РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР



Фотография
Изображение
Документ

Вып. 15 (15)

Санкт-Петербург
2026

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

ФОТОГРАФИЯ
ИЗОБРАЖЕНИЕ
ДОКУМЕНТ

Выпуск 15 (15)

Санкт-Петербург
2026

Фотография. Изображение. Документ. Вып. 15 (15)

РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

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:
А. В. Максимова — главный редактор (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
Е. В. Бархатова — заместитель главного редактора (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
М. Г. Дынникова — выпускающий редактор (РОСФОТО, Санкт-Петербург)
А. В. Поволоцкая (Санкт-Петербургский государственный университет, РОСФОТО, Санкт-Петербург)

Редакционный совет:
Д. Б. Антонов (Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва)
Ю. М. Батурин (Российская академия наук, Москва)
П. А. Кюнг (Всероссийский научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела, Москва)
О. П. Неретин (Федеральный институт промышленной собственности, Москва)
Н. В. Сиповская (Государственный институт искусствознания, Москва)
В. Г. Смирнов (Российский государственный архив Военно-Морского Флота)
Е. Ю. Терещенко (НИЦ «Курчатовский институт», Москва)
М. В. Чистякова (Государственный исторический музей, Москва)
Е. Б. Яцишина (НИЦ «Курчатовский институт», Москва)

Редактор М. В. Скворцова
Корректор Е. В. Величкина
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)

Материалы публикуются в авторской редакции.
Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.
Перепечатка любых материалов без письменного согласия редакции невозможна.
При цитировании ссылка на издание обязательна.

© РОСФОТО, 2026

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

При поддержке Министерства культуры РФ

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ 5

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ

А. Ф. Эсоно 6
Английская гелиогравюра конца XIX века. Традиции и новации

А. А. Дмитриева 12
История мультифотографии в России в 1890–1960-е гг.

ЦВЕТ В ФОТОГРАФИИ

О. С. Мицкевич 22
Ранняя японская фотография в альбоме из путешествия П. Е. Щербова по Японии 1896–1897 гг.

Н. А. Станулевич 28
Автохромы в Российской империи: распространение, практика и коллекции

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ

О. П. Неретин 35
Патентный след в цветной фотографии

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

С. А. Родов 40
Визуальная репрезентация образа исследователя Севера в документальных источниках из собрания Национального музея Республики Коми

А. В. Вербовский, Е. А. Горбатенко 47
Доктор Ставровский — земский врач и военный медик: история жизни в фотодокументах из семейного архива

С. В. Горбунова 53
Методология применения контент-анализа в изучении фотографических источников (на примере коллекции фотографий Тамбовской губернии конца XIX — начала XX в. из фондов Тамбовского областного краеведческого музея)

М. О. Радченко, Е. С. Юшкевич 60
Фотооткрытка в СССР в период 1953–1970 гг.

ФОТОДОКУМЕНТ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

И. С. Тамбовцев 68
Сохранение цифрового культурного наследия: проблемы и перспективы российских музеев

АТРИБУЦИЯ И ЭКСПЕРТИЗА

К. Ю. Соловьева 73
Альбом «Камчатка. Апрель — октябрь 1900» князя Сан-Донато Е. П. Демидова. История создания и атрибуции

И. Н. Ибрагимов, С. А. Севастьянова 84
Фотопортрет великого князя Александра Александровича работы А. И. Деньера

М. С. Валова 87
Опыт атрибуции фотографических отпечатков XX века в рамках выставочных и издательских проектов Третьяковской галереи

Я. А. Захарова 93
Арктические стеклянные негативы в фотографическом архиве В. Н. Тюлина

РЕСТАВРАЦИЯ, КОНСЕРВАЦИЯ И ХРАНЕНИЕ

Н. М. Доведова, Е. Г. Хосид 99
Исследования и реставрация рукописи «История династии Дай-Мин, перевод с китайского языка Степана Липовцова» из фондов СПбФ АРАН

Н. М. Доведова, О. Ю. Деркачева, В. А. Парфенов, А. В. Поволоцкая, Д. В. Панькин, Т. К. Баранова, Е. В. Орлов, С. В. Сирро 106
Технико-технологические исследования тканевой основы, чернил и красочного слоя как часть проекта Русского географического общества по изучению «Чертежа Сибири от границ китайских» С. У. Ремезова

А. В. Поволоцкая, Ю. А. Богданова, С. Ю. Капуткина, Е. В. Борисов, Э. В. Стриженко, И. А. Григорьева, М. Г. Дынникова 116
Подносной альбом «Виды Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде» из собрания НГИАМЗ: атрибуция, естественно-научное исследование и реставрация

АННОТАЦИИ СТАТЕЙ 124

SUMMARIES 128

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 132

ABOUT THE AUTHORS 134



Александер К. Таллент. Портрет Е. П. Демидова. Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». КП 512. © РОСФОТО

ОТ РЕДАКЦИИ

Изучение и сохранение культурного наследия, расширение знаний о составе и характере фотографических коллекций российских музеев, архивов и библиотек, обеспечение всестороннего доступа к ним, а также выработка принципов комплектования фотофондов, их исследования, включения в научный оборот и выставочную практику — такую работу невозможно вести в одиночку, вне широкого профессионального диалога. На протяжении более десяти лет Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО последовательно воплощает этот подход, проводя конференцию «Фотография. Изображение. Документ». Ее тематика охватывает историю и теорию фотографии, исследование цвета, методологию изучения визуальной культуры, вопросы интеллектуальной собственности, атрибуцию и экспертизу, реставрацию, консервацию и хранение, а также современные технологии работы с фотодокументами.

Сегодня этот проект вышел за пределы одной площадки. В 2025 году лучшие статьи сборника были представлены в специальном выпуске международного журнала Herald of the Russian Academy of Sciences — Photography: Restoration, Conservation, and Storage. Публикация в издании, индексируемом в Web of Science и Scopus (квартиль Q2, «белый список» первого уровня), стала признанием того, что российские исследования в области сохранения фотодокументов соответствуют мировым стандартам. Ученые, реставраторы и хранители получили возможность говорить с международным научным сообществом на равных — и этот опыт мы продолжаем развивать.

За этим результатом стоит системная работа. С 2008 г. РОСФОТО реализует Программу сохранения фотодокументов, входящих в состав государственных фондов Российской Федерации. Программа охватывает весь цикл работы с фотонаследием: от изучения и сохранения коллекций до определения принципов их комплектования и введения в научный оборот. Особое внимание уделяется тому, чтобы сделать хранящиеся в музеях, архивах и библиотеках материалы по-настоящему доступными — и для исследователей, и для широкой публики.

Сборник научных статей «Фотография. Изображение. Документ» стал за эти годы площадкой конструктивного диалога специалистов, занятых сохранением культурного наследия: историков культуры и искусства, культурологов, источниковедов, архивистов, палеографов, криминалистов, ученых-естественников, разрабатывающих средства и методы анализа фотографических и рукописных памятников, а также экспертов в области культурных ценностей.

Очередной выпуск продолжает эту традицию. Материалы сборника будут интересны не только историкам фотографии, искусствоведам и музейным работникам, но и представителям многих других гуманитарных специальностей. Все тексты доступны на сайте РОСФОТО.

УДК 76.01+655.224.12

А. Ф. Эсоно

Английская гелиогравюра конца XIX века. Традиции и новации

Гелиогравюра (фр. héliogravure; от греч. helios — «солнце» и фр. gravure — «гравюра»), в силу своей синтетической природы, тесно связывает историю фотографии с предыдущими этапами развития гравюры. Это промежуточное положение гелиогравюры как результата взаимодействия старой и новой технологий заслуживает пристального внимания, поскольку затрагивает сразу две большие отрасли тиражного производства печатной продукции. В XIX в., когда фотография и гравюра сосуществовали, гелиогравюра успела пройти довольно долгий путь развития — от опытов Ж. Н. Ньепса, У. Г. Ф. Тальбота и других ученых до поздних типографских форм конца XIX столетия [1, с. 228]. Обращаясь к английской гелиогравюре рубежа веков, можно предполагать, что имманентная тиражная природа гравюры должна была во многом определять подход издателей и художников, работавших с гелиографической техникой. Однако стоит уточнить и важное положение фотографии в этой области печатного искусства.

Безусловно, возможность тиражирования образов — одно из кардинальных явлений в культуре раннего Нового времени наряду с революцией книгопечатания. На протяжении XV–XIX вв. гравюра использовалась для создания тиражных произведений разного уровня, соответствовавшего запросам всех страт общества: это были научные трактаты и иллюстрированные хроники, бумажные иконы и летучие листки. Свойство тиражирования с самого начала понималось и в сугубо прикладном смысле: к гравюре обращались как средству репродуцирования рисунков гениев прошлого, учебных образцов для художников, схем для мастеров и мастериц, а также воспроизведения частных живописных и графических собраний. После появления фотографии гравюра стала тиражировать и новые изображения: сначала их нужно было превратить в рисунок, а затем гравировать на дереве или металле, чтобы напечатать на бумаге. Отсюда следует, что относительно старая техника была способом передачи результатов новой, а создателями конечного произведения являлись фотограф, рисовальщик, гравер, печатник и издатель.

Параллельно линии, в которой фотография оказывалась основой для рисунка, необходимого для гравирования, шло развитие собственно гелиогравюры. Она развивалась из соединения фотографического процесса, замещавшего отмеченный выше этап создания рисованной копии фотоизображения, и печати на бумаге с гравировальной доски. Теперь изображение, полученное в фотоаппарате почти прямо из реальности, могло быть перенесено на подготовленную для печати поверхность. Эта особенность подчеркивает синтетическую природу гелиогравюры, объединявшей в своем технологическом базисе два процесса, однако сущность тиражирования по-прежнему неотделима от понимания данной техники. Именно стремление к увеличению количества качественных выразительных оттисков двигало ее вперед, что вполне созвучно культуре Британии как главного центра промышленной революции.

Вместе с тем устранение этапа рисунка не должно скрывать возможности редактирования изображения, заключающейся во взаимодействии фотографии и гравюры помимо задачи тиражирования. К примеру, стремление к доработке фотографий для создания некоего графического произведения можно обнаружить в знаменитых гелиогравюрах Эдуарда Бальдюса (Édouard Baldus; 1813–1889), посвященных Лувру и Тюильри [2]. Они появлялись в виде альбомов в 1869–1875 гг. и были выполнены на основе его собственных снимков. В них Бальдюс очевидным образом исправлял и дополнял изображения перед печатью: мастер старался вручную доработать доски, чтобы выделить контуры и объемы объектов, часто полностью устраняя следы их фотографического происхождения [3, p. 65]. Касаясь вопроса своеобразного редактирования, стоит указать и на способность гелиогравюры — синтеза фотографии и гравюры — к использованию выразительных средств последней для создания конечного художественного произведения. Таким образом, наиболее важные теоретические и практические особенности гелиогравюры — тиражность, редактирование изображения, стремление к переводу фотографической реальности в графическую образность.

Все эти отличительные черты характерны и для поздней английской гелиогравюры, или фотогравюры (англ. photogravure), рубежа XIX–XX вв., в которой фотографическая составляющая довольно заметна. Несмотря на достаточно долгую историю, технология гелиографии менялась. Хорошо понимаемая еще в середине века Тальботом [4, p. 186], только с 1870-х гг., благодаря развитию фотографической химии [5], она настолько расширила свои возможности, что стала массовым явлением. Иными словами, бурное развитие фотографических технологий разделяет эволюцию гелиогравюры на разные этапы, и именно в последнем особо подчеркивается собственно тиражная основа самой гравюры. Данный кажущийся парадокс легко объяснить, если поместить гравюру, фотографию и гелиогравюру в проблематику производства, в контекст промышленной революции XIX в.

В этот поздний период наиболее продуктивным был вариант гелиогравюры, объединивший фотопроцесс с традиционным для гравюры травлением[1]. Особенно удачным оказалось применение техники акватинты [6, p. 39]: задолго до фотографии она позволяла создавать тональные переходы, акварельные эффекты и получила широкое распространение в Англии [7, с. 8]. Такой способ,



Ил. 1. А. Ренц и Ф. Шрадер. Его высочество герцог Михаил Георгиевич Мекленбург-Стрелицкий (пушкарь времен царя Алексея Михайловича). Гелиогравюра из «Альбома костюмированного бала в Зимнем дворце». 1904. © РОСФОТО

включавший травление доски, служил для передачи фотографического изображения в тиражируемом на бумаге виде. Гелиогравюра чаще всего использовалась для репродуцирования живописи и графики, но иногда художники обращались к технике для создания особых синтетических произведений. Именно в контексте массовой гелиографической печати стали появляться работы, привлекшие внимание своими особенностями. Рассмотрим несколько примеров.

Фирма Эмери Уокера (Emery Walker; 1851–1933) и Уолтера Буталла (Walter Boutall; ?–?) Walker & Boutall, Automatic and Photographic Engravers («Уокер и Буталл, автоматическая и фотографическая гравюра») была основана в 1886 г. в Лондоне и просуществовала до 1900 г. Интересно, что название фирмы объединило целый ряд новых слов с более традиционным «гравер». Стоит подчеркнуть, что указание на автоматическую и фотографическую природу новой технологии следует в русле рекламного нарратива своего времени — будто происходит превращение гравера в некий фотографический автомат. Действительно, гипотетически сам процесс не исключал копирования изображения через камеру на доску и затем на бумагу. Однако на деле эта наиболее успешная техника все равно сохраняла необходимость буквально вручную дорабатывать доску перед печатью гравюры с нее, что на новом витке развития производства, движущегося к массовости, связало гелиогравюру с традиционной гравюрой.

Нужно сказать, что сэр Эмери Уокер — один из выдающихся деятелей книгоиздания, хорошо знакомый лично с Уильямом Моррисом (William Morris; 1834–1896), с деятельностью общества «Искусства и ремесла» (The Arts and Crafts Exhibition Society) и социалистическим движением. Уокер занимался книжной иллюстрацией и шрифтами — известно их совместное с Моррисом эссе «Печатное дело» [8], а также участие Уокера своими профессиональными советами в создании типографии Kelmscott Press. Иными словами, он находился на острие новаторских поисков в книгоиздании и изобразительном искусстве конца XIX столетия. Неудивительно поэтому, что современники высоко оценивали возможности фирмы Уокера и Буталла: критик Генри Блэкберн указывал в 1896 г. на их успехи в деле репродуцирования рисунков и гравюр [9, p. 77]. Выразительный пример — репродукция портрета сестры лорда Байрона Августы Ли, выполненная с миниатюры Джеймса Холмса первой половины XIX в. [10].

Особенно ярко возможности и противоречия гелиогравюры проявились в жанре портрета. Фирма Уокера и Буталла оставила значительное количество как студийных работ, где модели изображены в современной одежде, так и костюмированных, относящихся к 1890-м гг. Среди образов первого типа хорошо известны портреты выдающихся современников — Уильяма Морриса, которого сфотографировал Абель Льюис (Abel Lewis; 1839–1914) [11], Альфреда Теннисона работы портретного фотографа Герберта Роуза Барро (Herbert Rose Barraud; 1845–1896) [12] и др. Большое число портретов второго типа относится к особому проекту — воспроизведению участников костюмированного бала Devonshire House Fancy Dress Ball, устроенного в Лондоне 2 июля 1897 г. [13]. Почти 300 гелиогравюр запечатлели английскую и европейскую аристократию в сложных исторических костюмах: были созданы образы дам двора Маргариты де Валуа, мушкетеров времен Людовика XIII, конкретных исторических персонажей — от адмирала Нельсона до княгини Дашковой и т. д.

Среди портретов, сохраняющих особенности снимков, сделанных в фотостудии, выделяются те, которые стремятся быть художественными и по форме, и по содержанию. Например, это портрет аристократа Алджернона Генри Бурка в образе английского писателя XVII столетия Исаака Уолтона, выполненный по фотографии из ателье Джеймса Лафайета (James Lafayette, James Stack Lauder; 1853–1923) [14]. Костюмированную модель окружает не столько студийная декорация, сколько фрагмент реального интерьера, способный создать нужную атмосферу.

В похожем ключе решен портрет знаменитого актера и театрального деятеля Генри Ирвинга в образе кардинала XVI столетия Томаса Уолси работы фотоателье W. & D. Downey. Оно было основано в 1855 г. братьями Уильямом и Дэниэлем Домни (William Downey; 1829–1915; Daniel Downey; 1831–1881) и функционировало до 1940 г. [15]. Вместе с тем гелиогравюра кажется более живописной по своим эффектам, нежели строго графической, что,

вероятно, связано со смешением фотографической и графической природы, когда ощущение объема и пространства совмещается с тонкой светотеневой проработкой форм.

Однако по своим выразительным характеристикам эти гелиогравюры превосходит портрет морского капитана Сеймура Джона Фортескью в образе венецианского юриста [16], выполненный по мотивам картины XVI в. кисти Джованни Баттиста Морони. Любопытно сравнить образ Фортескью и гравированную репродукцию оригинального портрета второй половины XIX в. [17]: действительно, гравюра и гелиогравюра обнаруживают большое сходство, Уолкеру и Буталлу в своей печати удалось сблизить портрет современника и репродукцию с живописного полотна.

Таким образом, у издателей и мастеров гелиогравюры были разные способы доработки фотографии — от печати, подразумевающей мягкие тоновые переходы при сохранении деталей и характеристик интерьера ателье, до прямого уподобления портрета современника репродукции со старинной картины. В любом случае портрет перемещался в область графического искусства, пусть и в виде репродукционной гравюры.

Безусловно, существовали и отдельные портреты, напечатанные фирмой Уокера и Буталла, которые были сделаны в фотостудии или в современном интерьере и тиражированы с помощью гелиогравюры. Например, это портрет ученого Виктора Брука на фоне задника с морем [18] или портрет епископа Винчестерского, богослова Эдварда Гарольда Брауна под названием «Епископ в своем кабинете в замке Фарнем — 1890 год» [19]. Вполне возможно, что подобные работы появлялись уже на волне популярности образов костюмированного бала. Нельзя не отметить и увлечение театром у английского общества того времени, и мощное «тяготение друг к другу изобразительного и сценического искусства» [20, с. 16]. Гелиогравюры с образами костюмированного бала, как и отдельные портретные листы, демонстрируют неизменно высокий уровень техники Уокера и Буталла, при которой получались плавные тональные переходы, и напоминают то репродукцию с живописного полотна, то гравюру в технике акватинты.

Однако, рассуждая о репродукционных возможностях гелиогравюры, следует указать, что выполненные в тиражной технике портреты не были репродукциями. Вероятно, они представляли собой конечное произведение, задуманное издателем, художником или заказчиком. Можно предположить, что это весьма проблемное переходное явление, обнаруживающее резкие — старые и новые — черты гелиогравюры. С одной стороны, данная техника не скрывает форм и правил современной ей студийной фотосъемки, а с другой — задействует художественный потенциал печатного листа для создания тонких эффектов освещения, фактуры ткани и пр. Гелиогравюра и в смысле средств выразительности, и в смысле тиражных возможностей была использована Уокером и Буталлом вполне традиционно — как в рамках альбома, большой законченной серии, так и в виде отдельных листов. В этом гелиогравюра, вероятно, следует издательской модели, сложившейся в прошлые века, что в практике гелиографических фирм, не исключено, могло помочь



Ил. 2. Компания электрического гравирования Суона по оригиналу Эдмунда Колдвелла. Крокодил. Гелиогравюра из «Энциклопедии спорта». 1898. © Из частного собрания

реализации особого замысла. В результате костюмированные портреты именитых моделей вписывались в область печатного искусства, а эффекты гелиогравюры придали им художественные качества, отделяющие их от собственно фотографического изображения, лежащего в основе.

Нужно сказать, что гелиогравюра использовалась и в России при публикации фотографий костюмированного бала в Зимнем дворце (1903) [21]. Образы русских бояр XVII столетия, выполненные С. Л. Левицким, фотоателье «Ф. Буассона и Ф. Эгглер», «А. Ренц и Ф. Шрадер» и другими мастерами, были тиражированы с помощью фототипии и гелиогравюры (*ил. 1*). Несмотря на меньший объем собственно гелиографических отпечатков, альбом, очевидно, выступает аналогом английского. Большое сходство этих двух примеров объясняется и способом производства, и издательской концепцией, а также продолжающимся на протяжении всего XIX столетия интересом к историзму, чему в том числе способствовали возможности гелиогравюры.

Стоит отметить и особый мотив «демократизации» в гелиогравюре и издательской практике того времени. Тогда общим местом в рекламе стали фразы о том, что новые техники делают доступными для широкого потребителя произведения искусства, отпечатанные лучшим из существующих способов [5]. Действительно, в прошлые века было создано бессчетное количество гравированных портретов, которые выходили отдельными листами и сериями, печатались в книгах и журналах. Гелиогравюра часто становилась способом их воспроизведения, вписывая образы современников в череду гравированных портретов прошлого, при этом она вводила во всеобщее употребление новый вариант типичного для фотоателье портрета. Можно даже сказать, что в изображении людей реальность фотографических декораций и поз оказывается довлеющей в гелиографическом отпечатке, и лишь яркими художественными особенностями передачи материалов и светотеневых эффектов данная техника определяла стилистику графического произведения.

Именно выразительные возможности печати с медной доски и использование костюма отвечают в подобном портрете за восприятие его не просто как репродукции, а как самостоятельного произведения искусства. Вероятно, гравюра позднего периода призвана была не столько тиражировать, сколько ввести портрет в ряды произведений искусства, тем более что в конце XIX в. гравюра на металле (в том числе офорт) переживала очередной подъем. Многие художники увлекаются этой старой техникой, создавая оригинальные произведения, — можно вспомнить, например, офорты Густава Доре и Эдуарда Мане во Франции, Фрэнсиса Хейдена в Англии или Василия Матэ в России. В результате складывается парадоксальная ситуация: тиражная природа гравюры используется по-новому, впервые не для распространения образов, как в прошлые века, а для их утверждения как произведений искусства. Данная гипотеза не кажется заведомо ложной: речь идет действительно о некой поздней форме гравюры, которая скоро потеряет свое тиражное значение и превратится в сугубо академическую дисциплину, не претендуя более на ту роль, что принадлежала ей в XVI или XVIII в.

Наряду с фирмой Уокера и Буталла, в конце XIX в. с гелиогравюрой работало предприятие Джозефа Уилсона Суона (Joseph Wilson Swan; 1828–1914), известного не только благодаря книгопечатанию, но и различным изобретениям. Если Уокер, рьяный сторонник гелиогравюры как способа репродуцирования искусства, был тесно связан с художественной жизнью своего времени, то Суон был героем научно-технического прогресса в области фотографии и печати. В 1871 г. он занимался сухими фотографическими пластинами, в 1879 г. запатентовал бромосеребряную бумагу (bromide paper) [22], а также публично продемонстрировал электрическую лампу накаливания, разработанную еще в 1860-е гг. [23, p. 2].

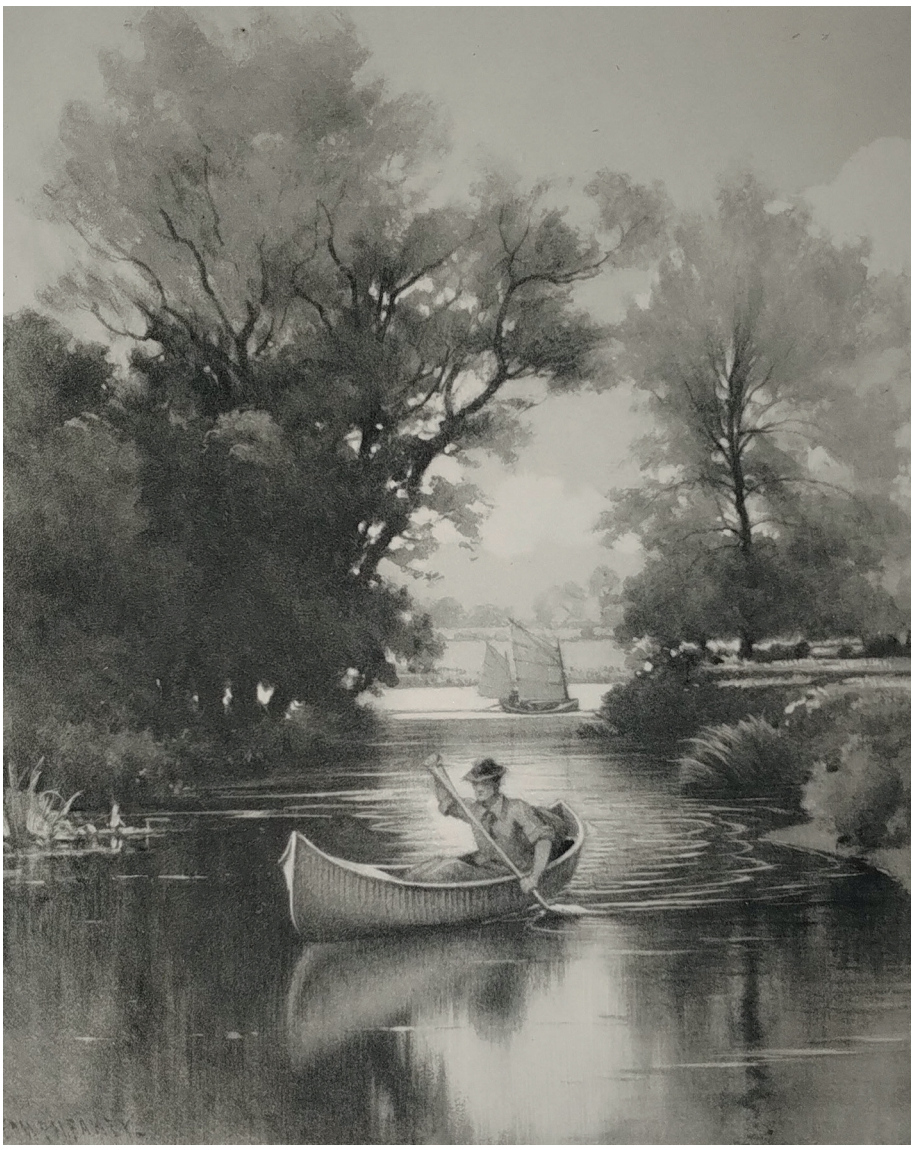
Все эти важнейшие изобретения нашли применение в издательской практике Суона. В 1885 г. он основал фирму Swan Engraving Company в Лондоне, с 1893 г. называвшуюся Swan Electric Engraving Company («Компания электрического гравирования Суона»). Как и в случае Уокера и Буталла, новое название отразило стремление к актуализации современного технического процесса, и гравюра, насчитывавшая несколько веков развития, здесь соседствовала с электричеством. Новшество относилось не напрямую к процессу создания гравировальных досок, а к освещению, обеспечивавшему теперь в любое время суток и независимо от погоды бесперебойное функционирование фотографического процесса [24].

Вероятно, после переименования фирмой стал руководить сын Суона — Дэвид Кэмерон Суон, очень быстро сблизившийся с художественными кругами. Издательство ориентировалось на иллюстрирование книг работами разных художников, например Обри Бёрдслея. Синтез современного изобразительного искусства и новейших технологий позволяет рассматривать гелиогравюры издательства Суона в том же ключе, что и выше, — это самостоятельные произведения массового искусства, которые в таком виде задуманы и существуют благодаря гелиографической печати. Возможности же данной технологии были высоко оценены художниками рубежа веков.

В прошлые столетия английские мастера славились особыми техниками вроде черной манеры или акватинты, отличавшимися тонкими тональными переходами, передачей живописных эффектов и свободой рисунка, что позволяло уподобить гравюру акварели с размывкой. Вместе с тем принципиально важным свойством гравюры оставался фактор тиража. Художники, работавшие с гелиогравюрой, наиболее полно реализовывали свои творческие возможности именно с применением травления как у акватинты, превращая оригинальные графические произведения в массовую продукцию — от книжной иллюстрации до открытки, транслируя свободу руки в рисунке или эффекты акварельного листа. Пример фирмы Swan Electric Engraving Co. примечателен тем, что она специализировалась на тиражировании рисунков современных художников, выпуская и отдельные листы, и книжные иллюстрации. В использовании гелиогравюры соседствовали два подхода — стремление к наиболее точному репродуцированию произведений искусства и создание самостоятельных печатных работ, существовавших ранее лишь как подготовительный материал.

Образцы гелиогравюр из мастерской Суона разнообразны и отражают обозначенную выше ситуацию: это и портреты, и воспроизведения графических произведений, и, по сути, пикториальные фотографии. Например, портрет английского актера Уильяма Терриса в роли Генриха IV [25], напоминающий работы Уокера и Буталла, или фотогравюра с архитектурным фрагментом собора в Линкольне [26], которая была выполнена Фредериком Генри Эвансом (Frederick Henry Evans; 1853–1943), близким авангардным поискам «Связанного кольца» (The Linked Ring), Альфреда Стиглица и др. Известно, что гелиогравюры Суона выходили чаще всего отдельными листами [27].

Рассмотрим более подробно пример книги, выпущенной издательством Суона. В 1898 г. фирма создала гелиографическим способом изобразительный ряд «Энциклопедии спорта» [28]. Монументальный труд во



Ил. 3. Компания электрического гравирования Суона по оригиналу Эдварда Генри Фэи. Каноинг. Гелиогравюра из «Энциклопедии спорта». 1898. © Из частного собрания

многом зафиксировал то, что считалось спортом в Англии конца XIX в., — от верховой езды и каноинга до охоты на экзотических животных. Энциклопедия была богато иллюстрирована, по большей части гелиогравюрами по рисункам и акварелям современных художников, меньше — фотографиями. Воспроизведения акварелей размещались на всю страницу, рисунки — в тексте, а фотографии репортажного характера передавали некую последовательность действий.

Среди репродукций с рисунков и акварелей можно обратить внимание на то, как решены разные по содержанию и композиции листы. Например, иллюстрация «Крокодил» (Crocodile) (*ил. 2*) была отпечатана с работы Эдмунда Колдвелла (Edmund Caldwell; 1852–1930), который специализировался на анималистическом жанре и пейзаже. Хотя подпись художника отчетливо видна в левом нижнем углу, под изображением есть традиционные по своей форме данные, характерные для гравюр: слева информация о том, кто рисовал (Drawn by E. Caldwell), справа — кто гравировал (Swan Electric Engraving Co.). Можно сказать, что так новая техника формально остается в пределах традиции. Иллюстрация «Каноинг» (Canoeing) (*ил. 3*) репродуцирует оригинал Эдварда Генри Фэи (Edward Henry Fahey; 1844–1907), рисовальщика, мастера акварели, известного своими пейзажами и жанровыми сценами. Здесь аналогично соблюдена традиционная последовательность в указании художника и гравера. В этих и других листах техника гелиогравюры позволила в печати передать тонкости акварельного рисунка. Стоит отметить, что именно гелиографическое воспроизведение рисунка и акварели дает возможность увидеть в произведениях фирмы Суона новый уровень развития печати, осуществлявшейся с гравировальной доски.

Охарактеризовав несколько образцов английской гелиогравюры конца XIX в., следует указать на ключевые тенденции.

Во-первых, гравюра с ее тиражной природой образует фундамент для использования и развития гелиогравюры. Однако развитие фотографии, химической промышленности, электрического освещения и прочих новшеств XIX столетия позволило гелиогравюре вместо воспроизведения старых мастеров гравюры дать определенные возможности художникам современным, а также фотографам и издателям.

Во-вторых, в условиях сосуществования и тесного взаимодействия с фотографическими процессами гравировальная доска может выступать средством художественного редактирования и достижения эстетической выразительности, свойственной графическому искусству, чем активно пользовались издатели.

В-третьих, гелиогравюра в качестве репродукционной техники может рассматриваться и как способ введения новой графической работы в ряд произведений искусства. Гелиогравюры портретного жанра наиболее явно обнаруживают эту тенденцию, вместе с тем репродуцирование акварелей и рисунков выглядит более консервативно.

Таким образом, будучи синтетическим явлением, гелиогравюра стала практически последней технической новацией в эволюции традиционной гравюры и одним из первых прямых способов тиражирования фотографических изображений, на ограниченный срок объединив возможности двух технологий, важнейших для развития искусства и культуры Нового времени в целом.

Литература

1. Новая история фотографии / под ред. М. Фризо; пер. с фр., нем., англ. СПб.: Machina: Андрей Наследников, 2008. 334 с.
2. *Baldus, E.* Palais du Louvre et des Tuileries. Motifs de décoration intérieure et extérieure. Paris: J. Baudry, 1869–1870.
3. *Addleman-Frankel, K.* Process of selection: Édouard Baldus, the New Louvre commission photographs, and Palais du Louvre et des Tuileries. A thesis for the degree of Master of Arts. Toronto, Ontario: University of Toronto, 2013. 111 p.
4. *Stijnman, A. C. J.* A History of Engraving and Etching Techniques. Developments of Manual Intaglio Printmaking Processes, 1400–2000. Academisch proefschrift. Amsterdam, 2012. 766 p.
5. *Mustalish, R. A.* The Development of Photomechanical Printing Processes in the Late 19th Century // Topics in Photographic Preservation. 1997. Vol. 7, no. 10. P. 73–87. URL: https://resources.culturalheritage.org/pmgtopics/1997-volume-seven/07_10_Mustalish.html (accessed: 01.07.2026).
6. *Leyshon, W. E.* Photographs from the 19th century: A Process Identification Guide. 184 p. URL: https://history.denverlibrary.org/sites/history/files/Photographs_from_the_19century.pdf (accessed: 01.07.2026).
7. *Ландер И. Г.* Репродукционная гравюра и книжная графика в английском искусстве XVIII века: автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2004. 24 с.
8. *Morris, W., Walker, E.* Printing. Park Ridge: The Village Press, 1903. 17 p.
9. *Blackburn, H.* The Art of Illustration. 2nd ed. London: W. H. Allen & Co., 1896. 240 p.
10. Walker & Boutall after James Holmes. The Hon Mrs Leigh // The British Museum: [website]. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1943-0410-1417 (accessed: 01.07.2026).
11. Walker & Boutall after Abel Lewis. William Morris // National Portrait Gallery: [website]. URL: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw129803/William-Morris (accessed: 01.07.2026).
12. Walker & Boutall after Herbert Rose Barraud. Alfred, Lord Tennyson // Ibid. URL: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw165649/Alfred-Lord-Tennyson?_gl=1*9crza1*_up*MQ..*_ga*MTQ5Mzg3MTMzOS4xNzgyMjA2NDg1*_ga_3D53N72CHJ*czE3ODIyMDYoODQkbzEkZzAkdDE3ODIyMDYoODQkajYwJGwwJGgw (accessed: 01.07.2026).
13. Devonshire House Fancy Dress Ball (1897): photogravures by Walker & Boutall after various photographers // Ibid. URL: https://www.npg.org.uk/collections/search/set/515/Devonshire+House+Fancy+Dress+Ball+Album (accessed: 01.07.2026).
14. Walker & Boutall after Lafayette Ltd. The Hon. Algernon Bourke as Jzaak Walton // The British Museum: [website]. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1931-0724-114 (accessed: 01.07.2026).
15. Walker & Boutall after W. & D. Downey. Sir Henry Irving as Cardinal Wolsey // National Portrait Gallery: [website]. URL: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw158585/Sir-Henry-Irving-as-Cardinal-Wolsey (accessed: 01.07.2026).
16. Walker & Boutall after Moroni, Giovanni Battista. The Hon. Seymour Fortescue… // The British Museum: [website]. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1931-0724-171 (accessed: 01.07.2026).
17. Mongin, Augustin after Moroni, Giovanni Battista // Ibid. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-0511-235 (accessed: 01.07.2026).
18. Walker & Boutall after Léon Subercaze (?). Sir Victor Brooke // Ibid. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1939-1014-70 (accessed: 01.07.2026).
19. Walker & Boutall after Elliott & Fry. The Bishop in his Study at Farnham Castle — 1890 // Ibid. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1939-1014-100 (accessed: 01.07.2026).
20. *Образцова А. Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М.: Наука, 1984. 333 с.: ил.
21. Альбом костюмированного бала в Зимнем дворце в феврале 1903 г. = Album du bal costumé au Palais d'hiver. Février 1903. СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1904. Вып. 1.
22. Joseph Wilson Swan 1828–1914 // Science Museum Group Collection: [website]. URL: https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/people/ap24422/swan-joseph-wilson (accessed: 01.07.2026).
23. *Lamb, P.* Sir Joseph Swan, most brilliant inventor // Supplement to the Histelec News. April 2017. No. S65. P. 1–4.
24. *Beegan, G.* Sir Joseph Swan (1828–1914) // Yellow Nineties 2.0: [website]. URL: https://1890s.ca/swan_bio/ (accessed: 01.07.2026).
25. Swan Electric Engraving Co., Virtue & Co Ltd. William Terriss as Henry VIII // Victoria and Albert Museum: [website]. URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O1158861/h-beard-print-collection-print-swan-electric-engraving/ (accessed: 01.07.2026).
26. Swan Electric Engraving Co after Evans, Frederick H. Lincoln Cathedral: Stairway in Southwest Turret // Ibid. URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O71476/lincoln-cathedral-stairway-in-southwest-print-evans-frederick-h/#object-details (accessed: 01.07.2026).
27. Swan Electric Engraving Co // The British Museum: [website]. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG85359 (accessed: 01.07.2026).
28. The Encyclopaedia of Sport / eds H. Ch. Howard, H. Peek, F. G. Aflalo. London: Lawrence and Bullen, Ltd., 1897.

[1] Для изготовления печатной формы применялся фотомеханический способ, заключавшийся в переносе изображения со стеклянного позитива через желатиновый слой пигментной бумаги на медную пластину, покрытую грунтом для акватинты, после чего пластину поэтапно протравливали и дорабатывали вручную [4, p. 186].

УДК 772.99

А. А. Дмитриева

История мультифотографии в России в 1890–1960-е гг.[1]

Мультифотография — особый жанр в портретной фотографии, который возник на Западе в конце XIX в. как необычный фототрюк и в первой половине XX в. был востребован в работе российских и зарубежных фотографов. В основе этого метода съемки лежит способ получения многократных изображений с использованием зеркальных фонов.

Стоит отметить, что создание множественных портретов началось задолго до изобретения фотографии — около 500 лет назад. В большинстве случаев это были изображения одной и той же персоны в трех ракурсах (анфас, левый и правый профили), которые служили практической основой для лепки трехмерной скульптуры.

Известны по меньшей мере семь множественных портретов, написанных до изобретения фотографии. Среди них — «Портрет ювелира» (1530) Лоренцо Лотто, «Тройной портрет Карла I» (1635) Антониса ван Дейка, «Тройной портрет жены Крю — Мэри Доун» (1635) Уильяма Добсона и «Тройной портрет кардинала де Ришелье» (1640) Филиппа де Шампеня. В отличие от них два «Тройных автопортрета» (1646) Иоганнеса Гумппа созданы по совершенно другому принципу: фигура в центре холста обращена к зрителю спиной, вместо лица виден затылок. Так впервые в истории множественного портрета появляется зеркало, которое становится важнейшей частью композиции картины. В XIX столетии портретную галерею продолжил «Тройной портрет Элизабет (Бетси) Паттерсон-Бонапарт» (1804) Гилберта Стюарта.

Остальные известные множественные портреты написаны уже после изобретения фотографии в 1839 г.[2]: работы Данте Габриэля Россетти (портреты Алексы Уайлдинг, 1867, и Мэй Моррис, 1874), Мориса Дени («Портрет Марты», 1892). Они продолжили начатую художниками Возрождения традицию обращать центральную фигуру лицом к зрителю.

Пожалуй, самым необычным из созданных в этот период является тройной портрет кисти австрийца Генриха Гольпейна (1854)[3]. На нем изображен псковский помещик Дмитрий Николаевич Философов, дед писателя и философа Дмитрия Владимировича Философова. Пожилой мужчина стоит спиной, глядя на себя в большое зеркало, расположенное слева; его профиль отражается в зеркале поменьше, расположенном справа. В отличие от картины Гумппа при написании этого портрета использовалось не одно, а два зеркала, размещенных под углом друг к другу.

Таким образом, к моменту появления многократных фотографических портретов в западном визуальном искусстве уже существовала достаточно устойчивая традиция множественных портретов с использованием зеркал. В то же время в Российской империи традиция подобных портретов отсутствовала. Во всяком случае, на данный момент неизвестно ни одного множественного портрета или изображения, созданного российскими художниками до зарождения мультифотографии.

Наиболее ранние упоминания о съемке портретов с использованием двух зеркал в Соединенных Штатах Америки и Европе относятся к осени 1893 г. В октябре в журнале Popular Science News сообщалось о необычном изобретении фотографа Джеймса Б. Шоу (James B. Shaw) из Атлантик-Сити: способ однократного экспонирования позволял сделать сразу пять изображений одной и той же персоны в разных положениях [1, p. 13]. Снимки получались «путем помещения модели между двумя зеркалами, расположенными под углом 45 градусов друг к другу. Двойное отражение между этими зеркалами дает четыре изображения человека, стоящего перед ними, по тому же принципу, что и у обычного калейдоскопа»[4] [ibid, p. 13].

Незадолго до информации в журнале, 19 сентября 1893 г., американскому фотографу Генри П. Рейнджеру (Henry P. Ranger) Патентным бюро Соединенных Штатов Америки было выдано свидетельство № 505,127. Заявку на свое изобретение под названием «Зеркало для использования в фотографии» автор подал в мае того же года [2]. Затем в европейской прессе начали выходить материалы, посвященные необычному новшеству, а сам метод съемки получил широкое признание и оставался востребованным до середины XX в.[5]

В отличие от Западной Европы и Америки в России период популярности мультифотографии был гораздо более коротким и имел свои характерные особенности. Первые сообщения об этом способе съемки появились в российской прессе практически одновременно с зарубежными изданиями. В сентябре 1893 г. в журнале «Нива» была опубликована небольшая заметка о том, что «американский фотограф М. Сгав придумал снимать своих клиентов перед двумя зеркалами, поставленными друг к другу под углом в 45°. Снимающийся садится на табурет в углу зеркал. Благодаря такому оригинальному, в сущности очень простому, приспособлению получается… одновременно пять изображений одного и того же лица» [5, с. 855]. Под именем таинственного М. Сгава, вероятно, авторы подразумевали одного из первооткрывателей метода, фотографа Шоу (от англ. Shaw), снимавшего пятикратные портреты в своем заведении Shaw's Spectrotype Photographic Gallery [1, p. 13]. Новый способ съемки мог представлять большой интерес для художников и артистов [5, с. 855].

На отсутствие популярности этого фотоприема в России косвенно указывает то, что долгое время он даже не имел собственного названия, а зарубежные термины «мультифотография» и «фотомультиграф» не закрепились

в профессиональном сообществе. Скорее всего, подобные изображения были столь нетипичны для российской визуальной культуры по сравнению с западной, что уже в первой публикации о новшестве редакция «Нивы» вынуждена была использовать громоздкое название «одновременный снимок с пяти оборотов». Стоит отметить, что в других отечественных периодических изданиях, посвященных фотографии, не удалось встретить ни одного упоминания об этой технике.

Однако до 1917 г. широкое распространение получил другой способ съемки — с одиночным зеркальным отражением. Как отмечалось в «Фотографическом листке» в 1912 г., при создании автопортретов снимающийся мог видеть свое отражение, что облегчало процесс «самосни-мания» [6, с. 30] (*ил. 1*). С помощью одного зеркала можно было сделать не более двух изображений, между тем использование двух зеркальных фонов увеличивало их многократно (что оправдывает название «мультифотография»). Таким образом, можно говорить о двух разных технологических приемах.

Первое самостоятельное название — «пятикратная фотография» — новый метод получил только в 1916 г., после публикации статьи Б. А. Евдокимова в журнале «Фотографические новости» [7, с. 62]. В отличие от абстрактного термина «мультифотография» это название конкретизировало количество изображений (пять), поскольку в зарубежной практике преобладали именно пятикратные портреты (с четырьмя отражениями).

В дальнейшем, чтобы подчеркнуть необычность нового способа и привлечь внимание публики, владельцы российских фотозаведений стремились предложить свои варианты названий, не претендовавших на полноту определения и похожих на рекламные слоганы: «американская фотография»[6], «последняя новость Нью-Йорка», «живой портрет», «я сам в пяти позах» [8, с. 13, 15; 9, с. 11–12] и др.

В то время как на Западе визуальный язык формировался во многом под влиянием культа машин, урбанизации, психоанализа Зигмунда Фрейда и философии Фридриха Ницше, в России, наоборот, визуальная культура была глубоко пропитана религиозно-философскими исканиями. Если западная традиция, стремясь к автономии, опиралась на технологии кино, рекламы и массовой прессы, то отечественная оставалась литературоцентричной, где изобразительное искусство было тесно связано с историческим контекстом [10, с. 158].

Неслучайно уже в начале XX в. на Западе мультифотография обращает на себя внимание художников, архитекторов и скульпторов-модернистов. Например, архитектор и скульптор-модернист Антонио Гауди снялся в зеркальном кабинете в период строительства католического храма Саграда Фамилия (Sagrada Família) в Барселоне [4]. В 1900-е гг. подобные ателье также посещали теоретик футуризма Умберто Боччони (1906), актер-комик Чико Маркс (1910), лидеры американско-французского дадаизма Марсель Дюшан, Франсис Пикабиа (1917) и др. [11, p. 127, 130].

Вместе с тем о множественных портретах российских деятелей искусства в этот период ничего не известно. Самая ранняя живописная работа — «Портрет художника А. И. Мильмана»[7] — была представлена публике Ильей Машковым только в 1916 г., когда мультифотография уже появилась в России.

Таким образом, можно заключить, что трюковая природа мультифотографии, ее техничность и независимость от текстовой культуры, сложность интерпретации и



Ил. 1. Шерер, Набгольц и К°. Портрет женщины у зеркала. Москва. 1893. Бромосеребряный желатиновый отпечаток. © Из личного архива М. Г. Сапего

отсутствие традиции множественных портретов длительное время являлись преградой для включения в российское визуальное искусство.

Характерно, что проникновение мультифотографии в Россию началось именно с западных и северных окраин империи — Царства Польского и Великого княжества Финляндского, где этот вид съемки приобрел широкую популярность. Одним из первых услуги по многократному портретированию оказывало варшавское фотоателье Leo Forbert, основанное в 1906 г. Интересно, что по моде тех лет снимки делались в виде фотомедальона (в овале) (*ил. 2*).

Следующими к созданию зеркальных портретов обратились фотоателье в Великом княжестве Финляндском, куда новый процесс пришел из Швеции. Первые заметки, посвященные методу съемки «в зеркальной комнате», были опубликованы в 1910 г. в газетах Åbo Underrättelser и Wasabladet [12, p. 6; 13, p. 3]. В 1912 г. в газете Tammerfors Nyheter зеркальные портреты были представлены как один из наиболее современных и простых способов фотопортретирования [14, p. 4].

Позже в финской столице Гельсингфорсе и других городах начали открываться заведения, специализировавшиеся на съемке пятикратных портретов. На данный момент известно несколько подобных фотоателье со схожими названиями.



Ил. 2. Leo Forbert. Женщина средних лет в платье с отложным воротником, украшенным бантом. Варшава. [1910-е]. Бромосеребряный желатиновый отпечаток. © Из личного архива М. Г. Сапего

Стоит отметить, что в Скандинавских странах метод съемки пятикратных изображений стал именоваться «зеркальной фотографией» (фин. Peilivalokuvaamo; швед. spegelfotografi). Название отражало не столько количество изображений (множество), сколько способ их получения (зеркала).

Самое раннее из известных финских ателье открылось в 1915 г. в Гельсингфорсе на улице Фабиансгатан (Fabiansgatan), 31. Оно работало под шведской вывеской Spegelfotografi atelier («Ателье зеркальной фотографии») [15, p. 10; 16, p. 720][8]. Филиал этого заведения разместился на Бругольмской[9] улице (Broholmsgatan), 8–10, под двумя вывесками — шведской Spegelfotografi atelier [16, p. 524, 720] и русской «Зеркальная фотография»[10]. Владелец обеих фотостудий, датчанин Нильс Яков Мортенсен [ibid, p. 720; 17, p. 513][11], был едва ли не единственным среди финских коллег, кто открыл аналогичное заведение в столице Российской империи (фотоателье «Диво») [19, л. 17].

Еще одна мастерская расположилась в 1915 г. в непосредственной близости от Санкт-Петербурга, в Выборге, на главной городской улице — Торкельской (ныне — проспект Ленина), 18 [20, p. 5, 6]. Она работала под двумя вывесками — «Зеркальная фотография»[12] и Peilivalokuvaamo[13]. Интересно, что оформление штампов заведения схоже со штампом «Ателье зеркальной фотографии» в Гельсингфорсе[14]. Это позволяет предположить, что у студий был один владелец — Нильс Яков Мортенсен.

В 1916 г. в финской столице открылось еще одно ателье, специализировавшееся на съемке многократных портретов, — Cityn Peilivalokuvaamo (фин.), или City Spegelfotografiateljé (швед.), что в переводе означало «Городское зеркальное фотоателье». Оно расположилось в оживленном месте — в здании Пассажа на улице Кайвокату, или Бруннсгатан (фин. Kaivokatu / швед. Brunnsgatan), 8 [16, p. 85; 21, p. 2; 22, p. 2]. Его владельцем был Нестор Яаккола (Nestor Jaakkola; 1858(?)–1947(?)) [16, p. 85] (*ил. 3*).

Заведения, предоставлявшие услуги мультифотографии, работали не только в Гельсингфорсе, но и в отдаленных от финской столицы городах. Например, в 1917 г. на западном побережье Финляндии, в Якобстаде (шведское название города Пиетарсаари (Pietarsaari)), открылось «Универсальное ателье». Помимо визит- и кабинет-портретов, групповых снимков, оно выполняло съемку многократных портретов. В рекламных объявлениях ателье позиционировалось как «специализированная студия фотоискусства» [23, p. 1].

В 1916–1917 гг. подобные заведения работали также в Котке, Сортавале, Лаппеенранте и других городах [24, p. 1; 25, p. 1; 26, p. 2; 27, p. 4].

Одновременно с открытием финских фотоателье стали появляться мастерские и в российской столице. Примечательно, что инициаторами, как правило, выступали иностранные специалисты инженерно-технических профессий, приехавшие в Петроград с северных окраин империи и из прилегающих к ним североевропейских стран. По всей видимости, предприимчивые инженеры, наблюдая успех мультифотографии у себя на родине и повсеместно в Европе, решили, что организация подобного дела в России, в условиях полного отсутствия конкуренции, может стать прибыльным предприятием.

К настоящему времени удалось обнаружить более 150 изображений[15], выполненных в фотомастерских Российской империи в 1910-е гг. и дающих представление о посетителях из разных социальных слоев. На многих снимках люди запечатлены в верхней одежде и повседневном платье либо костюме, дополненных неброскими деталями и аксессуарами. В кадре практически отсутствует какой-либо реквизит, например игральные карты, популярные на американских мужских портретах, или цветы. Вместо него использовали сумочки, портфели, муфты и т. д.

