникновении пожара времени для определения приоритетов уже не будет. В целях музейной безопасности составленный список может быть отнесен к документам «для служебного пользования». Необходимо также предусмотреть эвакуацию учетной документации.

Хранители могут определить требуемое количество упаковочного и укрывного материала, который обеспечит сохранность музейных предметов при перемещении или оставлении их в экспозиции, поскольку из-за размеров не все экспонаты, даже наиболее ценные, можно экстренно эвакуировать. Выбор материалов, метода укрытия и упаковки зависит от габаритов, веса исходного материала, хрупкости и других особенностей, которые необходимо учесть в плане эвакуации предметов.

Реставраторы помогают сохранить и восстановить исторические материалы и предметы культурного наследия. Совместно с хранителями музейных коллекций при разработке плана они могут прописать порядок выемки предметов, перемещения, маркировки, складирования, транспортировки, укрытия и упаковки экспонатов.

Важно вести учет перемещаемых экспонатов. Сотрудники, отвечающие за ведение документации в случае, могут разработать план действий по регистрации событий, в том числе фотофиксации, учетную документацию. Фотоматериалы и письменные отчеты помогут собрать информацию, которая может быть упущена при оперативных действиях по спасению коллекции. Благодаря документации можно извлечь уроки из произошедшей чрезвычайной ситуации и получить необходимые записи по вопросам ответственности.

Представители инженерно-технических служб при разработке плана эвакуации музейных предметов могут предусмотреть создание зон проведения аварийно-спасательных работ, установление требований к средствам индивидуальной защиты и уменьшению воздействия опасных факторов пожара, а также определить на объекте места хранения упаковочного материала, ящиков, микаленты и прочего необходимого для эвакуации экспонатов оборудования.

При разработке планов эвакуации музейных предметов при пожаре для снижения рисков повреждений и утраты экспонатов целесообразно рассматривать и другие возможные типы чрезвычайных ситуаций. Непростая задача по моделированию реагирования на чрезвычайные ситуации в музеях из-за разнообразия произведений искусства, их размеров и материалов усугубляется, если музей расположен в здании, отнесенном к объекту культурного наследия. По этой причине необходимо разрабатывать схемы и порядок действий в различных сценариях защиты экспонатов. Это позволит подготовить персонал к быстрому реагированию и принятию мер в критической ситуации при возможных угрозах, что, в свою очередь, уменьшит риски повреждения предметов и повысит безопасность людей.

Под планом эвакуации музейных предметов подразумеваются в том числе непосредственно поэтажные планы зданий, строений и планы помещений, которые являются результатом всесторонней проработки и разработки плана действий при чрезвычайной ситуации, инструкции по

действиям персонала, обязанности каждой вовлеченной стороны. План каждого музея будет различаться из-за уникальности его коллекции, местоположения. Не существует идеального шаблона для документа, однако можно выделить основные элементы.

1. Оглавление и введение.

Большинство планов начинаются с оглавления, чтобы облегчить быстрый поиск информации во время чрезвычайной ситуации. Во введении объясняется, как организован план, где он хранится, как часто и кем обновляется.

2. Контактная информация для экстренных случаев.

При чрезвычайной ситуации сотрудникам необходимо взаимодействовать с различными службами и должностными лицами. В плане указываются контакты отдела безопасности, дежурных служб музея, руководителей, главного хранителя, главного инженера, а также номера телефонов ближайших подразделений полиции и пожарной части.

3. Порядок реагирования на чрезвычайную ситуацию.

При возникновении чрезвычайной ситуации персоналу музея необходимо четкое руководство, как действовать. В этом разделе целесообразно установить критерии, достаточные для начала эвакуации экспонатов; приоритетность эвакуации; порядок выноса ценностей за пределы зоны горения; способы маркировки эвакуируемых ценностей; способы защиты музейных предметов на месте в случае невозможности их эвакуации.

В плане должны быть указаны ответственные за эвакуацию лица, индивидуальные обязанности каждого должностного лица, задействованного в спасении предметов, действия сотрудников в рамках рабочего и нерабочего времени, выходных и праздничных дней. Этапы реагирования в первую очередь должны быть направлены на безопасность людей, затем спасение объекта и коллекций.

Также в разделах плана должны быть определены:

- возможные способы спасения ценностей от пожара;
- прием ценностей согласно документации, обеспечение охраны и защиты;

- система документации для этапов проведения эвакуации;

- места складирования эвакуируемых экспонатов с учетом различных угроз;

- перечень и места складирования укрывного материала;

- перечень и места складирования оборудования, которое может понадобиться при проведении аварийно-спасательных работ;

- поэтажные планы зданий, строений и планы помещений;

- другие необходимые для конкретного музея разделы.

В документе указывается дата последней редакции. План эвакуации музейных предметов при пожаре должен согласовываться с планом эвакуации людей. Необходимо предусмотреть место, где возможно проводить досмотр посетителей во избежание кражи экспонатов в случае экстренной эвакуации.

Готовность к действиям

Разработанные планы должны периодически пересматриваться и редактироваться, чтобы учесть изменения контактных телефонов, численности персонала, мест расположения предметов. Также регулярно пересматриваются списки приоритетов спасения и другие изменения,

влияющие на стратегию учреждения по предотвращению, смягчению последствий и обеспечению готовности к любым угрозам.

В музее должен быть составлен график обучения и отработки действий персонала при различных чрезвычайных ситуациях. Надо признать, что не в каждом музее проводятся учения, даже при наличии плана эвакуации. Регулярно проводимые учебные тренировки помогают обеспечить непрерывное информирование в случае кадровых перестановок или других изменений в документе. Необходимо проводить ознакомление с планом новых сотрудников, которые по своим должностным обязанностям будут принимать участие в спасении экспонатов.

В соответствии с федеральным законом «О пожарной безопасности» при тушении пожаров и проведении аварийно-спасательных работ необходимые действия для обеспечения безопасности людей и спасения имущества осуществляются силами подразделений пожарной охраны [4]. Пунктом 26 Правил противопожарного режима в Российской Федерации установлено требование об обеспечении доступа в любые помещения на объекте, где произошел пожар, для эвакуации и спасения людей,

ограничения распространения, локализации и тушения пожара [2]. В случае работы пожарных подразделений по спасению музейной коллекции им понадобится план эвакуации экспонатов, в связи с чем в документе уместно предусмотреть порядок взаимодействия с подразделениями пожарной охраны лиц, ответственных за эвакуацию, и проводить совместные тренировки по отработке действий по спасению музейной коллекции.

Литература

1. Приказ Министерства культуры Российской Федерации от 23.07.2020 № 827 «Об утверждении Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций» (зарегистрировано в Минюсте России 05.11.2020 № 60748).
2. Постановление Правительства Российской Федерации от 16.09.2020 № 1479 «Об утверждении Правил противопожарного режима в Российской Федерации».
3. Федеральный закон от 22.07.2008 № 123-ФЗ «Технический регламент о требованиях пожарной безопасности».
4. Федеральный закон от 21.12.1994 № 69-ФЗ «О пожарной безопасности».

*Е. В. Жилина, Л. И. Старилова, И. А. Григорьева, Н. И. Венедиктова,
С. Ю. Капуткина, А. А. Васильева, Е. В. Борисов, М. Г. Дынникова,
А. В. Поволоцкая*

Исследование и реставрация коллекции стеклянных негативов из собрания РОСФОТО

Введение

Коллекция (КП 009/1-401), переданная в 2006 г. в Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, предположительно, имеет отношение к семье Левиных. Архив содержит 258 стереофотографий, 108 негативов на стекле, 35 негативов на пленке, датируемых 1890–1930-ми гг.

В составе коллекции есть любительские стереопары, сделанные во время Русско-японской войны 1904–1905 гг. в Маньчжурии, возможно, военным врачом А. Ф. Волькенштейном. Также архив содержит тиражные стереопары, выпущенные издательством «Шерер, Набгольц и К°», запечатлевшие сцены Русско-японской войны, эпизоды Мукденского сражения (19 февраля — 10 марта 1905 г.) [1]. Негативы на пленке относятся к периоду 1900–1910-х гг. и сделаны на Лазурном Берегу (Франция), в Дрездене (Германия) и, предположительно, в Альпах (Швейцария). Съемка на стеклянные негативы велась в период с конца 1920-х по 1930-е гг., среди этих

материалов — портреты в интерьере и на пленэре, вероятно, членов семьи или друзей фотографа. На одном из стеклянных негативов, датированном концом 1920-х — началом 1930-х гг., имеется автопортрет (КП 009/107) (ил. 1), однако личность фотографа установить не удалось.

Кроме того, в архиве присутствует съемка для любительских стереопар на бланках открытых писем, которая велась в Мерикюле Эстляндской губернии (ныне — Эстония) летом 1908 г.; в подмосковных Дубровицах; на реке Сетунь в Троекурове; в Сокольниках и в Саввино-Сторожевском монастыре в 1900-е гг. Другие любительские стереопары на фирменных бланках были сделаны в разных регионах Российской империи: в Крыму, Ярославле, Москве, Звенигороде, а также за границей — в Тироле и Вене (Австрия).

Коллекция обладает большой художественно-исторической ценностью: в ней нашли отражение многообразие исторических событий начала XX в. и жанровое разнообразие снимков фотографов-любителей, фиксирующих окружающий их мир.

Большой интерес представляет ряд стеклянных стереонегативов, созданных зимой-весной 1915 г.: полководе и ботанический сад в Воронеже, городские храмы и кладбища, снимки детей и взрослых из одной семьи, проживавшей в Воронеже, в интерьере их квартиры и на зимних улицах. Тем же фотографом были выполнены, вероятно, и другие негативы 1910-х гг.: демонстрации на улицах, групповые снимки в учебной лаборатории, виды льнопрядильной фабрики барона А. Л. Штиглица в Ивангороде и др.

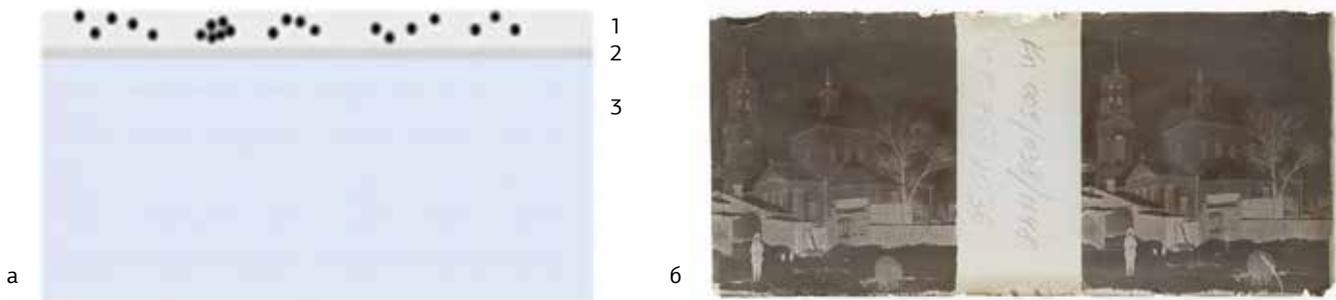
Историко-культурная ценность негативов, выполненных на стеклянных пластинах, бесспорна. При этом не каждый музей или архив отважится взять их в свою коллекцию, так как этот хрупкий материальный носитель информации тяжело сохранять и экспонировать. Поведение стеклянных негативов даже при соблюдении необходимых температурно-влажностных условий в хранилище непредсказуемо. Требуется регулярный мониторинг, который в данном случае проводился с момента поступления коллекции раз в два года.

Историческая справка

Несколько слов о том, кому принадлежал фотографический архив до того, как попасть в собрание РОСФОТО. Предположительно, он хранился в семье ученого Бориса Юльевича Левина (1912–1989) [2–4] — астронома, автора ряда монографий по проблемам термической истории Луны и Земли, учебников по астрономии, в том числе популярного учебника «Астрономия в картинках», написанного им совместно с женой, Лидией Николаевной Радловой (1913–1999) [5]. Л. Н. Радлова — астроном, ведущий специалист в области астрономии, информатизации науки, популяризации астрономии [6]. В первом браке (1934–1944) Лидия Николаевна была замужем за доктором



Ил. 1. Негатив с автопортретом. КП 009/107. © РОСФОТО



Ил. 2. Схематичное изображение послойной структуры желатиносеребряного негатива (а): 1 — частицы серебра в желатиновом связующем, 2 — промежуточный слой, 3 — стеклянная подложка; желатиносеребряный стереонегатив КП 009/038 (б)

физико-математических наук Федором Федоровичем Волькенштейном (1908–1985). Вероятно, часть коллекции может происходить из семьи ее первого мужа, так как его дед Аким Филиппович Волькенштейн (1846–1916) был военным врачом и мог принимать участие в военных действиях Русско-японской войны.

Виды стеклянных негативов

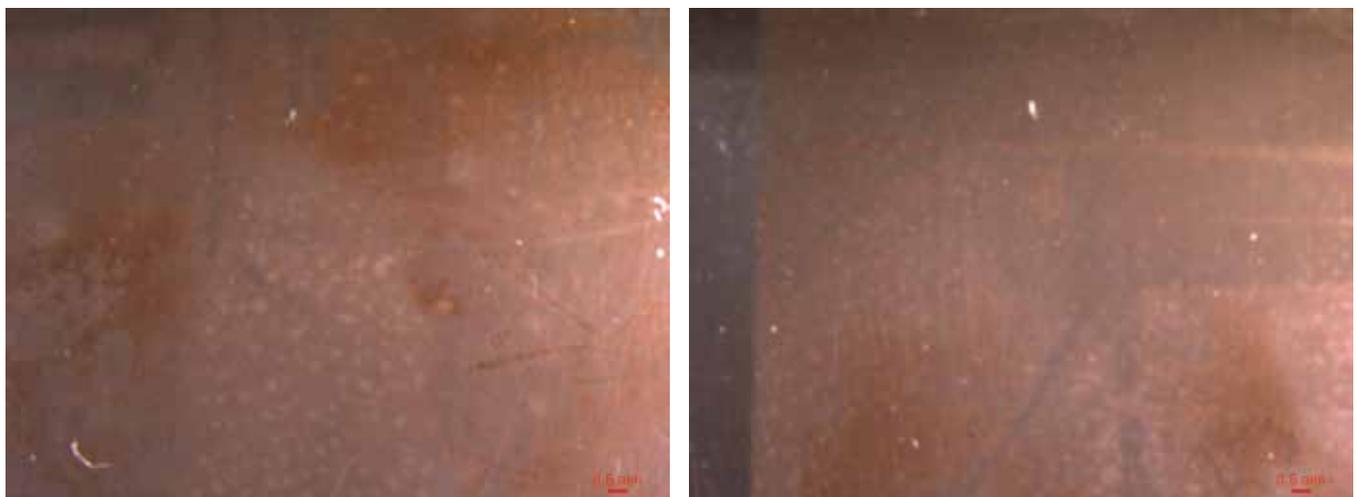
В настоящее время возрастающий интерес к негативам на стеклянной основе непосредственно связан с их неоспоримой исторической ценностью. Но с течением времени встает вопрос об их сохранности, которая напрямую связана с физико-химическими особенностями основы (стекла) и эмульсии. Практически на каждом стеклянном негативе, даже при условии его бережного хранения, встречаются механические и химические повреждения, такие как царапины, потертости эмульсионного слоя, трещины и сколы, металлический блеск и пятна разных оттенков.

Стеклянные негативы пришли на смену бумажным: бумага, пропитанная йодистым серебром (так называемый процесс калотипии; 1841–1855), являлась первым примером позитивно-негативного процесса. Существует два наиболее распространенных типа стеклянных негативов: мокроколлоидные и желатиносеребряные пластины. Мокроколлоидные негативы, изобретенные Фредериком Скоттом Арчером (Frederick Scott Archer; 1813–1857) в 1851 г., бытовали с начала 1850-х до 1880-х гг. Использование стекла, а не бумаги в качестве основы позволяло получать более резкие, детализированные и стабильные негативы [7]. Кроме того, с одного подобного негатива можно было сделать несколько отпечатков. Суть мокроколлоидного

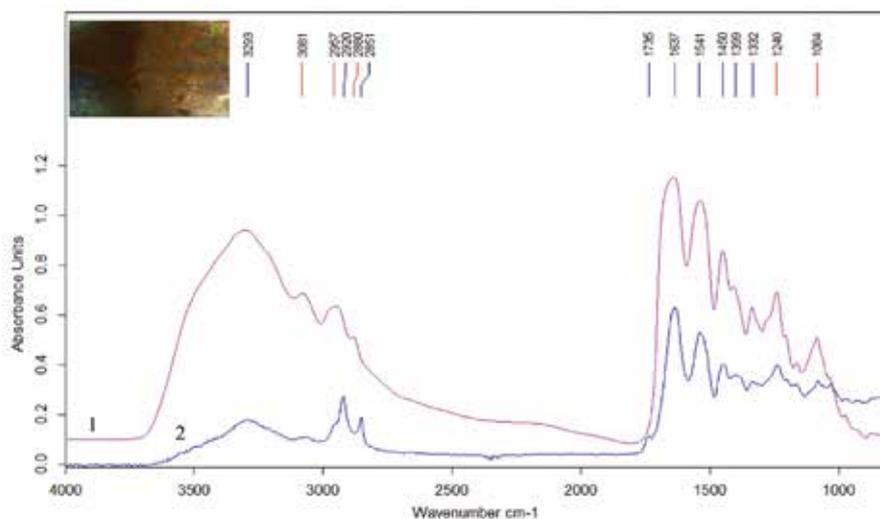
процесса состояла в получении фотографических негативных изображений на фотопластинках с коллодионной эмульсией. Для изготовления такого фотоматериала поверхность стеклянной пластинки покрывали раствором йодистого калия и коллодия, а затем обрабатывали ее раствором азотнокислого серебра. В результате образовывалось йодистое серебро, распределенное в коллодии, так называемая коллодионная эмульсия. Она требовала немедленного экспонирования и теряла свойства при высыхании, поэтому съемку и обработку необходимо было производить сразу после изготовления коллодионной фотопластинки, пока она еще влажная. Проявление экспонированной пластинки производилось железосодержащим проявителем, а фиксирование — цианистым калием [8].

Желатиносеребряные пластины можно было использовать в сухом виде, поэтому их было удобнее транспортировать, и они требовали меньшего воздействия света, чем коллодионные пластины. Изобретенные доктором Ричардом Личем Мэддоксом (Richard Leach Maddox; 1816–1902) и впервые представленные в 1873 г., желатиносеребряные пластины получили широкое распространение с 1880-х до конца 1930-х гг. и стали первым экономически успешным и долговечным фотографическим носителем [9].

Желатиносеребряные негативы обычно изготавливались на более тонких стеклянных пластинах с более равномерно нанесенной эмульсией по сравнению с мокроколлоидными стеклянными пластинами [10]. Готовая пластина могла храниться и использоваться в течение многих лет. Экспонированная пластина также



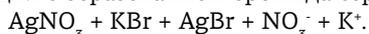
Ил. 3. Микрофотографии эмульсионного слоя стереонегатива КП 009/038



Ил. 4. Микрофотография участка эмульсионного слоя, с которого регистрировался ИК-спектр: 1 — желатин (IRUG Database, IPR0009), 2 — эмульсионный слой стереонегатива КП 009/038

не требовала немедленного проявления. Долговечность и удобство использования пластин произвели революцию в профессиональной и любительской фотографии. Желатинсеребряные пластины можно было проявлять в течение нескольких месяцев после экспонирования, что освобождало фотографа от необходимости носить с собой лишнее оборудование и химикаты (ил. 2).

Желатин является идеальной эмульсией, поскольку он недорог, прозрачен, в сухом состоянии обладает высокой прочностью, а при намокании разбухает, пропуская фотореактивы к микрокристаллам галогенида серебра. Процесс создания эмульсии основан на том, что к теплой смеси желатина и бромида калия добавляют раствор нитрата серебра. В результате происходит химическая реакция с образованием бромида серебра:

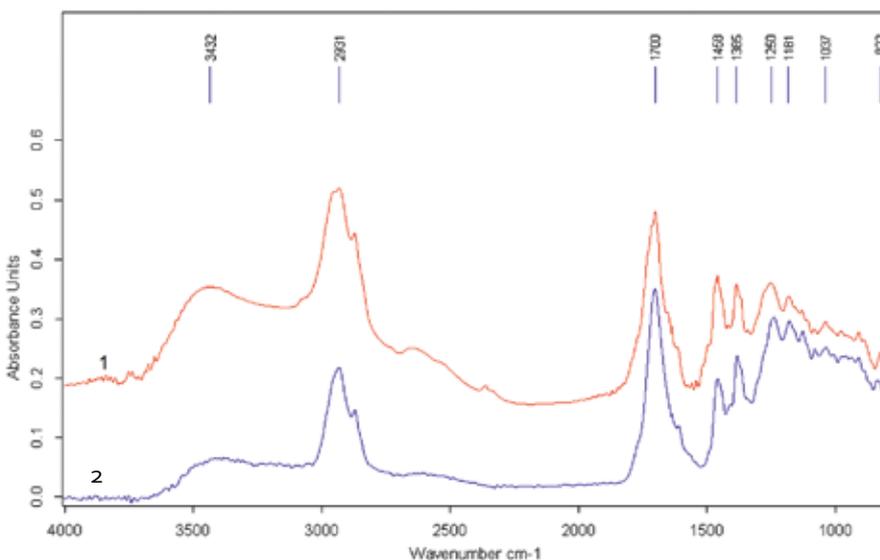


Затем суспензию нагревают в течение нескольких часов, что позволяет кристаллам бромида серебра образовываться и формироваться снова и снова, увеличивая со временем чувствительность к свету. Такой процесс называется «созревание». При охлаждении желатин становится твердым, и его можно нарезать тонкими полосками, известными как «лапша». Затем лапшу промывают, вымывая неиспользованные химикаты, плавят, наносят на очищенное стекло фотопластинок, которые сушат в темноте, упаковывают в коробки и отправляют потребителю

готовыми к экспонированию. После того как изображение снято, негатив проявляется гидрохиноном, превращающим бромид серебра в частицы серебра. Далее пластина фиксируется тиосульфатом натрия, а затем промывается, чтобы остановить химическую реакцию.

Хотя изобретение стеклянных негативов в качестве носителя было революционным достижением, с долговременным хранением самих пластин возникали проблемы, связанные с хрупкостью стекла и уязвимостью эмульсионного слоя к любому механическому воздействию. В частности, микроцарапины образуются на поверхности эмульсии от любых прикосновений. Со временем ухудшается адгезия между стеклом и эмульсией, что приводит к отслаиванию эмульсии. Кроме того, недавние исследования показали, что и само стекло со временем может подвергаться химической деградации; это делает стеклянный негатив еще более сложным объектом с точки зрения поддержания стабильности его состояния [11]. Условия хранения стеклянных негативов требуют низких температур (+8... +15 °С) и определенной влажности (40–50 %) для относительной стабилизации происходящих процессов.

Тем не менее хрупкое стекло смогло сохранить до наших дней бесценные материалы более чем столетней давности. В настоящее время по всему миру насчитывается свыше семи миллионов таких негативов, и они несут в себе ценные исторические и научные данные.



Ил. 5. ИК-спектры: 1 — канадский бальзам (IRUG Database, INR0034), 2 — смола, расположенная между стеклами позитива КП 009/096



Ил. 6. Общий вид стереопозитива КП 009/096 (а); микрофотография участка негатива со следами канадского бальзама (б)

Описание состояния сохранности коллекции

Мониторинг состояния стеклянных негативов из коллекции РОСФОТО показал, что музейные фотографические предметы находились в удовлетворительном состоянии, за исключением 43 стеклянных стереопластин (всего в коллекции 99 стеклянных стереопластин), состояние сохранности которых требовало реставрационного и консервационного вмешательства.

В большинстве случаев для стереонегативов были характерны следующие дефекты: металлический блеск, желто-коричневые пятна, отслаивание эмульсионного слоя, царапины и потертости эмульсии. На некоторых предметах, помимо упомянутых дефектов, имелись трещины или отсутствовали фрагменты основы и эмульсии.

Некоторые негативы (КП 009/083 и 085–087) с трещинами и битыми углами были стабилизированы и укреплены самоклеящейся отрывной бумагой (фильмопластом), кроме того, два из них (КП 009/085, 087) были подклеены на дополнительное стекло. При этом один (КП 009/087) закреплён пластырем на тканой основе.

Перед реставрацией часть негативов с наиболее распространёнными дефектами (КП 009/038, 082, 084 и 096) была исследована для определения состояния и состава эмульсионного слоя и наличия дополнительных поверхностных покрытий.

Результаты исследования

Оптическая микроскопия

Изучение состояния сохранности негативов, детальное изучение дефектов, имеющихся на поверхности стекла и эмульсионного слоя, проводилось с использованием оптической микроскопии — микроскопа MZ16 (Leica) с камерой DFC420 и программным обеспечением LASV4.9. На микрофотографиях видно, что эмульсия заметно

и неравномерно деградировала с изменением текстуры эмульсионного слоя и цвета, образовались обширные области желтого цвета (ил. 3).

В результате детального исследования на всех негативах обнаружены механические дефекты в виде царапин, потертостей и утрат эмульсионного слоя, сколов стекла, участки с металлическим блеском, загрязнение поверхности (пыль, отпечатки пальцев), а также закрепление эмульсии негативов по периметру желатином.

Инфракрасная микроскопия

Инфракрасные (ИК) спектры были получены на ИК-микроскопе Lumos II (Bruker) в режиме 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.

В полученных ИК-спектрах присутствуют полосы поглощения, характерные для желатина, а именно 3293, 3081, 1637, 1541, 1450, 1399, 1084 см⁻¹ (ил. 4). Кроме того, в ИК-спектре присутствуют полосы поглощения, связанные с присутствием веществ липидной природы (масла): 2957, 1735, 1280, 1240, 1170 см⁻¹.

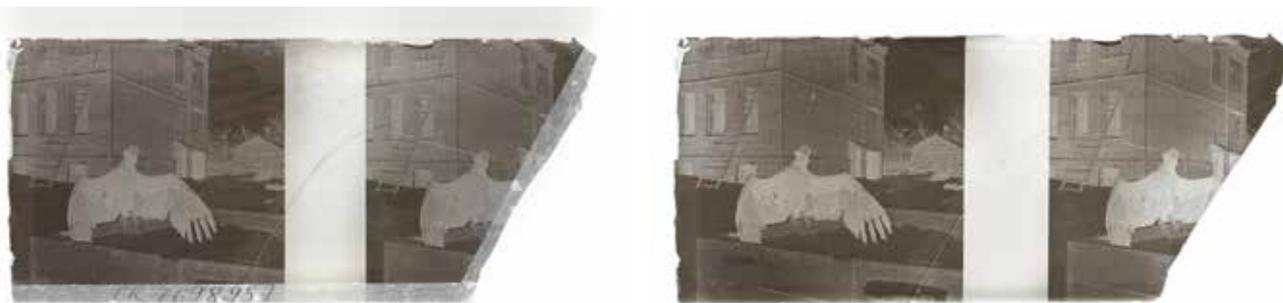
В ходе изучения негатива КП 009/096 выяснилось, что дополнительное стекло приклеено с помощью природной смолы, по составу аналогичной канадскому бальзаму (ил. 5).

Реставрация

Ввиду присутствия на каждой из стеклянных пластин комплекса дефектов и повреждений, для всех пластин проводится предварительное исследование и подбирается индивидуальный план реставрационных мероприятий.



Ил. 7. Стеклянный стереонегатив КП 009/038 до и после реставрации



Ил. 8. Стекланный стереонегатив КП 009/082 до и после реставрации

Стереопозитив на стекле (КП 009/096) поступил в собрание РОСФОТО, как и все остальные анализируемые в статье стеклянные пластины, в 2006 г. Сведения о предшествующих реставрационных работах отсутствуют. На изображении — пожилой седовласый мужчина в светлом костюме-тройке, опирающийся о подоконник, на котором стоят лабораторные приборы (ил. 6).

Позитив имел удовлетворительное состояние эмульсионного слоя, однако был подклеен на дополнительную основу (стекло) клеем неизвестного состава. Клей с течением времени приобрел ярко-желтый оттенок, видимый как со стороны эмульсионного слоя, так и с подложки, что заметно влияет на визуальное восприятие. Согласно результатам исследования при помощи ИК-спектроскопии, для склеивания использовалась природная смола, вероятно канадский бальзам — с учетом растворимости материала в спирте. Определение состава клея было необходимо для принятия решения о целесообразности проведения реставрационных мероприятий, поскольку в данном случае из-за полимеризации смолы исходное стекло (оригинал) невозможно отделить от реставрационной основы, не нарушив целостности предмета. Поэтому было принято решение о проведении косметической (сухой) реставрации с дальнейшим наблюдением за состоянием сохранности предмета.

Черно-белый стереонегатив на стекле (КП 009/038) (ил. 7) поступил в собрание РОСФОТО в 2006 г. Сведения о предшествующих реставрационных работах отсутствуют.

В кадре — мальчик, позирующий на фоне заснеженной церкви. Исходя из архитектурных особенностей, можно заключить, что это церковь Иоанна Богослова в Воронеже (угол Богословской и Большой Успенской ул., в настоящее время — угол ул. Чернышевского и ул. Софьи Перовской). Кирпичная церковь, построенная в 1748–1759 гг., представляет собой двусветный одноглавый четверик с трапезной, отдельно стоящая четырехъярусная колокольня сооружена позднее — в 1807 г. Церковь закрыта в начале 1930-х, снесена в конце 1950-х, колокольня сломана в начале 1970-х гг.

Снимок был сделан зимой, в середине 1910-х гг. По периметру эмульсионного слоя изображения образовались участки, имеющие металлический блеск, в центральной части — желто-коричневые пятна размером от 2 до 3 см, в правом нижнем углу изображение частично утрачено, по краям заметно отслаивание эмульсии. Кроме того, присутствуют и другие дефекты эмульсионного слоя, такие как сдиры, отпечатки пальцев и пылевые загрязнения; ранее был обработан желатином по периметру.

Удаление металлического блеска и желтых пятен с поверхности эмульсионного слоя было произведено с помощью растворов тиосульфата натрия и йода [12; 13], после чего негатив подвергся промывке в проточной воде и сушке. Затем была произведена механическая очистка с обеих сторон, укрепление по периметру желатином отслоившихся частей эмульсии, обертывание микалентной бумагой и помещение документа в бескислотный конверт.

Стереонегатив КП 009/082. В кадре — расправивший крылья гриф на фоне городского пейзажа сидит на краю покрытого снегом деревянного ящика (ил. 8). Предположительно, снимок был сделан также в Воронеже, в середине 1910-х гг.

Техническое состояние эмульсионного слоя: металлический блеск и желто-коричневые пятна по периметру изображения, отслаивание эмульсии по краям (сморщивание, образование складок), нарушение целостности эмульсионного слоя в виде царапин и потертостей, следы пальцев на поверхности; ранее был обработан желатином по периметру (глянцевый блеск по периметру изображения характерен для закрепления эмульсии желатином).

Техническое состояние основы (стекла): протяженная трещина от центра негатива к правому верхнему углу, утрата стекла в правом нижнем углу. Негатив частично окантован фильмопластом по периметру.

Удаление металлического блеска и желтых пятен с поверхности эмульсионного слоя было произведено с помощью растворов тиосульфата натрия и йода, после чего



Ил. 9. Стекланный стереонегатив КП 009/084 до и после реставрации

негатив подвергся промывке в проточной воде и сушке. Также произведена повторная обработка для удаления металлического блеска, находившегося под клеевым слоем фильмопласта, поскольку эти области стали доступны после его удаления. Выполнена механическая очистка с обеих сторон негатива, подготовка новой основы для укрепления оригинала, подклейка на новое стекло раствором желатина, укрепление отслоившихся частей эмульсии по периметру, места трещины. По окончании процесса реставрации негатив был обернут микалентной бумагой и помещен в бескислотный конверт.

Регулярный мониторинг состояния стеклянных пластин коллекции позволяет вовремя выявить изменения, происходящие с эмульсионным слоем, стеклянной основой и предотвратить деградацию.

Стереонегатив КП 009/084. В кадре — двое детей на фоне зимнего пейзажа. Снимок был сделан в Воронеже в зимнее время, предположительно в те же годы, что и предыдущие два негатива (ил. 9).

Техническое состояние эмульсионного слоя: по периметру изображения — металлический блеск, по центру изображений — желто-коричневые пятна 2–2,5 см, из центра — горизонтальный сдир 1,3 см; имеются царапины, потертости, следы пальцев; обработан желатином по периметру.

Техническое состояние основы: справа — отколотый угол, закрепленный фильмопластом; эмульсия порвана равномерно; негатив окантован фильмопластом с нижней и верхней сторон отбитого угла; грязь.

Удаление металлического блеска и желтых пятен с поверхности эмульсионного слоя было произведено с помощью растворов тиосульфата натрия и йода, после чего негатив подвергся промывке в проточной воде и окончательной сушке. Выполнена повторная обработка для удаления металлического блеска, находившегося под клеевым слоем фильмопласта, а также механическая очистка с обеих сторон негатива, подготовка новой основы для укрепления оригинала, подклейка на новое стекло раствором желатина, укрепление отслоившихся частей эмульсии, места разлома по периметру и помещение документа в микалент и бескислотный конверт.

В результате проведенного комплекса реставрационных мероприятий фотонегативы очищены, обезжирены, пятна удалены. Поверхность эмульсионного слоя всех негативов чистая. Отслаивание эмульсионного слоя по периметру и сдиры укреплены раствором желатина. Основы с трещиной негативов КП 009/082 и КП 009/084 укреплены подклейкой на новое стекло раствором желатина. Приостановлены процессы, которые могли отрицательно повлиять на сохранность объектов.

Памятники приобрели экспозиционный вид, функциональность и целостность эстетического восприятия. Стеклопластины помещены в консервационную упаковку, выполненную из материалов, пригодных для хранения продолжительное время.

Заключение

В статье рассмотрена одна из ранних коллекций, поступившая в собрание РОСФОТО в 2006 г. Проведены мониторинг состояния, исследование и реставрация 99 любительских стеклянных стереопластин. Рассмотрены наиболее распространенные и типичные повреждения

стеклянных стереопластин, проведены исследования состава и состояния эмульсии оптическими методами, а также описаны этапы и способы реставрации, исходя из результатов, полученных в ходе исследований, что позволяет говорить о их значимости для принятия решения об уместности проведения и выборе способов реставрационных действий.

Приведен пример использования реставрационных материалов, в частности канадского бальзама, применяемых ранее для укрепления основы стеклянных негативов, а также окантовки сколов или битых углов, категорически непригодных для использования в силу их необратимости и невозможности в дальнейшем отделить основы друг от друга, не нарушив целостности стекол. Использование для окантовки стеклянных негативов бумаги или фильмопласта не рекомендуется, поскольку есть риск вместе с материалом удалить тончайший эмульсионный слой. Определение требований к материалам окантовки остается открытым вопросом и требует дополнительных исследований и проведения модельных экспериментов.

Литература

1. *Левицкий Н. А., Быков П. Д.* Русско-японская война. 1904–1905. М.: Эксмо; Изографус; СПб.: Terra Fantastica, 2003. 672 с.
2. *Еремеева А. И., Рускол Е. Л.* Борис Юльевич Левин (к 100-летию со дня рождения) // *Земля и Вселенная*. 2012. № 6. С. 44–53.
3. Борис Юльевич Левин (26 октября 1912 — 10 апреля 1989) // *Письма в Астрономический журнал: Астрономия и космическая астрофизика*. 2013. Т. 39, № 6. С. 456–457.
4. Левин Борис Юльевич // *Астрономы России 1917–2017 / науч. ред. А. М. Черепашук*. Казань: Казанский федеральный университет, 2017. С. 265.
5. *Левин Б., Радлова Л.* Астрономия в картинках. М.: Детская литература, 1967. 36 с.
6. *Докучаева О. Д., Еремеева А. И., Пономарёва Г. А., Шамаев В. Г.* Лидия Николаевна Радлова // *Земля и Вселенная*. 2015. № 2. С. 40–49.
7. *Burnsng, W. H.* The photographic negative. New York: Scovill Manufacturing Company, 1888.
8. *Towler, J.* Dry Plate Photography, or The Tannin Process, made simple and practical for operators and amateurs. New York: Joseph H. Ladd; London: Trübner & Co, 1865. 97 p.
9. *Maddox, R. L.* An experiment with Gelatino-Bromide // *The British Journal of Photography*. 1871. Vol. XVIII. P. 422–423 (reprinted in the 1903 issue).
10. *Sutton, T.* The Collodion Processes, Wet and Dry. London: Sampson Low, Son & Co, 1862. 149 p.
11. *Coelho, C., Relvas, C., Costa, S., Caldeira, A. T., Ferreira, T.* Analytical and microbiological characterization of 20th century photographic negatives // *Science, Technology and Cultural Heritage / ed. by M. A. Rogerio-Candelera*. London: Taylor & Francis Group, 2014. P. 235–242.
12. Межреспубликанские технические условия МРТУ 55-4-69. Хранение и консервационно-реставрационная обработка кинофотофонодокументов и микрофильмов. М.: ВНИИДАД, 1969.
13. *Харитонов А. Г., Кепель А. А., Константинова Т. В.* Методы устранения дефектов оригиналов фотодокументов: метод. пособие. М.: ВНИИДАД, 1996. 60 с.

УДК 77.044+908 (470.341-25)

И. А. Кузнецов

К вопросу атрибуции фотографии «Встреча Великого князя Барановым в Нижнем Новгороде. Кафедральный собор» из собрания Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника

Перед нами загадочная фотография из собрания Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника — ГОМ 3099 ФК 850 (ил. 1). В каталогах музея она значится под названием «Встреча Великого князя Барановым в Нижнем Новгороде. Кафедральный собор». Опыт атрибуции отечественных исторических фотографий, хранящихся в российских архивах и музеях, свидетельствует о том, что большинство наименований неверны полностью или частично. Нередко название снимку дает архивный или музейный работник, не имеющий необходимой квалификации для корректной атрибуции фотографии. Практика показывает, что иной раз у сотрудника не хватает знаний и навыков, чтобы задать соответствующие вопросы и получить точную информацию от лица, сдающего фото в фонд музея или архива. Также сам владелец, передающий коллекцию в учреждение, может неточно поименовать или датировать фотографии, если коллекция обширная, фото сделаны много лет назад и он не слишком заинтересован в точности атрибуции. Наконец, между поступлением материалов в музей и официальным помещением их в соответствующие фонды может пройти много времени, что, в свою очередь, также негативно влияет на количество информации, сопровождающей передаваемый объект (часть информации, содержащейся в сопроводительных документах, может быть утрачена).

Между тем любая историческая фотография — первоклассный источник, и информация, запечатленная на снимке, зачастую позволяет его верно атрибутировать при определенном методическом подходе, а также при соответствующей квалификации исследователя, занимающегося данной проблемой. Погруженный в вопросы атрибуции, он должен не только разбираться в истории фотографии, но и хорошо ориентироваться в печатных изданиях, включая периодику, в архивных источниках, быть знакомым с особенностями дореволюционного делопроизводства, иметь хотя бы общее представление об истории архитектуры, уметь правильно пользоваться архитектурными терминами и знать историю их эволюции с течением времени, иметь знания в целом ряде вспомогательных исторических дисциплин (фалеристика, история мундира и т. д.).

Первоочередный вопрос — определение хронологического периода, в который был сделан снимок. Следует обратить внимание на технику, в которой выполнен отпечаток, — если это позитив. Разные техники: соленая печать, альбуминовая, коллодионная, желатиносеребряная и другие, более редкие техники — использовались в разные хронологические периоды. В случае фотографии ГОМ 3099 ФК 850 использовалась техника альбуминовой

печати, что, скорее всего, свидетельствует о последней четверти XIX в. (при определении хронологического периода нужно учитывать, что новейшие технологии вначале распространялись в столичных центрах и лишь позднее уходили на периферию).

В определении хронологического периода может помочь паспарту. Большинство фотографов Российской империи заказывали для снимков авторские паспарту, на оборотной стороне которых они размещали изображения полученных ими наград, следовательно, зная годы получения мастером тех или иных регалий, можно определить период изготовления паспарту. Иногда на фотографии встречается тиснение, где представлены Ф. И. О. автора, изображения медалей, а также год изготовления паспарту. Однако данные, полученные в результате анализа паспарту, нельзя абсолютизировать. Известны случаи, когда отпечатки более ранних фотографий наклеивали на паспарту позднейших выпусков. Бывало и наоборот — в том случае, если ранние выпуски паспарту не были полностью использованы в свое время. Показателен пример фотографии М. П. Дмитриева «В Кремле» (ГОМ 15302-10 ФД 11), хранящейся в фондах Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника. Фотоотпечаток наклеен на паспарту, где присутствует тиснение с датой «1911 г.». Сам снимок, сделанный ранее, первоначально был опубликован в Альбоме участников Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде в 1896 г. [1, ч. 1, с. 35]. Отметим, что на паспарту фотографии ГОМ 3099 ФК 850 не содержится никакой информации.

Помимо определения хронологии, атрибуция исторической фотографии включает в себя ряд важных аспектов: определение местоположения события или ландшафта, определение представленных лиц и сопутствующей инфраструктуры. Огромное значение имеет детальное изучение запечатленных на фото архитектурных памятников и хорошее знание их истории. Например, сведения о работах по штукатурке церкви, содержащиеся в клировых ведомостях храма, способны помочь в датировке фотографии с точностью до 2–3 лет. Сузив хронологический период возникновения снимка на основе изучения архитектурных деталей, можно перейти к вопросу идентификации запечатленных лиц, начиная с анализа одежды. Существуют исследования по истории костюма, работы, посвященные обмундированию военных и гражданских чинов (всегда необходимо привлекать такой источник, как «Полное собрание законов Российской империи», где многие вопросы, касающиеся обмундирования, рассмотрены



Ил. 1. А. О. Карелин. Встреча
Великого князя Барановым в Нижнем
Новгороде. Кафедральный собор.
1880-е. Картон, бумага, альбуминовый
отпечаток. ГОМ 3099 ФК 850.
© Нижегородский государственный
историко-архитектурный
музей-заповедник

в деталях). Следует также обращать внимание на награды: каждая награжденная персона имела уникальный набор орденов и медалей, благодаря чему при определенных усилиях (сравнение в архивах послужных списков, опубликованных списков военных и чиновников, где указаны награды, и т. д.) можно с большой точностью убедительно произвести атрибуцию того или иного лица и заодно уточнить рамки хронологического периода фотографии, поскольку награды присваивались в определенные годы.

Определив хронологию, местоположение и некоторых запечатленных лиц, можно перейти непосредственно к атрибуции события, жанровой сцены или пейзажной съемки. В первом случае понадобится изучение периодических источников, в первую очередь газет, во вторую — журналов. Кроме того, к процессу атрибуции могут быть привлечены отчеты общественных организаций, разного рода архивные источники и т. д.

На современном этапе важнейшим аспектом при атрибуции фотографии является работа с электронной копией снимка в полиграфическом разрешении 2400 dpi. В некоторых случаях допустимо меньшее разрешение — 1200–1400 dpi. Большое разрешение при многократном увеличении объекта на компьютере позволяет исследователю разглядеть такие существенные детали, как шитье на мундире, надпись

на вывеске, ленте и даже нагрудном знаке, и полученная информация может оказаться решающей для атрибуции фотографии. К сожалению, при заказе сканирования фотоматериалов добиться от архива или музея большого разрешения графических файлов порой очень сложно или практически невозможно. Непросто бывает добиться и оптимальных для исследования форматов сохранения графических файлов — tiff или bmp, а не jpg, поскольку формат jpg существенно искажает цветопередачу материала и ухудшает исходное качество изображения. Фотография ГОМ 3099 ФК 850 была отсканирована с разрешением 1200 dpi (отдельные детали с разрешением 1400 dpi), что вполне приемлемо для альбуминовых отпечатков и совершенно неприемлемо для коллодионных и желатиносеребряных. Атрибуцию снимка начнем с того, что он сделан с отдельно стоящей колокольни Спасо-Преображенского кафедрального собора, расположенного в Нижегородском кремле. На фото мы видим некую сановную персону (в общегенеральском парадном мундире с орденой лентой), выходящую из коляски перед лестницей, которая ведет к центральному входу в собор. Среди встречающих высокого гостя нет начальника Нижегородской губернии Н. М. Баранова [2, с. 792] (его фотопортрет см. на шмуцтитуле книги Л. А. Фейгина «Нижегородский губернатор генерал-майор Николай Михайлович Баранов» [3]. — И. К.).



Ил. 2. А. О. Карелин. Встреча Великого князя Барановым в Нижнем Новгороде. Кафедральный собор. Фрагмент. 1880-е. Картон, бумага, альбуминовый отпечаток. ГОМ 3099 ФК 850. © Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник

Николай Михайлович Баранов — известная историческая персона, директор Морского музея в Санкт-Петербурге, герой Русско-турецкой войны 1877–1878 гг., командир знаменитого парохода «Веста», выдержавшего неравный бой с турецким броненосцем, изобретатель винтовки системы Баранова. В 1881 г. он исполнял обязанности губернатора



Ил. 3. А. О. Карелин. Встреча Великого князя Барановым в Нижнем Новгороде. Кафедральный собор. Фрагмент. 1880-е. Картон, бумага, альбуминовый отпечаток. ГОМ 3099 ФК 850. © Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник

Ковенской губернии, затем в том же году после убийства императора Александра II назначен градоначальником Санкт-Петербурга. Был начальником Нижегородской губернии в 1882–1897 гг. [4, с. 95–96].

Что же за событие изображено на фото? Для начала попытаемся установить его хронологические рамки. На снимке мы видим полицейских в форме, введенной весной 1884 г. [5, с. 194; 6]. Внешний вид лестницы и портала главного входа в Спасо-Преображенский кафедральный собор говорит о том, что снимок сделан до их реконструкции в 1892 г. [7, с. 23]. Соответственно, хронологические рамки фото — 1884–1892 гг.

Теперь приглядимся внимательнее к лицам запечатленных людей. Из числа встречающих высокопоставленную персону чиновников сразу можно выделить полицмейстера Нижнего Новгорода Николая Густавовича Каргера — на фото справа от выходящего из коляски человека, с орденой лентой и в белых перчатках, отдает честь (ил. 2). (Для сравнения: фото Н. Г. Каргера из архива его правнучки И. И. Соколовой опубликовано в книге «Вам преданный В. Виллуан: письма В. Ю. Виллуана к А. Н. Каргер» [8, с. 21].) Николай Густавович Каргер был очень известным в Нижегородском крае человеком. В 1861–1867 гг. он служил Васильсурским исправником, в 1867–1893 гг. являлся полицмейстером Нижнего Новгорода. С 1877 г. — действительный статский советник, впоследствии переименованный в генерал-майора. (Подробнее о деятельности Н. Г. Каргера см. статью А. Н. Лушина [9].)

Из двух встречающих высокого гостя владык, стоящих перед входом в собор, которые опознаются по деталям богослужебного облачения — митре и омофору, первый, с крестом в руках, нам неизвестен (фото и портреты нижегородских архиереев опубликованы в издании «Святители земли Нижегородской» [10]) (ил. 3). Второй же, стоящий левее первого (между ними виднеется мощная фигура диакона на втором плане), — церковный историк и писатель Дмитрий (Самбикин), епископ Балахнинский, викарий Нижегородской епархии, впоследствии архиепископ Тверской и Кашинский (1896–1905), Казанский и Свяяжский (1905–1908). Именно его присутствие на фотографии помогает датировать ее и определить запечатленное событие. Владыка был епископом Балахнинским достаточно короткое время — меньше года (в 1887 г.) [там же, с. 335–340]. В этот период Спасо-Преображенский кафедральный собор посещали лишь великие князья Михаил Николаевич и Сергей Михайлович (отец и сын) [7, с. 181].

Обратимся к описанию их совместного визита в Нижний Новгород в газете «Нижегородский биржевой листок» (заметка о визите есть также в «Нижегородских губернских ведомостях» [11]). Приведем некоторые наиболее значимые фрагменты этого описания:

«В воскресенье, 7 июня (1887 г. — И. К.), нижегородцы встретили и проводили Его Императорское Высочество Великого Князя Михаила Николаевича, с Августейшим сыном Сергием Михайловичем, проехавших через Н. Новгород на пути в Екатеринбург, на торжество открытия тамошней выставки. Их Высочества прибыли из Москвы со скорым поездом в 9 ½ час. утра. На вокзале московско-нижегородской железной дороги к этому времени уже находился начальник губернии Н. М. Баранов, высшие чины военного и гражданского ведомства, представители городских сословий и именитые граждане, с городским головою В. А. Соболевым. От города поднесена была Их Высочествам хлеб-соль. С вокзала в открытых экипажах Их Высочества в сопровождении свиты и местных представителей власти проследовали в кафедральный собор, где в притворе храма были встречены высокопреосвященным



Ил. 4. А. О. Карелин. Встреча Великого князя Барановым в Нижнем Новгороде. Кафедральный собор. Фрагмент. 1880-е. Картон, бумага, альбуминовый отпечаток. ГОМ 3099 ФК 850. © Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник

владыкой митрополитом Сербским Михаилом и нижегородским викарным епископом Димитрием с прочим городским духовенством. Их Высочества приложились ко кресту и были окроплены св. водой, затем проследовали внутрь собора» [12].

«К 8 часам вокзальные пассажирские залы наполнились горожанами, приглашенными по особым письмам городским головою, а царские комнаты заняты были генералитетом с начальником губернии во главе и сословными представителями... В гостиной царских покоев... Великий Князь Михаил Николаевич выслушал рапорты начальника губернии Н. М. Баранова, начальника казанского округа путей сообщения И. И. Августовского и начальника 3-й пехотной дивизии генерал-лейтенанта Корево... По выходе Августейших Особ на парадное крыльцо к экипажу, дружное „ура“ собравшегося народа огласило площадь (имеется в виду площадь перед зданием Московского железнодорожного вокзала. — И. К.) и сопровождало Их Высочеств по всему пути до Кремлевского (кафедрального. — И. К.) собора. Благодаря превосходной погоде — теплой, ясной и тихой, праздничному дню и предстоявшему крестному ходу из кафедрального собора с чудотворной Оранской иконой Божией Матери по Нижней части города, ежегодно совершаемому, на встрече Их Императорских Высочеств было более десяти тысяч горожан» [13]. Давайте посмотрим, насколько эти описания соответствуют тому, что мы видим на фото. На снимке персона в парадном генеральском мундире с орденской лентой выходит из открытой коляски (см. ил. 2). Лица человека не видно,

однако можно определить, что это не великий князь. Великий князь Михаил Николаевич, четвертый сын императора Николая I, был генерал-фельдцейхмейстером с 1852 г., генерал-фельдмаршалом с 1878 г. (впрочем, мундир генерал-фельдмаршала ничем, кроме знаков различия на погонах (эполетах), не отличался от общегенеральского), председателем Государственного совета в 1881–1905 гг. Участник Крымской, Кавказской и Русско-турецкой войн 1877–1878 гг., наместник Его Императорского Величества на Кавказе в 1862–1881 гг. Кавалер орденов Андрея Первозванного, Георгия I степени (за Русско-турецкую войну 1877–1878 гг.), Александра Невского, Белого орла и др. [14; 15, с. 2–3] (он носил орденские ленты только двух высших орденов, причем, судя по многочисленным портретам, предпочитал Георгиевскую). Неизвестное лицо предстает перед нами с лентой ордена Белого орла (сразу заметим, что это не мог быть сын великого князя Михаила Николаевича — великий князь Сергей Михайлович: он в те годы еще не был генералом) [16, с. 1032]. Губернатор Н. М. Баранов к ордену Белого орла был сопричислен позднее, в 1895 г. [15, с. 333]. Большинство других нижегородских генералов по состоянию на 1 сентября 1888 г. его не имели: командир первой бригады 3-й пехотной дивизии генерал-майор Н. Н. Назаров [2, с. 400; 17, с. 78; 18, с. 82], командир второй бригады 13-й кавалерийской дивизии генерал-майор Н. М. Вонлярлярский [2, с. 686; 17, с. 88], директор Аракчеевского кадетского корпуса генерал-майор А. И. Завадский [2, с. 568; 17, с. 91; 18, с. 95], инспектор Нижегородско-Тюменского ссыльного тракта генерал-майор И. Ф. Вокач [2, с. 563; 17, с. 90; 18, с. 94], начальник Нижегородского губернского жандармского управления генерал-майор И. Н. Познанский [2, с. 641; 17, с. 25; 18, с. 19]. Соответственно, из всех нижегородских генералов остается лишь начальник 3-й пехотной дивизии генерал-лейтенант В. С. Корево (получил орден Белого орла в 1886 г.) [2, с. 239; 17, с. 78; 18, с. 82]. По всей видимости, это он запечатлен крупным планом. А где же великий князь? При увеличении фото можно заметить, что перед выходящим генералом стоит спиной к зрителям или идет человек в форменной фуражке с большой бородой (вероятно, это и есть великий князь, вышедший первым из коляски).

В центре духовенства, стоящего у дверей храма, мы видим митрополита Сербского Михаила (Йовановича) с крестом в руках (ил. 3) (для сравнения: см. фотопортрет владыки в журнале «Нива» [19; 20]). Митрополит был смещен с престола в 1881 г. королем Миланом и в 1883 г. уехал из Сербии. В период изгнания проживал в России. В 1889 г. с триумфом возвращен на сербскую кафедру. Во время проживания в России митрополит нередко путешествовал по стране как частное лицо [21]. Так, 6 июня 1887 г. он прибыл в Нижний Новгород [22; 23]. Его приезд стал совершенной неожиданностью для местного духовенства. Правящего архиерея, епископа Нижегородского Модеста (Стрельбицкого), даже не было в городе. Прямо с парохода владыка Михаил с двумя приближенными проследовал в архиерейский дом, где и остановился. Утром 7 июня он вместе с епископом Дмитрием, двумя архимандритами и соборным духовенством совершил в кафедральном соборе литургию. Справа — еще одна немаловажная деталь: хоругви храмов Нижнего Новгорода, принесенные для совершения ежегодного общегородского крестного хода (ил. 4). На лестнице у входа в собор прибывшим сановным особам отдают честь встречающие их светские лица в мундирах. Как уже упомянуто, один из встречающих великого князя — полицмейстер Н. Г. Каргер в парадном мундире с лентой ордена Станислава I степени. На его груди также видна звезда этого ордена. На шее висит знак ордена



Ил. 5. А. О. Карелин. Встреча Великого князя Барановым в Нижнем Новгороде. Кафедральный собор. Фрагмент. 1880-е. Картон, бумага, альбуминовый отпечаток. ГОМ 3099 ФК 850. © Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник

Владимира III степени. Справа от полицмейстера стоит городской (нижний чин полиции) в обыкновенной форме. Слева на ступенях лестницы мы видим обер-офицера 10-го Новоингерманландского полка, размещавшегося в то время в Нижнем Новгороде, в мундире (ил. 5) [17, с. 82–86; 18, с. 87–91] (фотопортреты офицеров полка 80-х гг. XIX в. см. в книге А. И. Пирожникова «История 10-го пехотного Новоингерманландского полка» [24]). Признаки полка определяются следующим образом. При многократном увеличении на фото хорошо видно, что цвет выпушки околыша фуражки отличается от цвета околыша. Такое возможно лишь в трех случаях: сочетание синего цвета околыша фуражки и клапана воротника с красным цветом выпушки; сочетание белого цвета околыша фуражки и клапана воротника с красным цветом выпушки; сочетание темно-зеленого (цвета мундирного сукна) цвета околыша фуражки и клапана воротника с красным цветом выпушки. На фото цвет околыша фуражки и клапана воротника явно не белый и не темно-зеленый, следовательно, он синий. Сочетание синего цвета околыша фуражки с красным цветом выпушки было отличительным признаком вторых полков в армейских пехотных дивизиях, каковым и был 10-й Новоингерманландский полк в 3-й пехотной дивизии [25, с. 10, табл. л. VI; 26, с. 209]. Чин определяется по двум петлицам на клапане воротника [27; 28, с. 27–28]. Ниже обер-офицера стоит городской в обыкновенной форме. Еще ниже и левее мы видим человека в парадной форме помощника полицмейстера. Мерлушковая шапка — принадлежность парадной формы, но с погонами вместо эполет, положенных для парадной формы военных, при этом у человека на воротнике отсутствует цветной клапан, что характерно для формы полиции. Должность определяется по двум петлицам на обшлага рукава. Теперь еще раз обратим внимание на духовенство, встречающее великого князя. Справа от митрополита Сербского мы видим архимандрита в митре, еще правее — двух диаконов. Один из них

с дикирием, другой — с толстой свечой. Правее их — певчий с нотами под мышкой. Между митрополитом Сербским Михаилом и епископом Балахнинским Дмитрием — диакон. Левее епископа Дмитрия еще два диакона, снова с дикирием и толстой свечой. Левее диаконов — мальчик в стихаре с архиерейским посохом.

Некоторые важные детали рассматриваемого фото полностью соответствуют помещенному в газетах описанию посещения 7 июня 1887 г. великими князьями Михаилом Николаевичем и Сергеем Михайловичами Нижегородского Спасо-Преображенского кафедрального собора, другие детали ему не противоречат. Следовательно, атрибуцию снимка можно признать успешной. Соответственно, его наименование предлагается изменить на следующее: «Встреча великих князей Михаила Николаевича и Сергея Михайловича митрополитом Сербским Михаилом (Йовановичем) на паперти Спасо-Преображенского кафедрального собора. Нижний Новгород» — и датировать 7 июня 1887 г.

Отдельной проблемой является вопрос авторства фотографии. На ее паспорту не содержится никакой информации. В музее позитив находится в фонде знаменитого мастера фотоискусства XIX в. Андрея Осиповича Карелина, но, на наш взгляд, для этого нет достаточных оснований. В 1870–1880-х гг., после того как А. О. Карелин стал фотографом Императорской Академии художеств и получил несколько международных наград [29, т. 1, с. 562–565; т. 3, с. 233–235], он размещал свои фотоотпечатки, в том числе большеформатные, на авторских паспорту (см.: НГИИМЗ. ГОМ 15320-17 ФК 785. Молебен в Блиновском садике 25 мая 1887 г.; ГОМ 12399 ФК 873. Гребновские пески во время Нижегородской ярмарки 25 августа 1888 г.). Иногда вместо использования паспорту А. О. Карелин применял тиснение большеформатных фотографий клише с собственными Ф. И. О. (см.: НГИИМЗ. ГОМ 15321-61. Выставка 1896 г. Группа). В то же время в начале 1886 г. в Нижнем Новгороде открыл свое первое фотоателье другой прославленный мастер — младший современник и ученик А. О. Карелина Максим Петрович Дмитриев [там же, т. 1, с. 417–422; т. 3, с. 175–179]. Он практически не использовал для большеформатных работ авторское паспорту, применяя лишь тиснение с авторским клише (см., например: НГИИМЗ. ГОМ 15301-98. Винный склад). Соответственно, на одинаковых основаниях атрибутированное фото можно отнести как к А. О. Карелину, так и к М. П. Дмитриеву, тем более что ранние фотографии М. П. Дмитриева похожи на снимки знаменитого учителя.

Как образец фотоискусства, предмет нашего исследования интересен неповторимыми акцентами и деталями. Яркий контраст создается между темным передним планом — массой горожан — и белыми храмовыми стенами, образующими фон кадра. Основные события развиваются между этими двумя диаметрально противоположными компонентами изображения. Дорожка на лестнице служит своего рода вектором, который обозначает восходящее направление начинающегося движения камерной группы прибывших сановных особ к духовенству, стоящему на верхней площадке крыльца. Ракурс снимка не прямой, а немного смещен вправо, глубина кадра разворачивается перед зрителем по параболической траектории. Так фотография исключительно рельефно передает динамику движения внутри статической композиции.

В заключение скажем несколько слов об уникальности данного снимка. Мы имеем дело с единственной фотографией, запечатлевшей одно из пяти значительных

событий в жизни Нижнего Новгорода 80-х гг. XIX в. (другие события — встреча императора Александра III на Благовещенской площади 20 июля 1881 г., визит в Нижний Новгород великого князя Владимира Александровича с супругой Марией Павловной 22–25 августа 1885 г., освящение фонтана благотворителей на Софроновской площади 25 мая 1887 г., торжества 700-летнего юбилея со дня рождения основателя Нижнего Новгорода святого благоверного великого князя Георгия Всеволодовича 4 марта 1889 г.). Фотография интересна еще и тем, что раскрывает механизмы проведения торжественных церковно-государственных церемоний в крупных городах Российской империи.

Литература

1. Альбом участников Всероссийской промышленной и художественной выставки в Н. Новгороде в 1896 г. СПб.: Тип. Мин-ва путей сообщения, 1896. 468 с.
2. Список генералам по старшинству: испр. по 1 сент. [1888 г.]. СПб.: Воен. тип., 1888. [2], XXVI, 822 с.
3. Нижегородский губернатор генерал-майор Николай Михайлович Баранов: биографические сведения и обзор его деятельности. В приложении история Нижегородской ярмарки / сост. Л. А. Фейгин. М.: Изд-е М. Н. Юркевича, 1892. 31 с.
4. Высшие чины Российской империи: в 3 т.: (22.10.1721–02.03.1917): биограф. словарь / сост. Е. Л. Потемкин. М.: б. и., 2017. Т. 1: А–З. 623 с.
5. Полное собрание законов Российской империи: Собр. 3-е. Т. 4. 1884. От № 1934–2642 и Дополнения. СПб., 1887. 1267 с.
6. Там же. Приложения к 4-му тому: Штаты и табели. С. 134–135; Чертежи и рисунки. Л. 3–11.
7. Добровольский М. В. Нижегородский Спасо-Преображенский кафедральный собор и его достопримечательности. Изд. 2-е. Н. Новгород: Тип. Губернского правления, 1898. 183 с.
8. Вам преданный В. Виллуан: письма В. Ю. Виллуана к А. Н. Каргер. Н. Новгород: Книги, 2011. 216 с.
9. Лушин А. Н. Нижегородский полицмейстер Н. Г. Каргер: труды и дни // Нижегородская старина: краеведческо-историческое издание. 2019. Вып. 1–2 (59–60). С. 125–128.
10. Святители земли Нижегородской / авт.-сост. игумен Тихон. Н. Новгород: Центр содействия бизнесу, 2003. 539 с.
11. Нижегородская хроника // Нижегородские губернские ведомости. 1887. № 23. Часть неоф. 10 июня. С. 2.
12. Нижегородские биржевые сведения // Прибавление к № 128-му Нижегородского биржевого листка. Печатано в Н. Новгороде 8 июня 1887 г. С. 1.
13. Дневник // Нижегородский биржевой листок. 1887. № 129. 9 июня. С. 1.
14. Труков Д. Н. Августейший генерал-фельдцейхмейстер великий князь Михаил Николаевич: Очерк жизнеописания его имп. высочества: в 2 ч. СПб.: тип. П. П. Сойкина, 1906. XXI, 769 с.
15. Список генералам по старшинству: сост. по 1 сент. 1896 г. СПб.: Воен. тип., 1896. XXV, 1011 с.
16. Список генералам по старшинству: сост. по 1 июля 1906 г. СПб.: Воен. тип., 1906. XXIX, 1326 с.
17. Расписание чинов. Губернские учреждения (г. Нижний Новгород) // Адрес-календарь Нижегородской губернии на 1887 год. Н. Новгород: Тип. Нижегородского губернского правления, 1887. 369 с.
18. Губернские учреждения (г. Нижний Новгород) // Адрес-календарь Нижегородской губернии на 1888 год. Н. Новгород: Тип. Нижегородского губернского правления, 1888. VII, XXIII, 402 с.
19. Нива. 1889. № 50. С. 1269.
20. Там же. 1898. № 10. С. 197.
21. Титов Ф. И. Михаил, митрополит Сербский (1826–1898). Киев: тип. Императорского университета св. Владимира, 1898. [2], 57 с.
22. Пребывание Высокопреосвященнейшего Михаила, митрополита Сербского, в Нижнем Новгороде // Нижегородские епархиальные ведомости. Часть неоф. 1887. № 13. 1 июля. С. 701–705.
23. Нижегородские биржевые сведения // Нижегородский биржевой листок. 1887. № 128. 7 июня. С. 2.
24. Пирожников А. И. История 10-го пехотного Новоингерманландского полка. Тула: Электротпечатня и тип. И. Д. Фортунатова насл., 1913. 426 с. Рис. XLVI, XLXIX.
25. Соваж С. И. Российская императорская армия: [16 наглядных таблиц форм обмундирования]. СПб.: тип. т-ва «Общественная польза», 1894. 59 с.
26. Полное собрание законов Российской империи: Собр. 2-е. Т. 31, отд. 1-е. 1856. От № 30013–31348. СПб., 1857. 1110 с.
27. Приложения к 30-му тому: Штаты и табели. С. 370. Чертежи и рисунки. Л. 77–78 // Полное собрание законов Российской империи: Собр. 2-е. Т. 30, отд. 2-е. 1855. Приложения. СПб., 1856. 648 с.
28. Армия Александра III: обмундирование и снаряжение: сб. документов и материалов, 1881–1894 / под общ. ред. А. Ю. Низовского. М.: Хобби Пресс, 2013. 839 с.
29. Попов А. П. Российские фотографии (1839–1930): словарь-справочник: в 3 т. Коломна: Музей органической культуры, 2013. Т. 1: А–М [Мей]. 2013. 815 с.; Т. 3: А–Я (Иллюстрации). 2013. 691 с.

В. В. Глазков

Историческая фотография как иконографический источник в книге «Военный мундир эпохи Александра II. 1855–1861»

Использование фотографии как документального источника при подготовке научных, справочных, учебных, научно-популярных, литературно-художественных и других изданий имеет огромное значение, облегчая исторические изыскания и дополняя их. Фотографическое изображение обладает объективностью и достоверностью и дает наглядное представление о предмете исследования. Ценную информацию о той или иной эпохе содержат иконографические материалы — исторические черно-белые и цветные иллюстрации, живописные и графические картины, печатные и рукописные тексты и др.

В 2021 г. фондом «Русские витязи» был выпущен двухтомник «Военный мундир эпохи Александра II. 1855–1861» [1]. Книга вышла в рамках серии «Русский военный костюм», посвященной обмундированию, снаряжению и вооружению русской армии XVIII–XX вв. Книги данной серии относятся к научно-популярным изданиям и рассчитаны на широкий круг читателей, прежде всего работников музеев и образовательных учреждений, художников театра и кино, любителей военно-исторической миниатюры и военно-исторических реконструкторов.

Источники, использованные при написании книги «Военный мундир эпохи Александра II. 1855–1861», можно условно разделить на четыре группы. К первой относятся нормативные акты, регламентировавшие внешний вид, покрой и иные особенности той или иной форменной одежды; значительная часть этих документов входит в состав соответствующих томов Полного собрания законов Российской империи [2]. Ко второй группе следует отнести изобразительные материалы, выпускавшиеся военным

ведомством. Наиболее известна серия цветных литографий «Перемены в обмундировании и вооружении войск российской Императорской армии», выполненных по акварельным рисункам К. К. Пиратского и П. И. Балашова [3]. Серия относилась к официальным изданиям; она состоит из 111 тетрадей, которые включают в общей сложности 661 рисунок, изображающий различных военнослужащих периода 1855–1881 гг. В третью группу входят произведения живописи и графики с изображениями военнослужащих или войска, как официального, так и неофициального характера. Здесь можно упомянуть живописные произведения П. И. Балашова, Г. И. Ботмана, А. И. Гебенса. Наконец, к четвертой группе относятся фотодокументы периода 1855–1881 гг., на которых запечатлены военнослужащие русской армии. Данные источники и рассмотрены в настоящей статье.

Как уже упоминалось, книга, во-первых, рассчитана на читателей, не имеющих специальной подготовки, и, во-вторых, служит сугубо конкретным целям. Так, художник, которому необходимо разработать костюмы для спектакля или кинофильма, должен не только знать, какими были покрой и расцветка обмундирования, но и представлять, в каких случаях носились те или иные предметы, как они надевались и сидели на человеке. Примерно те же задачи стоят перед создателями военно-исторической миниатюры и военно-историческими реконструкторами.

Нормативные документы (приказы военного министра, циркуляры различных департаментов военного министерства и т. п.) представляют собой текстовые описания, иногда дополненные черно-белыми иллюстрациями,



Ил. 1. Офицеры «Комиссии Делафилда» — группа американских военных наблюдателей, направленных в Европу во время Крымской войны, с сопровождающим их русским офицером. Слева направо: Дж. Б. Мак-Леллан, Р. Делафилд, М. Д. Обресков, А. Мордехай. Петербург (?). 1855.
© The Library of Congress — Библиотека Конгресса США



Ил. 2. Генерал-адъютант князь Л. Л. Радзивилл. Кон. 1850-х — нач. 1860-х. © Частная коллекция

чего, конечно, совершенно недостаточно. Для того чтобы получить полную картину, военное ведомство выпускало цветные литографии, однако у обеих упомянутых групп источников есть общий недостаток. В них показано, как должна была выглядеть та или иная форменная одежда, между тем вполне понятно, что действительность может довольно значительно отличаться от теории. Так, на практике новые предметы обмундирования и особенно снаряжения могли носить одновременно со старыми, поскольку требовалось использовать имевшиеся складские запасы. Ряд нюансов ношения был обусловлен требованиями моды. Наконец, далеко не все документальные сведения, касавшиеся форменной одежды, дошли до наших дней. Ситуация осложняется еще и тем, что во время царствования Александра II форма одежды военнослужащих и правила ее ношения зачастую менялись раз в несколько лет, а иногда раз в несколько месяцев или недель. С учетом вышеизложенного можно понять, сколь велика при создании книги оказалась роль фотодокументов того времени. Ниже приводятся несколько примеров подобных изображений, снабженных комментариями.

Снимок 1855 г., хранящийся в Библиотеке Конгресса США (The Library of Congress), запечатлел офицеров «Комиссии Делафилда» (The Delafield Commission) — американских военных наблюдателей, направленных в Европу во время Крымской войны 1853–1856 гг. (ил. 1). Представляет интерес сопровождавший их русский офицер — ротмистр М. Д. Обресков (второй справа). Он одет в форму адъютанта, числящегося по гвардейской тяжелой кавалерии, — двубортный полукафтан (мундир) с застежкой на восемь пуговиц. Мундир пошит из темно-зеленого

сукна, с красными воротником и обшлагами и отделан по борту, воротнику, обшлагам и клапанам обшлагов белыми выпушками. Эполеты, аксельбант, пуговицы и петлицы на воротнике и клапанах обшлагов серебряные. Весьма интересна манера ношения аксельбанта на пуговицах левого, а не правого борта. Такой способ возник в царствование Николая I и просуществовал, судя по изобразительным источникам, до конца 1850-х гг., причем в известных нам документах он не упомянут. О принадлежности к гвардии свидетельствует открытый спереди воротник мундира со скошенными краями и застежка на восемь пуговиц по борту (армейские мундиры имели закрытые спереди воротники с закругленными краями и застегивались на шесть пуговиц). О том, что офицер относится к тяжелой кавалерии (кирасирам), свидетельствует кирасирский палаш образца 1824 г. в стальных ножнах, надетый поверх полукафтана на поясной портупее, обшитой серебряным галуном. Слева на столике видна принадлежащая ротмистру кожаная каска без султана, с гвардейским гербом, поверх которого повязан траурный флер.

На ил. 2 представитель одной из самых знаменитых фамилий польского дворянства князь Лев Людвигович Радзивилл (1808–1884) одет в темно-зеленый полукафтан с красными воротником и обшлагами, отделанный белыми выпушками. Золотое шитье особого рисунка, появившееся еще в начале XIX в., золотой аксельбант и серебряные вензеля Александра II на эполетах обозначают звание генерал-адъютанта, полученное 17 ноября 1855 г. Вензель Николая I в венке, укрепленный на груди, ниже колодки с наградами, напоминает, что свитского



Ил. 3. Фельдфебель и унтер-офицеры одного из полков 1-й гвардейской пехотной дивизии. 1856–1857. © Частная коллекция



Ил. 4. Полковник Генерального штаба. 1859. © Российская государственная библиотека искусств

звания поручик князь Л. Л. Радзивилл был удостоен еще в 1832 г., за отличия во время польского восстания 1830–1831 гг., а в 1849 г. пожалован званием генерал-майора Свиты Его Императорского Величества. На левой стороне полукафтана — звезда ордена Святого Станислава I степени, полученного в 1855 г. за отличия во время Крымской войны. На шее — орден Святой Анны II степени. Нижний из выпущенных по борту мундира — знак III степени австрийского ордена Леопольда. В нагрудной колодке — ордена Святого Георгия IV степени, Святого Владимира IV степени с мечами, прусский Красного орла и медали за усмирение Венгрии и Трансильвании (1849) и в память Крымской войны 1853–1856 гг. Султан на каске — перьевой (лапушный) общего для всех генералов образца. Определить нижнюю временную границу фото можно по гербу на каске и на пуговицах, рисунок которого (орел с поднятыми крыльями) был установлен 29 мая 1857 г., верхнюю — по отсутствию пожалованного в 1863 г. ордена Святой Анны II степени.

Использование на практике знаков различия унтер-офицеров (младшего командного состава), выполненных по французскому образцу, в виде нарукавных шевронов из галуна, нашитых углом вверх над обшлагами полукафтана, отчетливо прослеживается на ил. 3. Фельдфебелям полагалось по два таких шеврона, прочим унтер-офицерам — по одному. Формально шевроны существовали чуть более года — с 7 января 1856 г. по 12 марта 1857 г. До и после указанных дат мундиры унтер-офицеров в русской армии обозначались обшивкой из галуна по воротнику и обшлагам, пришедшей из Пруссии еще в XVIII в.

и просуществовавшей вплоть до 1917 г. Независимо от галунов, с 1844 г. существовали поперечные нашивки по званиям на погонах, которые можно рассмотреть, несмотря на сильную ретушь. Мундиры — традиционного для русской пехоты темно-зеленого цвета, нагрудные лацкана, с 1817 г. служившие отличием гвардейской пехоты, — красные, выпушки по борту и краю лацкана, по обшлагам и клапанам обшлагов — белые, присвоенные в 1817 г. полкам 1-й гвардейской пехотной дивизии. На гвардейский статус указывают также петлицы из желтой тесьмы (басона) на воротниках и клапанах обшлагов. Ремни амуниции — белые, как и во всей гвардейской тяжелой пехоте. Фельдфебель (слева) одет в строевую парадную форму (мундир с лацканом и каску с султаном, при холодном и огнестрельном оружии, с патронной сумой, но без ранца), сидящий унтер-офицер — в так называемую форму при выходе со двора (мундир без лацкана, каску без султана и поясной ремень при холодном оружии), стоящий справа унтер-офицер — в зимнюю походную форму (шинель в рукава, каску без султана, ранец, при холодном и огнестрельном оружии и патронной суме; на ножнах тесака подвешены суконные рукавицы). Все изображенные награждены медалями в память Крымской войны 1853–1856 гг.

Изредка встречается фотография, раскрашенная вручную при помощи анилиновых красителей (ил. 4). О принадлежности офицера к Генеральному штабу свидетельствуют черные бархатные воротник и обшлага, украшенные серебряным узорчатым шитьем особого рисунка в виде стилизованной гирлянды из пальмовых листьев, а также серебряный аксельбант. Последний пристегнут на пуговицы по правому борту мундира, как это практиковалось со второй половины 1850-х гг. По борту, воротнику и обшлагам мундир отделан красными выпушками. Кроме того, красная выпушка должна была вшиваться по нижнему краю воротника (так называемый «ученый кант», присвоенный артиллеристам, саперам и офицерам Генерального штаба), но при раскрашивании фото ее не изобразили. Мундир на шесть пуговиц, с закрытым спереди воротником и без клапанов на обшлагах был в 1855 г. присвоен офицерам так называемого «общего» Генерального штаба (до 1864 г. существовал также гвардейский Генеральный штаб, имевший мундиры гвардейского образца на восемь пуговиц, со скошенными воротниками и клапанами на обшлагах). На шее офицера — орден Святой Анны II степени, в колодке — орден Святого Владимира IV степени с мечами, медали за оборону Севастополя и в память Крымской войны 1853–1856 гг. За личную храбрость офицер был удостоен Золотого оружия, о чем свидетельствует темляк из георгиевской ленты на эфесе сабли.

На следующем снимке гвардейский гусар одет в парадную форму, внешний вид которой был почти полностью заимствован в 1855 г. у прусских гусар и просуществовал с небольшими переменами вплоть до 1917 г. (ил. 5). Долман — красный, чакчиры — темно-синие, расшитые желтыми шнурами и тесьмой. Белый ментик подбит красной каразеей и опушен мехом молодого тюленя, окрашенным под бобра. Парадным головным убором служит шапка из медвежьего меха с красным суконным шлыком, обшитый желтой тесьмой. Спереди на шапке прикреплена звезда ордена Святого Андрея Первозванного, в последующем ставшая символом русской гвардии. Султан белого конского волоса острижен так, чтобы его нижний край располагался на уровне центра звезды. Чешуя подбородного ремня, как полагалось в пешем строю, поднята и застегнута



ниже звезды. Доломан подпоясан гусарским кушаком из желтых шнуров с гомбами (перехватами), обтянутыми синей шерстью. Обувью служат лаковые сапоги с фигурным верхним краем, украшенные висячими кисточками. Гусар вооружен кавалерийской саблей образца 1824 г. в железных ножнах, поясная португеза и темляк которой выкроены из красной юфти. Патроны к седельным пистолетам носят в лядунке, надетой через левое плечо на перевязи из белой кожи, к которой прикреплен на специальных ремнях пистолетный приборчик. Фото служит яркой иллюстрацией того, что желтый цвет (шнуры отделки доломана и кушака) на тогдашних снимках из-за особенностей цветопередачи выглядел достаточно темным, практически черным, а цвета сине-зеленой гаммы (гомбы кушака), напротив, достаточно светлыми, что необходимо учитывать при атрибуции.

Лейб-гвардии Гродненский гусарский полк был сформирован в 1824 г. из уроженцев Польши на правах молодой гвардии для гвардейского отряда, находившегося при наместнике Царства Польского великого князя

Константина Павловича. Возможно, по этой причине для отделки обмундирования были выбраны цвета, характерные для польской кавалерии, — малиновое прикладное сукно и серебряный металлический прибор (ил. 6). После ряда изменений в 1855 г. данная расцветка, при оливковых доломане и ментике, утвердилась в полку окончательно и просуществовала до 1917 г. Офицерское гусарское обмундирование отличалось от солдатского тем, что доломан и ментик расшивались металлизированными шнурами и галунами. Ментик подбит малиновым шелком. На наплечном шнуре видна гомба (серебряное кольцо), на которой закреплена обозначающая чин звездочка. Перевязь лядунки обшита серебряным галуном, кушак сплетен из серебряных шнуров и нитей. На сабельной португее подвешена ташка — своего рода рудимент сумки для донесений, элемент парадной формы, крытая цветным сукном и расшитая серебром.

На последнем рассматриваемом снимке изображены рядовые лейб-гвардии Финского стрелкового батальона (ил. 7). Солдат слева одет в парадную



Ил. 6. Корнет (?) лейб-гвардии Гродненского гусарского полка. 1859. © Российская государственная библиотека искусств

форму — темно-зеленый мундир со светло-синим лацканом, отделанный по борту, воротнику, обшлагам и клапанам обшлагов светло-синими выпушками. На воротнике и клапанах обшлагов — гвардейские петлицы из желтого басона, пуговицы — оловянные. Для обмундирования времен Александра II характерны небольшая высота воротников мундиров, а также широкие рукава и широкие брюки, по официальной терминологии именовавшиеся «шароварами». Парадным головным убором служит кивер, введенный в 1855 г. для всей армейской пехоты (кроме гренадерских полков), а в гвардии — только для стрелковых частей. Характерными особенностями кивера образца 1855 г. были небольшая высота и уменьшавшийся сверху диаметр, из-за чего его задняя часть была сделана скошенной. По форме он несколько напоминал французские кивера того же времени, из-за чего в позднейшей литературе нередко именовался «шако», однако в середине XIX в. в России такой термин не употреблялся. Спереди кивер украшен черным волосным султаном, край которого ниспадает до козырька, почти полностью закрывая герб. По верхнему кругу кивера проложен белый этишкетный шнур, концы которого с плоскими узлами (так называемыми кордончиками) и кистями свисают с правой стороны. Ремни амуниции, как во всех гвардейских стрелковых частях, изготовлены из черной лакированной кожи. На поясной бляхе можно рассмотреть чекан в виде государственного герба образца, существовавшего до 1857 г., — с распущенными в стороны крыльями. Солдат справа одет в зимнюю парадную форму — шинель и

кивер в клеенчатом чехле, при ранце и подоружейной амуниции. На ранце виден шинельный чехол из черной клеенки, в который при шинели, надетой в рукава, укладывался или мундир, или какие-либо еще предметы обмундирования. Интересная деталь снимка — подвернутые снизу полы шинели. В литературе принято считать, что подворачивание пол шинелей при походной форме существовало в русской армии до 1855 г., но, судя по данному фото, оно могло практиковаться и позже.

Таким образом, рассмотренные исторические фотографии наглядно характеризуют особенности военного обмундирования, снаряжения и вооружения русской армии XVIII–XX вв. Однако следует помнить, что при поиске иконографического материала необходимо атрибутировать выявленные изображения в фондах музейных собраний, фототеках, архивах, библиотеках и частных коллекциях. Большое значение приобретает осмысление накопленного опыта в области исследования фотографии как важного исторического источника.

Литература

1. Глазков В. В. Военный мундир эпохи Александра II. 1855–1861: в 2 т. М.: Фонд «Русские витязи», 2021.
2. Полное собрание законов Российской империи: Собр. 2-е. Т. XXX–LV. СПб., 1856–1884.
3. Перемены в обмундировании и вооружении войск Российской Императорской армии с восшествия на престол государя императора Александра Николаевича: составлено по Высочайшему повелению. Тетр. 1–111. СПб., 1857–1881.



Ил. 7. Рядовые лейб-гвардии Финского стрелкового батальона. 1856. © Частная коллекция

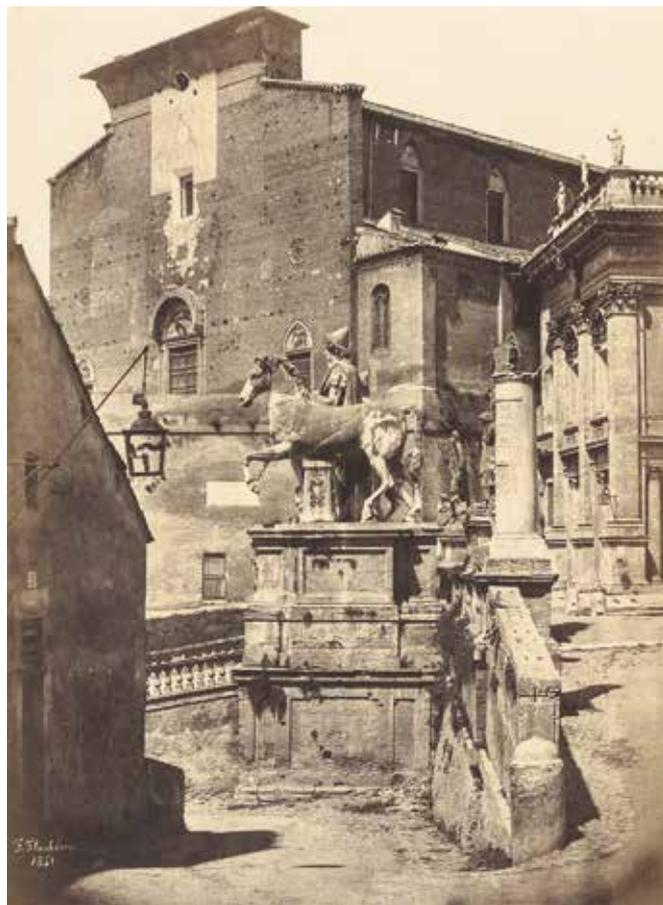
Я. С. Радолицкая

Ранняя бумажная фотография с видами Рима: способы и проблемы атрибуции (на примере коллекции Государственного Эрмитажа)

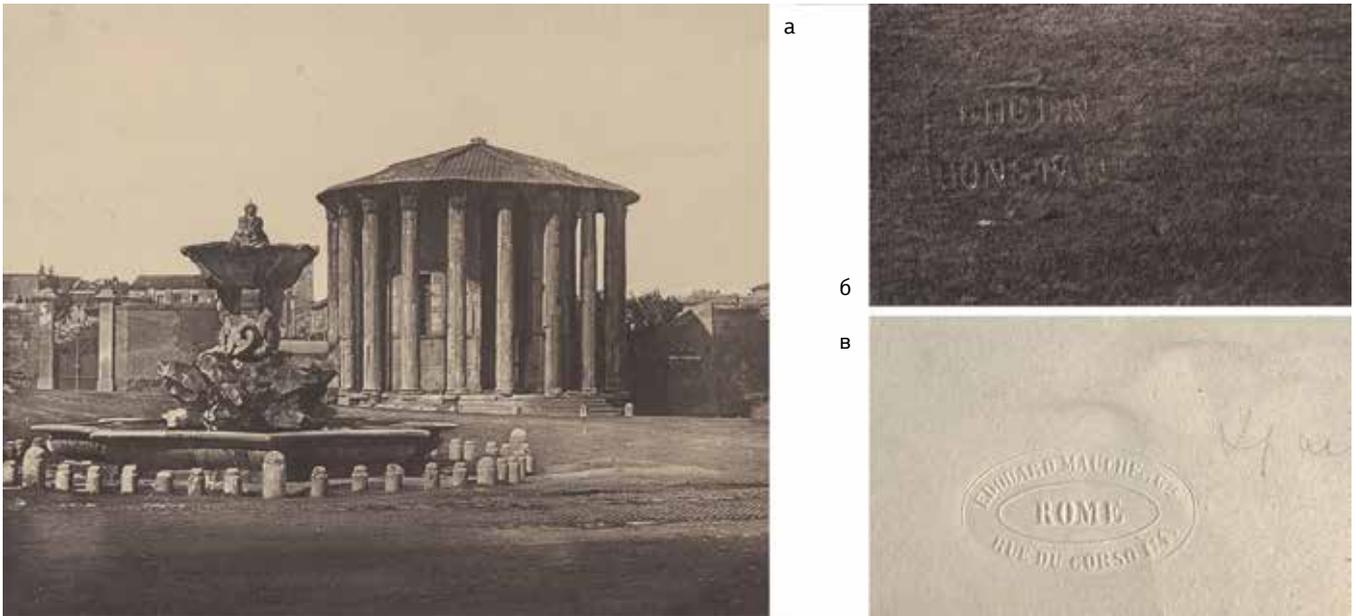
История атрибуции ранней римской фотографии¹, как и история ее изучения в целом, насчитывает чуть более 80 лет. Начало было положено в 1943 г., когда писатель, журналист и коллекционер Сильвио Негро опубликовал свою книгу *Secondo Roma*, посвященную Риму эпохи Пия IX, чье папство пришлось не только на годы Рисорджименто², но и на первые десятилетия становления фотографического искусства в этом регионе. Особенностью издания стало иллюстрирование рассказа архитектурными фотографиями того времени, а также дополнение исторического текста отдельной главой, посвященной зарождению нового образительного языка в Риме и первым фотографам. Тогда впервые прозвучали имена братьев Д'Алессандри (Fratelli D'Alessandri), Джеймса Андерсона (James Anderson; 1813–1877), Роберта Макферсона (Robert Macpherson; 1814–1872), Томазо Куччони (Tommaso Cuccioni; 1790–1864), Мишеля Манга (Michele Mang; 1840–1909), Джоакино Алтобелли (Giacchino Altobelli; 1814–1878?) и др. [1, p. 387–406]. Книга *Secondo Roma*, как и спустя десять лет организованная на волне ее успеха первая в истории выставка римской фотографии «Фотовыставка в Риме с 1840 по 1915 год»³, спровоцировала огромный интерес к городской видовой фотографии среди коллекционеров и исследователей [2]. С тех пор десятки выставок прошли и в самой Италии, и за ее пределами, продемонстрировав зрителю и введя в научный оборот многие коллекции из частных, музейных, архивных и библиотечных собраний. Выставки, в свою очередь, привели к активной издательской деятельности: выставочные каталоги, сборники конференций, монографические исследования позволили к настоящему моменту накопить большой объем знаний по материалу, первично его обработать, а многие фотографии обрели имена⁴.

При большом интересе к истории римской фотографии именно ранний период изучается особенно интенсивно, а снимки этих лет считаются наиболее ценным объектом фотографического коллекционирования [5–10]. В силу ограниченного круга первых мастеров, а также крайней уязвимости ранних отпечатков количество дошедших до наших дней фотографий того времени относительно невелико, и каждый снимок служит источником важной информации, дополняя уже сложившуюся картину наших представлений, корректируя ее, а порой и вступая с ней в полемику. К наиболее популярным темам, находящимся в поле зрения специалистов по ранней римской фотографии, относятся: становление фотографического искусства в Риме и зарождение к нему широкого интереса; ранние технологические методы; формирование нового фотографического облика города; роль Рима в художественной жизни Европы; культурные и торговые международные связи Италии; состояние архитектурных памятников на момент съемки. Помимо специалистов по фотографии, этот материал активно изучают архитекторы, археологи, историки и искусствоведы, сферой научного интереса которых является искусство различных эпох — от Античности до Нового времени.

Несмотря на важность любого изучаемого снимка, особый интерес представляют те из них, у которых известно имя автора. Наличие имени дает повод для разговора о том или ином фотографе в рамках определенной коллекции, а в случае уникальности снимка позволяет выйти за ее пределы и дополнить корпус работ мастера. Имя, наряду с технологическим исследованием и анализом изображения, в некоторых случаях позволяет уточнить дату съемки. Наконец, имя фотографа придает вес любой коллекции, превращающейся из некоторого количества однотипных фотографических снимков разного качества и неопределенного статуса в собрание, состоящее из работ либо ключевых фигур, либо простых участников, либо лиц, так или иначе соприкоснувшихся с уникальным явлением в истории фотографии — кружком Греко, известным также как римская фотографическая школа. Процесс атрибуции является неотъемлемой частью работы исследователя и может не представлять никаких трудностей, а может, наоборот,



Ил. 1. Ф. Флашерон. Капитолий. Вид на статуи Диоскуров и церковь Санта-Мария-ин-Арачели. 1851. Соленая печать с бумажного негатива. 24,7 × 33,5. © Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Э. Констант. Вид на Бычий форум с храмом Геркулеса (храм Весты): а — общий вид фотографии; б — оттиск Э. Константа; в — оттиск Э. Моша. 1848. Соленая печать с альбуминовой пластины. 16,4 × 21,5. АФвс-2464. © Государственный Эрмитаж

создавать серьезные проблемы. При этом отдельные методы первых и последующих десятилетий существования фотографического искусства в Риме различаются в первую очередь в силу изменения моды на характер подписей. Для ранней римской фотографии условно можно выделить четыре основных пути установления имени автора: 1) на основании очевидных подсказок — подписей, штампов и оттисков; 2) на основании неочевидных подсказок — номеров негативов; 3) на основании анализа почерка фотографа, т. е. индивидуальных стилистических, композиционных или технологических особенностей снимка; 4) на основании поиска идентичного отпечатка в другой коллекции, в надежде увидеть там имя автора.

Первый способ наглядный, убедительный и, казалось бы, самый распространенный, поскольку пионеры светописы, заботясь о репутации в фотографическом мире и одновременно беспокоясь о возможном плагиате, зачастую указывали свои имена рукописно либо ставили на самом позитиве или паспорту штампы или оттиски — собственные или издателей. Но, во-первых, так делали не все, во-вторых, не всегда, а в-третьих, штампы могут находиться на оборотной стороне позитивов, скрытых паспорту, а оттиски бывают плохо заметны невооруженным глазом либо оказываются утраченными за время бытования фотографии, например в результате обрезания паспорту под размер рамы или при замене оригинального картона.

При отсутствии штампов и оттисков ключами к решению атрибуционной задачи могут стать рукописные номера негативов, предоставляемые мастерами светописы в 1850-е гг. и позволяющие выйти на автора через соответствующую запись в авторском каталоге. Основные проблемы при наличии такого номера — близость почерков разных фотографов, затрудняющая идентификацию, и невозможность проверить свое предположение по каталогам из-за их библиографической редкости и труднодоступности.

Выявлению индивидуальных черт снимка препятствует особая специфика римской фотографической школы. Объединение фотографов вокруг кружка Греко не зря называют школой: для их работ характерны общие

стилистические и композиционные черты. Собираясь вместе в кафе Греко, которое уже с XVIII в. было местом притяжения представителей культурной жизни Рима, первые фотографии обменивались идеями и опытом, спорили, прислушивались, дружили, соперничали, хвастались успехами, обсуждали неудачи. Столь тесное сотрудничество привело к совместным профессиональным прогулкам, когда фотографы одновременно снимали с одинаковых точек и ракурсов виды города и фиксировали одинаковые сюжеты. Эта особенность, придавшая уникальные черты римской фотографической школе, зачастую лишала индивидуальности отдельных ее представителей. Композиционный, иконографический, стилистический анализы — плохие помощники в вопросах установления авторства там, где каждый снимок — вклад в общий поиск наиболее выигрышного вида того или иного архитектурного памятника или фрагмента города. Лишь выход фотографа за рамки цеховых традиций порой дает в руки исследователя ключ к атрибуции.