По сравнению с зарубежными зеркальными снимками на российских чаще встречаются знаки отличия: медаль «В память 300-летия царствования дома Романовых», нагрудный знак об окончании немедицинских факультетов императорских российских университетов, памятные жетоны и т. д. Скорее всего, такие снимки делались либо спонтанно, когда портретируемый, привлеченный необычной рекламой, посещал фотоателье, либо по случаю, чтобы сохранить память о значимом событии в жизни, о присвоении нового социального статуса и т. д.

Подавляющее большинство любителей пятикратных портретов составляли мужчины и женщины молодого и среднего возраста. Люди старшего поколения заказывали съемку гораздо реже, что вполне объяснимо: настойчивая реклама заокеанского метода была рассчитана на публику, следившую за модой и желавшую произвести впечатление на свое окружение.

Первое столичное ателье — «Американская фотография „Чудо“» — открылось на Невском проспекте, 100, осенью 1915 г., в том же году, что и первое ателье в Гельсингфорсе [28, л. 1]. Владелец заведения, норвежский подданный Артур Иванович Симонсен (Симонсон) (1874–?), к этому моменту уже 17 лет проживал в России и с 1914 г. представлял интересы «Англо-Русского телефонного акционерного общества» [29, л. 1, 2]. В январе 1916 г. Артур Иванович открыл в столице еще одно ателье под тем же названием — на Большом проспекте Петроградской стороны, 74 [28, л. 8]. И наконец, летом того же года заработало третье отделение — на Морской улице (ныне — Большая Морская), 11 [там же, л. 16].

Совладельцем всех трех заведений стал румынский подданный — инженер Дон Дмитриевич Гидалисон (Гидалиссон, Гидализон) (1869–?) [там же, л. 10, 14]. С началом Первой мировой войны в 1914 г. и вступлением в нее Румынии (1916) он был вынужден искать себе заработок в другой стране [30, л. 1].

Факты знакомства или деловых связей иностранных подданных — владельцев столичных мультифотографических заведений не установлены. Однако известно, что накануне открытия ателье на Морской улице, летом 1916 г., Гидалисон совершил однодневную поездку в Выборг [28, л. 14], где в тот момент работала «Зеркальная фотография» Нильса Мортенсена. Предположительно, целью поездки был обмен опытом по созданию пятикратных портретов.

К концу 1917 г. все три ателье работали под общей вывеской — «Первая американская фотография „Чудо“» (в некоторых источниках — «Американская фотография „Чудо“» [31, л. 3–4].

Еще одно столичное заведение — «Фотография „Диво“» — открылось практически одновременно с «Чудом», в начале 1916 г., и также имело три отделения. Первые два отделения расположились на 1-й линии Васильевского острова, 38, и на углу Суворовского проспекта и 7-й Рождественской улицы (ныне — 7-я Советская), 20/13 [32, л. 5, 7]. Их владелец, швед Эдуард Яковлевич Берендсен (1883–1942), подобно Симонсену и Мортенсену, был выходцем из Скандинавии. Как и Симонсен, он состоял на службе в крупной компании — заведовал коммерческой частью русского общества «Всеобщая компания электричества» [33, л. 123].

Владельцами третьего отделения были уже упоминавшийся датский фотограф Нильс Яков Мортенсен и швейцарский инженер Роберт Францевич Дюррер (1884–?) [19, л. 17]. Ателье открылось в конце 1916 г. на Большом проспекте Петроградской стороны, 64–66. Перед тем как арендовать постоянное помещение в столице, Мортенсен опробовал новую технику в оживленном месте: летом 1916 г. он открыл небольшую студию на набережной реки Фонтанки, в саду «Буфф» (ныне — Измайловский сад) [там же, л. 2, 4].

Единственным мультифотографическим заведением в России, активно использовавшим рекламу в периодических изданиях, был фотосалон «Монстр», открывшийся в Москве в начале 1916 г. [34, с. 655]. Название указывало на сенсационность способа съемки, а реклама ателье с осени 1916 г. до середины ноября 1917 г. регулярно размещалась в еженедельной газете «Театр».

В рекламных публикациях оригинальный фототрюк подавался как «новое чудо, которое нам прислала „страна чудес“, Америка» [35, с. 6]. Новый фотосалон открылся в одном из самых оживленных мест Москвы — на Тверской улице, 64, у Страстной площади, напротив Страстного



Ил. 3. City Spegelfotografiateljé. Рекламное объявление в газете Veckans Krönika. Гельсингфорс. 1916

монастыря[16]. Заведение ориентировалось на респектабельную публику: помимо пятикратных снимков, здесь можно было заказать другие типы портретов — кабинетные, визитные, билетные (фото на документы), групповые и др. [8, с. 13] (*ил. 4*).

В 1916–1917 гг. «Монстр» посещали известные артисты варьете и цирка: юная артистка — отгадывательница чужих мыслей Оля Зубарева [36, с. 40], артист цирка Никитиных — жонглер, декламатор и шут Вова (Боба), а также «русская этуаль» мадемуазель Люси Люсьен [37, с. 15]. В январе 1917 г. в новом здании на Сретенке, 19, где работал один из первых московских кинотеатров, «Уран», открылось второе отделение фотосалона [38, с. 10].

Несмотря на популярность ателье, выражающуюся в большом количестве сохранившихся фотокарточек[17] по сравнению с другими заведениями подобного типа, информация о его владельцах крайне скудна. Известно, что часть снимков отделения «Монстра» на Тверской улице печаталась на бланках фотоателье «Джон Буль» (John Bull), которое также предоставляло услуги по созданию многократных портретов и располагалось на этой же улице[18].

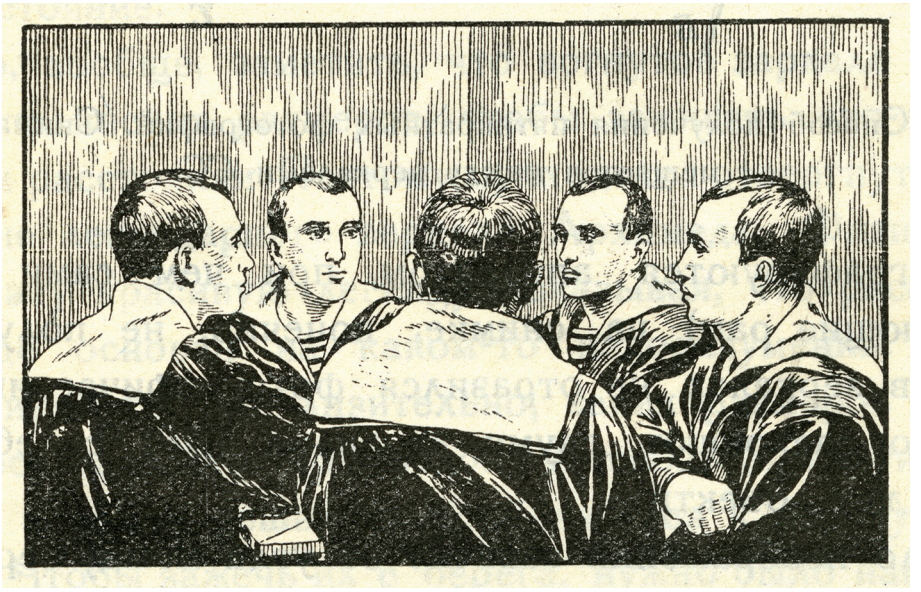
Подробное описание процесса съемки в фотосалоне «Монстр», оставленное молодой учительницей Ольгой Бессарабовой (1896–1967) в дневнике в феврале 1916 г., дает представление о получении пятикратных фотографических портретов: «Днем потихоньку выбралась из дома… и снялась в фотографии с зеркалами, которая называется странно: „Я в пяти позах“, — от нас она очень близко, в двух шагах от Страстного монастыря на Тверской. <…> Забавный человечек-фотограф так неумеренно хвалил косы, что я боялась, что он их потрогает на ощупь, — вот чудак. <…> Человечек… начал было усаживать меня по-своему, а я ему: снимайте так — лицо будет видно? — „Да, да, да, четыре аспекта на одной карточке“. (Лицо — в отражении двух зеркал под прямым углом, а аппарат снимает в спину — в затылок.) Я села и не пошевелилась. „Теперь еще раз сниму, это для себя, для витрины, если вы разрешите, — смотрите на эту розу, опустите на нее глаза, ах, какие же косы — их будет десять кос. Вот и будет не портрет, а частокол из кос“. Он еще что-то говорил, но я уже не слушала. <…> Квитанцию положила в конверт и надписала — „Взять фотографии“ — (дату и адрес) — и положила в свою папку для писем, где чистая бумага и конверты с марками» [39].

Зеркальные фотоателье пользовались популярностью в двух столичных городах, но в других регионах страны — Центральной России, Поволжье, Сибири и на Дальнем Востоке — встречались крайне редко. В настоящее время известно только одно подобное заведение — фотоателье «Рембрандт», работавшее с конца 1916 г. в Нижнем Новгороде на Осыпной улице (ныне — улица Пискунова), 15 [40, л. 52][19]. Его владельцем стал знаменитый в городе фотограф Михаил Николаевич Гагаев (1878–1932). На данный момент выявлен пятикратный снимок со штампом этого заведения[20], благодаря чему можно уверенно утверждать, что оно предоставляло подобные услуги.

Несколько зеркальных фотосалонов располагались на юго-западной окраине Российской империи — в Малороссии, в частности фотомастерская «Прогресс» в Харькове [36, с. 40], фотоателье «Новость» в Одессе [41], а также ателье в городе Балта[21]. Точные годы их работы



Ил. 4. Фотосалон «Монстр» (ул. Тверская, 64). Православный священник, облаченный в рясу, с наперсным крестом. Москва. 1915–1917. Бромосеребряный желатиновый отпечаток. © Из личного архива М. Г. Сапего



Ил. 5. Пятикратная фотография одного и того же лица. Рисунок из книги *Перельман Я. И.* Занимательная физика. Книга вторая. Л.: Время, 1928. 267 с.

не установлены, но, судя по сохранившимся изображениям, съемку пятикратных портретов они проводили в середине — конце 1910-х гг.

К 1916 г. относится не только массовое открытие российских зеркальных фотозаведений, но и первая (и единственная до революции 1917 г.) публикация в журнале «Фотографические новости», содержавшая подробное описание метода съемки с зеркальными фонами [7]. Как уже упоминалось, ее автор — известный петроградский специалист по фотографии и фототехнике, разработчик нескольких фотографических пособий [42–45] Борис Афанасьевич Евдокимов (1878–1941) назвал новый прием «пятикратной фотографией». Он обращает внимание читателей, что хотя этот способ в последнее время приобрел популярность и рекламировался «как последняя американская новинка, среди опытных любителей Старого Света она уже давно утратила прелесть новизны» [7, с. 62].

Стоит отметить, что интерес Евдокимова к пятикратным портретам возник задолго до их успеха. Еще в 1914 г. он завершил свою книгу «Фотографические забавы», куда включил главу с подробным описанием нового метода фотосъемки — «Вариации поз при помощи отражения в зеркалах». Однако издание тогда так и не вышло из печати и увидело свет только в 1916 г. (после публикации статьи Евдокимова), когда интерес к мультифотографии в столице уже усилился [45]. В качестве иллюстраций Евдокимов использовал изображения из популярного французского издания La Photographie. Récréative et fantaisiste. Recueil de divertissements, trucs, passe-temps photographiques («Рекреационная и причудливая фотография: сборник фотографических развлечений, трюков, увлечений») под редакцией Сезара Шаплота (César Chaplot) [46, p. 26–28]. Эта книга регулярно переиздавалась с 1900 г.

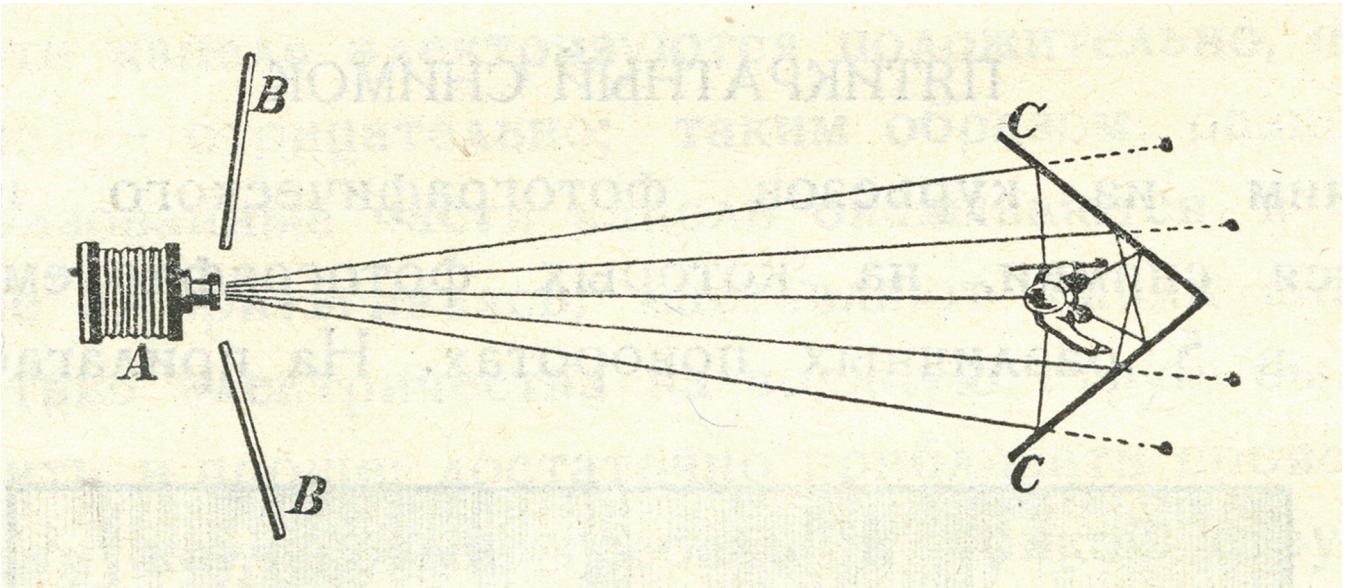
Как и западные коллеги, Евдокимов отводил мультифотографии роль вспомогательного средства для создания традиционных портретов: «Рассматривая такие снимки, можно гораздо скорее научиться разбираться в особенностях лица и избежать многих ошибок при обыкновенном фотографировании портретов» [45, с. 12]. Сам же способ съемки, по его мнению, был довольно прост и не представлял «больших трудностей» [там же, с. 14].

После Октябрьской революции 1917 г. многие фотографические заведения вынуждены были закрыться, на что существенно повлияли национализация недвижимости [47, с. 135] и потеря части клиентов, в основном представителей среднего класса. В первую очередь это коснулось салонов и ателье, ориентировавшихся на состоятельную публику и старавшихся поддерживать высокий уровень качества своих работ, используя дорогостоящее оборудование и материалы. В кризисе оказались и те заведения, которые до революции активно встраивались в индустрию развлечений, пытаясь сделать фотографию частью бизнеса. В условиях социальных потрясений и роста инфляции в конце 1917 г. мастерские, потерявшие клиентов, не могли оплачивать аренду помещений, закупать материалы, а также нести расходы на рекламу в периодических изданиях, испытывавших трудности при выпуске номеров. Совокупность причин привела к массовому закрытию зеркальных фотоателье начиная с 1918 г.

Весьма показательно, что последнее рекламное объявление фотосалона «Монстр» было опубликовано в ноябрьском номере газеты «Театр» [48, с. 9]. Дальнейшая судьба заведения неизвестна. В отличие от него ателье «Джон Буль» продолжало работать до 1927 г. [49, с. 332], но все обнаруженные пятикратные портреты, сделанные в мастерской, относятся к 1910-м гг. На основании этого можно предположить, что в 1920-е гг. мультифотография в ней не практиковалась.

Одними из первых стали закрываться финские ателье — после Октябрьской революции и провозглашения независимости Финляндии в декабре 1917 г. Так, в январе 1918 г. закрылось фотоателье в Гельсингфорсе на Бругольмской улице [50, p. 12, 14]. По всей видимости, в том же году прекратило работу и отделение на улице Фабиансгатан, а также остальные фотосалоны в Гельсингфорсе, Выборге и Якобстаде. Во всяком случае, их реклама перестала появляться в финской периодической печати.

Положение подобных заведений красноречиво характеризует ситуация, сложившаяся вокруг «Американской фотографии „Чудо“» в 1918 г. В марте отделение по Большому проспекту, 74, было опечатано и закрыто из-за неуплаты взноса в размере 700 рублей в Комиссию по реквизиции теплых вещей для фронта при Петроградском районном совете рабочих и солдатских депутатов. Обращения владельцев в разные учреждения не дали результатов, ателье не работало до начала апреля и вновь открылось только после вмешательства



Ил. 6. Способ получения пятикратных фотографий. Снимаемый помещается между зеркалами *CC*. Рисунок из книги *Перельман Я. И.* Занимательная физика. Книга вторая. Л.: Время, 1928. 267 с.

норвежского и румынского посольств [51, л. 2]. Вследствие этого собственники понесли значительные убытки — 3372 рубля [31, л. 3]. Они подали иск к комиссии о возмещении ущерба, но им было отказано в возбуждении дела [там же, л. 2, 9].

Дон Гидалисон покинул Россию, предположительно, в 1920 г. [52, л. 1]. Его партнер Артур Симонсен до марта 1918 г. числился директором «Англо-Русского телефонного акционерного общества» [29, л. 2; 53, с. 624], дата его отъезда из России не установлена. «Чудо» продолжало работать до начала 1920-х гг., на что указывает обнаруженный в ходе исследования фотоснимок на бланке ателье, выполненный в 1921 г. Однако о создании пятикратных портретов после 1918 г. сведения отсутствуют.

Петроградская «Фотография „Диво“» также некоторое время работала в 1918 г. Самый поздний снимок, сделанный в отделении на углу Суворовского проспекта и 7-й Рождественской улицы, 20/13, датирован февралем этого года[22]. В 1918 г. один из совладельцев ателье, Нильс Мортенсен, все еще числился собственником заведения в Гельсингфорсе на Бругольмской улице, 8–10 [54, p. 823], но о дальнейшей судьбе петроградского заведения ничего не известно.

Как и столичные студии, нижегородская фотография «Рембрандт» пыталась поддерживать свою работоспособность и закрылась только в 1920 г. [40, л. 52]. Однако информация о создании пятикратных портретов после 1916 г. не зафиксирована.

С началом Гражданской войны власть взяла курс на централизацию и идеологизацию культуры. В 1919 г. вышел декрет Совета народных комиссаров «О национализации кинодела», установивший государственную монополию на кино- и фотопроизводство в Советской России [55, с. 440]. Некоторые фотографы меняли сферу деятельности, уходили работать на предприятия. Кроме того, в условиях дипломатической изоляции и экономической блокады Советского государства многие экономические и культурные связи с западными странами, осуществлявшими импорт технологий, были надолго прерваны.

Интерес к мультифотографии непродолжительное время сохранялся в Финляндии после обретения независимости — пусть и не в столь активной форме, как до революции. Например, в начале 1920-х гг. ряд финских ателье в Хельсинки [56, p. 297], в области Кайнуу [57, p. 4] и в городе Лоймаа [58, p. 4; 59, p. 4] вновь стали предоставлять услуги по созданию многократных портретов.

В России, наоборот, к началу 1920-х гг. мультифотография покинула фотографические салоны и перешла в разряд занятных фототрюков, к которым изредка обращались фотографы-кустари или фотолюбители. Причиной тому могли стать не только социально-политические изменения в российском обществе, но и развитие технологий (появление малоформатных фотокамер, серийный выпуск фотокамеры Leica I, положившей начало большому количеству компактных камер, в том числе советской модели ЭФТЭ), а также смена визуальной эстетики (поиск нового визуального языка, постепенный отказ от салонных фотоэффектов и развитие авангардных течений в фотографии — конструктивизма и фотомонтажа).

О том, что в 1920-е гг. интерес к мультифотографии еще сохранялся, хоть и носил эпизодический характер, свидетельствуют два известных на данный момент пятикратных снимка. Благодаря наличию на них деталей форменной одежды, введенных после 1919 г., фотографии можно уверенно отнести к этому периоду [60].

В то же время фотопортреты с однократным отражением в зеркале в периоды НЭПа и «больших строек» 1920–1930-х гг. по-прежнему пользовались популярностью среди профессионалов и фотолюбителей. По всей видимости, это связано с тем, что их легко можно было сделать в домашних условиях, не требовавших применения специального оборудования — освещения, зеркальных фонов и приспособления для фотосъемки.

Единственным трудом, из которого советский фотолюбитель мог почерпнуть знания о мультифотографии, стала «Занимательная физика» (кн. 2) выдающегося популяризатора науки, математика, физика, журналиста и педагога Якова Исидоровича Перельмана (1882–1942) [61].



Ил. 7. Неизвестный автор. Молодой мужчина в пиджачном костюме и рубашке, с хрустальным бокалом в руке. Ленинград. 1947. Бромосеребряный желатиновый отпечаток. © Из личного архива М. Г. Сапего

Впервые эта книга вышла в свет еще в 1916 г., когда зеркальные фотоателье только начинали работать в России. Один из ее разделов, посвященный оптическим явлениям, не включал сведений о многократных снимках. После несколько переизданий в 1924 г. книга была выпущена в печать в обновленном виде. Теперь главу «Отражение и преломление света. Зрение» открывал раздел «Пятикратный снимок», содержавший уже знакомую информацию из зарубежных публикаций и текстов Б. А. Евдокимова [там же, с. 194]. В качестве иллюстраций к разделу были использованы схема зеркал из книги «Фотографические забавы» и прорисовка с портрета матроса в тельняшке и фланке (*ил. 5, 6*). Примечательно, что Я. И. Перельман обращается к выражению Б. А. Евдокимова «пятикратная фотография» — «пятикратный снимок», максимально полно отражающему сформировавшийся к тому времени тип многократного фотоснимка, придавая ему статус устоявшегося термина. Автор отмечает, что при большом числе отражений изображения получаются тусклыми и слабыми, поэтому «обычно ограничиваются пятикратными снимками» [там же, с. 195].

В дальнейшем книга выдержала еще несколько переизданий. Учитывая ее популярность среди советских читателей, можно допустить, что именно она до и после Великой Отечественной войны (1941–1945) оставалась основным пособием по съемке многократных портретов.

Пятикратные снимки 1930-х гг. сегодня практически неизвестны. Единственный выявленный кадр сделан в Риге в 1938 г., он позволяет предположить, что в конце 1930-х гг. этот фотоприем, невзирая на малую популярность, был востребован прибалтийскими фотографами[23].

Новый виток интереса к пятикратным портретам обозначился в послевоенное время — такой вывод можно сделать на основании двух сохранившихся снимков конца 1940-х гг.[24] Мужчина с хрустальным бокалом в руке (*ил. 7*) и женщина с дамской сумочкой сняты в домашней обстановке, на что указывают другой тип зеркальных фонов (без столика), отражение в них посторонних деталей и небрежно оформленная вертикальная разделительная линия между зеркалами. Обе фотокарточки имеют памятные надписи на обороте: судя по всему, владельцы придавали этим снимкам особое значение. Несмотря на явно кустарный способ съемки, в целом композиция не претерпела каких-либо серьезных изменений. Авторы отпечатков, вероятно, пытались повторить фототрюк, следуя руководству Я. И. Перельмана. Малочисленность снимков конца 1940-х гг. свидетельствует об окончательном угасании интереса к мультифотографии после кратковременного всплеска ее популярности.

Однако с развитием фотолюбительского движения в конце 1950–1960-х гг. широкое распространение вновь приобрели портреты с однократным зеркальным отражением из-за простоты и удобства съемки с одним зеркалом. В этот период в СССР издавалось большое количество пособий по фотографии. Характерно, что только в одном из них — «Занимательная фотография» (1964) из серии «Библиотека фотолюбителя» — приводилось описание съемки многократных портретов [62]. Автор книги — кинооператор, специалист по комбинированным киносъемкам Борис Федорович Плужников (1911–1990) обобщил в ней основные способы трюковой и комбинированной фотографии.

В этом издании термин «пятикратная фотография» уже не употребляется, а раздел, посвященный мультифотографии, называется «Умножение и зеркала» [там же, с. 24]. Несмотря на популярность пособия у фотолюбителей и его большой тираж — 265 тысяч экземпляров, возрождения мультифотографии в СССР не произошло: в домашних условиях съемка подобных портретов была слишком сложна, а в советских фотоателье часто применялся традиционный либо документальный подход к их созданию. К тому же препятствием к распространению многократных снимков служило сходство их композиции со спиритическим сеансом, что не вписывалось в эстетику соцреализма.

Таким образом, век мультифотографии в России как особого способа съемки портретов оказался коротким, этот прием не успел оформиться в полноценный жанр — ни содержательно, ни стилистически. Вместе с тем уже к середине 1960-х гг. постепенно была утрачена и традиция его словесных обозначений.

Литература

1. *Reichstein, I.* A Multigraph from Montreal // Photographic Canadiana. 2007, May — June. Vol. 33, no. 1. P. 12–17.
2. Mirror for use in photography. URL: https://patents.google.com/patent/US505127A/en (accessed: 16.07.2026).
3. Uneinsamkeiten / Unsolitudes: [website]. URL: https://uneinsamkeiten.blogspot.com/ (accessed: 16.07.2026).
4. *Lawo, H.-W.* Der sich selbst beobachtende Beobachter im Selbstgespräch — beobachtet // Mitteilungen der Unterlagenforschung. Grundlagenwissen der Kunstgeschichte: [website]. URL: https://mitteilungenderunterlagenforschung.blogspot.com/2009/04/mdu-2-uneinsamkeiten.html (accessed: 16.07.2026).
5. Одновременный снимок с пяти оборотов // Нива. 1893, 18 сент. № 38. С. 855, 857.
6. Фотографирование при помощи зеркала // Фотографический листок. 1912. № 2. С. 29–31.
7. *Евдокимов Б. А.* Пятикратная фотография // Фотографические новости. 1916. № 4. С. 62–63.
8. Театр. 1916, 1 окт. № 1910.
9. Там же. 4 окт. № 1912.
10. *Перова Е. Ю.* Литературоцентричность русской культуры как особенность национального мировосприятия // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Сер.: Филологические науки. 2014. Вып. 21 (707). С. 152–159.
11. *McManus, J. W.* Mirrors, TRANS/formation and Slippage in the Five-Way Portrait of Marcel Duchamp // The Space Between. 2008. Vol. IV, iss. 1. P. 125–148.
12. En fotografisk nyhet // Åbo Underrättelser. 1910, May 11. No. 127. P. 1–8.
13. En fotografis nyhet // Wasabladet. 1910, May 24. No. 62. P. 1–4.
14. Spegelporträtt // Tammerfors Nyheter. 1912, September 21. No. 144. P. 1–4.
15. Hufvudstadsbladet. 1915, November 25. No. 324.
16. Index adressbok och yrkeskalender för Helsingfors 1916–1917. Helsingfors: Mercators Tryckeri Aktiebolag, 1916. 1306 p.
17. Helsingin nimikirja ja suomalainen osotekalenteri. Helsinki: Kalenteri Oy, 1916. 1154 p.
18. Hufvudstadsbladet. 1916, March 4. No. 63.
19. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 706. Оп. 1. Д. 1992.
20. Karjala. 1916, February 24. No. 45.
21. Veckans Krönika. 1916, July 8. No. 25.
22. Nuori voima. 1916, May. No. 5.
23. Pedersöre. 1917, May 16. No. 38.
24. Kotka Nyheter. 1916, October 28. No. 84.
25. Päivän Tiedot. 1917, November 6. No. 125.
26. Etelä-Saimaa. 1916, September 23. No. 107.
27. Kansan Ääni. 1917, April 24. No. 46.
28. ЦГИА СПб. Ф. 706. Оп. 1. Д. 1829.
29. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 1284. Оп. 247. Д. 810.
30. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. Р-1001. Оп. 16А-1. Д. 3623.
31. Там же. Ф. Р-689. Оп. 10. Д. 21.
32. ЦГИА СПб. Ф. 706. Оп. 1. Д. 1998.
33. Там же. Ф. 1367. Оп. 6. Д. 29.
34. *Попов А. П.* Российские фотографы (1839–1930): словарь-справочник: в 3 т. Коломна: Музей органической культуры, 2013. Т. 2: М (Мейен) — Я. 815 с.
35. Арабески // Театр. 1916, 12–13 окт. № 1917. С. 6–7.
36. *Федоров А.* Люди-клоны из салона «Монстр» // Филокартия. 2012. № 4 (29). С. 40–43.
37. Варьете и цирк. 1916. № 9–10.
38. Театр. 1917, 20–21 янв. № 1969.
39. Марина Цветаева — Борис Бессарабов. Хроника 1921 года в документах. Дневники Ольги Бессарабовой (1915–1925) / сост. Н. А. Громова. М.: Эллис Лак, 2010. URL: https://corpus.prozhito.org/notes?diaryTypes=%5B1%5D&keywords=%5B%22%D0%AF+%D0%B2+%D0%BF%D1%8F%D1%82%D0%B8+%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%85%22%5D (дата обращения: 16.07.2026).
40. *Андреев И.* Страницы из истории семьи. Гагаевы от крепостных крестьян до наших дней. Машинопись. 2019–2021 // Личный архив И. Андреева. 110 л.
41. *Дроздовский А., Краснова А.* Еврейские фотоателье старой Одессы // Мигдаль Times. 2007, дек. — 2008, янв. № 90–91. URL: https://web.archive.org/web/20160509110342/http://www.migdal.org.ua/times/90/16217/ (дата обращения: 16.01.2026).
42. *Евдокимов Б. А.* Цветная фотография. Упрощенные способы получения цветных снимков обыкновенной камерой: полное практическое руководство для любителей и фотографов к производству цветных снимков на пластинах «Автохром», «Омниколор» и «Диоптихром». СПб.: Н. П. Карбасников, 1912. 98 с.
43. *Евдокимов Б. А.* Фотографическая рецептура: Сборник лучших современных фотографических рецептов с подробными указаниями и объяснениями: 400 рецептов. СПб.: Изд. В. И. Губинского, [1914]. 160 с.
44. *Евдокимов Б. А.* Популярное руководство современной фотографии для любителей и фотографов. Ч. [1]–2. СПб.: В. И. Губинский, [1913]–[1915].
45. *Евдокимов Б. А.* Фотографические забавы. Пг.: Изд. Н. П. Карбасникова, 1916. 155 с.
46. *Chaplot, C.* La Photographie. Récréative et fantaisiste. Paris: Charles Mendel, 1902. 208 p.
47. Проект декрета об отмене права частной собственности на городские недвижимости. 23 ноября (6 декабря) // Декреты советской власти. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1957. Т. 1: 25 октября 1917 г. — 16 марта 1918 г. С. 132–137.
48. Театр. 1917, 21–22 нояб. № 2070.
49. *Шипова Т. Н.* Фотографы Москвы (1839–1930). Биографический словарь-справочник. М.: Совпадение, 2006. 363 с.
50. Hufvudstadsbladet. 1918, January 3. No. 3.
51. ЦГА СПб. Ф. Р-689. Оп. 9. Д. 7.
52. РГИА. Ф. 23. Оп. 28. Д. 3011.
53. Весь Петроград на 1917 год. Адресная и справочная книга г. Петрограда. [СПб.]: изд. т-ва А. С. Суворина — «Новое время», [1917].

54. Adress och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter. Helsingfors: Actiebolaget Lilius & Hertzberg, 1918.
55. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 3: Кино становится искусством. 1914–1920 / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. проф. С. И. Юткевича. М.: Искусство, 1961. 626 с.
56. Helsingin uusi liikekalenteri. 1925, January. No. 1.
57. Kainuun Sanomat. 1927, March 12. No. 29.
58. Loimaan Lehti. 1928, December 20. No. 51.
59. Ibid. 1929, January 31. No. 5.
60. Еще винтаж // LiveJournal (Живой Журнал) — блог-платформа. URL: https://snopova.livejournal.com/178379.html?ysclid=mhzg7g3scy307796899 (дата обращения: 16.07.2026).
61. *Перельман Я. И.* Занимательная физика: Парадоксы, головоломки, задачи, опыты, замысловатые вопросы и рассказы из области физики. 6-е изд., обнов. и доп. Кн. 2. Л.: Научное книгоиздательство, 1924. 220 с.
62. *Плужников Б. Ф.* Занимательная фотография. М.: Искусство, 1964. 151 с.

[1] За идею проведения этого исследования, помощь в подготовке материала и предоставление снимков из собственной коллекции благодарим издателя и коллекционера, руководителя независимого издательства «Красный Матрос» Михаила Геннадьевича Сапего.
[2] Первые устойчивые фотографические изображения были созданы при помощи камеры-обскуры в 1822–1826 гг. французским изобретателем Жозефом Нисефором Ньепсом. Официальной датой изобретения фотографии, согласно решению IX Международного конгресса научной и прикладной фотографии (1935), считается 7 января 1839 г. В этот день Франсуа Араго представил доклад о новом способе создания изображения, разработанном Жозефом Нисефором Ньепсом и Луи Дагером.
[3] Холст, масло. 129 × 104. Донецкий областной художественный музей. — В публикациях часто ошибочно указывается 1845 г.
[4] Здесь и далее пер. наш. — *А. Д.*
[5] Об этом можно судить на основании большого числа сохранившихся снимков, выполненных в различных фотозаведениях Европы и Америки, собранных Хайнцем-Вернером Лаво (Heinz-Werner Lawo) и опубликованных на его интернет-ресурсе [3]. Подробнее об этом см. [1, p. 13]. Благодарим Хайнца-Вернера Лаво за указание на его исследование [4], посвященное мультифотографии.
[6] Это определение использовалось в названии «Американской фотографии „Чудо“» (Петроград).
[7] Холст, масло. 167,5 × 142,5. Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова.
[8] Об этом также свидетельствует штамп заведения на сохранившемся бланке открытого письма (из личного архива М. Г. Сапего).
[9] В таком варианте название улицы указано на бланках фотозаведения.
[10] На это указывают штамп заведения на сохранившемся бланке открытого письма (из личного архива М. Г. Сапего). Как правило, в адресе указывалось шведское название улицы — Broholmsgatan, однако в некоторых источниках [17, p. 129] встречается финское название — Siltasaarenkatu. Первое рекламное объявление заведения, которое на данный момент удалось найти, относится к 1916 г. [18, p. 12]. Данные о работе зеркальных фотоателье в Финляндии и Прибалтике до 1915 г. в финской и шведской периодической печати не обнаружены.
[11] За указание на этот факт благодарим сотрудника Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО Дарью Иванову. Предположительно, совладельцем Нильса Якова Мортенсена была Сайми Форсберг (Saimi Forsberg; 1882–1959), на это указывают данные одного из справочников [16, p. 720].
[12] На это указывает штамп на снимке из коллекции Владимира Ивановича Елкина.
[13] На это указывает штамп на снимке из коллекции М. Г. Сапего.
[14] Штамп с русским названием «Зеркальная фотография» стоит на обороте фотоснимка из коллекции М. Г. Сапего.
[15] Фотоснимки хранятся в личных архивах М. Г. Сапего и В. И. Елкина, в фонде Музея истории фотографии (Санкт-Петербург) и других собраниях.
[16] В 1931 г. Страстная площадь была переименована в Пушкинскую, а в 1932 г. Тверская улица получила название в честь писателя Максима Горького. В 1937 г. все постройки Страстного монастыря были снесены в ходе реконструкции улицы Горького и Пушкинской площади. В 1990 г. Тверской улице было возвращено историческое название.
[17] На данный момент известно более 30 пятикратных портретов, выполненных в фотосалоне «Монстр». Они хранятся в личном архиве М. Г. Сапего, в фондах Государственного автономного учреждения культуры Тюменской области «Тюменское музейно-просветительское объединение» (ГАУК ТО «ТМПО») и других собраниях.
[18] Известно четыре снимка, выполненных в фотосалоне «Монстр» на бланке фотоателье John Bull. Они хранятся в личных архивах М. Г. Сапего и В. И. Елкина, в фондах Тюменского музейно-просветительского объединения и других собраниях.
[19] За помощь в подготовке исследования по фотоателье «Рембрандт» в Нижнем Новгороде и предоставленные данные благодарим историка Антона Марцева.
[20] Фотоснимок хранится в личном архиве М. Г. Сапего.
[21] За указание на зеркальное фотоателье в городе Балта благодарим историка и коллекционера Анатолия Александровича Дроздовского.
[22] Фотоснимок из личного архива В. И. Елкина.
[23] За указание на этот снимок благодарим его владельца Александра Воробьева.
[24] Снимки хранятся в личных архивах М. Г. Сапего и В. И. Елкина.

УДК 778.6

О. С. Мицкевич

Ранняя японская фотография в альбоме из путешествия П. Е. Щербова по Японии 1896–1897 гг.

15 июня 2026 г. исполнилось 160 лет со дня рождения художника-карикатуриста Павла Егоровича Щербова (1866–1938). Художник получил наибольшую известность благодаря публикациям в сатирическом издании «Шут» карикатур, посвященных событиям вокруг таких ярких деятелей культуры и искусства Санкт-Петербурга рубежа XIX–XX вв., как С. П. Дягилев, В. В. Стасов, А. И. Куинджи и многие другие. Помимо постоянного взаимодействия с карикатурным журналом в период с 1900 по 1920-е гг., П. Е. Щербов принимал активное участие в совместных выставках «Общества русских акварелистов», объединения «36 художников», преобразованного в «Союз русских художников», «Мира искусства» и представлял свои работы в Петрограде на Второй выставке картин Общества имени А. И. Куинджи (1918), Первой Государственной свободной выставке произведений искусства (1919) и др.

Кроме рисования, Павел Егорович занимался фотографией. Известно, что он был действительным членом-корреспондентом Императорского Русского географического общества и собирал материалы о посещенных странах. Из переписки с Александром Андреевичем Чикиным (1865–1924), одним из друзей карикатуриста, можно узнать о том, как во время путешествий художник фотофиксировал местные пейзажи и достопримечательности. На основании таких фотографий А. А. Чикин создавал рисунки и писал статьи для периодических изданий. Например, на отправленные П. Е. Щербовым из путешествия снимки друг отвечал: «Вчера получил ваше письмо с фотографиями Фузана» [1, л. 7]. Затем на страницах журнала «Всемирная иллюстрация» появились статья и три рисунка А. А. Чикина, подписанные: «С фотографий П. Г. Щербова» [2]. В качестве этнографического материала для Русского географического общества карикатурист комплектовал и предоставлял альбомы с собственными фотографиями, документирующими особенности природы, быта и традиций местного населения. На данный момент известно о существовании лишь двух фотоальбомов с фотографиями из путешествий по Японии и Ближнему Востоку. В ближневосточную серию вошли городские виды и портреты жителей Ливана, Галилеи, в частности Назарета, Сирии, Иордании, Ирана (Персии) и Палестины. Однако наибольший интерес для исследования как отпечатков, созданных художником, так и ранней раскрашенной японской фотографии представляет альбом из собрания Русского географического общества. Часть работ японских мастеров можно атрибутировать на основании аналогичных образцов из коллекции Государственного Эрмитажа, насчитывающей 300 альбуминовых отпечатков с видами Японии, которые иллюстрируют восточный быт, костюмы, традиции и ремесла.



Ил. 1. Кадзима Сэйбэй. Башня Рёункаку в Асакуса. Токио, Япония. Нач. 1890-х. Бумага, раскрашенный альбуминовый отпечаток.
© Государственный Эрмитаж

15 января 1898 г., через полгода после свадебного путешествия, П. Е. Щербов передал в дар Русскому географическому обществу альбом с фотографиями видов и типов Японии. Об этом свидетельствует штамп на форзаце альбома, а также направленное художнику благодарственное письмо Совета Императорского Русского географического общества, в котором указано количество снимков — 350 штук [3, с. 1]. В альбоме большого формата, обтянутом коричневой тканью, на сегодняшний день содержится 346 отпечатков, наклеенных на плотный картон серо-зеленого цвета. Четыре фотографии были утрачены за время бытования альбома, на что указывают пустые страницы со следами срывов верхних слоев бумаги в местах крепления изображений на клей. Значительная часть работ представлена альбуминовыми отпечатками, приобретенными П. Е. Щербовым в качестве сувенира в посещенных городах, еще 73 фотографии выполнены самим художником в технике желатиносеребряной печати.

На снимках, сделанных разными фотографами, зафиксированы пейзажные виды и городские достопримечательности, необычные костюмы жителей Японии, их ремесла и повседневный быт. Многие отпечатки раскрашены вручную полупрозрачными красками и имеют уникальные надписи и нумерацию негатива, по которым возможно определить авторство. Основную часть альбома П. Е. Щербова составляют сувенирные фотографии небольшого формата, каждая из них размещена на отдельном листе. Кроме того, в альбом вошли панорамные снимки из нескольких отпечатков. Панорамы занимают целый разворот и иногда из-за значительной длины сложены в несколько раз. Несмотря на популярность готовых фотоальбомов, в которых отпечатки приклеивались к картонным листам для предотвращения скручивания из-за особенностей альбуминового слоя, П. Е. Щербов приобретал отдельные фотографии, самостоятельно формируя будущий альбом. На это указывает использование в качестве подложки для ряда отпечатков такой же плотной акварельной бумаги, как и для карикатурных работ.

Альбом представляет собой путевой дневник с фотографиями Токио, Киото, Кобе, Йокогамы, Осаки, Камакуры, Оцу, вклеенными П. Е. Щербовым в соответствии с географическим положением городов. По сохранившимся отпечаткам возможно проследить, где удалось побывать Павлу Егоровичу и его супруге Анастасии Давыдовне. Предположительно, из Кореи они прибыли в Кобе для получения разрешения на путешествия внутри страны [4, с. 155]. Однако анализ собранных художником фотографий позволяет сделать вывод, что отпечатки с достопримечательностями и видами, лично отснятые П. Е. Щербовым и



Ил. 2. Кусакабэ Кимбей. Цветущая глициния в святилище Тэндзин в Камэйдо. Токио, Япония. 1880–1890-е. Бумага, раскрашенный альбуминовый отпечаток. © Государственный Эрмитаж

помещенные первыми, показывают отнюдь не окрестности Кобе. Скорее всего, первый город, в который приехали молодожены, — Токио, о чем свидетельствуют снимки с буддийским храмом Мэгуро Фудосон. На одной странице с фотографиями из Токио вклеены подкрашенные желтой, красной, зеленой и светло-фиолетовой красками два портрета императора Мэйдзи, первого монарха Японской империи, и нецарствовавшей императрицы Сёкэн, известной своей поддержкой европейских традиций. В верхней части листа расположен другой отпечаток — с группой офицеров высокого ранга, выполненный японским фотографом Кусакабэ Кимбеем (Kusakabe Kimbei; 1841–1934) и также тонированный красным и желтым цветами.

В Токио художник с супругой побывали в парке Уэно, в районах Симбаси и Асакуса, где, если основываться на сувенирных фотографиях, увидели построенный в 1890 г. первый японский небоскреб — 12-этажную кирпичную башню Рёункаку (*ил. 1*). Здание башни, название которой переводится как «павильон, превосходящий облака», было разрушено в 1923 г. во время сильного землетрясения. Тем самым на снимке, привезенном художником из путешествия, сохранилось одно из изображений архитектурного сооружения. Кроме того, в альбоме присутствуют фотографии из других окрестностей Токио, таких как холм Атагояма, район Камэйдо в период цветения глицинии (*ил. 2*); в районе Сиба запечатлен парк с торо — каменными фонарями — и видом на главные ворота храма.

После фотографий Токио, начиная со с. 51, вклеены сувенирные снимки города Киото. Восемь отпечатков выполнены П. Е. Щербовым. На первых четырех, вклеенных на с. 61, изображены тории — ритуальные ворота — и виды храмового комплекса Фусими-Инари-Тайся, а также зал для молящихся. На фоне зала на вершине лестницы стоят мужчина с тростью и его спутница с зонтом. Люди по-европейски одеты: на мужчине костюм со шляпой-котелком, а на женщине юбка-колокол в сочетании со светлой блузой и соломенной шляпкой, украшенной лентой и цветами. Перед ними у подножия лестницы движется влево Анастасия Давыдовна в темной юбке и расстегнутом светлом жакете с объемными рукавами жиго. На следующей странице продолжается серия фотографий храмового комплекса Фусими-Инари-Тайся. На одном из снимков запечатлена скульптура священной лисицы у главных ворот храма, слева просматривается часть фигуры мужчины, изображенного на фотографии зала для молящихся. Три отпечатка показывают местных жителей, проходящих по территории храмового комплекса в национальных костюмах — кимоно — с бумажными веерами в руках и деревянной клеткой для птиц. Во время пребывания в Киото путешественники также посетили район Камигё, о чем повествуют купленные там фотографии с видами главного синтоистского храма Китано-Тэммангу (*ил. 3*). На других отпечатках изображены заросли бамбука и храм Великого Будды — Хонган-дзи. Особый интерес вызывают снимки храма богини Каннон — Сандзюсангэн-до, который, вероятно, посетили молодожены.

Раскрашенная панорама с видом на город Кобе (с. 91) склеена из трех отпечатков и сложена несколько раз под размер страницы. Далее представлены преимущественно городские пейзажи и отснятые крупным планом Английский клуб и отель «Ориенталь», или «Восточный».

На основании этих снимков можно прийти к выводу, что Павел Егорович и Анастасия Давыдовна задержались в Кобе на более длительный период, о чем свидетельствует значительное количество фотографий с видами и достопримечательностями, сделанных художником.

На двух фотографиях П. Е. Щербов запечатлел акваторию города Кобе с проплывающими мимо парусными судами и вид храма Икута, на фоне которого проходят японцы в традиционной и европейской одежде. Далее вместе с покупным раскрашенным отпечатком вклеены пять небольших снимков карикатуриста с видами города. На улицах стоят и проезжают необычные повозки — рикши, передвигаются местные жители, рабочие чинят уличный фонарь, проходит продавец ферментированного напитка из риса. Еще две страницы с 11 фотографиями повествуют об оживленной части Кобе, районах



Ил. 3. Неизвестный автор. Скульптура буйвола у входа в святилище Китано-Тэммангу. Киото, Япония. 1880–1890-е. Бумага, раскрашенный альбуминовый отпечаток. © Государственный Эрмитаж



Ил. 4. Кусакабэ Кимбей. Японские похороны. 1881–1891. Бумага, раскрашенный альбуминовый отпечаток.
© Государственный Эрмитаж

Минатогава и Синкаити со множеством магазинов и дорогой в гору Рокко, ведущей к водопадам Нунобики. Следующие альбуминовые отпечатки дублируют сфотографированные П. Е. Щербовым местности.

На основании других снимков становится известно, что художник восходил и на соседнюю гору Футатаби. П. Е. Щербова привлекали горные пейзажи, величественные сосны, растущие на каменных отвесах, и архитектура, встроенная в ландшафт этих склонов. На вершину Футатаби художника сопровождал знакомый ему мужчина с европейской внешностью, запечатленный крупным планом на фоне небольшого деревянного синтоистского святилища. Мужчина одет в твидовый пиджак, из-под которого виднеются жилет, светлая рубашка и узорчатый галстук. Образ дополняют кепка с козырьком и кожаные перчатки, в руках — лакированная трость. Скорее всего, с этим человеком П. Е. Щербов и его супруга познакомились еще в Киото или в Английском клубе Кобе. Вместе они поднялись на вершину горы и посетили синтоистское святилище, упоминаемое в разных источниках как храм Икута. Рядом с постройками на территории храмового комплекса присутствуют деревянные таблички с информацией об основании храма в октябре 1894 г. Проследовав через живописные окрестности, путешественники побывали и в Майазан Тэндзё-дзи — Лунном храме, посвященном матери священного Будды, в районе Нада-ку. Среди видов окрестностей храма можно наблюдать на отдельном снимке двухуровневую пагоду в окружении каменных фонарей. В районе Кобе П. Е. Щербова заинтересовали мемориальная каменная башня Киёмори-дзука и бронзовый Будда — Дайбуцу, сидящий в лотосе, расположенный в храме Синкодзи. Помимо перечисленных достопримечательностей на территории города, художник запечатлел на свой фотоаппарат водоем и Великого Будду в храме Нофукудзи.

Раскрашенные альбуминовые отпечатки с видами Йокогамы показывают главные городские места: «театральную улицу», украшенную расписанными фонариками, флагами и рекламой, почту, парк, чайные домики. На фотографиях из Осаки (с. 130–141) представлены улицы и водоемы. Интересно, что из Йокогамы и Осаки П. Е. Щербов привез только раскрашенные вручную отпечатки, купленные в местных фотостудиях, не сопроводив их собственными работами. Среди видов Камакуры он поместил свои фотографии большого формата. Например, на с. 146 можно наблюдать территорию храма Котоку-ин, где на фоне бронзовой статуи Великого Будды прогуливается Анастасия Давыдовна, одетая в ту же темную юбку и светлый жакет, что и в Киото.

После фотографий из Камакуры размещены купленные художником виды провинции Оми, дополненные его собственными фотографиями: моста Сэта-но-Карахаси, железнодорожной станции Оцу у озера Бива и находящегося в Киото храма Хигаси Хонган-дзи.

Следующие три листа альбома заполнены фотографиями парусных и других крупных судов. На одном из кораблей, пассажиром которого был П. Е. Щербов, запечатлены моряки.

Далее альбом заполнялся в соответствии с различной тематикой. Например, Павел Егорович стал свидетелем традиционных похорон, сняв их на камеру, и расширил эту тему приобретенным отпечатком авторства Кусакабэ Кимбея (*ил. 4*). Из ряда работ выделяются снимки весеннего танцевального фестиваля Мияко Одори, проходящего в период цветения сакуры в Киото. Кроме того, интересны раскрашенные отпечатки с изображением уличных акробатов, путешественников и проводников, танцовщиц (*ил. 5*), традиционных женских и мужских костюмов, музыкальных инструментов, а также ремесел: ткачества, строительства, художественной росписи зонтиков, вееров и бумажных фонариков. Особое внимание обращают на себя фотографии, которые художник создал в Кобе и приобрел в других городах; эти работы посвящены различным видам торговой деятельности — от магазинов тканей и одежды до овощных и фруктовых лавок.

Анализ монохромных и раскрашенных альбуминовых отпечатков, собранных художником в альбоме, дает возможность проследить историю фотоискусства в Японии и рассмотреть разные темы для съемки и подходы к компоновке. В результате выхода Японии в 1854 г. из внешнеполитической изоляции на ее территории начинает развиваться искусство фотографии. Сразу после подписания Канагавского договора с Америкой в составе американской экспедиции в Японию приезжает первый фотограф — Элифалет Браун (Eliphalet M. Brown, Jr.; 1816–1886). Он знакомит страну с дагеротипом, изобретенным в 1839 г. Следом за Брауном в Японию начинают приезжать и другие мастера фотоискусства из Америки и европейских стран. Среди фотографов, посетивших недавно открывшую свои границы страну Востока, на развитие светописи наиболее сильно повлиял английский мастер итальянского происхождения Феличе Беато (Felice Beato; 1834–1909). Его снимки выделялись высококлассным мастерством исполнения, построением кадра и непосредственно содержанием. Беато первым сумел запечатлеть панорамы закрытого на тот момент города Эдо (современный Токио). Затем мастер работал в Йокогаме над созданием коллекции местных видов, активно пополняя ее в течение девяти лет и фиксируя постепенное изменение облика города. Несколькими годами позже, в 1871 г., фотограф расширил серию снимков, добавив пейзажи Кобе и Осаки, а в 1872 г. — Киото [5, p. 12].