Наконец, четвертый способ. Замечательно, если исследуемая фотография уникальна и не была введена прежде в научный оборот, но при отсутствии каких-либо авторских признаков зачастую лишь обнаружение аналогичного снимка в других коллекциях дает шанс на ее идентификацию. Однако даже в случае двойной удачи — идентичный снимок найден и у него есть автор — решение исследователя о переносе этого имени на фотографию из своего собрания должно зависеть от того, насколько убедительные аргументы атрибуции предоставлены источником. Размещенные онлайн фотографии в высоком разрешении, позволяющие разглядеть подписи, штампы или оттиски⁵, а также бумажные публикации, содержащие подробные описания имеющихся указаний на имя фотографа [6, р. 109], снимают все сомнения. В то же время встречаются ошибки: иногда это разовый случай⁶, а иногда принятая модель поведения⁷. Если в каталоге или на сайте имя фотографа указано с пометкой *atg*, оно, как правило, сопровождается обоснованием [10, р. 235, Table 92] или ссылкой на другого исследователя [11, р. 180], в противном случае использовать приведенное имя стоит



Ил. 3. Д. Андерсон. Вид на галерею клуатра базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура. Ок. сер. 1860-х. Альбуминовая печать со стеклянного негатива. © Государственный Эрмитаж

особенно осторожно. Также необходимо учитывать, что многие фотографии, опубликованные в ранних изданиях без указания автора, позднее обретали имя, а одни и те же снимки порой приписываются разным мастерам [ibid.]. Таким образом, поиск идентичных отпечатков в других собраниях, являясь хоть и обязательной частью работы с любой фотографией, но требующей серьезного анализа результатов, может как решить вопрос атрибуции, так и выявить новые факты и даже увести по ложному следу.

В Государственном Эрмитаже хранится больше 200 образцов ранней римской бумажной фотографии, датированных концом 1840-х — 1860-ми гг., с видами античных, ренессансных и барочных архитектурных памятников Рима⁸. Их атрибуция, очевидная в отдельных случаях, в

других превращалась из вполне рутинной работы в почти детективное расследование. В связи с этим приведенные ниже несколько имен либо не вызывают никаких сомнений, либо называются с той или иной степенью уверенности, либо предполагаются с осторожностью и выражают субъективное мнение автора статьи.

Фредерик Флашерон (Frédéric Flachéron; 1813–1883). Ярким примером подписных работ являются фотографии Фредерика Флашерона — лидера и одного из организаторов фотографического клуба «Кафе Греко» (Caffè Greco), создателя «римского процесса», или «процесса Флашерона», — получения негативов на бумаге, аналогичного процессу, разработанному в 1847 г. Луи Дезире Бланкармом-Эвраром (Louis Désiré Blanquart-Evrard;



Ил. 4. Д. Андерсон. Вид Римского форума в сторону Колизея с колоннадой храма Сатурна на переднем плане. 1854–1855. Альбуминовая печать со стеклянного негатива. 28,3 × 36,3. АФвс-2465. © Государственный Эрмитаж



Ил. 5. П. Довициелли (?). Вид на рену Тибр, замок Святого Ангела и собор Святого Петра. Ок. 1855–1857. Альбуминовая печать со стеклянного коллодионного негатива. 28,5 × 39. Публикуется впервые. © Государственный Эрмитаж

1802–1872), но адаптированного для климата Рима и световых особенностей города. Флашерон, трудившийся фотографом на протяжении семи лет (1848–1854), подписывал свои негативы тремя видами подписей: инициалами, фамилией, фамилией с датой. Последний вариант подписи присутствует на всех 34 эрмитажных фотографиях, изготовленных на соленой бумаге с бумажных негативов⁹ (ил. 1). Указанные годы съемки фиксируют определенное состояние того или иного археологического памятника или городского участка, на которые можно опираться при датировании снимков других фотографов. Так, виды Римского форума, выполненные в конце 1840-х — 1850-е гг., датируются, благодаря фотографиям Флашерона, с точностью до двух-трех лет.

Томазо Куччони (Tommaso Succioni; 1790–1864).

Работы пионера римской фотографии Томазо Куччони — пример использования автором именного оттиска на паспорту. Опытный художник-гравер, увлекшийся в начале 1850-х гг. фотографическим искусством, Куччони оставил после себя богатое наследие снимков Вечного города. В Эрмитаже хранятся два панорамных вида на Римский форум и Колизей (около 1858 г.)¹⁰, составленные из нескольких отпечатков, три фотографии огромного формата с аналогичными видами и рельефом арки Тита (около 1864 г.)¹¹, а также вид на конную статую Марка Аврелия на Капитолийском холме (около 1858 г.)¹². Определившись с датами съемки, трудно сказать, к какому времени относятся непосредственно их печать. Фотограф умер в 1864 г., но после его смерти ателье под маркой «Куччони» продолжало работу [13, р. 354]. Означало ли это лишь печать новых позитивов с оригинальных негативов Томазо Куччони, или же имело место создание новых негативов под его именем — вопрос, требующий дальнейшего изучения.

Эжен Констант (Eugène Constant; активность 1848–1855). Работы Эжена Константа — примеры одновременного присутствия имен и фотографа, и издателя. Фигура французского художника представляется исследователям загадочной, причем не только в силу почти полного отсутствия его биографических данных — достоверно известно лишь, что он жил и работал в Риме в 1848–1855 гг. и выставлял снимки на некоторых международных выставках. Его

работы редки и по праву считаются настоящими жемчужинами любой коллекции¹³. Эта редкость не связана с проблемами атрибуции. Фотограф подписывал свои негативы¹⁴ или использовал для позитивов авторский оттиск, тогда как на паспорту ставился оттиск издателя Эдуарда Моша (Edouard Mauche), в чьем магазине на Виа дель Корсо, 174, Констант продавал свои работы вместе с другими французскими мастерами. В эрмитажном собрании представлены две фотографии отличной сохранности с хорошо видимым штампом Эдуарда Моша. В то же время оттиск с именем Константа присутствует лишь на одной из них — в левом нижнем углу снимка с изображением храма Геркулеса (Весты) на Бычьем форуме (ил. 2). Изображение напечатано на соленой бумаге по альбуминовому негативу¹⁵, датируемому около 1848 г., и является самым ранним снимком в эрмитажном фонде римских фотографий. В отличие от издательского оттиска, авторский практически незаметен невооруженным глазом, поскольку угол фотографии затемнен, а сам рельеф неглубокий. Имя Эжена Константа было обнаружено только после пристального изучения снимка под микроскопом и при угловом освещении. Любопытно, что такой же оттиск присутствует на идентичном отпечатке из собрания Метрополитен-музея¹⁶, в то время как на позитиве из Королевской библиотеки в Дании был представлен другой оттиск, содержащий лишь инициалы фотографа [14, S. 150].

Вторая фотография из эрмитажной коллекции воспроизводит вид на Колизей от арки Тита. Негатив датируется 1848–1852 гг. На картоне присутствует оттиск с именем издателя, авторского же оттиска на позитиве нет, что является нередким случаем. Этот снимок — один из самых распространенных в мировых собраниях¹⁷, но лишь на его варианте, хранящемся в Национальной галерее Канады, отчетливо виден четырехугольный оттиск Константа [15].

Джеймс Андерсон (James Anderson; 1813–1877).

Установление авторства другой ключевой фигуры в истории ранней римской фотографии — англичанина Джеймса Андерсона, работавшего в Риме с начала 1850-х до 1877 г., — один из самых интересных атрибуционных квестов. Обилие потенциальных подсказок — рукописных

номеров негативов, авторских и издательских штампов — компенсируется избытком нюансов, либо серьезно затрудняющих атрибуцию, либо вынуждающих ставить рядом с именем Андерсона вопросительный знак. Редкой удачей считается наличие именного оттиска или штампа фотографа [11, р. 38]. К сожалению, оттиски встречаются лишь в единичных случаях, а чернильные штампы, как правило нанесенные на обратную сторону снимков, скрыты картоном. Более распространенным маркером авторства Андерсона служит оттиск Йозефа Шпитховера (Josef Spithöver; 1813–1892), издателя и книготорговца, партнерство с которым, начавшееся еще в начале 1850-х гг., стало необыкновенно успешным коммерчески и позволило широко распространить работы фотографа среди европейских и американских коллекций. Исследователям неизвестны факты сотрудничества Шпитховера с другими фотографами, и наличие его штампа, казалось бы, снимает все вопросы атрибуции. К сожалению, зачастую штампы оказываются утраченными: владельцы коллекций порой обрезали паспарту, подгоняя под размер рам или альбомов, а иногда заменяли его на новое. Но даже при их сохранности и устойчивой традиции атрибутировать Андерсону все изображения, наклеенные на паспарту со штампом Шпитховера, отдельные снимки в разных изданиях приписываются как самому Андерсону, так и его коллеге, шотландцу Роберту Макферсону¹⁸.

Изучение видимых на отпечатках рукописных номеров негативов также может помочь в атрибуции. Джеймс Андерсон не только нумеровал свои негативы в 1850-е гг., но и как минимум дважды их перенумеровывал, доказательством чего служат отдельные отпечатки с тремя различными номерами (ил. 3). Одновременное присутствие двух или трех номеров на снимках почти не оставляет сомнений в том, что фотографом был именно Андерсон. Однако наличие только одного номера делает его авторство всего лишь возможным. Во-первых, он был не единственным фотографом, нумерующим свои работы. Принятие исследователем на себя роли эксперта-почерковеда может не дать результата из-за имеющего место в те годы схожего характера написания цифр, а также потенциального привлечения фотографом для этой цели третьих лиц. Во-вторых, Андерсон порой закрасивал старые номера, в результате чего идентичные снимки из разных коллекций могут содержать разный набор цифр¹⁹. В-третьих, существуют большие сложности с соотношением номеров на негативах с номерами в каталогах негативов Андерсона, изданных Шпитховером в 1859 г. [18], не ранее 1866 г. [19] и в 1881 г. [20]. С одной стороны, не все номера вошли в его каталоги, а с другой — некоторые номера, присутствующие в каталогах, не отображаются на негативах. Наконец, каталоги до недавнего времени были труднодоступны для исследователей, являясь библиографической редкостью или существуя едва ли не в единственном экземпляре²⁰. В 2022 г. увидела свет публикация «Фотограф Джеймс Андерсон» [11], снявшая многие вопросы, связанные с атрибуцией работ мастера на основании номеров негативов. Ее авторы, крупные исследователи римской фотографии Джованни Фанелли и Андреа Скиолари, не только опубликовали каталог 1859 г. [ibid., р. 39–46] — самый важный для идентификации номерных отпечатков английского фотографа²¹, но и внесли некоторую ясность в используемую им запутанную систему нумерации.

Согласно исследованию Фанелли и Скиолари, датировать съемку можно на основании номеров негативов с точностью до двух-трех лет, а все творчество Андерсона условно разделить на четыре периода [ibid., р. 34–35].

Первые три, или «номерные», периоды охватывают промежуток времени до 1854, 1854–1856 и 1856–1859 гг. соответственно. Нумерация третьего периода вошла в каталог 1859 г. На четвертый, или «безномерной», период выпадает все последующее творчество Андерсона, т. е. 1860–1870-е гг., вплоть до смерти фотографа в 1877 г.

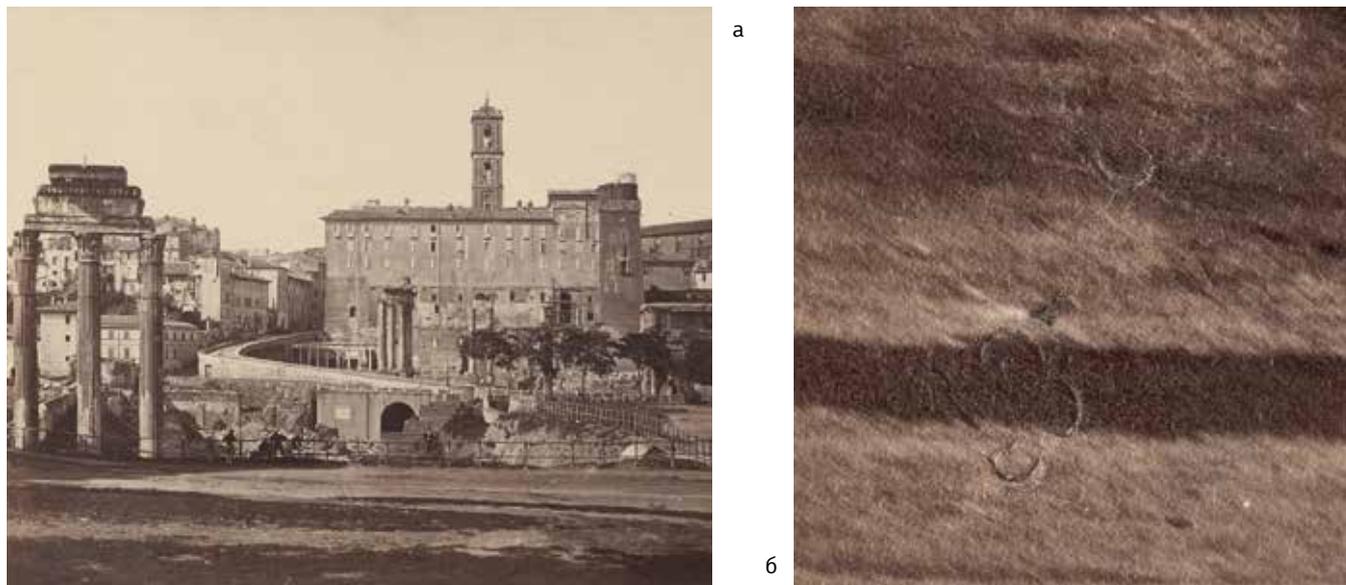
Датировать время печати в редких случаях можно на основании номеров негативов, если отпечаток был выполнен с негатива до момента его перенумерации. Так, в других коллекциях встречаются иногда идентичные отпечатки с более поздним номером, отсутствующим на исследуемой фотографии, время проставления которого и становится верхней границей датирования позитива. Кроме того, большую помощь в этом вопросе оказывает штамп Шпитховера, который менялся издателем в различные периоды его деятельности [ibid., р. 38].

Исходя из имеющихся на сегодня сведений о творчестве Джеймса Андерсона и его коммерческом союзе с издателем, в эрмитажной коллекции удалось выявить 63 фотографии мастера, а также приблизительно установить даты как для съемки, так и для печати. Четыре отпечатка были выполнены по негативам, созданным до 1854 г., причем один из них до сих пор не учтен в корпусе работ Андерсона: он не представлен ни в одной публикации или онлайн-коллекции²². Съемку пяти фотографий можно датировать серединой 1850-х гг. Они не являются уникальными и сохранились не в единственном экземпляре, однако их изучение в сравнении с образцами из других коллекций предоставляет дополнительные сведения по истории нумерации фотографом своих работ. Например, снимок с панорамным видом Римского форума и колоннадой храма Сатурна на переднем плане²³ содержит два номера: 51 (справа внизу отпечатка), датируемый вторым периодом творчества Андерсона²⁴, и 24 (на цоколе храма), датируемый третьим периодом (ил. 4). Второй период предполагает время создания кадра в диапазоне 1854–1856 гг., однако датировка может быть сужена: на данном виде форума еще отсутствует аллея деревьев, высаженная в 1855 г. вдоль Виа Сакра. Под другим номером — 24 — данный снимок вошел в каталог Андерсона 1859 г. с подписью «24. Общий вид Римского форума со стороны Капитолия; спереди восемь колонн храма Сатурна, на заднем плане Колизей»²⁵. Идентичное изображение из коллекции Музея Поля Гетти²⁶, напротив, содержит только номер 24, тогда как на месте номера 51 отчетливо видны скрывающие его следы штриховки. Очевидно, что при датировании данного образца в Музее Поля Гетти не бралась в расчет история с посадкой на форуме аллеи деревьев, а основанием для определения времени съемки стал единственный видимый на отпечатке номер. Эрмитажный позитив с сохранившимся более ранним номером негатива позволяет сдвинуть дату съемки с 1859 к 1854–1855 гг.

Большая же часть эрмитажных фотографий Джеймса Андерсона как по дате съемки, так и времени печати относится к четвертому периоду его творчества. Все они имеют на картоне оттиск Шпитховера, датируемый Фанелли и Скиолари 1860-ми гг.²⁷

Пьетро Довициелли (Pietro Dovizielli; 1804–1885).

В Эрмитаже хранится серия, в которую входит 21 большеформатная (около 30 × 40 см) фотография с изображением античных, ренессансных и барочных архитектурных памятников Рима²⁸ (ил. 5). Ни на самих фотографиях, ни на их паспарту нет авторских или издательских подписей, оттисков или штампов. Одна фотография изготовлена в технике соленой печати, все остальные представляют собой альбуминовую печать. Отдельные



Ил. 6. А. де Бонис. Римский форум. Вид в сторону палаццо Сенаторио: а — общий вид фотографии; б — оттиск А. де Бониса. Ок. 1865. Альбуминовая печать со стеклянного коллодионного негатива. 19,3 × 25,4. АФвс-3633. © Государственный Эрмитаж

приметы времени, такие как высота деревьев, написанные на стенах цифры, означающие окончание проведения ремонтных работ здания, снесенные или, наоборот, восстановленные постройки, позволяют датировать серию 1850-ми гг. Поиск этих фотографий в других собраниях привел к обнаружению одной из них в американской частной коллекции: кадр с изображением внутреннего пространства Колизея был опубликован в выставочном каталоге 2023 г. и имеет штамп Пьетро Довициелли [10, Table 150]. Еще одно изображение — вид на холм Пинчо со стороны Пьяцца-дель-Пополо — размещено на сайте FONDOROMANO с неустановленным авторством и в очень плохом качестве, что привело к сильному искажению оригинального оттенка [21].

Авторство Довициелли на основании стилистического сходства можно предположить и для всех отпечатков серии. С одной стороны, их объединяет отсутствие новаторского подхода в выборе сюжетов, композиционных решений и ракурсов. Все снимки серии — набор хрестоматийных образцов классических памятников и их стереотипных видов. С другой — им всем свойственны теплые золотистые оттенки и особая бархатистость тона, выделяющие их в ряду других эрмитажных образцов ранней римской фотографии. Пионеры светописы, работая в технике, навязывающей общие для всех ограничения, и имея в распоряжении схожие сюжеты, направляли художественные амбиции на создание не столько однотипного механического отпечатка, сколько уникального живописного произведения и добивались этого в первую очередь за счет придания изображениям индивидуальной интонации. Подобная интонация, формирующая в кадре атмосферу лиризма и задушевности, объединяет все фотографии описываемой серии²⁹.

Андреа де Бонис (Andrea de Bonis; 1820–1884). Два снимка — принадлежащий Андреа де Бонису и со множественным оговором приписываемый ему — были выявлены в эрмитажном собрании благодаря комплексу атрибутивных мероприятий: обнаружению авторского оттиска, поиску аналогичного образца в публикациях, а также на основании анализа композиций работ фотографа. Снимки де Бониса всегда требовали повышенного внимания специалистов. Интерес к творчеству Фредерика Флашерона,

Эжена Константа или Джеймса Андерсона во многом был вызван их ролью в адаптации и совершенствовании новых технологических приемов³⁰. Фотографии Пьетро Довициелли пленяли удивительной гаммой оттенков, а Томазо Куччони восхищал особым «взглядом гравера» на городское пространство и умением передать потрясающую фактуру камня римских статуй. Работы Андреа де Бониса привлекали исследователей мастерством сложных продуманных композиций, виртуозной передачей светотеневых контрастов, необычными сюжетными мотивами и неожиданными ракурсами. Серьезному изучению творчества фотографа до недавнего времени препятствовало малое количество его опубликованных работ: основная часть наследства де Бониса осела в частных собраниях, в большинстве своем не изданных, а также в итальянских музеях, библиотеках и архивах, коллекции которых пока недоступны онлайн. Ситуацию изменила публикация 2023 г. Джованни Фанелли и Андреа Скиолари [22], дополняющая пока еще очень ограниченный список работ, посвященных творчеству лишь одного фотографа, а не теме римской фотографии в целом. Авторы, называя де Бониса одним из главных героев истории римской фотографии, приводят многие биографические факты его творчества, включая все используемые им оттиски, штампы и подписи. К сожалению, фотографии опубликованы в маленьком размере и не передают оригинальные оттенки отпечатков, так что публикация в первую очередь знакомит с технической стороной творчества де Бониса и с особенностями его композиционных решений. Тем не менее данная книга содержит полный каталог всех известных на сегодня подписных работ фотографа (около 300), на который можно ориентироваться при атрибуции собственных собраний. Именно так было установлено авторство де Бониса для одной эрмитажной фотографии.

Фотография с видом на Римский форум в сторону палаццо Сенаторио (ил. 6) наклеена на паспарту, не содержит никаких видимых подписей или штампов и имеет хорошую сохранность. Этот снимок никогда не публиковался вплоть до 2023 г., когда Фанелли и Скиолари включили его как образец из частной коллекции с двойным авторским штампом на позитиве [ibid., p. 206, Table 279]. Последующее исследование эрмитажного

образца с использованием микроскопа позволило найти аналогичный двойной слепой штамп, не обнаруженный ранее, поскольку в силу почти миниатюрных размеров — 3×4 мм, слабо выявленного рельефа и темного фона он не был виден невооруженным глазом.

Фотография дает прекрасное представление о де Бонисе как о мастере композиции. Данный взгляд на Римский форум в сторону палатцо Сенаторио с колоннадой храма Диоскуров слева и аркой Септимия Севера справа был характерен для графической традиции и активно эксплуатировался римскими мастерами уже с первых лет возникновения искусства фотографии в Риме. Точка съемки, ракурс, кадрирование вносили индивидуальные особенности в этот бесконечный ряд фотографических адаптаций столь популярного городского мотива. На их фоне снимок де Бониса отличается выверенной композицией, с четкими акцентами и делением на планы, где каждая архитектурная форма участвует в их организации, где нет случайных элементов, а изъятие любого из них разрушит общую идею³¹. Маршрут следования взгляда зрителя строго определен: сначала слева направо от стартовой точки — колоннады храма Диоскуров — к Виа Сакра, потом к арке Септимия Севера и далее по диагонали пандуса к палатцо Сенаторио. При этом почти геометрическое построение сглажено романтической интонацией. Вместо скучного математически выверенного кадра перед

зрителем предстает необыкновенно живописная картина, что достигается оживляющими изображением многочисленными светотеневыми и линейными контрастами, а также противопоставлением ближних и дальних планов. Восстановленный у подножия палатцо Сенаторио в 1858 г. портик храма Божественного Согласия, присутствующий в кадре, задает нижнюю границу даты съемки. Однако высота деревьев, высаженных вдоль Виа Сакра еще в 1855 г., позволяет сдвинуть датировку к 1863–1865 гг.

Следующая эрмитажная фотография — вид на Колизей сквозь арку Тита (ил. 7) — не содержит никаких авторских подписей, оттисков или штампов. Идентичный снимок, также без каких-либо атрибуционных подсказок, приписывается Андреа де Бонису Джоном Макгиганом (John F. McGuigan Jr.), коллекционером, одним из крупнейших специалистов по истории фотографии [10, p. 235, Table 92]. Основанием для подобной атрибуции стал тот факт, что в коллекцию Макгигана снимок попал в составе альбома фотографий де Бониса и был единственным, не содержащим подпись фотографа. Удивительным совпадением является то, что эрмитажный образец также поступил в музей из частной коллекции в компании именно со снимком де Бониса (описанным выше). Два одинаковых случая коллекционного соседства одной и той же фотографии с работами этого фотографа могут стать аргументом в пользу его авторства в данном случае.



Ил. 7. Неизвестный автор. Вид на Колизей сквозь арку Тита. 1860-е. Альбуминовая печать со стеклянного коллодионного негатива. $24,5 \times 19,8$. АФвс-3634. © Государственный Эрмитаж

Сам композиционный прием — взгляд на одно архитектурное строение сквозь открывающийся проем другого — не вступает в конфликт с остальными работами Андреа де Бониса, для которого были характерны два различных взгляда на Рим. Первый — панорамный, стремящийся охватить как можно больше памятников, что можно видеть на эрмитажном примере с Римским форумом. Второй взгляд — локальный, предпочитающий фрагмент целому. Именно он придает снимкам де Бониса специфические черты, формирующие индивидуальный, узнаваемый почерк мастера. На фоне других мастеров римской фотографической школы Андреа де Бонис выглядит смельчаком, почти маргиналом, предлагающим в противовес традиционному Риму город личный, случайный, иногда вовсе не парадный, а иногда с необычным взглядом на известный памятник, делавшим его трудно узнаваемым. Особо чувствительный к красоте города и остро переживающий неизбежность его разрушения от времени и деяний людей, фотограф фиксирует мимолетную атмосферу Рима, запечатлевая зачастую не постройки целиком, а их детали, по сути являющиеся лишь частью целого, но обретающие в его работах статус полноценного и законченного повествования. Великолепный мастер изображения городского ландшафта, де Бонис в первую очередь сосредоточен на эпизоде, а большая часть его работ — это беседа тет-а-тет со старой архитектурой, приближение к ней вплотную и легкое ее касание. При этом репрезентативность самих памятников может отходить на второй план, уступая место художественному акценту на выразительности особенностей фактуры и диалогу света и тени, порой настолько нарочитому, что затмевает собой сюжет.

Обсуждаемый эрмитажный снимок в чем-то соответствует работам Андреа де Бониса. Он воспроизводит две известные и часто изображаемые античные постройки — арку Тита на Римском форуме и Колизей, при этом отказываясь от привычной трансляции величия амфитеатра, как правило занимающего собой все пространство композиции, многократно уменьшая его и направляя на него взгляд зрителя сквозь арочный проем, почти дублирующий границы самого кадра. Автор снимка в духе композиционных решений де Бониса противопоставляет в кадре два плана, ближний и дальний, и основной идеей фотографии становится не фиксация выбранных для кадра объектов, а создание с их помощью иллюзорных эффектов, вовлекающих зрителя в оптическую игру. В этой игре арка играет роль своеобразного портала, продвижение сквозь который неизбежно, поскольку все имеющиеся в распоряжении фотографа приемы — ракурс, светотень, соотношение объемов — подчинены задаче «втягивания» зрительского взгляда. При этом, что особенно свойственно интеллектуальным работам де Бониса, снимок многослоен не только визуальными, но и смысловыми планами, и оптические игры прекрасно уживаются с различными метафорами, провоцирующими к их прочтению.

Казалось бы, не только история бытования эрмитажного снимка, но и особенности композиции позволяют если не закрыть вопрос об авторстве, то уверенно предложить имя Андреа де Бониса в качестве его создателя. Однако в исследовательской среде эта фотография вызывает жаркие атрибуционные споры, и, кроме упоминаемого выше Джона Макгигана, версию об ее атрибуции де Бонису никто на сегодня не поддерживает. Одним из основных аргументов против, высказываемых известными специалистами в римской фотографии Жаном-Филиппом Гарриком (Jean-Philippe Garric), Андреа Скиолари (Andrea Sciolari) и Марией Франческой Бонетти (Maria Francesca Bonetti), является наличие облаков в небе над Колизеем,

что не соответствует манере де Бониса. Жан-Филипп Гаррик считает данную фотографию работой Джоакино Алтобелли; Андреа Скиолари, допуская эту версию, рассматривает также имя малоизвестного фотографа Джона Уотсона (John Watson). Мария Франческа Бонетти, в свою очередь, не видит оснований для атрибуции как де Бонису, так и Алтобелли и полагает, что на сегодняшний день атрибуция данного фотографического вида остается неопределенной³². Помимо высказанных мнений, существует еще гипотеза Брюса Ландберга (W. Bruce Lundberg) о том, что перед нами работа Джеймса Андерсона³³.

На сегодняшний день в коллекции Государственного Эрмитажа удалось определить или предположить имена шести ранних представителей римской фотографической школы: Фредерика Флашерона, Томазо Куччони, Эжена Константа, Джеймса Андерсона, Пьетро Довициелли, Андреа де Бониса. Подобная атрибуция не только важна в контексте работы с самой коллекцией, но и может быть интересна как вклад в общую копилку знаний о ранней светописии в данном регионе. За 80 лет истории изучения развития ранней римской фотографии исследователи проделали большой путь по выявлению ранних снимков, их систематизации, установлению имен мастеров и формированию определенной картины фотографической жизни Рима в конце 1840–1860-х гг. Этот период — долгий по человеческим меркам, но почти мгновение для науки, а потому утверждение о том, что история римской фотографии — наука молодая, не будет преувеличением. Весь накопленный за эти годы материал продолжает быть величиной необыкновенно динамичной: его объем неуклонно растет, в то время как точки зрения, трактовки и оценки постоянно меняются, а значит, любой написанный сегодня обобщающий труд уже через несколько лет будет считаться устаревшим. Основная причина в том, что большое количество коллекций либо не введено еще в научный оборот³⁴, либо введено не полностью. Многие неизвестные ранее снимки неизбежно будут пополнять корпусы работ фотографов и способствовать переосмыслению их творчества. Первичная публикация отпечатков с уже известных негативов, но с новым набором подписей, оттисков или штампов имеет хорошие шансы на новые атрибуционные гипотезы. Они потребуют внимания со стороны специалистов, а быть может, серьезной адаптации или пересмотра уже сложившихся представлений. Поэтому одна из важнейших задач любого специалиста или ответственного коллекционера — как можно скорее сделать хранящиеся фотоснимки доступными для исследования.

Литература

1. *Silvio, N. Seconda Roma. 1850–1870. Milano: Ulrico Hoepli, 1943. 502 p.*
2. *Bonetti, M.-F. La Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915: collezionisti, studiosi e conoscitori intorno al 1953 // Rivista Di Studi Di Fotografia. 2017. Vol. 3, no. 6. P. 50–70.*
3. *Ricordo di Roma. Рим конца XVII — начала XX века в графике и фотографии из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: каталог выставки, 18 октября 2018 г. — 14 апреля 2019 г. / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Государственный музей истории Санкт-Петербурга. СПб.: АРС, 2018. 192 с.*
4. *Гран-тур. Русская версия. Италия в фотографиях XIX века: каталог выставки, 22 февраля 2019 г. — 7 апреля 2019 г. СПб.: РОСФОТО, 2020. 186 с.*
5. *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847–1855). Roma e dintorni nelle calotipie del Caneva. Catalogo della mostra. Firenze: ediz. Alinari, 2010. 198 p.*

6. Roma 1850. Il circolo dei pittori fotografi al Caffè Greco intorno al 1850. Catalogo della mostra. 29.11.2003–25.01.2004. Milan: Electa, 2003. 184 p.
7. Rome in early photographs, the age of Pius IX: photographs 1846–1878 from Roman and Danish collections / transl. by Ann Thornton. Copenhagen: The Thorvaldsen Museum, 1977. 482 p.
8. Ritter, D. Rom 1846–1870: James Anderson und die Maler-Fotografen. Ausstellungskatalog. 4.05.2001–11.09.2011. München: Edition Braus, 2005. 191 p.
9. Con La Luce di Roma. In Rome's Light: Photographs from 1840 to 1870 from the Marco Antonetto Collection. Catalogo della mostra (Ligornetto, 22 novembre 2015 — 10 aprile 2016). Milan: 5 Continents Edition, 2015. 255 p.
10. McGuigan, J.-F., Jr., Goodyear III, F.-H. In Light of Rome. Early Photography in the Capital of the Art World, 1842–1871. Penn State University Press, 2023. 272 p.
11. Fanelli, G., Sciolari, A. James Anderson Fotografo. 2022. 246 p. URL: <https://files.spazioweb.it/59/b4/59b48e31-7dfa-456c-8457-464e6ad3cafo.pdf> (accessed: 06.07.2024).
12. Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: [сайт]. URL: [https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=%D0%A%D1%83%D1%87%D1%87%D0%BE%D0%BD%D0%B8&imageExists=null](https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=%D0%A%D1%83%D1%87%D1%87%D0%BE%D0%BD%D0%B8&museumIds=1209&imageExists=null) (дата обращения: 11.07.2024).
13. Hannavy, J. Encyclopedia of nineteenth-century photography. New York: Taylor & Francis Group, 2008. 1588 p.
14. Rom in frühen Photographien 1846–1878 aus römischen und dänischen Sammlungen. [Ausstellung] Museum Ludwig 13. September — 29. Oktober 1978. München: Schirmer/Mosel, 1978. 234 S.
15. National Gallery of Canada: [website]. URL: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/the-colosseum-rome> (accessed: 06.07.2024).
16. Fanelli, G. Catalogo ragionato delle fotografie edite da Robert Macpherson. 2017. 230 p.
17. Getty Museum Collection: [website]. Vue générale de l'intérieur de la salle des Statues, dans le Musée Vatican. 1859. James Anderson (British, 1813–1877). URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/1095DY> (accessed: 06.07.2024).
18. Catalogue des photographies de Rome de James Anderson, Vars 1859, en vente chez Josephb Spithöver, Place d'Espagne. Rome, 1859. 25 p.
19. Catalogue of Mr. James Anderson's photographs of Rome, its environs, galleries and museums. List of order for Spithöver Library, 85 Piazza di Spagna, Roma, post 1866.
20. Catalogo delle fotografie di Anderson vendibili presso la Libreria Spithöver 85 Piazza di Spagna Roma, 1881. 26 p.
21. FONDOROMANO: Archivio Fotografico e Cartografico di Roma: [website]. URL: <http://www.fondoromano.com/index.php?mi=020302&fltr=51&itm=A918> (accessed: 06.07.2024).
22. Fanelli, G., Sciolari, A. Adriano De Bonis architetto fotografo (1820–1884). Un'altra Roma, grandiosa e paesana. Firenze: Edizioni Polistampa, 2023. 226 p.
23. Getty Museum Collection: [website]. Vue générale du Forum Romain prise près du Temple des Dioscures, le Tabularium dans le fond, negative about 1853–1855; print about 1853–1859. James Anderson (British, 1813–1877). URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/10959E> (accessed: 11.07.2024).
24. ACADEMIA: [website]. Garric photographic archive of 19th Century Rome. Vol. 1. URL: https://www.academia.edu/121274980/GARRIC_PHOTOGRAPHIC_ARCHIVE_OF_19th_Century_ROME_VOL_1; Vol. 2. URL: https://www.academia.edu/121498856/GARRIC_PHOTOGRAPHIC_ARCHIVE_OF_19th_Century_ROME_VOL_2 & nav_from=917e6f39-3fea-4127-9448-75c2d58477c6&rw_pos=0; Vol. 3–4. URL: https://www.academia.edu/121934636/GARRIC_PHOTOGRAPHIC_ARCHIVE_OF_19th_century_ROME_VOL_3_and_4 (accessed: 11.07.2024).

¹ На сегодняшний день не существует четко сформулированной хронологии истории римской фотографии. В историографии границы раннего этапа варьируются в зависимости от круга изучаемых памятников, включенных в каталог или исследование: он может ограничиваться 1850-ми гг. или же включать в себя 1870-е гг. В самой популярной трактовке, которой придерживается и автор данной статьи, эпоха ранней римской фотографии приходится на конец 1840-х — начало 1870-х гг. Исторически она совпадает с периодом Рисорджименто в Италии (1848–1871). В рамках фотографической темы начало этапа ранней римской фотографии приходится на время первых бумажных экспериментов Джакомо Каневы (Giacomo Caneva; 1813–1865) и Фредерика Флашерона (Frédéric Flachéron; 1813–1883), адаптирующего метод Луи Дезире Бланкара-Эврара (Louis Désiré Blanquart-Evrard; 1802–1872) к световым особенностям Рима, а окончание совпадает со стартом масштабных археологических раскопок на Римском форуме, в значительной мере переключивших внимание фотографов с Рима «видового» на Рим «археологический», с Рима идеального, метафизического и призрачного на Рим реальный, открываемый и постоянно меняющийся.

² Папство Пия IX — 1848–1876 гг.

³ Итальянское название выставки — «La mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915».

⁴ К сожалению, российские коллекции практически не участвуют в накоплении коллективного знания о видовой римской фотографии. Сегодня нет их полного представления онлайн: в большинстве своем коллекции выложены частично (Государственный Эрмитаж, Государственный исторический музей, Государственная Третьяковская галерея) или отсутствуют на сайтах музеев, библиотек и архивов, тогда как в Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации попадают лишь те снимки, которые имеют статус основного хранения, т. е. во многих случаях только часть собрания. Из публикаций на сегодняшний день можно назвать всего два каталога [3; 4].

⁵ Пример хорошо видимого оттиска Роберта Макферсона на фотографии из коллекции Музея Поля Гетти, размещенной на сайте музея, см.: URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/106S46> (accessed: 06.07.2024).

⁶ Фотография, выложенная на сайте Музея Виктории и Альберта как работа Роберта Макферсона, на самом деле очень известный снимок Джеймса Андерсона, содержащий его знаменитую нумерацию. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O140898/the-forum-rome-looking-towards-photograph-macpherson-robert?carousel-image=2008BV3672>; <https://www.getty.edu/art/collection/object/10959F> (accessed: 06.07.2024).

⁷ Среди нескольких ошибок, допущенных на сайте Национальной галереи Виктории в Мельбурне, отметим две. Снимок Джеймса Андерсона приписывается Роберту Макферсону. URL: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/8694/> (accessed: 06.07.2024). Фотография АФвс-3634 атрибутируется как снимок, созданный в ателье братьев Алинари, с ошибкой в дате на 20 лет. URL: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/9742/> (accessed: 06.07.2024).

⁸ Римская фотография в Эрмитаже представлена в собраниях Отдела античного мира, Отдела западноевропейского изобразительного искусства и Отдела истории русской культуры.

⁹ В Эрмитаже хранятся 34 авторские фотографии Фредерика Флашерона в двух сериях. Особый интерес представляет серия из 27 фотографий, наклеенных на паспарту, датированных 1851–1852 гг. и поступивших в Эрмитаж в 1853 г. Все фотографии имеют великолепную сохранность, с которой, насколько можно судить по имеющимся публикациям и коллекциям онлайн, не может соперничать ни одна другая коллекция позитивов Фредерика Флашерона в мире.

- ¹⁰ Фотография с Римским форумом датируется по высоте деревьев, высаженных в 1855 г. на Виа Сакра. Фотография с Колизеем датируется примерно тем же временем.
- ¹¹ Предположительно, все три фотографии были выполнены в одно время, которое определяется по снимку с видом на Римский форум. Высота деревьев соответствует их состоянию на середину 1860-х гг. Однако Куччони умер в 1864 г., поэтому можно датировать фотографии приблизительно этим годом.
- ¹² Негатив с конной статуей Марка Аврелия датируется на основании анализа изображений других фотографий, происходящих из одной с ним папки и хранящихся сегодня в Государственном музее-заповеднике «Петергоф» [12].
- ¹³ Фотографии Эжена Константа сегодня действительно являются большой редкостью. Ни одного снимка, судя по онлайн-коллекции, не представлено в Музее Виктории и Альберта. Две работы хранятся в Музее Поля Гетти, две — в Национальной галерее Канады, 16 — в муниципальном архиве Рима. Самый большой фонд фотографий Эжена Константа — альбом с 30 отпечатками — хранится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке.
- ¹⁴ Пример авторской подписи карандашом Эжена Константа см.: URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/1048EH> (accessed: 06.07.2024).
- ¹⁵ Широко распространено исследовательское мнение, что Эжен Констант был первым мастером, кто освоил метод использования стеклянного негатива с использованием белка, которому он научился во Франции непосредственно от его изобретателя Абея Ньепса де Сен-Виктора (Abel Niépce de Saint-Victor; 1805–1870). Следствием применения данного технологического процесса стала более высокая резкость отпечатков Константа в сравнении с другими членами римского фотографического кружка, работавшими еще с бумажными негативами.
- ¹⁶ В описании фотографии на сайте музея не указано наличие авторского оттиска, но при сильном увеличении можно заметить его контур, хотя буквы и не различимы. См.: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/288408> (accessed: 06.07.2024).
- ¹⁷ Например, аналогичный снимок есть в Королевской библиотеке в Копенгагене (см.: [14, S. 112–113]); в Метрополитен-музее, Нью-Йорк. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/288424> (accessed: 06.07.2024).
- ¹⁸ Например, фотография из коллекции Эрмитажа с изображением фонтана Черепакх (инв. № ОГФ-4169), наклеенная на картон с оттиском Йозефа Шпитховера, атрибутируется Джованни Фанелли как Джеймсу Андерсону [11, p. 148], так и Роберту Макферсону на основании каталога Макферсона 1858 г., куда негатив был включен под номером 152 [16, p. 106]. Однако на снимке нет номера негатива, который позволил бы уверенно привязать данный снимок к соответствующей строке каталога.
- ¹⁹ На эрмитажном снимке с видом на зал статуй музеев Ватикана (инв. № АФвс-2467) присутствует номер 86 (1854–1856). На идентичном снимке из Музея Поля Гетти этот номер исчезает и появляется номер 37 (1856–1859) [17].
- ²⁰ Каталог 1859 г. хранится в Муниципальном фотографическом архиве Рима, инв. № А.Ф.6248. Каталог, выпущенный после 1866 г., хранится в Рейксмузее Амстердама. Местонахождение экземпляров каталога 1881 г. автору статьи неизвестно.
- ²¹ Каталоги 1866 и 1881 гг. также включены в труд Джованни Фанелли и Андреа Скиолари, но считать их опубликованными можно лишь формально. К сожалению, по непонятным причинам и с неясными целями они представлены в очень плохом разрешении, не позволяющем прочитать ни строчки, притом что сами фотографии Андерсона опубликованы в этой работе в довольно хорошем качестве [11, p. 47–52].
- ²² Фотография с изображением Колизея крупным планом (инв. № АФвс-3599) содержит номер 41 черного цвета, что указывает на первый период, т. е. на время съемки до 1854 г.
- ²³ Этот вид считается символом Римского форума и имеет иконографическую традицию, которую начали Флашерон и Канева, со стройной колоннадой храма Сатурна, занимающей передний план и уходящей вглубь перспективой на Колизей.
- ²⁴ Этот номер не был виден из-за кусочков наклеенной бумаги до реставрации, осуществленной в 2022 г. в лаборатории реставрации Государственного Эрмитажа.
- ²⁵ “24. Vue générale du Forum Romain prise du Capitole; sur le devant les huit colonnes du Temple de Saturne, dans le fond le Colisée” [18, p. 2].
- ²⁶ Photographien Rom. Neapel. 1859 [Vol. II]. Инв. № 84.XO.251.2.
- ²⁷ Подробнее тема эрмитажных снимков Джеймса Андерсона раскрывается в подготавливаемой для ежегодного сборника «Сообщения Государственного Эрмитажа» статье «Пионер римской фотографии Джеймс Андерсон в собрании Эрмитажа» с ожидаемой публикацией в 2025–2026 гг.
- ²⁸ Данная серия фотографий хранится в Отделе античного мира и состоит всего из 32 отпечатков. Помимо видов Рима, в нее входит девять изображений произведений искусства, в основном римской скульптуры, а также двух залов музеев Ватикана. У всех фотографий серии на оборотной стороне паспарту стоит штамп торгового дома R. Bellair & Co. Hoflieferant Berlin.
- ²⁹ Подробнее об этой серии фотографий можно будет прочитать в статье, в настоящий момент подготавливаемой автором к печати на основании прочитанного доклада «Образ города в римской фотографии середины XIX века. Roma perfetta Пьетро Довициелли (?) (по материалам собрания Эрмитажа)» на конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2024».
- ³⁰ Фредерик Флашерон — мастер калотипии, адаптировавший метод Бланкара-Эвара для римской почвы; Эжен Констант был первым, кто отказался от бумажного негатива в пользу альбуминовой платины; Джеймс Андерсон не знал себе равных по использованию мокроколлоидных стеклянных негативов, доведя эту технологию до совершенства.
- ³¹ Для сравнения можно взять аналогичный снимок Джеймса Андерсона, также из эрмитажной коллекции, упоминаемый выше [23]. В отличие от снимка де Бониса, композиция Андерсона не сбалансирована, архитектурные вертикали выглядят случайными элементами за счет их неправильного акцентирования. Например, колоннада храма Диоскуров у де Бониса — великолепная доминанта и композиционная точка отсчета, тогда как у Андерсона она теряется на фоне домов заднего плана, а перекрывающая ее тележка окончательно уводит внимание зрителя от этой важной архитектурной компоненты, лишая ее статуса лейтмотива. При всем техническом совершенстве снимка, с его четкостью, резкостью, контрастностью, яркостью, здания у Андерсона заваливаются, а сама картинка в целом разваливается.
- ³² Автор благодарит уважаемых специалистов за то, что поделились своими соображениями в частной переписке.
- ³³ Автор благодарит Марию Франческу Бонетти, сообщившую эту информацию в частной переписке.
- ³⁴ Ярким примером того, какой огромный объем фотографий до сих пор не учтен, может служить коллекция француза Жана-Филиппа Гаррика, состоящая из нескольких сотен снимков XIX в. с архитектурными памятниками Рима и окрестностей. Эта коллекция не демонстрировалась, никогда не публиковалась, и лишь составленные коллекционером справочные таблицы [24] дают поверхностное представление о ее богатом содержимом. В условиях отсутствия полноценной публикации, работа над которой, впрочем, активно ведется самим Жаном-Филиппом Гарриком, эти таблицы с представленными в них изображениями миниатюрных размеров не позволяют полноценно изучить сами снимки, но благодаря размещению фрагментов, содержащих подписи, штампы, оттиски, а также предложенной автором атрибуции и пояснениям они очень полезны и должны учитываться исследователями римской фотографии при работе с их собственными коллекциями.

Л. И. Старилова, Е. Г. Хосид

Комплексная атрибуция альбома с видами Ленинграда и кораблями ВМФ СССР середины 1950-х — начала 1960-х гг. из коллекции РОСФОТО

В Государственном музейно-выставочном центре РОСФОТО хранится ряд подносных альбомов периода 1860–1980-х гг. Эта коллекция начала формироваться достаточно давно и насчитывает несколько десятков альбомов. Настоящая статья посвящена изучению истории бытования одного из них — с редкими фотографиями, обладающими металлическим блеском, на которых запечатлены виды Ленинграда и корабли Военно-Морского Флота СССР (ВМФ СССР) середины 1950-х гг. — 1962 г.

История изобретения метотипов начинается в конце XIX в. Фотоматериалы с металлическим блеском остаются популярными и в наши дни. Фотографии на Dibond и Alucobond широко распространены и пользуются популярностью у фотографов, в отличие от отпечатков на бумажной основе с алюминиевым покрытием, которые редко встречаются как в собраниях музеев, так и в коллекциях частных владельцев. Таким образом, альбом из коллекции РОСФОТО представляет собой ценный образец снимков середины XX в.

Атрибуция альбома с кораблями ВМФ СССР

Альбом в ледериновом переплете красного цвета с надписью, выполненной черной тушью в верхнем правом углу первого листа: «.../ от ЦКБ п/я 572 Л-д./ 25.IV.62» (часть надписи, вероятно с фамилией адресанта, была соскоблена ланцетом или другим острым лезвием). Авторам статьи не удалось установить, кто именно передал альбом на хранение в Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, поэтому провенанс предмета был восстановлен по надписи и по содержанию снимков в альбоме (ил. 1).

В альбоме 11 картонных листов оливкового и желтого цвета, на которые с двух сторон наклеены 20 фотографий (за исключением первого и последнего листа, где снимки только на одной стороне). Размер альбома — 21,0 × 29,5 × 2,0; листа — 19,9 × 26,6; фотографий — 16,3 × 22,8 (±0,5 см). Сохранность альбома удовлетворительная, небольшие загрязнения обложки и потертости корешка, заломы углов



Ил. 1. Верхняя крышка альбома. © РОСФОТО

картона на нескольких листах, утрата фрагмента поверхностного слоя снимка на л. 3 об., царапины, характерные горизонтальные потертости в верхней части фотографий на л. 7, 8, 12 и др., произведенные снимками на противоположных листах, не являются существенными и указывают на то, что альбом, до того как попасть в РОСФОТО, хранился в хороших условиях, но листы в нем не были переложены прокладочной бумагой. Так как между поверхностью фотографий и листами альбома нет неровностей, возникающих при работе с резиновыми клеями, можно предположить, что создатель альбома использовал крахмальный клей.

Тематика альбома

Последовательность снимков в альбоме позволяет понять творческий замысел его составителя. На лицевых сторонах листов представлены в основном эскадренные миноносцы ВМФ СССР проектов 30-бис, 41, 56 и 57-бис. Исключение составляет лишь снимок старейшего сохранившегося в России броненосного крейсера «Аврора», стоящего на вечной стоянке около Петровской набережной (л. 2), предположительно сделанный раньше всех остальных в альбоме. Сравнивая эту фотографию со снимками 1950–1960-х гг. других авторов с таким же ракурсом съемки, можно утверждать, что «портрет» крейсера был создан не позднее середины 1950-х, так как деревья на Петровской набережной еще малы и их кроны не столь обширны, как на снимках 1960-х (ил. 2).

Далее в альбоме следуют фотографии эсминцев ВМФ СССР проекта 30-бис, — предположительно, «Осторожного» № 527 (л. 3) и ночной иллюминации неизвестного миноносца (л. 4); замыкает альбом снимок «Внимательного» с бортовым номером 328 (л. 11). Эсминцы проекта 41 представлены в альбоме «портретами» «Неустрасимого» с бортовыми номерами 864 (л. 5) и 752 (л. 6). В 1960 г. «Неустрасимому» сменили номер, следовательно, на фото два разных события — летний и ноябрьский парады на Неве [1–2]. После этих снимков в альбоме размещены две фотографии эсминца проекта 56 «Сознательный» с бортовым номером 98 (л. 7, 8). Затем идут корабли проекта 57-бис «Жгучий» № 703 (л. 9) и «Зоркий» № 267 (л. 10), сфотографированные в 1961 г., поскольку именно в этом году им были присвоены данные номера (л. 10). В Государственном каталоге музейного фонда Российской Федерации имеется снимок этого же корабля во время военно-морского парада 1961 г. (автор Быков) с точно таким же бортовым номером. Завершает альбом снимок «Внимательного» с бортовым номером 328 из серии кораблей проекта 50 (л. 11).

Фотографии в альбоме не были подписаны, поэтому опознавать корабли пришлось с помощью изображений, имеющихся в свободном доступе в Интернете, и по книгам [3–22]. По характерной для каждого эскадренного миноносца конфигурации и оснастке, по номерным знакам на бортах было определено, к какой именно серии принадлежит тот или иной корабль. Одновременно с атрибуцией кораблей было установлено, что даритель — центральное конструкторское бюро п/я 572, указанное на первой странице



Ил. 2. Неизвестный автор. Броненосный крейсер «Аврора» у Петровской набережной. Сер. 1950-х. © РОСФОТО



Ил. 3. Неизвестный автор. Эскадренный миноносец Военно-Морского Флота СССР «Неустршимый» с бортовым № 864 на Неве во время военно-морского парада. Июнь 1960. © РОСФОТО



Ил. 4. Неизвестный автор. Памятник Петру I (Медный всадник) на Сенатской площади. Сер. 1950-х — 1961. © РОСФОТО

альбома (ныне — АО «Северное проектно-конструкторское бюро»). В 1960-х гг. это номерное предприятие занималось разработкой эсминцев и носило название «Фрегат». В опубликованных официальных документах дана краткая история его переименований: «По распоряжению правительства № 5134 РС от 17.04.1946 филиал ЦКБ-17 на Северной верфи с 22.04.1946 преобразован в самостоятельное ЦКБ-53 для проектирования эсминцев. С 01.1966 ЦКБ-53 переименовано в Северное ПКБ в ведении 2ГУ МСП. Имело наименования: „п/я 572“, „п/я А-3600“ (1966–)». В 1960-х гг. располагалось по адресу: Кировский р-н, Корабельная ул., 6 [23].

Кроме того, стало очевидно, что корабли проектов 30-бис (1946), 41 (1949), 50 (начало 1950-х), 56 (1955–1961) и 57-бис (1956, 1960), сфотографированные для альбома, были сконструированы именно в КБ «Фрегат».

Контекст

В ходе Второй мировой войны СССР потерял 34 эсминца, еще 30 находились в постройке, но в ряду причин строительство так и не было окончено, а значительная часть уцелевших эскадренных миноносцев требовала проведения капитального ремонта и модернизации. 15 августа 1945 г. появился официальный проект десятилетней программы военного кораблестроения на 1946–1955 гг. ВМФ СССР нуждался в срочном пополнении своего состава, а разработка нового поколения эсминцев (проект 41) только начиналась. Советским правительством было принято решение строить морально устаревшие корабли проекта 30-бис, к тому же испытания головного эсминца проекта 41 выявили ряд недочетов и было решено, что модернизация этой серии будет вестись одновременно со строительством кораблей проекта 30-бис. Проектирование эскадренных миноносцев проекта 56, первоначально значившихся в документах как «модернизированный проект 41», было начато летом 1951 г.

Во втором послевоенном десятилетии корабли ВМФ СССР стали оснащать ракетным оружием большой дальности, атомными энергетическими установками, новейшей радиоэлектроникой, именно такими стали эсминцы проектов 57 и 57-бис.

Время и места съемки

Все эсминцы, чьи «портреты» размещены на страницах альбома, послевоенной постройки. Они сфотографированы во время нескольких военно-морских парадов. Об этом говорят как композиции кадров, в которых эсминцам, стоящим в акватории Невы от моста Лейтенанта Шмидта (ныне — Благовещенского) до Летнего сада, отводится центральное, доминирующее над пейзажем место, так и антураж, присущий празднику: флаги расцвечивания и иллюминация военных судов, зажженные факелы на Ростральных колоннах стрелки Васильевского острова и другие детали. С большой вероятностью можно предположить, что снимки сделаны во время парадов, проходивших в мае, июле и ноябре 1960 и 1961 гг., но не позднее, так как дарственная надпись выполнена в апреле 1962 г., т. е. еще до празднеств этого года. Данную версию подтверждают и имеющиеся в Госкаталоге музейного фонда РФ снимки кораблей на военно-морском параде летом 1957 г. Так, например, на фотографиях этого года эсминец «Неустршимый» имеет бортовой номер 163, отличный от тех, что видны на фотографиях того же корабля в альбоме (ил. 3). Теперь рассмотрим тематику оборотов листов. Здесь наклеены в основном виды Ленинграда. При ракурсе, выбранном фотографом для съемки памятника Петру I (Медный всадник, л. 1 об.), император как бы указывает десницей вдаль на новый большой десантный корабль, стоящий у набережной рядом с Адмиралтейством. Простертая рука одновременно символизирует и покровительство

новым бронированным кораблям, и верность потомков петровским заветам в строительстве отечественного военного флота. Съемка памятника велась ранним утром, накануне или в день ВМФ СССР, так как в другое время года ни один военный корабль у Адмиралтейской набережной не мог бы находиться. О том, что фотография сделана на заре, свидетельствует свет с северо-востока, какой бывает летней белой ночью (ил. 4).

Пандан к этому снимку на л. 2 в альбоме размещен другой (л. 2) — уже упомянутая выше «Аврора», главный символ революции и боевого духа ВМФ. На следующей фотографии (л. 2 об.) запечатлена Нева во время ледохода, с виднеющимися на заднем плане домами на Английской набережной, балконы которых украшены портретами членов ЦК КПСС, левее за домами проглядывает купол собора Преподобного Исаакия Далматского и боковая часть Адмиралтейства со стороны Сенатской площади. Невозможно точно сказать, когда сделан этот снимок — 1 мая или 7 ноября, кроны деревьев вокруг Сенатской площади плохо просматриваются. Снимок эскадренного миноносца проекта 30-бис «Смелый» с бортовым номером 793 около Дворцового моста (л. 3 об.) также сделан осенью или ранней весной, поскольку на Адмиралтейской набережной видны безлистные деревья. Далее в альбоме помещен панорамный снимок Невы и стрелки Васильевского острова, сделанный со стороны Дворцовой набережной в летний период, так как на деревьях видна листва (л. 4 об.), а вот снимки набережной около Кронверкского пролива (л. 5 об.) и вид Петропавловской крепости с Кировского (ныне — Троицкого) моста (л. 6 об.) сделаны или поздней осенью, или ранней весной, когда на ветках нет листьев. Следующие снимки были сняты летом: Петровский спуск с вазами на Адмиралтейской набережной (л. 7 об.); акватория Невы около Дворцовой набережной с прогулочным катером (л. 8 об.); статуи львов на Дворцовой пристани (л. 9 об.); разведенный Дворцовый мост (л. 10 об.). Отметим, что снимок со спуском к Неве и скульптурами львов сделан против солнца в дневное время и напечатан с использованием маскирования. Съемка разведенного Дворцового моста производилась ранним утром, но не в День Военно-Морского Флота, ибо на Неве нет кораблей, которые при ночной разводке были бы видны в перспективе реки (ил. 5).

Маршрут автора или авторов снимков ограничивался центральной частью города и велся с Благовещенского, Дворцового и Троицкого мостов, проходил по центральной городской пешеходной зоне от Петровской набережной и Петропавловской крепости к Дворцовой, Адмиралтейской, Университетской набережным и к стрелке Васильевского острова.

Особенности авторской съемки и поиска автора

Для установления авторства снимков были изучены книги, альбомы и открытки с видами Ленинграда 1950–1960-х гг., проверен ряд интернет-источников, таких как rastvu.com, goskatalog.ru и др.

В послевоенное время в ленинградской фотографии и кинематографии формировался определенный эстетический взгляд на съемку городского пейзажа. Отечественные режиссеры еще с 1930-х гг. уделяли внимание романтической составляющей облика Северной Пальмиры — разведенным мостам, архитектурным памятникам и набережным. Так, в фильме «Два бойца» («Ташкентфильм», 1943) в качестве фона для двух эпизодов использованы фотографии знаменитых питерских фонарей и вазы на Петровской набережной. В 1950-х гг. город становится не просто декорацией для развития сюжета, а одним из главных героев фильмов. В это



Ил. 5. Неизвестный автор. Дворцовая пристань. Сер. 1950-х — 1961. © РОСФОТО

время выходят «Неоконченная повесть» («Ленфильм», 1955), «Разные судьбы» (Московская киностудия художественных фильмов имени М. Горького, 1956), «Улица полна неожиданностей» («Ленфильм», 1957), «Повесть о молодоженах» («Ленфильм», 1959), «Люблю тебя, жизнь» («Ленфильм», 1960).

Пожалуй, невозможно теперь точно сказать, фотография больше влияла на кинематограф или, наоборот, кинематограф на фотографию. Авторы послевоенных снимков, растиражированных в виде открыток, делают акцент на деталях, которым довоенные фотографы уделяли меньше внимания. Например, в кадр чаще попадают решетки и фонари Троицкого моста, гранитные набережные около Ленинградского (ныне — Санкт-Петербургского) государственного университета, зажженные Ростральные колонны, разведенные во время белой ночи мосты или ледоход на Неве. Многие послевоенные фотографы отдали дань этим романтическим образам. Большое значение в этот период времени приобретают незначительные, казалось бы, образы и детали восстановленного после блокады Ленинграда: деревья, которые за 10–15 послевоенных лет уже успели подрасти, реконструированные дома и гранитные набережные, скульптуры без маскировки и те, что были возвращены на свои места. Сформированная Л. Л. Зивертом, А. Я. Сэккэ, Р. А. Мазелевым и другими выдающимися ленинградскими фотографами послевоенного времени эстетика городской съемки стала эталонной для следующих поколений авторов, снимавших городской пейзаж. Фотографы работали в любое время года, но особенно запоминающимися стали снимки, сделанные в период белых ночей с их туманами и мостами, с плывущими над городской застройкой и храмами облаками, с бликами на воде, с листвой, через которую проглядывают лучи солнца, с мокрыми гранитными набережными и плитами соборов во время летних дождей. Удалось установить несколько характерных особенностей авторской съемки кораблей, размещенных в альбоме. Так, вид из-под Дворцового моста в сторону Адмиралтейской набережной (л. 3 об.) был сделан с низкой точки, предположительно с борта корабля, стоящего на якоре в акватории Невы выше Дворцового моста и покачивающегося на волнах (отсюда несколько «заваленный» горизонт на снимке), с использованием неформатной камеры и длиннофокусного объектива при короткой выдержке (1/125 с). Фотограф имел доступ на военные объекты и, вероятно, был профессионалом, специализировавшимся на технической съемке военных кораблей. В 1950-х гг. в Ленинграде работали фронтовики,

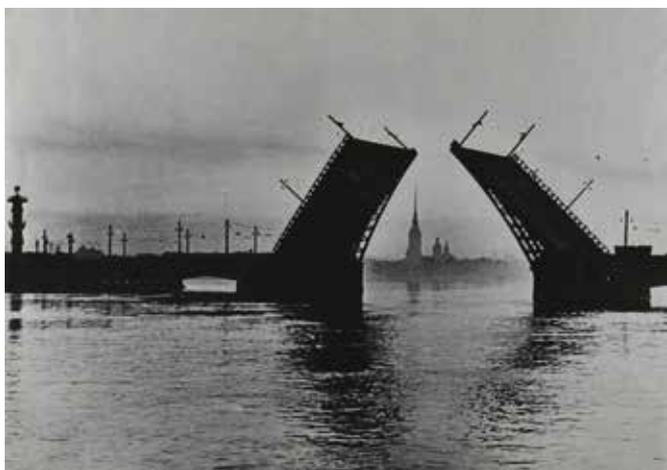


Ил. 6. Неизвестный автор. Набережная около Кронверкского пролива. Сер. 1950-х — 1961. © РОСФОТО

многие из которых во время Великой Отечественной войны были фотокорами флотских газет: Б. С. Лосин, М. А. Величко, Г. А. Зельма, Б. В. Уткин, А. И. Бродский. Последний до 1950 г. трудились в Центральном военно-морском музее.

Композиции кадров везде достаточно простые, встречаются распространенные образные шаблоны: голуби на причале, изгиб ограды, ведущей к Троицкому мосту, фонарь на том же мосту или прогулочный катер на Неве. Заметим, что в пейзажной части подборки чувствуется не совсем уверенная рука, а снимки с использованием контрового света, например памятника Петру I и пристани со скульптурами львов, не использовались для печати открыток 1950–1960-х гг. (ил. 6).

Здесь стоит сказать о сложности атрибуции снимков 1940–1980-х гг. Во многих изданиях — книгах, каталогах, альбомах с видами Ленинграда, а порой и на открытках — автор съемки очень часто не указывался, но авторам статьи удалось найти один полностью идентичный ракурс на почтовой карточке Ленизокомбината 1959 г. под названием «Утро на Неве» с указанием имени фотографа — Рафаила Абрамовича Мазелева (1911–1975). Открытка переиздавалась в 1960 и 1962 гг. (ил. 7). Р. А. Мазелев родился 31 декабря 1911 г. в Минске. С 1930-х гг. — фотокорреспондент Ленинградского отделения ТАСС (ЛенТАСС). В годы Великой Отечественной войны — военный фотокорреспондент ЛенТАСС по Краснознаменному Балтийскому флоту, активно делал фоторепортажи на



Ил. 7а. Р. А. Мазелев. Утро на Неве. 1959. © РОСФОТО

Ленинградском и других фронтах, освещал работу Ладожской трассы (Дороги жизни). Вместе с Красной армией дошел до Берлина [24]. После Великой Отечественной войны Рафаил Абрамович сотрудничал со многими издательствами, его фотоснимки публиковались в книгах и альбомах различной тематики, выпускались в виде открыток.

К сожалению, мы не можем пока утверждать, что все остальные фотографии в альбоме выполнены именно Мазелевым, поскольку не найдено их полных аналогов. Альбом мог быть составлен из работ нескольких фотографов. Вместе с Р. А. Мазелевым в 1950–1960-е гг. Ленинград снимали другие опытные фотокоры, в том числе и те, у кого был доступ на военные суда, кого могли пригласить для фотофиксации эсминцев. Так, например, известно, что один из снимков «Неустрасимого» (бортовой номер 752) на майском параде 1960 г. был сделан Н. Г. Масловатым, но ракурс этой фотографии не совпадает с имеющимися в альбоме.

Сотрудник музея АО «Северное ПКБ» Петр Андреевич Васильев высказал предположение, что автором снимков военных кораблей мог быть фотограф-любитель Виктор Васильевич Дорофеев (25.02.1925–16.10.2009), работавший в отделе наркомконтроля конструкторского бюро. Подтвердить эту версию пока невозможно, так как в фондах музея АО «Северное ПКБ» аналогов снимков из альбома РОСФОТО найти не удалось. Несколько альбомов, схожих по форматам и по выделке коленкорových переплетов 1950–1960-х гг., говорят о том, что работы по сбору и брошюровке альбома РОСФОТО производились именно в переплетной мастерской КБ «Фрегат».

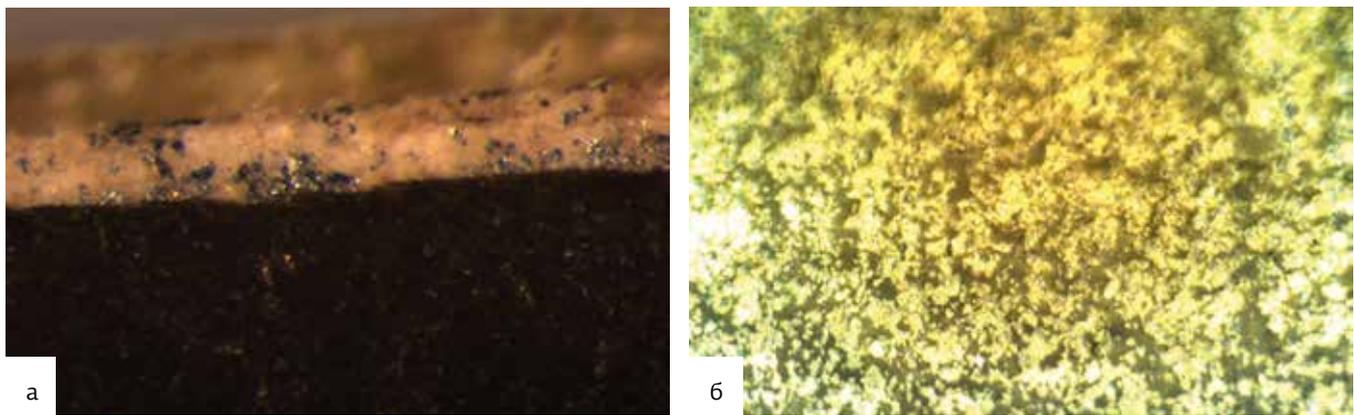
Таким образом, идея создателя подносного альбома заключалась в том, чтобы показать определенные военные корабли, созданные в ленинградском ЦКБ п/я 572 «Фрегат» в период с 1946 г. по начало 1960-х гг., что подчеркивает и выбор основных точек для их фотофиксации.

Анализ надписи

Наиболее сложным этапом работы было определение человека, которому преподнесен альбом и чья фамилия соскоблена на первой странице. После анализа изображений кораблей стало ясно, что он связан с проектированием серий 30-бис (1946), 41 (1949), 50 (начало 1950-х), 56 (1955–1961) и 57-бис (1956, 1960). Съемка ни в контровом, ни в инфракрасном, ни в ультрафиолетовом свете не позволила прочитать подпись, однако, совместив в Adobe Photoshop все эти варианты съемок, удалось предположить размер фамилии, имени и отчества (надпись состоит из 17–18 букв) и что в начале фамилии, вероятно, буква Ж, а пятая буква — В. Рабочая версия, поддержанная сотрудником музея АО «Северное ПКБ»



Ил. 7б. Р. А. Мазелев. Утро на Неве. Открытка. Ленизокомбинат. 1960



Ил. 8. Микрофотографии поверхности фотоотпечатка (см. ил. 1): а — край фотобумаги (микроскоп MZ16 (Leica), увеличение объектива 6,4 ×), б — поверхность желатинового слоя (микроскоп Lutos II, увеличение объектива 30 ×)

П. А. Васильевым, заключается в том, что альбом был преподнесен Петру Ивановичу Жукову (1917–?) — ведущему сотруднику корпусного отдела ЦКБ-53. Он работал над многими проектами, но наиболее известен его вклад в разработку кораблей серии 57-бис, в том числе и «Гремящего» (на этом проекте он был заместителем главного конструктора В. Г. Королькевича). Версия нуждается в дополнительной проверке, но в ее пользу говорит тот факт, что на момент создания альбома старшему конструктору П. И. Жукову исполнялось 55 лет, и перед нами, возможно, подарок на юбилей от коллег. Его сын умер в конце 1990-х — начале 2000-х гг., и альбом мог быть продан или передан кем-то из наследников в РОСФОТО.

Химико-физические методы исследований альбома с кораблями ВМФ СССР

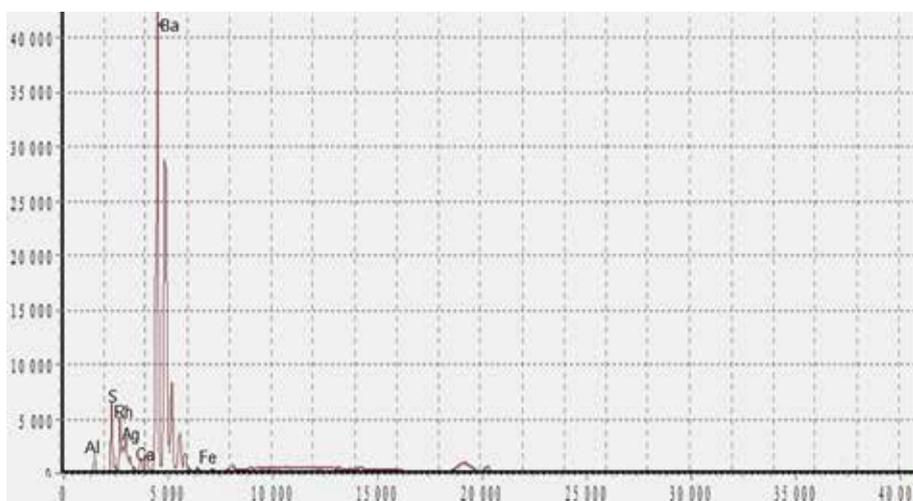
Визуальное исследование фотобумаги и исторический контекст

Фотографии конца 1950-х — начала 1960-х гг. в анализируемом альбоме обладают металлическим блеском, крайне редко встречающимся в отечественных фотобумагах этого периода. Поиск в Госкаталоге музейного фонда РФ не дал результатов, прямых аналогов подобной бумаги на сегодня в нем не выявлено или они не идентифицированы сотрудниками отечественных музеев. Поиск сведений о создании металлизированных фотографических бумаг в Интернете и в специальной литературе позволил узнать историю производства фотографий на металлизированной бумаге.

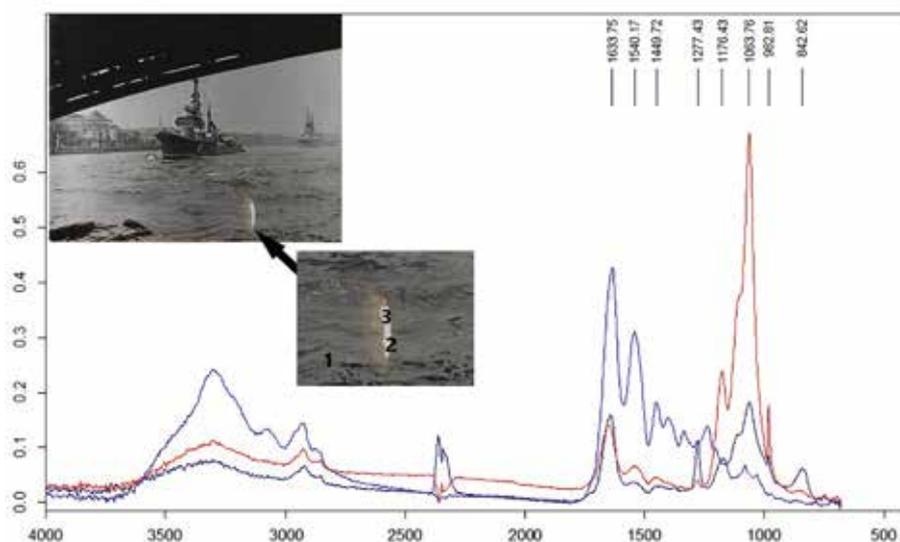
Терминология

Бумаги или картон с металлическим покрытием под чувствительной фотоэмульсией, благодаря которой отпечатки выглядят так, словно они нанесены на металлическую поверхность, впервые появились в самом начале 1900-х гг. и получили название «метотип» или «металлик» [25]. Такие фотобумаги обладают характерным эффектным блеском, весьма декоративны и легко определяются визуально.

Появление подобных бумаг было неслучайным. С развитием технологий и возникновением новых материалов фотографы экспериментировали с напылением металлического порошка (золота, серебра, меди или бронзы) на бумагу с последующим закреплением его лаком, а затем нанесением фотоэмульсии. Некоторые фотографы использовали декоративную, блестящую, например подарочную, бумагу с уже имеющимся металлическим слоем, нанося поверх этого слоя фотоэмульсию самостоятельно. В специализированных справочниках и фотожурналах печатались инструкции для подготовки таких фотобумаг: «...покрыть обычную плотную золотую или серебряную бумагу целлулоидным лаком для изоляции металла и дать ей полностью высохнуть. Затем можно нанести фотоэмульсию» (пер. — Е. Х.) [26, р. 356]. Необходимость изоляции металлического слоя от фотоэмульсии связана с возможным химическим воздействием металлов, особенно меди и бронзы, на фотоэмульсию и, как следствие, с выцветанием изображения. Золотые отпечатки с теплыми оттенками больше подходили для портретной фотографии. Серебряные металлотипные



Ил. 9. Спектр РФА фотобумаги альбома: по вертикали — интенсивность, по горизонтали — энергия, кэВ



Ил. 10. ИК-спектр фотоотпечатка: синий график — фотослой, область 1, черный — промежуточный слой 2, красный — нижний слой фотобумаги 3

отпечатки отличались интересным пространственным эффектом и более холодным тоном и нередко использовались для пейзажной фотографии.

Метотипы напоминали уникальные дагеротипы и ферротипы прошлого столетия и пользовались спросом у покупателей. Разумеется, фотобумаги с применением металлической пудры весили меньше, обходились дешевле, чем металлические фотопластины, а фотографии были тиражными. Есть упоминания о новой металлотипной бумаге, которую начала выпускать в 1901 г. британская компания Columbia (Columbia Optical Company, 42, Goawellroad, London) [27]. Эти металлотипные бумаги были с коллоидным эмульсионным слоем, позже распространение получили желатиновые металлические фотобумаги. С 1905 г. в Германии начинается широкое использование порошка алюминия для производства металлизированных бумаг [28]. Специальная художественная метотипная желатиносеребряная фотобумага была доступна до 1970-х гг. [25].

Опрос старейших фотографов России, практиковавших в 1960-х гг., показал, что фотобумаги с эффектом металлик в СССР были редки и широко не использовались. Есть сведения о том, что они производились за рубежом, импортировались из союзных стран (Германии, Чехии и т. д.) или привозились из США.

Интересно, что современная фотографическая бумага для аналоговых отпечатков металлик не содержит алюминиевой пудры. Металлический эффект достигается за счет светоотражающего слоя диоксида титана и пустот, которые придают бумаге металлический блеск. Золотой эффект получают путем введения красителей в слой диоксида титана [29]. В настоящее время выпускается фотобумага для цветной печати на принтере, которая также имеет металлический эффект.

Из истории производства бумаги металлик

Исследуя вопрос о происхождении фотобумаг в подносном альбоме конструкторского бюро «Фрегат», необходимо было понять, существовало ли отечественное производство подобных бумаг в конце 1950-х — начале 1960-х гг. К сожалению, в ассортименте фотобумаг, выпускаемых промышленностью СССР и представленных в различных каталогах и книгах 1960-х гг., не удалось найти бумаги металлик [30]. Можно высказать предположение, что в альбоме использована металлизированная фотобумага, изготовленная аналогично бумаге «Монохром» (ТУ 6-17-1155-81) [там же]. В случае с фотографиями из альбома

в качестве красителя в баритовый слой мог быть введен алюминиевый порошок или его суспензия в нитроцеллюлозном лаке. В Российской национальной библиотеке был найден патент № 60281 1941 г. [31]. В нем автор описывал новый способ введения кубовых красителей в баритовый слой и упоминал об уже известных методах введения нерастворимых минеральных пигментов в баритовый слой, которые удорожали и удлинляли производство, так как требовали дополнительных стадий производства: размола, контроля дисперсности и перемешивания. Как мы видим, подкрашивание баритового слоя пигментами для создания художественных эффектов, и в виде раствора, и в виде порошка, было известно в СССР ранее 1941 г. Пигмент, вводимый в баритовый слой, должен был быть химически инертным по отношению к фотоэмульсии и не вымываться в процессе фотопечати. Для предотвращения взаимодействия частиц пигмента, в нашем случае алюминиевой пудры, с фотоэмульсией на баритовый слой фотобумаги должен был быть нанесен дополнительный слой лака.

Поскольку на фотографиях в альбоме запечатлены виды Ленинграда и корабли Балтийского флота, мы предположили, что редкая для 1950-х — начала 1960-х гг. фотобумага могла быть изготовлена на ленинградском «Позитиве» — первом в стране заводе фотобумаг, где разрабатывались новые технологии производства, которые внедрялись потом по всей стране [32]. Организованная на заводе «Позитив» в 1937 г. научно-исследовательская лаборатория и сотрудничество с институтом киноинженеров позволяли повышать ассортимент фотобумаг. В числе производимых были кремновые, пигментные, самовирирующиеся и другие фотобумаги. Возможно, фотобумага с металлическим блеском не получила широкого распространения, поскольку в производстве должны были присутствовать дополнительные стадии и она обходилась дороже, кроме того, узкое предназначение бумаги для художественных снимков ограничивало спрос. Нет упоминаний о ней в книгах, посвященных деятельности предприятия, авторам статьи пока не удалось обнаружить патент.

Отрицательный результат поисков в архивах и библиотеках стимулировал исследование самой фотобумаги с помощью различных методов.

Методы исследования

Оптическая микроскопия. Изучение морфологических характеристик фотографий и их стратиграфических особенностей проводилось с использованием оптической микроскопии — микроскопа MZ16 (Leica) с камерой DFC420 и программным обеспечением LASV4.9.

Инфракрасная микроспектроскопия. 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, 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 РАМ30и (АО «Научные приборы»). Параметры съемки — 40 кВ, 1000 мкА, 300 с. Также дополнительно проведено РФА-исследование с помощью РФА-спектрофотометра «АДК Призма-М» («Южполиметалл-Холдинг»), который позволяет анализировать легкие элементы (алюминий), режим ПВТ (поверхность), время измерения 40 с.

Микроскопическое исследование показало наличие баритового слоя, многослойность фотобумаги и то, что волокна бумаги не видны. В месте механических повреждений по краю фотографии наблюдается наличие блестящих серых металлических частиц в структуре белого баритового слоя (ил. 8а).

При наблюдении в отраженном свете поверхностного слоя снимка легко обнаруживается зернистая структура микрокристаллов фотоизображения (ил. 8б). Это позволяет сделать вывод, что фотоэмульсионный слой тонкий и что отсутствует поверхностный защитный желатиновый слой. Фотографы, работавшие с бумагами 1950–1960-х гг., подтвердили, что в этот период в СССР производились черно-белые баритовые фотобумаги, как имеющие дополнительный желатиновый защитный слой, так и без него. Кроме того, есть упоминания фотобумаги «Алюмино» отечественного производства с характерным металлическим блеском.

РФА-исследование. По результатам РФА-исследования были выявлены следующие химические элементы: в большой концентрации барий (Ba), алюминий (Al), сера (S), что свидетельствует о наличии баритового слоя, содержащего не только барий, но и алюминий. Также в исследуемом образце обнаружено серебро (Ag), что подтверждает технику желатиновых отпечатков (ил. 9). В следовых количествах обнаружены магний (Mg), железо (Fe), возможно содержащееся в бумаге. Интересно отметить, что, согласно данным Getty Conservation Institut [25], в баритовом слое желатиновых фотографий обычно присутствует стронций (Sr), как сопутствующий компонент в минеральном сырье сульфата бария. Также, по

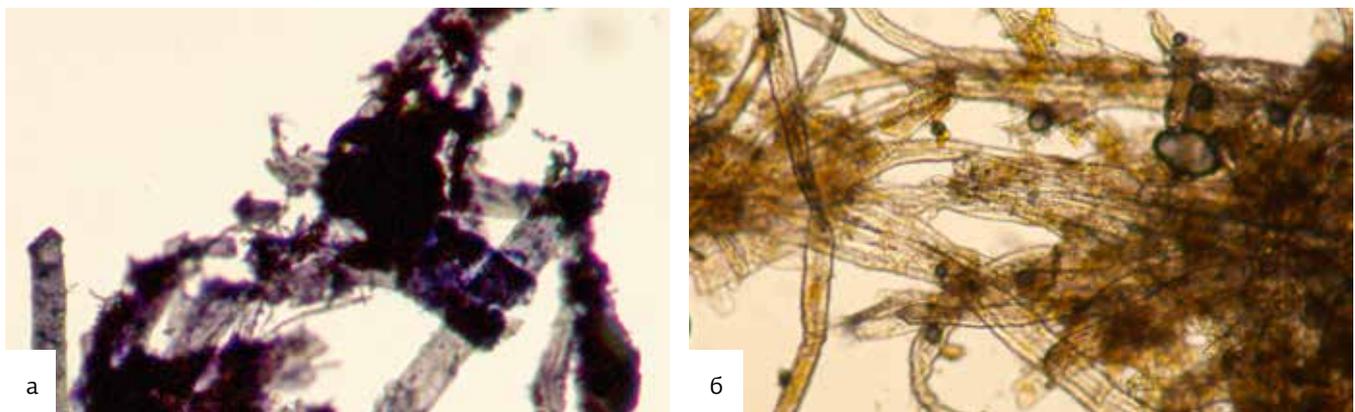
данным наших РФА-исследований европейских фотобумаг Agfa (Германия) 1945, Crown Copyright Reserved (Великобритания) 1945 (ВХ 92219/030, 031, 034, 035), в них имеются значительные пики стронция. Однако по нашим РФА-исследованиям фотографий ленинградского происхождения, датированных около 1960 г., обнаружен стронций только в следовых количествах. Изучение фотографий альбома также показало практически отсутствие пика стронция (ил. 9) в фотоотпечатках, что может свидетельствовать в пользу нашей гипотезы об отечественном происхождении редкой фотобумаги с алюминиевой пудрой, которая по элементному составу отличается от американских и европейских фотобумаг.

ИК-исследование. Наличие повреждения на фотографии 5 (л. 10 об.) позволило снять ИК-спектры трех слоев фотоотпечатка (ил. 10). Верхний слой (синий график) соответствует желатиновой фотографии [25], что относится к области на микрофотографии 1, имеются пики Амид I и Амид II. Красный график соответствует спектру бумаги с желатиновой проклейкой 3, он снят в области механического повреждения фотослоя. Следующий спектр — черный график — сделан непосредственно на границе неповрежденного слоя и механического повреждения 2. Черный график соответствует спектру нитроцеллюлозы (поиск по базе данных ИК-спектров Bruker), имеются соответствующие пики (16333, 1277 и 842 см⁻¹), можно различить менее интенсивные полосы поглощения целлюлозы (бумаги основы). Таким образом, под слоем желатиновой фотоэмульсии обнаружен слой нитроцеллюлозного лака, который применялся для защиты фотоэмульсии от металлических частиц.

Результаты определения состава бумаги по волокну

Для анализа состава бумаги по волокну были взяты микропробы и проведено окрашивание реактивами Херцберга и Графф С (ил. 11).

При сравнении результатов микроскопического исследования с ГОСТ 7500-85 установлено, что основа фотобумаги состоит из волокон целлюлозы хвойных пород. Наблюдаются широкие волокна и отдельные волокна с крупными окаймленными порами, характерные для хвойной древесины. Под воздействием реактива Херцберга волокна приобретают фиолетовое окрашивание (хвойная, лиственная целлюлоза и хвойная полуцеллюлоза) (ил. 11а). Под воздействием реактива Графф С (ил. 11б) волокна приобретают светло-коричневое и желто-коричневое окрашивание. Светло-коричневое окрашивание характерно для белой сульфитной целлюлозы хвойных пород деревьев [33].



Ил. 11. Микрофотография волокон бумаги (микроскоп Leica DM2500, объектив 10 ×): а — окрашенных по Херцбергу, б — окрашенных по Графф С

Таким образом, состав волокон бумажной основы фотобумаги соответствует периоду 1950–1960-х гг., когда широко применялась сульфитная целлюлоза.

Заключение

В результате исследований установлено, что фотографии в подношном альбоме п/я 572 «Фрегат» выполнены на бумаге с серебряным металлическим блеском. Представленные в альбоме художественные фотобумаги с использованием сульфитной целлюлозы и с введенной в баритовый слой алюминиевой пудрой могли быть изготовлены в 1950-е — в самом начале 1960-х гг. на отечественных фабриках, например на ленинградском «Позитиве». Этот вид бумаги прекрасно подходит для художественного изображения стальных корпусов кораблей на широких просторах Невы и архитектурных памятников Ленинграда. Бумаги металлик эффектно передают оттенки дневного северного неба и туманные сумерки белой ночи. В результате работы установлен один из авторов снимков — Р. А. Мазелев, а также выдвинуто предположение, что альбом был преподнесен Петру Ивановичу Жукову — ведущему сотруднику корпусного отдела ЦКБ-53¹.

Литература

1. Эскадренный миноносец «Неустршимый». Проект 41. Боевые корабли и суда СССР и России (1945–2005). URL: https://web.archive.org/web/20070611133532/http://www.atrinaflot.narod.ru/2_mainclassships/05_em_41/o_41.htm (дата обращения: 30.09.2024).
2. Эскадренный миноносец проекта 41 «Неустршимый» с номером 864 после модернизации 1960 г. (автор снимка неизвестен). URL: <https://web.archive.org/web/20160412060237/http://navsource.narod.ru/photos/03/431/03431011.jpg> (дата обращения: 29.09.2024); с номером 752 (автор снимка Н. Г. Масловатый). URL: <https://web.archive.org/web/20160412092217/http://navsource.narod.ru/photos/03/431/03431028.jpg> (дата обращения: 29.09.2024).
3. Апальков Ю. В. Корабли ВМФ СССР: справочник в 4 т. СПб.: Галера Принт, 2003. Т. II, ч. I. Авианесущие корабли. Ракетно-артиллерийские корабли. 124 с.
4. Апальков Ю. В. Эскадренные миноносцы проекта 56. СПб.: Галера Принт, 2006. 84 с.
5. Апальков Ю. В. Эсминцы проектов 56, 57 бис и их модификации. М.: Моркнига, 2009. 186 с.
6. Бережной С. С. Советский ВМФ 1945–1995: Крейсера, большие противолодочные корабли, эсминцы // Морская коллекция: приложение к журналу «Моделист-конструктор». 1995. № 1.
7. СПКБ. 60 лет вместе с флотом / А. М. Васильев, П. А. Васильев, А. Н. Кожевников и др.; под общ. ред. Ю. Ф. Ярова. СПб.: История корабля, 2006. 304 с.
8. Вместе с флотом России. К 65-летию ОАО «Северное ПКБ» / под общ. ред. В. И. Спиридопуло. СПб.: Информ ВС, 2011. 388 с.
9. Доценко В. Д. Корабли и суда Военно-морского флота, построенные на судостроительном заводе «Северная верфь» (1887–2007): справочник. СПб.: Аврора-Дизайн, 2007. 184 с.
10. Заблоцкий В. П., Костриченко В. В. Гончие океанов. История кораблей проекта 61. М.: Военная книга, 2005. 192 с.
11. Кузин В. Эскадренные миноносцы проектов 41 и 56 // Морской сборник. 1992. № 11. С. 51–56.
12. Кузин В. П. Эскадренные миноносцы проекта 56 // Судостроение. 1994. № 1. С. 78–82.

13. Кузин В. П., Никольский В. И. Военно-Морской Флот СССР 1945–1991. СПб.: Историческое морское общество, 1996. 653 с.
14. Литинский Д. Ю. Суперэсминцы советского флота. СПб.: специальный выпуск альманаха «Тайфун», 1998. 72 с.
15. Никольский В. И., Литинский Д. Ю. Эскадренные миноносцы типа «Смелый». Проект 30бис. СПб.: Историческое морское общество, 1994. 52 с.
16. Никольский В., Тюрин Б., Порожецкий В. Эскадренные миноносцы проекта 30-бис // Морской сборник. 1992. № 10. С. 51–56.
17. Платонов А. В. Советские миноносцы. Часть II. СПб.: Галера Принт, 2003. 102 с.
18. Павлов А. С. Эскадренные миноносцы проекта 56. Якутск, 1999. 48 с.
19. Русецкий А. А. Создание эсминца проекта 56 — важный этап в развитии корабельной гидродинамики // Судостроение. 1997. № 6. С. 26–30.
20. Соколов А. Н. Расходный материал флота. Миноносцы СССР и России. М.: Военная книга, 2007. 48 с.
21. Энциклопедия военной техники. Эскадренные миноносцы проекта 30/31. URL: <https://war-book.ru/eskadrennye-minonostsy-proekta-3031/> (дата обращения: 15.09.2024).
22. Там же. Эскадренные миноносцы проекта 56. URL: <https://war-book.ru/eskadrennye-minonostsy-proekta-56/> (дата обращения: 15.09.2024).
23. ЦКБ-53 МСП, п/я 572, Северное проектно-конструкторское бюро (СПКБ) МСП, А-3600, ФГУП, ОАО «СПКБ» ФАП. URL: <https://oboron-prom.ru/page,33,predpriyatiya-41-60.html> (дата обращения: 15.07.2024).
24. Фотографы Санкт-Петербурга. Документы в собрании ЦГАКФФД СПб. Мазелев Рафаил Абрамович (1911–1975). URL: https://spbarchives.ru/photographers-spb_12/-/asset_publisher/xPhdsQz9ea1M/content/id/7185616?ysclid=lwhwl6wqcd670564904 (дата обращения: 23.07.2024).
25. Stulik, D., Kaplan, A. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Getty Conservation Institute, 2013. URL: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/atlas.html (accessed: 16.09.2024).
26. Cassell's Cyclopeda of Photography / ed. by B. E. Jones. London, New York [etc.]: Cassell and Co, 1911. 572 p.
27. Baldock, J. H. Three more new papers // The British Journal of Photography. 1901, Nov. 15. P. 726.
28. News and notes // The British Journal of Photography. 1905, Aug 11. P. 636.
29. Silver Halide Photographic Paper: It still makes sense in the digital age. White paper / eds D. Crockett, S. Gordon, S. Johnson, and others. URL: https://business.kodakmoments.com/sites/default/files/wysiwyg/pro/Silver_Halide_White_Paper.pdf (accessed: 29.09. 2024).
30. Красный-Адмони Л. В. Фотокиноматериалы и магнитные ленты: справ. изд. Л.: Химия, 1991. 240 с.
31. Олешкевич М. Ф. Способ подкраски баритового слоя для баритированных бумаг. Патент СССР № 60281. 1941. 2 с. URL: https://yandex.ru/patents/doc/SU60281A1_19410630?ysclid=m10xrcyir9641015690 (дата обращения: 17.07.2024).
32. Фильев В. И. «Позитив»: Страницы истории ленинградского завода светочувствительных материалов. Л.: Лениздат, 1982. 96 с.
33. ГОСТ 7500-85. Бумага и картон. Методы определения состава по волокну. М.: Государственный комитет СССР по стандартам, 1985. 48 с.

¹ Авторы статьи выражают благодарность за помощь в атрибуции снимков заведующей отделом комплектования Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга Алине Андреевне Дмитриевой (Захаровой), кандидату физико-математических наук фотографу Алле Игоревне Полетаевой и сотруднику музея истории АО «Северное проектно-конструкторское бюро» Петру Андреевичу Васильеву и надеются на продолжение совместного сотрудничества в поисках автора(ов) снимков для альбома ЦКБ п/я 572.

УДК 608:520.33; 347.771

О. П. Неретин

Новые зарубежные изобретения в сфере фотографии

В январе 1986 г. закончился многолетний патентный спор между известными производителями фотографической техники Kodak и Polaroid. Конфликт между ними начался за 10 лет до этого, в 1976 г., когда компания Kodak запустила собственное производство аппаратов и расходных материалов для моментальной фотографии. В ответ Polaroid подала в суд, обвиняя компанию в нарушении патентных прав. В результате разбирательства, длившегося более девяти лет, суд удовлетворил иск Polaroid. Ответчику пришлось прекратить производство: завод стоимостью 1,5 млрд долларов был закрыт, а несколько тысяч его сотрудников уволены. Более того, Kodak пришлось выкупить около 16 млн камер, проданных ранее. Также компания выплатила 900 млн долларов в качестве возмещения ущерба [1]. Из нескольких тысяч патентов на изобретения, полученных этими компаниями на протяжении своей истории, многие принадлежат их основателям — Джорджу Истмену (Kodak) и Эдвину Лэнду (Polaroid). На ил. 1–2 приводятся чертежи

из описаний к патентам США, в которых они указаны в качестве авторов. Примечательный факт: по количеству полученных патентов в течение жизни Эдвин Лэнд занимает второе место после Томаса Эдисона.

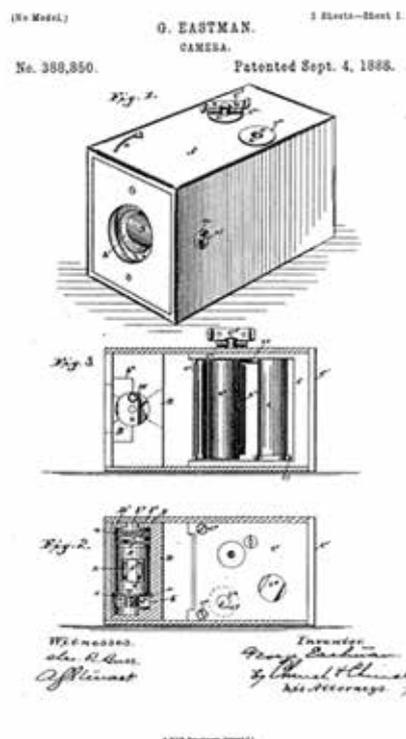
Золотой век этих компаний уже позади: прошли процедуры банкротства, изменения собственника, частичное реперофилитрование производства, изменились также и технологии в фотоделе. Сегодня в области разработки и производства фототехники успешно функционируют и другие компании и фирмы, получившие за последние пять лет (2019–2023) правовую охрану своих многочисленных изобретений.

В таблице перечислены рубрики класса Международной патентной классификации (МПК) G03B «Аппараты или устройства для получения фотоснимков или для их проецирования или просмотра; аппараты или устройства, в которых применяется аналогичная техника с использованием волн иных, чем оптические волны; принадлежности для них» в объеме до групп (без учета входящих в них подгрупп), а также количество патентов на изобретения, выданных за указанный период в зарубежных странах. Данные основаны на результате поиска по новому поисковому ресурсу «Поисковая платформа» Роспатента [2].