Новаторство в искусстве фотографии Феличе Беато заключалось также в раскрашивании отпечатков, на которое, скорее всего, оказала влияние акварельная графика, продаваемая его партнером по аренде студии в Йокогаме, художником-карикатуристом Чарльзом Виргманом (Charles Wirgman; 1832–1891). Феличе Беато первым начал использовать краски на водной основе для деликатного подкрашивания вручную каждого отпечатка с японскими видами и бытом горожан и предложил часть портфолио в такой технике для продажи. Впоследствии этот художественный прием определил эстетику его снимков. Изобретенный Беато метод наполнения цветом монохромных отпечатков стали внедрять и модернизировать другие мастера. Тонирование красками на водной основе оказалось трудоемким ремеслом: «Процесс раскрашивания фотографии был бесконечно утомительным, и от мастера-колориста можно было ожидать создания двух-трех готовых отпечатков за двенадцать часов рабочего дня» (пер. наш. — *О. М.*) [6, p. 143].

Для многократного тонирования одного растиражированного снимка подготавливался образец, на который ориентировались мастера при раскраске цветом. Со временем владельцы студий, занимающихся тиражированием фотографий, стали нанимать больше художников, организовывая производственные цеха, где каждый работник отвечал за определенный диапазон цветов и область



Ил. 5. Неизвестный автор. Танцовщицы. 1880–1890-е. Бумага, раскрашенный альбуминовый отпечаток. Deutsche Digitale Bibliothek: [website]. URL: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/HYDFGTEXYBO3THXYD4RXGUGP7AO4OC24

снимка. Например, один художник раскрашивал лица, затем передавал отпечаток напарнику, и тот, в свою очередь, раскрашивал одежду или элементы изображения. Такой подход значительно увеличил количество готовых отпечатков в день. Последователь Феличе Беато Адольфо Фарсари (Adolfo Farsari; 1841–1898) нанял 15 художников для модернизации ручной раскраски фотографий [ibid]. Согласно различным источникам по истории фотоискусства в Японии, к концу 1890-х гг. в успешных студиях работало от 20 до 100 колористов. Раскрашенные и монохромные фотографии с видами Японии пользовались большим спросом у иностранцев. Снимки можно было приобрести в студиях в крупных японских городах, каждая из них предлагала свыше 2000 отпечатков различной тематики. Еще одной инновацией Феличе Беато стало классифицирование по тематике и комплектование отпечатков в альбомы, вмещавшие 100 видов Японии. Студия мастера предлагала обтянутые тканью альбомы с листами, изготовленными из бумаги местного производства. Отличительной чертой таких альбомов являлась нанесенная на форзаце марка фотостудии с адресом и именем Феличе Беато.

Говоря о развитии фотографии в Японии, нельзя не упомянуть одного из ее основоположников местного происхождения — Кусакабэ Кимбея. Мастер начал знакомство с искусством светописи, работая в студии Феличе Беато в конце 1860-х гг., предположительно в качестве художника по иллюминированию отпечатков. Затем, в связи с перепродажей фотостудии барону Раймонду фон Штильфриду (Raimund von Stillfried; 1839–1911), Кусакабэ Кимбей перешел в штат нового собственника. Спустя 10 лет, в 1880 г., он заявил о себе как о владельце коллекции негативов своих предшественников. Известно, что в 1880 г. у Кусакабэ Кимбея появилась первая студия, а в 1887 г. приносящий хороший доход бизнес по продаже отпечатков позволил ему иметь еще три точки, в том числе основную фотостудию, магазин фотоматериалов и магазин традиционных японских живописных подвесных свитков и полотен.

Первое время Кусакабэ Кимбей занимался исключительно тиражированием как отпечатков с негативов с пейзажами Феличе Беато и Утиды Куити (Uchida Kuichi; 1844–1875), так и студийных снимков барона Раймонда фон Штильфрида для продажи туристам. Впоследствии фотограф усовершенствовал свое портфолио, пересняв большинство видов, запечатленных ранее Утидой Куити. Стоит отметить, что для отпечатков Кусакабэ Кимбея характерны нумерация с точкой и подписи в правом нижнем углу, выполненные крупными белыми печатными буквами на темном фоне. Фотографии, полученные с оригинальных негативов Кусакабэ Кимбея, отличаются новаторским подходом к работе с натурой в естественной среде: вместе с размещением человеческих фигур в пейзажах возникает естественность, которой ранее было невозможно добиться в условиях студийной съемки. К таким фотографиям можно отнести представленный в альбоме снимок, документирующий традиционные похороны (см. *ил. 4*). Кусакабэ Кимбею удалось запечатлеть движение участников процессии и раскачивание из стороны в сторону белых фонарей, закрепленных в руках на длинных деревянных стержнях. Среди привезенных П. Е. Щербовым снимков есть и другой пример органичного погружения человека в природную среду — отпечаток с изображением цветущих глициний (см. *ил. 2*). Перед фотографом стояла задача зафиксировать уже не движение, а, наоборот, спокойную атмосферу цветущего сада вблизи водоема. Оба отпечатка выделяются на фоне работ других мастеров наполнением голубыми, нежно-розовыми, светло-зелеными и фиолетовыми оттенками. Тонированные в студии Кусакабэ Кимбея монохромные альбуминовые отпечатки смотрятся намного красочнее, чем снимки Феличе Беато или Адольфо Фарсари, и больше напоминают акварельную живопись. Нельзя не отметить, что со временем из-за влияния колебаний светового и температурно-влажностного режимов многие отпечатки утратили насыщенный оттенок, характерный для фотографий в технике альбуминовой печати, а также приобрели пожелтение, искажающее целостное восприятие особенностей раскраски мастера.

Несмотря на появление новых фотографических техник и различных способов создания цветной фотографии, не требующих ручного иллюминирования каждого отпечатка, образцы японской раскрашенной фотографии по-прежнему вызывают значительный интерес у исследователей. Благодаря обширным коллекциям зарубежных и российских музеев, в том числе Государственного Эрмитажа, сегодня представляется возможным с высокой точностью определить авторство ряда фотографий из альбома, подаренного П. Е. Щербовым Русскому географическому обществу.

Литература

1. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 925. Оп. 1. Ед. хр. 96. Письма А. А. Чикина П. Е. Щербову.

2. *Чикин А. А.* Гензан и Фузан // Всемирная иллюстрация. 1897. Т. 57, № 21 (1477). С. 485–487.

3. Историко-мемориальный музей-усадьба П. Е. Щербова. ГКМ КП-10983, III-4461. Ксерокопия письма № 619 Семенова-Тян-Шанского П. Е. Щербову.

4. *Журавлева А. Г.* Свадебное путешествие П. Е. Щербова в Японию в 1896–1897 гг. // Via in tempore. История. Политология. 2024. Т. 51, № 1. С. 148–161.

5. *Dobson, S.* Japan on a Glass Plate: The Adventure of Photography in Yokohama and Beyond, 1853–1912. Belgium: Ludion, 2023. 208 p.

6. *Worswick, C.* Japan, Photographs, 1854–1905. New York: Penwick Publishing, 1979. 151 p.

УДК 778.6(47)

Н. А. Станулевич

Автохромы в Российской империи: распространение, практика и коллекции

До настоящего времени тема автохромов в России рассматривалась лишь в ключе творчества отдельных фотографов [1] или обзоров ранней цветной фотографии в Российской империи [2, с. 6–12; 3]. Иностранная литература общего профиля иногда содержит неполные фактические данные о распространении автохромов среди фотографов [4] либо не освещает региональные исследования. Обращение к историческим документам и специальной литературе начала XX в. может воссоздать хронологию использования автохромов в дореволюционной России.

Искусствоведческие работы, изданные в советский период, не включали технических деталей и информации об автохромах. Например, исследователь С. А. Морозов описывал снимки фотографа Николая Александровича Петрова (1875–1940) с точки зрения истории искусств и советского реализма, обходя вниманием особенности технических процессов [5; 6]. В обзоре портретов отсутствовали упоминания и об автохромах Петрова. Это демонстрирует практику в советское время не делать акцент на типе снимков.

Для разъяснения истории появления автохромов на российском рынке, внедрения их в фотографическую практику в Москве и Санкт-Петербурге необходимо обратиться к специальной литературе начала XX в. Представленное исследование опирается на периодические издания, руководства для фотографов и прейскуранты фотографических материалов, выходившие в Санкт-Петербурге и Москве. Выбор специализированных источников определялся тем, что из выявленных историками 33 фотографических журналов [7] только «Фотограф-любитель», «Фотографические новости», «Фотографический листок» и «Вестник фотографии» выпускались в обозначенный период.

Ежемесячный журнал «Фотограф-любитель» с 1890 по 1905 г. выпускался редактором-издателем А. М. Лавровым, с 1906 до закрытия издания в 1909 г. его редактировал фотограф Сергей Михайлович Прокудин-Горский (1863–1944). «Повестки Русского фотографического общества в Москве», преобразованные позже в «Вестник фотографии», издавались нерегулярно с 1901 г., а постоянно с 1905 по 1918 г. «Фотографический листок» как журнал новостей в области фотографии выходил с 1906 по 1917 г. в издательстве «Ф. Иохим и К°», работавшем в составе торгового дома фотоматериалов со складами в Москве и Санкт-Петербурге. «Фотографические новости» выпускались владельцем склада, магазина и фабрики И. А. Стеффеном ежемесячно с 1907 по 1918 г. Перечисленные журналы можно разделить на две группы. В «Фотографе-любителе» и «Вестнике фотографии» представлены аналитические статьи, рецепты и объявления, отражающие деятельность фотографического общества и конкретных авторов. «Фотографические новости» и «Фотографический листок», являясь изданиями продавцов фототоваров, публиковали информацию о ценах на продукцию и способах ее реализации, а также статьи специалистов, что позволяет рассмотреть ситуацию с позиции разных участников фотографического рынка.

Упоминания об автохромах, встречающиеся в руководствах для фотографов, служат источником сведений о хронологических особенностях распространения этой технологии в профессиональном сообществе. Прейскуранты торговых фирм, занимавшихся реализацией фотографической продукции, также освещают условия работы с автохромами.

На заседании V (фотографического) отдела Императорского Русского технического общества 13 (26) октября 1906 г. С. М. Прокудин-Горский выступил с докладом о своей поездке в Лион, в котором отметил, что «братья Люмьер создали совершенно новый способ получения снимков в натуральных цветах» [8]. Массовое производство автохромных пластин во Франции (Autochrome Lumière) началось в июне 1907 г. [9].

Первые публикации об этой технологии появились в фотографических журналах Российской империи в начале 1907 г. С. М. Прокудин-Горский в своем «Фотографе-любителе» сообщал, что «невозможно купить пластины и редакция журнала оповестит читателей о начале продаж» [10].

«Фотографический вестник» объявил, что «пластинки довольно прочны и цвета их хорошо сохраняются» [11, с. 149]. Различные фотографические журналы распространяли подробности процесса. Фирма «Иохим и К°» выпустила руководства, переведенные на русский язык, и оттиск статьи из журнала La Mise au Point [12]. Были даны рекомендации ознакомиться с отзывами доктора Кёнига (Dr. Koenig) (возможно, König. — *Н. С.*) и доктора Рудольфа Крюгенера (Dr. Rudolf Krügener) в журнале Photographische Mitteilungen (1907, Heft 13). Редакторы публиковали переводы сообщения, сделанного на заседании Французского фотографического общества (Société française de photographie) 27 июня 1907 г. [13], обзоры полученных разработок [14, с. 338] и данные о патентах на территории Российской империи. Один из патентов на описание пластин был зарегистрирован под номером 11473 в 1906 г. [15]. Внимание статей, выпускавшихся до осени 1907 г., чаще всего сосредоточено на практических успехах иностранных фотографов. Русские издания описывали изображения автохромов из французского журнала L'Illustration, давали обзоры статей из британского журнала British Journal of Photography [16].



Ил. 1. П. И. Веденисов. Попугай. Ялта. 1910-е. Автохром.
© Мультимедиа Арт Музей, Москва

К середине лета 1907 г. С. М. Прокудин-Горский получил для испытаний две пластины через фирму «Иохим и К°», а также две пластины от подписчика журнала. Наблюдая структуру светочувствительных слоев в микроскоп, фотограф сделал вывод, что частицы картофельного крахмала расположены в ряд, но без определенного порядка внутри цветовой группы. Просветы между окрашенными элементами заполнены угольными частицами [17].

Первые партии пластин были быстро распроданы, причем за пределами Франции приобрести их было практически невозможно. В «Фотографическом вестнике» указывалось, что стоимость комплекта из четырех пластин размером 9 × 12 см составляла 5 франков. Также авторы публикации сообщали об ограничении размера пластин до 18 × 24 см и о том, что съемка портрета Рудольфа Крюгенера такого формата при облачном небе заняла 20 секунд [11]. Несмотря на высокую цену, продажи автохромов в Российской империи велись по предварительным заказам в магазинах И. Стеффена в Санкт-Петербурге на Казанской улице, 5, и в Москве в Столешниковом переулке, 6 [18].

Когда фабрика братьев Люмьер удвоила производство, небольшое количество пластин поступило в Россию. В статье о новых открытиях в области цветной фотографии сообщалось, что комплект из четырех пластин формата 9 × 12 см стоил 4 рубля, а формата 13 × 18 см — 6 рублей [16, с. 224].

К осени 1907 г. фотографы все чаще стали размещать практические отзывы о новых пластинах, выступая с критикой экспозиции автохромных пластин от фабрики Люмьер [19].

Наиболее подробно пластины были исследованы С. М. Прокудиным-Горским, опубликовавшим несколько статей. Фотограф отмечал слезание слоя эмульсии с лаковой поверхности и отставание лака, однако не обнаружил одновременного отставания и эмульсии, и лака. Один из дефектов встречался в 25 % случаев работы с пластинами [20]. При отставании лака от стекла под слезшим слоем образовывались подтеки зеленого цвета. Наилучшие результаты давала проекция с использованием сильного источника света — вольтовой дуги — вместо просмотра на просвет.

Съемку букета цветов Прокудин-Горский проводил на фоне белого матового листа бумаги. Фотограф указал на разницу между исходным цветом бумаги и получившимся на пластине оттенком, которая подчеркивает недостаточное качество цветопередачи автохромных пластин. Неравномерность заполнения цветными зернами и многочисленные угольные фрагменты были продемонстрированы на микрофотограммах. По результатам опытов Прокудин-Горский сделал вывод, что эмульсия зеленого слоя не панхроматическая. Для получения цветной спектрограммы фотограф использовал солнечный свет и выдержку 10 секунд. Основными недостатками автохромов он назвал сохранность пластин, качество цветопередачи, в особенности белого цвета, и высокую стоимость [там же, с. 295].

С 15 по 21 сентября 1907 г. в Дрездене проходил съезд естествоиспытателей и врачей, на котором Х. Лехманн (H. Lehmann) представил автохромы. Отмечалась сильная примесь черного в ландшафтах и неправильная цветопередача в спектральных снимках [21].

Профессиональные фотографы в Российской империи, как и в Европе, проявили краткосрочный интерес к автохромам сразу же после их выхода на рынок [22]. С. М. Прокудин-Горский во вводной статье к журналу «Фотограф-любитель» дал пояснение своей спокойной реакции на появление автохромных пластин:

Когда прошло почти четыре месяца со времени появления на рынке новых пластинок братьев Люмьер «Автохром», передающих при одной экспозиции на одной пластинке изображения фотографируемых объектов в их естественных цветах, многие лица из русской фотографирующей публики ознакомились с этими пластинками. Пластины «Автохром» не представляют теперь уже такой редкости, как это было месяц тому назад, и, по крайней мере, в больших городах. Их можно получить в известных фотографических магазинах.

Публика до некоторой степени успела на собственном опыте убедиться в качестве получаемых результатов, в достоинствах и недостатках новых пластин. Поэтому описание испытаний, произведенных мною над пластинками «Автохром», будет понятнее читателям.

Мне уже пришлось слышать несколько упреков касательно написанного мною в двух предыдущих номерах журнала о пластинах «Автохром». Упреки были высказаны в адрес спокойствия и даже некоторой холодности, с которой я встретил появление пластин «Автохром».

Мне кажется, что тут кроется самое простое недоразумение, происходящее от двух различных точек зрения на пластины «Автохром».

Занимаясь фотографированием как таковым, исключительно для получения картинки, любитель фотографии, естественно, должен прийти в восторг даже от весьма посредственного результата, полученного им на пластинке



Ил. 2. Н. А. Петров. Портрет Людмилы Борисовны Райвич (Северцовой). Российская империя. 1909–1910. Автохром. © Мультимедиа Арт Музей, Москва

«Автохром». Вместо одноцветного черного или серого рисунка получает если и не вполне верные, но краски, и получает их без особых сложных и дорогих аппаратов, имеющейся у него камерой.

В первое время увлечения игнорируются все неудачи и один мало-мальски приличный результат приводит в восторг работающего.

Пройдет время, появится спокойствие и привычка к краскам, требования повысятся и начнут разбираться в недостатках.

Так всегда было, так и будет на этот раз.

Я нахожусь уже давно во втором периоде и невольно отнесся гораздо покойнее к пластинкам «Автохром».

Работая много лет в цветном деле и хорошо привыкнув к лицезрению красок и работе с ними, я прежде всего должен был заинтересоваться сущностью процесса, его достоинствами и недостатками.

Ни одна пластинка, погибшая по вине фирмы, не игнорировалась в исследовании. Испорченные пластины и многие другие недочеты, выявленные при тщательном исследовании пластин, в значительной мере способствовали спокойному отношению к пластинам.

Литература, подобная статье г. Krügener с данными, не подтвердившимися при исследовании, заставила еще осторожнее отнестись к новым пластинам.

В настоящем номере приводятся в переводе статьи четырех небезызвестных авторов, и ни в одной из них мы равным образом не видим преувеличенного восторга.

Люди привыкли к краскам и, отдавая должное, спокойно исследуют вопрос.

Я не говорю о рекламной литературе, которая восторгается по заказу, хотя в данном случае этой литературе есть действительно о чем и покричать — настолько интересен вопрос. Только бы она оставила в покое научную разработку его и тем не вводила в заблуждение [23].

Рекламные объявления в журналах позволяют судить о расходах фотографов на создание автохромных снимков и сравнить стоимость пластин с обычными материалами. Как уже упоминалось, в июле 1907 г. комплект из четырех пластин формата 9 × 12 см стоил 4 рубля, а формата 13 × 18 см — 6 рублей. В объявлении за октябрь 1907 г. цена пластин неизменна. При этом затраты на небольшие фильтры и рамки для них составляли 6 рублей — по

3 рубля за наименование. Набор химических веществ для обработки пластин «Автохром» от фирмы Lumière обходился в 6 рублей, производства Dr. Krügener — 3 рубля [24]. Стоит отметить, что в 1906 г. месячная зарплата учителя языков в первые пять лет работы равнялась 75 рублям. По сравнению с автохромами комплект из шести желатиносеребряных стеклянных пластин производства фирмы «Граф и Жугла» (Graffe et Jougla) в 1907 г. стоил в три раза дешевле: формата 4,5 × 5 см — 0,7 рубля; 6 × 9 см — 0,85 рубля; 9 × 12 см — 1,25 рубля; 13 × 18 см — 2,3 рубля [25].

Обмен знаниями и опытом осуществлялся через развитую сеть журналов, содержащих рубрику «Вопрос — ответ». К осени 1907 г. русские фотографы и издатели обсуждали конкретные рецепты для устранения проблем обращения с пластинами. Среди отзывов встречались и публикации фотографов-любителей из царской семьи. Герцог Н. Н. Лейхтенбергский писал, что для предотвращения отставания слоев он использовал лакирование краев пластины при помощи кисточки и просушку в течение 10 минут перед любой проявкой [26]. Также, по его мнению, лучшим способом для рассматривания автохромов на просвет было использование матового стекла.

В качестве средства против сползания эмульсионного слоя в амидоловый проявитель предлагалось добавлять бисульфат натрия. После первого проявления рекомендовалась обработка 10 %-ным раствором формалина [27].

Один из читателей журнала «Фотограф-любитель» интересовался, почему работа с автохромами из коробки № 102 давала хорошие результаты, а у пластин 13 × 18 см из коробки № 78 после проявки происходило отслаивание эмульсии в виде зеленой чешуи. Редакция отвечала, что нужно обмазать края пластины даммарным лаком либо погрузить пластину на 2 мм в расплавленный парафин или воск [28].

Иностранные авторы сравнивали автохромы с фотографиями Габриэля Липпмана (Jonas Ferdinand Gabriel Lippmann; 1845–1921), который, по их мнению, добился лучшего результата [29]. В переводах статей разъяснялась суть автохромов, приводились рецепты, а также давалась оценка использованию пластин. Высказывалось предположение о будущем соединении цветоделенных изображений и автохромов [30].

В 1908 г. русские издатели публиковали актуальные изменения в рецептуре создания автохромов от самих производителей. При отклонении температуры проявителя на 15 °C и необходимости исправления передержанных или недодержанных снимков требовалось изменение состава проявителя [31]. Кроме того, были переведены рецепты братьев Люмьер для исправления передержки и недодержки пластин во время проявления. Особое внимание уделялось освещению лаборатории. Рекомендовалось подбирать стекла для светофильтров при помощи спектроскопа, а для создания света в лаборатории использовать бумагу, смоченную химическим раствором [32]. В качестве проявителя предлагалось использовать состав с пирогалловой кислотой и аммиаком, который добавлялся в режиме наблюдения за состоянием негатива. В статье были даны подробные инструкции по выполнению этого процесса.

В среде фотографов, занимавшихся художественной съемкой, автохромы обсуждались позднее, чем в рекламных и научных публикациях. Один из авторов журнала Русского фотографического общества акцентировал внимание на сути получения изображения в автохромах, а также необходимости экспонирования пластины со стороны стекла и использования желтого светофильтра для корректного синего оттенка. Сам рецепт получения автохромов не приводился, поскольку, по данным автора, к каждой коробке с пластинами прилагалась подробная инструкция [33].

Перевод статьи из брюссельского журнала Bulletin de l'Association Belge de Photographie (1909, № 11) о копировании автохромов свидетельствует, что в Российской империи зарубежные материалы публиковались с незначительной задержкой [34].

В обзорной статье о цветной фотографии И. Ежов указал на практику русских фотографов-художников работать без цвета. На Международной фотографической выставке, проводившейся в Москве в 1908 г., а также на выставках в Дрездене Ежов ознакомился со множеством автохромов [35]. В своей статье он рассматривал разницу между репродукциями и натурными съемками и отмечал возможности автохромов как метода художественной фотографии в Российской империи.



Ил. 3. Неизвестный автор. Пейзаж с маками. Российская империя (?). 1907–[?]. Автохром. © РОСФОТО

Фотографирование на автохромные пластины использовалось не только для экспериментов по цветопередаче, но и для научных целей, а также документирования экспедиций. Подтверждением подобной работы служит пересъемка предметов декоративно-прикладного искусства и картин. Изображения птиц часто становились демонстрацией успехов новых практик цветной фотографии (*ил. 1*).

О широком распространении автохромов среди фотоателье свидетельствует продажа дополнительных аксессуаров в 1910 г. — паспарту для монтирования снимков. За 40 копеек можно было приобрести паспарту под фотографии формата 9 × 12 см, за 60 копеек — формата 13 × 18 см [36, с. 115].

В 1912 г. в Русском фотографическом обществе в Москве прошел вечер цветной фотографии, на котором обсуждались известные на тот момент разработки. Относительно автохромов особенно подчеркивался наименьший растр с размером зерен 0,015 мм и высказывались сожаления о невозможности тиражировать такие снимки на бумажных носителях [37].

Одним из типов изданий об истории светописи являются каталоги выставок, позволяющие оценить практику использования автохромов фотографами Российской империи. Благодаря оцифровке библиотечных фондов можно изучить каталог Второй фотографической выставки, организованной редакцией журнала «Фотографические новости» и проходившей с 12 (25) апреля по 4 (17) мая 1912 г. в Москве [38]. Каталог имеет семь разделов. Цветной фотографии посвящен третий раздел, в котором перечислены участники выставки. Информация об экспонентах приведена неоднородно. Наиболее полно описана структура отделов выставки, включающая сведения об имени и городе фотографа, фотографическом процессе, размере пластин и названиях сюжетов. Из 16 участников отдела цветной фотографии 12 авторов из Москвы, Санкт-Петербурга, Праги, Зигбурга, Екатеринослава (Днепра) продемонстрировали автохромы. Только в половине случаев имеется описание сюжетов, которые представлены репродукциями произведений искусства, пейзажами, портретами, художественными композициями и даже автохромами, снятыми через микроскоп. Размеры пластин отличаются от формата, указанного в рекламном объявлении в «Повестках Русского фотографического общества в Москве» за июль 1907 г. [25], и составляют 9 × 12; 10 × 15; 13 × 18; 18 × 24 см.

Важно отметить, что в каталоге 1912 г. для понятия «автохром» существует четыре варианта названия: автохром, диапозитивы-автохромы, диапозитивы на автохромных пластинах Люмьера и цветные снимки на пластинках «Автохром Люмьера». Отсутствие единого термина на русском языке для обозначения автохрома как фотографического процесса до сих пор является серьезной проблемой и затрудняет работу по атрибуции снимков.

Активное использование автохромов на территории Российской империи, скорее всего, прекратилось с началом Первой мировой войны в 1914 г., поскольку произошли изменения в снабжении химическими реагентами из Германии и нарушилась логистика поставок фотографической продукции из Франции [39]. К 1915–1916 гг. поставки из стран-союзниц снова были налажены, но революционные события 1917 г. помешали дальнейшему распространению автохромов среди специалистов. Тем не менее в литературе 1918 г. автохромы подробно описываются в разделах, посвященных цветной фотографии. При изучении практик работы с фотографическими материалами особый интерес могут представлять заметки о применении лаков. Лакирование производилось методом обливания пластин для предохранения их от повреждений. Абсолютно сухие пластины покрывались лаком, для приготовления которого в 100 см^3 бензола растворяли 20 г гумми-даммара [40, с. 230–244].

Самой поздней съемкой на автохромные пластины в России можно считать фотофиксацию интерьеров императорских дворцов в Царском Селе после Февральской революции (1917). Известно, что осенью 1917 г. было готово 140 автохромов [41, с. 9]. На сегодняшний день в коллекции Государственного художественно-архитектурного дворцово-паркового музея-заповедника «Царское Село» хранится 45 пластин: 12 автохромов были подарены англичанином Г. Барратом (G. Barrat) в 1958 г., а 33 автохрома приобретены у наследников автора снимков, фотографа Андрея Зееста, в 1968 г. [там же, с. 11]. Часть изображений была опубликована инициатором съемок, историком искусства Георгием Лукомским, в 1920-х гг. [42; 43]. Скорее всего, это одна из наиболее ранних публикаций русских автохромов после революции.

Исследование рецептурных справочников, руководств для фотографов и словарей показало, что к началу 1940-х гг. автохромы практически вышли из употребления. Несмотря на упоминание автохромного процесса в словаре 1939 г. [44, с. 3], говорить о широком применении технологии к этому времени не приходится.

Благодаря междисциплинарному подходу к изучению фотографии в начале XXI в. стало возможным выявление автохромов в коллекциях музеев России [45; 46]. Однако отсутствие в советском образовательном процессе истории фотографии как части обучения историков или историков искусства привело к проблеме вариативности наименований для обозначения технологии. Также на процессе идентификации автохромов в музейных собраниях сказывается нехватка реставраторов и кураторов, специализирующихся на ранней цветной фотографии.

Поиск в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации позволил уточнить список музеев, которые к 2024 г. разместили информацию об автохромах из своих фондов. Обнаружение предметов осложнялось отсутствием единой терминологии, поскольку использовались различные понятия: «автохром», «негатив цветной на стеклянном носителе», «диапозитив цветной на стекле», «диапозитив», «слайд цветной на стекле».

Наиболее крупной на сегодняшний день является коллекция стереоскопических автохромов писателя Леонида Андреева. Пластины хранятся в Орловском объединенном государственном литературном музее И. С. Тургенева, Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук и Выборгском объединенном музее-заповеднике. Автохромы известных в России фотографов начала XX в. Петра Веденисова и Николая Петрова (*ил. 2*) хранятся в Мультимедийном комплексе актуальных искусств (Московский дом фотографии).

Единичные пейзажи (*ил. 3*), художественные снимки (*ил. 4*), портреты и архитектурная фотография представлены в коллекциях Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, Политехнического музея, Красноярского краевого краеведческого музея, Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника, Государственного историко-художественного



Ил. 4. Неизвестный автор. Интерьер комнаты. Российская империя (?). 1907–[?]. Автохром. © РОСФОТО

и литературного музея-заповедника «Абрамцево», Музея-квартиры П. К. Козлова, Музея истории города-курорта Сочи. Количество выявленных и требующих дополнительной атрибуции пластин в собраниях российских музеев позволяет говорить о популярности автохромов в Российской империи в начале XX в.

Таким образом, использование автохромной техники в Российской империи соответствовало международной практике. К середине лета 1907 г. автохромы стали стабильно поступать на рынок страны. Несмотря на высокую стоимость по сравнению с обычными пластинами, фотографы проводили опыты, выявляли основные недостатки автохромов и давали рекомендации по их устранению. Рост интереса к технологии и усовершенствование процесса получения изображений способствовали распространению автохромов среди любителей и профессиональных фотографов. Наибольший расцвет съемки на автохромные пластины наблюдался до середины 1920-х гг. Хотя с началом Первой мировой войны резко снизился объем поставок фотографических материалов и химических реагентов из-за границы, тем не менее автохромы по-прежнему рассматривались в отечественных руководствах 1918 г. Революция, Гражданская война и экономическая блокада Советского Союза также в значительной мере повлияли на доступность пластин для российских фотографов в 1920-х гг. Выявление и изучение автохромов в коллекциях российских музеев требует особого внимания в связи с отсутствием единого стандарта описания фотографической техники.

Литература

1. *Davies, R.* Leonid Andreyev. Photographs by a Russian writer. An undiscovered portrait of Pre-Revolutionary Russia. New York: Thames & Hudson, 1989. 144 p.
2. Первоцвет. Ранний цвет в русской фотографии / под ред. О. Л. Свибловой. М.: Мультимедийный комплекс актуальных искусств: Московский Дом фотографии, 2014. 172 с.
3. *Humphryes, S.* The Colors of Life: Early Color Photography Enhanced by Stuart Humphryes. Berlin: Gestalten, 2023. 256 p.
4. *Coe, B.* Colour Photography: The First hundred years 1840–1940. London: Ash & Grant, 1978. 144 p.
5. *Морозов С. А.* Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии. 1839–1917. 2-е изд. М.: Искусство, 1961. 152 с.
6. *Morozov, S.* Russia // History of Photography: An International Quarterly. 1977. Vol. 1, no. 4. P. 327–347.
7. *Головина О. С.* Русская фотографическая периодика (1858–1918) // Фотография. Изображение. Документ. 2010. Вып. 1 (1). С. 55–75.
8. Журнал заседаний V-го (Фотографического) Отдела И.Р.Т.О. Заседание 4-го октября 1906 года // Записки Императорского Русского технического общества. 1907. № 1. С. 36–37.
9. *Lavédrine, B., Gandolfo, J.-P.* The Lumière Autochrome. History, Technology, and Preservation / transl. by J. McElhone. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013. 380 p.
10. Вопросы и ответы // Фотограф-любитель. 1907. № 1. С. 31.
11. Вопрос о получении цветных светописей решен // Фотографический вестник. 1907. № 7. С. 145–149.
12. Решение проблемы цветного фотографирования. Автохроматические пластинки Бр. Люмьер. (Заимствовано из журнала La “Mise au Point” Juin 1907) // Фотографический листок. 1907. № 6. С. 2–8.
13. La photographie des couleurs et les plaques autochromes. Par E. Wallon. Edit. Gauthier-Villars // Фотограф-любитель. 1907. № 11. С. 347.
14. Способ Бр. Люмьер получения снимков в натуральных цветах на пластинках Автохром (Photographishe Korrespondez) // Там же. С. 338–341.
15. Привилегии по фотографии и фототехническим производствам, выданные в России в 1906 году // Там же. № 8. С. 255–256.
16. Новые открытия в области цветной фотографии // Повестки Русского фотографического общества в Москве. 1907. № 9. С. 217–225.

17. *Прокудин-Горский С. М.* Испытательная лаборатория. ‘Autochromes’ (Пластины бр. Люмьер для одновременного фотографирования в цветах) // Фотограф-любитель. 1907. № 8. С. 245–248.
18. Объявления // Фотографические новости. 1907. № 5.
19. *Ермилов Н. Е.* О фотографировании в натуральных цветах на пластинках Люмьера «Автохром» // Фотографические новости. 1907. № 9. С. 129–135.
20. *Прокудин-Горский С. М.* Новые пластинки Бр. Люмьер «Автохром» // Фотограф-любитель. 1907. № 10. С. 293–295.
21. 79-й Съезд немецких естествоиспытателей и врачей // Там же. № 11. С. 344–345.
22. *Mahler, A.* In a Frenzy of Color. The Autochrome in Austria // True Colors. Color in Photography from 1849 to 1955 / eds A. Hanreich, A. Mahler. Vienna: Hirmer Publishers, 2025. P. 47–60.
23. *Прокудин-Горский С. М.* Вступительное слово // Фотограф-любитель. 1907. № 10. С. 291–292.
24. Объявления // Повестки Русского фотографического общества в Москве. 1907. № 10. С. IX.
25. Объявления // Там же. № 9. С. IX.
26. *Лейхтенбергский Н. Н.* Пластинки Автохром бр. Люмьер // Фотограф-любитель. 1907. № 11. С. 331.
27. *Надлер Ф.* По поводу пластин «Автохром» Бр. Люмьер // Там же. № 12. С. 364–365.
28. Почта. Вопросы и ответы // Там же. С. 382.
29. Исследования Neuhauss’a над пластинками «Автохром» Братьев Люмьер // Там же. С. 368–369.
30. *Abney, W.* Автохром // Там же. С. 367–368.
31. *Lumière, A. и L., Seyewetz, A.* О проявлении пластин «Автохром» // Там же. 1908. № 1. С. 15–21.
32. *Lumière, A. и L., Seyewetz, A.* Способ определения продолжительности экспозиции пластинок автохром и изменение состава проявителя во время проявления для исправления передержек и недодержек // Там же. № 11. С. 344–346.
33. Принцип автохромного способа Люмьера // Вестник фотографии. 1908. № 10. С. 254–256.
34. *Морских К.* Копирование автохромов // Там же. 1910. № 2. С. 49–50.
35. *Ежов И.* Цветная фотография // Там же. № 6. С. 164–173.
36. Иллюстрированный прейскурант фотографических принадлежностей. СПб.: Тип. С. Л. Кинда, [1910]. № 12. 125 с.
37. *Бернацкий В.* Исторический очерк развития цветной фотографии (Вступительное слово на вечере цветной фотографии Р.Ф.О.) // Вестник фотографии. 1912. № 3. С. 90–98.
38. Каталог Второй фотографической выставки, устраиваемой редакцией журнала «Фотографические новости» в С.-Петербурге с 12 апреля по 4 мая 1912 года в помещении Императорского общества поощрения художеств (Морская, 38). СПб.: Тип. С. Л. Кинда, 1912. 102 с.
39. *Станулевич Н. А.* Рынок фотографических товаров в России в годы Первой мировой войны (по публикациям в профессиональной периодике) // Историко-экономические исследования. 2024. Т. 25, № 4 (78). С. 717–736.
40. *Лауберт Ю. К.* Фотографические рецепты и таблицы. Сборник испытанных рецептов по всем фотографическим процессам, с листами для записи условий съемки. 4-е изд. М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1918. 336 с.
41. Дворец, трактуемый как музей… Царскосельские интерьеры в автохромах 1917 года / авт. текста и аннот. И. К. Ботт, В. Ф. Плауде. СПб.: Аврора, 2010. 112 с.
42. *Lukomskij, G. K.* Zarskoje Sselo. Innenräume und Möbel des ehemals kaiserlich russischen Residenzschlosses. Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1924.
43. *Loukomski, G. K.* Les Demeures des Tsars. Les Palais des Empereurs de toutes les Russies. Paris: Nilsson, 1929.
44. *Яштолд-Говорко В. А.* Фотословарь. М.: Госкиноиздат, 1939. 80 с.
45. *Затуловская Л. Д.* Обзор коллекции фотографий Орловского объединенного литературного музея И. С. Тургенева. Фотографии Л. Н. Андреева и М. М. Пришвина в составе рукописно-документального фонда // Фотография в музее: сб. докладов конференции. СПб.: РОСФОТО, 2013. С. 155–162.
46. *Миронова Н. Н.* Архитектурный облик подмосковной усадьбы Ахтырка середины 1880-х — 1910-х годов в фотографиях // Там же. СПб.: РОСФОТО, 2025. С. 26–31.

УДК 608.3:778.6

О. П. Неретин

Патентный след в цветной фотографии

Эксперименты с цветом в фотографии начались еще в 1840-х гг. и продолжались на протяжении XX в. По наблюдению американского пионера цветной фотографии Пола Аутербриджа (Paul Outerbridge; 1896–1958), «одно очень важное различие между монохромной и цветной фотографией заключается в следующем: в черно-белом вы предлагаете; в цвете вы заявляете» (пер. наш. — *О. Н.*) [1, p. XI].

В 1870-х гг. американец Фредерик Юджин Айвс (Frederic Eugene Ives; 1856–1937) начал активно заниматься изобретательством. В 1875 г. он открыл собственную фотостудию и стал официальным фотографом Корнеллского университета (Cornell University). Его первое значимое достижение — фототипия — произвело революцию в фотографии. Айвс разработал метод получения полутоновых снимков с использованием желатинового светочувствительного слоя, что позволило создавать изображения с высокой детализацией. Внедрение массового производства фотографических материалов повысило доступность фотографии для широкой аудитории. В 1880-х гг. ученый занялся разработкой системы цветной фотографии, известной как фотохромоскопическая система. Благодаря этой технологии полученные изображения с идеальной передачей цвета, формы и перспективы можно было просматривать через специальный хромоскоп. Фотографии отличались насыщенными цветами и четкими деталями. Это изобретение стало важным шагом в развитии цветной фотографии [2]. Всего в разных странах Айвс получил 13 охранных документов на свои изобретения. Один из них, на усовершенствования в фотохромоскопах и фотохромоскопических камерах, был выдан в Великобритании 28 декабря 1895 г. (*ил. 1*).

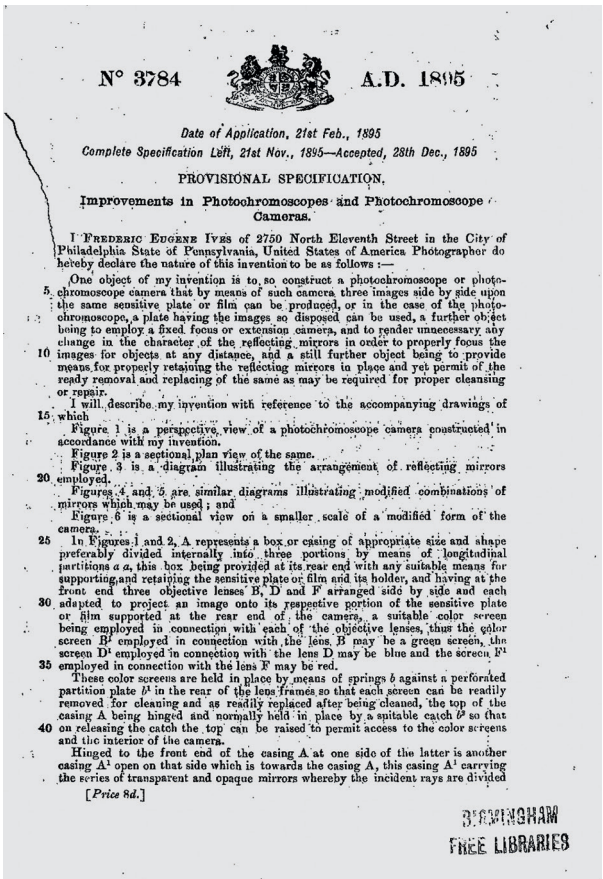
Вопросами цветной фотографии занимались изобретатели кинематографа братья Огюст и Луи Люмьер (Auguste Louis Marie Nicolas Lumière; 1862–1954; Louis Jean Lumière; 1864–1948), которые также придавали большое значение правовой охране результатов интеллектуальной деятельности. Помимо Франции, они получили патенты в Австрии, Великобритании, Дании, Канаде, США и Швейцарии. В России на имя анонимного общества фотографических пластинок и бумаг «А. Люмьер и сыновья» (Лион) были выданы привилегии на следующие изобретения: «Способ изготовления светочувствительных фотографических пластинок, дающих, после проявления и обращения их при рассматривании на свет, цветные изображения в естественных красках» (№ 11473 от 1906 г.); «Способ изготовления не содержащей растворимой соли серебра бумаги, непосредственно чернеющей на свету» (№ 12289 от 1907 г.); «Способ изготовления многоцветных экранов для цветной фотографии» (№ 16697 от 1910 г.), а также две привилегии (№ 16698 от 1906 г. и № 12770 от 1907 г.) на усовершенствование и видоизменение способа изготовления светочувствительных фотографических пластинок.

Важную роль в развитии процессов цветной фотографии сыграл венгерский химик доктор Бела Гаспар (Bela Gaspar; 1898–1973), исследования которого заложили основу для создания многослойных цветных пленок. Идея создания пленки с тремя наложенными друг на друга цветными слоями эмульсии выдвигалась и другими изобретателями. Немецкие химики Бенно Гомолка (Benno Homolka; 1860–1925) и Рудольф Фишер (Rudolf Fisher; 1881–1957) в 1908 г. открыли процесс образования цветных изображений при проявлении пленки. Однако доктор Бела Гаспар первым разработал и осуществил химический процесс создания многослойных окрашенных эмульсий и их проявления с образованием цвета в каждом слое [3]. На свои изобретения он получил около 40 патентов в Австрии, Германии, Швейцарии, Франции и других странах (*ил. 2*).

Значительный вклад в развитие цветной фотографии в России внес Сергей Михайлович Прокудин-Горский (1863–1944), в 1898 г. ставший членом фотографического отдела Императорского Русского технического общества (*ил. 3*). В 1901 г. он открыл собственную фотомастерскую в Санкт-Петербурге, в которой начал работать над созданием цветных фотографий. Ему удалось найти или синтезировать химическое вещество сложного состава, делающее броможелатиновую пластину равномерно чувствительной ко всем цветам, а также добиться повышения ее светочувствительности. Пластины, обработанные по методу Прокудина-Горского, требовали экспонирования лишь ¼ : ¼ : ½ доли секунды через каждый из фильтров — красный, зеленый и синий. Такая экспозиция в то время считалась почти моментальной и открывала большие возможности.

За работы по цветному репродуцированию Прокудин-Горский в 1908 г. получил серебряную медаль на Международной фотографической выставке в Дрездене. Под репродуцированием понимают процесс изготовления полиграфического или фотографического отпечатка с оригинала, представляющего собой изображение на плоскости. Полученный отпечаток называется репродукцией. Оригиналами могут быть цветные диапозитивы, фотоснимки, живописные произведения, выполненные маслом, темперой, акварельными красками и т. д.

Деятельность Прокудина-Горского не ограничивалась фотосъемкой: он открыл первые в России общедоступные фотографические курсы, издавал журнал «Фотограф-любитель», разработал технологию производства дешевых цветных диапозитивов для школ, во время Первой мировой войны обучал летчиков



N° 3784 A.D. 1895

Date of Application, 21st Feb., 1895
Complete Specification Left, 21st Nov., 1895—Accepted, 28th Dec., 1895

PROVISIONAL SPECIFICATION.

Improvements in Photochromoscopes and Photochromoscope Cameras.

I Frederic Eugene Ives of 2750 North Eleventh Street in the City of Philadelphia State of Pennsylvania, United States of America Photographer do hereby declare the nature of this invention to be as follows :—

One object of my invention is to so construct a photochromoscope or photochromoscope camera that by means of such camera three images side by side upon the same sensitive plate or film can be produced, or in the case of the photochromoscope, a plate having the images so disposed can be used, a further object being to employ a fixed focus or extension camera, and to render unnecessary any change in the character of the reflecting mirrors in order to properly focus the images for objects at any distance, and a still further object being to provide means for properly retaining the reflecting mirrors in place and yet permit of the ready removal and replacing of the same as may be required for proper cleansing or repair.

I will describe my invention with reference to the accompanying drawings of which

Figure 1 is a perspective view of a photochromoscope camera constructed in accordance with my invention.

Figure 2 is a sectional plan view of the same.

Figure 3 is a diagram illustrating the arrangement of reflecting mirrors employed.

Figures 4 and 5 are similar diagrams illustrating modified combinations of mirrors which may be used ; and

Figure 6 is a sectional view on a smaller scale of a modified form of the camera.

In Figures 1 and 2, A represents a box or casing of appropriate size and shape preferably divided internally into three portions by means of longitudinal partitions *a a*, this box being provided at its rear end with any suitable means for supporting and retaining the sensitive plate or film and its holder, and having at the front end three objective lenses B, D and F arranged side by side and each adapted to project an image onto its respective portion of the sensitive plate or film supported at the rear end of the camera, a suitable color screen being employed in connection with each of the objective lenses, thus the color screen B^1 employed in connection with the lens B may be a green screen, the screen D^1 employed in connection with the lens D may be blue and the screen F^1 employed in connection with the lens F may be red.

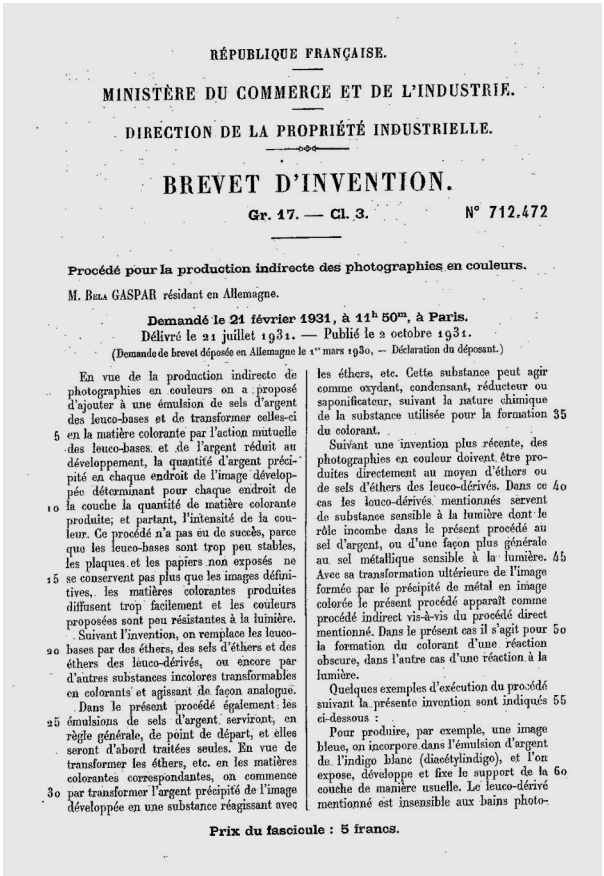
These color screens are held in place by means of springs *b* against a perforated partition plate b^1 in the rear of the lens frames so that each screen can be readily removed for cleaning and as readily replaced after being cleaned, the top of the casing A being hinged and normally held in place by a suitable catch b^2 so that on releasing the catch the top can be raised to permit access to the color screens and the interior of the camera.

Hinged to the front end of the casing A at one side of the latter is another casing A^1 open on that side which is towards the casing A, this casing A^1 carrying the series of transparent and opaque mirrors whereby the incident rays are divided

[*Price 8d.*]

BIRMINGHAM FREE LIBRARIES

Ил. 1. Титульный лист описания к патенту на изобретение № 3784 Improvements in Photochromoscopes and Photochromoscope Cameras. Великобритания. 1895



RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

MINISTÈRE DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE.

DIRECTION DE LA PROPRIÉTÉ INDUSTRIELLE.

BREVET D'INVENTION.

Gr. 17. — Cl. 3. N° 712.472

Procédé pour la production indirecte des photographies en couleurs.

M. Bela GASPAR résidant en Allemagne.

Demandé le 21 février 1931, à 11h 50m, à Paris.
Délivré le 21 juillet 1931. — Publié le 2 octobre 1931.
(Demande de brevet déposée en Allemagne le 1er mars 1930, — Déclaration du déposant.)

En vue de la production indirecte de photographies en couleurs on a proposé d'ajouter à une émulsion de sels d'argent des leuco-bases et de transformer celles-ci en la matière colorante par l'action mutuelle des leuco-bases et de l'argent réduit au développement, la quantité d'argent précipité en chaque endroit de l'image développée déterminant pour chaque endroit de la couche la quantité de matière colorante produite; et partant, l'intensité de la couleur. Ce procédé n'a pas eu de succès, parce que les leuco-bases sont trop peu stables, les plaques et les papiers non exposés ne se conservent pas plus que les images définitives, les matières colorantes produites diffusent trop facilement et les couleurs proposées sont peu résistantes à la lumière.

Suivant l'invention, on remplace les leuco-bases par des éthers, des sels d'éthers et des éthers des leuco-dérivés, ou encore par d'autres substances incolores transformables en colorants et agissant de façon analogue.

Dans le présent procédé également les émulsions de sels d'argent serviront, en règle générale, de point de départ, et elles seront d'abord traitées seules. En vue de transformer les éthers, etc. en les matières colorantes correspondantes, on commence par transformer l'argent précipité de l'image développée en une substance réagissant avec les éthers, etc. Cette substance peut agir comme oxydant, condensant, réducteur ou saponificateur, suivant la nature chimique de la substance utilisée pour la formation du colorant.

Suivant une invention plus récente, des photographies en couleur doivent être produites directement au moyen d'éthers ou de sels d'éthers des leuco-dérivés. Dans ce cas les leuco-dérivés mentionnés servent de substance sensible à la lumière dont le rôle incombe dans le présent procédé au sel d'argent, ou d'une façon plus générale au sel métallique sensible à la lumière. Avec sa transformation ultérieure de l'image formée par le précipité de métal en image colorée le présent procédé apparaît comme procédé indirect vis-à-vis du procédé direct mentionné. Dans le présent cas il s'agit pour la formation du colorant d'une réaction obscure, dans l'autre cas d'une réaction à la lumière.

Quelques exemples d'exécution du procédé suivant la présente invention sont indiqués ci-dessous :

Pour produire, par exemple, une image bleue, on incorpore dans l'émulsion d'argent de l'indigo blanc (diacétylindigo), et l'on expose, développe et fixe le support de la couche de manière usuelle. Le leuco-dérivé mentionné est insensible aux bains photo-

Prix du fascicule : 5 francs.