В марте 2022 г. Роспатент запустил для всеобщего использования новую цифровую платформу и сервисы, которые созданы в рамках реализации национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации» и направлены на повышение доступности российских граждан и организаций к российской и зарубежной патентной информации и инструментам поиска патентной и научно-технической информации. В опытную эксплуатацию запущены цифровая платформа поиска патентной информации и средств индивидуализации и сервис поиска патентной информации (ИС «Поисковая платформа») (ил. 3).

На разработанной поисковой платформе реализован поиск сведений по мировому фонду изобретений и полезных моделей, включающему российские массивы, массивы стран СНГ и стран Европейской и Евразийской патентных конвенций, документы стран, входящих в Договор о патентной кооперации, а также в две африканские организации по интеллектуальной собственности. Реализован многоязычный полнотекстовый и атрибутивный поиск на основных европейских языках, поиск на основе патентных классификаторов, поиск с использованием искусственного интеллекта [3]. При этом поиск возможен после авторизации на портале Роспатента («единое окно» для доступа к сервисам Роспатента) либо на портале «Госуслуги», и даже без авторизации. Для иностранных пользователей предусмотрен англоязычный интерфейс.

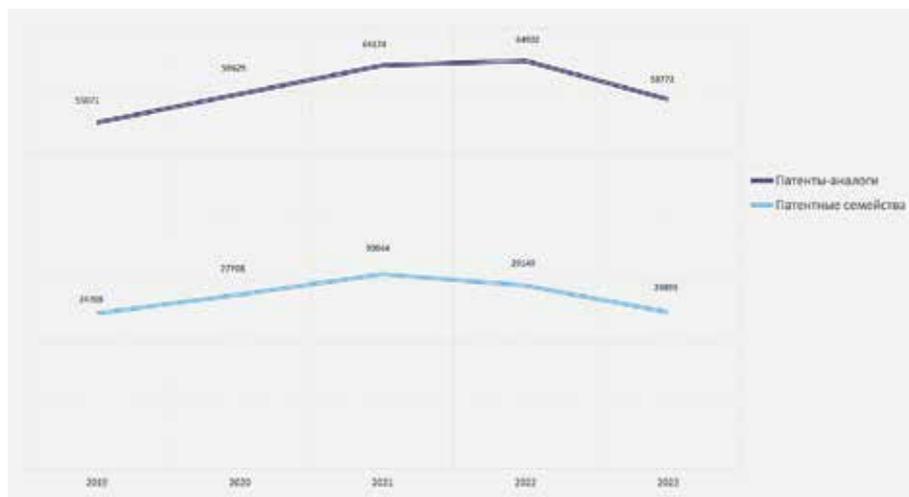
В поисковом массиве возможно проведение простого либо расширенного поиска, предоставляющего возможность создавать очень сложные запросы с большим



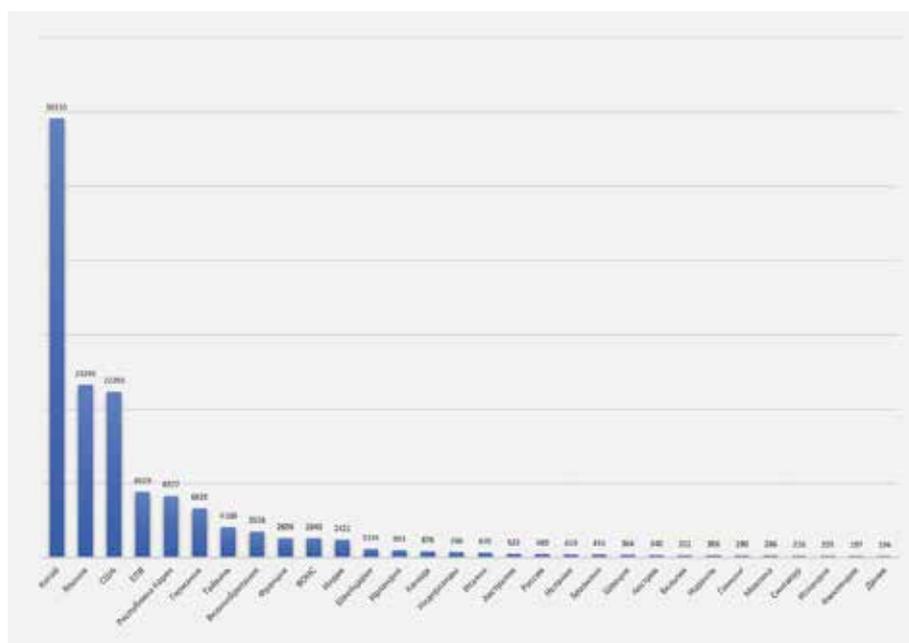
Ил. 1. Титульный лист описания к патенту США № 388650. Опубликовано 04.09.1888. G. Eastman

Патенты на изобретения, выданные в зарубежных странах в 2019–2023 гг. по направлению МПК G03B

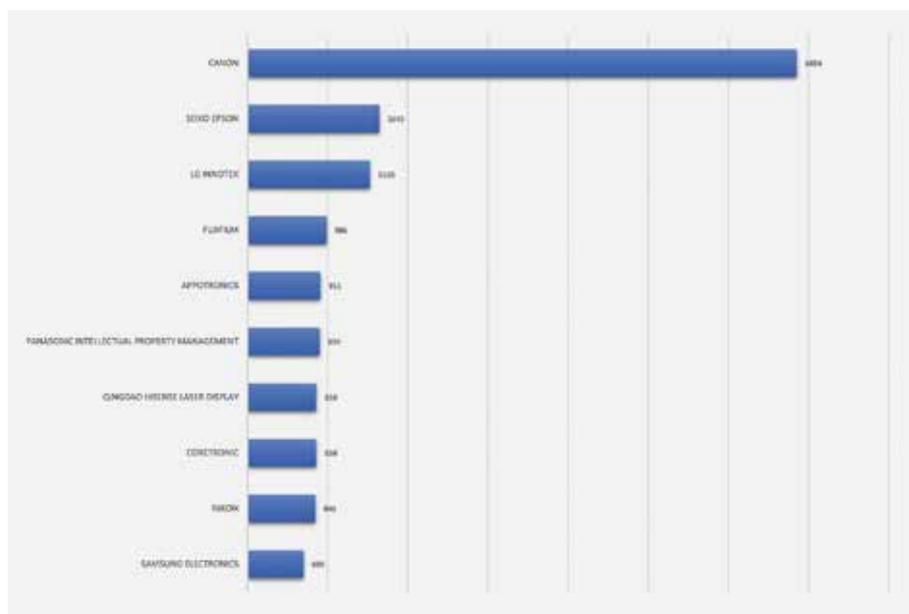
Индекс МПК	Наименование рубрики	Количество патентов
G03B 1/00	Обработка носителей изображения вообще для камер, проекторов или принтеров	28
G03B 11/00	Фильтры и обтюраторы для фотографических целей	1154
G03B 13/00	Видоискатели; фокусирующие устройства для фото- и кинокамер; средства фокусировки для фото- и кинокамер; системы автоматической фокусировки для фото- и кинокамер	116
G03B 15/00	Особые способы для получения фотографий; устройства для этого	2408
G03B 17/00	Конструктивные элементы фото- и кинокамер; вспомогательные устройства для них	777
G03B 19/00	Фото- и кинокамеры	124
G03B 21/00	Проекторы или аппараты проекционного типа; принадлежности к ним	3231
G03B 23/00	Устройства для смены снимков в проекционных аппаратах или проекторах	24
G03B 25/00	Аппараты для просмотра негативов иные, чем проекционные, создающие киноэффект за счет инерции зрительного восприятия, например зоотропы	32
G03B 27/00	Устройства для фотопечатания	50
G03B 29/00	Фото- и кинокамеры, проекторы и устройства для фотопечатания, комбинированные с устройствами, предназначенными не для целей фотографирования, например с часами, оружием; фото- и кинокамеры	960
G03B 3/00	Фокусирующие устройства, представляющие общий интерес для камер, проекторов или принтеров	167
G03B 31/00	Фотосъемка и проецирование аппаратами, комбинированными со звукозаписывающими или звуковоспроизводящими устройствами	189
G03B 33/00	Способы цветной фотографии иные, чем съемка или проецирование изображений с цветной пленки	39
G03B 35/00	Стерефотография	280
G03B 37/00	Панорамная фотосъемка и съемка широкоэкранных кинофильмов; фотографирование обширных поверхностей, например для топографической съемки; фотографирование полостей, например внутренней поверхности труб	796
G03B 39/00	Высокоскоростная фотосъемка	97
G03B 41/00	Специальные фотографические способы, не отнесенные к группам G03B 31/00 — G03B 39/00; аппараты для них	83
G03B 42/00	Получение записей (фотограмм) с использованием волн иных, чем оптические волны; визуализация таких записей с использованием оптических средств	25
G03B 43/00	Испытание фотографической аппаратуры и ее элементов	505
G03B 5/00	Регулирование оптической системы относительно изображения или поверхности объекта иное, чем для фокусирования, представляющее общий интерес для камер, проекторов	3235
G03B 7/00	Регулирование экспозиции путем установки фотозатворов, диафрагм или фильтров отдельно или совместно	221
G03B 9/00	Диафрагмы; фотозатворы	40



Ил. 4. Количество патентных семейств и патентов-аналогов по направлению МПК G03B за период 2019–2023 гг. Патентная база данных Orbit Premium edition



Ил. 5. Распределение по странам патентов-аналогов по направлению МПК G03B за период 2019–2023 гг. Патентная база данных Orbit Premium edition



Ил. 6. Топ-10 ведущих правообладателей по направлению МПК G03B за период 2019–2023 гг. Патентная база данных Orbit Premium edition

JP 2019-36039 A 2019. 3. 7



特許庁 (1) 公開特許公報(A) (11) 特許出願公開番号
 特許2019-36039
 (12) 公開日 平成31年3月7日(2019. 3. 7)

(5) Int. Cl. G06T 11:00 (2006.01) G06F 3:0484 (2013.01) G06F 3:0483 (2013.01) H04N 1:387 (2006.01)	F I G06T 11:00 G06F 3:0484 G06F 3:0483 H04N 1:387	11:00 15:0 15:0483 1:387	100C 150 15E555	テーマコード (参考) G B 0 5 0 G C 0 7 6 G E 5 5 5
--	---	-----------------------------------	-----------------------	--

審査請求 未請求 請求書の枚数 O L (全 4 頁)

(2) 出願番号 特許2017-155774 (2017-155774)
 (2) 公開日 平成29年6月10日 (2017. 6. 10)

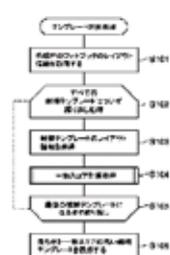
(7) 出願人 000001007
 キヤノン株式会社
 東京都大田区下丸子3丁目30番2号

(7) 代理人 100125254
 弁護士 朝野 直尚
 弁護士 紀男 龍典
 東京都大田区下丸子3丁目30番2号 キヤノン株式会社内

ファミリー (特号) S1003 A009 BA15 CA07 DA01 EA12
 KA20 PA02 CA18
 G076 A002 AA13 AA17 AA19 AA21
 AA37
 G0555 AA04 BA02 BA06 BA02 CC01
 BA11 BA54 BA18 BA26 BA30
 FA00

50 【発明の名称】 フォトブック作成装置およびその制御方法並びにプログラム

(5) 【要約】 (修正)
 【課題】 作成中のフォトブックのテンプレートを変更しても、ページレイアウトのやり直しの手間を軽減できるフォトブック作成装置およびその制御方法並びにプログラムを提供する。
 【解決手段】 フォトブックの作成中に使用する候補テンプレート A を変更する旨のユーザー指示があったとき、フォトブックの各ページのレイアウト情報と予め保持される他の候補テンプレート B、C のレイアウト情報とを取得する。候補テンプレート B、C のレイアウトのテンプレートについて順に、フォトブックの各ページに対する一致スコアを計算して最大一致スコアのものを選択する。候補テンプレート B、C の両方について、フォトブックの各ページに対する最大一致スコアを合計した合計一致スコアを算出し、合計一致スコアが最大となる候補テンプレートを他の候補テンプレートとして表示する。
 【選択図】 図3

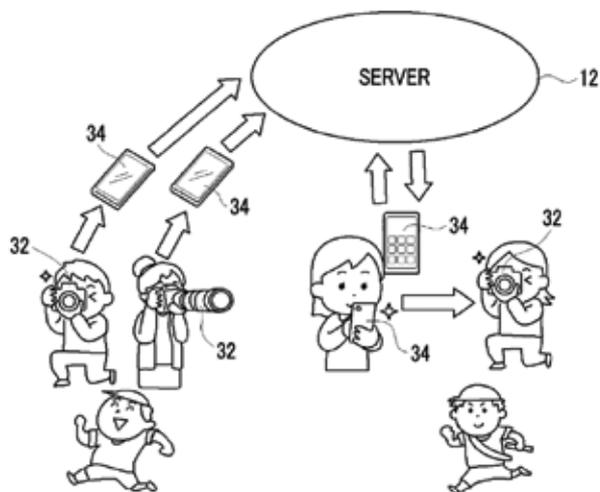


Ил. 7. Титульный лист описания к заявке Японии JP2019036039A. Заявлен 10.08.2017. Опубликовано 07.03.2019. Canon Corporation. 10 с., ил.

(19) United States
 (12) Patent Application Publication (10) Pub. No.: US 2022/0159177 A1
 OSHIMA (43) Pub. Date: May 19, 2022

(54) IMAGING SYSTEM, SERVER, COMMUNICATION TERMINAL, IMAGING METHOD, PROGRAM, AND RECORDING MEDIUM (71) Applicant: FUJIFILM Corporation, Tokyo (JP) (72) Inventor: Kazuki OSHIMA, Saitama-shi (JP) (73) Assignee: FUJIFILM Corporation, Tokyo (JP) (21) Appl. No.: 175945,325 (22) Filed: Oct. 19, 2021 (30) Foreign Application Priority Data Nov. 18, 2020 (JP) 2020-191500 Publication Classification (51) Int. Cl. H04N 5:232 (2006.01) H04N 4:00 (2006.01)	G06K 9:02 (2006.01) G06F 16:53 (2006.01) U.S. CL. CPC — H04N 5:2322 (2013.01); H04N 4:00244 (2013.01); H04N 2:701:0084 (2013.01); G06F 16:53 (2019.01); G06K 9:0215 (2013.01)
--	--

(57) ABSTRACT
 In an imaging system, a server, a communication terminal, an imaging method, a program, and a recording medium, a first image is analyzed for each first image, a feature value of the first image is acquired, and the first image, a set value regarding capturing of the first communication terminal in a case where the first image is captured, and the feature value of the first image are stored in association with each other in a memory. A first image associated with a feature value coincident with or similar to a feature value of a second image is searched for from among the first images stored in the memory, and a set value associated with the searched first image is acquired from among the set values stored in the memory. The acquired set value is set for a second communication terminal, and an image is captured based on the set value.



Ил. 8. Титульный лист описания к заявке США 20220159177. Заявлен 19.10.2021. Опубликовано 19.05.2022. Fujifilm Corporation. 8 с., ил.

Второе изобретение, заявленное японской фирмой Fujifilm Corporation, дает возможность начинающему фотографу сделать качественные снимки. Эта заявка, в числе других стран, была подана и в США. Изобретение относится к системе формирования изображения, включающей сервер и терминал связи, а также к способу формирования изображения, программе и носителю записи.

Можно отметить факт получения крупными иностранными фирмами — производителями фототехники патентов на свои изобретения в Российской Федерации. Так, за пять последних лет компания Canon (Япония) получила в нашей стране 14 патентов, а Samsung Electronics Co., Ltd. (Южная Корея) — 3 патента. На ил. 9–10 представлены титульные страницы описания к таким патентам.

Особенностью этих патентов является предоставление правовой охраны группе изобретений, объединенных общим изобретательским замыслом. В патенте № 2707066 — три таких объекта: устройство обработки изображения, устройство создания изображения и способы управления ими; в патенте № 2797757 — два объекта: устройство и способ получения наборов изображений.

Использование изобретения по патенту № 2707066 позволяет параллельно выполнять операции отображения изображения с измененной точкой обзора и операции отображения изображения с измененной позицией фокуса на основании множества изображений точки обзора. Описание

к патенту содержит 28 иллюстраций, характеризующих различные аспекты изобретения, а также 17 пунктов формулы изобретения, которая определяет объем прав правообладателя и обеспечивает успех в судебном разбирательстве при несанкционированном использовании запатентованного решения. В январе 2023 г. действие этого патента в Российской Федерации было досрочно прекращено из-за неуплаты в установленный срок ежегодной пошлины за поддержание патента в силе.

Изобретение по патенту № 2797757 относится к устройствам и способам получения наборов изображений, состоящих из одного или нескольких изображений низкого качества и соответствующих одного или нескольких изображений высокого качества. Их получают с двух или более различных цифровых фото- или видеокамер, используемых в задачах повышения качества изображений с помощью нейросетей, которые обучаются приводить исходное изображение к эталону. Обученная на таких наборах изображений нейросеть может применяться в захвате изображения для получения высокого качества даже в случае съемки изображений низкого качества. Изобретение обеспечивает сохранность юстировки в процессе работы, получение наборов изображений для разных сценариев, с применимостью к движущимся сценам и сценариям устранения размытия. Описание содержит 6 иллюстраций, а также 26 пунктов формулы изобретения. В настоящее



Ил. 9. Титульный лист описания к патенту РФ № 2707066. Заявлен 25.01.2017. Опубликовано 21.11.2019. Кэнон Кабусики Кайся. 5 с., ил.



Ил. 10. Титульный лист описания к патенту РФ № 2797757. Заявлен 20.10.2022. Опубликовано 08.06.2023. Самсунг Электроникс Ко., Лтд. 7 с., ил.

время этот патент, принадлежащий корейской фирме, авторы которого — пять российских граждан, является в Российской Федерации действующим. В 2023 г. Россия обновила список товаров, разрешенных к ввозу в страну без согласия правообладателей. В него, помимо прочих товаров, были добавлены фотоаппараты Canon, Fujifilm и Sony.

Параллельный импорт — это ввоз товаров на территорию страны без разрешения правообладателя или его официального представителя. Такой режим был введен в России в 2022 г. в ответ на санкции Запада. Цель меры — снижение цен на импортную продукцию и увеличение конкуренции на рынке. Список товаров для параллельного импорта формирует Министерство промышленности и торговли. Для этого учитываются интересы потребителей, наличие альтернативных поставщиков и производителей, а также поведение иностранных компаний на российском рынке. Если компания ушла с рынка, прекратила поставки или закрыла производство в России, то ее продукция попадает в список. Если же компания выполняет свои обязательства, ее товары доступны для покупателей и поставляются отечественным предприятиям, то ее бренд защищается от параллельного импорта [4]. В настоящее время мы видим приоритет в создании платформенных решений для осуществления специализированного поиска в отдельных областях техники, которые позволяют обеспечить кластерный анализ при проведении информационного патентного поиска на основе технологий искусственного интеллекта. По данному направлению наша

ключевая задача — выйти на уровень глобальной экспертизы объектов в сфере интеллектуальной собственности [5]. В заключение можно напомнить как профессионалам, так и любителям высказывание неизвестного автора: «Покупка Nikon не делает вас фотографом. Она делает вас владельцем Nikon». Остается приложить свое мастерство!

Литература

1. Этот день в истории бизнеса: конфликт Polaroid и Kodak и первый iPhone // Forbs. 2013. 9 января. URL: <https://www.forbes.ru/sobytiya-slideshow/231630-etot-den-v-istorii-biznesa-konflikt-polaroid-i-kodak-i-pervyi-iphone?image=65323> (дата обращения: 16.04.2024).
2. Поискная платформа Роспатента // Роспатент: официальный сайт. 2024. URL: <https://searchplatform.rospatent.gov.ru/patents> (дата обращения: 16.04.2024).
3. Роспатент запустил новую цифровую платформу // Роспатент: официальный сайт. 2023. 29 сентября. URL: <https://rospatent.gov.ru/ru/news/novaya-cifrovaya-platfomara-rospatenta> (дата обращения: 16.04.2024).
4. В список для параллельного импорта внесли японскую фототехнику и запчасти для фур // ВЕДОМОСТИ Урал: информационный социально-правовой сайт. 2023. 2 августа. URL: <https://vedomostiural.ru/news/v-rossii-v-spisok-parallelnogo-importa-vnesli-yaponskuyu-foto/?ysclid=ltmq40vqgq0439952700> (дата обращения: 16.04.2024).
5. Неретин О. П. Колонка главного редактора // Вестник ФИПС. Bulletin of Federal Institute of Industrial Property. 2024. Т. 3, № 1 (7). С. 8.

УДК 659.125.7

Е. Д. Дунаева

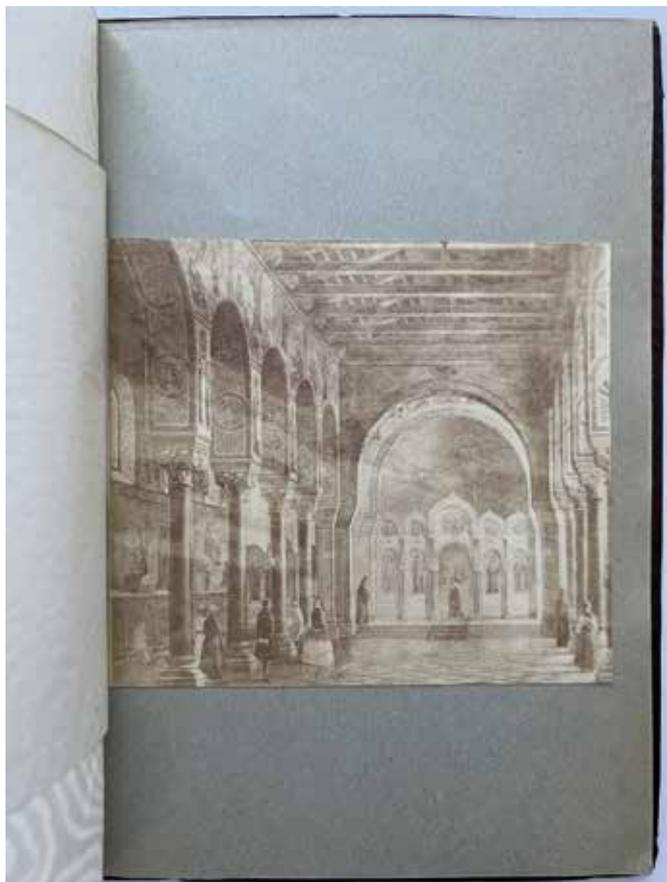
Использование фотографии в качестве иллюстрации в печатных изданиях 1850–1880-х гг.

На протяжении своей истории книга являлась важнейшим способом сохранения и передачи информации будущим поколениям, а иллюстрация в ней способствовала более полному восприятию текста. Поэтому уже в ранних иллюстрированных книгах был образован плодотворный союз слова и изображения: вначале иллюстрации, как и текст, написанный писцом, были выполнены от руки художником, а затем, с изобретением печати, их стали выполнять в формате гравюры в разнообразных техниках, а также литографии и монотипии. Гравюра, развиваясь, прочно вошла в структуру книги и достигла пика совершенства в XVI–XVII вв. [1, с. 1]. Однако после изобретения дагеротипа Жозефом Нисефором Ньепсом (Joseph Nicéphore Niépce; 1765–1833) и Луи Жаком Манде

Дагером (Louis Jacques Mandé Daguerre; 1787–1851) и калотипии Уильямом Генри Фоксом Тальботом (William Henry Fox Talbot; 1800–1877) в 1839 г. место гравюры и литографии в книге не казалось уже таким незыблемым. Как писал В. В. Стасов, «трудное ее [гравюры] производство, требовавшее долгих упорных годов учения, вдруг заменялось несколькими мгновениями приятного занятия, не стоящего никакого труда и доступного всем и каждому» [там же, с. 2–3]. Сначала фотография, гравюра и литография пытались прийти к взаимному паритету: иллюстрации в книгах были выполнены в технике гравюры или литографии, но изображение было взято со снимков с дагеротипов. Примером может служить первая выпущенная книга такого рода — Paris et ses environs reproduits par le daguerréotype sous la direction de M. Ch. Philipon («Париж и его окрестности, репродукции с дагеротипов, [выпущенная] под руководством г-на Ш. Филипона»), изданная в 1840 г. [2].

Главной причиной взаимоотношения гравюры, литографии и дагеротипии стало отсутствие возможности делать копии с дагеротипа. Несмотря на то что предпринимались попытки исправить это положение, например Алексеем Федоровичем Грековым (1803–1855) [3, с. 8], дагеротип существовал в одном экземпляре, тогда как для нужд книги необходим был некоторый тираж. Но этим недостатком не обладала калотипия Тальбота, поскольку изобретенный им процесс имел в основе бумагу. Поэтому с этим ученым связана история появления такого феномена, как использование фотографии в качестве иллюстрации в книге. В 1844 г. вышел первый выпуск сочинения авторства Тальбота The Pencil of Nature («Карандаш природы») с 24 калотипиями [4]. Затем в 1845 г. он выпустил альбом Sun Pictures in Scotland («Солнечные картины в Шотландии») с 23 калотипиями [5]. Однако качество фотографий, сделанных методом калотипии и дагеротипии, было существенно хуже, чем качество дагеротипа, в связи с тем, что бумага, используемая в калотипии, имела свой рисунок, зачастую портивший конечный результат. К тому же изобретение калотипии — негативно-позитивного процесса, дающего возможность тиражирования снимков, оказалось непонятым современниками [6, с. 23]. Поэтому калотипия не стала столь популярной и распространенной, как дагеротипия.

Явление использования фотографии в качестве иллюстрации окончательно сформировалось с момента изобретения в 1850 г. Луи Дезире Бланкар-Эвраром (Louis Désiré Blanquart-Evrard; 1802–1872) альбуминовой печати, а затем в 1851 г. Фредериком Скоттом Арчером (Frederick Scott Archer; 1813–1857) мокроколлодионного процесса. С тех пор фотография получила возможность массового копирования, вытеснив со страниц книг, журналов и альбомов гравюру и литографию.



Ил. 1. Неизвестный автор. Фотография с акварели неизвестного автора внутреннего вида храма Преподобного Сергия в Стрельне. 1860-е. Солёный отпечаток (?). © Собрание Алексея и Екатерины Дунаевых



Ил. 2. Г. Оже. Елезер и Ревена. 1861. Альбуминовый отпечаток (?).
© Собрание Алексея и Екатерины Дунаевых

Введение в каталог

Несмотря на то что сегодня трудно представить книгу без фотоиллюстрации, специализированных статей, посвященных изданиям с оригинальными фотоотпечатками, наклеенными на отдельные листы, или каталога не найдено. Известная книга В. В. Стасова «Фотографическая и фототипическая коллекции Императорской публичной библиотеки» (1885) лишь отчасти раскрывает тему светописа, так как автор описал все издания, имеющие фотографии, и большинство позиций его каталога занимают по объективным причинам альбомы [7]. Поскольку предметов в собрании Императорской публичной библиотеки было огромное множество, В. В. Стасов уделил внимание только исключительным редкостям, зачастую иностранным. Спустя сто с лишним лет редкостями стали издания, особенно имеющие фотографии, которые во времена В. В. Стасова таковыми не считались. К тому же, как следует из названия, автор включил в каталог даже те издания, где вместо фотографии использовалась, например, гелиографюра.

Процесс печати книг с фотографиями отличался дороговизной, в отличие от обычного издания без иллюстраций или с литографиями, и, соответственно, их тираж был небольшим. Поиск таких сочинений сегодня осложнен тем, что в библиографии фотоснимки указываются либо как портрет, либо, чаще всего, просто как иллюстрации. Всякое явление, особенно связанное с техническим прогрессом, находится в состоянии подъема или упадка, поэтому при исследовании особенностей использования фотографии в книге необходимо очертить

временные рамки. Так как в настоящей статье рассмотрены и иностранные издания, в которых тенденция использования фотографии наметилась раньше, и российские, то явление охватывает период с 1850-х гг., с изобретения альбуминовой печати, до конца 1880-х гг., когда уже были изобретены фототипия и автотипия, а использование фотографии стало сравнительно дороже и сложнее, чем другие способы воспроизведения изображения. Отдельно будут упомянуты два издания 1891 г., одно 1915 г. и два нотных издания. Издания 1891 г. демонстрируют другую тенденцию: фотография здесь служит показателем некоего излишества и каприза. Издание 1915 г., вероятнее всего, пример личного/владельческого экземпляра.

Каталог книг, содержащих фотографии

Каталог включает 34 издания, расположенные в хронологическом порядке, и не претендует быть исчерпывающим, являясь лишь небольшим предварительным списком для будущих публикаций на данную тему. Все перечисленные издания имеют свои тиражные отличия и делятся на две группы: стандартные и экземпляры, содержащие фотографии как отличительную особенность от основной части тиража. Особые экземпляры обычно имеют заказной переплет, могут быть отпечатаны на более дорогой и качественной бумаге, а также содержать разное количество фотографического материала.

Фотоиллюстрация, будучи точным и беспристрастным изображением объекта в конкретный период времени, прочно вошла в научное сообщество. Тематика сочинений, представленных в каталоге, охватывает три больших раздела: история, наука и искусство.

Значительная часть описываемых изданий — это экземпляры, происходящие из частного собрания.

Издания 1850-х гг.

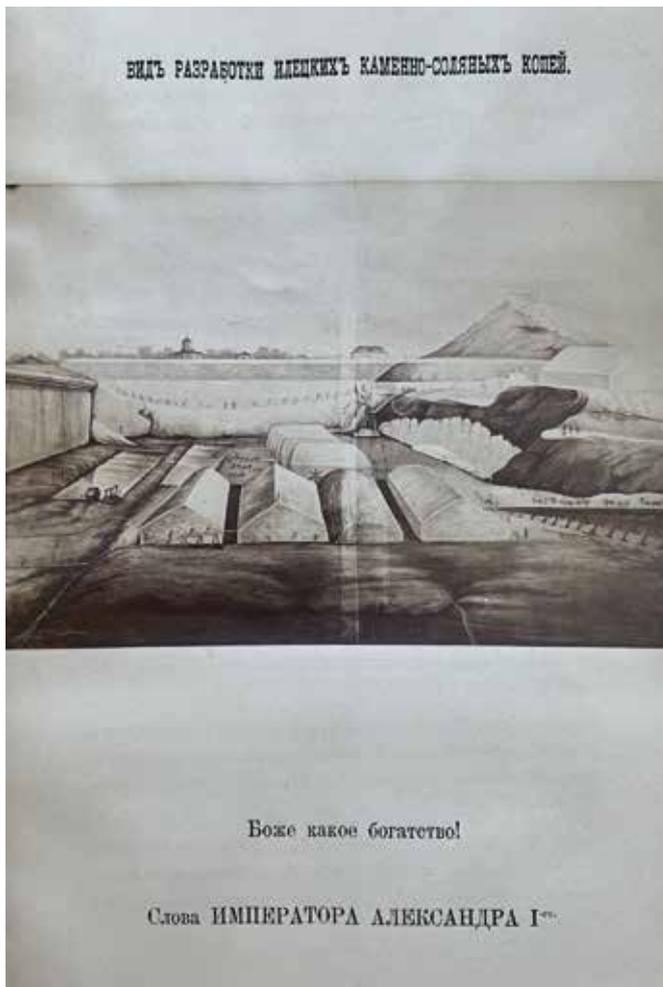
1. *Notices of Sculpture in Ivory, consisting of a Lecture on the History, Methods, and Chief Productions of the Art, delivered at the first annual general meeting of the Arundel Society, on the 29th June, 1855, by M. Digby Wyatt (1856)* (Заметки о скульптуре из слоновой кости, представляющие из себя лекции об истории, методах и основных достижениях этого вида искусства, прочитанные М. Дигби Уайаттом на первом ежегодном собрании общества Арундела 29 июня 1855 г.) [8].

В книгу вплетено 9 альбуминовых фотоотпечатков авторства Джона Александра Спенсера (John Alexander Spencer; 1826–1878). В. В. Стасов отмечает, что это снимки наиболее важных скульптур, которые были воспроизведены из специально изобретенной Арундельским обществом массы для продажи [7, с. 151].

2. *Буддизм, рассматриваемый в отношении к последователям его, обитающим в Сибири. Сочинение Нила, архиепископа Ярославского (1858)* [9].

Это пример владельческого экземпляра. Владелец являлся Эспер Эсперович Ухтомский (1861–1921) — коллекционер, дипломат, востоковед, редактор газеты «Санкт-Петербургские ведомости» и поэт. В 1890–1891 гг. Эспер Эсперович сопровождал цесаревича Николая Александровича, будущего императора Николая II, в его путешествии на Восток. Он же был автором трехтомного труда, описывающего данное путешествие [10].

В экземпляр вплетено 7 фотографий на отдельных паспарту, тогда как в других экземплярах издания снимки отсутствуют. На одной фотографии изображен портрет архиепископа Нила, четыре фотографии с изображением предметов, предположительно, из личной коллекции Э. Э. Ухтомского и еще две фотографии представляют фотоконии двух гравюр из издания И. Г. Георги «Описания всех обитающих в Российском государстве народов...» [11].



Ил. 3. Неизвестный автор. Вид разработки Илецких каменносоляных копей. 1876. Альбуминовый отпечаток (?). © Собрание Алексея и Екатерины Дунаевых

3. *Der Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler in 36 Original-Photographien von Herm. Emden. Mit historischem und erläuterndem Texte* (1858) (Эмден Г. Кафедральный собор Майнца и его самые важные скульптуры в виде 36 оригинальных фотографий. С историческими и пояснительными текстами) [12].

Книга на двух языках — немецком и французском, с 36 солеными отпечатками.

4. *Die Reliquienschreine der Kathedrale zu Gratz. Arbeiten von Niccola und Giovanni Pisano, die merkwürdigen Vorbilder zu Petrarca's 'Trionfi'* (1858) (Реликварий собора Граца работы Никколо и Джованни Пизано, вдохновленный поэмой «Триумфы» Петрарки) [13].

Издание включает 11 фотографий реликвария и отдельных скульптурных групп.

5. *The Pagoda of Hallibeed, illustrated by fifty-six photographic views, with descriptive letter-press, by Richard Banner Oakeley* (1859) (Оакелей Р. Б. Пагода Халлибид, иллюстрированная 56 фотографиями с описанием) [14].

Издание напечатано в количестве 25 экземпляров. Автор Ричард Баннер Оакелей (1834–1914), член Лондонского географического общества, самостоятельно на свои деньги отснял все снимки, используемые в книге. В. В. Стасов приводит следующее впечатление Оакелея о пагоде Халлибид: «Я видел огромное количество самых знаменитых пагод южной Индии и могу без всякого колебания утверждать, что эта пагода далеко превосходит

любую, даже самую роскошную, из этих прелестных построек» [цит. по: 7, с. 60–61]. Узнать, сколько страниц печатного текста содержится в книге, не удалось: во всех доступных библиографических описаниях эта информация не указана. Однако В. В. Стасов в описании издания настойчиво употребляет слово «книга», поэтому оно было включено в каталог.

Издания 1860-х гг.

1. *Архимандрит Игнатий. Храм Преподобного Сергия в первоклассной Троицкой Сергиевой пустыни, с изъяснением священных изображений и надписей внутри его* (1860) [15] (ил. 1).

Эта брошюра является подносным, исполненным в коже экземпляром из личной библиотеки великого князя Сергея Александровича, о чем сообщает экслибрис на форзаце муаровой бумаги. Титул предваряет лист картона, на который наклеена фоторепродукция акварели неизвестного художника, изображающей внутренний вид храма Преподобного Сергия в Стрельне. Другие, обычные экземпляры брошюры не содержат данной фотографии.

2. *Священная история. Ветхий Завет. [Соч.] А. Александровой. С 25 фотографическими картинками* (1861) [16] (ил. 2).

В основу книги 1860 г. легли ветхозаветные истории в переложении А. Александровой. Примечательно, что в 1864 г. вышло второе издание, но вместо 25 фотографий оно проиллюстрировано 6 литографиями. Это доказывает дороговизну фотографических изданий и непредсказуемость состояния снимков через промежуток времени, которые до наших дней дошли поблекшими, видны места ретуши [17]. Фотографии размещены на отдельных картонах, под каждой из них напечатано: «Фотография Оже». Григорий Николаевич Оже (1834 — после 1906) — фотограф и издатель «Светописи», одного из первых фотографических журналов в Российской империи. Особенностью журнала являлось наличие репродукций картин. Именно репродукции с картин или гравюр в виде фотографий мы находим в качестве иллюстраций в книге Александровой.

3. *Лекции о сущности религии Л. Фейербаха* (1861) [18].

Книга представляет собой литографированные лекции по философии. Описываемый экземпляр является личным — на оборотной стороне титульного листа приклеен твердый картон с фотографическим портретом Людвиг Андреаса фон Фейербаха (Ludwig Andreas von Feuerbach; 1804–1872).

4. *Our English Lakes, Mountains, and Waterfalls, as seen by William Wordsworth* (1864) (Наши английские озера, горы и водопады, какими их увидел Уильям Вордсворт) [19].

В предисловии к сборнику стихотворений английского поэта Уильяма Вордсворта (1770–1850) составитель пишет, что для более полного представления замечательных и правдивых описаний природы в книгу помещены снимки, специально отснятые фотографом Томасом Оглом (Thomas Ogle; 1813–1882) [ibid, p. V]. На отдельных картонах размещено 13 фотографий с изображениями дома и надгробия Вордсворта, пейзажей и водопадов.

5. *Галерея портретов дома Романовых. Фотографические снимки с подлинных картин, находящихся в Императорском Зимнем дворце в Санкт-Петербурге, изданные академиком Императорской Академии художеств А. Клиндером* (1864–1865) [20].

Издателем Александром Ивановичем Клиндером (1802–1874) было подготовлено 13 выпусков, каждый проиллюстрирован 6 фотографиями, всего опубликовано 78 снимков. К фотографическим портретам прилагалась краткая биографическая справка, составленная бароном Борисом Васильевичем Кёне (1817–1886).



Ил. 4. Неизвестный автор. Вид Девдоракского ледника. 1884. Альбуминовый отпечаток (?). © Собрание Алексея и Екатерины Дунаевых

6. *Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском. Составил помощник директора Московской оружейной палаты Н. Чаев* (1869) [21].

Издание вышло в 1869 г. в двух вариантах. На титуле написано: «С приложением вида Коломенского дворца, снятого с натуры в царствование императрицы Екатерины II Гильфердингом». Различие двух изданий заключается в способе исполнения вида дворца в Коломенском. В одном случае это фотография с гравюры Фридриха Гильфердинга (? — после 1798), а в другом — типографский вариант изображения. Основной тираж воспроизводит типографское изображение Коломенского дворца и лишь некоторые экземпляры — фотографическое.

Издания 1870-х гг.

1. Платов А. С. *Исторический очерк образования и развития Артиллерийского училища. 1820–1870* (1870) [22].

В одном из просмотренных экземпляров на отдельном нумерованном листе есть следующее пояснение: «Исторический очерк образования и развития Артиллерийского училища напечатан в 1000 экземплярах... Впоследствии к некоторым экземплярам этого очерка было присоединено 8 портретов главных начальников и 4 группы форм обмундирования. Средства... не позволили сделать эти приложения общими для всех печатаемых экземпляров. Те лица, которые пожелали бы сами дополнить свои экземпляры этими приложениями, могут обратиться к фотографу С. Л. Левицкому, которому принадлежит исполнение всех портретов и групп...» [там же, после с. 374].

2. Половцов А. *Письма о заграничном путешествии его императорского высочества великого князя Владимира Александровича 1870 года* (1871) [23].

Малотиражное издание вышло в двух видах: без иллюстраций, что встречается чаще всего, или с 6 фотографиями, выполненными с акварелей художника Алексея Петровича Боголюбова (1824–1896), который сопровождал великого князя в путешествии.

3. *Достопамятные сказания о жизни и делах Петра Великого. 1672–1725. С приложением фотографического снимка с портрета Петра I и корректурных оттисков гражданской азбуки и указа Правительствующему сенату, с поправками, сделанными рукой императора. Составлен редакцией журнала «Русская старина»* (1872) [24].

Издание подготовлено к 200-летней годовщине со дня рождения Петра Великого. Имеет три фотографических снимка авторства Константина Александровича Брюст-Лисицына (1835–?).

4. *A description of the ivories, ancient & mediaeval, in the South Kensington Museum with a preface by William Maskell* (1872) (*Описание древних и средневековых изделий из слоновой кости из Музея Южного Кенсингтона с предисловием Уильяма Маскелла*) [25].

Издание содержит 24 фотографических снимка.

5. Потто В. А. *Исторический очерк Николаевского кавалерийского училища. Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. 1823–1873* (1873) [26].

Имеет 6 фотографических портретов: 4 — фотографии с гравюр, 2 — фотографии Александра III и великого князя Михаила Николаевича начала 1870-х гг.

6. *Joseph Seguin. La dentelle. Histoire, description, fabrication, bibliographie* (1875) (*Сеген Дж. Кружево. История, описание, производство и библиография*) [27].

Издание содержит 50 фотографических иллюстраций с кружевами и вышивкой.

7. *О соляных промыслах в России* (1876) [28].

Автор неизвестен. Книга содержит 7 фотографий, иллюстрирующих разрезы соляных площадей; разрезы трубы, которая помогает в добыче соли; планы заводов, где вываривают соль; карты соляных озер (ил. 3).

8. *Протоиерей церкви Св. Марии Магдалины при общине сестер милосердия литейной части Иродион Петрович Флоринский* (1877) [29].

Автор неизвестен, содержит один фотографический портрет [30, с. 139].

9. *Плюцинский А. Генерал-адъютант Ф. Ф. Радецкий в среде бывших воспитанников Николаевской инженерной академии и училища в день 19 октября 1878 г. (С портретом Ф. Ф. Радецкого, исполненным в фотографии Левицкого)* (1878) [31].

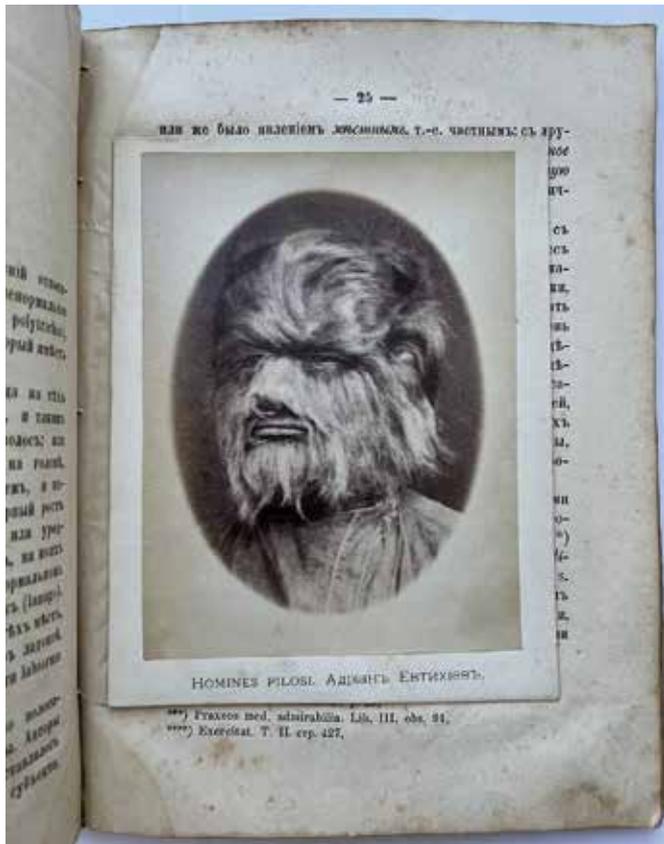
10. *Голубев А. Николай Алексеевич Некрасов. К книге приложен портрет поэта, исполненный с негатива фотографа С. Л. Левицкого фотографией Лемерсье в Париже* (1878) [32].

Из предисловия узнаем: «При обязательной любезности фотографа С. Л. Левицкого, уступившего бесплатно негатив, принявшего на себя труды по сношению с Парижем, портрет исполнен фотографией Лемерсье особым (фотоглиптическим) способом. Снимок с оригинала относится к 1871–72 г., когда Н. А. Некрасов был еще здоров» [там же, с. I].

Издания 1880-х гг.

1. *Сочинения И. С. Тургенева (1844–1868–1874–1880). Том первый* (1880) [33].

Издание вышло в 10 томах, но наше внимание будет обращено только на первый том, так как в нем единственном содержится портрет И. С. Тургенева. В предисловии отмечено: «Приложенный к изданию фотографический портрет не гравирован на стали, как то сказано на заглавном листе,



Ил. 5. Неизвестный автор. *Homines Pilosi*. Андриан Евтихеев. 1886. Альбуминовый отпечаток (?). © Собрание Алексея и Екатерины Дунаевых

воспроизведен новоизобретенным фотоглиптическим способом. Способ этот представляет ту выгоду, что малейшие черты оригинала сохраняются с совершенной точностью; сверх того, полученное изображение никогда не изглаживается и не стирается» [там же, с. VI].

2. *Стихотворения М. А. Хитрово* (1881) [34].

Автору удалось увидеть три экземпляра издания. В двух экземплярах из Российской государственной библиотеки (РГБ) фотографический портрет М. А. Хитрово не обнаружен, однако, судя по надписям на библиотечных кармашках, он должен был быть, но утерян. В третьем экземпляре обнаружен кабинетный портрет под защитной калькой на паспарту фотографического ателье Ивана Григорьевича Дьяговченко (1835–1887) в Москве (Кузнецкий мост, 11) в роли фронтисписа.

3. *Album de Madame Olga Kozlow* (1883) (*Альбом мадам Ольги Козловой*) [35].

Книга представляет собой печатное издание альбома, на страницах которого оставили записи многие известные личности, посещавшие литературный салон Ольги Алексеевны Козловой (урожд. Барышниковой) (1849–1911): И. С. Тургенев, Я. П. Полонский, А. Н. Апухтин, А. А. Фет и др. Альбом вышел в 1883 и 1889 гг. К первому изданию прилагался фотопортрет Ольги Козловой (по известным экземплярам). Но это не доказывает факта, что портрет прилагался ко всем 40 экземплярам, о чем говорит, например, отсутствие его в экземпляре из собрания РГБ. Тираж второго издания составлял всего 10 экземпляров, и наличие портрета доподлинно неизвестно: в единственном просмотренном экземпляре из частной коллекции фотография отсутствует. Возможно, к этому изданию портрет не прилагался по личным причинам.

4. *Сборник сведений о завалах, упавших с горы Казбека с 1776 по 1878 год на Военно-Грузинскую дорогу* (1884) [36].

Издание содержит 5 фотографий состояния Девдоракского ледника (ил. 4).

5. *Das Münchener Hof-Schauspiel. 15 portraits mit text von Felix Philippi und Max Bernstein* (1884) (*Мюнхенский придворный театр. 15 портретов с текстом Феликса Филиппи и Макса Бернштейна*) [37].

Изящное миниатюрное издание содержит 15 фотографий авторства Фридриха Мюллера (Friedrich Müller; 1842–1917), на которых изображены актеры Мюнхенского придворного театра, с сопровождением их творческой биографии.

6. *Мансуров Н. П. Клинический сборник по дерматологии и сифилологии. С 4 фотографиями и 7 политипажамми* (1886–1887) [38] (ил. 5).

Пример авторского экземпляра. Издание представлено двумя выпусками с фотографиями. Несмотря на то что на титульном листе указаны 4 фотографии и 7 политипажей, в данном экземпляре все 11 иллюстраций являются фотографиями, наклеенными на твердый картон. На снимках изображены больные с кожными болезнями, чье состояние описывается в книге. Например, фотография пациентки с сосудистым пятном на лице содержит подкраску, которая соответствует описанию в тексте.

7. *Торжество на Дону (год 1887-й). Стихотворение Ф. К. Трапилина* (1887) [39].

Содержит два стихотворения на тему присутствия августейших особ на торжестве: «Ожидание государя императора Александра III» и «Прибытие их императорских величеств: (5, 6, 7 мая 1887 г.)». Автору статьи удалось увидеть пять экземпляров издания в трех видах: два в бархате, один в художественном коленкоре и два в библиотечном твердом переплете. Из них только один экземпляр в твердом библиотечном переплете не имел фотографий. Все остальные содержали пять фотографий членов семьи императорской фамилии.

8. *Домик Петра Великого в Вологде* (1887) [40] (ил. 6).

Книга содержит описание сохранившегося в Вологде домика Петра I, историю пребывания императора в городе и как по случаю 200-летия со дня его рождения дом был выкуплен у частных владельцев для устройства музея. Далее идет описание музея и его экспонатов с приложением 14 фотографий Ксенофонта Алексеевича Баранеева (?-?) на толстых картонах. Все три экземпляра книги (один подносной и два издательских), которые автору довелось увидеть, содержали одинаковые фотографии.

Издания 1891 г.

1. *Моя жизнь во Христе, или Минуты духовного трезвения и созерцания, благоговейного чувства, душевного исправления и покоя в Боге. Извлечение из дневника протоиерея Иоанна Ильича Сергиева. Том первый* (1891) [41].

Автор книги — протоиерей Иоанн Ильич Сергиев (1829–1909), более известный как Иоанн Кронштадтский. Издание 1891 г. вышло в трех томах, однако для нас представляет интерес только первый том. Издание встречается в двух видах: в художественном коленкором переплете и в обычном. В обычных экземплярах не найдено фотографий. Коленкоровые переплеты синего и красного цвета, просмотренные автором, имели тисненное золотом название книги на передней крышке. В каждом экземпляре — развернутый автограф и приложенный фотографический портрет Иоанна Кронштадтского в роли фронтисписа. Примечательно, что фотографии разные. Скорее всего, Иоанн Кронштадтский имел определенное количество авторских экземпляров, исполненных в художественных коленкоровых переплетах на более дорогой бумаге, которые предназначались для подарка.



Ил. 6. К. А. Баранев. Бюст Петра Великого в цветнике. Вологда. 1887. Альбуминовый отпечаток (?). © Собрание Алексея и Енатины Дунаевых

2. *Исторический очерк Белостокского института благородных девиц, 1841–1891. Составил Н. П. Авенариус (1891)* [42].

Издание найдено в двух вариантах: в художественном коленкоровом переплете и в обычном. В обычном варианте отсутствуют иллюстрации, бумага более дешевая. Особый вариант отличает, помимо художественного коленкорового переплета, более дорогая бумага и наличие 8 оригинальных фотографий с изображением Белостокского института благородных девиц и его окрестностей.

К 1890-м гг. фотография продолжала применяться в качестве иллюстрации в изданиях, но в более редких случаях.

Описание Архангельского кафедрального собора

Книга протоиерея Василия Смирнова «Краткое историческое описание Архангельского кафедрального Свято-Троицкого собора» (1915) [43] (ил. 7) является самым поздним из просмотренных автором изданий. Однако история использования фотографии в книге не ограничивается дореволюционным периодом. В советское время фотография как иллюстрация развивается в новых направлениях и печатается большими тиражами.

Автор относит книгу к личному/владельческому типу изданий. Во-первых, все фотографии без описания и приклеены на отдельные листы схожей, но отличающейся по цвету бумаги. Во-вторых, отдельный оттиск описания Архангельского кафедрального собора переплетен в коленкор; для удобства, чтобы впести фотографии в правильный порядке, переплетчик с обратной стороны оставил номера страниц, между которыми они располагаются. Номера страниц хорошо видны сквозь лист, на который наклеена фотография. Таким образом, владелец заказал личный, индивидуальный переплет и добавил в текст иллюстрации в виде фотографий.

Нотные издания

Автор специально не заострял внимание на поиске нотных изданий, однако в процессе были выявлены два владельческих и подносных экземпляра, которые приведены в качестве примера разнообразия применения фотографической иллюстрации.

1. *Le Prisonnier du Caucase. Opéra en 3 actes. Musique de César Cui. Partition Chant et Piano (1885)* (*Кавказский пленник. Опера в 3 действиях. Музыка Цезаря Кюи. Партитура для голоса и фортепиано*) [44].

Экземпляр в красивом полукожаном переплете, форзаца из муаровой бумаги. На первый лист форзаца приклеен «трафарет» для фотографии, как из альбома, и вставлена фотография размером 25 × 17 см, изображающая, по-видимому, владелицу нотного сборника. Фотография на фирменном бланке бельгийского фотоателя Н. Dandoy Liege. На обратной стороне дата: le 18 Janvier 1886 (18 января 1886 г.). Владелица изображена стоящей у фортепиано, на пюпитре которого расположены ноты с музыкой Цезаря Кюи. На инструменте в центре композиции из фотографий в рамках и бюстов композиторов — фотография Кюи. Точно такую же фотографию мы обнаруживаем на свободном листе форзаца. Фотография композитора на фирменном бланке Константина Александровича Шапиро (1839–1900) исполнена в промежутке между 1883 г., когда ателье переехало на Невский проспект, 32, и 1886 г. — годом снимка владелицы.

2. *Марш «Привет» Г. Л. Бановича* [45].

Самый неординарный пример использования фотографии — оформление переплета нот. Подносной экземпляр для великого князя Владимира Александровича рукописной партитуры из 10 страниц марша «Привет» Гирша Лейбовича Бановича 1899 г. находится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Переплет представляет собой обтянутые бархатом картонные крышки. Передняя крышка имеет орнаментированную золотую рамку, тисненый золотом текст: «Его Императорскому Высочеству Великому Князю Владимиру Александровичу. Вологда. 3 июля 1899. Марш „Привет“. Соч. капельмейстера 9-го гренадерского Сибирского полка Г. Банович», а также тисненый золотом герб Вологды, на котором десница держит державу и меч. Примерно посередине наискосок вставлена фотография авторства Петра Петровича Павлова (1860–1924) с видом Вологды с Соборной горки под стеклом с фальцетом.



Ил. 7. Неизвестный автор. Вид Архангельского кафедрального собора. 1915 (?). © Собрание Алексея и Екатерины Дунаевых

Приведенный каталог раскрывает историю становления фотографии в роли иллюстрации в книге. Несмотря на то что ее век в книге был коротким, фотография, напечатанная полиграфическим способом, сегодня составляет неотъемлемую часть почти любого издания.

За каждой оригинальной фотографией стоит автор-творец, а сочинения с фотографическими иллюстрациями являются неучтенными работами известных фотоателеев. В каталог включены три издания с фотографиями авторства С. Л. Левицкого, одно издание со снимками петербургского периода фотографа Г. Н. Оже. Особенно ценны местные экземпляры с работами местных ателеев, например фотографиями К. А. Баранеева из Вологды. Но, к сожалению, большинство фотоиллюстраций остались без указаний автора.

Зарубежные издания с фотографиями встречаются чаще, так как платежеспособность европейцев была несколько выше, соответственно они могли себе позволить более дорогие книги в кожаных переплетах. Можно заметить, что зачастую в зарубежных изданиях фотографий больше, иногда в несколько раз, чем в русских экземплярах.

В следующих публикациях автор продолжит описание изданий данной тематики.

Литература

1. *Стасов В. В.* Собрание сочинений. 1847–1886. С приложением его портрета и снимка с поднесенного ему адреса. Т. 1. Художественные статьи. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1894. 768 с.
2. *Philipon, Ch.* Paris et ses environs reproduits par le daguer-typographie. Artistes: M. M. Arnout, Bayot, Bichebois, Bour, Boys, Cauchie, Cuvillier, Dumouza, Jaime, Nouveau, Provost, Sorrieu, Tirepenne et Villeret. Paris, 1840. 250 p.
3. *Новоспаский В. В.* Фотография в книге. М.: Книга, 1973. 119 с.
4. *Talbot, W. H. F.* The Pencil of Nature. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844–1846. 80 p.
5. *Talbot, W. H. F.* Sun Pictures in Scotland. London, 1845. 40 p.
6. *Чибисов К. В.* Очерки по истории фотографии. М.: Искусство, 1987. 254 с., ил.

7. *Стасов В. В.* Фотографические и фототипические коллекции Императорской публичной библиотеки. СПб.: тип. В. С. Балашева, 1885. 176 с.

8. *Wyatt, M. Digby.* Notices of Sculpture in Ivory, consisting of a Lecture on the History, Methods, and Chief Productions of the Art, delivered at the first annual general meeting of the Arundel Society, on the 29th June, 1855. A Catalogue of Specimens of Ancient Ivory-Carvings in Various Collections (casts of which are sold by the society in classes exemplifying the principal schools and periods) by Edmund Oldfield, M. A. London: Office of the Arundel Society, 1856. 54 p.

9. *Нил, архиепископ Ярославский.* Буддизм, рассматриваемый в отношении к последователям его, обитающим в Сибири. СПб.: тип. Г. Трусова, 1858. 386 с.

10. *Ухтомский Э. Э.* Путешествие на Восток его императорского высочества государя наследника цесаревича, 1890–1891. Т. 1–3. СПб.: Изд-во Ф. А. Брокгауза, 1893–1897.

11. *Георги И. Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Ч. 1–4. СПб.: Императорская Академия наук, 1799.

12. *Emden, H.* Der Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler in 36 Original-Photographien. Mit historischem und erläuterndem Texte. Mainz: Verlag von Victor v. Zabern, 1858. 60 S.

13. *Steinbüche, A. v.* Die Reliquienschreine der Kathedrale zu Gratz. Arbeiten von Niccola und Giovanni Pisano, die merkwürdigen Vorbilder zu Petrarca's 'Trionfi'. Wien: Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1858. 29 S.

14. *Oakeley, R. B.* The Pagoda of Hallibeed, illustrated by fifty-six photographic views, with descriptive letterpress. London, 1859.

15. *Игнатий, архимандрит.* Храм Преподобного Сергия в первоклассной Троицкой Сергиевой пустыни, с изъяснением священных изображений и надписей внутри его. СПб.: тип. Департамента уделов, 1860. 8 с.

16. *Александрова А.* Священная история. Ветхий Завет. СПб.: тип. Н. Тиблена и Ко, 1861. 133 с.

17. *Александрова А.* Священная история Ветхого Завета. Изд. 2-е, изм. и испр. СПб.: тип. Л. Демиса, 1864. 139 с.
18. *Фейербах Л.* Лекции о сущности религии. М., 1861. 112 с.
19. *Wordsworth, W.* Our English Lakes, Mountains, and Waterfalls. Photographically Illustrated. London: A. W. Bennett, 1864. 191 p.
20. Галерея портретов дома Романовых. Фотографические снимки с подлинных картин, находящихся в Императорском Зимнем дворце в Санкт-Петербурге, изданные академиком Императорской Академии художеств А. Клиндером / [под ред.] Б. Кёне. Вып. 1–13. СПб.: тип. Экспедиции заготовления государственных бумаг, 1864–1865.
21. *Чаев Н.* Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском. М.: Университетская типография, 1869. 39 с.
22. *Платов А. С.* Исторический очерк образования и развития Артиллерийского училища. 1820–1870. СПб., 1870. 374 с.
23. *Половцов А.* Письма о заграничном путешествии его имп[ераторского] выс[очества] великого князя Владимира Александровича 1870 года. СПб.: печ. В. И. Головина, 1871. 98 с.
24. Достопамятные сказания о жизни и делах Петра Великого. 1672–1725 / сост. ред. журнала «Русская старина». СПб.: тип. товарищества «Общественная польза», 1872. 206 с.
25. *Maskell, W.* A description of the ivories, ancient & mediaeval, in the South Kensington Museum. London: Chapman & Hall, 1872. 211 p.
26. *Потто В. А.* Исторический очерк Николаевского кавалерийского училища. Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. 1823–1873. СПб., 1873. 326 с.
27. *Seguin, Joseph.* La dentelle. Histoire, description, fabrication, bibliographie. Paris, 1875. 214 p.
28. О соляных промыслах в России. СПб.: Губернская типография, 1876. 83 с.
29. Протоиерей церкви Св. Марии Магдалины при общине сестер милосердия литейной части Иродион Петрович Флоринский. СПб.: тип. Департамента уделов, 1877. 24 с.
30. *Березин-Ширяев Я. Ф.* Последние материалы для библиографии, или Описание книг, брошюр, художественных изданий, гравюр и портретов русских и иностранных, находящихся в библиотеке любителя N. N. С кратким изложением содержания некоторых сочинений, с биографическими сведениями об их авторах и с указаниями на книги и художественные произведения особенно замечательные или редкие. СПб.: тип. И. И. Глазунова, 1884. 566 с.
31. *Плюцинский А.* Генерал-адъютант Ф. Ф. Радецкий в среде бывших воспитанников Николаевской инженерной академии и училища в день 19 октября 1878 г. СПб.: Русская скоропечатня П. С. Нахимова, 1878. 24 с.
32. *Голубев А. С.* Николай Алексеевич Некрасов. Биография. Критический обзор поэзии. Собрание стихотворений, посвященных памяти поэта. Свод статей о Н. А. Некрасове с 1840 г. СПб.: тип. М. Стасюлевича, 1878. 154 с.
33. *Тургенев И. С.* Сочинения (1844–1868–1874–1880). Т. 1. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1880. 413 с.
34. *Хитрово М. А.* Стихотворения. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1881. 184 с.
35. *Album de Madame Olga Kozlow* / на рус. и фр. яз. М.: Тип. А. Гатцука, 1883. 180 с.
36. Сборник сведений о завалах, упавших с горы Казбека с 1776 по 1878 год на Военно-Грузинскую дорогу. Тифлис: тип. Главного управления наместника кавказского и А. А. Михельсона, 1884. 446 с.
37. *Philippi, F., Bernstein, M.* Das Münchener Hof-Schauspiel. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormals F. Bruckmann, 1884. 105 S.
38. *Мансуров Н. П.* Клинический сборник по дерматологии и сифилологии. Вып. 1. М.: тип. В. Гатцука, 1886. 77 с.; Вып. 2. М.: тип. М. Каткова, 1887. 100 с.
39. *Траилин Ф. К.* Торжество на Дону (год 1887-й). Новочеркасск, 1887. 18 с.
40. Домик Петра Великого в Вологде. СПб.: тип. В. Киршбаума, 1887. 30 с.
41. *Сергиев И. И.* Моя жизнь во Христе, или Минуты духовного трезвения и созерцания, благоговейного чувства, душевного исправления и покоя в Боге. Т. 1. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1891. 234 с.
42. *Авенариус Н. П.* Исторический очерк Белостокского института благородных девиц. 1841–1891. Белосток: типо-лит. Л. И. Хараша, 1891. 74 с.
43. *Смирнов В. А.* Краткое историческое описание Архангельского кафедрального Свято-Троицкого собора. Архангельск: типо-лит. насл. Л. Горяйнова, 1915. 36 с.
44. *Cui, C.* Le Prisonnier du Caucase. Opéra en 3 actes. Partition Chant et Piano. St. Petersburg, V. Bessel et Cie. Editeurs, 1885. 261 p.
45. ОР РНБ. Ф. 550. F.XII.96. Банович Г. Л. Марш «Привет».

Н. И. Венедиктова, Т. К. Кащеева, Л. И. Старилова

Комплексное исследование архива фотографий и писем семьи Франтц (к выставке «Архив Фелиции», РОСФОТО, 2023)

В Год семьи, объявленный Указом Президента Российской Федерации в 2024 г., рассказ о судьбе рода Франтц-Романских может послужить образцом для работы с фотоархивами, хранящимися в фондах различных отечественных музеев, и стать стимулом для любого заинтересованного в изучении семейной истории исследователя. В настоящее время много информации о судьбах представителей того или иного рода доступно в сети Интернет, на различных форумах и сайтах, что значительно облегчает поисковую работу, но ряд материалов возможно изучить лишь при личном посещении архивов и библиотек. Многие документы по-прежнему недоступны широкому кругу исследователей, так как хранятся в семьях и никогда не были обнародованы.

Настоящее исследование позволяет не только рассмотреть историю бытования фотоархива одной петербургской семьи, часть которого в настоящее время находится

в собрании Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, но и продемонстрировать приемы и методы изучения и атрибуции фотографий, которые могут быть полезны в работе с любым собранием семейных снимков и документов, хранящихся как в архивах и фондах музеев, так и в частных коллекциях.

Фотографии и документы династии Франтц с начала XX в. до 2022 г. никогда не покидали пределов семьи. Благодаря экспозиции «Семейный альбом. Архив Фелиции» (21 апреля — 20 августа 2023 г., РОСФОТО) снимки представителей этого рода, а также портреты Романских, Аваловых и Лаудон, переданные на хранение в музей фотожурналистом Д. Б. Брикманом, оказались широко известны публике и в первые дни выставки объединили несколько ветвей потомков Франтц-Романских. Музейные фотографии, над описанием и атрибуцией которых в течение года трудились сотрудники отдела хранения во главе с директором



Ил. 1. В. Малиновский. К. И. Франтц с женой. Российская империя, Рига. 1880–1884. © Из коллекции Т. К. Кащеевой



Ил. 2. Й. Ланфье. К. И. Франтц с женой и детьми. Российская империя, Царство Польское, Ченстохов. Кон. 1880-х — нач. 1890-х. © РОСФОТО



Ил. 3. Иллюстрация из журнала La Mode Illustrée. 1880. © Из коллекции Т. К. Кашеевой

выставочных и издательских программ А. В. Максимовой и заведующим отделом хранения И. В. Лебедевым, были неожиданно дополнены сведениями о судьбе запечатленных на них людей, благодаря аналогичным снимкам из семейных архивов незнакомых между собой родственников. Потомки разных ветвей Франтц-Романских — Елена Всеволодовна Григоренко и Татьяна Константиновна Кашеева — продолжили исследования вместе с сотрудниками РОСФОТО, опираясь на имеющиеся в разных семьях и в собрании музейно-выставочного центра фотографии и документы¹.

В семье капитана I ранга Константина Карловича Франтца (1888–1972), младшего брата Фелиции, сохранилось много семейных документов, картин и фотографий. Дом на Петроградской стороне, где с 1920-х гг. проживала его семья, существует и в наши дни. После кончины К. К. Франтца архив перешел к его старшему сыну Константину (1921–1981) и в настоящее время находится у одного из авторов статьи — его внучки Т. К. Кашеевой. Поскольку оба сына Константина Карловича продолжали, как и он, служить в Военно-Морском Флоте России, никакие публикации дореволюционных документов и фотографий не осуществлялось. До 1972 г. фотографии хранились под спудом, и внуки о них ничего не знали.

В конце 1990-х гг., на волне интереса к историческим документам и в связи с упрощением доступа к многочисленным архивам, внуки К. К. Франтца сумели осуществить перевод рукописного документа 1787 г., хранившегося

в семье. Этот старинный манускрипт оказался свидетельством о рождении Магнуса Франтца, прадеда Константина Карловича². Рукопись заверена председателем суда и советником великокняжеского города Гробина (ныне — Лиепая, Латвия) Бальтазаром Кристианом Гёрте и скреплена тысячей городской печатью. По запросу в Российский государственный исторический архив (РГИА) в 2004 г. были получены копии документов о внесении в 1898 г. Карла-Рудольфа Ивановича Франтца (1846–1906) с женой и детьми в дворянскую родословную книгу Санкт-Петербургской губернии [1]. В деле находились не только послужной список и перечень наград полковника Отдельного корпуса пограничной стражи (ОКПС) К.-Р. И. Франтца, но и сведения о детях от двух браков. Первым браком в 1873 г. он сочетался в Риге с Эммой-Марией Лаудон (1851–1881), вторым — в 1883 г. с ее дальней родственницей Аталией Оттомаровной Лаудон (1857–1921). Карл Иванович воспитывал двух дочерей от первого брака — Веру-Альму-Эмму-Вильгельмину-Амалию (1874–1938?) и Эллинор-Констанцу-Шарлотту-Дагмар (1878–1882). Во втором браке было четверо детей: Евгения (13.09.1884–30.09.1884), Фелиция (1885–1939), Константин (1888–1972) и Александр (1891–1912). Неожиданное появление второго, удивительно хорошо сохранившегося архива фотографий и писем от потомков умершей еще в 1939 г. Фелиции позволило продолжить работу и идентифицировать многих изображенных на снимках персонажей.

Надо отметить, что в собрании РОСФОТО находятся портреты почти всех представителей семьи Франтц. Первичная атрибуция портретов была проведена благодаря нескольким имеющимся в коллекции подписанным портретам Фелиции и Карла Ивановича Франтца, Бориса Романского, Веры-Альмы Поповой (урожд. Франтц) и ее мужа Георгия. Остались неverifiedированными первая жена Карла Ивановича — Эмма-Мария и их младшая дочь Эллинор. Кроме фотографий, в музей были переданы письма, открытки и аттестат об окончании гимназии, выданный на имя Фелиции Франтц, с прикрепленным к нему снимком на бланке «визит-портрет», аналогичным имеющимся в коллекции РОСФОТО, что позволило сравнивать ее изображения в ранней юности с более поздними и детскими. Далее производились датировки снимков, исходя из особенностей оформления бланков, одежды портретируемых, наград и чинов, полученных К. И. Франтцем.

Атрибуция фотографий, несомненно, требует привлечения дополнительной информации из разных источников: устных семейных воспоминаний и легенд, дополненных документальным и изобразительным материалом из государственных и частных архивов и музеев. В качестве примера уточнения датировок проведем сравнительный анализ двух портретов К. И. Франтца: в чине майора из коллекции Т. К. Кашеевой (ил. 1) и в чине полковника из коллекции РОСФОТО (ил. 2). Датировать оба снимка можно благодаря форме и наградам К. И. Франтца, одежде женщин и внешнему виду бланков. Очевидно, что на ил. 2 Карл Иванович старше: в волосах и бороде появилась седина, следовательно, этот снимок сделан позднее. Погоны позволяют еще больше сузить датировки портретов: на первом он с эполетами майора, на втором — уже полковник. В чине майора К. И. Франтц служил с 1880 по 1884 г. (заметим, что с 1884 г. майорский чин в Российской императорской армии был упразднен, и в этом году Карл Иванович становится подполковником), в чине полковника — с 30 августа 1888 г. по 14 мая 1896 г., значит, второй снимок относится к указанному периоду. Известно, что ателье В. В. Малиновского работало в Риге с 1870 г. по 1910-е гг. (бланк желтого цвета

характерен для начала 1880-х гг.), а ателье Йозефа Ланфье в Ченстохове — с 1870 по 1874-й и с 1889 по 1893 г. (данный бланк характерен для конца 1880-х — самого начала 1890-х гг., но не для 1870-х гг.). Здесь же заметим, что Карл Иванович был назначен командиром Ченстоховской бригады пограничной стражи с 5 мая 1889 г. Следовательно, первый снимок создан в первой половине 1880-х, а второй — с 1889 по 1893 г. Оставался открытым вопрос: одна и та же женщина сфотографирована рядом с Карлом Ивановичем или разные?

Даже не прибегая к сравнению лиц, можно более точно датировать снимки, проанализировав, как одеты женщины, следившие за модой. На *ил. 1* на женщине платье с турнюром, характерное для 1880–1883 гг. [2], а на *ил. 2* на даме костюм 1889–1890 гг. Это заключение подтверждается изображениями из журналов «Иллюстрированная мода» (*La Mode Illustrée*) 1880 г. (*ил. 3*) и «Вестник моды» (*Le Moniteur de la Mode*) 1889 г. [3].

Первая жена Карла Ивановича Эмма-Мария умерла в 1881 г., с Аталией Оттомаровной он сочетался браком в 1883 г., будучи по-прежнему в чине майора. На *ил. 2* старшей девочке около 4–5 лет, а мальчику 1,5–2 года (разница в возрасте между Фелицией и Константином как раз составляет 4 года). При сравнении портретов Аталии Оттомаровны с имеющимися у нас ее более ранними и более поздними снимками установлено, что на *ил. 2* изображена именно она. Следовательно, на *ил. 1* — Эмма-Мария Францц, а на *ил. 2* — Аталия Оттомаровна. Однако остаются сомнения, поскольку обе женщины на первый взгляд очень похожи, они дальние родственницы (пятиюродные сестры).

Чтобы окончательно убедиться в том, что на *ил. 1* и *2* разные женщины, мы взяли снимок Аталии в молодом возрасте (*ил. 4*) и совместили по сагиттально-медиальной линии портреты обеих женщин. На совмещенном изображении пропорции нижней части лица (расстояние от линии смыкания губ до подбородка, от кончика носа до линии смыкания губ) практически совпадают, а в верхней части видны существенные различия: разный наклон глаза относительно вертикальной оси лица, разная высота лба, верхнего века и форма бровей (*ил. 5*). Значительное сходство черт и пропорций лица может свидетельствовать о том, что сравниваемые люди — родственники. В данном случае известно, что первая и вторая жены Карла Ивановича связаны родственными узами [4]. На групповой фотографии семьи Лаудон (РОСФОТО, КП 988/оод) справа с книгой в руке тоже изображена Эмма-Мария. Для достоверности атрибуции совмещаем ее изображение с женским портретом (см. *ил. 1*). В этом случае все пропорции лица полностью совпали (*ил. 6*), значит, на групповом снимке присутствует первая жена К. И. Францца.

Для дальнейшего исследования коллекции мы обратились к государственным архивам. В Российском государственном военно-историческом архиве хранятся материалы дела о выходе в отставку по болезни в 1901 г. генерал-майора К. И. Францца с присвоением ему звания генерал-лейтенанта. В деле содержится ходатайство командира ОКПС А. Д. Свиньина об увеличении пенсии, необходимой семье для помощи в лечении Карла Ивановича и в получении образования троих несовершеннолетних детей: «Генерал Францц прослужил свыше 37 лет, из которых последние годы был одним из ближайших моих помощников, исполняя сложные поручаемые ему работы, что при подорванном уже здоровье и повлекло за собой его болезнь... Между тем, как я теперь узнаю, прибавку к следуемой по закону генерал-лейтенанту Франццу пенсии предполагалось Департаментом государственного казначейства назначить столь незначительную, что

она не может оказать никакой действительной помощи и, по моему мнению, не отвечает ни чину, ни службе, ни заслугам генерал-лейтенанта Францца» [5]. В 2008 г. ассоциацией «Военная книга» была выпущена энциклопедия «Пограничная служба России», в которой на основании архивных документов представлена полная биография К. И. Францца. Опираясь на документы архива и опубликованные данные, исследователи уточнили датировки его портретов.

Если судьба К. И. Францца, кадрового военного, достаточно хорошо прослеживается по документальным источникам, то судьбы его жены, детей и зятьев были полностью восстановлены благодаря изучению фотографий и документов, хранящихся в РОСФОТО, у потомков и в архивах Санкт-Петербурга и Петрозаводска. Так, метрическая запись о рождении Фелиции Францц, как и других детей Карла Ивановича, хранится в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб) — в его послужном списке и метрических книгах Никольского морского собора и Адмиралтейского собора Святого Спиридона Тримифунтского. В ЦГИА СПб хранятся дело студента Императорского Санкт-Петербургского университета [6] и формулярный список члена Ревельского окружного суда надворного советника Бориса Степановича Романского (1879–1931) — мужа Фелиции [7]. В студенческом деле Б. С. Романского значится, что он старший из четырех детей протоиерея Стефана Львовича Романского (1851–1913) — настоятеля Ченстоховской церкви Святых Равноапостольных Кирилла и Мефодия. В деле приведен подробный послужной список С. Л. Романского. Эти данные и сравнение фотографий, хранящихся в семье Елены Вячеславовны Григоренко, правнучки Льва Романского (младшего брата Бориса), позволили атрибутировать портрет неизвестного священника начала XX в. из коллекции РОСФОТО как снимок протоиерея С. Л. Романского. Борис в 1913–1916 гг. был назначен членом Петрозаводского окружного суда. В архиве Петрозаводска обнаружена метрика младшей дочери Бориса и Фелиции — Лидии (1916–1970?), а сведения о старшей — Марине (1912–1917/1918?) — найдены в архивах Санкт-Петербурга [8].

На нескольких конвертах из архива указаны петрозаводские адреса проживания семьи Францц-Романских. В Петрозаводске сохранился архиерейский дом (в 1952 г. перестроен в Окружной дом офицеров), в котором останавливалась Фелиция в 1917 г. Другие адреса в Петрозаводске, где в 1915–1921 гг. жила семья, были подтверждены данными переписи населения 1917 и 1920 гг. (на старых планах города эти дома обозначены, но в настоящее время их не существует). По материалам петрозаводского ЗАГСа было установлено время кончины А. О. Францц — матери Фелиции, но, к сожалению, не было указано место ее захоронения в 1921 г. Анализ писем, разрешенных к исследованию хранителем эпистолярной части архива Фелиции Романской, и их сравнение с письмами семьи ее брата Константина позволили проследить судьбу всей семьи Францц с 1900-х гг. до 1965 г., в том числе узнать, что старшая дочь Фелиции и Бориса Романских Марина тоже похоронена в Петрозаводске.

Дарителем было передано на хранение в коллекцию РОСФОТО 109 фотографий, ранее принадлежавших Наталии Сауловне Брикман (урожд. Екельчик; 1946–2021) — внучке Фелиции Романской. В основном это снимки самой Фелиции с младенческого возраста до 1917 г., выполненные в ателье Польши, Прибалтики и Санкт-Петербурга, а также любительские снимки с середины 1900-х по начало 1920-х гг., сделанные ею самой, мужем и братьями Константином и Александром. В переписке



Ил. 4. И. С. Мантейфель. Портрет А. О. Лаудон. Российская империя, Рига. 1870-е. © РОСФОТО

члены семьи часто упоминают удачные кадры и обсуждают технические моменты изготовления фотографий и приобретение необходимых материалов: «Снимков не посылаю, нет закрепленных отпечатков...» (из письма Бориса Романского, 1906); «...фотографией не занимался, пришлю потом снимки девочек в костюмах для костюмированного вечера, если хорошо выйдут...» (из его же письма — Ченстохов, 1906–1907); «...получил сегодня карточку от тебя и поставил, как ты сказала, в гостиную. Мама сначала ходила мимо, не увидела, а потом не поверила, что рамка домашней работы. Теперь с утра всем показывает...» (из его же письма, Санкт-Петербург, 1906). «Снимала кордон и группу солдат, чуть не умерла с хохоту. Каждый из солдат, особенно денщик, хотел непременно выйти весь и никак не мог устроиться. Такая умора их снимать, просто прелесть! Отдала проявить и в среду получу отпечатки, надо же им показать» (из письма Фелиции Борису, Пярну, 1908). Фелиция из Петербурга сообщает: «...все дни были пасмурные, и я откладывала печатание. Решив, что погода ведет себя безобразно, понесла карточку к Цетлину³, и тот научил меня, как делать, и дал другую бумагу, кот[орую] печатают во тьме в те же в полминуты, и вот я посылаю тебе. Одной работать очень неудобно, и потому не совсем хорошо вышло» (1909). Еще в одном письме упоминает

о том, что ее брат Александр умеет фотографировать: «Щека раздута, рана болит. Просила Сашу меня снять, но он уверяет, пластинка не выдержит...» (из письма Фелиции, Пярну, 1910), на обороте двух снимков сохранилась надпись «для нас в альбом...» (КП 988/069, 070). Фотографией занимались и другие члены семьи Франтц-Романских, например много и увлеченно снимал старший сын Наталии Георгиевны Романской (урожд. Аваловой) Андрей, а его сын стал профессиональным фотографом.

В архиве Фелиции представлены ее отец и мать, старшая сестра Вера и ее муж Георгий, младшие братья Константин и Александр в разных возрастах и, предположительно, двоюродная сестра Надежда Георгиевна Франтц (14.04.1880–?). Фотографии выполнены в технике альбуминовой, желатиновой и коллодионной печати. Много студийных и любительских снимков Бориса Романского — мужа Фелиции, их дочерей Марины и Лидии, а также несколько групповых и одиночных портретов семьи Лаудон, несколько портретов Наталии Аваловой — жены Льва Романского, портреты других представителей семьи Романских, а также кабинет-портреты гимназических подруг и друзей Бориса и Льва. Из 109 переданных в РОСФОТО фотографий остались неопознанными два женских портрета авторства М. С. Наппельбаума, сделанные в 1900-х гг. в Минске, портрет двух молодых военных работы петербургского фотографа А. А. Семененко и три любительские фотографии. К самым ранним в коллекции относятся снимки семьи Лаудон 1870–1880-х гг., к самым поздним — снимки 1940-х Константина Карловича, его жены Марии Павловны (урожд. Кудиновой) и Лидии Борисовны Романской — младшей дочери Фелиции.

В семейном фотоархиве Константина Карловича Франтца сохранилось более 150 любительских снимков и профессиональных фотографий, выполненных в ателье Российской империи: в Санкт-Петербурге, Риге, Ченстохове, Варшаве, Пернове (Пярну) и других городах. В основном это желатиносеребряные отпечатки. На фотографиях — групповые и одиночные изображения представителей семейств Франтц, Лаудон и Романских. К самым ранним относятся аналогичные хранящимся в РОСФОТО детские фотографии Константина Карловича с родителями и сестрой 1890-х гг., к самым поздним — семейные снимки конца 1960-х в гостях у детей. Помимо фотографий, в семейном архиве имеются документы Карла Ивановича и его родителей, составленное потомками родовое древо, одно письмо Карла Ивановича к сыну Константину, переписка Константина Карловича с женой Марией Павловной и сыновьями в годы Великой Отечественной войны и др.

Общее для фотографических архивов семьи Константина и Фелиции Франтц — детские и групповые снимки в Ченстохове (1890–1899), Санкт-Петербурге (1904–1906) и два поздних портрета Константина Карловича и его жены Марии Павловны. У Фелиции больше любительских бытовых снимков 1900–1910-х гг., у Константина — студийной детской съемки и полковых групповых фотографий ОКПС авторства корнета Далматова⁴, дополняющие архив Фелиции. У Константина Карловича только две дореволюционные любительские фотографии, сделанные в квартире, где проживало семейство Франтц, но есть снимки на даче в Сиверской и в Ленинграде (1920–1930-е), которых нет в архиве Фелиции.

Знакомство представителей разных ветвей Франтц-Романских позволило включить в архив Константина Карловича электронные копии разрозненных снимков и альбома Романских, хранящихся в семье Е. В. Григоренко. В альбоме сохранились аналогичные музейным любительские снимки семьи Романских, а также портреты



Ил. 5. Совмещенное изображение портретов Э.-М. Франтц и А. О. Лаудон



Ил. 6. Совмещенное изображение портретов Э.-М. Франтц

младшей дочери Лидии, которые помогли установить ее личность на двух портретах 1920-х гг. из коллекции РОСФОТО. Благодаря анализу переписки членов семьи Франтц-Романских и любительских интерьерных фотографий, хранящихся в РОСФОТО и у потомков, появилась возможность ответить на вопрос, заданный в интервью Е. В. Григоренко: «В какой квартире была проведена съемка?» Сгруппировав фотографии интерьера неизвестной квартиры или квартир (КП 988/013, 015, 017, 043, 044, 062, 063, 073, 074, 087, 094–104, 107) и выделив повторяющиеся элементы, такие как рисунок обоев, штор, обивки мебели, декор стен, укладка паркета, удалось определить, что одна съемка была проведена в помещениях одной квартиры, а несколько других снимков сделаны, возможно, по другим адресам.

Первая группа фотографий относится к комнате, стены которой оклеены обоями с изображением мелких цветов и растения семейства ароидных (КП 988/017, 043, 044, 073, 097–099), паркет уложен «елочкой», ширина паркетных досок разная. На photographиях этой серии в кадр попадает двустворчатая дверь, слева от которой находится окно. На нескольких снимках дверь открыта и в проеме видна следующая комната, на других снимках дверь закрыта и задернута шторами. На фоне этой двери позирует седой Карл Иванович Франтц незадолго до смерти (КП 988/044). Съемка могла быть осуществлена только в квартире № 13 на Церковной улице, 23⁵, где семья Франтц проживала до лета 1906 г., как следует из писем и справочников «Весь Санкт-Петербург»⁶ [11].

Около той же двери снят Борис Романский (КП 988/017, 043, 073). Примечательно, что шторы отсутствуют, но заметны держатели для них, обернутые газетой и заретушированные автором (на двух снимках из трех — КП 988/017, 043)⁷. На другом снимке за открытой дверью (КП 988/098) видна следующая комната с двумя окнами и письменным столом, расположенным в простенке между ними. Данный интерьер запечатлен и на снимке Бориса Романского и его будущей супруги — Фелиции Карловны (КП 988/099).

В этой же комнате на той же стене (КП 988/098) справа от двустворчатой двери висят портрет Бетховена работы Елены Оттомаровны Лаудон⁸ и несколько работ неизвестных авторов; под ними стоит небольшой

стол. На противоположной от окна стене в комнате (КП 988/099) — портрет Карла Ивановича Франтца в штатском кисти Е. О. Лаудон и несколько небольших картин в рамках. Рядом — накрытый скатертью столик со стопками книг. В углу комнаты — печь, на печной полке — канделябр со свечами. Соотнеся изображенные на photographиях помещения, а также расположение окон, дверного проема и печи, можно предположить, что квартира, где проживало семейство, находилась на третьем этаже и ее окна выходили на Церковную улицу [12].

На нескольких photographиях этой серии присутствуют кресла из разных гарнитуров, остролистое растение и финиковая пальма в кашпо на подставке для цветов. Такая же подставка, но уже с другим растением попала в объектив фотографа на снимке с мертвой девочкой (КП 988/015), что позволило предположить, что это постмортем старшей дочери Фелиции — Марины, а рядом со скорбящим Борисом сидит его невестка (жена брата Льва) — Наталия Георгиевна Романская.

Вторая группа photographий (КП 988/062, 063, 087, 096, 102, 104) тоже была снята на фоне двустворчатой межкомнатной двери, за которой располагаются как минимум два помещения, идущие анфиладой, но пол в комнатах набран квадратными плашками, и не виден интерьер следующих комнат. Здесь сфотографирована Аталия Оттомаровна за швейной машинкой (КП 988/062, 087, 104), а также наряжающая небольшую елку, стоящую на столике (КП 988/102). Заметим, что тот же прямоугольный столик стоит у левой стены с окном на photographии братьев Романских и мужчины в военной форме, предположительно Григория Евгеньевича Семенова (КП 988/096). В углу комнаты между окном и дверью на небольшом столике — самовар. Двустворчатые двери, ведущие в соседнее помещение, декорированы шторами, по краю обшитыми тесьмой с помпонами. Судя по снимкам, в интерьере как минимум четыре стула с высокими плетеными спинками из одного гарнитура. На одном из таких стульев сидит Борис Романский, облокотившись о стол (КП 988/063). За его спиной полки с посудой. На стене, предположительно, сервировочная доска. Наиболее вероятно, что съемка велась в комнате, использовавшейся как столовая. Очевидно, эти любительские photographии сделаны после 1907 г., но по какому из адресов, где после



Ил. 7. М. Арбус. Фелиция, Александр и Константин Франтц. Российская империя, Царство Польское, Ченстохов. 1892. © РОСФОТО

смерти Карла Ивановича жили Франтцы и Романские, — на Съезжинской, 19, или Широкой, 23, — пока установить не удалось. Неизвестно местоположение квартиры, где были сделаны снимки комнаты со светлыми стенами, двумя окнами (КП 988/074, 094, 095, 107 и, вероятно, 101) и диваном с пестрой обивкой с подлокотниками-валиками и декорированными витым шнуром подушками. Над диваном висит картина, около него стоят небольшой столик и кресло. В простенке между окнами на столике с точными ножками — лампа, над ней — небольшие картины, на полу — тканый ковер⁹. Возможно, при обнаружении других неизвестных нам снимков или документов удастся установить адрес этой квартиры.

Одной из задач, которую решали в течение двух лет исследователи архива Франтц-Романских, была идентификация изображенных на снимках людей. Особенно сложно

работать с портретами детей. Если в раннем возрасте нет каких-то значимых особенностей внешности: родимых пятен, шрамов, выраженной асимметрии лица и т. п., то бывает трудно сопоставить снимки в детском и взрослом возрасте и доказать, что перед нами один и тот же человек. Ввиду того что лицо ребенка с возрастом подвержено значительным изменениям, специалисты — криминалисты, антропологи, искусствоведы — не рекомендуют сравнивать изображения ребенка и взрослого [13]. Нам повезло, что для анализа в нашем распоряжении оказалось много снимков, по которым можно проследить возрастные изменения лиц Фелиции, Константина, Александра и Аталии Оттомаровны Франтц. Располагая фотографии в хронологическом порядке, сравнивая близкие по возрасту подписанные и неподписанные фотокарточки, находя одинаковые черты и особенности, можно корректно расставить

Таблица 1

Портреты К. К. Франтца в хронологическом порядке

~1889	1890–1891	~1893	~ 1895	~1895	~1898	1902–1903 (поступил в Морской кадетский корпус)	1905–1906
1907	1908–1909	1909		1938			

на возрастной шкале портреты представителей этой семьи. Так, например, выстраивая изображения мальчика/юноши/мужчины из коллекции РОСФОТО (КП 988/029, 045, 046, 048, 080, 091) и дополняя их снимками К. К. Франтца из семейного архива Т. К. Кашеевой, нам удалось подтвердить, что на всех фотографиях именно он.

Из послужного списка К. И. Франтца была известна последовательность рождения его детей: Евгении (1884–1884), Фелиции (1885–1939), Константина (1888–1972) и Александра (1891–1912), понятна разница в их возрасте. Из документов ЦГИА СПб [14] и найденных в делах изображений выяснилось, что Константин учился в Морском кадетском корпусе с 1902 г., а затем в Технологическом институте, а Александр, окончив гимназию, поступил в Санкт-Петербургский университет [15]. Таким образом удалось установить, что на групповой фотографии 1902/1903 г. Константин в форме Морского кадетского корпуса, а Александр в гимназической тужурке. Комплексный анализ снимков позволил составить хронологическую таблицу и доказать, что на портретах одна и та же личность — Константин Карлович Франтц (табл. 1).

Иногда деталь студийного интерьера может помочь в идентификации персонажа. Так, на одном снимке М. Арбуса (Ченстохов) Александр в больших туфлях, а на другом — он же через год на том же кресле в тех же туфлях, которые стали ему по ноге (ил. 7, 8).

Примером работы с женскими портретами служит сравнение снимков сестер Фелиции, Веры, кузины Надежды и Наталии Георгиевны Аваловой. На выставке портрет Н. Г. Аваловой был первоначально представлен как портрет Фелиции Франтц (КП 988/010). Молодая женщина снята со спины, лицо вполоборота; высокая прическа с пучком на макушке и летнее прогулочное платье характерны для начала 1900-х гг. Сравнить лицо этой женщины с известными нам портретами Фелиции мешает ракурс, скрывающий значимые признаки, которые мы берем за основание для анализа: лобную часть головы, строение ушных раковин (в данном случае видны только мочки ушей, остальная часть скрыта волосами), строение носа и челюсти.

Надо заметить, что при сравнении портретов может вводить в заблуждение ряд причин:

- нетипичный ракурс, мешающий полному восприятию значимых черт лица;
- сходный возраст, комплекция изображенных, одинаковая длина и структура волос, прическа и макияж;
- модные, а потому широко распространенные в определенный период времени предметы одежды.

Выбрав из имеющихся в нашем распоряжении снимков портрет Фелиции (КП 988/024) в схожем ракурсе, сравним для начала форму носа: у неизвестной ровная спинка носа, а у Фелиции — вогнутая; кончик носа у неизвестной имеет округлую форму, а у Фелиции — более острую; колумелла у Фелиции выступает за общий контур носа, а у неизвестной мы этого не наблюдаем. Даже по данным признакам можно прийти к выводу, что на фотографиях разные люди (ил. 9, 10). Е. В. Григоренко подтвердила, что женщина в летнем платье с веером в руке (КП 988/010) — Наталия Георгиевна Авалова¹⁰. На момент съемки (1901) она только что сочеталась браком с Георгием Ивановичем Аверкиевым. Наталия Авалова родилась в 1884 г., она на год старше Фелиции. На снимке ей 17 лет, но ее платье и прическа соответствуют статусу и положению замужней дамы. На снимке Фелиции (КП 988/024), сделанном в 1902 г., ей тоже 17 лет. Из архивных документов [16] известно, что в 1902/1903 году она училась в седьмом классе гимназии Э. П. Шаффе, поэтому ее одежда



Ил. 8. М. Арбус. Александр Франтц. Российская империя, Царство Польское, Ченстохов. 1893. © РОСФОТО

и прическа скромнее и соответствуют статусу старшеклассницы, хотя очевидно, что она следит за модой. Фотография Фелиции Франтц относится к серии семейных снимков, сделанных 14 сентября 1902 г. в ателье А. Е. Прозоровского в Санкт-Петербурге. На одном из портретов Фелиция Карловна позирует в модной шляпе с лентами и искусственными цветами (КП 988/027). Аналогичные шляпки, отделка сутажом стойки и бортов жакета встречаются в модных журналах и каталогах мод 1902 г. [17].

В другую серию можно объединить снимки КП 988/002, 007, 030, 031, сделанные в один день, так как и на групповых снимках (КП 988/002, 007), и на парном портрете с родственницей (КП 988/030 (ил. 11), 031) девушка в одном и том же платье с украшениями (браслеты, цепочки, массивное вычурное кольцо). Можно предположить, что Надежда, которая была старше Фелиции, — «барышня на выданье». Фелиция все еще одета достаточно скромно: платье без вычурных деталей, из украшений только брошь в форме ветки, простые серьги и пояс с фигурной пряжкой. Прическу — «взрослая» и более пышная, с пучком на макушке. Вероятно, эта серия снимков была сделана в 1903 г.: Фелиция все еще в статусе ученицы, на Константине форма учащегося Морского кадетского корпуса, куда он поступил в 1902 г., а Александр в гимназической тужурке.

Первичная атрибуция девичьих/женских портретов осложнялась семейным сходством лиц сестер Веры, Фелиции и их кузины Надежды Франтц, но портрет юной Веры изначально был подписан.



Ил. 9. Э. Штумман. Н. Г. Авалова в возрасте 17 лет. Российская империя, Царство Польское, Лодзь. 1901. © РОСФОТО

Сравнительно-описательный анализ портретов Фелиции и Надежды позволяет установить схожие черты обеих девушек: форму и полноту лица, ширину лба, размер и густоту бровей, размер, форму и положение глаз; размер, степень выступления и контур спинки носа. Но есть и отличия, которые на других фотографиях позволяют различать сестер:

— форма бровей: у Фелиции дуга слабо выражена, у Надежды дуга выражена очень сильно;

— форма кончика носа: у Фелиции закругленный, крылья носа узкие, сильно выступающая колумелла; у Надежды нос тупой, крылья широкие;

— контур смыкания губ: у Фелиции слабоволнистая линия, у Надежды — волнистая;

— толщина губ: у Фелиции средняя (нижняя губа полнее верхней), у Надежды — средняя (губы одинаковой полноты);

— форма подбородка: у Фелиции закругленный, у Надежды — закругленный, но более острый;

— оттопыренность уха: у Фелиции — верхняя, мочка прилегающая с проколом; у Надежды — общая, мочка прилегающая.