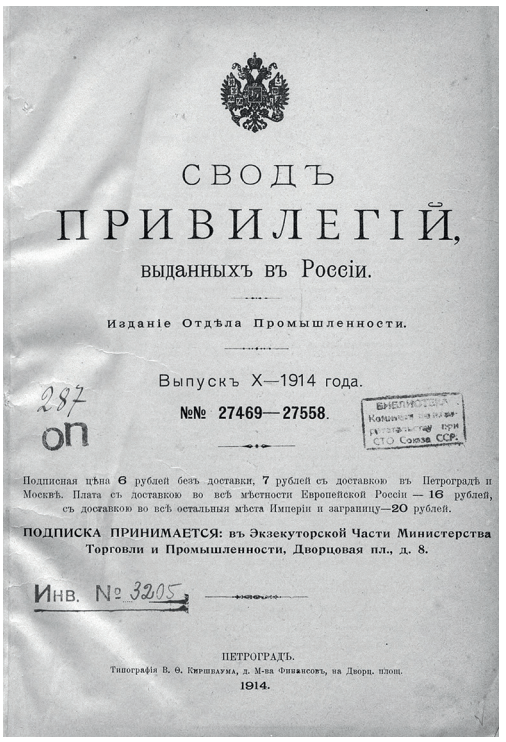
Ил. 2. Титульный лист описания к патенту на изобретение № 712472 Procédé pour la production indirecte des photographies en couleurs. Франция. 1931



Ил. 5. С. М. Прокудин-Горский. Город Владимир-на-Клязьме. Вид с Успенского собора с юго-запада. Владимирская губ. 1911. © Библиотека Конгресса, США, Вашингтон



Ил. 3. С. М. Прокудин-Горский. Автопортрет у реки Королисцхали. 1912. © Библиотека Конгресса, США, Вашингтон



СВОДЪ
ПРИВИЛЕГІЙ,
выданныхъ въ Россіи.

Изданіе Отдѣла Промышленности.

Выпускъ X—1914 года.

№№ 27469—27558.

287
оп

БИБЛИОТЕКА Комитета по делам изобретений при СТО Союза ССР

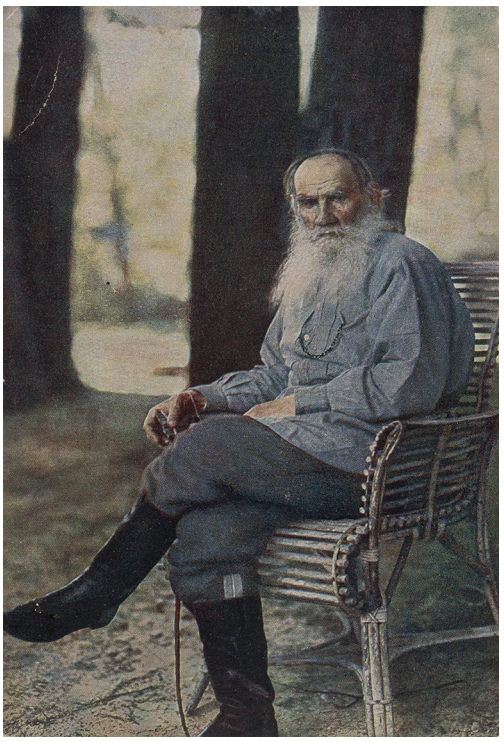
Подписная цѣна 6 рублей безъ доставки, 7 рублей съ доставкою въ Петроградѣ и Москвѣ. Плата съ доставкою во всѣ мѣстности Европейской Россіи — 16 рублей, съ доставкою во всѣ остальныя мѣста Имперіи и заграницу—20 рублей.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ Экзекуторской Части Министерства Торговли и Промышленности, Дворцовая пл., д. 8.

Инв. № 3205

ПЕТРОГРАДЪ.
Типографія В. Ѳ. Киршбаума, д. М-ва Финансовъ, на Дворц. площ.
1914.

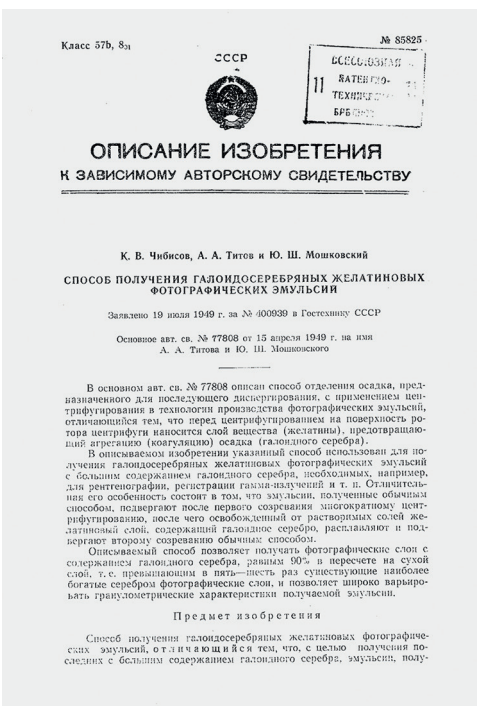
Ил. 4. Титульный лист Свода привилегий, выданных в России. Вып. X. № 27469–27558. Петроград. 1914



Ил. 6. С. М. Прокудин-Горский. Портрет Л. Н. Толстого. 1908. Фотография на бланке открытого письма. 1908. © РОСФОТО



Ил. 9. Товарный знак № 218455. Российская Федерация



Класс 57b, 8₃₁ № 85825

СССР

ОПИСАНИЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ
К ЗАВИСИМОМУ АВТОРСКОМУ СВИДЕТЕЛЬСТВУ

К. В. Чибисов, А. А. Титов и Ю. Ш. Мошковский

СПОСОБ ПОЛУЧЕНИЯ ГАЛОИДОСЕРЕБРЯНЫХ ЖЕЛАТИНОВЫХ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ЭМУЛЬСИЙ

Заявлено 19 июля 1949 г. за № 400939 в Гостехнику СССР

Основное авт. св. № 77808 от 15 апреля 1949 г. на имя А. А. Титова и Ю. Ш. Мошковского

В основном авт. св. № 77808 описан способ отделения осадка, предназначенного для последующего диспергирования, с применением центрифугирования в технологии производства фотографических эмульсий, отличающийся тем, что перед центрифугированием на поверхность ротора центрифуги наносится слой вещества (желатины), предотвращающий агрегацию (коагуляцию) осадка (галоидного серебра).

В описываемом изобретении указанный способ использован для получения галоидосеребряных желатиновых фотографических эмульсий с большим содержанием галоидного серебра, необходимых, например, для рентгенографии, регистрации гамма-излучений и т. п. Отличительная его особенность состоит в том, что эмульсии, полученные обычным способом, подвергают после первого созревания многократному центрифугированию, после чего освобожденный от растворимых солей желатиновый слой, содержащий галоидное серебро, расплавляют и подвергают второму созреванию обычным способом.

Описываемый способ позволяет получать фотографические слои с содержанием галоидного серебра, равным 90% в пересчете на сухой слой, т. е. превышающим в пять—шесть раз существующие наиболее богатые серебром фотографические слои, и позволяет широко варьировать гранулометрические характеристики получаемой эмульсии.

Предмет изобретения

Способ получения галоидосеребряных желатиновых фотографических эмульсий, отличающийся тем, что, с целью получения последних с большим содержанием галоидного серебра, эмульсии, полу-

Ил. 7. Титульный лист описания к авторскому свидетельству на изобретение № 85825 «Способ получения галоидосеребряных желатиновых фотографических эмульсий». СССР. 1950



Ил. 8. Товарный знак № 49871. Российская Федерация

аэрофотосъемке, а воздухоплавателей — съемке с воздушных шаров [4, с. 15]. 6 июля 1911 г. ему был выдан в Великобритании патент GB191029586 на изобретение «Усовершенствованный метод получения кинематографических изображений в цвете». В описании к патенту указано: «Цветные изображения на кинематографе создаются путем синхронного проецирования серии одноцветных изображений и серии, в которой изображения двух цветов чередуются друг с другом».

В России Прокудин-Горский подал две заявки — на способ проектирования кинематографических снимков в натуральных цветах (16 ноября 1912 г.) и способ изготовления цветных диапозитивов для проекции в натуральных цветах (23 января 1913 г.). Однако в соответствии с его последующими прошениями заявки были переданы в собственность акционерного общества «Биохром», на имя которого на эти изобретения выданы привилегии № 27542 от 30 октября 1914 г. (*ил. 4*) и № 27889 от 30 июня 1915 г.

В историю российской культуры Прокудин-Горский вошел прежде всего как создатель уникальной «Коллекции достопримечательностей Российской империи», содержавшей около 3500 цветных снимков. Регулярная экспедиционная съемка Кавказа, Средней Азии, Сибири, губерний европейской части России и других регионов (*ил. 5*) стала возможной благодаря покровительству Николая II, который вместе с членами своей семьи активно занимался фотографией. По его распоряжению фотографу был выделен специальный железнодорожный вагон, оборудованный фотолабораторией.

Значительной работой С. М. Прокудина-Горского стал цветной фотопортрет Л. Н. Толстого, сделанный в Ясной Поляне в мае 1908 г. (*ил. 6*). В просьбе о разрешении на съемку он писал: «Эти изображения вечны — не изменяются. Достичь таких результатов никакая передача красками не может». По мнению автора, «важная цель, которую преследует цветная фотография, — это оставить точный документ для будущего. Мы имеем в руках драгоценное средство спасать от забвения все разрушающиеся памятники» [цит. по: там же, с. 13].

Оцифрованные архивы фотографий С. М. Прокудина-Горского сейчас доступны на сайте Библиотеки Конгресса США (The Library of Congress) и на социальной медиаплатформе «Коиново» [5].

Первым охранным документом СССР, относящимся к цветной фотографии, можно считать патент № 2465 на изобретение «Приспособление для изготовления цветной бумаги и растра», выданный 31 марта 1927 г. В. Т. Глушкову на 15 лет.

В последующие годы число выданных охранных документов по данной тематике оставалось незначительным. Стоит отметить Всесоюзный государственный научно-исследовательский и проектный институт химико-фотографической промышленности, созданный на основании распоряжения Совета Министров СССР от 17 мая 1966 г. и преобразованный в 1998 г. в ЗАО «Научно-производственное объединение „ФоМос“». Основными направлениями деятельности института были проведение научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ по созданию новых и усовершенствованию существующих фотоматериалов и процессов их химико-фотографической обработки; магнитных носителей всех назначений; разработка оборудования, аппаратуры и технологических процессов, а также проектной документации для строительства предприятий химико-фотографической промышленности [6].

Институт получил девять авторских свидетельств СССР, среди которых:

— № 676085 на способ сенсибилизации галогенсеребряных фотографических эмульсий для цветных кинофотоматериалов (7 апреля 1985 г.);

— № 131592 на способ обработки цветных негативных фотоматериалов (7 июня 1987 г.);

— № 1396118 на способ приготовления дисперсии недиффундирующего восстановителя — 2,5-дитретичного амилгидрохинона для цветных многослойных фотоматериалов (15 мая 1988 г.);

— № 1719403 на 1-(2,4,6-трихлорфенил)-3-[3-(2,4-ди-трет-амилфеноксиацетиламино) бензоиламино]-4-(1-децил-3,5-диметилпиразол-4-илазо) пиразолин-5-он в качестве пурпурной маскирующей компоненты для зеленочувствительного слоя негативных цветных фотографических материалов (15 марта 1992 г.); и др.

Кроме того, авторские свидетельства № 77808 и 85825 на способы получения галоидосеребряных фотографических эмульсий получил в соавторстве Константин Владимирович Чибисов (1897–1988) — основатель и исполняющий обязанности директора научно-исследовательского кинофотоинститута в 1934 г. (*ил. 7*). В 1918 г. он был избран действительным членом Русского фотографического общества в Москве по секции научной и технической фотографии. Через 80 лет, в 1998 г., Международный комитет по научной фотографии (ICPS) учредил международную премию имени почетного президента ICPS профессора К. В. Чибисова, присуждаемую один раз в четыре года за выдающиеся работы в области галогенсеребряной фотографии и связанных с ней фотохимических процессов [7].

В качестве примеров зарегистрированных товарных знаков, относящихся к цветной фотографии, можно привести два обозначения, принадлежавших известным производителям фотопленки.

Группа компаний «Тасма» ведет свою историю с 1933 г., когда в Казани была основана фабрика кинопленки № 8 (с 1974 г. присвоено современное название «Тасма»). Во время Великой Отечественной войны (1941–1945) она оставалась единственным предприятием, обеспечивавшим фронт и тыл кинопленками, аэрофотопленками, фотобумагами. В 1944 г. фабрика была награждена орденом Трудового Красного Знамени. В послевоенный период ГК «Тасма» были освоены технологии производства цветных кинофотоматериалов, наряду с медицинскими пленками, пленками для голографии, микрофильмирования, полиграфической промышленности [8].

Помимо товарного знака № 49871 (*ил. 8*), действие которого прекратилось в 1995 г., предприятием были зарегистрированы еще два товарных знака — № 147038 и 147039. Их действие в настоящее время продлено на четвертый десятилетний срок, до 24 января 2035 г.

Американская компания Eastman Kodak Company («Истмэн Кодак»), основанная Джорджем Истменом в 1881 г., — производитель фотоматериалов, оборудования, расходных материалов и программного обеспечения для офсетной, цифровой и функциональной печати. В 2002 г. компания зарегистрировала в России товарный знак № 218455 в отношении класса Международной классификации товаров и услуг 01 — «Неэкспонированные высокочувствительные фотографические пленки» (*ил. 9*). Товарный знак представляет собой развертку упаковочной коробки для фотопленки. В библиографических

данных, относящихся к регистрации, приведено указание цвета или цветового сочетания (591) товарного знака — всего 21 цвет: белый, черный, красный, светло-красный, темно-желтый, желтый, темно-оранжевый, оранжевый, светло-оранжевый, темно-зеленый, зеленый, светло-зеленый, малиновый, вишневый, темно-вишневый, сиреневый, фиолетовый, голубой, серо-голубой, темно-голубой, синий. Данный товарный знак прекратил свое действие в 2011 г.

Помимо информации об изобретениях и товарных знаках, на поисковой платформе Роспатента (https://searchplatform.rospatent.gov.ru/) можно найти сведения о зарегистрированных программах для ЭВМ, касающихся различных аспектов цветной фотографии, например:

1. «ФотоВИНТАЖ» — программа для ЭВМ № 2020664784 от 18 ноября 2020 г., автор — Алексей Алевтинович Мелешников.

Программа представляет собой современный редактор для восстановления старых фотографий и предназначена для улучшения качества снимков, устранения трещин и пятен, превращения черно-белых изображений в цветные. С помощью программы можно устранить любые дефекты, сделать снимки более четкими, выполнить цветокоррекцию, добавить эффекты и надписи. Имеет более 100 встроенных фильтров и эффектов. Позволяет выполнять тонирование, стилизовать современные снимки под старую фотопленку. Инструменты «Штамп» и «Восстанавливающая кисть» служат для маскировки трещин, пятен и других дефектов. В программе можно также убрать шум и скорректировать изображение с помощью кривых. Имеет два режима раскрашивания черно-белых фотографий — автоматический и ручной. Тип ЭВМ — ПК на базе процессора Intel, AMD с тактовой частотой 1,0 ГГц и выше.

2. Система автоматического согласования цветов изображения «Иттен» — программа для ЭВМ № 2016615612 от 20 июня 2016 г., автор — Иван Валерьевич Горемыкин.

Программа предназначена для обработки цифровых фотографий, перекрашивания изображения для обеспечения его цветовой согласованности. На вход программы подается цветное изображение (фотография) в формате JPEG или PNG, на выходе получается изображение, цвета в котором согласованы между собой. Вычисление признаков изображения и его перекрашивание осуществляются локально, выполнение обученной модели согласования цветов изображения происходит в облаке Microsoft Azure Machine Learning.

3. TaskCreator — программа для ЭВМ № 2021660095 от 22 июня 2021 г., автор —Алексей Викторович Карцев.

Программа предназначена для получения цветной фронтальной фотографии с размерами и положением по ГОСТ Р ИСО/МЭК 19794-5-2006. Поддерживаются зеркальные камеры Canon EOS, веб-камеры, форматы изображения BMP, JPEG, JPEG2000, PNG. С помощью программы можно получить изображения отпечатков пальцев со сканера отпечатков с разрешением 500 dpi. Тип ЭВМ — микропроцессоры архитектуры x86_64; ОС — Linux, Windows 7/10 (32 и 64 бит).

В Государственном музейно-выставочном центре РОСФОТО действует постоянная выставка «Фотография. Изобретая цвет». Экспозиция рассказывает о появлении и развитии цветной фотографии: научных экспериментах XIX и XX вв., первых цветных фотоизображениях, слайдах и негативах, появившихся в середине 1930-х гг. Специальный раздел посвящен цифровой фотографии — тому, как с развитием технологий менялась фиксация и воспроизведение цвета, как выглядели изображения, снятые на цифровые фотоаппараты конца 1990-х гг., и как современные камеры позволяют запечатлеть оптические эффекты, недоступные человеческому глазу. Основную экспозицию дополняют временные выставки оригинальных предметов из коллекции музея, демонстрирующие разнообразие техник цветной печати и авторских воплощений [9].

В 2015 г. компания Leica выпустила рекламный видеоролик о новом продукте бренда — цифровой камере, снимающей только в черно-белом формате. По мнению авторов ролика, черно-белое решение чище, а гиперреализм цвета не просто груб — он не нужен в принципе и помогает людям без воображения. Слоган видеоролика звучал безапелляционно: «В цветном мире нет места мечте». Однако цвет сегодня — это стандарт фотографии. Черно-белые снимки используются в основном для работы в классическом жанре, в съемке, имитирующей модернистский стиль. Однако наш мир — цветной, таким мы его и видим через объектив фотоаппарата [10].

Литература

1. *Outerbridge, P.* Photographing in color. New York: Random House, 1940. 204 p.
2. Айвс Фредерик Юджин (Ives Frederic Eugene) // Санкт-Петербургская школа. Объединение учителей Санкт-Петербурга: [сайт]. URL: https://www.eduspb.com/node/96?ysclid=mnrfylmqgx450879231 (дата обращения: 17.04.2026).
3. *Майоров Н.* GASPARCOLOR (Гаспарколор) // Первые в кино: неизданная книга: [сайт]. URL: https://cinemafirst.ru/gasparcolor-gasparkolor/ (дата обращения: 17.04.2026).
4. Российская империя в цветных фотографиях С. М. Прокудина-Горского. 1906–1916 = The Russian Empire in S. M. Prokudin-Gorsky's Color Photographs. 1906–1916 / сост. С. П. Гаранина. 3-е изд., доп. М.: Альпина Паблишер, 2021. 344 с.
5. Российская империя в объективе Прокудина-Горского // Коиново — вера и культура: [сайт]. URL: https://koinovo.ru/prokudingorsky?modelType=contactUs&ysclid=mnrglzbq33230900026 (дата обращения: 17.04.2026).
6. Всесоюзный научно-исследовательский институт химико-фотографической промышленности // Российский государственный архив научно-технической документации: [сайт]. URL: https://rgantd.ru/news/pamyatnye-daty/vsesoyuznyy-nauchno-issledovatelskiy-institut-khimiko-fotograficheskoy-promyshlennosti/?ysclid=mnrgpf6aqp149614923 (дата обращения: 17.04.2026).
7. Чибисов, Константин Владимирович // Энциклопедия «РУНИВЕРСАЛИС»: [сайт]. URL: https://руни.рф/Чибисов,_Константин_Владимирович?ysclid=mnraki5vct985102856 (дата обращения: 17.04.2026).
8. Видеть скрытое. Предотвращать опасное. Сохранять уникальное // Научно-производственное предприятие «Тасма»: [сайт]. URL: https://tasma.ru/about-us/ (дата обращения: 17.04.2026).
9. Фотография. Изобретая цвет. Постоянная экспозиция // РОСФОТО. Музейно-выставочный центр: [сайт]. URL: https://rosphoto.org/events/fotografiya-izobretaya-cvet/?ysclid=mnrar384gu243345734 (дата обращения: 17.04.2026).
10. Почему в противостоянии черно-белой и цветной фотографии нет смысла // Фотогора: [сайт]. URL: https://fotogora.ru/pochemu-v-protivostoyanii-cherno-beloy-i-cvetnoy-fotografii-net-smysla/?ysclid=mo2occrjay495348997 (дата обращения: 17.04.2026).

УДК 316.74

С. А. Родов

Визуальная репрезентация образа исследователя Севера в документальных источниках из собрания Национального музея Республики Коми

Исследование визуальной репрезентации научного этоса в региональном контексте представляет собой актуальную научную задачу. Это связано в первую очередь с недостаточной изученностью практик визуального конструирования образа исследователя, что обусловливает необходимость обращения к материалам региональных музеев и архивов, хранящих уникальные фотодокументы конца XIX — XX в. Европейский Северо-Восток как территория интенсивных научных изысканий вызывает особый интерес для анализа формирования и эволюции образа исследователя, поскольку именно здесь сконцентрировались экспедиционные работы этнографического, лингвистического, археологического, геологического, географического и других профилей, создавшие обширный визуальный архив, до сих пор не ставший предметом систематического анализа.

Визуальный поворот в гуманитарных науках, определивший развитие научного знания на рубеже XX–XXI вв., существенно расширил методологический инструментарий исследователей культуры и общества [1; 2]. Возрастание роли визуальных источников в современных гуманитарных исследованиях связано с признанием того принципиального факта, что изображения не только иллюстрируют историческую реальность, но и активно участвуют в ее конструировании и воспроизведении [3, с. 118]. В контексте истории науки визуальные материалы приобретают особое значение в качестве средства формирования и трансляции научного этоса — совокупности норм, ценностей и образцов поведения, характеризующих научное сообщество в его исторической конкретности [4, с. 10]. Фотография как исторический источник и артефакт культуры предполагает понимание того, что каждое изображение несет в себе отпечаток авторского замысла, эпохи, идеологических установок своего времени. Между тем именно эти источники, в особенности фотодокументы, обладают уникальным эвристическим потенциалом для реконструкции тех аспектов научной деятельности, которые слабо отражены или вовсе отсутствуют в текстовых источниках, — повседневных практик «экспедиционной повседневности» [5, с. 217], опыта полевой работы, неформальных иерархий и межличностных отношений в научных коллективах, а также способов визуального конструирования и трансляции профессиональной идентичности.

Понятие «визуальная репрезентация» в контексте фотографии подразумевает целенаправленное конструирование образа человека через фотопортрет, который не ограничивается точным воспроизведением внешних черт, но передает внутреннее, индивидуальное своеобразие модели [3, с. 156; 6, с. 13]. Р. Барт отмечал, что фотопортрет является закрытым силовым полем, где «пересекаются… и деформируют друг друга четыре вида воображаемого» [7, с. 32]. Фотография в этом контексте фиксирует определенный момент человеческого бытия, раскрывая характер, эмоциональное состояние и социальные роли портретируемого, а также отражает авторский замысел фотографа, его личное отношение и доминирующий культурный контекст эпохи. Визуальная репрезентация предполагает целенаправленное использование выразительных средств: света, композиции, предметов и обстановки — для формирования целостного образа, который оказывает воздействие на зрителя и функционирует как инструмент самопрезентации личности и ее социокультурной идентификации. В применении к образу исследователя визуальная репрезентация отражает объективные аспекты научной деятельности (методы, инструменты, результаты) и субъективные представления о том, каким должен быть ученый, какими качествами он должен обладать, как он должен себя позиционировать в социальной иерархии [8, с. 28–29; 9, с. 48–52]. Проблематика визуальной репрезентации ученого тесно связана с более широким вопросом о формировании профессиональной идентичности исследователя [10, с. 20]. Фотографии из полевых экспедиций различных институций фиксируют не только научную деятельность как таковую, но и способы ее визуального представления, которые варьируются в зависимости от исторического периода, дисциплинарной принадлежности и социокультурного контекста. Анализ этих визуальных источников позволяет выявить механизмы конструирования научного авторитета, способы позиционирования исследователя по отношению к изучаемым сообществам и природной среде, а также эволюцию представлений о должном и допустимом в научной практике.

Особую актуальность изучению визуальной репрезентации исследователей Севера придает специфика освоения человеком этих труднодоступных территорий, воспринимавшихся с древности как периферийные, требующие научного описания и включения в национальное пространство. По словам А. В. Головнева, «с древности Север Евразии остается страной, где решающую роль играет контроль над пространством» [11, с. 31]. Образ исследователя-первопроходца, покорителя пространств, формировавшийся в этом контексте, включал как романтические коннотации героического преодоления, так и идеологические аспекты, связанные с планами Советского государства по освоению и интеграции северных территорий в систему национальной экономики и культуры.

Методологическую основу исследования составляет комплексный подход, сочетающий инструментарий нескольких дисциплин и исследовательских традиций,

каждая из которых привносит специфический взгляд на визуальные источники. Визуально-антропологический подход позволяет анализировать фотодокументы как тексты культуры, требующие специальной герменевтической процедуры для выявления заложенных в них смыслов. Сложность применения данного подхода обусловлена спецификой визуальных источников, связанных с полевыми исследованиями. В большинстве случаев основная часть такого материала фотофиксирована самим ученым, который выступает одновременно в качестве исследователя и автора фотографии, редко оказываясь в кадре. Между тем по мере распространения фотографии как метода документирования эмпирической реальности возрастает объем источников, позволяющих выявить определенные стратегии визуальной репрезентации научной деятельности. В этом контексте представляется, что визуальная антропология предлагает рассматривать источники не как способ нейтральной фиксации реальности, а как систему культурно обусловленных форм репрезентации, отражающих определенные системы ценностей и отношений. Вместе с тем, по мнению И. А. Головнева, возможности, которые дают визуальные средства, по-прежнему не оценены по достоинству [12, с. 114].

Используемый в работе инструментарий иконологического анализа предполагает трехуровневую интерпретацию визуального материала: доиконографическое описание, включающее идентификацию изображенных объектов и действий; иконографический анализ, выявляющий конвенциональные значения и культурные коды; и иконологическую интерпретацию, осуществляющую реконструкцию глубинных культурных смыслов и мировоззренческих установок [13, с. 45]. Применение этого классического искусствоведческого метода к фотодокументам позволяет выявить многослойность визуальной репрезентации исследователя и раскрыть смыслы, зашифрованные в визуальных кодах. С помощью семиотического подхода к анализу визуальных образов можно рассматривать фотографию как знаковую систему, в которой значения создаются через взаимодействие денотативных (буквальных) и коннотативных (культурно обусловленных) уровней [14, с. 157–160; 15, с. 48]. Особое внимание уделяется анализу визуальных маркеров — устойчивых паттернов репрезентации, функционирующих в определенном социокультурном контексте. Кроме того, в работе использован метод прикладного визуального анализа, позволяющий исследовать фотографии через призму их социального и культурного контекста. Комбинация этих методологических подходов дает возможность осуществить многоуровневый анализ визуальной репрезентации исследователя, выявляя как эксплицитные, так и имплицитные смыслы, заложенные в фотографических документах.

Национальный музей Республики Коми (далее — НМРК) обладает уникальным собранием документальных источников, насчитывающим свыше 57 тыс.



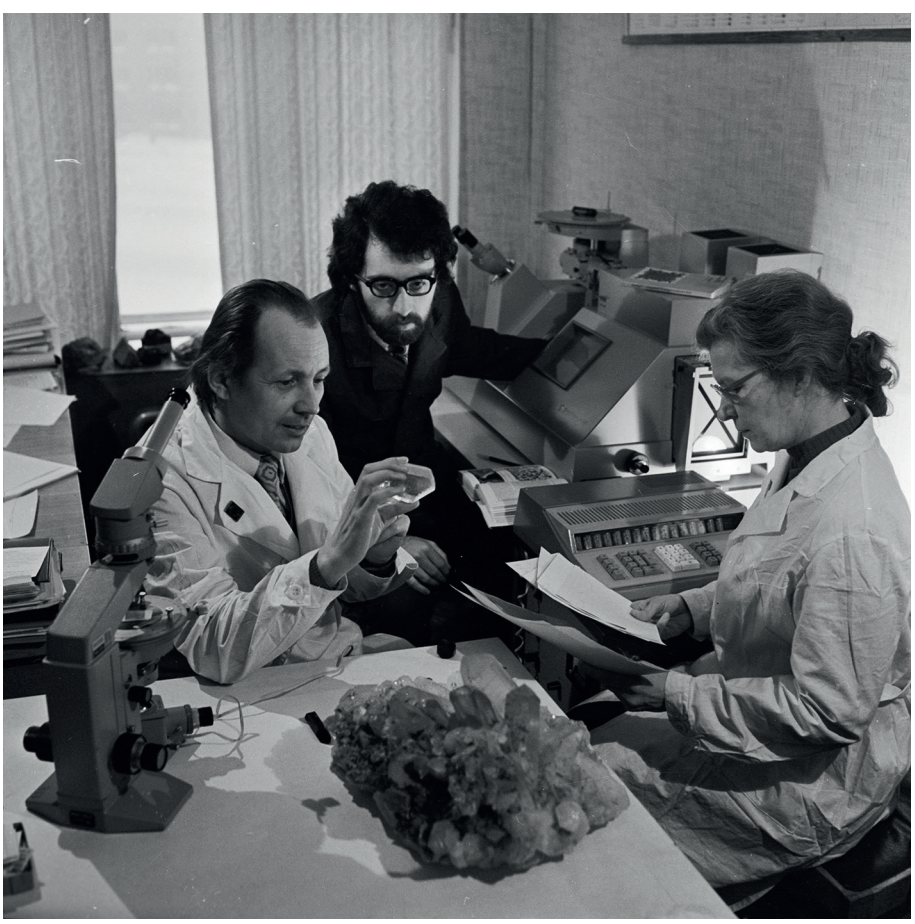
Ил. 1. Неизвестный автор. Лодка Печорского археологического отряда в районе Усть-Уньи. Археолог В. И. Канивец — на корме. Троицко-Печорский р-н, Коми АССР. 1959. Желатиносеребряный отпечаток. © ГБУ РК «Национальный музей Республики Коми»

единиц хранения, включая фотографии, негативы и слайды, сформированные на протяжении всего XX в. Хронологически корпус источников по теме исследования охватывает период с 1920-х гг. до начала XXI в., с наибольшей концентрацией предметов, относящихся к 1930–1980-м гг. — времени особенно интенсивной экспедиционной деятельности на территории региона. Ранние материалы 1920–1930-х гг. представлены относительно немногочисленными, но исторически ценными фотографиями первых советских экспедиций, которые часто отличаются любительским характером съемки. Послевоенный период характеризуется значительным расширением визуального документирования, что связано как с институционализацией региональной науки, так и с развитием фототехники в целом, позволившей осуществлять более систематическую фотофиксацию событий.

Фотоколлекции в собрании НМРК включают различные типы визуальных документов, каждый из которых обладает специфическими характеристиками. Экспедиционные фотографии, выполненные непосредственно в полевых условиях, фиксируют процесс исследовательской работы, взаимодействие с местным населением, бытовые аспекты экспедиционной жизни в их непосредственной конкретности. Студийные портреты исследователей, создававшиеся для официальных целей, представляют каноническую модель визуальной репрезентации ученого, соответствующую академическим традициям. Фотографии с официальных мероприятий — конференций, собраний, вручения наград и почетных грамот — отражают институциональное измерение научной деятельности и иерархию в научном сообществе. Рабочие фотографии из институтских и университетских лабораторий, кабинетов, библиотек документируют повседневную научную практику, которая часто остается незафиксированной в официальных текстах. Личные архивы исследователей, включающие фотографии неформального характера, семейные снимки и дневниковые записи, раскрывают приватное измерение жизни ученого, его связи с семьей и неформальные отношения в научном коллективе.

В рамках данного исследования на основе анализа более 600 фотодокументов было выявлено 38 персоналий ученых, чья профессиональная деятельность связана с европейским Северо-Востоком. Критерии отбора источников предусматривали наличие в кадре идентифицированного исследователя, четкую атрибуцию фотографии (время создания, место съемки, авторство, обстоятельства создания), достаточное качество сохранности изображения для проведения детального визуального анализа. Кроме того, отбирались источники, представляющие различные типы визуальных документов, исторические периоды и научные дисциплины, что обеспечивало репрезентативность выборки.

Для систематического анализа визуальной репрезентации исследователя предложена комплексная методика, включающая несколько уровней анализа и систему кодирования визуальных маркеров. Визуальные маркеры определяются как устойчивые элементы изображения, несущие семантическую нагрузку и участвующие в конструировании определенного образа исследователя. Для их систематизации была разработана классификация, включающая несколько категорий. Маркеры пространственной локализации различают природную локализацию (тайга, тундра, горы, водоемы и т. д.) от поселенческой среды (дома, улицы, поселки и т. д.) и институционального пространства (кабинеты, лаборатории, музейные залы и т. д.). Маркеры деятельности включают научные инструменты и оборудование (фотоаппараты, измерительные приборы,



Ил. 2. С. А. Губский. Научные сотрудники Института геологии Коми филиала АН СССР г. Сыктывкара за изучением друзы горного хрусталя. Сыктывкар, Коми АССР. 1975. Негатив на пленке. © ГБУ РК «Национальный музей Республики Коми»

записывающая техника), экспедиционное снаряжение (палатки, рюкзаки, лодки), объекты исследования (информанты, артефакты) и атрибуты полевой работы (полевые дневники, карты, коллекции). Маркеры взаимодействия отражают характер общения с местными жителями (формальное/неформальное, дистанцированное/интегрированное) и взаимодействие с коллегами (иерархическое/паритетное). Маркеры телесности и позиционирования включают анализ поз и жестов, направления взгляда, положения в кадре и одежды. Каждая фотография анализировалась по параметрам композиции (структура кадра, планы, визуальные доминанты), семантики элементов и контекста.

Визуальная модель определяется как устойчивый элемент репрезентации, характеризующийся повторяющимся набором визуальных маркеров и общей семантической направленностью. Критерии выделения моделей включают регулярность воспроизведения, семантическую целостность, узнаваемость и историческую или дисциплинарную специфику. На основе применения этих критериев к визуальным источникам из собрания НМРК было выделено шесть основных визуальных моделей репрезентации исследователя, каждая из которых обладает специфическим набором визуальных маркеров и семантических характеристик, отражающих определенный аспект научной деятельности и профессиональной идентичности.

Модель «Первопроходец» репрезентирует исследователя в качестве покорителя неизведанных пространств, преодолевающего часто экстремальные природные условия во имя научного познания. Данная визуальная модель наиболее характерна для фотоснимков, документирующих экспедиционную деятельность в труднодоступных регионах, и визуально воплощает романтизированный дискурс освоения новых территорий. Исследователь изображается в суровой природной среде — на фоне бескрайней тундры, в тайге, при переправе через бурные реки, на горных перевалах, рядом с экспедиционными транспортными средствами.



Ил. 3. Неизвестный автор. Ученые-филологи В. И. Лыткин и А. С. Сидоров в коми-деревне. Коми АО. 1928. Желатиносеребряный отпечаток.
© ГБУ РК «Национальный музей Республики Коми»

Природа предстает здесь как вызов, требующий от ученого терпения и выносливости. Характерно либо полное отсутствие признаков цивилизации, либо их минимальное присутствие, что подчеркивает экстремальность условий. Динамичные позы передают движение и преодоление: исследователь идет, карабкается, гребет, двигается на транспорте. Фигура часто помещена в центр композиции, выделяется на фоне природного ландшафта, создавая эффект контраста между одинокой фигурой человека и огромными пространствами природы. Одежда и снаряжение подчеркнуто функциональны, адаптированы к суровым условиям. Присутствие экспедиционного снаряжения — рюкзаков, палаток, лодок, лыж — маркирует автономность исследователя и его способность выживать в экстремальных условиях. Присутствие проводников из числа местных жителей подчеркивает зависимость от их знаний, но не отменяет героизации исследователя. Модель «Первопроходец» конструирует образ исследователя как героической личности, обладающей выдающимися физическими и моральными качествами. Научное познание представлено здесь не как кабинетная деятельность, а как форма подвига, требующая преодоления себя и природных препятствий для достижения поставленной цели. Эта модель отсылает к глубоким архетипам героического путешествия и подвига, в которых, по словам Е. М. Мелетинского, распространены «мотивы путешествий, включающих лесные блуждания, реже — морские поездки (последние более характерны для греческого романа), посещения иных миров» [16, с. 67]. В контексте исследований в советский период истории России модель «Первопроходец» приобретает дополнительные идеологические коннотации, связанные с темой покорения природы и освоения новых территорий в интересах социалистического государства. Исследователь выступает как передовой представитель советского общества, расширяющий границы известного мира и утверждающий господство человека над стихией природы. В собрании НМРК модель особенно ярко отражена в коллекциях, связанных с геологическими и археологическими экспедициями 1930–1960-х гг. (*ил. 1*).

Модель «Регистратор-документалист» показывает исследователя как объективного наблюдателя и фиксатора реальности, вооруженного научными инструментами и методами. Эта визуальная модель воплощает позитивистский идеал научности, обладающий такими критериями, как доказательность, непротиворечивость и системность [17, с. 26–27]. Ведущее место в композиции здесь занимают научные инструменты — фотоаппараты, кинокамеры, микроскопы, звукозаписывающая аппаратура, измерительные приборы, полевые дневники и т. д. Исследователь репрезентуется в процессе их использования: фотографирует, записывает, измеряет, делает заметки. Такие фотографии могут быть сделаны как в полевых условиях, так и в институциональном пространстве. Характерна статичная, сосредоточенная поза наблюдателя, склонившегося над объектом изучения. Исследователь всматривается в него, держит фотоаппарат, карандаш над



Ил. 4. Неизвестный автор. Археолог Э. А. Савельева и участники экспедиции с находкой — чашей из капа. Дер. Весляна, Княжпогостский р-н, Коми АССР. 1974. Желатиносеребряный отпечаток. © ГБУ РК «Национальный музей Республики Коми»

полевым дневником, смотрит в микроскоп. Жесты точны, сконцентрированы на выполняемой операции. Одежда функциональна, часто включает элементы, маркирующие профессиональную принадлежность, либо выдержана в официально-деловом стиле.

Эта модель конструирует образ исследователя как своеобразное связующее звено между реальностью и ее научным описанием. Акцент на инструментах подчеркивает технологическую опосредованность научного познания и его отличие от обыденного восприятия. Научные приборы выступают как факторы объективности, обеспечивающие точную фиксацию процесса и результата. Исследователь здесь не интерпретатор, а регистратор, его личностные характеристики минимизированы в пользу методической строгости. В материалах 1960–1980-х гг. эта модель часто сопровождается присутствием современной техники, маркирующей технологическую оснащенность советской науки (*ил. 2*).

Модель «Культурный посредник» репрезентирует исследователя как связующее звено между различными культурными мирами, как человека, способного устанавливать доверительные отношения с представителями изучаемых сообществ. Эта модель особенно характерна для этнографических и антропологических исследований. Исследователь показан в ситуации неформального общения с местными жителями: он участвует в совместной трапезе, традиционных занятиях, съемке общей фотографии (*ил. 3*). Визуальная граница между исследователем и «другими» размыта или полностью отсутствует. Исследователь не отделен от группы информантов, а включен в нее, образуя единую композиционную единицу. Характерны композиции, где исследователь и местные жители находятся на одном уровне (сидят вместе за столом или на земле, на крыльце дома). Открытые, дружелюбные позы и жесты, физический контакт (рукопожатия, прикосновения) дополняют картину интегрированного взаимодействия. Исследователь может быть одет в традиционную одежду этой местности или в обычную повседневную одежду, лишенную специфических признаков научной профессии. Присутствие научных инструментов, которые не выставляются напоказ, минимально. Модель конструирует образ исследователя как эмпатичной личности, способной преодолевать культурные барьеры и устанавливать контакт с представителями изучаемого сообщества. Научное познание здесь является не дистанцированным наблюдением, а результатом культурного диалога и взаимного доверия.

Модель «Научный ментор» репрезентирует исследователя как носителя знания и авторитета, передающего свой опыт коллегам или местному сообществу. Исследователь занимает центральное положение в кадре, композиция построена так, что внимание зрителя направлено на него. Окружающие люди (студенты, младшие коллеги, местные жители) ориентированы на исследователя, что подчеркивают их взгляды и позы. Характерны указующие и объясняющие жесты, демонстрация объекта или документа (*ил. 4*). Исследователь может стоять, в то время как другие сидят, или находиться на возвышении. Поза выражает уверенность и авторитет. Присутствуют объекты, связанные с обучением и трансляцией знания: карты, схемы, коллекции, книги, полевые дневники. Взаимодействие исследователя-наставника и обучающихся построено по иерархическому принципу. Модель конструирует образ исследователя как носителя не только специализированных знаний, но и педагогической миссии. Наука предстает в качестве традиции, передаваемой от учителя к ученику. Эта модель отражает важность педагогической составляющей в профессиональной идентичности ученого, понимание передачи знаний как воспитания определенного научного этоса и мировоззрения.

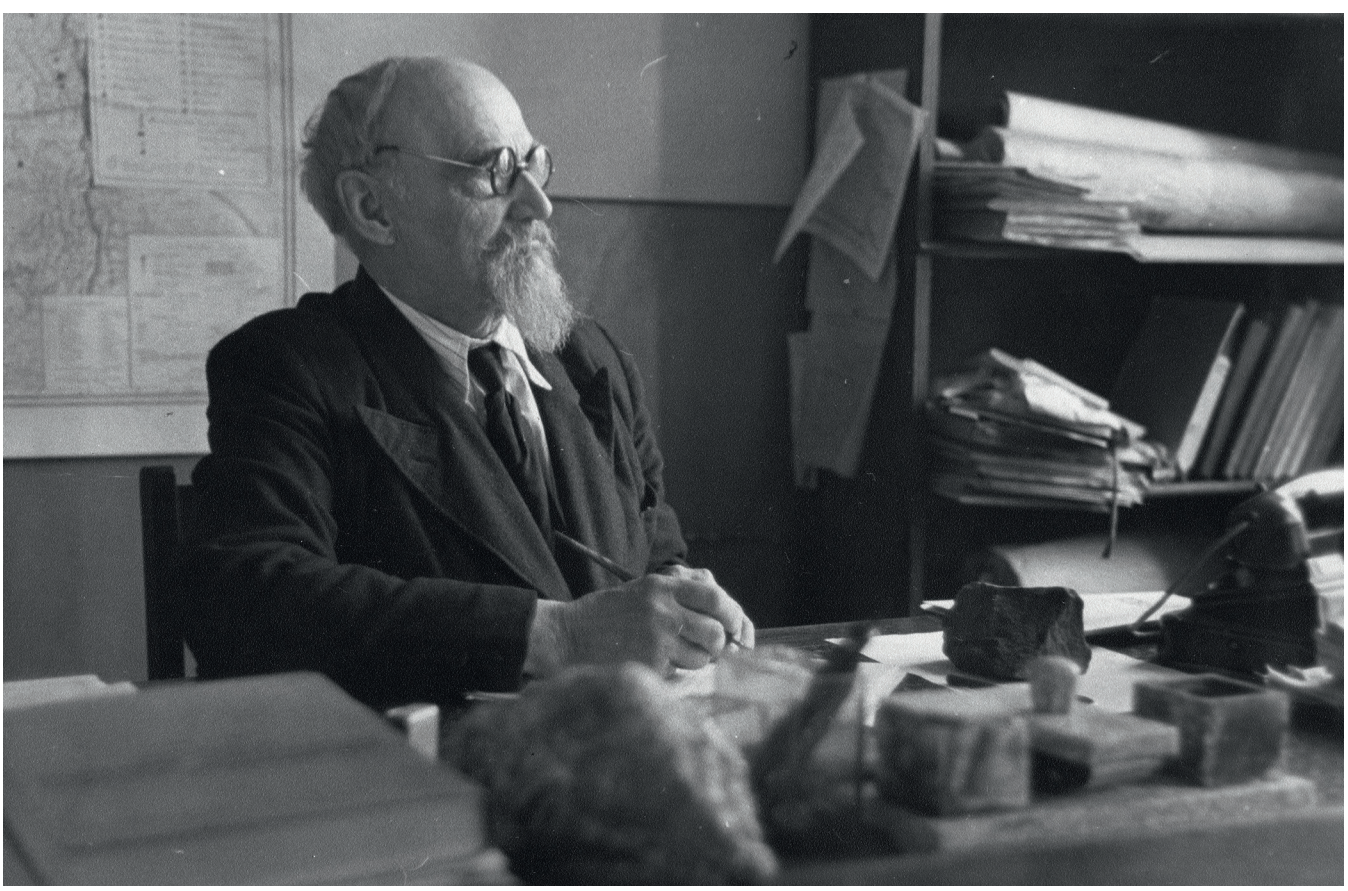
Модель «Институциональное лицо» показывает исследователя — представителя научной организации, носителя определенного статуса в академической иерархии. Исследователь находится в кабинете, лаборатории, музейном зале, конференц-зале — пространствах, маркирующих принадлежность к научной организации (*ил. 5*). Интерьер включает символы научного статуса: книжные полки, коллекции, научное оборудование. Присутствуют элементы, указывающие на статус и регалии: ордена и медали, официальная одежда (костюм, галстук для мужчин, строгая одежда для женщин). Поза часто сидя (за рабочим столом) или стоя. Композиция симметричная, уравновешенная, характерная для портретной фотографии. Взгляд направлен прямо в камеру или слегка в сторону. Выражение лица серьезное, сосредоточенное. Модель конструирует образ исследователя, являющегося частью

академической системы, подчеркивая его профессиональный статус и достижения. Наука предстает здесь как организованная деятельность, осуществляемая в рамках институций и регулируемая определенными нормами. Эта модель отражает важность институциональной принадлежности для легитимации научного авторитета.

Модель «Частное лицо» репрезентирует исследователя вне его профессиональной роли, в ситуациях личной жизни и неформального общения. Исследователь локализован в домашнем интерьере, местах отдыха, на природе вне контекста научной деятельности (*ил. 6*). На фотографиях отсутствуют или минимизированы элементы, указывающие на научную деятельность. Исследователь может быть показан в повседневной одежде, в ситуациях досуга, семейного общения. Позы расслабленные, неформальные. Часто видны улыбки, смех, естественные эмоции. Такие фотографии нередко происходят из личных архивов ученых, а не из официальных коллекций. Модель конструирует образ исследователя как обычного человека с присущими ему эмоциями и связями, выходящими за рамки профессиональной деятельности. Функция этой модели — гуманизировать образ ученого и показать, что за профессиональной ролью стоит живой человек. В контексте визуальной репрезентации науки эта модель выполняет роль контрапункта к официальным и героическим моделям, демонстрируя закулисье научной жизни и неформальные аспекты «экспедиционной повседневности».

Проведенное исследование позволяет сформулировать следующие основные выводы. Предложенная типология из шести визуальных моделей репрезентации исследователя доказывает свою эффективность при анализе разнородного визуального материала. Она дает возможность систематизировать обширный корпус фотодокументов, выявить общие закономерности визуальной репрезентации и в то же время учесть специфику конкретных изображений. Модели не являются жестко ограниченными категориями — многие фотографии демонстрируют сочетание элементов различных моделей, что отражает сложность и многомерность образа исследователя. Для каждой модели определены характерные визуальные маркеры — устойчивые элементы изображения, несущие семантическую нагрузку. Анализ семантики визуальных моделей показал, что они не только фиксируют различные аспекты научной работы, но и активно конструируют определенный образ исследователя, соответствующий культурным представлениям о науке и ученом, характерным для различных периодов XX в. Модель «Первопроходец» героизирует научный труд; модель «Регистратор-документалист» подчеркивает объективность и методичность; модель «Культурный посредник» акцентирует гуманистические аспекты научной работы; модель «Научный ментор» иллюстрирует педагогическую миссию науки; модель «Институциональное лицо» маркирует статус; модель «Частное лицо» гуманизирует образ ученого.

В ходе исследования была установлена устойчивая связь между доминированием определенных визуальных моделей и контекстуальными факторами. Полевые фотографии тяготеют к моделям «Первопроходец», «Регистратор-документалист», «Культурный посредник»; студийные портреты следуют модели «Институциональное лицо»; материалы личных архивов демонстрируют большее разнообразие, включая «Частное лицо». Ранний советский период характеризуется доминированием модели



Ил. 5. В. Евграфов. Профессор-геолог А. А. Чернов за научной работой в своем кабинете. Сыктывкар, Коми АССР. 1947. Желатиносеребряный отпечаток. © ГБУ РК «Национальный музей Республики Коми»



Ил. 6. Неизвестный автор. Ученый-геолог В. А. Варсанофьева во время обучения на Московских высших женских курсах. Москва, Российская империя. 1907. Желатиносеребряный отпечаток.
© ГБУ РК «Национальный музей Республики Коми»

«Первопроходец» с идеологическими коннотациями освоения новых территорий; послевоенные десятилетия показывают наибольшее разнообразие моделей; поздний советский период свидетельствует о стандартизации репрезентации с преобладанием моделей «Институциональное лицо» и «Регистратор-документалист».

Вместе с тем эти фотодокументы иллюстрируют аспекты научной деятельности, которые слабо отражены в текстовых источниках: элементы «экспедиционной повседневности», технические детали полевых исследований, неформальные отношения в научных коллективах. Анализ визуальной репрезентации исследователя дополняет существующие представления о механизмах конструирования научного авторитета, формирования профессиональной идентичности и взаимодействия центральной и региональной науки. Предложенная методика анализа визуальной репрезентации может быть применена для исследования других коллекций визуальных источников, документирующих научную деятельность.

Работа открывает несколько перспективных направлений для дальнейших исследований. Расширение корпуса источников за счет включения материалов из других региональных архивов позволит верифицировать предложенную типологию и выявить региональные особенности визуальной репрезентации. Сравнительный анализ с визуальными материалами из других регионов (Сибирь, Дальний Восток, Средняя Азия) поможет выявить универсальные паттерны и региональную специфику. Особое значение имеет изучение гендерного аспекта визуальной репрезентации, поскольку предварительный анализ показывает значительную гендерную асимметрию в визуальном архиве. Перспективным является также изучение рецепции визуальных образов различными аудиториями и анализ трансформации визуальных моделей в эпоху цифровых технологий и социальных сетей.