Один из снимков, хранящийся в настоящее время в РОСФОТО, на котором изображена юная Аталия Оттомаровна с шиньоном (КП 988/075), был датирован

1870-ми гг., а другой (КП 988/048), запечатлевший ее в траурном платье, — 1890–1891 гг., первым годом после смерти ее отца — О. Ф. Лаудона¹¹ [4].

На основании опубликованных в модных журналах примеров костюмов и причесок составлена хронологическая таблица с портретами Аталии Оттомаровны и уточнены датировки снимков (табл. 2).

Чем далее от нас уходят люди, тем более их жизнь мифологизируется и обрастает легендарными подробностями. Устная передача семейных преданий нуждается в проверке и уточнении, так как в разных ветвях потомков могут быть свои толкования истории рода и фактов биографий отдельных его представителей. Составление провенанса музейных предметов, связанных с историями того или иного семейства, невозможно без привлечения потомков и тщательного совместного исследования хранящихся у наследников документов и фотографий, а также изучения документальных архивных источников. Обобщенный комплекс документов, фотографий, писем и т. п., хранящихся в архивах, музеях и семьях, подтверждает или опровергает семейные мифы.

Воссоединение большой семьи Франтц-Романских позволило увидеть переплетение судеб в истории России, Петербурга, отечественной армии и флота. В этой семье есть представители разных сословий и профессий: дворяне, священники, военные (пограничники и моряки), юристы, врачи, художники и композиторы. Семь поколений семьи Франтц-Романских жили и продолжают жить в Петербурге, уцелев в трех революциях и трех войнах. Послереволюционный раздел России привел к тому, что потомки Льва Антоновича Романского — деда Бориса Романского остались в России, а потомки его братьев и сестры оказались в Польше и в настоящее время не знают о судьбе русской ветви.

Во время исследования были идентифицированы практически все снимки рода Франтц-Романских, хранящиеся в коллекции РОСФОТО и у потомков. Сравнительный анализ портретов позволил датировать многие снимки вплоть до года, а благодаря изучению новых архивных документов и сохраненной Д. Б. Брикманом семейной переписке биографии были дополнены новыми сведениями. Пока не удалось восстановить судьбы сестры Бориса Романского — Наталии и кузины Фелиции — Надежды.

Сложный комплексный подход к изучению объединенного фотографического архива Франтц-Романских, включающий в себя анализ бланков, одежды, габитоскопию и работу с архивными источниками, позволяет

Таблица 2

Портреты А. О. Франтц в хронологическом порядке

1870-е	-1880-1881	Конец 1880-х	-1890-1891	Вторая половина 1890-х	1902	-1903	1909-1912



Ил. 10. А. Прозоровский. Ф. К. Франтц в возрасте 17 лет. Российская империя, Санкт-Петербург. 1902. © РОСФОТО



Ил. 11. А. Прозоровский. Фелиция и Надежда Франтц. Российская империя, Санкт-Петербург. Нач. 1900-х. © РОСФОТО

исключить неточности при установлении личностей, изображенных на снимках, и применим не только в музейной, но и в частной практике, например генеалогической.

Литература

1. О внесении генерал-майора К. И. Франтца с женою и детьми в дворянскую книгу С.-Петербургской губернии // РГИА. Ф. 1343. Оп. 36. Д. 26187. Л. 7–15.
2. La Mode Illustrée. Journal de la Famille. Paris, 1880. № 39.
3. Le Moniteur de la Mode. 1889. № 14.
4. Genealogisches Handbuch der Baltischen Ritterschaften. Teil Livland. Bd. II. Görlitz: Verl. für Sippenforschung und Wappenkunde Starke, [ca. 1935]. S. 838–860.
5. Об увольнении от службы и о назначении пенсии состоявшему для поручений при командире Отд. корп. погр. стражи отставному генерал-лейтенанту Франтцу // РГВИА. Ф. 409. Оп. 1. Д. 181071. Л. 42–43.
6. Романский Борис Степанович // ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 35796.
7. Формулярный список о службе члена Ревельского окружного суда надворного советника Б. С. Романского // ЦГИА СПб. Ф. 225. Оп. 1. Д. 13929.

8. Церковь Свв. равноап. Кирилла и Мефодия при Введенской гимназии // ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 127. Д. 2882. Л. 218.
9. Цетлин Г. Я. Стереоскоп. Фотографы Санкт-Петербурга. URL: <https://stereoscop.ru/photograph/cetlin-german-yakovlevich/?ysclid=m16pvr9yzd420387945> (дата обращения: 17.09.2024).
10. Бутковский Я. Александр Дмитриевич Далматов. URL: <https://kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/334-344-102.pdf> (дата обращения: 17.09.2024).
11. Весь Санкт-Петербург / Весь Петроград. Адресно-справочная книга. [СПб.]: изд. А. С. Суворина, 1902–1915.
12. Домовая книга. Церковная ул., д. 23-1 (1917–1922) // ЦГА СПб. Ф. 1026. Оп. 1. Д. 515.
13. Аверьянова Т. В., Белкин Р. С., Корухов Ю. Г., Россинская Е. Р. Криминалистика: учеб. для вузов / под ред. проф. Р. С. Белкина. М.: НОРМА, 2000. 990 с.
14. О принятии в студенты института Константина Франтца // ЦГИА СПб. Ф. 492. Оп. 2. Д. 9417.
15. Франтц Александр Карлович // ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 59423. 1911 г.
16. Женская гимназия Э. П. Шаффе. Переписка о преподавателях. Списки учеников и преподавателей и отчет за 1903 г. // ЦГИА СПб. Ф. 139. Оп. 1. Д. 9738.
17. The Delineator. New York, 1902, April. Vol. LIX, no. 4.

¹ Выражаем признательность Елене Всеволодовне Григоренко за предоставление электронных копий семейных фотографий и сведений о семье Льва Романского. Авторы благодарят всех сотрудников и специалистов архивов Санкт-Петербурга и Петрозаводска, а также генеалога М. Ю. Катина-Ярцева за неизменную поддержку и помощь. Авторы надеются, что

обнародование семейного фотографического архива Фелиции Карловны Романской (урожд. Франтц), публикации и фильмы о нем на сайте РОСФОТО помогут интересующимся понять принципы работы с собственными фотоархивами и, как следствие, сохранить для будущих поколений истории своих семей, разными нитями плотно вплетенные в канву истории нашей страны.

² Его сын — Иван Магнусович Франтц, преподаватель немецкого языка в Тельшевском уездном училище для дворян (ныне — город Тельшяй, Литва), упоминается в Памятных книгах Ковенской губернии за 1852–1855 гг.

³ Герман Яковлевич Цетлин (1864–1942) и Илья Калманович Тауберг (1874–?) — совладельцы торгового дома «Невское депо фотографических принадлежностей» (1909) [9].

⁴ Александр Дмитриевич Далматов (1873–1938), корнет (1894), после окончания Тверского кавалерийского училища закончил и потом возглавлял Офицерскую кавалерийскую школу, был талантливым фотолетописцем и одним из основателей кинодокументалистики [10].

⁵ Сейчас Церковная улица переименована в улицу Блохина. Сменилась и нумерация домов: теперь этот номер не 23, а 25. Дом, где жили Франтцы, был построен в 1899 г. по проекту архитектора С. А. Баранкеева.

⁶ В справочнике за 1907 г. А. О. Франтц еще числится на Церковной ул., 23.

⁷ На фоне этой же двери с держателями, обернутыми газетой, сфотографирован, видимо в тот же день, Лев Романский (фото из коллекции Е. В. Григоренко).

⁸ Рамки статьи не позволяют рассмотреть древо семьи Лаудон, из которой происходили Аталия и ее старшая сестра Елена, хотя эта тема представляет большой интерес и достойна отдельного исследования.

⁹ Известны следующие адреса проживания Франтц-Романских: в 1900 г. — на Среднем пр., 33; в 1902 г. — на 6-й линии Васильевского острова, 29, кв. 3; в 1907–1912 гг. — на Съезжинской ул., 19, кв. 21; в 1913–1915 гг. — на Широкой ул., 23, кв. 3; с 1915 по 1921 г. семья жила в Петрозаводске.

¹⁰ Во втором браке — супруга Льва Романского.

¹¹ Е. А. Лаудон похоронена вместе с мужем О. Ф. Лаудоном на Немецком кладбище в Риге. Могила сохранилась, современный снимок хранится в семье Т. К. Кашеевой.

УДК 004.01

Е. С. Юшкевич, И. В. Бибилов

Компьютерное зрение в музее фотографии

В современном мире большое распространение получает использование технологий компьютерного зрения (computer vision, CV) — области искусственного интеллекта, связанной с анализом и преобразованием изображений. Инструменты CV могут применяться в исследованиях и рутинных задачах в музее. Кроме того, появление методов CV привело к возникновению вычислительной фотографии — изображения, которое формируется в результате одновременной фиксации света и работы алгоритмов.

Цифровые и оцифрованные фотографии

Независимо от того, работаем мы с отсканированным отпечатком или цифровой фотографией, в памяти компьютера изображение хранится в виде таблицы (цветное изображение — в виде трех таблиц). Каждый пиксель изображения представлен количественным значением интенсивности света (или интенсивности трех цветов — Red, Green, Blue) от 0 до 255 (ил. 1). Возможности цифровой или оцифрованной фотографии существенно расширяются при использовании фоторедакторов, в основе которых лежат методы работы компьютерного зрения.

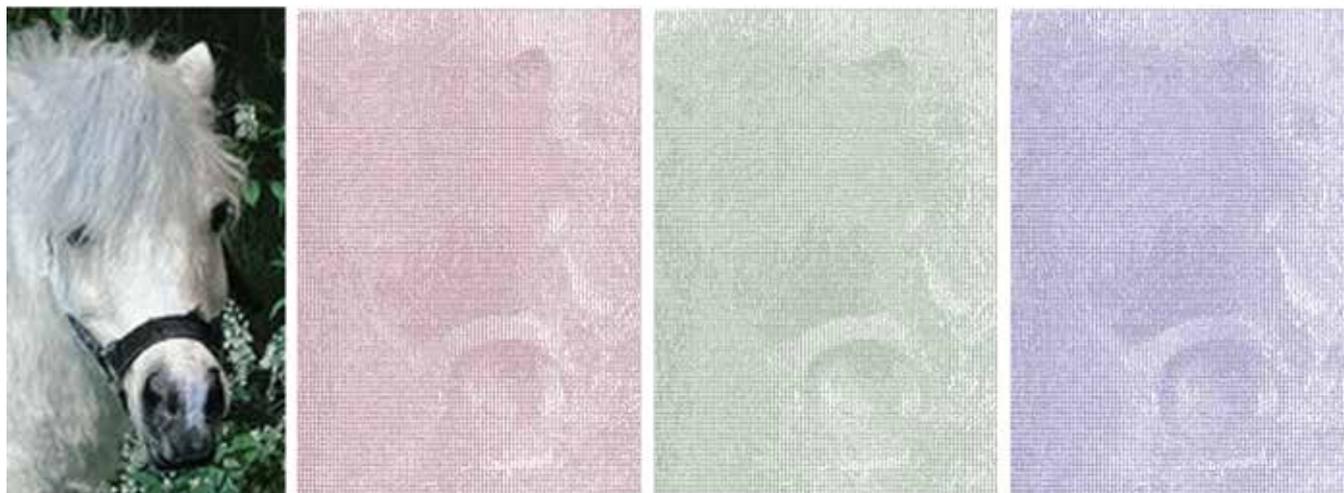
Художник Алексей Боголепов использует термин «цифровой большой формат». При работе с архитектурой и неподвижными объектами он последовательно фрагментарно снимает сюжет на длиннофокусный объектив, далее отдельные фотографии объединяются в общую картинку (ил. 2). Это позволяет получить гораздо большую детализацию, чем при съемке одним кадром, и расширяет ограничения разрешения матрицы. Матрица перестает быть кадром, в прямоугольной рамке которого компонуется композиция, и работает скорее просто как поверхность, регистрирующая информацию. Все внимание переносится на сам объект, который фиксируется

автором. Соединение кадров происходит полуавтоматически — стыки фрагментов дорабатываются вручную. Автора интересуют как новые технические возможности, так и их художественное осмысление и интерпретация. Практику Алексея Боголепова можно назвать вычислительной фотографией, доработанной вручную.

Вычислительная фотография

Широкое применение вычислительная фотография нашла с возникновением запроса на создание фотокамер для мобильных телефонов. Перед инженерами стояла задача с помощью матрицы и объектива очень маленьких размеров добиться характеристик изображения, сопоставимых с большой профессиональной фототехникой. Единственным преимуществом телефона перед фотоаппаратом были технические возможности процессора.

Во время съемки современный телефон сохраняет сразу серию фотографий, информацию из которых объединяет в итоговом изображении. Так повышается в несколько раз размер снимка: количество пикселей получается большим, чем количество датчиков на матрице, — для каждой точки суммируются данные из нескольких снимков. Фотографии фиксируются с разной экспозицией. Для итогового изображения объединяется наиболее полная информация как в темных, так и в светлых участках снимка, т. е. в итоговой фотографии нет пересвеченных участков или черных полей. Камера выбирает для каждого фрагмента из нескольких кадров наиболее четкий вариант. Все вместе автоматически объединяется в итоговом кадре. Несмотря на преимущества, этот подход ведет к новым сложностям, ошибкам и поднимает темы для дискуссии. На ил. 3 представлены изображения из проекта 2010 г. нью-йоркского художника Клемента Валлы (Clement



Ил. 1. Фрагмент цифрового изображения, представленного в виде трех цветовых каналов



Ил. 2. А. В. Боголепов. Без названия. [2024]. © Из личного архива А. В. Боголепова

Valla) «Геопространственная память». Художник зафиксировал аномалии, возникшие в ходе совершенствования геоинформационной системы Google Earth. Оптические иллюзии, появляющиеся из-за технических особенностей съемки, существовали и раньше. Можно сравнить глитч из проекта «Геопространственная память», например, с «призраками», которые получались на длительной выдержке или при мультиэкспозиции еще в аналоговой фотографии.

Кроме мобильных телефонов и съемки ландшафта, вычислительная фотография используется для сверхподробного сканирования крупноформатных объектов.

На ил. 4 представлен пример скана, сделанного в 2016 г. в корпорации Google на специально созданную гигапиксельную камеру, с которой ученые посетили музеи по всему миру и зафиксировали тысячи произведений.

Гигапиксельные цифровые копии позволяют исследователям и всем интересующимся искусством изучать мельчайшие детали предмета (трещины, текстуру, кракелюр, нюансы печати) даже без доступа к предмету. В рамках программы «ПАНДАН» в Европейском университете (Санкт-Петербург) при участии студентов разрабатывается гигапиксельный сканер на основе кода, мобильного телефона и несложной конструкции из реек. Телефон последовательно фотографирует предмет, а код соединяет кадры вместе в итоговое изображение. Использование кадров с сильным зуммированием позволяет получать гигапиксельное изображение, объединяющее детализацию макросъемки и общий вид предмета.

Результат такого сканирования — панорама, на которой предмет зафиксирован с множества точек, а не с одной (ил. 5). Плакат размером 40 × 60 см за 30 мин. удастся с помощью телефона оцифровать до 8800 × 13 200 пикселей. По этой же системе можно сканировать плоские предметы практически любого размера, не только бумагу, но и ковры, рисунок паркета и др. Простота конструкции позволяет сделать ее доступной.

Методы анализа инструментами компьютерного зрения

Наряду с текстом, фотоизображение — один из наиболее подходящих объектов для применения цифровых методов исследования и преобразования. Одна из типовых задач CV — распознавание предметов на фотографии. Сейчас существуют готовые решения, которые можно отчасти адаптировать для музейных целей.

Например, бесплатный бот Vision Bot (работает в социальной сети «ВКонтакте» и мессенджере Telegram) написан на основе чата GPT. Бот, созданный незрячим программистом Алексеем Самойловым как альтернатива тифлокомментированию, умеет подробно описывать то,

Сравнение описания РОСФОТО и описания Vision Bot

Описание РОСФОТО	Описание Vision Bot	Фотография
Зимний пейзаж. Вид сверху на разрабатываемый карьер с растущими елками на его склонах на переднем плане. На дальнем плане холмы и небо, освещенное контровым солнечным светом	На фотографии изображен большой карьер, вероятно, для добычи полезных ископаемых. Карьер имеет ступенчатую структуру, с множеством террас, спускающихся вниз. Вся территория покрыта снегом, что указывает на зимний период. В центре карьера видны несколько строительных машин или экскаваторов. Вокруг карьера простирается заснеженный лес и холмы. Небо облачное, что создает сероватый оттенок на всей сцене	
На фотографии фрагмент многоэтажного здания, разворнутого на 3/4 в правую сторону. С левой стороны на крыше расположена ажурная металлическая конструкция. На обороте синей пастой: «автограф, год»	На фотографии изображено старое многоэтажное здание. Оно выглядит заброшенным и имеет множество окон, многие из которых разбиты или заколочены. Здание выполнено в серых тонах и имеет индустриальный вид. На крыше видны металлические конструкции. Общий вид здания создает впечатление запустения и ветхости	



Ил. 3. Скриншот с работой художника Клемента Валлы (Clement Valla) «Геопространственная память»



Ил. 4. Фрагмент гигапиксельного скана работы неизвестного автора



Ил. 5. Съемка формата А3 в рамках программы «ПАНДАН» Европейского университета. 2023

что представлено на изображении. Мы сравнили музейное описание и результат бота (см. *таблицу*). В левом столбце указана экспликация из хранения РОСФОТО, в правом — описание, полученное программой.

Одна из проблем стандартной музейной атрибуции состоит в том, что описание изображения зависит от человеческого фактора, при составлении текста разные авторы

обращают внимание на разные детали. Использование искусственного интеллекта позволяет привести текст к единообразию.

Об использовании разработки Алексея Самойлова можно говорить только условно. Конкретный бот хорошо справляется с классами (машины, предметы, животные), но не обучен на именованных сущностях, поскольку создавался для решения других задач (ил. 6). Он хоть и слабо, но ориентируется в историческом контексте и смог описать снимок блокадного Ленинграда Бориса Павловича Кудоярова (1898–1973) (ил. 7).

Нейросеть можно обучить по орденам и эпохам выдвигать гипотезу о военных чинах и званиях или строить предположение о периоде съемки по костюмам и предметам интерьера. Алгоритмы компьютерного зрения позволяют найти среди группы снимков изображения конкретного человека или распределить фотографии автоматически по изображенным героям (ил. 8).

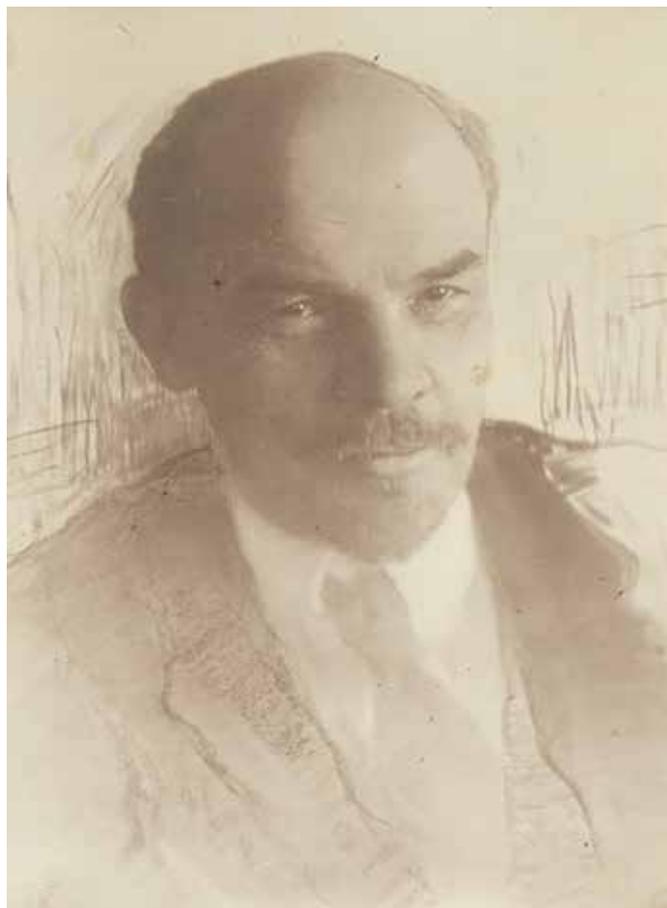
На скриншотах показана работа алгоритмов, встроенных в сервис «Google Фото». Видно, что нейросеть справилась со сравнением фотографий даже с существенной временной разницей, разными условиями освещения и ракурса моделей. Однако данные примеры скорее исключение: без дополнительного обучения многие из существующих инструментов на архивных снимках работают с большим процентом ошибок. Вероятно, это связано с тем, что они обучены на цветных современных фотографиях и требуют переобучения для монохромных снимков с соответствующим временным контекстом.

Основная сложность в разработке новых программ заключается часто не в написании кода (для стандартных задач есть готовые решения), а в базе размеченных изображений, где каждому изображению соответствует информация, которую требуется предсказать для новых задач. Для детекции простых категорий, например определенного фасона шляпы или медальона с наградой фотографа на паспорту, достаточно базы из 50–70 похожих фотографий для каждого вида. Основой для подготовки такой базы может быть описанная музейная коллекция, при этом обучение на данных и примерах конкретного музея позволит учитывать специфику его задач и описаний.

Возможности применения компьютерного зрения раскрываются еще больше, когда речь идет не об отдельном изображении, а о датасете. Одной из типовых задач датасета является кластеризация — выделение однотипных групп в массиве изображений. С помощью кластеризации можно выделить изображения с одним сюжетом (пейзаж, портрет, групповой снимок и т. д.), набором маркеров (мосты, животные), в случаях с явным художественным стилем — изображения одного автора и т. д.

В рамках одного из проектов программы «ПАНДАН» проводилось исследование гравюр Михаила Ивановича Махаева (1718–1770) в коллекциях разных музеев, которые представлены в Государственном каталоге музейного фонда Российской Федерации. В результате исследования 1724 предметов с помощью цифровых инструментов было составлено дерево иерархии, по которому распределены все типы копий: гравюра — авторская копия — копия по авторской копии — массовая продукция. Внутри этих групп материалы распределялись по сюжетам (ил. 9, 10).

Кроме задач, которым человек может научить нейросеть, большую роль в появлении новых гипотез может сыграть применение методов обучения без учителя. В этом случае алгоритмы работают, оперируя не заранее созданным человеком примером, а предлагая критерии классификации только на основе вычислений и сравнений. Это позволяет не подтвердить или изучить существующие закономерности, а обнаружить новые.



Ил. 6. Пример описания Vision Bot

На изображении портрет мужчины, выполненный в теплых коричневых и бежевых тонах. У мужчины лысина, но волосы на боках головы коротко стрижены и темные. У него широкие, немного опущенные усы и небольшая бородка, которая соединяется с усами. Лицо мужчины квадратное, с выраженными скулами и подбородком. Глаза мужчины узкие, смотрят прямо на зрителя, выражение лица серьезное, но неугрожающее. Он одет в светлую рубашку с белым воротником

Предметы не связаны с Михаилом Махаевым	0 "Не наш Махаев"	"Шум"
Рисовал Махаев	1 "Авторский оригинал"	Авторские рисунки и гравюры
Сделал другой художник по мотивам	2 "По оригиналу Махаева"	Гравюры (фото-, лито-, ксило- и т.д.), живопись по оригиналу
Сделал другой художник по мотивам работы с рисунка Махаева	3 "По гравюре с оригинала"	Рисунки, живопись и повторные гравюры
"Не художник" сделал много копий	4 "Массовая продукция"	Печатные материалы (иллюстрации, открытки), репродукции, вырезки
Единичные копии массовой продукции	5 "Копия копии"	Фотографии гравюр, переснимки и т.д.

Ниже вы можете наблюдать распределение степени опосредованности среди всех объектов.

Далее объекты от общего количества объектов, по степени опосредованности зрителю



Ил. 9. Фрагмент отчета «Как классификация и кластеризация могут улучшить поиск в каталоге музейных объектов?»



Ил. 7. Пример описания Vision Bot

На фотографии изображена группа детей, которые катаются на самокатах по улице. Они одеты в зимнюю одежду, включая шапки. На заднем плане видны деревянные заграждения, на которых написаны предупреждающие надписи: «Тихий ход!» и «Опасно, неразорвавшиеся бомбы». За заграждениями видны фасады многоквартирных домов. Сцена, вероятно, относится к периоду войны или послевоенного времени, судя по предупреждениям на заграждениях



Ил. 8. Скриншот результатов выдачи похожих изображений в сервисе «Google Фото»



Ил. 10. Фрагмент отчета «Как классификация и кластеризация могут улучшить поиск в каталоге музейных объектов?»

Закключение

В статье перечислена только небольшая часть возможных инструментов и способов их использования. Область искусственного интеллекта стремительно развивается, несмотря на определенные сложности. В Санкт-Петербурге и Москве работают несколько исследовательских центров, появляются программы магистратуры, которые готовят молодых специалистов, одинаково хорошо ориентирующихся в специфике гуманитарных наук и технических инструментах. Европейский университет готовит онлайн-курс по цифровому зрению. Мы надеемся, что скоро увидим новые возможности CV, которые сможем широко применить в работе. При всей скорости перемен и открывающихся горизонтах главным звеном в исследованиях

был и остается человек. Разработки и базы данных строятся на тех знаниях, которые получены исследователями и учеными за годы развития науки. Даже самые совершенные алгоритмы все еще требуют проведения финальной проверки и редактирования информации квалифицированными специалистами.

Данные и количественные значения нуждаются в том, чтобы быть интерпретированными и связанными с контекстом на основании других фактов, наблюдений и явлений. Таким образом, речь идет не о том, чтобы заменить человека машиной, а скорее о том, чтобы освободить время от рутинных прикладных задач в пользу времени, посвященного глубоким исследованиям, искусству или отдыху.

УДК 77.04

И. В. Лебедев, В. А. Гусак

От биографии — к истории фотографии (рецензия на книгу: Вальран В. Советская фотография. 1956–1986. СПб.: Фонд содействия развитию современной литературы «Люди и книги»; М.: Мультимедиа Арт Музей, 2023. 736 с., ил.)

Недостаток фундаментальных книг по истории советской фотографии, как и отсутствие наработанной системы ее описания, заметно ощущается сегодня исследователями и специалистами. Вспоминается монография С. Морозова «Советская художественная фотография» (1958), «Антология советской фотографии» в двух томах (1986–1987), книга В. Стигнеева «Век фотографии. 1894–1994» (2012), а также исследование И. Чмыревой «Очерки по истории российской фотографии» (2016). Этот небольшой ряд работ вместе с отдельными монографическими изданиями о фотографах не снимает проблему необходимости обобщающего авторитетного труда.

Книга художника, куратора и историка отечественной культуры Валерия Вальрана «Советская фотография. 1956–1986» вместе с предшествующим изданием 2016 г. «Советская фотография. 1917–1955» образует некое единство — двухтомный историко-биографический справочник [1]. Очерки, повествующие о жизни и деятельности фотографов, здесь сродни развернутым статьям солидного справочника или энциклопедии. Добросовестно составленные, они не только читаются как беллетризованные тексты, проливающие свет на факты жизни мастеров советской светописы, но и свидетельствуют о внимательном и заинтересованном отношении автора. Оценивая точность и достоверность, важно отметить опыт интервьюирования и личного общения, положенный Вальраном в основу работы над многими биографиями.

Автор не ставит целью написание фундаментального исследования. Вместе с тем, судя по названию и структуре, он пытается систематизировать и оценить факты истории фотографии на протяжении трех важнейших десятилетий.

Жизнеописание таких мастеров, как Дмитрий Бальтерманц, Александр Устинов, Николай Рахманов, Виктор Ахломов, Валерий Генде-Роте, Игорь Гневашев, Геннадий Копосов, Лев Шерстенников, Юрий Рост, Валерий Плотников, Гунар Бинде, Александрас Мацияускас, Вильгельм Михайловский, Андрей Баскаков, Георгий Пинхасов, Георгий Колосов, Сергей Чиликов, Галина Лукьянова, Борис Смелов, наряду с биографиями многих других, образует канонический ряд тех, кто, собственно, и создавал советскую фотографию. Биографические описания прочерчивают линии развития и преемственности, раскрывают разнообразие тематики и стилистики авторов, обозначают условия, в которых они формировались. Через индивидуальные судьбы проступают черты конкретного времени. Известно, что биография творца, помимо его произведений, в меньшей степени аккумулирует и передает особенности эпохи. По-своему книга «Советская фотография. 1956–1986» демонстрирует и данный тезис.

Содержание включает следующие периоды: «Оттепель» (1956–1962), «Заморозки» (1963–1968) и «Застой» (1969–1986). Таким образом, указаны этапы развития фотографии от идеологических норм послесталинского времени к экспериментам и новым эстетическим горизонтам, наметившимся в отечественной фотографии во второй половине 1980-х. Поскольку последние пять лет существования советской фотографии — с 1986 по 1991 г. — оставлены Вальраном за кадром, закономерно возникает вопрос о третьей книге.

Охват времени — три десятилетия, количество авторов — 108 фотографов — делают содержание книги актуальным. По этой причине издание уже стало востребованным. Частота обращений к нему как к авторитетному источнику постепенно будет расти. Следует отметить и оформление книги. Его монохромный стиль привлекает внимание к черно-белой фотографии, имевшей преимущество над цветной в советские годы.

Валерий Вальран акцентирует интерес читателя на отдельных жанрах, рассматривая их через влияние цензуры: репортаж, пейзаж, жанровые сцены, обнаженная натура и т. д.; указывает темы, которые определяют творчество авторов: социальная жизнь, религия, спорт, среда неофициальной культуры и рок-музыки. Помимо регионального разделения (московская, ленинградская, минская, харьковская, литовская фотография и т. д.), названы принципиальные базовые формы бытования самой фотографии: места профессиональной работы, творческие союзы, фотоклубы, объединения и группы, участие в выставках, конкурсах и смотрах. Закономерно и внимание к любительской фотографии. Разговор об этом феномене вторит известным исследованиям В. Стигнеева, в которых уделяется внимание широте распространения и укоренению фотолюбительства в СССР, в том числе как почве для возникновения уже отдельных событий в области художественной фотографии [2; 3]. Таким образом, В. Вальран охватывает явления, в период с середины 1950-х до второй половины 1980-х гг. повлиявшие и задавшие основные направления развития фотографии, несмотря на сдерживающие факторы, такие как идеология и ее инструмент — цензура.

С последними связана важнейшая концептуальная установка книги. Используя слова «официальная», «неофициальная», «независимая культура», «творчество», «пропаганда» при характеристике реалий, автор создает противопоставление, к которому возвращает читателя на протяжении всего текста. Речь идет о способах или формах существования фотографии в Советском

Союзе, балансирующих между официальной, т. е. публикуемой, экспонируемой, тиражируемой, и остающейся почти неизвестной свободной творческой деятельностью фотографа. Во всей полноте авторская концепция присутствует в третьем, самом большом по объему разделе книги, где принципиальным становится понятие «фотоандеграунд». Этот термин давно используется Вальраном как исследователем и куратором многочисленных выставок ленинградской творческой фотографии 1970–1980-х гг. Во введении описываются исторические условия, способствующие появлению «андеграундного» фотографа, стремившегося к неподцензурному творчеству и уходящего в своеобразную нишу от нормативов официальной фотографии. Стоит отметить, что термин требует уточнения по части его применения к реалиям фотографического процесса в СССР. Нередко он вызывает вопросы непосредственно у тех, кого Вальран называет «фотоандеграундом», — ленинградских мастеров, по отношению к коллективному творчеству которых термин был впервые использован.

Возможно, автор-исследователь не настаивает на строгости концепции и потому дает множество примеров, корректирующих привязку разнообразного фактического материала к своей оценке развития фотографии. Так создается сложная многоуровневая картина процесса, что нельзя не отметить как достоинство книги. Одновременно постоянное возвращение к основному концептуальному тезису побуждает остановиться на нем.

Пресс-фотография, клубная фотография и «фотоандеграунд» в биографиях и во вступительных частях книги описываются как явления, противопоставленные друг другу. Фотограф мог реализоваться, если участвовал в официальных клубных мероприятиях, снимал для газет и журналов, придерживаясь идеологических рамок, или если занимался свободными художественными поисками, не обременяя себя нормативной тематикой и эстетикой. Концепция Вальрана, близкая подходам ученых-исследователей социологических групп или сегментов общества, провоцирует вопросы и требует уточнений. Например, как оценивать влияние образования, полученного в специализированных фотографических училищах, или особенности профессиональной работы, которые становились основой творческого метода, используемого в «неофициальном» творчестве? Как воспринимать большое количество фактов, свидетельствующих о сочетании «официального» и «фотоандеграундного» подходов?

Если знаковую выставку «Под парашютом», о которой говорится в главе «Ленинградский фотоандеграунд» [1, с. 630–631], следуя мысли автора, можно признать исключительной для ленинградской фотографии, как быть с экспозициями Бориса Савельева в Каунасе и Шауляе, Александра Слюсарева в Риге и Таллине, группы «Тасма» в Риге в конце 1970-х? Вальран пишет в главе «Фотоандеграунд»: «В конце 1970-х граница между клубной и андеграундной фотографией стала зыбкой. Творческие группы „Тасма“ и „Факт“ были, по сути, андеграундными, а группа „Факт“ собирала свои „Аналитические выставки“ и пленэры независимых фотографов со всей страны» [там же, с. 514]. Упомянув «Факт», автор должен иметь в виду государственную поддержку, изначально распространявшуюся на деятельность этой независимой группы, властями Марийской и Чувашской АССР. Подобные примеры неполноты приводимых сведений встречаются в книге и на других страницах.

Вот еще фрагмент текста: «Ленинградские независимые фотографы Борис Смелов, Леонид Богданов, Сергей Фалин посещали фотоклуб Выборгского дворца культуры

в середине 1970-х и даже представляли свои работы на клубных просмотрах. Некоторые фотоклубы, особенно в конце 1970-х и первой половине 1980-х, настолько осмелели, что держали в своих рядах независимых фотографов» [там же, с. 11]. Что являлось основанием «независимости» Смелова, Богданова или Фалина? Не исключено, что, будучи представителями более молодой генерации членов ВДК, а также в силу индивидуальных творческих особенностей, все три автора оказались более восприимчивы к новым художественным веяниям, и это было связано с посещениями фотоклуба (иногда результат мог идти от обратного) или участием в зарубежных конкурсах и экспозициях. Никто из мастеров не считал себя, да и, собственно, не был в прямом смысле независимым фотографом. Борис Смелов и Леонид Богданов в первой половине 1970-х участвовали в международных выставках, проводившихся под эгидой Международной федерации фотографического искусства (FIAF), на одной из которых Смелов получил золотую медаль (Бухарест, 1977). Следует вспомнить и о том, что он работал в крупных издательствах, таких как «Художник РСФСР», а основная деятельность Леонида Богданова с 1968 г. — преподавание в фотокружке Дворца культуры работников пищевой промышленности. Снимая ставшие впоследствии известными кадры непарадного Ленинграда, он постепенно развивался в направлении профессиональной фотографии. Изучение всех особенностей творческого пути Богданова и Смелова показывает соседство разных перспектив профессиональной и творческой самореализации, открывавшихся фотографам в те годы. Сведения, как и публикации фотографий этих ленинградских авторов, можно найти в одном из самых массовых периодических изданий СССР — журнале «Журналист» за 1974 г. [4].

Можно привести цитату из заключения, вывод которой также требует уточнения: «По-видимому, фотографию Балтийских республик нужно целиком отнести к андеграундной, поскольку им позволялось снимать то, что другим категорически запрещалось. Кроме того, фотографы Балтийских республик широко использовали в своем творчестве формальные эксперименты, которые затем распространялись по всей стране» [1, с. 728]. Автор не объясняет причину, открывавшую фотографам Прибалтики возможность фотографировать «то, что другим категорически запрещалось». Прибалтийскую, и прежде всего литовскую, фотографию несложно представить как очевидный случай зыбкости границ между «официальным» и «андеграундным». Таковой она объективно оставалась многие годы. С 1970-х гг. литовскую фотографию регулярно поддерживала редакция журнала «Советское фото». В ежегодных альбомах «Фото. Избранные снимки советских фотомастеров и фотолюбителей», составляемых редколлегией журнала в Москве, прибалтийские фотографии публиковались довольно часто. В качестве конкретного примера можно назвать выполненную в технике изогелии экспериментальную фотографию Александраса Мацияускаса и Аркадия Троянкера, которая была вынесена на обложку альманаха «Фото-75» [5].

Обращаясь к казанской фотографии или к истории клуба «Новатор», Вальран приводит примеры жизнедеятельности наиболее известных мастеров, но не уделяет внимания разнообразию авторов, преемственности, а также влиянию и взаимоотношениям членов клубов и объединений. На с. 323 говорится о фотоклубе «Минск», созданном Исааком Соловейчиком, бывшим членом Минского общества любителей фотографии и ставшим свидетелем ликвидации в 1930-х самостоятельных художественных объединений. Соловейчик — одна из тех фигур, которые в оттепельный и последующий периоды организовывали



Вальран В. Советская фотография. 1956–1986. СПб.: Фонд содействия развитию современной литературы «Люди и книги»; М.: Мультимедиа Арт Музей, 2023. 736 с., ил. Обложка

народные фотоклубы, передавая профессиональную эстафету новому поколению. Стоит подробнее остановиться на роли и влиянии старых мастеров в период 1956–1986 гг.

Отдельные примеры и наблюдения Валерия Вальрана намечают подступы к более продуманной системе критериев и понятий, способствующих пониманию особенностей советской фотографии. Во введении можно прочесть: «Если фотожурналисты делали прикладную фотографию, предназначенную иллюстрировать прессу, с четко определенной тематикой, то клубные фотографы работали исключительно на выставочную фотографию, которая была ценна сама по себе. Их никто не ограничивал, что и как снимать, за исключением трех „нет“ — обнаженная натура, религия, социальная тематика. Кроме того, они добивались высочайшего уровня печати — непременное условие выставочной фотографии» [1, с. 10]. Отмечая высокий уровень клубной фотографии, автор указывает на его причину. Подобно различным конкурсам, клубным заседаниям, выставочная деятельность влияла на формирование техники и способствовала творческому самосознанию. Отсюда — высокий уровень художественного исполнения, и прежде всего качества печати, фотографий, что необходимо учитывать при оценке активности мастеров. Неточными в приведенной цитате являются слова «фотожурналисты делали прикладную фотографию, предназначенную иллюстрировать прессу». Известно, что в задачи фотожурналистики входила съемка фоторепортажей, выполненных почти всегда, особенно если рассматривать центральные органы печати, на высокопрофессиональном уровне. Будучи самостоятельными и нередко самодостаточными публикациями, репортажи, фотоочерки не являлись иллюстрациями, скорее наоборот — они были актуальными визуальными источниками информации.

В целом книга Валерия Вальрана содержит немало намёток для дальнейшего углубленного исследования. С ней интересно работать, выискивая и высматривая в многочисленных хитросплетениях судеб авторов смыслы и основания для объективной оценки.

На с. 632 встречается понятие «фотографы „второй культуры“», подразумевающее прежде всего работу в стол — сугубо из-за любви к свободному искусству, равнодушия к его личностям. За создателем снимков в этом случае закрепляется функция включенного в процесс «фиксатора-наблюдателя». Будучи заинтересованным лицом, фотограф находится в среде представителей «второй культуры» — поэтов, литераторов, художников, театральных деятелей и музыкантов, предпочитавших официальным вернисажам и выступлениям ограниченную публичность квартирных выставок и арт-событий. Выделяя опыт фотографов по фиксации среды «второй культуры» в особую разновидность, Вальран определяет область новых специфических сюжетов, отсутствующих в официальной фотографии.

Можно было бы привести еще примеры, говорящие о способности автора улавливать напластования и взаимовлияния процессов и отдельных фактов, мотивирующих на более углубленное погружение в исследуемое поле истории советской фотографии.

Отдельный вопрос вызывает выбор фотографов, в частности отсутствие мастеров, чья биография также достойна стать материалом большой истории. Критерии отбора нигде не объясняются, и поэтому, несмотря на репрезентативность биографий, возникают сомнения в полноте выбранного ряда имен. Например, если речь идет об активно работающих в послевоенные десятилетия Александре Устинове или Дмитриии Бальтерманце, то почему упущены Макс Альперт, Роберт Диамант или Наум Грановский? В периоды, которые охватывает книга, деятельно проявляют себя такие фотографы, как Леонид Жданов, Лев Бородулин, Вадим Гиппенрейтер, Лев Портер, Валентин Мастюков, Мирослав Муразов, Владимир Тесёлкин. Каждый автор будет любопытен в тех направлениях, где он творчески и профессионально реализовался в означенные годы.

В целом «Советская фотография. 1956–1986» производит впечатление объемного, добросовестного труда, в котором систематизирован большой массив ценной информации. Книга увлекает читателя жизнеописаниями мастеров — создателей исторического и художественного феномена советской фотографии.

Литература

1. Вальран В. Советская фотография. 1956–1986. СПб.: Фонд содействия развитию современной литературы «Люди и книги»; М.: Мультимедиа Арт Музей, 2023. 736 с., ил.
2. Стигнеев В. Фототворчество России: история, развитие и современное состояние фотолюбительства / сост. А. Баскаков. М.: Планета, 1990. 400 с., ил.
3. Стигнеев В. Т. Фотолюбительство // Самодетельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб.: Государственный институт искусствознания, 1999. С. 357–385.
4. Молодые глаза и вечные истины (Творческая мастерская) // Журналист. 1974. № 3. С. 24–29.
5. Фото-73. Избранные снимки советских фотомастеров и фотолюбителей: фотоальбом / сост. М. Бугаева, М. Леонтьев, И. Селезнев, Г. Чудаков. М.: Планета, 1973. 100 с., ил.

АННОТАЦИИ СТАТЕЙ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ

Панченко И. А. «Его труды всегда... могли служить образцами»: фотограф Александр Константинович Ержемский (1845–1905)

А. К. Ержемский — выдающийся мастер, исследователь, эксперт и популяризатор светописы, разработчик и знаток ортохроматического процесса, участник и призер российских и международных выставок, автор учебников, книг, научных статей, докладов, лекций, сотрудник изданий, издательств, общественных организаций, совладелец Санкт-Петербургской мастерской учебных пособий и игр, председатель V отдела ИРТО. Он стал первым фотографом, основателем и первым заведующим «Собственной фотографией Русского музея императора Александра III», в которой работал с 1897 г. и до конца своей жизни. Сюжетами многочисленных фотографий Ержемского, созданных на службе в музее, являются здания и территории, события и сотрудники, экспозиции и произведения, поступавшие в коллекции. Таким образом, была запечатлена уникальная история начала деятельности первого государственного музея национального искусства. В настоящее время основной массив творческого наследия Ержемского хранится в Русском музее, главным образом в секторе архива изображений. Это авторские отпечатки, стеклянные негативы, диапозитивы, альбом с фотографиями, а также открытые письма, гелиографы и репродукции, напечатанные на основе созданных им кадров. Данный уникальный фотографический и печатный материал конца 1880-х — начала 1900-х гг. дает представление обо всех значимых направлениях профессиональной деятельности талантливого мастера. Среди них необычайной ценности документальная съемка, впечатляющие художественные снимки, высокого уровня фоторепродукции произведений искусства. Многие из снятых им видов, зданий, предметов ныне утратили первоначальный облик или исчезли из культурного пространства, поэтому подобные снимки являются бесценным источником для научных исследований и реставрационных работ. Также в музее хранятся архивные документы, книги, журналы, связанные с именем фотографа и его творчеством. В 2023 г. в музейных залах была открыта монографическая выставка А. К. Ержемского. Предлагаемая статья является следующим этапом изучения, обобщения и осмысления выявленного творческого наследия автора из собрания Государственного Русского музея.

Ключевые слова: А. К. Ержемский, негативы, фотографии, открытые письма, репродукции, Русский музей, реставрация, фотографическая коллекция, фотограф, светопись, ортохроматические пластины.

Пармузина И. С. «Дела о разрешении разным лицам снимать рисунки и фотографические виды» 1907–1912 гг. в фонде Московского дворцового архива как источник по истории фотографии

Съемка в московских императорских резиденциях могла происходить только с разрешения министра Императорского двора или, с мая 1907 г., начальника Московского дворцового управления. Для получения разрешения нужно было направить прошение, в котором указывалось имя просителя и его помощников, подданство, сословная принадлежность, чин, адрес проживания или размещения фотоателье, цель съемки и т. п.

В статье приводится обзор прошений, поступивших на имя начальника Московского дворцового управления Н. Н. Одоевского-Маслова с 1907 по 1912 г. и сохранившихся в фондах РГАДА и РГИА. Особый интерес представляют появившиеся с 1909 г. прошения о киносъемке, в том числе художественных фильмов.

Ключевые слова: фотограф, фотографический снимок, киносъемка, прошение, издание, Министерство Императорского двора, Московское дворцовое управление, достопримечательности.

Муртузова К. Ч. Образ Ленинграда в творчестве Сергея Шиманского

Статья посвящена фотографическим сериям С. Г. Шиманского, который снимал Ленинград во время блокады и после Великой Отечественной войны. Фотолетопись мастера отражает архитектурный облик города, его историю, подвиг жителей. Портрет Санкт-Петербурга — Ленинграда показывает, как он адаптировался к новым условиям, как архитектурные формы интегрировались в классические пейзажи. Это создает интересный контраст и побуждает зрителя к размышлениям о прошлом и будущем города.

Ключевые слова: Сергей Гаврилович Шиманский, образ Ленинграда, архитектурная фотография, блокадная фотография, послевоенная фотография.

Эсоно А. Ф. Португальские фотографии Жана Лорана как иллюстрации в энциклопедии Элизе Реклю

Достаточно долгое время в XIX столетии фотография зависела от существовавшей уже несколько веков технологии тиражирования образов — гравюры. Особенно распространено было такое применение фотографии как основы в иллюстрированных изданиях — газетах, книгах и журналах, где использовалась торцевая гравюра на дереве, пригодная для больших тиражей. Печатные произведения из-за своего охвата и популярного характера имели огромное значение для формирования устойчивых представлений о той или иной стране, что благодаря фотографии стало происходить намного легче и быстрее, чем в предыдущие века. Иконография Португалии в таком случае представляется удачным материалом, чтобы охарактеризовать влияние фотографии на гравюру, поместить фотографию в уже сложившиеся рамки тиражного искусства и обозначить роль фотографии в создании иконографии этой своеобразной и самобытной страны Пиренейского полуострова. Особое значение для составления образа стран региона имела фотографическая и коммерческая деятельность французского мастера Жана Лорана, державшего ателье в Мадриде. Его студия была настоящим центром по тиражированию образов Испании и Португалии для всего мира. Неслучайно именно его снимки стали основой для гравюр в энциклопедии географа Элизе Реклю. Том, включающий испанский и португальский разделы, изданный в 1876 г., является одной из важных вех в формировании иконографии Португалии и ее распространении. Снимки Лорана в виде гравированных иллюстраций энциклопедии достойны пристального внимания в связи с вопросами сосуществования и взаимовлияния гравюры и фотографии, роли фотографии в создании популярного образа стран Иберийского полуострова во второй половине XIX столетия.