Литература

1. *Moxey, K.* What Does Visual Studies Do? // CVS: Center for Visual Studies: [website]. URL: https://www.visual-studies.com/interviews/moxey.html#:~:text=Visual%20studies%20allows%20art%20historians,the%20focus%20of%20their%20interest (accessed: 20.03.2026).
2. Visual Culture: Images and Interpretations / eds N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey. Hanover: University Press of New England [for] Wesleyan University Press, 1994. 461 p.
3. *Сонтаг С.* О фотографии / пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
4. *Дзердзеевский Б. Л.* Фотография обогащает науку // Советское фото. 1957. № 1. С. 10–11.
5. *Родов С. А., Волокитина Н. А.* «Экспедиционная повседневность» в фотографиях из фондов Национального музея Республики Коми // Визуальный текст в историко-культурном ландшафте: сб. статей по итогам межрегиональной науч.-практ. конф. с междунар. участием (Сыктывкар, 23–25 сентября 2021 г.). Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2021. С. 215–219.
6. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: сб. науч. статей / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. 528 с.
7. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
8. *Резвухина А. И.* Фиксация и формирование визуальных образов представителей различных профессий с помощью выразительных средств фотографии (на примере визуальных образов врачей и ученых в 1900–1970-х гг.) // Фотография. Изображение. Документ. 2020. № 9 (9). С. 25–29.
9. *Черкашин М. Д.* Антропология научного этоса // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Сер.: Философия. Социология. Право. 2007. Вып. 1, № 2 (33). С. 42–52.
10. *Арнаутова Н. Р.* Ученый и его профессиональная идентичность // Лингвистика и образование. 2023. Т. 3, № 2. С. 16–26.
11. *Головнев А. В.* Антропология движения (древности Северной Евразии). Екатеринбург: УрО РАН: Волот, 2009. 496 с.
12. *Головнев И. А.* Визуализация этничности в советском кино: «Страна гольдов» Амо Бек-Назарова (1930) // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований = Tomsk Journal of Linguistics and Anthropology. 2020. Вып. 1 (27). С. 114–125.
13. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства / пер. с англ. В. В. Симонова. СПб.: Академический проект, 1999. 394 с.
14. *Барт Р.* Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей / пер. с англ., фр., нем., чеш., пол. и болг.; под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 114–163.
15. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник. СПб.: Петрополис, 1998. 430 с.
16. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. Вып. 4: Чтения по истории и теории культуры. 136 с.
17. *Губанов Н. И., Губанов Н. Н., Третьяков Н. Г.* Критерии некоторых аспектов научного знания // Вестник СВФУ. 2016. № 1 (01). С. 25–35.

УДК 929:61(470):614.2:355.7:(477.6)

А. В. Вербовский, Е. А. Горбатенко

Доктор Ставровский — земский врач и военный медик: история жизни в фотодокументах из семейного архива

Использование визуальных источников в современной исторической науке не только продуктивно, но и необходимо для более глубокого изучения культурных традиций. Французский историк искусства Пьер Франкастель писал: «Фигуративные искусства предоставляют историку не менее объективные источники, чем письменные тексты и их толкования» [1, с. 27]. Один из самых ярких представителей микроистории Карло Гинзбург также отмечает важность визуальных источников в изучении политической или религиозной истории [2, с. 11]. Эти утверждения уверенно можно применить и к искусству фотографии. Ряд исследователей указывают на то, что фотографии служат важным визуальным источником, позволяющим реконструировать прошлое [3].



Ил. 1. Неизвестный автор. Ставровский Владимир, гимназист начальных классов. Тула. Посл. четв. XIX в. © Из семейного архива Вербовских-Ставровских

Задача данной статьи — очертить жизненный путь доктора Владимира Николаевича Ставровского (1877–1944) на основе семейного архива его потомков Вербовских-Ставровских, включающего документы (паспорта, свидетельства о рождении и смерти представителей нескольких фамилий, документы об образовании и домовладении, письма) и множество фотографий. Около 150 снимков на сегодняшний день вызывают интерес в качестве визуального исторического источника. Помимо изображений самого В. Н. Ставровского, сохранились фотографии его супруги, Агриппины Карловны Мроз, и ее родственников, переселившихся в XIX столетии в Ростов-на-Дону, — представителей польской (Мроз) и итальянской (Фульгози и Раймонди) дворянских фамилий. Также в архиве имеются снимки Смидовичей — родственников писателя В. В. Вересаева, Розалион-Сошальских, Радаковых, Зубаровских и членов других семей, с которыми были связаны узами брака Ставровские и Вербовские.

Несколько десятков снимков Владимира Николаевича, сохранившихся в семейных фотоальбомах, не только воссоздают его визуальный облик, но и раскрывают важные детали профессиональной деятельности. В связи с ограниченным объемом в статье рассмотрены фотодокументы, относящиеся к раннему периоду жизни доктора — от рождения до Первой мировой войны.

Письменные источники и семейные предания содержат отрывочные сведения о биографии В. Н. Ставровского. Владимир Николаевич родился 15 (27) января 1877 г. в Туле в доме на Старо-Дворянской улице (ныне — улица Бундурина). Его отец, коллежский асессор Николай Николаевич Ставровский, происходил из семьи потомственных священников, но первым в роду отказался от духовной стези, выбрав службу акцизным чиновником. В семейном архиве сохранилась фотография Николая Николаевича, сделанная в Туле в фотоателье И. Ф. Курбатова, находившемся на Посольской улице (ныне — Советская) напротив церкви Спаса.

У Николая Николаевича и его супруги Юлии Ивановны (в девичестве Зубаровской) было восемь детей: Надежда, Софья, Ольга, Сергей, Владимир, Александр, Николай и Иван. Большая семья жила небогато. В воспитании помогала жившая с ними сестра Юлии Ивановны — Аграфена. По воспоминаниям близких, Николай Николаевич отличался добротой и простотой, обладал хорошим голосом и пел в архиерейском хоре. Несмотря на скромное образование, он стремился обеспечить всестороннее развитие детей: практически все они играли на музыкальных инструментах — рояле, скрипке, виолончели, некоторые получили высшее образование в Москве.



Ил. 2. У. Риттер. Братья Ставровские: Александр, Николай, Владимир. Москва. 1901. © Из семейного архива Вербовских-Ставровских

Как братья и сестры, Володя Ставровский учился в гимназии, однако в семейном архиве нет никаких письменных свидетельств его учебы. На двух небольших любительских фотографиях он запечатлен в форме гимназиста разных лет обучения (*ил. 1*).

Большое значение в формировании Владимира имело знакомство семьи Ставровских со Смидовичами. Сведения об этом встречаются в «Воспоминаниях» В. В. Вересаева: «С детских лет у нас было знакомство с семьею Ставровских. С годами мы все больше с ними сходились; образовались три тесно сплоченных семьи — Смидовичи белые (мы), Смидовичи черные (Гермогеновичи) и Ставровские. Ставровский-отец служил в акцизе. Дома наших родителей находились очень недалеко друг от друга: наш на Верхне-Дворянской; за углом, на Старо-Дворянской, дом Ставровских; через несколько домов — дом „черных“. Постоянно все виделись друг с другом. Летом часто гостили в Зыбине, имении „черных“. Люди были самые разнообразные, но жили дружно и уютно. Старшая Ставровская, Надя, одноклассница по гимназии моей сестры Мани, прекрасно играла на рояле. Я любил слушать ее игру» [4, с. 329].

Общение с братьями Михаилом и Викентием (будущим писателем Вересаевым) Смидовичами, безусловно, влияло на взгляды Владимира. Знакомство с их отцом, Викентием Игнатьевичем (врачом, лечившим всех Ставровских), возможно, сыграло решающую роль в выборе им профессии. Братья Смидовичи и братья Ставровские часто музицировали вместе и составляли струнный квартет: две скрипки, альт и виолончель. На виолончели играл Владимир Ставровский, о чем свидетельствует снимок, сделанный на даче писателя Викентия Викентьевича Вересаева в Алексине в 1902 г. В отличие от фотографий, представленных в статье, это изображение хранится в Государственном музее истории российской литературы имени В. И. Даля[1]. На снимке запечатлены братья Смидовичи и братья Ставровские, сидящие в саду с музыкальными инструментами. Информация о составе квартета написана рукой В. В. Вересаева (?) синими чернилами на обороте фотодокумента. Слева направо: В. В. Вересаев (вторая скрипка), И. Н. Ставровский (первая скрипка), В. В. Смидович (альт), В. Н. Ставровский (виолончель). Из нарративных источников известно, что они исполняли ораторию Й. Гайдна «Семь последних слов нашего Спасителя на кресте» [5, с. 190].

В. В. Вересаев еще несколько раз пишет о встречах с семьей Ставровских: «Вчера приехал из Зыбина. Чудесное время. Уже одна деревенская природа может сделать меня счастливым. Я взасос упивался запахом созревшей ржи, росистыми звездными ночами, воздухом, рекой. По вечерам — музыка Нади Ставровской, Бетховен. Сидишь



Ил. 3. Неизвестный автор. Ставровский В. Н. на фронте. 1904. © Из семейного архива Вербовских-Ставровских



Ил. 4. В. Н. Ставровский
Вагон-кухня санитарного поезда.
1904. © Из семейного архива
Вербовских-Ставровских

на террасе и слушаешь в раскрытые окна и смотришь в темный сад. Что-то накипает на сердце от могучих, мало понятных звуков, голова слегка кружится» [4, с. 330–331]. Надежда Николаевна Ставровская вышла замуж за старшего брата Вересаева — Михаила Викентьевича. У них родились дочь Наталья, сыновья Викентий и Сергей.

По окончании гимназии Владимир поступил на медицинский факультет Императорского Московского университета, где учился в 1897–1898 гг. Как отмечают исследователи, «медицинскому факультету Императорского Московского университета принадлежит важная роль в становлении и развитии земской медицины. Многие выпускники медицинского факультета, ставшие земскими врачами, прошли большую школу практической работы в земских больницах, оказывая высококвалифицированную врачебную помощь» [6, с. 54]. Согласно диплому об окончании университета, хранящемуся в семейном архиве Вербовских-Ставровских, 16 (29) октября 1901 г. Владимир Николаевич был удостоен степени лекаря с отличием, имея по большинству предметов оценки «весьма удовлетворительно». Долгие годы он служил земским врачом в Донбассе — на Анненском руднике и на Кадиевских копях.

Братья Ставровские тоже получили образование в Москве: Александр Николаевич окончил Московский институт инженеров путей сообщения, Николай Николаевич — юридический факультет Московского университета. Иван Николаевич учился на естественном факультете университета, однако не закончил его и поступил в Петербургскую консерваторию по дирижерскому классу. Помимо университетского диплома Владимира Николаевича и семейных преданий, об обучении братьев Ставровских в московских высших учебных заведениях свидетельствует фотография, сделанная 26 февраля (11 марта) 1901 г. в фотоателье У. Риттер на Петровке в Кузнецком переулке (*ил. 2*). На ней запечатлены Александр, Николай и Владимир. Информация о том, кто изображен на снимке и когда он был создан, написана на обороте двумя почерками. Факт обучения Александра Николаевича в институте инженеров путей сообщения (по рассказам Елены Владимировны Ставровской — дочери доктора Ставровского) подтверждается наличием форменной одежды.

Викентий Вересаев, за которым в Туле установили строгий полицейский надзор, был не единственным носителем новых идей. Рядом жил находившийся в ссылке Петр Гермогенович Смидович, в 1894 г. исключенный из Московского университета за участие в нелегальной студенческой деятельности. В это же время Софья Черносвитова, будущая жена Петра Смидовича, знакомая с Георгием Плехановым и Верой Засулич, подготавливала первую политическую демонстрацию.

Еще учась в восьмом классе гимназии, Петр Смидович обратил на себя внимание полиции крайним революционным настроем. Большое влияние на него оказывал студент-филолог Московского университета Сергей Николаевич Ставровский. Из-за переписки со Ставровским за юношей в 1890 г. был установлен негласный надзор. Также Петр поддерживал тесные связи со своими гимназическими товарищами Рудневым, Малиновским, Завитаевым.

6 (18) августа 1891 г. Сергей Ставровский писал Петру: «В Туле я встретил твоего Викентия. Ну, братец ты мой, как его оболванили там, в юнкерском училище! Совсем переделали. Он теперь в полном смысле „вояка за царя и за веру“ (конечно, для него эти слова с большой буквы). Мне, право, жаль его: он все-таки хороший человек, и я надеюсь, что это у него со временем пройдет. Теперь ведь он — офицер с иголочки: сабля на боку, в перспективе шпоры и прочее, а когда все это сделается обыкновенным, и он тогда бросит свою дурь» [цит. по: 7, с. 11].

Революционные настроения по-разному отразились на мировоззрении братьев Ставровских. Сергей Николаевич участвовал в студенческих волнениях, был исключен из Московского университета, сидел в тюрьме. Владимир Николаевич не принимал участия в политической жизни, посвятив себя медицине. Во время Русско-японской войны (1904–1905) он служил военным врачом в санитарном поезде, о чем свидетельствуют

несколько фотографий из семейного архива. На снимках можно увидеть доктора Ставровского в форме военного врача на фоне железнодорожного состава (*ил. 3*), вагон-кухню санитарного поезда (*ил. 4*), а также Хинганский туннель.

В коммунарской городской общественно-политической газете «Огни» за 1991 г. была опубликована статья «Старый альбом, или Русско-японская война в фотографиях В. Н. Ставровского» [8], проиллюстрированная 13 работами Владимира Николаевича на фронте. Среди них — снимки в санитарном поезде, запечатлевшие купе врача, вагон-перевязочную, вагон-кухню, а также фотографии, сделанные на станции Шарыжалгай, близ станции Байкал, которые не сохранились в семейном архиве. 23 января (5 февраля) 1906 г. доктор Ставровский был уволен с военной службы с зачислением в запас, о чем свидетельствует запись в паспортной книжке.

После окончания Русско-японской войны Владимир Николаевич прибыл в Донбасс спустя некоторое время. Бессрочная паспортная книжка была выдана в Калуге 2 (15) ноября 1906 г. В конце месяца, 27 ноября (10 декабря), доктора Ставровского внесли в список сотрудников Моршанского отделения Самарского жандармского полицейского управления железной дороги.

Лишь в следующем году, 26 июня (9 июля) 1907 г., Владимир Николаевич был вызван к полицейскому уряднику Свинаревских рудников Южно-Русского Днепровского металлургического общества. С 9 (22) июня 1912 г. Ставровский служил врачом при Анненском каменноугольном руднике Южно-Русского Днепровского металлургического общества в селе Анненском Еленовской волости Славяносербского уезда Екатеринославской губернии, где ему был предоставлен государственный дом со всеми удобствами и телефоном, а также приусадебным участком. Здание больницы находилось через дорогу. 30 мая (12 июня) 1913 г. доктор поселился в Ростове-на-Дону по адресу Ткачевский переулок (ныне — Университетский), 32.

3 (16) июля 1913 г. в Успенской церкви Ростова-на-Дону Владимир Николаевич вступил в брак с Агриппиной-Еленой Карловной Мроз, дочерью польского дворянина Карла Карловича Мроза и итальянки Марии Фульгози. Снимок с молодой женой представляет собой ценный исторический источник, поскольку позволяет рассмотреть правительственные награды Ставровского — ордена Святого Станислава третьей степени и Святой Анны третьей степени (*ил. 5*). Стоит отметить, что это единственное свидетельство о наградах В. Н. Ставровского, сохранившееся в семейном архиве. Во время Первой мировой войны Владимир Николаевич служил медиком в 391-м передвижном госпитале [9], часть которого в 1914 г. размещалась под Холмом (Холмский эвакуационный пункт), затем передислоцировалась в Ровно, позже в Новоград-Волынский. Информация о событиях в жизни доктора Ставровского, связанных с его службой в военном передвижном госпитале, содержится в визуальных источниках. В семейном архиве сохранилось несколько небольших фронтовых фотографий и маленьких рисунков, которые он посылал своей дочери Леночке с фронта.

Несколько любительских снимков размером 8 × 6 см, сделанных Владимиром Николаевичем и другими офицерами, оказываются значительно информативнее архивных документов. На обороте фотографии военного обоза, снятого на фоне холма, стоит надпись В. Н. Ставровского: «Переправа нашего обоза по пути



Ил. 5. Неизвестный автор. Ставровский Владимир Николаевич с супругой Агриппиной Карловной. 1916. © Из семейного архива Вербовских-Ставровских



Ил. 6. В. Н. Ставровский. Холмский головной эвакуационный пункт. Холм. 1915. © Из семейного архива Вербовских-Ставровских

из П. в Т. Вдали наша палатка. Ближе группа пленных австрийских офицеров. 14 июня 1915 г.». По всей вероятности, «П» и «Т» — первые буквы в названии городов, о пребывании в которых домой не сообщалось. «Т», видимо, Тарнополь (Тернополь).

На обороте еще одного снимка написано: «Холм. Санитарные вагонетки узкоколейной ветки к госпиталям Холмского эвакуационного пункта возле 391-го подвижного госпиталя». Изображение двухэтажного здания с закрепленным на нем флагом с крестом снабжено надписью: «Холм. Холмский головной эвакуационный пункт» (*ил. 6*). На другом кадре В. Н. Ставровский сидит на складном табурете в скромном интерьере. Текст на обороте: «Холм. Квартира врачей 391-го подвижного госпиталя. Мой угол». На снимке размером 11 × 8 см доктор позирует на фоне медицинских карет (*ил. 7*). На обороте надпись: «Отобранные у австрийцев лазаретные линейки передаются для пользования нашему госпиталю. 6 ноября 1914 г.». Учитывая выцветание фотографий за время бытования, настоящая публикация выполняет важную задачу по их сохранению в цифровом формате. Несмотря на то что Владимир Николаевич неплохо рисовал, его наброски, в основном к сказочным иллюстрациям, сделаны в детской манере. На двух работах изображены интерьер и внешний вид дома, в котором доктор жил во время базирования госпиталя в Новоград-Волынском. На обороте отдельных рисунков стоят отметки о дате отправления письма и месте дислокации госпиталя. Так, 31 июля (13 августа) и 28 августа (10 сентября) 1916 г. Ставровский находился в Ровно. В 1917 г. военный госпиталь оставался в этом городе, что подтверждают рисунки, сделанные 31 января (13 февраля), 6 (19) мая и 27 июля (9 августа). Однако с августа городом отправления становится Новоград-Волынский, о чем свидетельствуют даты 11–13 (24–26) августа и 16 (29) сентября.

Последний в ряду этих фотодокументов — групповой снимок, на котором Владимир Николаевич находится в кругу военных медиков и медицинских сестер. На обороте отсутствуют записи о дате и месте создания фотографии, а также составе группы медицинских работников. Возможно, благодаря публикации в дальнейшем будут установлены личности участников съемки.

Таким образом, визуальные источники из семейного архива Вербовских-Ставровских раскрывают основные вехи жизни и профессиональной деятельности земского врача Владимира Николаевича Ставровского. Являясь важным инструментом сохранения памяти, фотография обладает рядом неоспоримых преимуществ: в отличие от текстовых описаний, она обеспечивает визуальную репрезентацию изучаемого объекта. Изображения позволяют увидеть детали, которые трудно или невозможно передать в нарративном источнике. Эта визуальная информация имеет огромную ценность для исследователей [10, с. 159].



Ил. 7. Неизвестный автор. Ставровский В. Н. около трофейных австрийских лазаретных линеек. 1914. © Из семейного архива Вербовских-Ставровских

Материалы фотоархива могут служить основой для дальнейших публикаций, посвященных персональной и генеалогической истории упоминаемых фамилий, о которых в нарративных источниках сохранились незначительные сведения.

Литература

1. *Франкастель П.* Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто / пер. с фр. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.
2. *Гинзбург К.* Загадка Пьеро: Пьеро делла Франческа / пер. с итал. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 216 с.
3. *Завьялова Н. Б., Завьялов Д. В., Сагинова О. В.* Современные технологии в процессах сохранения объектов культурного наследия // Экономика, предпринимательство и право. 2024. Т. 14, № 3. С. 637–656.
4. *Вересаев В. В.* Собрание сочинений в 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 5: Воспоминания. 536 с.
5. *Вересаев В. В.* Указ. соч. Т. 2: Повести и рассказы 1901–1906. 440 с.
6. *Горелова Л. Е., Суровцева Т. И.* Роль медицинского факультета Императорского Московского университета в развитии земской медицины // Проблемы социальной гигиены, здравоохранения и истории медицины. 2014. № 2. С. 52–54.
7. *Аманжолова Д. А.* «Всегда готовым быть на новые исканья!» Становление дворянина и революционера // Российские регионы: взгляд в будущее. 2018. № 1. С. 1–42.
8. Старый альбом, или Русско-японская война в фотографиях В. Н. Ставровского // Огни. 1991, 2 марта. № 28–29 (10856).
9. Российский государственный военно-исторический архив. Ф. 11020. Оп. 1. Полевой подвижной госпиталь № 391 (1914–1918).
10. *Горбатенко Е. А., Дукин А. А.* Фотодокументы как источник изучения памятников истории и культуры в фондовых коллекциях Донецкого республиканского краеведческого музея // Фотография. Изображение. Документ. 2025. Вып. 14 (14). С. 159–165.

[1] В. В. Вересаев в составе струнного квартета на даче в Алексине // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: [сайт]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=24050237 (дата обращения: 26.05.2026).

УДК 93/94+908+77.0

С. В. Горбунова

Методология применения контент-анализа в изучении фотографических источников (на примере коллекции фотографий Тамбовской губернии конца XIX — начала XX в. из фондов Тамбовского областного краеведческого музея)

Со времени своего появления в 1839 г. фотография быстро распространилась по всему миру, постепенно запечатлевая виды городов, пейзажи, события, портреты горожан. Благодаря современным средствам оцифровки и обработки изображений появляется возможность поиска и изучения различных аспектов визуальных источников. Сегодня фотографию рассматривают не только как изобразительный и исторический источник, но и как культурное явление наряду с историей развития фототехники. Также разработаны технологии сохранности и цифровой реставрации, что значительно помогает в ряде исследований. За последние десятилетия увеличился интерес к истории фотографического дела провинциальных городов, стали появляться исследования, статьи, печатные каталоги.



Ил. 1. Цаплин и сын. Священник И. И. Милованов. Тамбов. Нач. XX в. ТОКМ КП 16138-1. © ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»



Ил. 2. Цаплин и сын. Иосиф Феликсович Яржембский — польский скрипач и музыкальный педагог, преподаватель музыкальных классов Тамбовского отделения Русского музыкального общества. Из альбома, принадлежащего Соломону Моисеевичу Старикову. Тамбов. Кон. XIX — нач. XX в. ТОКМ КП 10849/29. © ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»

Формирование фотографической коллекции Тамбовского областного краеведческого музея (далее — ТОКМ) началось со дня его основания в 1879 г. и ведется по настоящее время. Согласно музейному отчету 8-НК, коллекция фотографий и негативов в ТОКМ составляет 18 072 единицы хранения основного фонда (на 1 января 2024 г.) [1].

На протяжении многих лет сотрудники пополняли фонды областного краеведческого музея фотографиями тамбовских фотографов и фотоателье XIX–XX вв., редкими снимками города Тамбова и его окрестностей в разные периоды; кроме того, комплектуются негативы и стеклянные пластины. Очень часто фотографии являются составляющей личных фондов людей, чья жизнь и деятельность были тесно связаны с Тамбовским краем. Некоторые фотодокументы представлены на постоянной экспозиции и временных выставках Тамбовского областного краеведческого музея, используются в рамках проектной деятельности, в том числе и как дополнительный материал. Сегодня многие из них стали уникальными и ценными историческими источниками, особенно при анализе утраченного культурного наследия.



Ил. 3. О. Енкен. Карл Эдуардович Вебер — российский музыкальный педагог и искусствовед, преподаватель Александринского института благородных девиц, преподаватель музыкальных классов Тамбовского отделения Русского музыкального общества. Из альбома, принадлежащего Соломону Моисеевичу Старикову. Тамбов. Нач. XX в. ТОКМ КП 10849/31. © ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»



Ил. 4. О. Владимирова. Вамберские (отец и мать В. Ф. Вамберского) с детьми (?). Тамбов. Нач. XX в. ТОКМ КП 8427/4. © ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»

Если видовые фотографии и почтовые карточки изучались исследователями и публиковались в изданиях, то портретная павильонная фотография практически не освещалась. В истории тамбовской фотографии остается еще много вопросов. Совместно с лабораторией социальной истории Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина под руководством доктора исторических наук, профессора Валерия Владимировича Канищева сотрудники краеведческого музея постарались применить метод контент-анализа для обработки визуальных источников — фотографий жителей Тамбова и Тамбовской губернии конца XIX — начала XX в. Методологический прием для обработки визуальных источников был предложен В. В. Канищевым и кандидатом исторических наук А. Ю. Ильиным (Тамбовский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации). Используя метод контент-анализа, они в одной из своих статей проанализировали несколько десятков сопоставимых наборов фотографий конца XIX — начала XX в. по истории городского хозяйства нескольких городов России — Пензы, Рязани и Тамбова [2].

Предварительно было решено обратиться к архивным источникам, чтобы собрать и изучить информацию о владельцах фотографических заведений, их социальной принадлежности, географии размещения и годе открытия ателье. Составление базы данных на основе этих сведений позволило сформировать историческую картину развития фотодела, увидеть динамику и распределение фотоателье по уездным городам Тамбовской губернии. В работе были использованы принципы историзма и системности. Подход с позиций историзма позволил рассматривать фотографов как людей своего времени, которые стремились фиксировать характерные образы эпохи. Благодаря системному подходу собранный материал был четко расположен по различным временным и тематическим признакам.

Методология исследования фотографических массивов основывается на формировании и анализе баз данных, что дает возможность детально изучать различные аспекты фотографии, включая количество изображений, их форматы, социальное происхождение авторов и моделей, географическое распространение, оформление интерьеров фотоателье, характер позирования и изменение модных тенденций.

Для изучения портретной фотографии Тамбовской губернии XIX — начала XX в. были использованы материалы из фондов Тамбовского областного краеведческого музея, размещенные на сайте Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, коллекции, исследованные ранее автором, снимки, опубликованные в научных статьях, а также отпечатки, представленные на постоянной экспозиции краеведческого музея или демонстрирующиеся на временных выставках в информационно-образовательном центре «Русский музей: виртуальный филиал» ТОКМ. Всего было обработано около 200 фотографий. Для анализа использовались первоначальные сведения, записанные в Книге поступления: название, краткое описание (при наличии), период создания, размер, место создания, номер учета по Главной инвентарной книге музея. Изображения и их описание вносились в таблицу в текстовом редакторе Microsoft Office Word для дополнительного описания ряда изучаемых параметров. В дальнейшем текстовые данные из таблицы переносились в формат Excel для более удобного проведения подсчетов.

Размеры фотографических бланков были переклассифицированы под традиционный формат снимков рассматриваемого периода. В составе общего объема фотографий доля кабинетного формата составляет 54 %, визитного — 39 %, прочих форматов — 7 %. Это подтверждает факт широкого распространения в то время снимков визитного (6 × 9 см) и кабинетного (10 × 13 см) форматов. В коллекции ТОКМ и частных музеях встречаются и другие, более вытянутые форматы: стереоскопический (7,5 × 8, бланк 8,8 × 18 см), променадный (бланк 10,5 × 21 см) и др. Семейные фотографии печатались на форматах 18 × 23 см и больше.

На выставке в 2016 г. экспонировалась фотография из коллекции сотрудника музея В. А. Головащенко (1952–2024). Этот снимок 1913 г. фотографа Ф. К. Авдеева (ателье «ФАК» в Тамбове) интересен как эксперимент с использованием цветной ретуши и облачного фона, популярного в журнальной рекламе на рубеже XIX–XX вв.

В настоящее время для обработки массива визуальных данных используется методология создания кодировочной таблицы. Это своеобразный кодификатор критериев классификации параметров, по которым ведется анализ. Параметры кодификатора должны быть понятными и однозначными. Применение предложенной методологии обеспечивает комплексное исследование фотографических массивов, способствуя глубокому изучению их содержания.

При проведении контент-анализа можно брать разные параметры для сравнения. В ходе изучения фотографического материала был составлен следующий кодификатор:

1. Название фотографии (по Книге поступления).

2. Фамилия фотографа или наименование фотоателье, город (по бланку).

3. Время создания фотографии.

Указывается точный год, если известен, либо период создания фотографии, желательно примерные годы.

4. Вид портрета:

4.1. Одиночный.
4.2. Парный.
4.3. Групповой.
4.4. Семейный.
4.5. Выпускной, классный.

5. Метод, ракурс съемки:

5.1. В рост.
5.2. Поколенный.
5.3. Поясной.
5.4. Погрудный.
5.5. В фас, анфас.
5.6. В профиль.
5.7. Три четверти.
5.8. Сидя.

6. Фоны и их виды:

6.1. Фон «Пейзаж», ландшафтный (дерево, лестница, природа).
6.2. Фон «Колонна», кабинетный салонный.
6.3. Фон однотонный.
6.4. Фон сезонный — зима, лето, горы.
6.5. Маска — виньетка с размытыми краями.
6.6. Маска — виньетка овальная.
6.7. Маска — виньетка фигурная.
6.8. Маска — виньетка тупоугольная (прямоугольник со скругленными углами).
6.9. Маска — виньетка с цветами и т. д.

7. Фотографические принадлежности:

7.1. Скамья.
7.2. Кресло.
7.3. Стол.
7.4. Тумба.
7.5. Барьер, балюстрада.
7.6. Изгородь, фрагмент забора, ворота.
7.7. Камень, пенек, фрагмент лестницы.
7.8. Скатерть цветная красивая.
7.9. Скатерть однотонная простая.
7.10. Цветы, корзина, ваза с цветами.
7.11. Книга, альбом.
7.12. Ковер.
7.13. Стул.

8. Событие:

8.1. Крестины.
8.2. Свадьба.
8.3. Отправка на фронт, военная тематика.
8.4. Праздник.
8.5. День рождения.
8.6. Выпускной.
8.7. Получение документов.
8.8. Неизвестно.

9. Формат фотографии:



Ил. 5. О. Енкен. Рамзина Прасковья Ивановна (мать ученого Л. К. Рамзина). Тамбов. 1912. ТОКМ КП 15632-2. © ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»

9.1. Карт-де-визит.
9.2. Кабинет.
9.3. Империал(ь).
9.4. Панель.
9.5. Будуарный.
9.6. Стереоскопический.

10. Возраст портретируемых:
10.1. Дети.
10.2. Подростки.
10.3. Молодежь.
10.4. Средний возраст.
10.5. Пожилые люди.
10.6. Неопределенный возраст.

11. Социально-профессиональная принадлежность людей:
11.1. Господа (по внешнему виду, когда точно неизвестно отношение к сословию или невозможно определить род занятий: чиновник, купец, преподаватель и т. д.).
11.2. Чиновники.
11.3. Офицеры, военные.
11.4. Солдаты.
11.5. Учащиеся, студенты.
11.6. Духовенство, священники.
11.7. Мещане.
11.8. Купцы.
11.9. Преподаватели, учителя.
11.10. Простые люди, крестьяне.
11.11. Принадлежность не определяется (непонятный ракурс и т. д.).
11.12. Другие профессии, которые можно определить по подписям или визуально по изображению, например няня, врач и т. д.

12. Мода, аксессуары, знаки отличия:
12.1. Шляпа.
12.2. Брошь, бусы, серьги.
12.3. Сумочка, веер.
12.4. Галстук-бабочка.
12.5. Перчатки.
12.6. Знаки отличия.
12.7. Усы, борода.
12.8. Очки.
12.9. Трость, зонт.
12.10. Детские игрушки.
12.11. Оружие.
12.12. Прическа.
12.13. Музыкальные инструменты.
12.14. Костюм крестьянский.
12.15. Костюм в русском стиле.
12.16. Брюки мужские в полоску.
12.17. Шаль.
12.18. Платок головной.
12.19. Велосипед, спортивный костюм, лодка, машина.
12.20. Собака, животные.

Этот список можно продолжать, дополняя его по мере изучения визуального материала. Задача исследования — на примере конкретных результатов кодирования показать, как происходит сбор, систематизация и обработка визуальных данных подобного ресурса. Затем проводится интерпретация полученного материала, на основе которого делаются выводы.

Примерный макет контент-анализа фотографического материала представлен в *табл. 1*.

Стоит отметить, что по каждому параметру кодификатора возможно составление отдельной таблицы. К примеру, для представления и сравнения фоновых изображений фотографические бланки были собраны в таблице по фирмам. Таким образом, можно проследить, какие фоны повторялись в ателье и на протяжении какого периода их использовали, какие были наиболее популярными. В дополнение к фонам использовали различные атрибуты: тумбу, стол, стул или кресло, цветы, драпировку. В 1870–1880-х гг. преобладали классические традиции позирования, перешедшие из живописи. Это прослеживается на фотографиях Х. Д. Бровкина, В. Н. и Т. В. Цаплиных, В. П. Николаева, И. И. Ильинского. К этому времени появляются и кабинетные фоны с изображением арок, колонн в классическом стиле, элементы драпировки, резная мебель — кресло или стулья, в том числе с отделкой тканью, и так называемые венские стулья, круглый стол, накрытый скатертью, по всей вероятности из бархата или дорогого материала с рисунком, балюстрада или барьер с тумбой.

У Х. Д. Бровкина и В. П. Николаева можно проследить взаимовлияние групповых портретов А. О. Карелина и М. П. Дмитриева. Съемка велась в рост рядом с тумбой или креслом. Портретируемый сидит в кресле за столом, в руках книга или альбом; портреты поколенные, поясные, погрудные. В парных и семейных портретах используются те же принципы. Судя по костюмам и аксессуарам, в период 1870–1890-х гг. среди заказчиков преобладали жители города, которых можно отнести к дворянскому

Таблица 1
Макет контент-анализа фотографического источника

Название	Дата	Фотограф (ателье), город	Возраст	Соц. статус	Мода	Фон	Вид портрета	Ракурс
Священник И. И. Милованов (*ил. 1*)	Нач. XX в.	Цаплин и сын, Тамбов	10.4	11.6	12.6, 12.7	6.5	4.1	5.4, 5.7
И. Ф. Яржембский — преподаватель музучилища (*ил. 2*)	1910-е	Цаплин и сын, Тамбов	10.3	11.5	12.13	6.1	4.1	5.2, 5.5
К. Э. Вебер — преподаватель музучилища (*ил. 3*)	1910-е	О. Енкен, Тамбов	10.5	11.9	12.6, 12.8	6.3, 6.6	4.1	5.4, 5.5
Вамберские с детьми (*ил. 4*)	Кон. XIX — нач. XX в.	О. Владимирова, Тамбов	10.1, 10.2, 10.4	11.5, 11.7	12.3, 12.7	6.1	4.3, 4.4	5.1
П. И. Рамзина — мать ученого Рамзина (*ил. 5*)	1912	О. Енкен, Тамбов	10.5	11.9	12.12	6.3, 6.6	4.1	5.4, 5.7
Лида и Боря Финкельштейн (*ил. 6*)	1900-е	Цаплин, Моршанск, Липецк	10.1	11.5, 11.7	12.2	6.1	4.2	5.1
Юзеф Кужавский с Константином Горецким (*ил. 7*)	1910-е	С. Ярков, Тамбов	10.4	11.3	12.7, 12.10	6.1	4.2	5.1, 5.8

сословию по происхождению либо как имеющим достаток. В ряде случаев известны фамилии портретируемых. Это коллекции фотографий Чичериных, Вильке, Вольских, Боратынских, Икавитца, из имения графа Строганова. Также по изучаемым фотопортретам можно выделить представителей духовенства, реже военных, преподавателей и учащихся.

Анализ изображений позволил определить по внешним признакам социальный статус портретируемых и соотнести его с фотоателье, в которых были сделаны снимки (*табл. 2*). Основной массив фотографий относится к фирмам О. Ф. Енкен и В. Н. Цаплина, которые пользовались наибольшей популярностью и просуществовали дольше всех на рынке, несмотря на появление новых фотографических заведений.

В ходе анализа нескольких десятков фотографий установлено, что клиентами фотоателье Х. Д. Бровкина, В. П. Николаева и О. Ф. Енкен чаще всего становились состоятельные жители: дворяне, почетные граждане, интеллигенция (30 соответствий). Это обусловлено высокой стоимостью печати в конце XIX в. Крестьяне же зафиксированы на одном снимке С. В. Яркова (Тамбов). На незначительном количестве фотографий запечатлены лица, относящиеся к военному ведомству, и представители духовенства. Среди портретируемых больше всего выявлено учащихся учебных заведений и преподавателей (35 соответствий), это определялось по форме или внешнему виду. Доля снимков представителей среднего класса (приказчики, торговцы, купцы, мещане, различные служащие), которые фотографировались в разных фотоателье изучаемого периода, оказалась примерно одинаковой. Один из критериев анализа — события, способствовавшие посещению фотоателье. Часть фотографий содержит соответствующие надписи, также цель визита можно определить по традициям и моде рубежа веков. Семейные снимки делали по поводу наиболее значимых событий и торжеств: свадеб, проводов на военную службу, на фронт, окончания или поступления в учебное заведение.

На 12 семейных фотографиях запечатлены учащиеся вместе с родителями, братьями или сестрами. Помимо этого, можно выделить отдельные портретные и выпускные снимки (31) по тамбовским учебным заведениям с изображением учащихся как в повседневной, так и в праздничной форме. Стоит отметить, что фотографии учащихся и преподавателей в учебных заведениях заказывались и оплачивались из средств попечительства. В частности, в отчете, опубликованном в «Тамбовских епархиальных ведомостях», встречается запись о выделении 20 рублей на уплату по счету фотографа Т. В. Цаплина за портреты архиепископа Иннокентия и Н. Я. Виноградова [3, с. 871]. Подобный поиск и сравнение внешнего вида учеников можно использовать и для атрибуции формы учебных заведений, а современные технологии по раскрашиванию фотографий позволяют понять примерный цвет ткани форменного платья.

Свадьба становилась еще одним важным поводом для посещения фотоателье. Такие снимки отличает более праздничная обстановка, наряды, букеты цветов, иногда на обороте есть владельческая надпись: «На память от новобрачных Павла и Агриппины Григорьевых С. Любимову»,

Таблица 2
Социальный состав населения, фотографирующегося в фотоателье (по количеству встречающихся изображений)

Название ателье / фамилия фотографа, город	Социальный состав						
	дворяне	духовенство	военные	купцы, мещане, торговцы	представители различных ведомств, служащие	учащиеся, преподаватели	крестьяне
Х. Д. Бровкин, Тамбов	14	2	1	1	5	3	
В. П. Николаев, Тамбов	7			1		2	
О. Ф. Енкен, Тамбов	7	3	3	5	3	14	
В. Н. и Т. В. Цаплины, Тамбов, Моршанск	2	2		3		4	
В. Н. Цаплин, Моршанск, Липецк				1	2	2	
Л. Е. Цаплин, Липецк		1	1	9	2		
С. В. Ярков, Тамбов			1		5	1	1
И. М. Ставский, Тамбов				1	1	1	
Н. И. Тарасов, Козлов (ныне — Мичуринск)			1	1	1	3	
И. И. Ильинский, Кирсанов				4	2	5	
Итого	30	8	7	26	21	35	2

«Дорогим родителям Папе и Маме», «Дорогим дяде и тете на память от Н. К. 1896 г. 21 декабря»[1]. Свадебное торжество зафиксировано на семи фотографиях. На некоторых из них невеста снята в белом платье с фатой и букетом в руках рядом с мужем.

Отдельно стоит выделить детскую тему. Среди изученных материалов обнаружено 47 снимков с изображением детей: 25 индивидуальных портретов и 22 групповых кадра, запечатлевших детей в кругу семьи или с няней. Мода на русский стиль проявилась и в костюмах, которые тамбовские горожанки шили и украшали по образцу русских народных вышивок. В исследуемом комплексе фотографических отпечатков представлено пять фотографий, запечатлевших девушек и даже девочку в вышитой рубашке и переднике[2].

Зафиксированы на карточках и веяния моды на верхнюю одежду: детские светлые шубки для мальчика и для девочки, муфты, женское модное пальто и шляпка.



Ил. 6. Цаплин. Лида и Боря Финкельштейн. Моршанск, Липецк, Тамбовская губ. 1900-е. ТОКМ КП 17450/3. © ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»



Ил. 7. С. Ярков. Юзеф Кужавский в военной форме с Константином Горецким. Тамбов. Нач. XX в. ТОКМ КП 17373/183. © ТОГБУК «Тамбовский областной краеведческий музей»

На основании данных фотографий можно проследить, как развивалась мода на головные уборы, обувь, одежду. Например, на одном снимке женщина сидит с веером, а на другом позирует с зонтиком.

Таким образом, фотографические коллекции, особенно портретные снимки жителей уездных городов, являются ценным визуальным источником для исследования моды, повседневного быта горожан, семейных традиций. Благодаря этим работам можно узнать о развитии фотографического дела и социальной истории региона, что требует применения разных методологий изучения и анализа данных.

Проведенный анализ различных параметров (количество фотоателье, состав их владельцев, социальный статус клиентов, используемые ракурсы съемки и др.) показал большие возможности изучения фотографий количественными методами. Сравнивая эти показатели, можно выявить, в каких фотоателье чаще фотографировались дворяне, мещане или крестьяне. Показатели повторяемости аксессуаров позволяют проследить изменение моды на шляпы, прически, крой женского платья и т. д.

Литература

1. Тамбовский областной краеведческий музей (ТОКМ). Научный архив.
2. *Канищев В. В., Ильин А. Ю.* Контент-анализ фотографических источников по истории городского хозяйства конца XIX — конца XX в. (по материалам Пензы, Рязани и Тамбова) // Историческая информатика. Информационные технологии и математические методы в исторических исследованиях и образовании. 2014. № 1 (7). С. 53–61.
3. Тамбовские епархиальные ведомости. 1915 (20 июня). № 25.

[1] ТОКМ КП 16468/7–9, 11.
[2] ТОКМ КП 17450/3.

УДК 77.03+769.5

М. О. Радченко, Е. С. Юшкевич

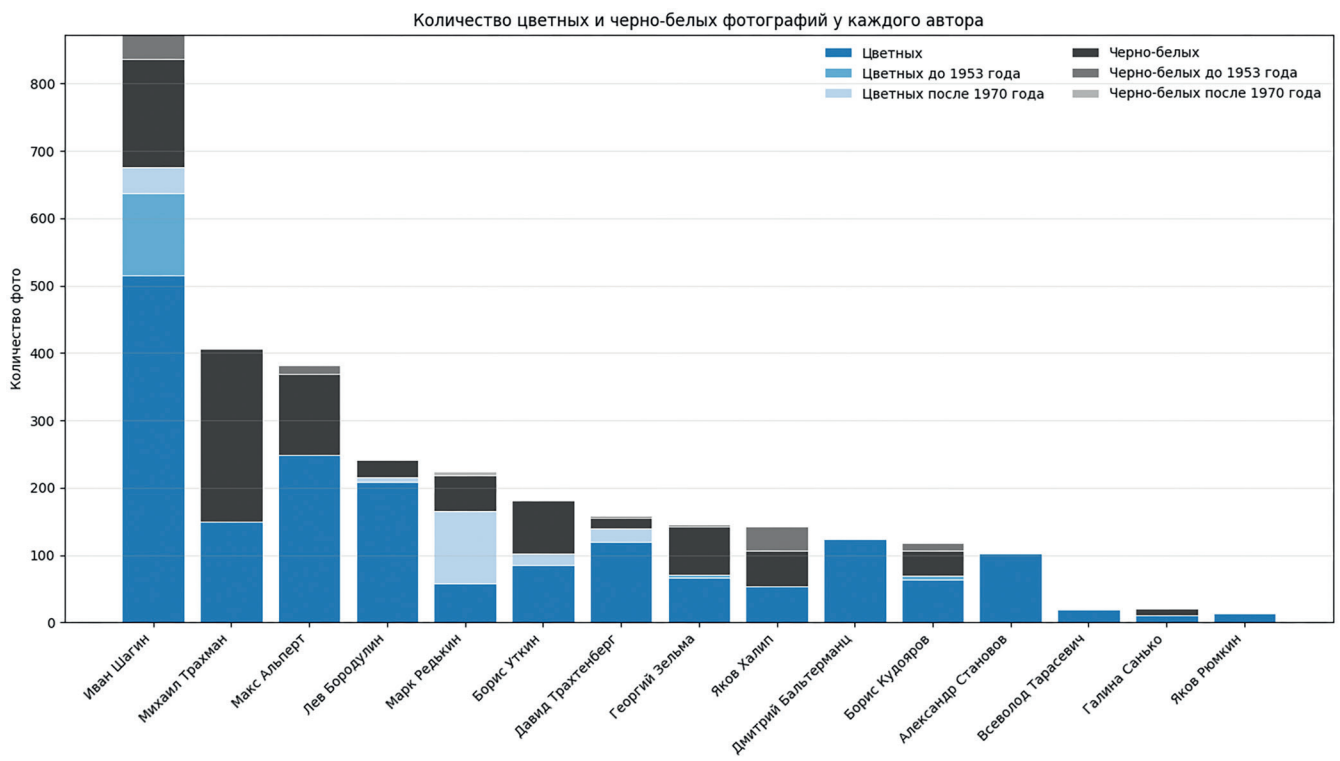
Фотооткрытка в СССР в период 1953–1970 гг.

Зарождение жанра иллюстрированной открытки во второй половине XIX в. шло параллельно с развитием фотографии, практически сразу ставшей одной из основных технологий получения изображений для широкого распространения. Еще до появления первых открытых писем фотографические портреты театральных актеров печатались на фирменных паспарту и продавались в небольшом количестве. Наряду с почтовыми карточками, изданными в типографии, долгое время фотографические открытки изготавливались кустарным способом, представляя собой обычные снимки, выпущенные тиражом в несколько сотен или даже тысяч экземпляров.

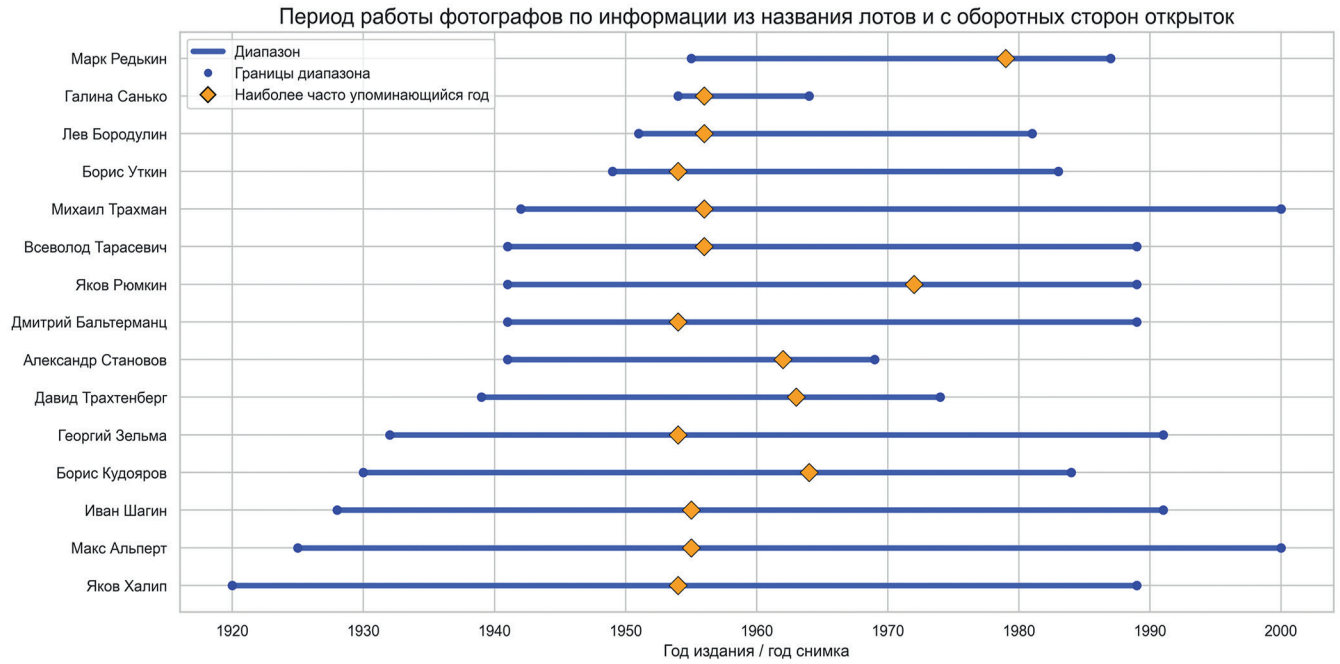
Модернизация полиграфии в XX в. позволила наладить производство высококачественных фотооткрыток. Постановление Совета Министров СССР от 3 февраля 1953 г. № 307 «Об улучшении издания массовой художественной изобразительной продукции и литературы по вопросам искусства» предусматривало воссоздание Государственного издательства изобразительного искусства (ИЗОГИЗ), специализировавшегося на выпуске плакатов, открыток, альбомов и репродукций. Его основными задачами стали увеличение тиражей и повышение качества массовой изобразительной продукции.

Расцвет советской фотооткрытки в 1950-е гг. привел к формированию круга ведущих авторов и возникновению новых издательских форматов, например тематических наборов. Открытка превратилась в инструмент трансляции среди советских граждан идеологических ценностей, обеспечивала повседневную коммуникацию и способствовала распространению фотографических изображений.

Одновременно происходили важные изменения в фотографии, связанные с развитием любительской и профессиональной съемки: появились новые, более доступные модели фотокамер, были открыты многочисленные фотоклубы. Благодаря начавшемуся производству отечественных цветных фотоматериалов, прежде всего пленок «Свема» и «Тасма» на основе технологий немецкой компании Agfa, стал более доступным процесс получения



Ил. 1. Количество цветных и черно-белых сюжетов у каждого автора (отдельно выделены открытки, изданные до 1953 и после 1970 г.). Диаграмма. По данным исследовательской базы



Ил. 2. Период работы фотографов по данным, представленным в названиях лотов и на оборотных сторонах открыток: диапазон лет и наиболее часто упоминаемый год. Диаграмма. По данным исследовательской базы

цветных снимков. Для фотографов начали издаваться специальные пособия, цветные кадры все чаще публиковались в периодической печати и экспонировались на выставках.

Однако если изображения, показанные на выставках или опубликованные в специализированных журналах, были адресованы узкому кругу любителей и профессионалов, то открытки предназначались массовому зрителю, который таким образом мог познакомиться с цветной фотографией.

Многие советские фотографы сотрудничали с издательствами, выпускавшими открытки. Поскольку в рамках настоящего исследования охватить творчество всех авторов не представляется возможным, рассмотрены работы 15 военных фотокорреспондентов, вошедших в историю фотографии черно-белыми снимками Великой Отечественной войны (1941–1945): Александра Становова, Бориса Кудоярова, Бориса Уткина, Всеволода Тарасевича, Галины Санько, Георгия Зельмы, Давида Трахтенберга, Дмитрия Бальтерманца, Ивана Шагина, Льва Бородулина, Макса Альперта, Марка Редькина, Михаила Трахмана, Якова Рюмкина и Якова Халипа. В послевоенные годы вслед за изменением государственной политики и общественной повестки мастера начали больше внимания уделять сюжетам повседневности и осваивать технику цветной фотографии.

Выбор именно этой группы авторов обусловлен, с одной стороны, недостаточной изученностью их творчества послевоенного периода, а с другой — возможностью проследить, как профессиональный опыт, сформированный в годы войны, нашел отражение в создании образов мирной жизни для тиражной продукции.

Эмпирическую основу исследования составила база открытых данных, собранная на онлайн-площадке для продажи предметов коллекционирования meshok.net. База включала около 18 420 лотов. Использование таких данных оправдано тем, что фотооткрытка является массовым и доступным изданием. Стоимость отдельных экземпляров на коллекционном рынке редко превышает 150 рублей, благодаря чему эти материалы широко представлены на сайте.