Ключевые слова: фотография в Португалии, тиражное искусство, гравюра XIX в., французская книжная иллюстрация.

РЕСТАВРАЦИЯ, КОНСЕРВАЦИЯ И ХРАНЕНИЕ

Белякова И. С., Безрукова А. В. Опыт реставрации фотографии с живописным слоем. Междисциплинарный подход как оптимальное методическое решение

В статье рассматриваются технологические особенности и проблемы реставрации оригинального произведения графики — фотографии картины Рафаэля Санти «Сикстинская Мадонна» с живописным слоем. В отличие от фрагментарно раскрашенных фотографий фотоотпечатки со сплошным живописным слоем, покрытые лаковой пленкой, встречаются крайне редко. Как объект реставрации такие памятники требуют особого, индивидуального методического подхода. Работа осложнялась тем, что реставрация произведений графики, фотодокументов и масляной живописи, как правило, не находит технологических точек соприкосновения. У каждой из обозначенных специализаций свой спектр исследований и реставрационных методик.

Ключевые слова: реставрация, фотоотпечаток, живописный слой, произведение графики, технико-технологическая лаборатория, исследование, фотоэмульсионный слой.

Андрианова Ю. А., Соколова А. А. Характерные общие повреждения негативов на стекле в рамках одной коллекции. Поиск реставрационных решений

В статье рассмотрены фотографическая коллекция Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева, формирование которой началось в 1930-х гг. и продолжается до наших дней; история комплектования и бытования коллекций фотонегативов; проблематика хранения собраний; типовые повреждения, характерные для негативов одной коллекции, а также природа и причины их возникновения. На примере двух коллекций описаны повреждения, связанные с хранением и изготовлением негативов. Особое внимание уделено методикам, применяемым для устранения химико-фотографических повреждений: эффекта серебряного зеркала и пятен, вызванных воздействием тиосульфата натрия. Подробно описаны этапы размонтирования негативов, химической обработки и пересадки эмульсионного слоя на новую основу с использованием методов, разработанных ВНИИДАД. Показаны сложности, возникающие при работе с тонким и частично разрушенным эмульсионным слоем. Результаты подтверждают эффективность реставрационных мероприятий для восстановления и сохранения исторических изображений, значимых для культурного наследия. Подобранный и усовершенствованный подход в рамках реставрации одной коллекции в итоге успешно применяется в работе с целой серией негативов.

Ключевые слова: Музей архитектуры им. А. В. Щусева, коллекции негативов, проблематика хранения негативов, типовые повреждения негативов, природа повреждений негативов, процесс реставрации негативов, подбор методики реставрации, негатив на стекле, фотонегатив.

Мымрина Е. В. Консервация объектов культурного наследия на бумажной основе, подвергшихся экстремальному воздействию водной среды (из опыта работы ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря)

В статье обобщен практический опыт художников-реставраторов Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря по консервации и реставрации объектов культурного наследия на бумажной основе, поврежденных водой. Особое внимание уделено индивидуальному подходу при выборе метода просушивания произведений. Проанализированы приемы разделения сцементированных листов. Предложена методика консервации объектов подводной археологии.

Ключевые слова: консервация бумаги, подводная археология, экстренная сушка бумаги, разделение сцементированных листов, реставрация.

Сушкова О. В. К вопросу сохранности музейных предметов при пожаре

Пожар в музее — чрезвычайная ситуация, угрожающая безопасности не только посетителей и сотрудников, но и коллекции, сохранение которой является одной из основных функций учреждения. Организация обеспечения пожарной безопасности на объекте должна базироваться на выполнении требований нормативных документов, анализе противопожарного состояния и обучении сотрудников действиям во время пожара. В статье рассматривается подход к организации сохранения музейной коллекции путем разработки противопожарных мероприятий по недопущению возникновения пожара и минимизации его последствий, возможный подход к формированию структурированного документа — плана действий по спасению культурных ценностей, в котором прописываются индивидуальные обязанности каждого должностного лица, задействованного в эвакуации экспонатов.

Ключевые слова: пожарная безопасность, защита экспонатов, план эвакуации музейной коллекции, оценка рисков.

Жилина Е. В., Старилова Л. И., Григорьева И. А., Венедиктова Н. И., Капуткина С. Ю., Васильева А. А., Борисов Е. В., Дынникова М. Г., Поволоцкая А. В. Исследование и реставрация коллекции стеклянных негативов из собрания РОСФОТО

Одна из дореволюционных коллекций стереофотографий, стеклянных и пленочных негативов в собрании Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, обладающая несомненной художественной и исторической ценностью, предположительно имеющая отношение к семье Левиных, поступила в РОСФОТО в 2006 г. После первичного описания и принятия на учет к этой коллекции неоднократно возвращались как музейные хранители, доатрибутировавшие предметы, так и реставраторы, регулярно проводившие мониторинг состояния стеклянных и пленочных негативов. Архив датируется 1890–1930-ми гг., состоит из 401 предмета: 258 любительских и профессиональных стереофотографий, 108 любительских негативов на стекле, 35 любительских негативов на пленке. Основное внимание в статье уделено изучению стеклянных желатиносеребряных негативов, их хранению, исследованию и реставрации.

Ключевые слова: негатив на стекле, желатиносеребряные пластины, эмульсия, реставрация, сохранность.

АТРИБУЦИЯ И ЭКСПЕРТИЗА

Кузнецов И. А. К вопросу атрибуции фотографии «Встреча Великого князя Барановым в Нижнем Новгороде. Кафедральный собор» из собрания Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника

Статья посвящена проблемам атрибуции фотографии ГОМ 3099 ФК 850 «Встреча Великого князя Барановым в Нижнем Новгороде. Кафедральный собор. Нижний Новгород, автор — фотограф А. О. Карелин» из собрания Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника. Благодаря атрибуции одного официального лица из числа встречающих удается точно датировать фотографию 1887 г. На основании информации, полученной из периодики XIX в., печатных изданий XIX–XX вв., установлено, что на снимке запечатлена торжественная церемония встречи великих князей Михаила Николаевича и Сергея Михайловича митрополитом Сербским Михаилом (Йовановичем), нижегородским духовенством и официальными лицами на паперти Спасо-Преображенского кафедрального собора в Нижнем Новгороде. В статье также атрибутируется ряд официальных лиц: митрополит Сербский Михаил (Йованович); церковный историк и писатель Дмитрий (Самбкин), епископ Балахнинский, викарий Нижегородской епархии; начальник 3-й пехотной дивизии генерал-лейтенант В. С. Корево; полицмейстер Нижнего Новгорода Н. Г. Каргер; определяются разные категории лиц — священнослужители, полицейские, военные 10-го пехотного Новоингерманландского полка. В статье подробно, насколько возможно, описывается церемония встречи великих князей. В заключение предлагается изменить существующее наименование фотографии на следующее: «Встреча великих князей Михаила Николаевича и Сергея Михайловича митрополитом Сербским Михаилом (Йовановичем) на паперти Спасо-Преображенского кафедрального собора. Нижний Новгород» — и датировать 7 июня 1887 г.

Ключевые слова: Нижний Новгород, великий князь, генерал, губернатор, духовенство, полицмейстер, пехотный полк.

Глазков В. В. Историческая фотография как иконографический источник в книге «Военный мундир эпохи Александра II»

В 2021 г. фондом «Русские витязи» был выпущен двухтомник «Военный мундир эпохи Александра II. 1855–1861», посвященный обмундированию, снаряжению и вооружению русской армии XVIII–XX вв. При подготовке книги, помимо нормативных актов, изобразительных материалов, живописи, были использованы фотодокументы периода 1855–1881 гг., на которых запечатлены военнослужащие русской армии. На рассмотренных снимках можно проследить изменения, касавшиеся форменной одежды и правил ее ношения, благодаря чему фотографии становятся важным историческим иконографическим материалом.

Ключевые слова: русская армия, мундир, Александр II, унтер-офицер, знаки различия, ретушь, иконография.

Радолицкая Я. С. Ранняя бумажная фотография с видами Рима: способы и проблемы атрибуции (на примере коллекции Государственного Эрмитажа)

Статья посвящена способам и проблемам установления авторства в ранней римской фотографии, опыту работы в этом направлении с эрмитажной коллекцией, а также теме важности атрибуции как для статуса самой коллекции, так и для накопления общего объема знаний о творчестве того или иного фотографа, независимо от уникальности вводимого в научный оборот отпечатка. В силу ограниченного круга первых мастеров, а также крайней уязвимости ранних отпечатков количество дошедших до наших дней фотографий 1840–1860-х гг. относительно невелико, и каждый снимок может не

только дополнить уже сложившуюся картину наших представлений, но и откорректировать ее и даже вступить с ней в полемику. Это связано с тем, что идентичные фотографии в разных коллекциях могут содержать различный набор атрибуционных подсказок — подписей, штампов, оттисков, номеров негативов. Подобное разнообразие прекрасно демонстрирует коллекция Государственного Эрмитажа, в которой хранится более 200 образцов ранней бумажной фотографии с изображениями архитектурных достопримечательностей Рима. Их атрибуция, очевидная в отдельных случаях, в других оказалась возможной благодаря анализу стилистических, композиционных или технологических особенностей снимков, выявлению и изучению номеров негативов, а также поиску идентичных отпечатков в других коллекциях и оценке предложенных атрибуций. На сегодняшний день в коллекции Государственного Эрмитажа удалось определить или предположить шесть имен ранних представителей римской фотографической школы: Фредерика Флашерона, Томазо Куччони, Эжена Константа, Джеймса Андерсона, Пьетро Довициелли, Андреа де Бониса.

Ключевые слова: ранняя римская фотография, Рим, римская архитектура, атрибуция, коллекция Эрмитажа, Фредерик Флашерон, Джеймс Андерсон, Андреа де Бонис, Эжен Констант, Пьетро Довициелли.

Старилова Л. И., Хосид Е. Г. Комплексная атрибуция альбома с видами Ленинграда и кораблями ВМФ СССР середины 1950-х — начала 1960-х гг. из коллекции РОСФОТО

Статья посвящена изучению истории бытования альбома с редкими фотографиями, обладающими металлическим блеском, на которых запечатлены виды Ленинграда и корабли Военно-Морского Флота СССР середины 1950-х гг. — 1962 г. Проведено исследование фотобумаги с помощью оптической микроскопии, рентгенофлуоресцентного анализа, инфракрасной микроспектроскопии. Установлено время и место съемки, особенности авторской съемки, проведен анализ надписи. В результате работы был установлен один из авторов снимков — Р. А. Мазелев, а также выдвинуто предположение, что альбом был преподнесен П. И. Жукову — ведущему сотруднику корпусного отдела ЦКБ-53.

Ключевые слова: альбом, метотип, Военно-Морской Флот СССР, оптическая микроскопия, рентгенофлуоресцентный анализ, микроскопическое исследование.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ

Неретин О. П. Новые зарубежные изобретения в сфере фотографии

Статья посвящена новым зарубежным изобретениям в области фотографии и фотографической техники за последние пять лет, на которые были выданы патенты за рубежом и в Российской Федерации. Приведены статистические данные по патентованию за рубежом изобретений по различным темам, связанным с фотографией, определены страны — лидеры по этому направлению, а также ведущие компании, получившие наибольшее количество патентов. Указаны информационные ресурсы, в том числе классификационные, которые могут быть полезны при патентном поиске. Приведена актуальная информация о включении некоторой зарубежной фотографической продукции в список товаров для параллельного импорта, формируемый Министерством промышленности и торговли Российской Федерации.

Ключевые слова: интеллектуальная собственность, изобретение, фотографические товары, Международная патентная классификация, Поисковая платформа Роспатента, Espacenet, Questel Orbit, патенты-аналоги, параллельный импорт товаров.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Дунаева Е. Д. Использование фотографии в качестве иллюстрации в печатных изданиях 1850–1880-х гг.

В статье рассмотрены первые этапы формирования использования фотографии в книге — от времени изобретения фотографии в 1839 г. до революции 1917 г. Основное внимание уделено 1850–1880-м гг., когда была изобретена альбуминовая печать и мокроколлодионный процесс. Это позволяло делать с негатива копии, необходимые для тиражных изданий. В это время для фотоиллюстрации характерно использование оригинального фотоснимка. В статье рассмотрены российские издания и некоторое количество иностранных книг. Их тематика не ограничивается темой искусства, хотя она, особенно в иностранных изданиях, превалирует. Несмотря на то что фотография в рассматриваемый период стала достаточно массовым явлением, книги с оригинальными фотоотпечатками являются редкими и малотиражными, так как печать иллюстраций приводила к большим затратам, чем издание книги, например, с литографиями. Помимо малого тиража, препятствием служит сложность выявления таких изданий. Автору статьи удалось создать краткий и неполный каталог книг с оригинальными фотографиями, который впоследствии будет расширен и дополнен.

Ключевые слова: фотография, книга, иллюстрация, каталог.

Венедиктова Н. И., Кашеева Т. К., Старилова Л. И. Комплексное исследование архива фотографий и писем семьи Франтц (к выставке «Архив Фелиции», РОСФОТО, 2023)

Изначальная фрагментарность фотографического архива Фелиции Франтц, переданного в РОСФОТО в 2022 г., привела к ряду ошибок в аннотировании снимков. Благодаря сравнительному анализу фотографий из семейного архива Франтц и сопоставлению этих снимков с хранящимися в коллекции РОСФОТО, а также изучению значительного массива различных источников и писем удалось установить датировки, обстоятельства жизни и места проживания в Санкт-Петербурге — Ленинграде и Петрозаводске Фелиции, ее мужа Бориса Степановича Романского, матери Аталии Оттомаровны Франтц и дочерей Марины и Лидии Романских. Работа в архивах Санкт-Петербурга и Петрозаводска помогла уточнить обстоятельства смерти А. О. Франтц, даты рождения дочерей, судьбу сестры Фелиции — Веры и присутствующих на фотографиях родственников Романских и Лаудон. Сложный комплексный подход к изучению фотографий, включающий в себя анализ бланков, одежды, габитоскопию и работу с архивными источниками, позволяет исключить неточности при установлении личностей, изображенных на снимках, и применим не только в музейной, но и в частной практике, например генеалогической.

Ключевые слова: семейный архив, семья Франтц, Романские, Лаудон, письма, родословная, род, семейное древо, биография, выставка «Архив Фелиции».

ФОТОДОКУМЕНТ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ Юшкевич Е. С., Бибилов И. В. Компьютерное зрение в музее фотографии

Статья посвящена обзору возможных способов применения методов компьютерного зрения в атрибуции, изучении и оцифровке музейной коллекции. Описаны инструменты в открытом доступе и разработки и опыт использования в Прикладном центре машинного обучения, анализа данных и статистики (ПЦ МАСТ).

Ключевые слова: компьютерное зрение, нейронные сети, вычислительная фотография, цифровая фотография.

РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ. ИКОНОГРАФИЯ

Лебедев И. В., Гусак В. А. От биографии — к истории фотографии (рецензия на книгу: Вальран В. Советская фотография. 1956–1986. СПб.: Фонд содействия развитию современной литературы «Люди и книги»; М.: Мультимедиа Арт Музей, 2023. 736 с., ил.)

Рассматривается новая книга-исследование художника, куратора и историка советской культуры Валерия Вальрана «Советская фотография. 1956–1986». Издание содержит творческие биографии 108 фотографов и является историко-биографическим справочником. На сегодняшний день книга — последний объемный по содержанию труд в ряду других, написанных специалистами в области истории фотографии. «Советская фотография» отвечает ожиданиям современных исследователей и обращается к опыту развития советской фотографии с середины 1950-х до середины 1980-х гг. Отмечается ряд достоинств книги, в частности важно, что в ней говорится о процессе изменений, начавшемся в рамках идеологических и эстетических норм послесталинского времени и «оттепели» и завершившемся периодом непосредственно перед перестройкой, когда для фотографов наметились новые художественные горизонты. В трех важнейших разделах книги: «Оттепель» (1956), «Заморозки» (1963–1968) и «Застой» (1969–1986) — определяется и прослеживается множество факторов, влиявших на развитие официальной фотографии и «фотоандеграунда». Терминология, как и концепция деления на разные формы бытования фотографии в зависимости от цензуры, вызывает вопросы. В рецензии высказываются сомнения относительно объективности термина «фотоандеграунд». Также акцентируется внимание на противоречивости содержания. При обращении к большому фактическому материалу в «Советской фотографии. 1956–1986» заметна предвзятость в анализе и отборе исторических сведений. Репрезентативный выбор фотографов вызывает вопросы относительно других мастеров, чьи имена и биографии в книге отсутствуют. Одновременно разнообразные наблюдения автора помогают более тонко разбираться в истории трех десятилетий и воспринимать книгу в целом как ценный, с точки зрения информационного потенциала, справочник.

Ключевые слова: советская фотография, фотоклуб, «фотоандеграунд», литовская фотография, цензура, фото-выставка, фотограф «второй культуры».

SUMMARIES

HISTORY AND THEORY OF PHOTOGRAPHY

Panchenko Irina. “His works always... could serve as models”: photographer Alexander Konstantinovich Yerzhemsky (1845–1905)

A. K. Yerzhemsky is an outstanding master, researcher and popularizer of light painting, developer and expert in the orthochromatic process, participant and prize-winner of Russian and foreign exhibitions, author of books, scientific articles, reports, lectures, employee of publishing houses, public organizations, co-owner of the “St. Petersburg Workshop of Educational Aids and Games”. He was the first photographer, the founder and the first head of the “Own Photography of the Russian Museum of Emperor Alexander III”. The subjects of Yerzhemsky’s photographs, created during his eight years of service at the Russian Museum, are museum buildings and territories, expositions, events, staff members, and works — the unique history of the beginning of the museum. Currently, the bulk of Yerzhemsky’s creative legacy, namely the author’s photographic prints and glass negatives, diapositives, an album with photographs, open letters, heliogravures and reproductions, is stored mainly in the image archive sector. This unique photographic and printed material of the late 1880s-early 1900s gives a complete picture of all significant areas of the talented master’s professional activity, in particular, documentary photography, artistic images and photographic reproductions. Many of the views, buildings, and objects he photographed had lost their original appearance and are now an invaluable source for research and restoration work. The museum also holds archival documents, books and magazines related to the name of this photographer and his work. In 2023, a monographic exhibition of Yerzhemsky was opened in the museum. The proposed article is the next stage of the study of the revealed creative heritage of the author from the collection of the State Russian Museum.

Keywords: A. K. Yerzhemsky, negatives, photographic prints, open letters, reproductions, Russian Museum, restoration, photography collection, photographer, light painting, orthochromatic plates.

Parmuzina Irina. “Cases on permission for various persons to take drawings and photographic views” 1907–1912 in the collections of the Moscow Palace Archives as a source on the history of photography

Taking pictures in the Moscow imperial residences was allowed only with the permission of the minister of the imperial court or — since May 1907 — the head of the Moscow Palace Administration. In order to obtain the permission, one had to send the petition, which indicated the name of the applicant and his assistants, their nationality, rank, address of residence or location of photo studio, purpose of imaging, etc. The article provides an overview of petitions received by the head of the Moscow Palace Administration N. N. Odoevsky-Maslov from 1907 to 1912 and preserved in the Russian State Archives of Ancient Acts and Russian State Historical Archives. The requests for filming including feature films, appeared since 1909, raise the particular interest.

Keywords: photographer, photograph, filming, petition, publication, Ministry of the Imperial Court, Moscow Palace Administration, sights.

Murtuzova Kamilla. The Image of Leningrad in the Works of Sergey Shimansky

The article is devoted to the photographic series of S. G. Shimansky, who photographed Leningrad during the blockade and after the Great Patriotic War. The master’s photo chronicle reflects the architectural appearance of the city, its history, and the feat of its residents. The portrait of St. Petersburg — Leningrad shows how it adapted to new conditions, how architectural forms integrated into classical landscapes, creating an interesting contrast and encouraging the viewer to meditate on the past and future of the city.

Keywords: Sergey Shimansky, image of Leningrad, architectural photography, blockade photography, post-war photography.

Esono Alexander. Jean Laurent’s Portuguese photographs as illustrations in the Encyclopedia of Elisée Reclus

For quite a long time in the 19th century, photography depended on engraving — the technology of reproducing images that had existed for several centuries. Use of photography as a basis for engraving was especially widespread in illustrated publications — newspapers, books and magazines, where woodcuts were used for numerous editions. Printed works, due to their scope and popular nature, were of great importance for the formation of stable ideas about a particular country, which, due to photography, began to happen much easier and faster than in all previous centuries. In this regard, the iconography of Portugal appears to be a good material for characterizing the influence of photography on engraving, placing photography within the already established framework of the popular art and designating the role of photography in the formation of the iconography of this unique and distinctive country of the Iberian Peninsula. The photographic and commercial activity of the French master Jean Laurent, who had his studio in Madrid, has a particular significance for the formation of the image of this region countries. His studio was a genuine center for the reproduction of Spain and Portugal images to the whole world. That is why his photographs became the basis for the engravings in the encyclopedia of the geographer Elisée Reclus. The volume, which included Spanish and Portuguese sections, was published in 1876, and is one of the important milestones in the formation of the iconography of Portugal and its popularization. Laurent’s photographs in the form of engraved illustrations in the encyclopedia are worthy of close attention in connection with the problems of the coexistence and mutual influence of engraving and photography, the role of photography in the creation of a popular image of the Iberian Peninsula countries in the second half of the XIXth century.

Keywords: photography in Portugal, popular art, XIXth century engraving, French book illustration.

RESTORATION AND CONSERVATION

Belyakova Irina, Bezrukova Anastasia. Experience in photo restoration with a paint layer. Interdisciplinary approach as the optimal methodological solution

The article is dedicated to technological features and difficulties of conservation of graphic art original artwork — photography with paint layer made from the masterpiece created by Raphael Santi “The Sistine Madonna”. Unlike fragmentarily colored photographs, a photography with paint layers covered with varnish are extremely rare. Such

combination of techniques is not typical for any conservation specializations and require an individual methodological approach. The work was complicated by the fact that the restoration of graphic works, photographic documents and oil paintings, as a rule, do not find technological common ground. Each of the mentioned specializations possesses its own set of scientific researches and restoration techniques.

Keywords: restoration, photo print, painting layer, artwork of graphics, technological lab, research, photoemulsion layer.

Andrianova Yulia, Sokolova Anastasia. Typical general damage to negatives within a collection. Exploring restoration solutions

The article explores the photographic collection of the A. V. Shchusev State Museum of Architecture, assembled from the 1930s to the present day, detailing the history of acquisition and existence of negative (photography) collections. It encompasses works by renowned photographers, architects, and materials from defunct organizations involved in the research and restoration of architectural monuments. The challenges of collection storage, typical damages specific to one collection negatives, and the nature and causes for their occurrence are discussed. Examples illustrate collections where experiments with development and retouching were employed, alongside issues of physical integrity and microclimate within negative packaging. Using case studies from two collections, the damages related to storage and production are traced. Special attention is paid to methods used to address chemical-photographic damages such as “silver mirror” effects and stains caused by sodium thiosulfate exposure. The article provides a thorough description of the negative disassembly stages, chemical treatment, and transfer of the emulsion layer onto new bases, including the use of methods developed by the All-Russian Archival Science and Records Management Research Institute (VNIIDAD). The complexities and challenges of working with thin and partially deteriorated emulsion layers are discussed. The results affirm the effectiveness of selected restoration measures in recovering and preserving historical images crucial to cultural heritage. The refined approach within the restoration of one collection proves successful in handling a series of negatives.

Keywords: A. V. Shchusev State Museum of Architecture, collections of negatives, issues of negative storage, typical damages to negatives, nature of damage to negatives, negative restoration process, selection of restoration techniques, glass plate negative, negative photography.

Mymrina Evgeniya. Conservation of cultural heritage paper objects, extremely damaged by water (experience of the Grabar Art Conservation Center)

The article consolidated the practical experience of artists-restorers of the Grabar Art Conservation Center in the conservation and restoration of paper-based cultural heritage objects extremely damaged by water. Particular attention was paid to the individual approach in choosing a method for drying of damaged works. The techniques of blocked papers separation were analyzed. A method for conservation underwater archeology objects was proposed.

Keywords: paper conservation, underwater archaeology, emergency drying of papers, separation of blocked papers, restoration.

Sushkova Olga. On the issue of museum objects preservation in case of fire

A fire in a museum is an emergency situation that threatens the safety not only of visitors and employees, but also of the museum collection, the which preservation is one of the main functions of the museum. The organization of fire safety at the facility should be based on meeting the requirements of regulatory documents, analyzing the fire condition and training employees to act during a fire. The article considers an approach to the organization of the museum collection preservation through the development of fire safety measures: fighting measures to prevent the occurrence of fire and minimize its consequences, a possible approach to the formation of a structured document — an action plan for the rescue of cultural property, which prescribes the individual responsibilities of each official involved in the evacuation of exhibits.

Keywords: fire safety, protection of exhibits, evacuation plan for the museum collection, risk assessment.

Zhilina Elena, Starilova Lyudmila, Grigorieva Irina, Venediktova Nadezhda, Kaputkina Svetlana, Vasileva Anna, Borisov Evgenii, Dynnikova Mariya, Povolutckaia Anastasia. Research and restoration of a glass negatives collection from the ROSPHOTO collection

One of the pre-revolutionary collections of stereophotographs, glass and film negatives in the collection of the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, possessing undoubted artistic and historical value, was presumably transferred to the museum by the Levin family in 2006. After the initial description and registration, this collection was repeatedly returned to by both museum curators, who re-attributed the items, and restorers, who regularly monitored the condition of the glass and film negatives.

The archive dates back to the 1890–1930s and consists of 401 items, including 258 amateur and professional stereophotographs, 108 amateur glass negatives, 35 amateur film negatives. The main focus of this article is on the study of glass gelatin silver negatives, their storage, research and restoration.

Keywords: stereophotographs, glass and film negatives, restoration, glass gelatin silver negatives.

ATTRIBUTION AND EXPERTISE

Kuznetsov Igor. On the issue of attribution of photograph “Meeting of the Grand Prince with the governor Baranov in Nizhny Novgorod. The Cathedral” from the collection of the Nizhny Novgorod State Historical and Architectural Museum-Reserve

The article is devoted to the problems of attribution of one photo from the collection of the Nizhny Novgorod State Historical and Architectural Museum-Reserve — GOM 3099 FK 850. It is listed under the name “Meeting of the Grand Prince with the governor Baranov in Nizhny Novgorod. The Cathedral, the author is photographer A. O. Karelin” in the catalogues of the museum. Thanks to the attribution of an official from among the greeters, it is possible to accurately date the photo to 1887. Further, based on information obtained from periodicals of the XIXth century and printed publications of the XIXth–XXth centuries, it was established that the photograph captures the ceremony of the meeting of Grand Princes Mikhail Nikolaevich and Sergei Mikhailovich by Metropolitan Mikhail of Serbia (Jovanovich), Nizhny Novgorod clergy and officials on the porch of the Cathedral in Nizhny Novgorod. The photo was dated June 7, 1887. The article also attributes a number of officials depicted in this photo — Metropolitan Mikhail

of Serbia (Jovanovich); church historian and writer Dmitry (Sambikin), Bishop of Balakhninsky district, vicar of the Nizhny Novgorod diocese; head of the 3rd Infantry Division, Lieutenant General V. S. Korevo; police chief of Nizhny Novgorod N. G. Karger; different categories of people are defined: clergy, police officers, military personnel of the 10th New Ingermanland Infantry Regiment. In conclusion, it is proposed to change the existing name of the photo to the following — “The meeting of Grand Princes Mikhail Nikolaevich and Sergei Mikhailovich by Metropolitan Mikhail (Jovanovich) of Serbia on the porch of the Cathedral. Nizhny Novgorod” and date the photo on June 7, 1887.

Keywords: Nizhny Novgorod, Grand Prince, General, governor, clergy, police chief, infantry regiment.

Glazkov Vladimir. Historical photos as an iconographic source in the book “Military uniform of the era of Alexander II”

In 2021, the “Russkie Vityazi” Foundation have published a two-volume book “Military Uniform of the Era of Alexander II. 1855–1861”, dedicated to the uniform, equipment, and weapons of the Russian army of the XVIII–XX centuries. The photographic documents depicted servicemen of the Russian army from the period 1855–1881 were used in addition to regulatory acts, visual materials, and paintings, during the book creation. The examined photographs show changes in uniforms and wearing rules, making the photographs important iconographic material on the history of reality.

Keywords: Russian army, uniform, Alexander II, non-commissioned officer, insignia, retouching, iconography.

Radolitskaya Yana. Early paper photography of the late 1840-1860s with images of Rome: methods and problems of attributions (using the examples of the State Hermitage collection)

The article is devoted to the methods and problems of establishing authorship in early Roman photography, the experience of working in this direction with the Hermitage collection, as well as the importance of attribution both for the status of the collection itself and for the accumulation of general knowledge about the work of a particular photographer, despite the uniqueness that print introduced into scientific circulation. Due to the limited circle of the first masters, as well as the extreme vulnerability of the early prints, the number of photographs of that time that have survived to this day is relatively small, and each photograph can either complement the already established picture of our ideas, or correct it and even enter into controversy with it. This is due to the fact that identical photographs in different collections may contain a different set of attribution “clues” — signatures, blind and ink stamps, negative numbers. Such diversity is perfectly demonstrated by the collection of the State Hermitage, which contains more than two hundred examples of early paper photography depicting architectural landmarks of Rome. Their attribution, obvious in some cases, in others turned out to be possible thanks to the analysis of the stylistic, compositional or technological features of the photographs, the identification and study of negative numbers, as well as the search for identical prints in other collections and the assessment of the attributions proposed there. To date, it has been possible to identify or suggest six names of early representatives of the Roman photographic school in the collection of the State Hermitage: Frederic Flacheron, Tomaso Cuccioni, Eugene Constant, James Anderson, Pietro Dovizielli, Andrea de Bonis.

Keywords: early Roman photography, Rome, Roman architecture, attribution, the Hermitage collection, Frédéric Flachéron, James Anderson, Andrea de Bonis, Eugene Constant, Pietro Dovizelli.

Starilova Lyudmila, Khosid Elena. Complex attribution of the album with views of Leningrad and the USSR Navy ships of the mid-1950s — early 1960s from the ROSPHOTO collection

The article is devoted to the study of the existence history of an album with rare photographs with a metallic sheen, which depict views of Leningrad and ships of the USSR Navy from the mid-1950s to 1962. The photographic paper was examined using optical microscopy, X-ray fluorescence analysis, and infrared microspectroscopy. The time and place of photography, the features of the author’s imaging, and the inscription were analyzed. As a result of the work, one of the authors of the photographs was identified — R. A. Mazelev, and an assumption was made that the album was presented to P. I. Zhukov, a leading employee of the hull department of CCH-53.

Keywords: album, metotype, USSR Navy, optical microscopy, X-ray fluorescence analysis, microscopy research.

INTELLECTUAL PROPERTY

Neretin Oleg. New foreign inventions in the field of photography

The article is devoted to the new foreign inventions in the field of photography and photographic equipment over the past five years, that have received patents abroad and in the Russian Federation. The article provides statistical data on abroad patenting of inventions on various topics related to photography, identifies the leading countries in this area, as well as the leading companies that have received the largest number of patents. The author indicates information resources, including the classification ones, which can be useful in patent searches. The author provides current information on the inclusion of some foreign photographic products in the List of goods for parallel import, formed by the Ministry of Industry and Trade of the Russian Federation.

Keywords: intellectual property, invention, photographic goods, International Patent Classification, Rospatent’s search platform, Espacenet, Questel Orbit, patent analogues, parallel import of goods.

VISUAL CULTURE RESEARCH METHODOLOGY

Dunaeva Ekaterina. Use of original photographs as illustrations in printed publications dated 1850–1880s.

Today, the photographs in the book are an integral part of it. The author in his article draws attention to the first stages of the photography use in the book — from the time of its invention in 1839 to the revolution of 1917. But more emphasis is placed on the period 1850-1880s, when albumen printing and the wet-colloid process had already been invented. This inventions made it possible to get copies from the negative, which are necessary for print editions. At this time, photo illustration is characterized by the use of an original photograph. In the article, the author pays more attention to Russian publications, but several foreign ones are also considered. The subject of books is not limited to the theme of art, although it prevails, especially in foreign publications. Despite the fact that photography became quite a mass phenomenon during the period under review, books with original photographic prints are rare and have a small circulation, since printing photographs resulted in greater costs than publishing a book, for example, with

lithographs. In addition to the small circulation, the difficulty of identifying such publications is an obstacle. However, in the end, the author of the article managed to create a short and incomplete catalog of books with original photographs, which, as the author hopes, will subsequently be expanded and supplemented.

Keywords: photography, book, illustration, catalog.

Venediktova Nadezhda, Kascheeva Tatyana, Starilova Lyudmila. Comprehensive study of the archive of the Frantz family photographs and letters (for the exhibition “Felicia’s Archive”, ROSPHOTO, 2023)

The initial fragmentary nature of Felicia Frantz’s photographic archive, transferred to ROSPHOTO in 2022, led to a number of errors in the annotation of the photographic prints. With the help of a comparative analysis of photographs from the Frantz family archive and a matching of these photographs with ones stored in the ROSPHOTO collection, as well as the study of a significant array of various sources and letters, it was possible to establish the dates, circumstances of life and places of residence in St. Petersburg - Leningrad and Petrozavodsk of Felicia herself, her husband Boris Stepanovich Romanski, mother Atalia Ottomarovna Frantz and daughters Marina and Lidia Romanski. Work in the archives of St. Petersburg and Petrozavodsk helped to clarify the circumstances of A. O. Frantz’s death, the dates of birth of her daughters, the fate of Felicia’s sister — Vera and the relatives of the Romanskis and Loudons present in the photographs. A complex, integrated approach to studying photographs, including the analysis of forms, clothing, habitoscopy and work with archives, allowed to eliminate inaccuracies in identifying individuals depicted in photographs and is applicable not only in museums, but also in private practice, such as genealogy.

Keywords: family archive, family photo archive, Frantz family, Romanski, Loudon, letters, genealogy, genus, family tree, biography, exhibition “Felicia’s Archive”.

PHOTOGRAPHIC DOCUMENT AND MODERN TECHNOLOGIES

Yushkevich Ekaterina, Bibilov Ivan. Computer vision in the photography museum

The article is devoted to the review of possible ways of using computer vision methods in attribution, study and digitization of museum collections. Open access tools, developments and use experience in the Center for Machine Learning, Data Analysis, and Statistics are described.

Keywords: computer vision, neural networks, computational photography, digital photography.

REVIEWS. REPORTS. ICONOGRAPHY

Lebedev Igor, Gusak Vasily. From biography to the history of photography (Review of the book: Valran V. Soviet photography. 1956–1986. St. Petersburg: Foundation for the Promotion of Contemporary Literature “People and Books”; Moscow: Multimedia Art Museum, 2023. 736 p., ill.)

A new research book by the artist, curator and historian of Soviet culture Valery Valran “Soviet Photography. 1956–1986” is being reviewed. The publication is a historical and biographical reference book and contains biographies of one hundred and eight photographers. To date, the book is the latest voluminous work in a series of others written by specialists in the field of the history of photography. “Soviet Photography” meets the expectations of modern researchers and addresses the experience of the Soviet photography development from the mid-1950s to the mid-1980s. A number of merits of the book are noted, in particular, it is important that it talks about the process of changes that began within the framework of the ideological and aesthetic norms of the post-Stalin period and “the Thaw”, and ended in the period immediately before perestroika, when new artistic horizons emerged for photographers. In three key sections of the book, “The Thaw” (1956), “Frost” (1963–1968) and “Stagnation” (1969–1986), many factors that influenced the development of official photography and the “photo underground” are defined and traced. The terminology, as well as the concept of dividing photography into different “forms” depending on censorship, raise questions. The review expresses doubts about the objectivity of the term “photo underground”. The contradictoriness of the content is also emphasized. A bias in the analysis and selection of historical information when referring to the large amount of factual material in “Soviet Photography. 1956–1986”, is noticeable. The large and representative selection of photographers raises questions about other masters whose names and biographies are absent from the book. At the same time, the author’s various observations help to more subtly understand the history of three decades and perceive the whole book as a valuable reference book in terms of information potential.

Keywords: soviet photography, photo club, «photo underground», Lithuanian photography, censorship, photo exhibition, photographer of the “second culture”.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андрианова Юлия Алексеевна — художник-реставратор произведений графики II категории, художник-реставратор архивных документов (направление — фотодокументы) III категории отдела реставрации графических фондов, Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева, Россия, 119019, Москва, ул. Воздвиженка, 5/25; uandrianova@mail.ru

Безрукова Анастасия Владиславовна — студентка 4-го курса специалитета, отделение реставрации, Московское академическое художественное училище, Россия, 129594, Москва, ул. Сушевский Вал, 73, корп. 2; anastasiavladislavovna5@mail.ru

Белякова Ирина Сергеевна — художник-реставратор произведений графики, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, Россия, 105005, Москва, ул. Радио, 17, корп. 6; irabiso303@mail.ru

Бибиллов Иван Владимирович — директор Прикладного центра машинного обучения, анализа данных и статистики, соруководитель программы прикладного анализа данных, Россия, 191187, Санкт-Петербург, наб. Кутузова, 22, корп. 31; ibibilov@eu.spb.ru

Борисов Евгений Вадимович — кандидат физико-математических наук, специалист ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества», Научный парк Санкт-Петербургского государственного университета, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; лаборант отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

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, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Венедиктова Надежда Игоревна — хранитель музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; solmy@mail.ru

Глазков Владимир Владимирович — научный сотрудник, Тульский историко-архитектурный музей, Россия, 300041, Тула, пр. Ленина, 27; glazkow@inbox.ru

Григорьева Ирина Андреевна — старший научный сотрудник Отдела научно-технологической экспертизы, Государственный Эрмитаж, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Гусак Василий Андреевич — кандидат искусствоведения, заместитель главного хранителя музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; vasgus@yandex.ru

Дунаева Екатерина Дмитриевна — бакалавр гуманитарных наук, лаборант-исследователь Института востоковедения Российской академии наук, Россия, 107031, Москва, ул. Рождественка, 12; edunaeva@ivran.ru

Дынникова Мария Георгиевна — кандидат политических наук, заместитель генерального директора по научно-методической работе, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; editor@rosphoto.org

Жилина Елена Владленовна — художник-реставратор II категории отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; conservation@rosphoto.org

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, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Кашеева Татьяна Константиновна — доктор биологических наук, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт акушерства, гинекологии и репродуктологии имени Д. О. Отта, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 3; tkklpd@mail.ru

Кузнецов Игорь Александрович — независимый исследователь, консультант по вопросу атрибуции исторических фотографий, Россия, 603057, Нижний Новгород, Косогорная ул., 3; kia176@yandex.ru

Лебедев Игорь Валерьевич — главный хранитель музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; старший преподаватель-практик, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9; igorswan@list.ru

Муртузова Камилла Чингизовна — магистр искусствоведения, хранитель музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; mila.murtuzova@mail.ru

Мымрина Евгения Владимировна — художник-реставратор произведений графики и переплетов высшей категории, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, Россия, 105005, Москва, ул. Радио, 17, корп. 6; schenia@inbox.ru

Неретин Олег Петрович — доктор экономических наук, директор Федерального института промышленной собственности, Россия, 125993, Москва, Г-59, ГСП-3, Бережковская наб., 30, корп. 1; fips@rupto.ru

Панченко Ирина Александровна — старший научный сотрудник сектора архива изображений, Государственный Русский музей, Россия, 191186, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4; krokuspanchenko@mail.ru

Пармузина Ирина Сергеевна — старший научный сотрудник отдела учета и обеспечения сохранности документов, Архив Российской академии наук, Россия, 117218, Москва, Новочеремушкинская ул., 34; iparm@yandex.ru

Поволоцкая Анастасия Валерьевна — кандидат физико-математических наук, заместитель директора ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества», Научный парк Санкт-Петербургского государственного университета, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; заведующая отделом лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Радолицкая Яна Станиславовна — научный сотрудник Отдела античного мира, Государственный Эрмитаж, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34; radolitskaya@hermitage.ru

Соколова Анастасия Альбертовна — художник-реставратор произведений графики II категории, художник-реставратор архивных документов (направление — фотодокументы) III категории отдела реставрации графических фондов,

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева, Россия, 119019, Москва, ул. Воздвиженка, 5/25; anastasia.sokolova.rest@mail.ru

Старилова Людмила Ивановна — хранитель музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; book@rosphoto.org

Сушкова Ольга Владимировна — кандидат технических наук, начальник сектора пожарной безопасности, Государственный Эрмитаж, Россия, 190031, Дворцовая наб., 34; sushkova.ov@hermitage.ru

Хосид Елена Геннадьевна — старший научный сотрудник лаборатории консервации и реставрации документов, Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук, Россия, 196084, Санкт-Петербург, Киевская ул., 5, стр. 9; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; lenahosid@gmail.com

Эсоно Александр Флорентинович — кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; aesono@yandex.ru

Юшкевич Екатерина Сергеевна — магистр программы «Кураторские исследования», специалист по экспозиционной и выставочной деятельности, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; yushkevich.ekaterina@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Andrianova, Yulia — Artist-Restorer of Works of Art on Paper, Artist-Restorer of Archival Documents (Direction — Photographic Documents) of the Department of Restoration of Graphic Funds, A. V. Shchusev State Museum of Architecture, 5/25 Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia; uandrianova@mail.ru

Belyakova, Irina — Restorer of the Highest Qualification, the Grabar Art Conservation Center, 17/6 Radio Str., Moscow, 105005, Russia; irabiso303@mail.ru

Bezrukova, Anastasia — Student, Specialist, 4th grade, Restoration Department, the Academic Art College, 73/2 Sushchevsky Shaft Str., Moscow, 129594, Russia; anastasiavladislavovna5@mail.ru

Bibilov, Ivan — director of the Center for Machine Learning, Data Analysis and Statistics, vice director of the Applied Data Analysis Program, Russia, 191187, St. Petersburg, Kutuzov Emb., 22, Bldg. 31; ibibilov@eu.spb.ru

Borisov, Evgenii — PhD in Physics, Specialist of the Center for Optical and Laser Materials Research Research Park, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; PhD in Physics, Laboratory assistant of Laboratory and Restoration Research, the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; himlab@rosphoto.org

Dunaeva, Ekaterina — BS of Arts, Research Assistant, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Science, 12 Rozhdestvenka Str., Moscow, 107031, Russia; edunaeva@ivran.ru

Dynnikova, Mariya — PhD in Politics, Deputy director for Scientific and Methodological work, the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; editor@rosphoto.org

Esono, Alexander — PhD in Art Criticism, Curator of museum objects, the State Russian and Exhibition Center ROSPHOTO; aesono@yandex.ru

Glazkov, Vladimir — researcher, Tula Historical and Architectural Museum, Russia, 300041, Tula, Lenin pr., 27; glazkow@inbox.ru

Grigorieva, Irina — Senior Researcher, Department for Scientific Examination/Authentication of Works of Art, The Stage Hermitage Museum, 190031, St. Petersburg, 34 Dvortsovaya Emb.;
Leading Specialist of the Department of Laboratory Research and Conservation, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; himlab@rospphoto.org

Gusak, Vasily — PhD in Art Criticism, vice chief curator of the State Russian Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; vasgus@yandex.ru

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, 190031, Russia; lenahosid@gmail.com

Kaputkina, Svetlana — Senior Researcher, Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; Leading Specialist, Department of Laboratory Research and Conservation, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; himlab@rospphoto.org

Kascheeva, Tatyana — Doctor of Biological Sciences, Leading Researcher, The Research Institute of Obstetrics, Gynecology and Reproductology named after D. O. Ott, Russia, 199034, St. Petersburg, Mendelevskaya Line, 3; tkklpd@mail.ru

Kuznetsov, Igor — Independent Researcher, Consultant on the Attribution of Historical Photographs, 3 Kosogornaya Str., Nizhny Novgorod, 603057, Russia; kia176@yandex.ru

Lebedev, Igor — Chief Custodian of the State Russian Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; Senior Lecturer-Practitioner, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University, 7-9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; igorswan@list.ru

Murtuzova, Kamilla — master of Art criticism, curator of museum objects of the State Russian Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, Russia, 190031, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya Str., 35; mila.murtuzova@mail.ru

Mymrina, Evgeniya — Paper and Book Conservator, The Grabar Art Conservation Center, 17/6 Radio Str., Moscow, 105005, Russia; schenia@inbox.ru

Neretin, Oleg — PhD in Economy, Director, the Federal Institute of Industrial Property, 30/1 Berezhkovskaya Emb., G-59, GSP-3, Moscow, 125993, Russia; fips@rupto.ru

Panchenko, Irina — Senior Researcher, Image Archive Sector, State Russian Museum, 4 Inzhenernaya Str., St. Petersburg, 191186, Russia; krokuspanchenko@mail.ru

Parmuzina, Irina — Senior Researcher at the Department of Accounting and Preservation of Documents of the Archives of the Russian Academy of Sciences, 34 Novocheremushkinskaya Str., Moscow, 117218, Russia; iparm@yandex.ru

Povolotckaia, Anastasia — PhD in Physics, Vice director of the Center for Optical and Laser Materials Research Research Park, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; PhD in Physics, Head of the Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; himlab@rospphoto.org

Radolitskaya, Yana — Researcher, Department of Classical Antiquities, The State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190031, Russia; radolitskaya@hermitage.ru

Sokolova, Anastasia — Artist-Restorer of Works of Art on Paper, Artist-Restorer of Archival Documents (Direction — Photographic Documents) of the Department of Restoration of Graphic Funds, A. V. Shchusev State Museum of Architecture, 5/25 Vozdvizhenka Str., Moscow, 119019, Russia; anastasia.sokolova.rest@mail.ru

Starilova, Lyudmila — curator of the museum items, the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, Russia, 190031, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya Str., 35; book@rospphoto.org

Sushkova, Olga — PhD in Engineering, chief of fire safety sector, State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190031, Russia; sushkova.ov@hermitage.ru

Vasileva, Anna — PhD in Chemistry, Professor Assistant, Institute of Chemistry, St. Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; PhD in Chemistry, Leading Specialist, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; himlab@rospphoto.org

Venediktova, Nadezhda — curator of museum items, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, Russia, 190031, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya Str., 35

Yushkevich, Ekaterina — MS of the Curatorial Studies program, specialist in exhibition activities, the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, Russia, 190031, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya Str., 35; yushkevich.ekaterina@mail.ru

Zhilin, Elena — Artist-Restorer, Department of Laboratory Research and Conservation, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; conservation@rospphoto.org



Редакция: РОСФОТО
190031, 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 30.10.2024
Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 500 экз. Заказ № 12431
Отпечатано в ООО «ИДАЛЬГО-ПРИНТ»
Адрес производства:
192148, Санкт-Петербург, ул. Крупской, д. 55, лит. В, пом. 68