Нижняя хронологическая граница исследования — 1953 г. — связана с принятием упомянутого постановления Совета Министров СССР от 3 февраля 1953 г., которое повлекло существенные изменения в структуре выпуска тиражной изобразительной продукции. Значительно сложнее оказалось определить верхнюю границу, например очерченную 1964 г. (завершение «оттепели»), поскольку продолжали издаваться изображения, тематически и визуально воспроизводившие каноны, сложившиеся в предыдущий период. Вместе с тем уже в середине 1970-х гг. становятся заметны новые формальные поиски, а в издательства приходят новые авторы. Таким образом, верхняя хронологическая граница обозначена 1970 г.

В исследовательскую выборку после удаления дублей вошло 3158 уникальных открыток с изображениями лицевой и оборотной сторон. Для анализа использовались:

— язык программирования Python и библиотеки pandas, NumPy, scikit-learn, PyTorch и torchvision;

— сверточная нейронная сеть ResNet-50 для извлечения визуальных признаков;

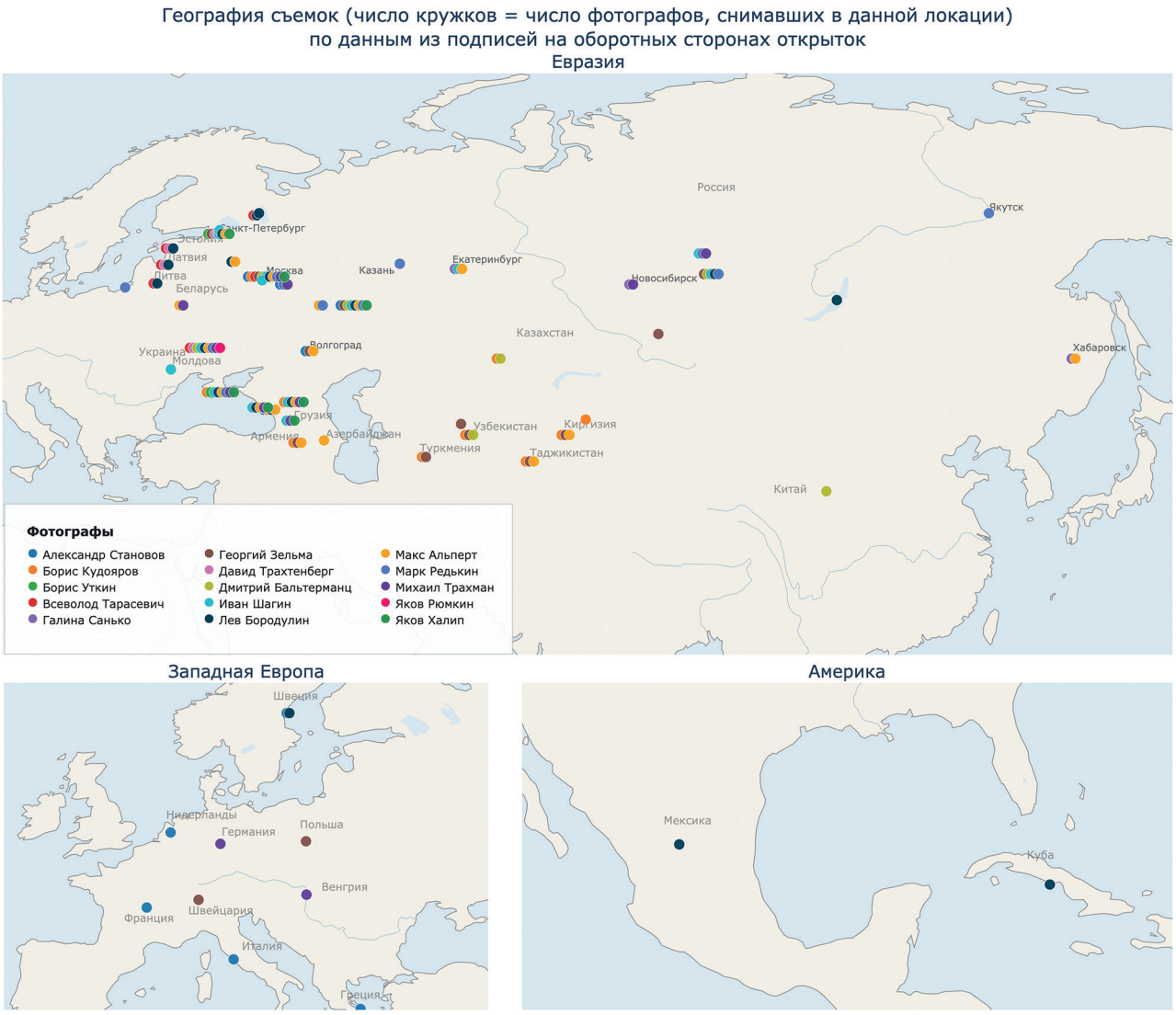
— метод *k*-ближайших соседей и косинусное сходство для поиска совпадений;

— кластеризация на основе графа сходства (Union-Find);

— программная библиотека Tesseract для распознавания текста с оборотной стороны открыток;

— фреймворк Streamlit для интерфейса ручной валидации.

Работа проводилась с шумными и неполными данными, что потребовало ручной валидации: около 5000 лотов были изначально неверно атрибутированы, а качество изображений сильно варьировалось. С помощью интерфейса на Streamlit были просмотрены автоматически



Ил. 3. География съемок по подписям на оборотных сторонах открыток (число точек соответствует числу фотографов, снимавших в данной локации). Карта. По данным исследовательской базы

сформированные группы, вручную подтверждены или отклонены объединения, скорректированы метаданные (*ил. 1–3*).

Для каждого объекта в базе (https://static3.rosfoto.org/wp-content/uploads/2026/11/Baza-dannyh-dlya-publikacii-Baza-dannyh.csv) были зафиксированы год издания, издательство, место съемки, цена, тематические хештеги, а также другие характеристики. Вместе с тем собранная база не претендует на исчерпывающую полноту. Например, в массиве из 118 сюжетов Бориса Кудоярова на сайте meshok.net никогда не было представлено и, соответственно, не попало в базу исследования минимум 12 карточек. У Давида Трахтенберга пропущено минимум 9 карточек к 158 представленным на сайте. Это было выявлено по другим открытым источникам.

Для уточнения результатов данные были дополнены выборочной сверкой соответствующих тем по материалам обширной коллекции Детского музея открытки (Санкт-Петербург), насчитывающей более 600 000 предметов.

Количественное соотношение цветных и черно-белых изображений приведено в *табл. 1*.

Сюжеты фотооткрыток чрезвычайно разнообразны. Особое место в рамках настоящего исследования занимает изображение городов, восстановленных после Великой Отечественной войны. Нередко съемку одного и того же города выполняли фотокорреспонденты, работавшие в нем еще в годы войны. Например, Ленинград фотографировали такие авторы, как Борис Уткин (1954–1980) и Давид Трахтенберг (1963–1973), известные блокадными репортажами. Городу была посвящена серия из 16 открыток «Ленинград в дни войны и мира», изданная в 1970 г. В верхней части карточек размещены архивные снимки, часть которых удалось атрибутировать как работы Бориса Кудоярова (на обороте авторство не указано). В нижней части открыток представлены современные фотографии этих же мест или сюжеты похожей тематики, судя по подписи, созданные Давидом Трахтенбергом.

Важная роль в съемках советских городов отводилась Сталинграду (Волгограду). Снимки Георгия Зельмы — одного из главных фотографов обороны города — издавались в виде открыток в 1954 и 1957 гг. В Сталинграде также работали Александр Становов

Таблица 1
Количественный анализ цветных и черно-белых сюжетов

Автор	Всего, шт.	Количество цветных сюжетов	Количество черно-белых сюжетов
Борис Кудояров	118	63/6 (до 1953)	38/11 (до 1953)
Александр Становов	103	103	0
Дмитрий Бальтерманц	126	124	2
Борис Уткин	181	85/17 (после 1970)	79
Всеволод Тарасевич	21	19	2
Галина Санько	21	10	11
Яков Рюмкин	15	14	1
Лев Бородулин	242	209/6 (после 1970)	27
Иван Шагин	873	515/122 (до 1953 г.) / 39 (после 1970)	160/37 (до 1953)
Давид Трахтенберг	158	120/20 (после 1970)	16/2 (до 1953)
Макс Альперт	382	248	121/13 (до 1953)
Яков Халип	142	54	53/35 (до 1953)
Марк Редькин	224	58/108 (после 1970)	52/6 (после 1970)
Михаил Трахман	407	150	257
Георгий Зельма	145	67/4 (до 1953)	72/2 (до 1953)

(1959–1961), Макс Альперт (1956, 1957), Иван Шагин (1967) и др. Традиционно на открытках изображали курорты и здравницы, поскольку подобные карточки отправляли друзьям и близким в качестве сувенира из поездок или приобретали на память о путешествии. С этими сюжетами работали Макс Альперт (1955–1968), Яков Халип (1952–1956) и Михаил Трахман (1953–1965).

География съемок охватывала обширные территории, в том числе союзные республики, например Армению, Узбекистан, Киргизию (*табл. 2*). Самые популярные регионы — Кавказ и черноморское побережье (53 записи, 8 авторов), Крым и Одесса (19 записей, 9 авторов). В 1957 г. ИЗОГИЗ выпустил серию «Вокруг Европы», для которой Александр Становов, Илья Голанд, Андрей Новиков, Макс Альперт, Владимир Шаховский снимали Францию, Голландию, Италию, Грецию, Швецию и Турцию. Лев Бородулин фотографировал также в Мексике и на Кубе (1970), а Дмитрий Бальтерманц — в Китае (1955, 1959).

Еще одной важной темой послевоенной открытки стало изображение детей. В этих сюжетах прослеживается влияние немецкой традиции: открытки с очень похожими композиционными решениями активно выпускались в Германии в конце 1930-х гг. (*ил. 4*). Исследователи связывают этот интерес к теме с послевоенным демографическим кризисом. Кроме того, дети считались символом будущего, мирной жизни и надежд [1]. Среди советских открыток выделяются сюжеты Александра Становова (44), Дмитрия Бальтерманца (11), Льва Бородулина (23). В исследованном массиве практически отсутствуют снимки детей младше двух-трех лет и подростков 15–17 лет. На фотографиях преобладают сцены летнего отдыха; часто появляются домашние животные; девочки запечатлены с куклами. Школьники, как правило, изображены в форме или с пионерскими галстуками, во время учебы или занятий в кружках.

Другой классический сюжет — цветы — был популярен и до широкого распространения открытки. Практически весь этот тематический раздел представлен работами Ивана Шагина: в исследовании выявлено минимум 114 уникальных сюжетов, 31 изображение цветов в вазе и 71 — в виде букета. Значительно реже встречаются натюрморты, композиции с ягодами и фруктами на ветках — большинство таких открыток создано ближе к 1969 г.

Отдельную группу составляют фотографии, посвященные спорту; чаще других к этим сюжетам обращался Михаил Трахман (9). Кроме того, важную идеологическую тему — изображение людей труда разрабатывали Борис Кудояров (12), Александр Становов (5), Всеволод Тарасевич (5), Михаил Трахман (2). Однако количественно открытки заметно уступают видовым снимкам, изображениям цветов и сюжетам с детьми. Вероятно, это связано с тем, что карточки приобретались в качестве сувенира или для передачи личного сообщения, поэтому были востребованы универсальные и эмоционально привлекательные

Таблица 2
География съемок с подсчетом количества записей и уникальных локаций

Автор	**Записей**	**Локаций**	**Ключевая география**
Макс Альперт	59	24	Абхазская АССР и Сочи (20), Крым (9), центральная часть Украинской ССР (7)
Лев Бородулин	46	19	Байкал и Забайкалье (15), Москва (10), Ленинград (10), Мексика и Куба
Иван Шагин	31	15	Кавказ и черноморское побережье (12), Москва (5), Ленинград (5)
Марк Редькин	29	15	Поволжье (7), Москва (6), Калининград и Рига (3), Якутия (3)
Михаил Трахман	27	16	Москва (9), Кавказ (6), центральная часть Украинской ССР (7)
Давид Трахтенберг	18	5	Ленинград (16)
Георгий Зельма	15	12	Узбекская ССР (3), Сталинград (2), Москва (2)
Борис Кудояров	13	10	Средняя Азия (Узбекская ССР (3), Киргизская ССР (2)), Кавказ (2)
Яков Халип	12	8	Кавказ и черноморское побережье (8)
Александр Становов	12	10	Москва (4), Западная Европа (Париж, Рим, Амстердам, Афины)
Дмитрий Бальтерманц	8	7	Сталинград (2), территория от Крыма до Пекина
Всеволод Тарасевич	7	7	Москва (2), Ленинград (2)
Борис Уткин	6	2	Ленинград (5), Крым (1)
Галина Санько	4	3	Камчатка и Командорские острова (2)
Яков Рюмкин	1	1	Центральная часть Украинской ССР (1)

изображения. Многие из рассматриваемых авторов продолжили создавать открытки в жанре репортажа, который занимал ведущие позиции в советском фотоискусстве, при этом в их творчестве практически не представлены несюжетные портреты. Заметным исключением стал Михаил Трахман, запечатлевший актеров кино: в сформированную базу вошли 33 открытки с изображениями Николая Рыбникова, Майи Менглет, Изольды Извицкой, Аллы Ларионовой и др.

Работы многих фотографов использовались для поздравительных открыток: снимки букетов Ивана Шагина, сюжеты с зимним и весенним лесом Александра Становова издавались к Новому году и 8 Марта. При этом, вероятно, съемка не всегда велась специально для конкретного праздника — издательства просто подбирали готовые фотографии, соответствующие тематике будущего тиража.

Характерно, что один и тот же снимок мог быть опубликован в разных типах печатной продукции: на открытках, в периодических изданиях, книгах и альбомах. В этом отношении практика советских издательств напоминает современную работу с фотобанками, когда одно изображение многократно лицензируется для различных целей.

Фотограф, работавший в издательстве, выступал не столько как автор, сколько как исполнитель редакционной задачи. Подход к созданию произведения продолжал более ранний принцип соцреализма, который М. А. Чегодаева описывает так: «„Социалистический реализм“ принципиально „объективен“, личности творца в нем нет и быть не должно — все личное заведомо ошибочно и ложно» [2, с. 175]. Поэтому работы фотографов часто сложно отличить друг от друга: общий заданный канон в них преобладает над индивидуальным почерком (*ил. 5*).

Анализ количественных данных (см. *ил. 1*, *табл. 1*) показал, что пользовались спросом и цветные, и черно-белые снимки, в том числе выполненные на рубеже 1960–1970-х гг. Часто встречаются две версии одного и того же сюжета, сделанные с небольшой разницей во времени на черно-белую и цветную пленку. Предположительно, съемка производилась сразу на две камеры (*ил. 6*).

Повторно изданные открытки выделяются произвольным кадрированием и инвертированной композицией. Можно отметить фотографию Игоря Петкова, размещенную на открытке «Хорошее настроение» в 1963 и 1969 гг. Изображение отражено по вертикали, отличается его общий тон, точечно изменен цвет футболки у девочки



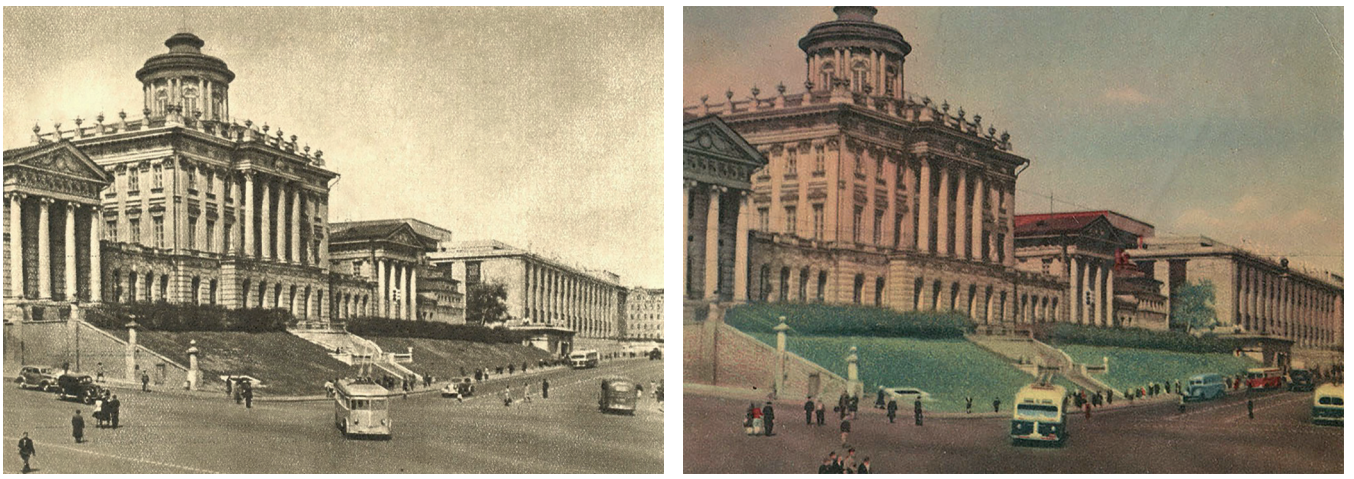


Ил. 4. Неизвестный автор. [Название неизвестно]. Германия. [1930–1940-е]. Открытка. [Издатель неизвестен]. © Детский музей открытки / Л. Бородулин. Аленка. 1964. Открытка, офсетная печать. ИЗОГИЗ. © Из собрания Е. С. Юшкевич

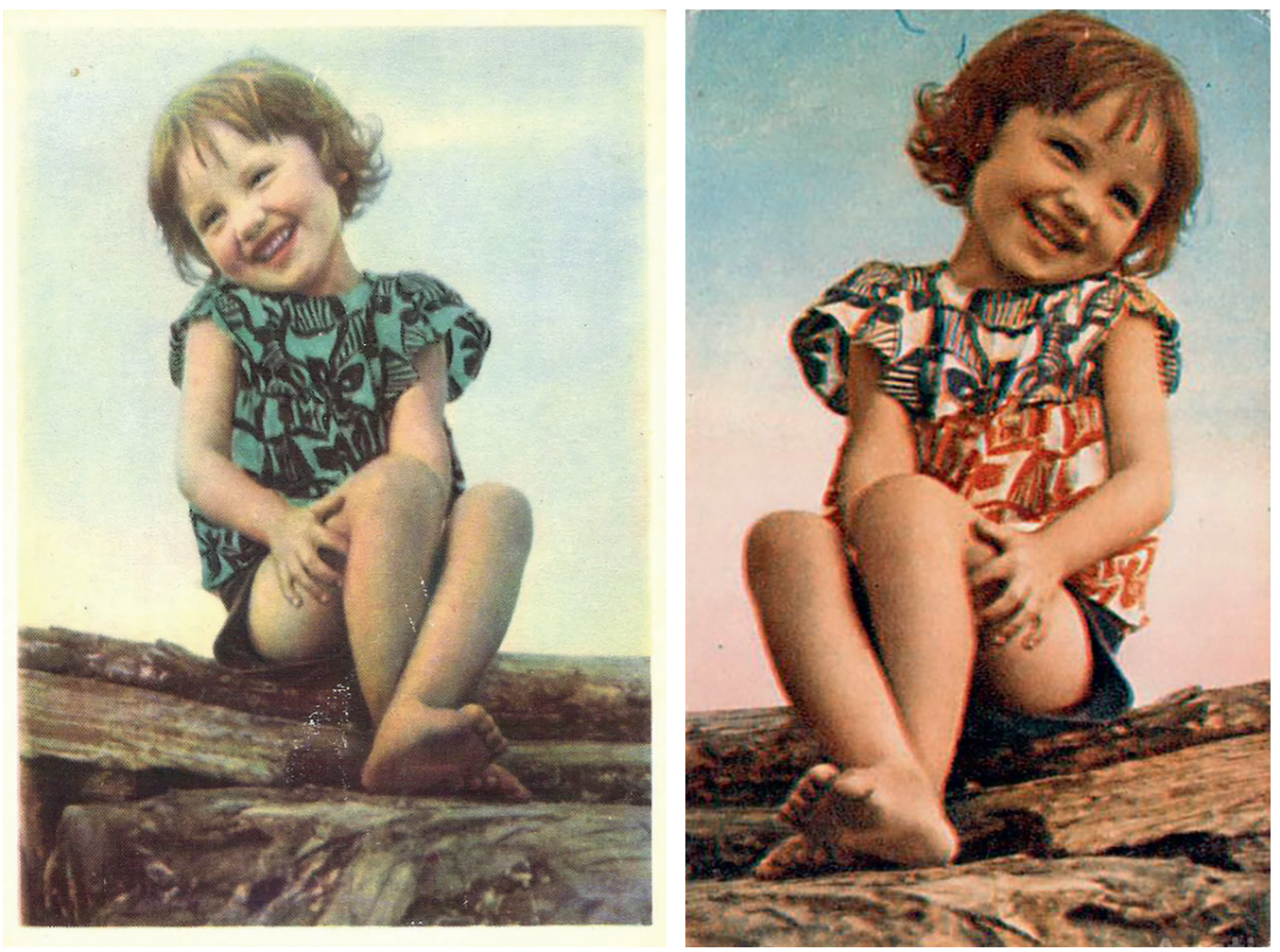




Ил. 5. Л. Бородулин. Спасская башня и здание Президиума Верховного Совета СССР. Москва. 1957. Открытка, офсетная печать. Изд-во «Правда» / Д. Бальтерманц. Вид на Кремлевский театр и Спасскую башню. Москва. 1965. Открытка, офсетная печать. Изд-во «Советский художник». © РОСФОТО



Ил. 6. И. Шагин. Библиотека им. В. И. Ленина. Москва. 1951. Открытка, офсетная печать. Изд-во «Правда».
© Из собрания Е. С. Юшкевич



Ил. 7. И. Петков. Хорошее настроение. 1963. Открытка, офсетная печать. Изд-во «Планета» / 1969.
Открытка, офсетная печать. Изд-во «Планета». © РОСФОТО

(*ил. 7*). Оригинальный кадр (отпечаток или пленка) переснимался в репродукционной камере через растровую сетку с цветоделением через светофильтры на несколько печатных форм, после чего формы вручную доводились до идеала с помощью ретуши.

В 1960-е гг. многие открытки, например с фотографиями Ивана Шагина, печатались на Калининском полиграфкомбинате. По воспоминаниям одного из ретушеров, Галины Николаевны Пахомовой, «из 180 сотрудников цеха основная часть были ретушеры, которые вручную выполняли огромный объем работы. Вдоль всего корпуса „А“ стояли пульты ретушеров. В то время фотосъемка была несовершенной, поэтому главным образом от мастерства ретушера зависело качество офсетных форм» [3].

Поскольку фотографическое изображение воспринималось прежде всего как исходный материал для последующей доработки, имя автора часто считалось второстепенной сопроводительной информацией. В результате на идентичных открытках с надписью «Сталинград», выпущенных многотысячными тиражами, можно встретить перепутанные фамилии фотографов. Д. Панайотти отмечает: «В том же году, когда был основан Magnum, советские фотографы-фронтовики, среди которых были М. Альперт, Я. Халип, И. Шагин, обратились в Бюро по культуре с предложением учредить организацию, которая блюла бы интересы документальных фотографов и статусно уравнивала их с другими творческими работниками» [4]. Подобные случаи отражают в целом специфическое отношение к авторам фотографий и открыток в советской издательской практике.

Анализ структурированных данных позволяет установить неявные закономерности в творчестве отдельных авторов. С одной стороны, они проявляются в обращении к определенным сюжетам и темам, а с другой — становятся заметными более тонкие особенности визуального языка. Так, в работах Бориса Кудоярова чаще встречаются изображения с плоской центральной симметричной композицией, а групповые снимки сделаны средним планом. На открытках Макса Альперта человеческие фигуры вписаны в композицию кадра, в отличие от фотографий Льва Бородулина, на которых люди часто отсутствуют или сливаются в толпу. У Давида Трахтенберга регулярно встречается съемка с верхней точки.

Несмотря на то что все перечисленные композиционные приемы входили в общий канон визуального языка отечественной фотографии, очевидно, у каждого автора были предпочтения в их использовании. Фотооткрытки часто остаются на периферии истории фотоискусства, поскольку относятся скорее к массовой визуальной культуре, чем к художественной фотографии. Однако именно популярность и общедоступность делают их важным историческим источником.

Проведенное исследование показывает, что с помощью количественных методов можно охватить обширные коллекции фотографических материалов, с которыми сложно работать вручную. Цифровые технологии не заменяют традиционный анализ, но позволяют выявить повторяющиеся визуальные и структурные закономерности, трудно замечаемые при рассмотрении отдельных изображений, и тем самым открывают новые перспективы в изучении истории фотографии.

Результаты исследования, не претендующего на точную реконструкцию структуры издания фотооткрыток в СССР за 1953–1970 гг., ограничены материалами, доступными на интернет-площадке meshok.net. Несмотря на значительный объем и разнообразие, данные изображения не могут рассматриваться как исчерпывающий репрезентативный массив всей выпущенной продукции, поэтому количественные показатели следует интерпретировать с осторожностью. Вместе с тем на основании проанализированных работ можно выявить наиболее устойчивые тенденции, проследить общую динамику и получить достаточно достоверное представление о характерных особенностях развития советской цветной фотооткрытки в обозначенный период.

Одним из направлений дальнейшего исследования данной темы может служить обращение к истории самих издательств и полиграфического производства, а именно изучение механизмов отбора изображений, специфики взаимодействия редакторов, ретушеров, работников типографий и фотографов, а также принципов формирования тиражей и серий. Рассмотрение этих процессов позволит лучше понять роль фотооткрытки в создании визуального канона советской фотографии.

Литература

1. *Третьяков В. П.* В ранцах победителей // ЖУК. 2010. № 1 (24). С. 30–31.

2. *Чегодаева М. А.* Соцреализм. Мифы и реальность. М.: Захаров, 2003. 215 с.

3. Издательства и типографии // Oldcard.su: [сайт]. URL: http://oldcard.su/blog/izdatelstva/ (дата обращения: 01.10.2026).

4. *Панайотти Д.* «Гуманистическая фотография» глазами послевоенных фотолюбителей // Европейский университет в Санкт-Петербурге: [сайт]. URL: https://eusp.org/news/gumanisticheskaya-fotografiya-glazami-poslevoennykh-fotolyubiteley?ysclid=mvoogpkds3782125707 (дата обращения: 01.10.2026).

База данных фотооткрыток, апрель — август 2026 г. Опубликована на сайте:

УДК 069:004

И. С. Тамбовцев

Сохранение цифрового культурного наследия: проблемы и перспективы российских музеев

Введение

В условиях развития цифровых технологий процессы, связанные с цифровой трансформацией, затрагивают и учреждения культуры. Музеи теперь не только хранят физические объекты и занимаются научно-просветительской деятельностью, но и осуществляют оцифровку своих коллекций. Современные цифровые технологии охватывают практически все направления деятельности музеев: научный учет музейных предметов, комплектование фондов, реставрацию, создание цифровых копий (2D и 3D), организацию выставочной деятельности, научные исследования, взаимодействие с посетителями и многое другое.

Для Российской Федерации цифровая трансформация сферы культуры является одним из важных направлений. Реализация федеральных проектов в области цифровой экономики, развитие государственных информационных систем, создание Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации [1], расширение использования технологий трехмерного сканирования, искусственного интеллекта и виртуальной реальности свидетельствуют об активной фазе цифровизации. При этом цифровизация рассматривается не только как инструмент повышения доступности культурного наследия, но и как важнейший механизм его долгосрочного сохранения, научного изучения и популяризации.

Одновременно с этим практика показывает, что внедрение цифровых технологий в деятельность российских музеев сопровождается многочисленными трудностями. Несмотря на прогресс последних лет, уровень цифровой зрелости музеев существенно различается в зависимости от масштаба учреждения, его финансовых возможностей, кадрового потенциала и уровня технического оснащения. Крупные федеральные музеи обладают значительно более широкими возможностями для реализации комплексных цифровых проектов, тогда как возможности региональных и муниципальных музеев часто ограничены из-за недостатка финансирования, дефицита квалифицированных специалистов и устаревшей материально-технической базы.

Одна из ключевых проблем заключается в том, что цифровизация музеев по-прежнему рассматривается как совокупность отдельных проектов, направленных на решение локальных задач, а не как долгосрочная стратегия развития. В результате создаются не связанные между собой информационные системы, отсутствуют единые стандарты описания музейных предметов, возникают трудности при объединении различных информационных ресурсов, а также увеличиваются затраты на поддержку и обновление цифровой инфраструктуры.

Объектом настоящего исследования являются процессы цифровой трансформации российских музеев.

Предмет исследования составляют организационные, технологические, финансовые, кадровые, правовые и концептуальные проблемы цифровизации музейной деятельности.

Цель исследования заключается в анализе проблем цифровизации российских музеев, выявлении взаимосвязей между ними и разработке предложений по совершенствованию механизмов цифровой трансформации музейной сферы.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

— проанализировать современное состояние цифровизации российских музеев;

— систематизировать основные группы проблем цифровой трансформации музейной отрасли;

— определить влияние технологических, организационных, финансовых, кадровых и правовых факторов на эффективность цифровизации;

— предложить направления совершенствования государственной и отраслевой политики в сфере цифровизации музеев.

Основные проблемы цифровизации российских музеев

Технологические проблемы

Технологическая составляющая является фундаментом цифровой трансформации. Именно состояние информационной инфраструктуры определяет возможность создания, хранения, обработки и предоставления цифровых копий музейных предметов для других задач.

Несмотря на активное развитие цифровых технологий, значительная часть российских музеев продолжает использовать технические решения, разработанные более 10–15 лет назад. Во многих учреждениях культуры сохраняется эксплуатация устаревшей компьютерной техники, локальных баз данных и серверного оборудования с ограниченными вычислительными возможностями. Подобная ситуация осложняет внедрение современных цифровых сервисов.

Отдельной проблемой остается отсутствие единых подходов к описанию музейных предметов. Каждый музей формирует собственную структуру метаданных, руководствуясь внутренними нормативными документами, возможностями используемой информационной системы или техники. Различия в форматах хранения информации, принципах классификации музейных предметов и терминологии затрудняют обмен данными между учреждениями культуры и, как следствие, делают невозможным создание единого информационного пространства.

Системы учета фондов музеев, электронные библиотеки, архивы, базы реставрационной документации, сайты и выставочные платформы функционируют независимо друг от друга. Это приводит к многократному дублированию информации, увеличению трудозатрат сотрудников и повышению вероятности возникновения ошибок при обновлении данных.

Серьезной проблемой становится обеспечение долговременного хранения цифровых материалов. Современные цифровые копии музейных предметов имеют значительный объем. Высококачественные фотографии могут занимать сотни мегабайт, а трехмерные модели — несколько гигабайт. При массовой цифровизации фондов общий объем информации достигает десятков и сотен терабайт, что предъявляет повышенные требования к системам хранения и резервного копирования.

В последние годы возрастает значение вопросов информационной безопасности. Цифровые музейные фонды представляют научную, культурную и экономическую ценность, вследствие чего становятся потенциальными объектами кибератак. Особенно уязвимы сайты и системы крупных музеев с мировым именем, атака на которые может создать негативную информационную волну.

Недостаточная защищенность информационных систем, отсутствие комплексного мониторинга безопасности и регулярного обновления программного обеспечения увеличивают вероятность несанкционированного доступа, утраты либо повреждения цифровых данных.

Таким образом, технологические проблемы цифровизации российских музеев носят комплексный характер и требуют формирования единой цифровой инфраструктуры, основанной на современных стандартах хранения данных.

Организационные проблемы

Опыт реализации цифровых проектов показывает, что успех зависит не только от современных технологий, но и от того, насколько эффективно организована работа музея. Во многих российских музеях цифровизация развивается преимущественно в рамках отдельных проектов, финансируемых за счет государственных программ, грантов либо внебюджетных средств. После завершения проекта дальнейшее сопровождение информационной системы нередко прекращается из-за отсутствия финансовых ресурсов и ответственных специалистов. В результате ранее созданные цифровые продукты постепенно теряют актуальность, а часть накопленной информации остается невостребованной или вообще утилизируется (от контента до оборудования).

Организационные сложности усугубляются существующей системой государственного управления. Проведение закупочных процедур, соблюдение требований законодательства в сфере контрактной системы, использование отечественного программного обеспечения, длительное согласование проектной документации и стоимость значительно увеличивают сроки внедрения цифровых решений.

Отдельного внимания заслуживает проблема взаимодействия структурных подразделений музея. Реализация цифровых проектов требует участия хранителей фондов, научных сотрудников, реставраторов, специалистов информационных технологий, юристов и административного персонала. Однако различие профессиональных задач и отсутствие единого центра управления цифровыми проектами часто становятся причиной организационных конфликтов и снижения эффективности принимаемых решений. Существенным препятствием остается недостаточное развитие межмузейного сотрудничества. Несмотря на наличие общегосударственных информационных ресурсов, таких как Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации, обмен опытом, совместная разработка программных решений и создание распределенных цифровых платформ пока не носят массового характера. В результате аналогичные задачи решаются различными музеями самостоятельно, что приводит к повторению уже выполненных работ и нерациональному использованию финансовых и человеческих ресурсов.

Финансовые проблемы

Для цифровизации музеев необходимы непрерывные инвестиции в техническую инфраструктуру, программное обеспечение, информационную безопасность и подготовку кадров. Наиболее затратна оцифровка музейных предметов. Полноценное создание цифровой копии включает подготовку экспоната, профессиональную фотосъемку или трехмерное сканирование, обработку цифровых материалов, формирование научных метаданных, контроль качества и загрузку данных в информационные системы. Каждый из перечисленных этапов требует участия квалифицированных специалистов и использования дорогостоящего оборудования.

Не менее значительные расходы связаны с эксплуатацией цифровой инфраструктуры. Серверное оборудование, системы хранения данных, лицензии на программное обеспечение, облачные сервисы, резервное копирование и защита информации требуют постоянного финансирования на протяжении всего жизненного цикла информационной системы.

Анализ практики российских музеев показывает, что значительная часть цифровых проектов реализуется за счет грантовой поддержки или разового целевого финансирования. Подобная модель позволяет успешно создавать отдельные цифровые продукты, однако практически не обеспечивает их долгосрочное сопровождение и развитие. После завершения финансирования обновление программного обеспечения, модернизация оборудования и техническая поддержка откладываются на неопределенный срок.

Устойчивое развитие цифровой инфраструктуры возможно только при переходе от проектного принципа финансирования к долгосрочной модели, предусматривающей регулярное обновление технических средств.

Кадровые проблемы

Одним из наиболее существенных факторов, сдерживающих цифровую трансформацию российских музеев, являются кадры. Если технические проблемы можно решить, обновив оборудование или внедрив новое программное обеспечение, то кадровые проблемы требуют больше времени и системной подготовки новых специалистов, а также повышения квалификации работающих сотрудников.

Современная цифровизация музейной деятельности представляет собой процесс, объединяющий разные сферы деятельности: информационные технологии, музееведение, архивное дело, реставрацию, управление данными и информационную безопасность. Для успешной реализации подобных проектов необходимы специалисты различных профилей: разработчики программного обеспечения, администраторы баз данных, специалисты по трехмерному моделированию, инженеры

по цифровому хранению данных, аналитики, дизайнеры пользовательских интерфейсов, специалисты по информационной безопасности и управлению цифровыми проектами.

Вместе с тем существующая штатная структура большинства музеев сформировалась задолго до появления цифровых технологий. Квалификационные требования к музейным должностям ориентированы на традиционные направления музейной деятельности и не предусматривают современных цифровых потребностей. В результате в штатном расписании большинства музеев отсутствуют должности специалистов в области информационных технологий, а профильные задачи в этой сфере распределяются между работниками без соответствующей подготовки.

Дополнительной проблемой является низкая конкурентоспособность музейной сферы на рынке труда. Уровень оплаты труда квалифицированных специалистов в учреждениях культуры существенно уступает предложениям коммерческого сектора информационных технологий. В итоге музеи испытывают постоянные трудности с привлечением и удержанием программистов, системных администраторов, специалистов по обработке цифровых изображений и других ИТ-специалистов.

Не менее важный фактор — недостаточное развитие образовательных программ. Несмотря на активное внедрение цифровых технологий в деятельность музеев, в образовательных организациях пока отсутствует достаточное количество специализированных программ, посвященных цифровому культурному наследию, управлению музейными информационными системами и цифровой трансформации учреждений культуры. Большинство сотрудников осваивают современные технологии самостоятельно либо в рамках краткосрочных курсов повышения квалификации.

Цифровизация меняет привычный порядок работы, требует осваивать новые технологии и выполнять новые задачи. Не все сотрудники готовы к таким изменениям и поэтому проявляют осторожность при внедрении цифровых технологий. Отсутствие поддержки со стороны руководства в адаптации к новым условиям способно замедлить реализацию цифровых проектов.

Следовательно, кадровые проблемы являются не самостоятельным препятствием цифровизации, а одним из ключевых факторов, определяющих успешность реализации всех остальных направлений цифровой трансформации музейной отрасли.

Правовые проблемы

Правовое регулирование цифровизации музейной сферы развивается медленнее, чем сами цифровые технологии. Появление новых способов создания, обработки и распространения цифровых объектов культурного наследия формирует дополнительные вопросы, требующие совершенствования нормативной базы.

Наиболее обсуждаемой проблемой остается соблюдение законодательства об авторском праве. Значительная часть произведений искусства продолжает находиться под правовой охраной, вследствие чего публикация их цифровых копий требует получения разрешений правообладателей либо осуществляется с установленными законодательством ограничениями. Подобная ситуация усложняет создание открытых цифровых коллекций и ограничивает использование музейных материалов в образовательной и научной деятельности. Дополнительные правовые вопросы возникают в связи с развитием технологий искусственного интеллекта. Современные генеративные модели способны создавать изображения, стилистически близкие к произведениям известных художников, автоматически описывать музейные предметы, выполнять атрибуцию объектов и генерировать новые цифровые материалы. При этом остается открытым вопрос о правовом статусе результатов такой обработки, а также о допустимости использования музейных коллекций в качестве обучающих выборок для интеллектуальных систем.

Особое значение имеют ограничения, связанные с публикацией информации о музейных предметах, обладающих специальным правовым статусом. К данной категории относятся отдельные археологические находки, объекты культурного наследия, предметы, имеющие особую историческую или культурную ценность, и перемещенные культурные ценности. Распространение сведений о подобных объектах требует соблюдения дополнительных требований законодательства и обеспечения информационной безопасности.

Таким образом, дальнейшее развитие цифровизации музейной деятельности невозможно без совершенствования нормативно-правовой базы, обеспечивающей баланс между открытостью цифрового культурного наследия, защитой интеллектуальной собственности и интересами общества.

Концептуальные проблемы

Цифровизация меняет взаимодействие музеев с посетителями. Сегодня люди хотят получать информацию онлайн, пользоваться мобильными приложениями, виртуальными экскурсиями, интерактивными картами и мультимедийными материалами. Поэтому цифровые сервисы становятся важным способом общения музея с аудиторией.

Среди специалистов до сих пор нет единого мнения о влиянии виртуальных музеев на посещаемость. Некоторые считают, что цифровые копии могут заменить личное посещение музея. Однако практика показывает, что качественные цифровые проекты, наоборот, повышают интерес к музеям, привлекают новых посетителей и мотивируют людей увидеть экспозиции своими глазами. Кроме того, они делают музейные коллекции доступными для людей из других городов и стран, которые не имеют возможности посетить музей лично.

Еще одной проблемой является представление информации о музейных предметах. Научные описания часто бывают сложными для обычных посетителей, а слишком упрощенная информация может потерять свою ценность. Поэтому важно представлять информацию так, чтобы она была понятна разным категориям пользователей.

Таким образом, цифровизация музеев связана не только с внедрением новых технологий, но и с изменением подходов к работе музеев, которые должны хранить информацию, а также делать ее доступной и полезной для широкой аудитории. Цифровизация зависит от достаточного финансирования, квалифицированных специалистов и грамотной организации работы. Для эффективного развития необходимо объединять цифровые ресурсы музея в систему и при этом учитывать требования законодательства и особенности использования новых технологий.

Практические рекомендации по развитию цифровизации

На основе проведенного исследования предложены рекомендации, направленные на повышение эффективности цифровизации российских музеев.



Ил. 1. Архитектура системы хранения данных цифрового культурного наследия

Совершенствование системы управления

Одной из основных задач является разработка долгосрочной стратегии цифрового развития музеев. Она должна учитывать особенности музейных фондов, научной и выставочной деятельности, работу с посетителями и кадровое обеспечение. При этом цифровизация должна рассматриваться не как отдельный проект, а как одно из постоянных направлений развития музея. Для координации цифровых проектов рекомендуется назначить ответственное подразделение или сотрудника, который будет отвечать за реализацию цифровой стратегии и взаимодействие между всеми подразделениями.

Создание единой цифровой системы

Для успешной цифровизации необходимо объединить учет музейных фондов, архивные документы, библиотечные ресурсы, материалы по реставрации, мультимедийные сервисы в информационную систему или создать систему, которая позволит обращаться к этим данным через интерфейс программирования приложений (API). Использование единых стандартов описания и оцифровки музейных предметов позволит сократить дублирование информации, повысить качество данных и упростить обмен информацией между музеями.

Развитие кадрового потенциала

Важным условием является постоянное развитие цифровых компетенций сотрудников музеев. В образовательные программы подготовки музейных специалистов рекомендуется включить дисциплины по цифровому культурному наследию, технологиям искусственного интеллекта, управлению музейными данными, цифровой реставрации, информационной безопасности и управлению цифровыми проектами.

Совершенствование нормативно-правовой базы

Необходимо развивать законодательство в области использования цифровых копий музейных предметов, применения искусственного интеллекта, хранения цифровых данных и обеспечения информационной безопасности. Также важно разработать единые рекомендации по использованию генеративного искусственного интеллекта. Такие технологии должны помогать специалистам в работе, а не заменять хранителей, реставраторов и научных сотрудников.

Совершенствование финансовой модели

Исследование показало, что финансирование цифровых проектов только за счет грантов не обеспечивает стабильное развитие цифровой инфраструктуры. Для устойчивой цифровизации необходимо перейти к долгосрочному финансированию, которое позволит регулярно обновлять оборудование, поддерживать информационные системы, развивать цифровые сервисы и повышать квалификацию сотрудников.

Создание централизованной государственной инфраструктуры хранения данных цифрового культурного наследия

Для повышения надежности и безопасности цифровой инфраструктуры музеев рекомендуется создать единую государственную платформу хранения музейных данных на базе сети государственных центров обработки данных (ЦОД) [2; 3]. Предлагается разместить вычислительные мощности в двух географически удаленных государственных ЦОД — ЦОД Запад и ЦОД Восток, объединенных в отказоустойчивый кластер. Это позволит обеспечить непрерывную работу информационных систем даже при выходе из строя одного из центров обработки данных. Дополнительно в третьем географически удаленном центре хранения данных рекомендуется

организовать систему хранения данных (СХД) резервных копий информационных ресурсов музеев, что повысит уровень защиты данных от аварий, чрезвычайных ситуаций и кибератак.

Все музеи должны подключаться к единой государственной платформе через защищенные каналы связи. На стороне каждого музея устанавливается межсетевой экран (NGFW), обеспечивающий безопасное соединение с центральной инфраструктурой. Для повышения надежности доступа рекомендуется использовать два независимых интернет-канала, желательно от разных операторов связи (*ил. 1*).

Заключение

Проведенное исследование показало, что цифровизация российских музеев — непростая задача, которая зависит не только от внедрения современных технологий, но и от организации работы, подготовки специалистов, стабильного финансирования и единого подхода к развитию цифровой инфраструктуры.

Многие музеи сталкиваются с одинаковыми проблемами: нехваткой квалифицированных ИТ-специалистов, высокой стоимостью серверного оборудования, сложностью обеспечения информационной безопасности и поддержки информационных систем. При этом самостоятельное создание и обслуживание современной цифровой инфраструктуры для большинства музеев становится невыполнимой задачей.

В связи с этим в работе предложена концепция создания единой государственной облачной инфраструктуры для музеев. Предлагается разместить основные информационные системы и базы данных музейных коллекций в географически распределенном отказоустойчивом кластере государственных центров обработки данных с отдельной системой резервного хранения данных. Такая модель позволит обеспечить высокий уровень надежности, информационной безопасности и сохранности цифрового культурного наследия.

При использовании указанной инфраструктуры обслуживание серверов, систем хранения данных, средств защиты информации и другого специализированного оборудования будет выполняться государственным оператором или специализированной организацией. В музеях останется только пользовательская инфраструктура — рабочие компьютеры, локальная сеть и периферийное оборудование (принтеры, сканеры, МФУ и пр.). Это позволит значительно снизить затраты музеев на сопровождение ИТ-инфраструктуры и сосредоточить их ресурсы на основной деятельности.

Предложенный подход создает основу для формирования единого цифрового пространства российских музеев, упрощает обмен данными между учреждениями, обеспечивает надежное хранение музейной информации и создает условия для дальнейшего внедрения современных цифровых технологий, включая системы образования и технологии искусственного интеллекта.

Литература

1. Федеральный закон от 26 мая 1996 г. № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации».
2. ГОСТ Р 58811-2020. Центры обработки данных. Инженерная инфраструктура. Стадии создания.
3. ГОСТ Р 58812-2020. Центры обработки данных. Инженерная инфраструктура. Операционная модель эксплуатации. Спецификация.

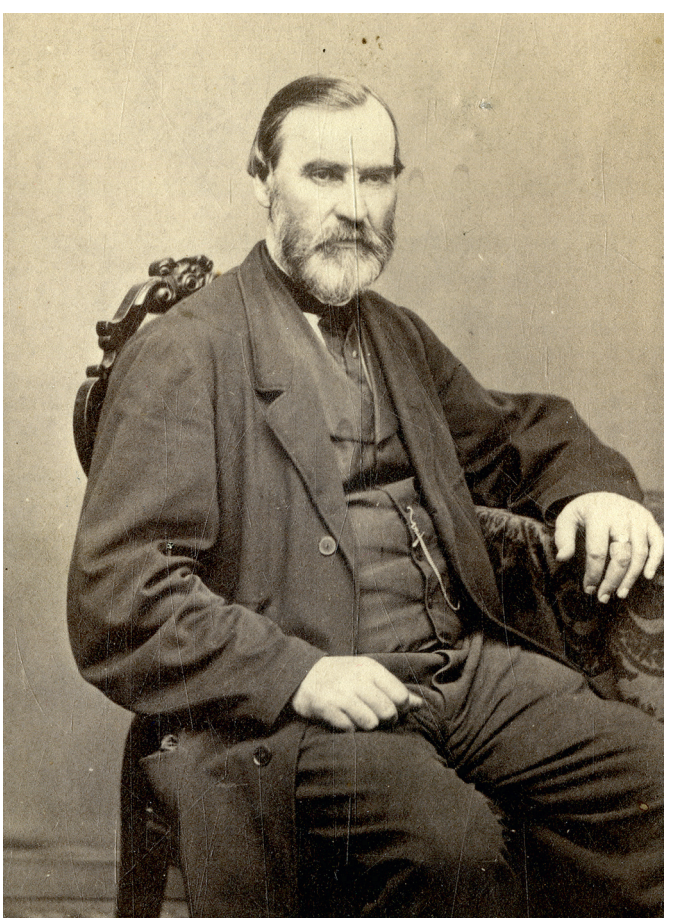
УДК 94(571.66)"1900"+77.04

К. Ю. Соловьева

Альбом «Камчатка. Апрель — октябрь 1900» князя Сан-Донато Е. П. Демидова. История создания и атрибуции

Визуальные образы Камчатки формировались постепенно и позднее по сравнению с Приамурьем: наиболее ранние снимки датируются последней четвертью XIX в. До конца XIX — начала XX в. не было создано ни одного альбома или серии фотографий, запечатлевших разнообразие неповторимого ландшафта от Приамурья до Камчатки и жизнь обитателей. Символично, что такой собирательный образ Дальневосточного края представлен в альбоме, посвященном экспедиции русского дипломата, страстного охотника князя Е. П. Демидова, проделавшего со своими компаньонами огромный путь из Лондона на Камчатку и посвятившего своей поездке фотографический альбом и книгу.

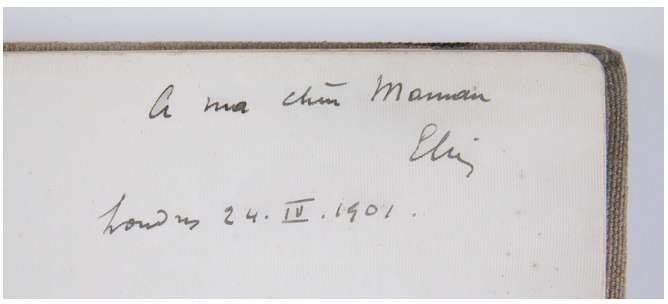
Елим (Элим) Павлович Демидов (1868–1943) — сын Павла Павловича Демидова и княгини Марии Элимовны Мещерской (умерла при родах), родился в Вене, унаследовал от отца титул князя Сан-Донато. Воспитанием старшего наследника занималась бабушка — Аврора Карловна Карамзина-Демидова, заменившая Елиму мать; также огромное влияние на него оказал троюродный дядя по материнской линии — Юрий Степанович Нечаев-Мальцов, меценат, дипломат и переводчик, владелец стекольных заводов и фабрик, который привил племяннику любовь к природе, интерес к шахматам, помог определиться с выбором службы [1] (*ил. 1*). В 1890 г. Демидов окончил Императорский Александровский лицей и поступил на службу в Министерство иностранных дел. В 1893 г. он женился на Софии Илларионовне Воронцовой-Дашковой (1870–1953), дочери министра Императорского двора и уделов И. И. Воронцова-Дашкова, внучке А. К. Воронцовой-Дашковой. В 1894 г. Е. П. Демидов был принят в посольство в Лондоне сверх штата, с 1897 г. получил должность второго секретаря посольства.



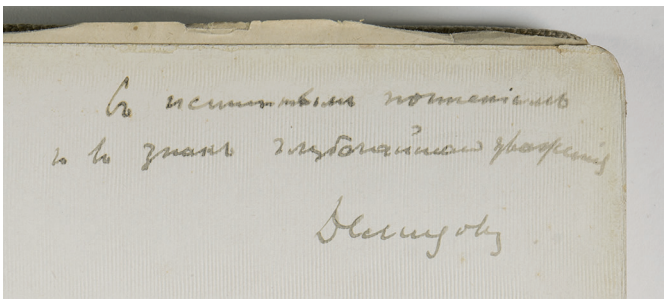
Ил. 1. Портрет Ю. С. Нечаева-Мальцова. Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». РЭМ 9433. © Российский этнографический музей

Во время службы в Лондоне (1897–1900), будучи азартным охотником, Елим Павлович совершил несколько вошедших в европейскую моду во второй половине XIX в. shooting trip — «охотничьих путешествий» (или поездок) по Российской империи и ближнему зарубежью. Согласно воспоминаниям Софии Илларионовны Демидовой, «...охотиться он предпочитал на редких и малоизученных зверей. А добыв животное, подробно и детально описывал его, места и условия обитания, фотографировал» [цит. по: 2]. По результатам поездок в Россию Демидов написал три книги на английском языке в популярном для конца XIX в. жанре охотничьих мемуаров. Последняя книга была вдохновлена предыдущими поездками на Кавказ и Алтай, именно ею он «жаждал завершить трилогию после охоты на Дальнем Востоке»[1] [3, p. VI]. Во всех книгах автор обозначил себя как E. Demidoff, Prince San Donato (Е. Демидов, князь Сан-Донато). Первая книга об охотничьем путешествии на Кавказ (Hunting Trips in the Caucasus) была опубликована в 1898 г. [4], вторая — об охоте на диких овец на Алтае и в Монголии (After Wild Sheep in the Altai and Mongolia) — вышла в 1900 г. [5]. Третья книга, о Камчатке (A Shooting Trip to Kamchatka), вызвавшая наибольший интерес в России, была издана в 1904 г. [3]. На титульном обороте есть посвящение: «To My Wife. This Book of Sport and Travel is Dedicated» («Моей жене. Эта книга о спорте и путешествиях посвящена тебе»). Первые две книги были иллюстрированы рисунками и фотографиями (причем автором части снимков на Алтае был сам Е. П. Демидов), третья — только фотографиями.

В отличие от изданий о Кавказе и Алтае работа над книгой о Камчатке заняла более трех лет (по всей видимости, в ее основу был положен дневник, который Демидов вел во время путешествия). Ее написанию предшествовало создание альбома, информация о котором в научных и научно-популярных публикациях отсутствует,



Ил. 2. Памятная надпись на французском языке: «A ma cher Maman. Elim. London. 24.IV.1901» («Моей дорогой маме. Елим. Лондон. 24.IV.1901»). Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». РЭМ 9433. © Российский этнографический музей



Ил. 3. Памятная надпись: «С истинным почтением и в знак глубочайшего уважения Демидов». Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». КП 512. © РОСФОТО

поскольку обычно ссылаются только на книгу. Очевидно, князь спешил поделиться со своими близкими свежими впечатлениями о нелегкой и насыщенной всевозможными приключениями поездке в духе героев Жюля Верна. Именно с ними чету Демидовых и их компанию сравнил в рассказе «Золотые утки» В. Г. Богораз (псевдоним Тан) — знаменитый этнограф, писатель и исследователь Дальнего Востока, встретивший их на пароходе по пути из Владивостока в Петропавловск [6, с. 63].

При проведении исследования удалось найти информацию о четырех таких альбомах, совершенно идентичных по оформлению, формату и содержанию. Три из них хранятся в собраниях Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО[2], Российского этнографического музея (РЭМ)[3] и Омского государственного историко-краеведческого музея (ОГИК музей)[4], четвертый был выставлен на торги одним из старейших аукционных итальянских домов Асти Болаффи (Aste Bolaffi)[5]. Каждый экземпляр представляет собой альбом 22,5–24 × 32 см в картонной обложке, покрытой серым холстом, с 26 сброшюрованными листами плотного картона с золотым обрезом, на которые наклеены 150 разноформатных фотографий, выполненных в технике желатиновой печати. Снимки сопровождаются рукописными аннотациями (подписями) на английском языке, сделанными черной тушью. На верхней крышке в левом верхнем углу помещено тисненное золотыми буквами название альбома на английском языке: «KAMCHATKA. APRIL — OCTOBER 1900» («КАМЧАТКА. АПРЕЛЬ — ОКТЯБРЬ 1900»). Форзац обклеен белой шелковистой бумагой. В правом верхнем углу форзаца на экземпляре из собрания РОСФОТО выполнена надпись от руки на русском языке: «С истинным почтением и в знак глубочайшего уважения Демидов»; из собрания РЭМ — на французском языке: «A ma cher Maman. Elim. London. 24.IV.1901» («Моей дорогой маме. Елим. Лондон. 24.IV.1901») (*ил. 2, 3*); из собрания Омского краеведческого музея — на английском языке: «With heart compliment Demidoff» («С сердечным поклоном Демидов»). В альбом из собрания РЭМ вложена фотография в конверте с надписью ручкой: «И. И. Воронцов-Дашков (?)». В результате проведенной атрибуции эта информация не подтвердилась: на портрете запечатлен дядя Е. П. Демидова — Юрий Степанович Нечаев-Мальцов.



Ил. 4. Марка изготовителя альбома — компании «Роберсон и К°». Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». РЭМ 9433. © Российский этнографический музей

На обороте верхней крышки альбома из собрания РЭМ наклеена марка изготовителя ROBERSON & Co. 99 LONG ACRE, and 154 PICCADILLY, LONDON (*ил. 4*). В конце XIX — начале XX в. лидирующие позиции занимала лондонская компания «Роберсон», занимавшаяся поставкой материалов для художников, реставрацией, торговлей и издательской деятельностью, включая изготовление альбомов по индивидуальным заказам; ее услугами пользовались и члены королевской семьи [7; 8]. Неудивительно, что князь Демидов обратился к самому лучшему изготовителю: все альбомы отличаются высоким качеством, листы с фотографиями отделены вклеенной тонкой бумагой, снимки размещены одинаково, подписи к ним оформлены в едином стиле.

На титульном листе всех российских экземпляров стоит надпись: «The Route» («Маршрут»); на отдельном фрагменте политической карты мира вручную красной линией обозначена схема путешествия от Лондона до Камчатки (*ил. 5*). В правом верхнем углу титульного листа альбомов из собраний РЭМ и Омского краеведческого музея закреплены уголки в виде бумажных полосок, в которые вложены рукописные записки, выполненные черной тушью: «Архив гр. И. И. Воронцова-Дашкова. Альбом фотографий. Апрель — октябрь 1900. №», красным карандашом: «572». При этом записка в экземпляре РЭМ дополнена надписью графитным карандашом: «От Челябинска на Камчатку», а в экземпляре Омского краеведческого музея тушью — «дубл.».

Вероятно, один из альбомов был подарен бабушке Елима Павловича, Авроре Карловне Карамзиной-Демидовой (1808–1902), а второй — тестю, Иллариону Ивановичу Воронцову-Дашкову (1837–1916). Скорее всего, по окончании Октябрьской революции 1917 г. альбомы оказались национализированы и попали в Государственный музейный фонд, после ликвидации которого в 1927 г. согласно принятому регламенту переданы в музеи [9,

с. 43–45]. Очевидно, что все одинаковые по оформлению и содержанию экземпляры были подготовлены Демидовым в 1901 г. на память для себя и самых близких людей. Установление точного количества альбомов требует дальнейших исследований.

Позднее практически все фотографии из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900» Елим Павлович опубликовал в своей книге, указав их отдельным списком иллюстраций [3, p. XIII–XVI]. Книга наполнена многочисленными занимательными наблюдениями и впечатлениями в виде историй, изложенных в отдельных главах и написанных от первого лица. Это яркое повествование о путешествии, неожиданных встречах (например, с легендарным этнографом В. Г. Богоразом) и, конечно, о Камчатке как масштабном пейзаже и сказочной стране, полной чудес [ibid, p. VIII]. Край навсегда останется в памяти Демидова как образ счастливых охотничьих угодий, отвесных скал и снежных вершин, но вместе с тем как место, где люди обречены на тяжелую жизнь, во многом зависящую не только от природы, но и от поставок продовольствия с материка (последние осуществлялись в лучшем случае двумя рейсами в году). На пароходе «Байкал», совершившем в 1900 г. один рейс, Демидов прибыл со своими спутниками на Камчатку [ibid, p. 22, 89].

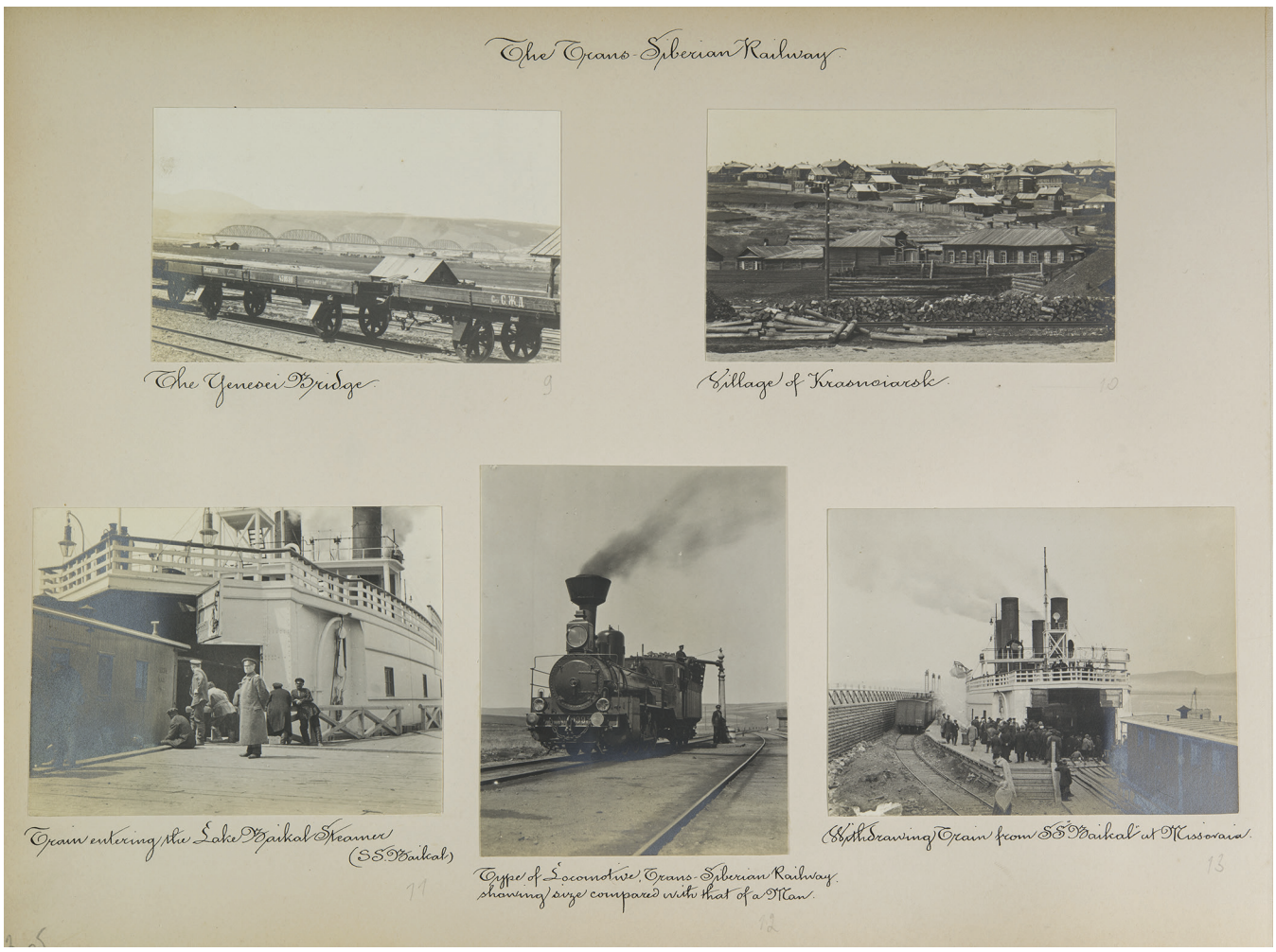
И альбом, и книга отличаются целостностью изображений и текста, будь то точно передающие сюжеты аннотации или описания. Немалая заслуга в этом, несомненно, принадлежит фотографу. В книге Елим Павлович неоднократно пишет о «мистере Талленте», согласившемся «сопровождать… в нашем долгом путешествии», которому он был «многим обязан великолепной серией фотографий, сделанных благодаря его неутомимой энергии» [ibid, p. 22].

В. Г. Богораз, посвятивший большую часть своего рассказа «Золотые утки» встрече «группе спортсменов из Лондона», имевшей «во главе князя и княгиню», упомянул и «молодого фотографа, который должен был увековечить подвиги спортсменов при помощи трех аппаратов и 2000 пластинок» [6, с. 63–72]. Судя по приведенной в рассказе информации, труд фотографа был щедро оплачен: князь признавался Богоразу, что собирается писать книгу и она будет нехороша без фотографий, а искусно их сможет выполнить фотограф, которого он «купил» [там же, с. 65].

Сведения о том, кто порекомендовал Талленту Елиму Павловичу, не сохранились, однако удалось найти информацию о фотографе Александере А. К. Талленте (Alexander A. K. Tallent), работавшем в Лондоне начиная с середины 1890-х гг. и известном в профессиональных кругах. Таллент преподавал в Политехнической школе (Polytechnic School in Photography), выступал с докладами на заседании технической комиссии «Фотографического журнала» (The Photographic Journal), выпускаемого Королевским фотографическим обществом (Royal Photographic Society) [10]. В 1900 г. в Лондоне был опубликован фундаментальный



Ил. 5. Карта с обозначением красной линией маршрута путешествия. Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». РЭМ 9433.
© Российский этнографический музей



Ил. 6. Александер А. К. Таллент. Лист «Транссибирская железная дорога». Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». КП 512. © РОСФОТО

труд трех авторов A Handbook of Photography in Colours («Руководство по цветной фотографии») [11]. Александер А. К. Таллент написал самый большой, второй раздел под названием Three-colour Photography («Трехцветная фотография») по материалам своих лекций для студентов, обучающихся в Политехнической школе [ibid, p. 89–312]. В том же году Таллент был избран членом Королевского фотографического общества [12]. Демидов не ошибся в выборе кандидатуры Таллента, подходившего по возрасту, чтобы выдержать физические нагрузки в нелегком путешествии, и обладавшего глубокими профессиональными знаниями, — успех будущей книги во многом был обусловлен блестящей работой фотографа. Известно, что во время поездки он снимал на ценную камеру производства Newman and Guardia. При одном из переходов на Камчатке Таллент оставил ее на привале, но потерю удалось быстро обнаружить, о чем отдельно упомянуто в книге [3, p. 159].

Вместе с тем вошедшие в альбом и книгу фотографии как документальное подтверждение состоявшегося путешествия представляют собой визуальные впечатления именно Елима Павловича Демидова. Отмечая очень «полезное» сотрудничество с фотографом, он писал, что «из примерно шестисот негативов» отобрал «самые яркие… полагая, что они в полной мере проиллюстрируют наиболее характерные события нашего путешествия и пейзажи Камчатки, а также типы и образ жизни ее обитателей» [ibid, p. 22–23] (*ил. 6–12*). Действительно, и в альбоме, и в книге отражены все этапы поездки, но особый интерес вызывает именно альбом, материалы которого ранее никогда не публиковались. По содержанию он является не только своеобразным визуальным дневником, дополненным позднее в книге не менее выразительными воспоминаниями, но и уникальным документом, имеющим историко-культурную ценность.

В предисловии к книге Елим Павлович сообщал, что осенью 1899 г. «обстоятельства сложились таким образом, что появилась возможность четырехмесячного отпуска… Моя жена и господин Джордж Литтлдейл тоже отправлялись в отпуск» [ibid, p. V]. На фронтисписе опубликована фотография ON THE SANDSPIT AT PETROPAVLOVSK с подстрочником The author, his wife and Mr. St. George Littledale («На песчаной косе в Петропавловске. Автор, его жена и г-н С.-Джордж Литтлдейл») [ibid]. Сент-Джордж Литтлдейл (1851–1931) — известный британский путешественник и успешный охотник, собиравший трофеи для Музея естественной истории в Лондоне (Natural History Museum), к тому времени уже три года сопровождал князя и княгиню в поездках и готовился к третьей экспедиции, посвященной, как и прежние, «тому же интересному предмету, т. е. баранам» [6, с. 64]. Целью задуманной Демидовым поездки, помимо престижа увидеть «неизведанный» далекий полуостров с величественными вулканами и покрытыми снегом горными хребтами, была вероятность встретить дичь, «до сих пор не тронутую полудикими коренными жителями». В дальнейшем относительно последних он отчасти ошибся, приведя цитату «знаменитого исследователя XVIII в.»:

«Медведи — единственные инженеры на Камчатке» [цит. по: 3, p. VII]. Также немалую роль в выборе края сыграли и рассказы о рыбном богатстве на лососевых реках. По словам Демидова, одно только слово «Камчатка» вызывало у него «представление о далекой охотничьей сказочной стране за морями, где изобилуют чудеса и бесчисленные животные безмятежно пасутся на альпийских пастбищах или лежат, пережевывая свою жвачку, в пещерах вокруг колоссальных вулканов» [ibid, p. VIII].

Согласно маршруту, определенному заранее, решено было отправиться по Сибирской железной дороге и Амуру во Владивосток, откуда из порта в середине июня обычно уходил первый из двух ежегодных пароходов на Камчатку. Подготовка к путешествию началась до его старта, о чем свидетельствует множество цитат, приведенных Демидовым из заранее прочитанных книг. Заблаговременно была спланирована и встреча в Санкт-Петербурге с известным исследователем профессором Н. В. Слюниным, проведшим «на Камчатке три года по заданию правительства». Он «предоставил… много информации об этих отдаленных регионах», включая сведения о фауне, диких овцах и северных оленях, больше всего интересовавших Елима Павловича [ibid, p. 24]. Кроме четы Демидовых и Литтлдейла — «великосветских спортсменов», по образному выражению Богораза [6, с. 63], в поездке участвовали камердинер князя по имени Кристо и уже упоминавшийся фотограф Таллент из Лондона [3, p. 26]. Для путешествия были выбраны комфортные месяцы — с апреля по октябрь 1900 г.

Альбом, в целом выстроенный по хронологическому порядку событий, неслучайно открывается именно картой маршрута и серией снимков его главной цели — результатов охоты. Раздел Ovis Nivicola («Снежный баран») состоит из четырех большеформатных фотоотпечатков размером 19–19,5 × 21–22 см, где на нейтральном фоне сняты крупным планом баран (в двух ракурсах), самка и композиция из шести бараньих голов My bag («Мой багаж»). Большинство представленных в альбоме фотографий, отражающих самые яркие моменты поездки, тематически сгруппированы по четыре-пять и более снимков приблизительно одинакового размера (8,5–9 × 10,5–11 см). Альбом разделен на смысловые блоки рукописными заголовками на английском языке, выполненными черными чернилами по центру в верхней части листа тем же почерком, что и в подписях под снимками: «На Транссибирской магистрали», «Иркутск и озеро Байкал», «На Шилке», «На Амуре», «Типажи на Уссурийской железной дороге», «Во Владивостоке», «По пути из Владивостока на Камчатку», «Камчатка», «Из Петропавловска в Николаевск», «Николаевск», «Типажи Амура по пути из Николаевска в Хабаровск», «Хабаровск», «Благовещенск», «На реке Амур», «На железнодорожном вокзале Иркутска по дороге в Москву»[6].

Таким образом, первая и последняя части альбома посвящены путешествию по Транссибирской магистрали, водному пути и железной дороге из Хабаровска до Владивостока и обратно через Николаевск, а центральная, основная — Камчатке. При этом сквозной темой, отражающей главную цель поездки, является показ снежных баранов живьем и в качестве трофеев, включая снимки бараньих шкур и голов, а в части, посвященной Камчатке, представлены еще и добытые на охоте шкуры медведей и рога оленей.

Каждый снимок альбома — яркая страница уникального путешествия; выстроенный Демидовым визуальный ряд — рефлексия пережитых эмоций от событий и встреч. В этом контексте метафоричен первый снимок, открывающий наглядное повествование о поездке по Транссибирской магистрали, начавшейся 18 (31) мая 1900 г. отбытием поезда класса люкс из Москвы. На фотографии Pilgrim Women outside the Walls of the Kremlin («Паломницы за стенами Кремля») представлен образ двух крестьянок, опирающихся на палки, в теплой одежде и лаптях, с платками на головах и котомками за плечами. Рядом со снимком помещена фотография Our Party. Cheliabinsk («Наша компания. Челябинск»), запечатлевшая «месье Извольского[7], недавно назначенного российского посланника в Японии» и мадам Извольскую[8], в обществе которых «было приятно находиться» [ibid, p. 25]. Кроме того, «присутствие высокопоставленного чиновника» в дальнейшем во многом помогло участникам экспедиции, когда «уважаемый попутчик оказал… большую помощь», взяв на предоставленный ему правительством пароход «Амур» Демидова и его компанию [ibid, p. 42]. Очевидно, два снимка, связанных с темой странствия, неслучайно размещены рядом: во время поездки Демидов со спутниками неоднократно убеждались, что даже комфортные условия перемещения и проживания не уберегают от сложностей и испытаний, о чем он ярко поведал в книге.

На нескольких снимках запечатлены путешественники, вагон люкс, тип локомотива, мост через Енисей, виды Красноярска и пункта конечного назначения — Иркутска. Стоит отметить, что Демидов отдал должное комфорту поезда, где «номера были хорошими, хотя в них не было роскоши парижского выставочного поезда. Ресторан был скромным, а еда — жирной» [ibid, p. 26].



Ил. 7. Александер А. К. Таллент. Кореец. Желатиносеребряный отпечаток. Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900» РЭМ 9433-10. © Российский этнографический музей

Путь до Байкала сопровождался происшествиями: по дороге из Иркутска в поезде был украден чемодан с книгами и картами. Добравшись до пункта назначения, Елим Павлович со спутниками «медленно подъехали к причалу на берегу озера и обнаружили, что у борта нас ждет самый большой ледорез „Байкал“. Этот большой паровой паром, построенный в Ньюкасле по образцу паромов на озере Эри в Соединенных Штатах, доставляет весь поезд из двадцати — тридцати вагонов в Мысовую на восточном берегу озера — расстояние около шестидесяти миль за пять часов» [ibid, p. 37]. Действительно, паровой паром-ледокол «Байкал», представленный на нескольких снимках, начал первую навигацию весной 1900 г. и производил на всех огромное впечатление своей мощью.

Далее путешествие, также проиллюстрированное фотографиями с видами городов и рек, продолжилось на пароходе «Амур», зафрахтованном для миссии А. П. Извольского, причем в районе Сретенска оно осложнилось посадкой на мель. Пароход прошел по реке Шилке, затем Амуру через Благовещенск, Поярково до Хабаровска (всего около 500 миль), откуда Демидов со спутниками пересели на поезд до Владивостока (еще 450 миль) [ibid, p. 53]. По дороге из Хабаровска во Владивосток «Таллент был занят своим фотоаппаратом, делая многочисленные снимки местных жителей… во время остановок» [ibid, p. 63]. В альбом и книгу вошла ценная серия типажей корейцев, китайцев и гольдов. Последние имели «выраженный монгольский тип, маленькие глаза и выступающие скулы», носили косички, их костюмы были живописны, сами они занимались «рыбной ловлей и охотой на медведя или соболя… и, когда чувствовали себя непринужденно, доставали длинные трубки и садились курить», что сильно потрясло путешествующих дам [ibid, p. 283–284]. Гольды всячески избегали фотоаппарата и были засняты лишь на обратном пути благодаря «внезапности» Таллента [ibid, p. 283].

14 (27) июня 1900 г., после 27 дней нелегкой дороги из Москвы, Елим Павлович с компаньонами прибыли во Владивосток буквально за три часа до отхода парохода на Камчатку. За такое короткое время пребывания



Ил. 8. Александер А. К. Таллент. Главная улица Петропавловска. Желатиносеребряный отпечаток. Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». РЭМ 9433-15
© Российский этнографический музей

они предприняли «безуспешную попытку раздобыть карту Камчатки», успели закупить продукты, «заручиться услугами повара-китайца», нанести визит жене губернатора мадам Чичаговой и погрузить немалый багаж на борт винтового товаро-пассажирского парохода «Байкал» «водоизмещением 1100 тонн, принадлежащего Российско-китайской железнодорожной компании» [ibid, p. 68]. В тот же день путешественники благополучно покинули Владивосток, поразивший их живописностью и «первоклассной естественной гаванью, окруженный двумя полуостровами, защищающими внутренние воды и образующими пролив, ведущий к открытому морю», и направились «к далекому северному полуострову» [ibid, p. 65].

Во время длившейся больше недели переправы на пароходе «Байкал», тяжело нагруженном «государственными припасами, такими как мука и сахар, для жителей Камчатки», путешественники попали в шторм в Японском море, где «швыряло весь день, а также следующую ночь, о сне не могло быть и речи из-за грохота винта, постоянно не хватало воды» [ibid, p. 70]. Затем они прошли через Цугарский пролив мимо острова Йессо (Хоккайдо. — *К. С.*) и, обогнув его юго-восточный мыс, вышли в Тихий океан, взяв курс на север [ibid, p. 70–73]. Среди попутчиков, по словам Демидова, «самым интересным и поучительным собеседником» оказался доктор Богораз, «член Русского географического общества, со своей женой направлявшийся в Анадырь с совместной российско-американской миссией для изучения обычаев и языка чукчей и других эскимосских племен, населяющих Крайний Север, где он намеревался остаться на пару лет» [ibid, p. 73]. Действительно, эта встреча произвела огромное впечатление как на Демидова, так и на знаменитого ученого, этнографа В. Г. Богораза, отправлявшегося в легендарную Тихоокеанскую экспедицию Джесупа (1897–1902). Стоит отметить, что фотографии самого ученого в альбоме и книге отсутствуют. В рассказе «Золотые утки» исследователь назвал Демидова пионером «будущего движения английских спортсменов в Камчатку» [6, с. 72]. Елим Павлович в своей книге вспоминал, что «во время нашего долгого досуга на борту и за ужином он [Богораз] с поразительной живостью очевидца рассказывал нам о своих удивительных впечатлениях о жизни на Крайнем Севере, а также об обычаях и быте арктических племен» [3, p. 74]. Демидов, впечатленный беседами с ученым, довольно подробно пересказал его истории об арктических кочевниках, четыре месяца в году проводящих в темноте при редком и тусклом свете «небольшой чаши, наполненной тюленьим жиром, и свечки» [ibid, p. 78], и их любимом лакомстве — оленьем жире. Также он зафиксировал сведения о необычных ритуальных практиках шаманов «превращенного пола» (мужчин, уподобившихся женщинам, и наоборот) и упомянул о воинственных чукчах, оказавших длительное сопротивление «вторгшимся казакам» [ibid, p. 74–75].

Большое впечатление на Елима Павловича произвели рассказы об упряжках с двенадцатью и более ездовыми собаками, способными пройти при умелом управлении погонщика «100 верст (70 миль) за двадцать четыре часа» [ibid, p. 80]. Погонщик управляет ими без поводьев, только с «помощью своего голоса, к различным интонациям которого ведущая собака, как правило самая умная в упряжке, прекрасно привыкла и почти никогда не ошибается направо или налево. <…> Для того чтобы их остановить, используют… окованную железом палку, которую возница носит с собой и использует как тормоз, воткнув в землю острым концом» [ibid, p. 79]. Такие собаки очень ценились, стоимость хорошей упряжки доходила до



Ил. 9. Александер А. К. Таллент. Озеро Софки Демидовой. Исток реки Камчатка. Желатиносеребряный отпечаток. Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900» РЭМ 9433-29. © Российский этнографический музей

200 рублей. Во время пребывания на Камчатке Демидов увидел подобные упряжки и поместил несколько снимков с ними в альбом. Более того, он даже купил для себя за 15 рублей поразившего своей красотой и добродушием охотничьего пса «чистокровной камчатской породы… с густой белоснежной шерстью и навостренными ушами» и назвал его Кам, что зафиксировано соответствующим сюжетом в альбоме. Правда, по возвращении в Англию у Кама, привыкшего питаться лососем и жить в другом климате, сильно изменился нрав и он стал «таким свирепым, что никто не осмеливался к нему приблизиться» [ibid, p. 219].

Самым объемным по количеству фотографий в альбоме — более 90 снимков — является раздел, посвященный пребыванию на Камчатке. Он включает несколько тем: «Петропавловск», «В деревне Нальчики», «В деревне Ганал», «Природа Камчатки», «В лагере», «Занятия в лагере», «Ловля лосося в Ключах», «В Ключах». Кроме фотоотпечатков небольшого размера (8–8,5 × 10,5–11 см), в этом разделе представлено восемь большеформатных снимков (19–19,5 × 21–22 см), на которых запечатлены пейзажи Камчатки и два портрета. На одном из них на фоне трофеев — голов и рогов баранов — вполоборота сняты Сент-Джордж Литтлдейл и София Илларионовна в дорожной экипировке и в фас Елим Павлович. На другом портрете изображены на фоне палаток нанятые на время камчатской охоты спутники — «адмирал» (Михаил Корякин, любимый проводник, молодой охотник, полный «неустрашимой энергии и безграничной доброжелательности», прозванный также генералом [ibid, p. 109]) и повар (китаец Васька, веселый и «всегда готовый прийти на помощь» [ibid, p. 116]).

Большая часть снимков представляет образ Камчатки, так восхитивший Демидова своей грандиозностью. Прежде всего это Авачинская бухта — одна из прекраснейших гаваней в мире, по словам Елима Павловича. Он отмечал, что путешественник здесь будет поражен не столько морскими достоинствами, бассейном «почти круглой формы, около девяти миль в диаметре, с узким входом в море», достаточно просторным, чтобы «вместить военно-морские силы всего мира», сколько великолепными пейзажами [ibid, p. 87]. Вход в залив позволял «любоваться всей береговой линией с ее глубокими параллельными долинами, окаймленными отвесными скалами и скалистыми мысами, спускающимися к морю», ложбинами, покрытыми снегом, и поросшими травой склонами, являвшимися прекрасными пастбищами, — и все это представало при оглушительном шуме, производимом «миллионами птиц, щебечущих на своем неизвестном диалекте» [ibid, p. 85–86]. Авачинской гавани посвящена серия фотографий, в том числе две панорамы, составленные из нескольких фотоотпечатков, — с видом на Петропавловск (семь снимков) и на разбитый у берега палаточный лагерь (два широкоформатных снимка).

Также в альбоме представлены виды Петропавловска, «деревушки», состоящей «примерно из восьмидесяти деревянных хижин, из дюжины которых, включая резиденцию исправника, виден город», с главной улицей, проходящей «неровно параллельно берегу», с несколькими деревянными настилами, избавляющими «от необходимости пробираться по грязи» [ibid, p. 95]. На отдельном листе помещены «украшения Петропавловска» [ibid, p. 99] — пять снимков с памятниками, посвященными визиту кругосветной экспедиции Лаперуза в 1787 г. (памятный камень), мореплавателю Витусу Берингу — основателю города в 1740 г. (памятник в виде металлической колонны), событиям Крымской войны (1853–1856) — героической обороне русских войск от значительно превосходящих по численности сил объединенной англо-французской эскадры на море и суше (захоронения с намогильными крестами погибших в сражении с обеих сторон).

Елим Павлович со спутниками жили в привезенных с собой палатках как в самом Петропавловске, так и на полуострове во время экспедиции. По свидетельству



Ил.10. Александер А. К. Таллент. Распределение улова. Желатиносеребряный отпечаток. Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900» РЭМ 9433-41. © Российский этнографический музей

Богораза, они «были гораздо внушительнее петропавловских избушек, поднимавшихся на противоположном берегу», самый большой был «полотняный дом» князя и княгини, «разделенный занавесками на три комнаты, где было расставлено столько мебели, сколько нельзя найти ни в одной петропавловской избе» [6, с. 69]. Несколько сюжетов в альбоме посвящены виду палаточного лагеря и организованному в нем быту: приготовлению пищи и выпечке хлеба на костре, сооружению дымокуров от комаров, проветриванию постельных принадлежностей из-за высокой влажности, стирке белья и даже стрижке волос Литтлдейла (?) княгиней.

Согласно книге, в Петропавловске Демидову пришлось корректировать свои первоначальные планы из-за труднодоступности места предполагаемой охоты в 200 верстах от города. Благодаря помощи исправника (начальника области) ему удалось договориться с охотником Михаилом Корякиным, который принадлежал «к той компании из полудюжины петропавловских охотников, ежедневно рискующих своей жизнью, охотясь на медведя или соболя, смело встречающих океанские штормы в своих маленьких рыболовецких лодках или терпящих голод и холод в снежных муках долгими арктическими зимами» и «чьей неутомимой энергии… впоследствии были обязаны своим успехом» [3, p. 108–109]. С охотником, запечатленным на нескольких снимках, был заключен договор о найме лодок по 50 рублей (5 фунтов стерлингов) в месяц за каждую и команды с оплатой по 2 рубля в день, которая должна была «состоять из дюжины мужчин и четырех опытных охотников (включая Корякина)»; «с этого момента последний стал именоваться адмиралом, и это прозвище сохранилось за ним до конца… сухопутного путешествия» [ibid, p. 113–114].

Исправник также предложил для передвижения по пологим склонам собственных ездовых собак, запряженных в нарту, «очень удобное на вид закрытое транспортное средство на длинных снегоходах… с… местом для одного человека». Таллент сделал два снимка нарты, запечатлев на одном из них княгиню во время движения [ibid, p. 130]. После нескольких тщетных попыток добраться морем от Петропавловска сначала до южной оконечности полуострова, мыса Лопатка, а затем в более близкую бухту Ходутка, чтобы найти снежных баранов недалеко от побережья, Демидов отказался от прежних планов. Он обратил свое внимание на Ганальский хребет, где к началу июля благодаря таянию снега появилась возможность воспользоваться единственным доступным маршрутом, «который вел к истокам реки Камчатки» [ibid, p. 136]. Для этого с помощью исправника удалось собрать лошадей, ожидавших путешественников в небольшом селении Хутор, расположенном в нескольких милях от берега по реке Аваче. Перед тем как отправиться вглубь Камчатки, экспедиция была снабжена «всевозможной посудой, мясными и фруктовыми консервами, в основном американского производства» [ibid, p. 104].

2 (15) июля в пять часов утра, успешно переправившись на двух лодках на буксире через залив, Елим Павлович со всей командой отправился вглубь полуострова в поисках главной цели путешествия — снежных баранов. В экспедиции, продлившейся до конца месяца, Демидов с компаньонами столкнулись со множеством трудностей, начиная от высокой влажности, «когда дуют постоянные юго-восточные ветры, приносящие туман и дождь», напоминающие «мерзкий ноябрьский день в Англии», с обилием комаров — «бичом страны в это время года», и заканчивая сложностью передвижения по рекам против течения и мелководью на лодках каноэ и опасным горным тропам на лошадях и пешком [подробнее см.: ibid, p. 140–172]. Так, при переходе через Ганальскую тундру Демидов ежеминутно отмахивался от насекомых, «убивая тысячи из них одним взмахом руки». По его словам, «терпение Таллента подверглось такому серьезному испытанию, что он пожаловался, что эти страдания не были включены в соглашение и он никогда бы не пошел на это, если бы только знал заранее!» [ibid, p. 175].

Огромное впечатление на Демидова произвели местные жители, оказавшие помощь в осуществлении задуманного, о которых он вспоминал: «Я не думаю, что

когда-либо встречал более волевых и решительных людей, чем эти уроженцы побережья, чей интеллект, намного превышавший средний, постоянно обострялся бесчисленными тяготами охоты» [ibid, p. 138]. В свое повествование автор включил немало этнографических наблюдений: «Их долбленые каноэ… представляют собой не более чем стволы тополя длиной около двадцати футов и шириной в пару футов, закругленные внизу и выдолбленные топором. Туземцы умело управляют ими с помощью длинного шеста или лопатообразного весла. Однако из-за закругленного киля малейшее неловкое движение может перевернуть каноэ, и требуется большой опыт, чтобы пересечь быстрое течение, что камчадалы делают на полной скорости, и под их управлением это кажется довольно легким делом» [ibid]. «Туземцы» — это камчадалы, местное население, «в основном невысокого роста; черты их лиц были явно азиатского типа: выступающие скулы, маленькие темные глаза и черные, как смоль, жесткие волосы. Вероятно, они были метисами коренных жителей и русских колонистов… Их костюм напоминал костюм русских крестьян: синяя хлопчатобумажная рубашка под старой коричневой курткой, широкие брюки, заправленные в высокие сапоги, и фуражка военной формы. Их ботинки были сделаны из оленьей шкуры, подошвы прошиты, на голени надевали тюленьи шкуры» [ibid, p. 142–143]. Камчадальские дома в небольших поселениях (Начики, Ганалы), где могла проживать и одна семья (Хутор), представляли собой «скорее сараи, чем хижины… В окнах жилищ вместо стекол были медвежьи шкуры, плотно натянутые на грубые каркасы», имелась сушилка для рыбы [ibid, p. 152–153]. Несколько сюжетов в альбоме посвящены жизни камчадалов: групповые портреты, снимки домов, затянутого шкурой окна, поразившего Демидова, нарт, сарая для хранения рыбы, ловушек для лосося в виде перегораживающих реку деревянных загородок с большими корзинами, с помощью которых «удавалось вылавливать более двух тысяч рыб в день» [ibid, p. 163]. Интересные сведения касаются и раздела добытой рыбы: ее делили между семьями, заготавливали (сушили, солили) на зиму, в том числе запасали для собак — только в Начиках их было «не меньше сотни» (для этого рыбу закапывали в специально вырытые ямы) [ibid].

Во время пребывания в Начиках (лагерь был разбит рядом с горячими источниками) путешественники получили «настоящее развлечение», запечатленное на память в альбоме, — удачную рыбалку, когда «рыба продолжала всплывать почти при каждом забросе блесны и стояла, сбитая с толку, внимательно следя за каждым поворотом заколдованной катушки». В результате у Демидова с супругой меньше часа ушло на ловлю 15 рыбин «весом в среднем четыре фунта» [ibid, p. 158]. Стоит отметить, что позднее Елим Павлович столкнулся с ситуацией, когда японские браконьеры при поддержке русских купцов из «Компании по промыслу морских котиков» (Seal Fisheries Co.) перекрыли сетями реки ниже по течению места проживания коренного населения, обрекая таким образом его на голод. По возвращении в Петропавловск Демидов встал на защиту камчадалов и обратил внимание исправника на деятельность этой компании, наносящей им во «всех отношениях ущерб» [ibid, p. 228].

Как уже упоминалось, в альбоме шесть большеформатных снимков из восьми посвящены практически недоступным в 1900 г. местам, до которых путешественники добирались через Ганальскую тундру и которые Демидов посетил «не без неописуемого любопытства, смешанного с непревзойденным чувством свободы… и где не бывал ни один спортсмен, кроме нашего старого гида[9]» [ibid, p. 181]. На снимках — гора Вершина с потухшим вулканом, лагерь у ее подножия, озеро Софка Демидова (в настоящее время — вулкан Бакенинг и озеро Дальнее). Из лагеря, разбитого в долине горы Вершины, Елим Павлович со спутниками осуществили локальные походы в поисках снежных баранов (на одной из фотографий Демидов запечатлен сидящим в накомарнике на лошади). По его воспоминаниям, при подъеме на гору по «тропе войны» путники достигли узкого выступа скалы, откуда открылся вид «на обширную пустошь, спускающуюся под уклон от камчатской горы Вершины и других более низких вершин, с ее бесчисленными снежными пятнами, сверкающими в лучах утреннего солнца, а выше переходящими в большие снежные поля. Это было величественное зрелище тишины и запустения, производившее впечатление, которое я никогда не забуду» [ibid, p. 181–182]. При спуске с горы Демидов впервые добыл огромного медведя, неуклюже двигавшегося «по склону примерно в четырехстах ярдах перед нами, вероятно направляясь на рыбалку», а потом в течение часа, пробираясь сквозь заросли по медвежьей тропе, еще двух [ibid, p. 182–184]. Первый трофей, позже заснятый Таллентом, также помещен в альбоме. Продолжая вести разведку во всех направлениях на возвышенностях между снежными покровами, где в изобилии росли цветы альпийского типа, розовые андрозаки (наскальный жасмин), камнеломки, фиалки и астры, путники на высоте 4000 футов (около 1200 м выше уровня моря) добрались до вершины округлого валуна. С того места, по словам Демидова, «открывался вид на обширные вересковые пустоши и снежные поля… непревзойденной красоты. У моих ног из-под скопившихся масс твердого снега вытекал маленький ручеек[10], впадавший в прекрасное бирюзово-голубое озеро, по которому плавали большие сверкающие айсберги. Над восточными берегами



Ил. 11. Александер А. К. Таллент. Адмирал, мой любимый охотник, и наш повар. Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». КП 512/104. © РОСФОТО



Ил. 12. Александер А. К. Таллент. В лагере. Из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900». КП 512/091. © РОСФОТО

озера возвышался массивный конус камчатской горы Вершины с мрачными скалами, пронзающими ее снежный покров, и более низкие скалистые хребты, тянущиеся на восток и запад и сходящиеся к главному центральному пику. Величественная тишина, висевшая над этой яркой картиной северного великолепия, еще не испорченной присутствием человека, представилась мне какой-то фантастической страной, описанной в детских сказках, которая возникает в одно мгновение и так же быстро исчезает по мановению волшебной палочки» [ibid, p. 185–186]. В тот же вечер озеро, имевшее около двух миль в длину и трех четвертей мили в ширину, «было предложено назвать озером Софки Демидовой в честь единственной дамы, когда-либо посетившей его» [ibid, p. 186]. В альбоме помещено восемь пейзажных фотографий с разных ракурсов, представляющих практически круговую съемку озера.

Самой сложной задачей оказалась главная цель путешествия — добыть снежных баранов. Первым четырех средних баранов и двух овец на высоких отрогах Вершины добыл Литтлдейл, предположивший, что в округе вряд ли «водится много диких животных, за исключением медведей». К тому же, по его словам, овцы, «непривычные к присутствию человека», производили впечатление слишком ручных и даже не пытались убежать, что делало охоту не столь забавной [ibid, p. 188]. При последующих неудачных поисках снежных баранов Демидов, несмотря на свои охотничьи трофеи в виде нескольких животных (одно из них предназначалось для Зоологического музея в Санкт-Петербурге), предположил, что «в течение двух теплых месяцев на Камчатке они забираются на самые высокие места и перенимают повадки диких коз, живущих в самых труднодоступных скалах, в отличие от диких овец», обитающих недалеко от побережья [ibid, p. 199]. Очередная охота ближе к побережью, недалеко от Петропавловска, в горах в окрестностях реки Паратунки, подтвердила его догадку о большей численности снежных баранов. На их летнем пастбище и зимовке был добыт самый удачный трофей Демидова — баран «однородного темно-коричневого цвета с более светлыми оттенками на морде, под животом и вокруг ног», голова которого была размером 12 на 14 дюймов (31 × 35,5 см) [ibid, p. 244]. Практически все поиски мест обитания баранов сопровождались «акробатическими восхождениями» в скалистых местностях, когда нередко «одна нога упиралась в скалу, а другая — в ледяную стену, а между ними зияла темная, бездонная расщелина, и в пределах досягаемости не было ни малейшего выступа, на который можно было бы опереться» [ibid, p. 242]. Об этом подробно рассказывает в своей книге Демидов.

Несколько снимков камчатской серии посвящено пребыванию в Ключах, где компания путешественников собралась понаблюдать «за чудесной рыбалкой в маленьком ручье, вытекающем из озера» и где «все были поражены количеством рыбы, выплывающей косяками, плотной массой возвышаясь одна над другой» [ibid, p. 253–255].

Экспедиция, продолжавшаяся немногим более месяца, завершилась 4 (17) августа эмоциональным прощанием с камчатскими друзьями, включая исправника и «генерала» (проводника Корякина), «помощь которого оказалась столь ценной во всех отношениях и которому мы оставили большую часть нашего имущества, небольшую палатку и печку» [ibid, p. 264]. Путешественники отправились на крупнотоннажном судне «Цицикар», без пассажирских кают, в Николаевск, по прибытии в который разбили лагерь на окраине города. Полтора дня компания посвятила осмотру достопримечательностей, после чего, трогательно попрощавшись с поваром Васькой, отбыла в Хабаровск на судне «Цесаревич», довольно роскошном по сравнению с предыдущим [ibid, p. 271–274, 281–282].

По мере приближения к Хабаровску судно, с каждой остановкой все более пополнявшееся пассажирами, стало похоже на цыганский табор и к тому же попало в шторм. Сила его была такова, «что никто из пассажиров

не осмеливался оставаться на палубе, опасаясь, что его сдует за борт», а недалеко от Хабаровска путешественники увидели «множество парусных лодок и баркасов, выброшенных на берег» [ibid, p. 287]. Пересев в Хабаровске на маленький пароход, Демидов с компаньонами отправились в Сретенск, откуда 5 (18) сентября отбыли в Москву. Через десять дней Елим Павлович расстался с возвращавшимся в Лондон Литтлдейлом и благополучно прибыл вместе с Софией Илларионовной в Петербург (часть обратной дороги запечатлена на нескольких фотографиях в альбоме). По пути, в Иркутске, Демидов встретился со своим давним знакомым, генералом В. К. Болдыревым, почетным председателем Общества любителей исследования Алтая. Об этом свидетельствует последний альбомный снимок, которым автор завершил историю о путешествии на Камчатку, символично объединив ее с предыдущими поездками.

Свою книгу Демидов окончил словами: «Воспоминания о путешествии и удачном спорте навсегда останутся ясными и жизнерадостными, и, хотя выпавшие на нашу долю трудности и неудобства были велики, я не могу разделить общеизвестного высказывания французского писателя, утверждающего, что „путешествия — восхитительное изобретение, потому что к ним приятно готовиться и вспоминать о них, а самой утомительной частью является их осуществление“» [ibid, p. 295].

Фотографии из альбома «Камчатка. Апрель — октябрь 1900» и позже опубликованные в книге об экспедиции — яркие визуальные свидетельства, расширяющие границы памятного альбома как личного воспоминания и дающие представление о жизни на дальневосточных территориях. Рассмотренные в контексте двух источников, эти работы отличает многомерность как визуальная, так и содержательная, где практически каждый сюжет имеет свою историю и локальную привязку. С одной стороны, фотографии носят документально-событийный характер, а с другой — в них очень тонко выдержан баланс между репрезентацией конкретных персоналий (участников путешествия и экспедиции) и показом местных жителей за их занятиями, представлением городов и завораживающих красотой пейзажей. Все это создает незабываемый собирательный образ Камчатки и дальневосточных территорий в эпоху строящегося Транссиба. Альбом — уникальный художественно-исторический документ своей эпохи, создатель которого, князь Сан-Донато Елим Павлович Демидов, совершил беспрецедентное не только для своего времени путешествие.

Литература

1. Елим Павлович // История Нижнего Тагила от основания до наших дней: [сайт]. URL: https://historyntagil.ru/history/tagil_history_2015_10_07.htm (дата обращения: 08.02.2025).
2. Елим Павлович. Продолжение // Там же. URL: https://historyntagil.ru/history/tagil_history_2015_10_15.htm (дата обращения: 08.02.2025).
3. *Demidoff, E., Prince San Donato.* A Shooting Trip to Kamchatka. With 113 illustrations, 5 photogravures, and 2 maps. London: Rowland Ward, Ltd., 1904. 302 p.
4. *Demidoff, E., Prince San Donato.* Hunting Trips in the Caucasus. With 96 illustrations and map. London: Rowland Ward, Ltd., 1898. 317 p.
5. *Demidoff, E., Prince San Donato.* After Wild Sheep in the Altai and Mongolia. With 82 illustrations, a coloured frontispiece and map. London: Rowland Ward, Ltd., 1900. 324 p.
6. Золотые утки. Из дорожных впечатлений Тана // Жизнь: литературный, научный и политический журнал. 1901. Т. 1, № 1. С. 59–75.
7. British artists' suppliers, 1650–1950 // National Portrait Gallery: [website]. URL: https://www.npg.org.uk/collections/research/programmes/directory-of-suppliers/suppliers-r (accessed: 27.06.2026).
8. British canvas, stretcher and panel suppliers' marks. Part 8, Charles Roberson & Co. URL: https://www.npg.org.uk/assets/files/pdf/research/D_marks_8_Roberson.pdf (accessed: 27.06.2026).
9. *Рябчикова Ф. Д.* Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918–1991 гг.) // Вопросы музеологии. 2018. Т. 9, вып. 1. С. 39–54.
10. Alexander Tallent // The Royal Photographic Society: [website]. URL: https://archive.rps.org/archive/volume-35/720941?q=alexander%20tallent (accessed: 27.04.2025).
11. *Bolas, T., Tallent, A. A. K., Senior, E.* A Handbook of Photography in Colours. London: Marion & Co., 1900. 343 p.
12. Alexander Tallent // The Royal Photographic Society: [website]. URL: https://archive.rps.org/archive/volume-51/726583-volume-51-page-29?q=alexander%20tallent (accessed: 27.04.2025).

[1] Здесь и далее пер. наш. — *К. С.*
[2] РОСФОТО. КП 512.
[3] РЭМ. Колл. 9433.
[4] Демидов Элим (Елим) Павлович (автор-составитель) // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: [сайт]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=27622762 (дата обращения: 28.04.2025).
[5] Aste Bolaffi: [website]. URL: https://astebolaffi.it/en/lot/720/295/detail (accessed: 28.04.2025).
[6] Здесь и далее темы даны на русском языке.
[7] Александр Петрович Извольский (1856–1919) — русский дипломат, посланник в Токио с 1899 по 1903 г.
[8] Атрибуция автора.
[9] Имеется в виду местный житель из Ганала, охотившийся в молодости на баранов.
[10] Исток реки Камчатки.

УДК 77(091):77.026.4:7.04

И. Н. Ибрагимов, С. А. Севастьянова

Фотопортрет великого князя Александра Александровича работы А. И. Деньера

Во второй половине XIX в. фотография стала неотъемлемой частью официальной иконографии российского императорского дома. Ее значение не ограничивалось фиксацией внешности членов августейшей фамилии: фотографический портрет постепенно превратился в инструмент формирования и тиражирования официального образа монарха и его семьи. Наиболее востребованной фотография оказывалась в периоды важных событий в царской семье, когда требовались изображения, предназначенные для официальных публикаций, подарков европейским родственникам, семейных альбомов и иных форм репрезентации. При этом фотографический снимок нередко становился точным прототипом живописного портрета, обеспечивая последнему иконографическую достоверность.

Одним из наиболее значительных петербургских мастеров, работавших «по высочайшим заказам», был Андрей Иванович Деньер (Генрих Иоганн Деньер, 1820–1892). Его ателье, располагавшееся на Невском проспекте, пользовалось особым доверием и занимало заметное место в истории русской художественной фотографии.

Однако при очевидной значимости мастера для развития портретной фотографии в России его биография и творческое наследие до сих пор не стали предметом монографического исследования. Имеющиеся источники ограничиваются некрологом 1892 г. [1], а изучение творчества — отдельными упоминаниями в общих очерках по истории отечественной фотографии, а также немногочисленными статьями современных авторов и музейными публикациями [2]. Архивные материалы по деятельности ателье сохранились лишь фрагментарно, что придает особую ценность каждой новой документальной находке[1].

Цель настоящей статьи — комплексное исследование фотопортрета великого князя Александра Александровича (ЦХ-29-XVI) из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск» (*ил. 1*). Для этого необходимо рассмотреть несколько взаимосвязанных аспектов: биографию и творческую деятельность А. И. Деньера в контексте петербургской художественной фотографии 1860-х гг.; военно-придворный и биографический контекст 1866 г.; обстоятельства создания портрета на основе архивных источников; соотношение фотографии с живописными аналогами; а также культурно-историческое значение снимка в системе официальной иконографии будущего императора Александра III.

В своем исследовании по истории русской фотографии А. П. Попов привел наиболее полные биографические сведения об А. И. Деньере. Будущий фотограф родился в Могилеве в семье швейцарского переселенца. Начальное образование он получил в Могилевской мужской гимназии. В апреле 1842 г. А. И. Деньер переехал в Санкт-Петербург и поступил вольноприходящим учеником в Императорскую Академию художеств, где обучался по классу исторической живописи под руководством К. П. Брюллова. В 1849 г. он окончил академию, а летом 1851 г. получил звание неклассного художника исторической и портретной живописи.

Художественное образование А. И. Деньера во многом определило специфику его дальнейшей работы. Уже в 1850 г. он открыл в Петербурге «Дагеротипное заведение художника Деньера» в Пассаже (Невский проспект, 48). Вскоре оно было переведено в дом Глазунова на Невском проспекте, 27, у Казанского моста, а с октября 1863 г. располагалось в доме графов Строгановых по адресу Невский проспект, 19, где продолжало работать до конца жизни мастера [3, с. 155–156].

Само название «заведение художника» имело принципиальное значение, поскольку подчеркивало, что фотография воспринималась Деньером не как исключительно техническая процедура, а как художественная практика, требующая профессионального знания композиции, света и особенностей человеческого образа. Эта позиция соответствовала общей тенденции развития фотографии середины XIX в., когда фотографы стремились преодолеть механическую природу нового медиума и приблизить портретный снимок к традициям живописи.

В этом отношении важен интерес А. И. Деньера к техническим и художественным возможностям фотографического изображения. Он одним из первых в России освоил мокроколлодионный процесс и экспериментировал с раскрашиванием отпечатков акварелью. Особое внимание мастер уделял смягчению характерной для ранней фотографии резкости контуров. По совету С. К. Зарянко им был разработан специальный метод, основанный на одновременной съемке на двух пластинках с эмульсионным слоем различной толщины и последующей комбинированной печати с негативов разной плотности. Такой способ позволял смягчить переходы и добиться большей пластичности изображения при сохранении детализации [4, с. 31–32].

Известный как «способ Деньера» или «метод Деньера», этот прием применялся преимущественно для крупноформатных портретов. Его значение заключалось не только в техническом улучшении качества отпечатка. Он позволял преодолеть ту «протокольную» жесткость, которая была характерна для значительной части ранней фотографии, и приблизить фотографический портрет к художественным задачам живописного изображения [там же].

Другим важным направлением работы ателье была профессиональная ретушь позитивов. Для этой цели А. И. Деньер привлекал художников. Известно, что И. Н. Крамской более трех лет работал у него в должности главного помощника и выполнял ретушь преимущественно для заказов императорской фамилии и высшей знати. При этом к рассматриваемому периоду художник



Ил. 1. А. И. Деньер. Великий князь Александр Александрович (после реставрации). 1866. Отпечаток на соленой бумаге; ретушь. 42,5 × 32,7 (изображение); 45,5 × 36 (паспарту). © Государственный музей-заповедник «Павловск»



Ил. 2. А. И. Деньер. Великий князь Александр Александрович (до реставрации). 1866. Отпечаток на соленой бумаге; ретушь. 42,5 × 32,7 (изображение); 45,5 × 36 (паспарту). © Государственный музей-заповедник «Павловск»

уже активно занимался самостоятельным творчеством, создавая портреты с натуры и картины, а к ретуши обращался относительно редко. Тем не менее среди коллег его называли «богом ретуши», что говорит о высоком уровне его профессионального мастерства [5, с. 32].

В 1860 г. А. И. Деньер получил звание «Фотограф Их Императорских Величеств» с правом размещения государственного герба на вывеске. Этот статус означал переход ателье из числа успешных коммерческих предприятий в сферу официальной придворной репрезентации. Его заказчиками стали представители дома Романовых, сановники, аристократия, деятели культуры.

Высокая интенсивность деятельности ателье особенно заметна в 1860-е гг. Работы А. И. Деньера были отмечены медалями на Всемирной выставке в Лондоне (1862), на Берлинской фотографической выставке (1865), на которой экспонировалось около 60 портретов, а также на XIV Всероссийской мануфактурной выставке в Петербурге (1870).

В 1865 г. Деньер издал «Альбом фотографических портретов августейших особ и лиц, известных в России», состоявший из 12 выпусков и включавший 144 визит-портрета членов императорской фамилии, министров, представителей генералитета и деятелей культуры. Сам характер этого проекта показателен: фотография становилась не только средством индивидуальной фиксации, но и инструментом систематизации визуального образа российской политической и культурной элиты [6, с. 204]. В 1860-е гг. деятельность мастерской Деньера демонстрирует постепенное превращение фотографии в самостоятельную область художественной практики и одновременно ее включение в систему официальной государственной и династической репрезентации. Вместе с тем, как уже отмечалось, отсутствие полномасштабного исследования творчества А. И. Деньера и ограниченность сохранившихся архивных материалов существенно затрудняют реконструкцию конкретных обстоятельств создания отдельных произведений.

Для интерпретации рассматриваемого фотопортрета принципиальное значение имеет биографический и военно-придворный контекст 1866 г. После внезапной смерти старшего брата Николая Александровича в 1865 г. великий князь Александр Александрович стал наследником российского престола. К 1866 г. он уже имел генеральский чин и являлся шефом лейб-гвардии Атаманского казачьего полка. Смена официального статуса великого князя Александра Александровича изменила и характер его визуальной репрезентации. Наследник престола должен был регулярно представать на официальных портретах, предназначенных для различных династических и государственных нужд. Особое место среди таких изображений занимали портреты в парадной военной форме. Они не только фиксировали внешний облик модели, но и визуально подчеркивали ее положение, воинский статус и принадлежность к династической традиции.

Датировка рассматриваемого снимка основывается на записи в дневнике цесаревича от 10 (22) апреля 1866 г.: «...я отправился к Деньеру делать казачий портрет большой. Сделал 3 больших и один для миниатюры» [7, с. 298–299]. Эта запись непосредственно связывает посещение ателье Деньера с созданием большого «казачьего» портрета. И действительно, к 1 (13) мая 1866 г. относится счет Деньера: «Его Императорскому Высочеству Государю Наследнику сделано: <...> апреля 16 1 портрет большой Его Высочества 2 копии» [8].

Вероятно, дневниковая запись от 10 (22) апреля свидетельствует о начале работы над портретной серией, съемке отдельных вариантов или выполнении подарочных портретов, поскольку в том же счете фигурирует и изготовление их копий.

Фотопортрет выполнен в характерной для эпохи парадной манере. Великий князь представлен в строгом фронтальном ракурсе; композиция подчинена задаче максимально выразительно показать фигуру и детали военного костюма. Продуманное освещение подчеркивает пластическую структуру лица, фактуру ткани и металлический блеск наград. Особое внимание уделено орденам, орденским лентам, свитскому знаку и аксельбантам.

Изображение демонстрирует индивидуальный художественный почерк А. И. Деньера: мягкость тональных переходов сочетается с высокой детализацией, а материальная фактура мундира, металла и декоративных элементов передана с исключительной точностью. В результате фотография одновременно выполняет документальную и репрезентативную функции. Она запечатлевает реальные черты модели, но делает это посредством тщательно выстроенного художественного образа. Фотопортрет стал основой официального живописного портрета великого князя Александра Александровича кисти С. К. Зарянко из собрания Государственного Русского музея (1867. Холст,

масло. 82 × 75 (овал). Ж-6217). В данном случае взаимосвязь фотографии и живописи особенно наглядна: фотографический портрет служил иконографическим источником для формирования официального образа. При этом фотография не обязательно выступала лишь вспомогательным материалом, скрытым за живописным произведением. Напротив, именно она могла определять композицию, позу, систему освещения и набор репрезентативных деталей, которые затем воспроизводились в живописи.

Представленный фотопортрет происходит из апартаментов Александра III в Александровском дворце (Царское Село). Известен факт, что фотографические портреты Александра III и его семьи находились в Гатчинском, Аничковом (Санкт-Петербург), Малом Ливадийском (Крым) и Александровском дворцах. Историческая судьба этих мемориальных раритетов сложилась драматически. Убранство комнат Александра III, как и большая часть имущества Александровского дворца, было конфисковано Комиссией по учету и сосредоточению ценностей (1921–1922) для последующей реализации через контору «Антиквариат». Хронология бытования экспонатов из Гатчинского дворца прослеживается до 1941 г., дальнейшие их следы были утеряны в годы Великой Отечественной войны (1941–1945).

Неотъемлемой частью изучения любого музейного предмета является исследование его физического состояния, а его сохранность для потомков во многом определяется своевременной и профессиональной реставрацией. Фотопортрет великого князя из собрания музея-заповедника «Павловск» не стал исключением. В 2024 г. снимок прошел комплексную реставрацию в Отделе реставрации музейных предметов.

За время существования на фотопортрете и его подложке появились следы бытования — поверхностные загрязнения, а на картонной подложке — изломы, разрывы и утраты с расслоениями по краям (*ил. 2*). На участках ретуши белилами наблюдались потертости и осыпи. В ходе реставрации была выполнена деликатная механическая очистка; некоторые пятна изучались под микроскопом, чтобы оценить возможность их удаления без повреждения верхних слоев бумаги. После завершения механической очистки утраты были восполнены бумагой с pH, близким к нейтральному. Слои бумаги набирались постепенно, стачивались по краю и вклеивались в толщину картона по границе утраты — так, чтобы не образовывалось утолщение, но обеспечивалась прочность соединения вставки с авторским картоном. Слои высушивались в локальном прессе из плотного картона с использованием струбцин. Для укрепления восполненных участков, разрывов и изломов применялась японская реставрационная бумага, которая заводилась в толщину картона по краям и дополнительно армировала поврежденные области с тыльной стороны. После завершения работ по упрочнению основы восполненные утраты были тонированы акварелью чуть светлее тона авторского картона, затем выполнено деликатное прессование. Потертости и осыпи ретуши белилами не тонировались, чтобы избежать излишне активного вмешательства в авторский красочный слой [9].

Завершающим этапом стало создание специального паспарту для удобного и надежного хранения экспоната: оно обеспечивает мягкое прессование и позволяет хранить фотографию с другими прямоугольными по форме снимками, поскольку во внутренней части паспарту выполнено овальное углубление, повторяющее форму картона.

Эти мероприятия дали возможность не только остановить процессы разрушения, но и максимально приблизить облик фотопортрета к его первоначальному виду, сохранив для потомков аутентичность важного исторического источника.

Проведенное исследование фотопортрета великого князя Александра Александровича работы А. И. Деньера позволяет заключить, что данный экспонат является ключевым звеном в реконструкции официальной иконографии наследника престола 1860-х гг. Сочетание уникальной техники исполнения («способ Деньера»), документальной точности и репрезентативной функции ставит его в один ряд с наиболее значительными образцами русской придворной фотографии. Благодаря реставрации, выполненной в музее-заповеднике «Павловск», утраченные визуальные детали были восстановлены, а физическое состояние предмета стабилизировано, что обеспечивает его сохранность для будущих поколений исследователей. Введение в научный оборот как самого портрета, так и подробных сведений о его бытовании и реставрации вносит вклад в изучение творческого наследия А. И. Деньера и истории музейного хранения мемориальных реликвий императорской семьи.

Литература

1. Генрих Иванович Деньер // Фотографический вестник. 1892. № 4. С. 73–77.
2. *Титов В. С.* Генрих Иоганн Деньер. Фотография и литература // Романовские чтения — 14: сб. статей междунар. науч. конф., Могилев, 28–29 ноября 2019 г. / под общ. ред. Я. Г. Риера. Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2020. С. 239–241.
3. *Попов А. П.* Из истории российской фотографии. М.: Изд-во Московского университета, 2010. 237 с.
4. *Морозов С. А.* Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии. 1839–1917. М.: Искусство, 1955. 184 с.
5. Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837–1887 / под ред. и с предисл. В. В. Стасова. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1888. 750 с.
6. *Аветян Н. Ю.* Фотограф Сергей Левицкий. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. 528 с.: ил.
7. Цесаревич Александр Александрович. Дневник. 1865–1881: в 4 т. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. О. И. Барковец. М.: Фонд «Связь Эпох», 2024. Т. 1: Май 1865 — июль 1867. 789 с.
8. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 1339. Оп. 2. Д. 547. Л. 611.
9. Стратегия сохранения фотографических музейных предметов и музейных коллекций: метод. рекомендации / сост. А. В. Максимова [и др.]; Министерство культуры Российской Федерации, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО. СПб.: РОСФОТО, 2022. 64 с.

[1] Для открытия фотоателье требовалась его обязательная регистрация в полиции. Материалы петроградских фотосалонов прошлых лет были утрачены из-за пожара в Литовском замке во время Февральской революции (1917), когда полностью сгорел хранившийся там полицейский архив.

УДК 77+7.072.5

М. С. Валова

Опыт атрибуции фотографических отпечатков XX века в рамках выставочных и издательских проектов Третьяковской галереи

Богатая и разнообразная по составу фотографическая коллекция отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи в настоящее время крайне востребована, о чем свидетельствуют выставки последнего десятилетия. Снимки часто привлекались в качестве экспонатов, публиковались в каталогах и служили самостоятельным объектом научных исследований. В рамках выставки «Фото[графическое] путешествие» (2025–2026) впервые был составлен обзор фотособрания (более 20 000 единиц хранения) [1].

Одной из ценнейших в этом комплексе является коллекция фотографий, посвященная театру и балету. Отпечатки, собранные художником Михаилом Ларионовым, поступили в галерею в 1989 г. из Франции от его вдовы Александры Томилиной. Впервые в большом количестве снимки, в основном относящиеся к истории Русского балета Сергея Дягилева, были введены в научный оборот в издании «История „Русского балета“, реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова» (2009) [2]. Однако начиная с выставки «Дягилев. Генеральная репетиция» (2022–2023), представившей обширный массив фотографических материалов, было сделано много уточнений и открытий, касающихся датировок, авторства и места создания отпечатков. Работа по атрибуции продолжилась и в последующие годы при подготовке других проектов: «Танец XX века. Матисс, Малевич, Дягилев, Кандинский и другие» в Еврейском музее и центре толерантности (2025), выставки произведений Льва Бакста и экспозиции, посвященной «русскому стилю», в Третьяковской галерее. Проведение обеих выставок запланировано на 2026 г.

Часто на обороте снимков присутствуют надписи, выполненные Михаилом Ларионовым, Александрой Томилиной или неизвестными лицами, с указанием имен артистов, названий или года постановки. Записи не всегда соответствуют действительности, поскольку оставлялись позже. В большинстве случаев фотографии датируются годом премьеры спектакля, однако съемка могла проводиться и позднее, например для рекламы последующих гастролей. Бывает, что и имена артистов приводятся неверно: так, на одном из снимков изображена Вера Фокина (ошибочно указанная Карсавиной) в роли Зобеиды в балете «Шехеразада» [3]. Фотография датировалась соответственно 1911 г., когда Тамара Карсавина стала исполнять эту партию после Иды Рубинштейн. В дальнейшем при изучении фотографического материала Русских балетов Дягилева удалось установить, что отпечаток принадлежит авторству Эмиля Отто Хоппе (Emil Otto Hoppé) [4, с. 26], а съемка осуществлялась в 1914 г. Снимки артистов, составляющие коллекцию наследия Э. О. Хоппе в Пасадене (Калифорния, США), были датированы согласно реестру его фотостудии [там же, с. 134].

Обращение к наследию фотографа в других собраниях позволило установить и датировку работ Ман Рея (Man Ray), запечатлевшего Брониславу Нижинскую в гриме Кикиморы и на фоне декорации Михаила Ларионова [5; 6, л. 1]. Традиционно в изданиях галереи съемку относили к 1917 г. — по премьере балета «Русские сказки» [7, с. 64]. Однако в большой коллекции негативов и фотографических отпечатков Ман Рея в Центре Помпиду (Франция) указана другая дата съемки — около 1922 г. [8–10]. Эти данные фигурируют и в последних исследованиях, посвященных творчеству фотографа [11, с. 310].

Большую помощь при атрибуции оказывают источники мемуарного характера, позволяющие установить примерный период создания снимка или ограничить его. Иногда можно узнать точную дату съемки, как в случае с отпечатками на соленой бумаге авторства Рудольфа Дюркоопа (Rudolf Johannes Dührkoop), заснявшего Леонида Мясина в роли Иосифа в балете «Легенда об Иосифе». На снимках в правом нижнем углу находится тиснение с именем фотографа и датой — 1914 г. [12]. Из дневников Гарри Кесслера (Harry Clemens Ulrich von Kessler), дипломата, писателя, друга Сергея Дягилева, в записи от 23 марта (5 апреля) 1914 г. известно, как Кесслер с антрепренером купили шкуры для сценического образа танцовщика и отдали их в пошив, а на следующий день «с Дягилевым у Дюркоопа фотографировали Мясина в костюме» [13, с. 371].

Ценным источником представляются мемуары режиссера Русских балетов Сергея Григорьева, составившего своеобразную летопись постановок знаменитой антрепризы за все время ее существования (1909–1929) [14]. В описании каждого сезона упоминается, когда и при каких обстоятельствах был ангажирован тот или иной артист и когда он покинул труппу. Это также дает основания для понимания периода съемки. Например, фотографию Веры Немчиновой в роли подруги царицы в балете «Тамара» можно датировать не премьерой спектакля (1912), а началом ее работы в труппе (с 1915 г.) [там же, с. 174]. Кроме того, можно приблизительно установить период создания снимка без указания авторства и года съемки с Лидией Лопуховой и Александром Гавриловым в «Призраке розы», покинувшим труппу в 1919 г.: «Именно в это время, несмотря на все мое противодействие, ушел Гаврилов — прекрасный танцовщик, который когда-то делил партии с самим Нижинским, а затем сумел его заменить» [там же, с. 128].

Более точную дату фотографии позволяет определить периодическая печать. В собрании научной библиотеки Третьяковской галереи сохранились альбомы с газетными вырезками, заказанные и собранные Львом Бакстом. После смерти художника его сын Андрей Бакст продолжил вести альбомы и впоследствии передал тома в галерею. В них вклеены заметки из русских, американских, французских, английских газет и журналов, затрагивающие ту или иную грань творчества Бакста; много вырезок посвящено артистам, для которых художник создавал костюмы и образы. Например, в альбомах содержатся статьи из американских газет за март 1916 г. с изображениями Лопуховой и Гаврилова в образах Девушки и Призрака розы [15, с. 88–89]. В связи с гастролями в Америке для артистов, заявленных на главные роли, организовали специальную рекламную съемку. По предварительной договоренности партию Призрака розы должен был исполнять Вацлав Нижинский, однако знаменитый танцовщик не смог приехать к началу сезона, поскольку из-за событий Первой мировой войны его интернировали в Австро-Венгрии. Только содействие испанского короля Альфонсо XIII помогло решить проблему, и Нижинский прибыл в Нью-Йорк в апреле. Таким образом, есть основания предполагать, что снимок сделан в начале 1916 г., когда проводилась фотосессия артистов для американской прессы. Фотографии вряд ли могли быть сняты раньше: труппа, по воспоминаниям Сергея Григорьева, отбыла из Европы 1 (14) января 1916 г., а Лидия Лопухова присоединилась к ней уже в Нью-Йорке [14, с. 99].

Из периодики можно узнать имена артистов Русских балетов Сергея Дягилева второго плана, которые почти не упоминаются в мемуарных источниках. По снимкам Огюста Берта (François Auguste Bert), опубликованным в журнале Comœdia Illustré в 1910 г., были атрибутированы фотографии с Антониной Нестеровской, Ниной Чернобаевой, Ольгой Николаидис и другими танцовщицами в партиях половчанок в «Половецких плясках» [16, л. 9 об. — 10]. Известно, что Берт осуществлял съемку для Русских балетов Дягилева на протяжении трех лет, с 1909 по 1911 г., и каждый сезон использовал разный фон. Простой драпированный задник, встречающийся на вышеупомянутых отпечатках, характерен для ранней съемки 1909 г. В альбомах с газетными вырезками Льва Бакста удалось обнаружить изображение польской танцовщицы Софи Пфланц (Sophie Phlanz) в костюме, выполненном по эскизу художника, и установить ее имя. Снимки танцовщицы также печатались в американской прессе в январе — феврале 1916 г. [17, с. 186–187, 199].

Благодаря газетам и журналам можно узнать имена не только исполнителей, но и фотографов. Например, удалось определить, что снимок с изображением Тамары Карсавиной в роли Зобеиды в «Шехеразаде» сделан Огюстом Бертом [18]. Косвенный признак — использование задника с лиственным орнаментом, характерным для съемок Берта в 1911 г., — позволил предположить его авторство, которое было подтверждено вырезками из прессы 1911 г. [19, с. 184].

Имя создателя другой фотографии до настоящего времени оставалось неизвестным, поскольку на самом отпечатке оно замазано и выскоблено. Групповой снимок артистов, задействованных в балете «Полуночное солнце», часто публиковался без указания авторства и датировался 1915 г. [20, с. 59]. Однако на отпечатке, обнаруженном на страницах журнала Musical Courier [21, p. 7], значилось название студии, где был получен снимок, — White, N. Y. Исходя из имеющихся данных, можно выдвинуть предположение, что съемка осуществлялась в Нью-Йорке в начале января 1916 г. для гастролей в Америке, сразу по прибытии труппы Дягилева в один из главных городов Нового Света. Действительно, ателье White располагалось в Нью-Йорке и занималось в том числе театральной фотографией, в нем снималась и Лидия Лопухова [22]. Также сравнительный анализ с другими отпечатками из собрания Нью-Йоркской публичной библиотеки (The New York Public Library), выполненными в студии за эти и последующие годы, не вызывает сомнения в производившейся там съемке [23; 24].

Часто имя автора или штамп ателье дает прямое указание на место, где были сделаны фотографии и на какой площадке проходили постановки. В отделе рукописей Третьяковской галереи хранятся снимки, созданные в разных городах и запечатлевшие сцены из одних и тех же спектаклей, а также артистов, исполняющих одинаковые партии. Безусловно, не всегда отпечатки получены в один и тот же год премьеры, поэтому авторство позволяет не только понять географию, но и уточнить датировки снимков. Например, рекламная кампания постановки «Русских сказок» сопровождалась работой фотографов из студий Foulsham & Banfield, Клода Харриса (Claude Harris) в Лондоне, Жоржа Детайя (Georges Albert Detaille) в Монте-Карло. Соответственно, не вызывала сомнений датировка лондонских фотографий, сделанных в 1918 г. во время гастролей труппы. Однако под вопросом оставалось обозначение тем же годом снимка с Верой Немчиновой и Николаем Зверевым, созданного в студии Детайя [2, с. 233]. В Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина обнаружен отпечаток с артистами этого же сеанса съемки, содержащий автографы исполнителей с указанием даты — 1919 г. [25].

Сцены из балета «Полуночное солнце» и портреты артистов сняты в студии White в Нью-Йорке, фотоателье Малкольма Арбутнота (Malcolm Arbuthnot) в Лондоне и Антона Джулио Брагальи (Anton Giulio Bragaglia) в Риме. На основании подписи Брагальи в левом нижнем углу отпечатка с Верой Немчиновой в роли Снегурочки можно предположить, что съемка проводилась позднее. Сравнение с подобным снимком, выполненным на том же сеансе, из собрания Национальной библиотеки Франции (Bibliothèque nationale de France) позволило установить дату — 1920 г. [26]. К этому времени Немчинова после ухода Лопуховой в 1919 г. из труппы заменяла ее в некоторых партиях [14, с. 126], а гастроли Русского балета в Риме состоялись в марте 1920 г.

Штамп лондонской студии The Hana Studios LTD в углу снимков Лидии Лопуховой в роли Мариуччи в балете «Женщины в хорошем настроении» [27, л. 1–3] вызвал сомнение в принятой датировке по премьере, состоявшейся в Риме в апреле 1917 г. По воспоминаниям Сергея Григорьева, постановка была показана впервые в Лондоне в сентябре 1918 г. в театре Колизеум: «Дягилев справедливо считал, что общий успех во многом зависит от первого выступления. Он очень волновался перед этими спектаклями, в особенности беспокоился, как примут в Лондоне „Женщин в хорошем настроении“. <…> Однако беспокойство оказалось напрасным. „Женщины в хорошем настроении“ имели безусловный успех. Подобно тому как Карсавина прославилась в роли Жар-птицы, так и Лопухова нигде не была столь очаровательна, как в роли Мариуччи» [14, с. 122]. Видимо, съемка главной артистки прошла сразу же после заключения контракта Дягилева с лондонской площадкой (1918) в рекламных целях. А снимок Немчиновой

в роли Мариуччи, сделанный в студии Брагальи [27, л. 4], также по указанным выше соображениям можно датировать 1920 г. — временем, когда состоялись гастроли Русского балета Дягилева в Риме с участием танцовщицы.

В процессе работы с коллекцией были скорректированы датировки фотопортретов некоторых художников-оформителей спектаклей дягилевской антрепризы. Так, был уточнен период создания фотопортретов Натальи Гончаровой авторства Петра Шумова, выполненных в технике соленой печати [28; 29]. Ранее они датировались 1910-ми гг. [30, с. 401]. Сравнение с коллекцией фотографий парижского агентства Roger-Viollet, где сохранилось большое количество отпечатков Петра Шумова, в том числе с двух съемок Гончаровой, не помогло, поскольку более ранняя и более поздняя сессии датируются одинаково — 1920-ми гг. [31]. Сопоставление техники исполнения также давало мало информации. Шумов делал соленые отпечатки в начале 1910-х (в частности, снимок Адольфа Больма в «Половецких плясках» [32]), в середине и конце десятилетия (например, фотографии Лидии Соколовой и Леонида Мясина в балете «Парад» 1917 г. [33, л. 1; 34, л. 4] или снимки скульптур Огюста Родена 1916–1918 гг. [35]). Письма Шумова к Гончаровой конца 1918 — начала 1919 г. свидетельствуют, что съемка проходила примерно в это время. «Я выслал Вам то, что было уже готово, а именно: 1) 2 репродукции Ваших картин, 2) 2 портрета Вашего мужа, 3) 2 Ваших портрета. <…> Портреты Ваши я нахожу интересными. Очень прошу Вас быть любезной сообщить мне Ваше о них мнение… У нас стоят отчаянные погоды — темень кромешная, ни зги не видно, а потому и приходится печатать один портрет по неделям», — сообщал Петр Иванович художнице в феврале 1919 г. [36, л. 1 — 1 об.].

Ошибочная дата снимка работы Александра Либермана, запечатлевшего Гончарову стоящей на лестнице в доме на улице Жака Калло, — 1960 г. [30, с. 417] — была скорректирована благодаря публикации самого фотографа. В 1960 г. Либерман издал альбом, в который вошли его портреты известных художников, живших во Франции [37]. По доступному итальянскому изданию удалось определить, что он снимал Гончарову и Ларионова в мастерской на улице Висконти в 1950 г., а в квартире на улице Жака Калло — в 1952 г. [38, p. 47]. Фотографии с этих сеансов, как опубликованные в книге, так и не вошедшие в нее, в настоящее время хранятся в Исследовательском институте Гетти (Getty Research Institute; Калифорния, США). В коллекции был найден снимок, повторяющий ракурс изображения из собрания отдела рукописей Третьяковской галереи, только в кадре Гончарова представлена вместе с Ларионовым [39]. Сравнительный анализ с опорой на авторскую датировку помог точно установить год — 1952-й [40].

Портретный снимок Льва Бакста работы Огюста Берта датировался 1913–1914 гг., согласно надписи на обороте, сделанной Мариной Гриценко, падчерицей художника [41]. В 1962 г. она передала принадлежащую ей часть семейного архива и в дальнейшем способствовала поступлению документальных материалов из Франции от Андрея Бакста. Кроме того, Марина Николаевна занималась разбором архива и оставила для сотрудников поясняющие комментарии. Однако обнаружилось, что съемка осуществлялась ранее: начиная с 1910 г. фотография Берта публиковалась в журнале Comœdia Illustré [16, л. 2]. Подобные методы атрибуции изображений можно применить не только к работам зарубежных авторов, но и к материалу российских фотографов дореволюционного и советского периодов. При подготовке выставки произведений Ильи Машкова (2025) было проанализировано фотографическое наследие мастера, хранящееся в собраниях рукописных отделов Третьяковской галереи и Государственного Русского музея, а также в других доступных коллекциях [42]. На основании проведенной работы были атрибутированы некоторые снимки в составе фонда Машкова. Например, на одном из любительских отпечатков, созданных живописцем в Египте, на обороте сделана надпись неустановленным лицом: «1907–1908 гг. (?)» [43]. Эта дата изначально вызывала сомнения, поскольку в известных исследованиях жизни и творчества Машкова не значилось, что он посещал Египет в указанные годы. Уточнить датировку и определить авторство ряда снимков помогло обращение к коллекции фонда Машкова в отделе рукописей Русского музея, где хранится коллаж из похожих и идентичных фотографий. К некоторым из них живописец оставил пояснения: «У Египетск[их] пирамид и Сфинкса, я в шлеме с верблюдом, араб с ослом, а мой проводник снимал, араб — хозяин верблюда и осла, лошадей там нет, им почти невыносим жаркий клим[ат]. Апрель 1914» [44, л. 8].

В собраниях Третьяковской галереи и Русского музея хранится более 60 портретов Машкова 1920–1930-х гг., выполненных в похожей стилистике, встречаются они и в других коллекциях. Основная часть из них вмонтирована на паспарту без указания имени автора. Предположительно, снимки могли быть сделаны в студии Моисея Наппельбаума. В пользу этой версии говорит техника исполнения — нанесение на негатив размытых пятен краски, которые создают на позитивном изображении эффект абстрактного фона. Подобные портреты других художников с подтвержденным авторством Наппельбаума находятся в собрании отдела рукописей Третьяковской галереи [45; 46]. В мемуарах фотографа не нашлось упоминаний о его сеансах с Машковым, как и портретов живописца в доступных каталогах выставок Наппельбаума [47]. Однако он запечатлевал художников из близкого круга общения Машкова, например Петра Кончаловского и Веру Мухину.

Закономерно возникал вопрос к большому количеству снимков из предполагаемой студии Наппельбаума, некоторые из них имели дублеты. Выяснилось, что эти фотографии выполняли представительскую функцию. В 1930-е гг. Илья Иванович вернулся в родную станицу Михайловскую Нижне-Волжского края (ныне — Урюпинский район Волгоградской области), где с энтузиазмом стал налаживать общественную и культурную жизнь, организовав Дом социалистической культуры своего имени. В поисках поддержки начинания в 1935 г. он обращался во влиятельные инстанции разных уровней: «…Вам послано мною большое пространное письмо… Письмо это вложено в прилично оформленную папку с тисненою надписью Хопёрского района и ваших учреждений. Внутри папок вложены мои фотографические портреты…» [цит. по: 48, с. 61]. Логично предположить, что для данной цели использовались парадные изображения Машкова, сделанные в известных студиях. Живописец в это время обращался и к другим именитым фотографам, например Николаю Свищову-Паола и Льву Леонидову. Подтверждает предположение и то, что большинство отпечатков были выполнены в тоне сепии и наклеены на шероховатую крупнозернистую подложку. Наппельбаум свидетельствовал, что часто применял такое паспарту

для своих работ [49, с. 67]. На основании этого в каталоге выставки Третьяковской галереи авторство установлено под вопросом, поскольку нельзя полностью исключать снимки подражателей.

Уже после открытия выставки при работе над другим исследованием были обнаружены портреты Машкова в фонде Николая Алексеевича Касаткина, педагога художника в фигурном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) в 1902–1903 гг. На шести любительских снимках Касаткин запечатлен в студии в окружении своих учеников [50]. Фотографии имеют глухие заголовки и не датированы, имена присутствующих в кадре, кроме Касаткина, не устанавливались. Подобные отпечатки, также неатрибутированные, с датировкой 1903–1910 гг. находятся в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств им. И. И. Машкова. При этом на всех снимках указано только имя Машкова [51–54]. Однако в отделе рукописей Третьяковской галереи хранится фотография с той же съемки, наклеенная на паспарту и оформленная как адрес-подношение в благодарность педагогу. На изображении хорошо читается надпись на доске за спинами позирующих: «14 марта 19[..]3», а на обороте неустановленным лицом помечено: «Кас[аткин] с уч[ениками] в Уч[илище] жив[описи]. 1913» [55]. Судя по другим групповым снимкам из фонда Касаткина, сделанным в мастерской МУЖВЗ и запечатлевшим профессора со студентами (1904, 1910), скорее всего, указанная фотография относится к 1903 г., а не к 1913-му. В пользу сравнительного анализа свидетельствует тот факт, что Машков окончательно покинул училище в 1910 г. Было определено также, что на некоторых изображениях, помимо Касаткина и Машкова, присутствует второй педагог фигурного класса — Сергей Дмитриевич Милорадович (для установления его личности использовались групповые снимки передвижников конца 1890-х гг. [56]). Если внешний облик Касаткина и Милорадовича на отпечатке с Машковым ближе к фотографии 1904 г., то Милорадович на снимке с учениками 1910 г. больше похож на свой портрет работы Сергея Малютина 1913 г. (Государственная Третьяковская галерея). Вероятно, съемка была проведена на последнем году обучения Машкова в классе Касаткина и Милорадовича (1903), что подтверждается форматом отпечатка-адреса, выполненного Машковым. На паспарту он вывел каллиграфическим почерком: «Глубокоуважаемому Н. А. Касаткину. И. Машков», вокруг подписались и другие ученики класса.

В правом нижнем углу любительской фотографии, на которой профессора сняты отдельно, обнаружено тиснение с подписью Машкова [57]. Подобный знак можно найти еще на одном коллективном отпечатке из данной серии [58]. Это позволяет допустить, что Илья Иванович имел непосредственное отношение к организации сеанса фотографирования: поскольку художник уже приобрел фотоаппарат, съемка, вероятно, осуществлялась его камерой. На своем фотопортрете из собрания Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево» Машков оставил комментарий: «Лето 1904 г. В этом году я окончил худож[ественное] училище, вновь испеченный художник, нос картошкой вышел, снимал себя своим аппаратом, изорви, если покажусь противен» [59]. На групповом снимке из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств видно, что в период обучения в МУЖВЗ Машков снимался не только с Касаткиным и Милорадовичем, но и с Аполлинарием Васнецовым. В описании к фотографии Васнецов, у которого Машков учился в 1900–1904 гг. в пейзажном классе, также не указан [60]. В дальнейшем для определения остальных имен студентов можно соотнести их подписи на паспарту фотографии-адреса с Отчетами Московского художественного общества и Училища живописи, ваяния и зодчества [61].

При подготовке фотографической выставки, посвященной пейзажу, в фонде Игоря Грабаря был обнаружен снимок, сделанный в Кузьминках в 1925 г., без указания авторства. В правом нижнем углу нанесено механическое тиснение «С. К. 1925» [62]. В ходе изучения материалов архива Грабаря был найден другой снимок 1925 г. с аналогичным знаком в углу отпечатка [63], с надписью на обороте: «В Кузьминках. 14 апрель 1925 года. Сн. С. Ф. Кулагина». Анализ фотографических и акварельных работ из музейных собраний Государственного исторического музея и Музея Москвы позволил установить авторство архитектора Семена Федоровича Кулагина: в углах произведений стояла та же подпись, почерк Кулагина идентичен [64–67]. После Октябрьской революции 1917 г. Семен Федорович работал в качестве консультанта и реставратора в Отделе по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса, а с 1920 г. — в должности архитектора Третьяковской галереи [68]. Это объясняет наличие его снимков в фонде Грабаря: художник фактически руководил деятельностью Отдела по делам музеев и возглавлял галерею до 1924 г. На протяжении 1920–1940-х гг. Кулагин в интересах охраны памятников обследовал архитектурные сооружения Москвы и Подмосковья, делал обмеры и вел их фотофиксацию. Вероятно, с той же целью производилась съемка и в Кузьминках. В 1925 г. Кулагин запечатлел виды Архангельского с памятниками и постройками и предоставил в музей усадьбы альбом с высокохудожественными фотографиями, передающими профессиональный взгляд архитектора [69]. Помимо снимков из Кузьминок, в фонде Грабаря было обнаружено изображение храма Василия Блаженного с таким же тиснением авторских инициалов в углу отпечатка [70]. Ранее он датировался 1900-ми гг., однако имеющиеся данные позволяют предположить, что фотофиксация памятника проводилась после революции. В дальнейшем при более глубоком изучении фотографического наследия из архива Грабаря есть вероятность найти и другие отпечатки Кулагина.

Благодаря обширной фотографической коллекции отдел рукописей Третьяковской галереи может продемонстрировать вехи жизни и творчества художников самых разных стилей и направлений. В последнее время стали востребованы снимки из фондов представителей русского андеграунда: Франциско Инфанте-Арана (Francisco Infante-Arana), Эдуарда Штейнберга, Владимира Немухина. Так, к 100-летию со дня рождения Владимира Немухина, яркой фигуры нонконформистского движения в России, в Третьяковской галерее прошла выставка с использованием большого количества фотографического материала (2025–2026). Архив художника поступил в собрание музея от вдовы живописца в 2018 г. Первоначальная обработка коллекции проводилась на высоком уровне с учетом последних исследований и публикаций. При подготовке материала к экспонированию и изданию в каталоге была осуществлена сверка с датировками самих фотографов: Игоря Пальмина, Георгия Кизевальтера, Сергея Борисова, Юрия Желтова, Владимира Сычева, Иосифа Бадалова и др. [71–75]. В сравнении с собранием музея современного искусства «Гараж» устанавливалось авторство некоторых отпечатков, например ряда снимков Владимира Сычева,

сделанных во время показа картин на открытом воздухе в Беляево («Бульдозерная выставка», 1974) [76]. Благодаря последнему изданию Вадима Алексеева «Идеально другие», включающему фотографии из личного архива, удалось определить, что автором снимка из выставочного зала на Малой Грузинской улице с Александром Харитоновым, Дмитрием Плавинским, Валентиной Талочкиной и Георгием Вициным является художник Николай Вечтомов [77, с. 416–417; 78].

Таким образом, в результате подготовки выставочных проектов Третьяковской галереи последних лет была проведена большая работа по определению авторства, уточнению датировок фотографий, установлению изображенных на них персоналий и т. д. При исследовании отпечатков XX в. использовался комплексный подход с привлечением мемуарного, эпистолярного наследия, периодических изданий, а также публикаций и авторских атрибуций. Широко применялся сравнительный анализ тиражного материала не только в собрании отдела рукописей Третьяковской галереи, но и в фондах других музейных институций, в том числе были изучены сайты зарубежных коллекций. Проведенные исследования позволили открыть новые страницы в истории балетной фотографии, установить условия съемки, места и даты создания портретов деятелей искусства, внести коррективы в устоявшиеся атрибуции и определить новые перспективы для дальнейшего изучения отпечатков.

Литература

1. *Валова М. С., Ментюкова О. К.* Мемориальная фотография в собрании отдела рукописей Третьяковской галереи // Фотографическое путешествие. Дар Роберто Скарфоне. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2026. С. 160–177.
2. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. М.: Интеррос, 2009. 432 с.: ил.
3. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Ф. 180. Ед. хр. 12260.
4. Сто одна фотография. Эмиль Отто Хоппе и Русский балет / Дж. Э. Боулт, Г. Хау, О. Минин. М.: Искусство — XXI век, 2018. 188 с.: ил.
5. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12403.
6. Там же. Ед. хр. 12399.
7. Дягилев. Генеральная репетиция. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2022. 220 с.: ил.
8. Man Ray. Bronislava Nijinska. Vers 1922 // Centre Pompidou: [website]. URL: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cxx5Ryj (accessed: 08.06.2026).
9. Man Ray. Bronislava Nijinska. Vers 1922 // Ibid. URL: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cgjz5L8 (accessed: 08.06.2026).
10. Man Ray. Bronislava Nijinska. Vers 1922 // Ibid. URL: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c8GXGG (accessed: 08.06.2026).
11. *Аверьянова О. Н.* Ман Рей фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду: дис. … д-ра искусствоведения. М., 2021. 490 с.
12. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12362.
13. *Кесслер Х.* [О Дягилеве, Родене, Рильке…]. Дневники 1911–1914 / пер. с нем. Т. Верещагиной. М.: Аграф, 2017. 480 с.
14. *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева. 1909–1929 / пер. с англ. Н. А. Чистяковой; предисл. и комм. В. В. Чистяковой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. 383 с.: ил.
15. *Бакст Л. С.* Монтированный альбом газетных вырезок: в 10 т. Т. 10 // Научная библиотека Государственной Третьяковской галереи (НБ ГТГ).
16. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 13743.
17. *Бакст Л. С.* Указ. соч. Т. 8.
18. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12272.
19. *Бакст Л. С.* Указ. соч. Т. 5.
20. *Галкина М. М.* Коллекция балетных фотографий из собрания Михаила Ларионова // Фотография в музее: сб. докладов конференции. 21–23 мая 2019. СПб.: РОСФОТО, 2019. С. 58–63.
21. Musical Courier. 1916, January 20. Vol. LXXII, no. 3. URL: https://archive.org/details/sim_music-magazine-and-musical-courier_1916-01-20_72_3/page/6/mode/2up (accessed: 08.06.2026).
22. Lidia Lopokova // New York Public Library: [website]. URL: https://digitalcollections.nypl.org/items/164eb5e0-c5bb-012f-4a06-58d385a7bc34?canvasIndex=0 (accessed: 08.06.2026).
23. Chrystal Herne and unidentified others in the stage production Polygamy, no. 10 // Ibid. URL: https://digitalcollections.nypl.org/items/76bfc8b0-2d25-0136-a886-7d89ae2f37e6?canvasIndex=0 (accessed: 08.06.2026).
24. Scene from the stage production What Price Glory? // Ibid. URL: https://digitalcollections.nypl.org/items/08fe8e50-c5ae-012f-b2e5-58d385a7bc34?canvasIndex=0 (accessed: 08.06.2026).
25. Фотография. Зверев Н. М. и Немчинова В. Н. в ролях. Монте-Карло. «Русские народные сказки» // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: [сайт]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=25884665 (дата обращения: 09.06.2026).
26. Photo Bragaglia (Rome). Les contes russes [Image fixe]: [Vera Nemchinova (la fille des neiges)] // BNF: [website]. URL: https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41005302b (accessed: 09.06.2026).
27. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12342.
28. Там же. Ед. хр. 11958.
29. Там же. Ед. хр. 12000.
30. Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом / отв. ред. Л. И. Иовлева. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2013. 440 с.: ил.
31. Roger-Viollet: [website]. URL: https://www.roger-viollet.fr/search/natalia-gontcharova-choumoff/4714874 (accessed: 09.06.2026).
32. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12189.
33. Там же. Ед. хр. 12369.
34. Там же. Ед. хр. 12471.
35. *Давыдова М.* Соляные отпечатки Петра Шумова из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина. Проблемы идентификации // Материалы научной конференции в рамках выставки «Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии». URL: http://e-books.arts-museum.ru/talbot/davidova/ (дата обращения: 09.06.2026).
36. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 1862.
37. *Liberman, A.* The artist in his studio. New York: The Viking Press, 1960. 218 p.
38. *Liberman, A.* Gli artisti nel loro studio. Milano: Il Saggiatore, 1961. 159 p.
39. *Liberman, A.* Larionov, Mikhail. Circa 1950–1959 // Getty Research Institute: [website]. URL: https://rosettaapp.getty.edu/view/action/ieViewer.do?metadata=xsl&is_mobile=true&is_rtl=false&dps_dvs=1781080759220~882&dps_pid=IE47357# (accessed: 10.06.2026).

40. Подробнее о фотопортретах Н. С. Гончаровой см.: *Валова М. С.* Н. С. Гончарова в объективе известных фотографов: парижский период // Фотография как искусство. Русский пикториализм: материалы научной конференции. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2023. С. 55–67.
41. ОР ГТГ. Ф. 125. Ед. хр. 3449.
42. *Валова М.* Фотография в жизни и творчестве Ильи Машкова: репрезентация художника в дореволюционное и советское время // Илья Машков. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2025. С. 280–295.
43. ОР ГТГ. Ф. 112. Ед. хр. 90.
44. Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 198. Ед. хр. 214.
45. ОР ГТГ. Ф. 70. Ед. хр. 489.
46. Там же. Ед. хр. 517.
47. Советская фотография за десять лет: каталог выставки. М.: изд. Комитета выставки, 1928. 144 с.
48. *Полончук Т. А.* И. И. Машков. Живопись 1930 — начала 1940-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2002. 301 с.
49. *Наппельбаум М. С.* От ремесла к искусству. Искусство фотопортрета. 2-е изд. М.: Планета, 1972. 191 с.
50. ОР ГТГ. Ф. 96. Ед. хр. 354–359.
51. Неизвестный фотограф. Фотография. Фото групповое в художественной мастерской. Из альбома фотографий из архива И. И. Машкова. 1903–1910 годы // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: [сайт]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=69006658 (дата обращения: 11.06.2026).
52. Неизвестный фотограф. Фотография. Фото групповое в художественной мастерской. Из альбома фотографий из архива И. И. Машкова. 1903–1910 годы // Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=69006648 (дата обращения: 11.06.2026).
53. Неизвестный фотограф. Фотография. Фото групповое в художественной мастерской. Из альбома фотографий из архива И. И. Машкова. 1903–1910 годы // Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=69006644 (дата обращения: 11.06.2026).
54. Неизвестный фотограф. Фотография. Фото групповое в художественной мастерской. Из альбома фотографий из архива И. И. Машкова. 1903–1910 годы // Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=69006638 (дата обращения: 11.06.2026).
55. ОР ГТГ. Ф. 96. Ед. хр. 332.
56. Там же. Ф. 69. Ед. хр. 940.
57. Там же. Ф. 96. Ед. хр. 388.
58. Там же. Ед. хр. 358.
59. Фотография. И. И. Машков // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: [сайт]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5288577 (дата обращения: 11.06.2026).
60. Неизвестный фотограф. Фотография. Фото групповое в художественной мастерской. Из альбома фотографий из архива И. И. Машкова. 1903–1910 годы // Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=69006654 (дата обращения: 11.06.2026).
61. Московское художественное общество. Отчет Московского художественного общества и Училища живописи, ваяния и зодчества. М., 1900–1914.
62. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 19449.
63. Там же. Ед. хр. 18793.
64. Кулагин С. Ф. Москва. У Покровских ворот. Покровка. Дом № 20. (Дом Чибисовой) // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: [сайт]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=51711221 (дата обращения: 17.06.2026).
65. Кулагин С. Ф. Бывший дом князя Гагарина на Новинском бульваре, на паспарту. Фотография // Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=59813912 (дата обращения: 17.06.2026).
66. Кулагин Семен Федорович. Конный двор усадьбы Кузьминки. Фотография // Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=59816683 (дата обращения: 17.06.2026).
67. Кулагин Семен Федорович. Колоннада (бывшей Шереметевской) больницы им. Склифосовского // Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9494505 (дата обращения: 17.06.2026).
68. Подробнее о С. Ф. Кулагине см.: *Оксенюк А.* С. Ф. Кулагин — архитектор Третьяковской галереи // Русское искусство. 2025. № 1. С. 114–119.
69. Фотоальбом с видами Архангельского в 1925 году // Архангельское: [сайт]. URL: https://arhangelskoe.su/news/fotoalbom-s-vidami-arkhangelskogo-v-1925-godu/?sphrase_id=495682 (дата обращения: 17.06.2026).
70. ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 18736.
71. Сергей Борисов = Sergei Borisov: каталог. М.: Московский дом фотографии, 2007. 175 с.: ил.
72. *Желтов Ю.* Фотографические опыты: каталог / Союз фотохудожников России; Галерея «Романовъ». М.: Бонфи, 2010. 471 с.: ил.
73. *Пальмин И. А.* Past Perfect. М.: Арт-Волхонка, 2011. 433 с.: ил.
74. *Кизевальтер Г.* В мастерских художников. М.: Фонд культуры «Екатерина», 2021. 326 с.: ил.
75. Традиция нонконформизма: живопись, графика, скульптура, фарфор из собрания Иосифа Бадалова: каталог выставки / сост. О. Портнова. М.: Изд. Леонид Лернер, 2009. 218 с.: ил.
76. ОР ГТГ. Ф. 263. Ед. хр. 1171.
77. *Алексеев В.* Идеально другие. Художники о шестидесятых. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 552 с.
78. ОР ГТГ. Ф. 263. Ед. хр. 1183.

УДК 77.047

Я. А. Захарова

Арктические стеклянные негативы в фотографическом архиве В. Н. Тюлина

В 2019 г. в издательстве Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» вышел историко-биографический очерк В. В. Малого «Владимир Николаевич Тюлин. Жизнь, отданная гидроакустике», посвященный одному из основоположников отечественной гидроакустики — Владимиру Николаевичу Тюлину (1892–1969). Опираясь на широкий круг архивных и генеалогических источников, книга воспроизводит значительное число фотографий из семейного архива Тюлиных-Дерюгиных, которые были предоставлены потомком семьи — О. А. Флоренской [1]. Однако фотографии служат прежде всего визуальным подтверждением биографического повествования: они документируют места, события и круг общения героя, но не становятся самостоятельным предметом исследования. Такой подход характерен для значительной части биографической литературы, где фотография ценится главным образом как источник сведений. Между тем сохранившийся архив В. Н. Тюлина позволяет поставить иной вопрос: как рассматривать фотографии в качестве самостоятельных исторических объектов?[1]Внимание статьи сосредоточено на арктических стеклянных негативах из коробок № 36 и 53. Выбор продиктован относительной цельностью материала и возможностью соотнести его с научной работой В. Н. Тюлина, в первую очередь с экспедициями начала 1930-х гг. Сам архив не складывается в последовательную историю одного автора: хронологический порядок нарушен, многие связи между объектами утрачены, обстоятельства создания значительной части снимков остаются неясными. Речь идет не о реконструкции авторской эволюции, а о детальном изучении самих фотографических объектов. Арктический комплекс особенно показателен: биография, наука и материальная форма стеклянного негатива оказываются в нем неразделимы, фотографии связаны с жизнью и работой Тюлина, но не исчерпываются ролью свидетельств о людях, местах и событиях. За ними просматривается и другое — следы технической, экспедиционной и визуальной практики, которые частный архив хранит наравне с фактами биографии.

В работе с архивом Тюлина поворот от изображения к вещи и практике задается самим материалом. Важно не только то, что изображено на снимках, но и то, как они сохранились, с чем оказались рядом, в каком формате существуют и какого способа просмотра требуют. Такой взгляд развивает сборник статей «Фотографии, объекты, истории: о материальности изображений» (Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images). Во введении к нему Элизабет Эдвардс (Elizabeth Edwards) и Дженис Харт (Janice Hart) предлагают рассматривать фотографии в связи с их материальным существованием — форматом, следами использования, хранением, перемещением, демонстрацией, вовлеченностью в социальные отношения [2, p. 1–15].



Ил. 1. Архивные коробки с фотографическими материалами из архива В. Н. Тюлина.
© Из собрания О. А. Флоренской



Ил. 2. Внешний вид коробок № 36 и 53.
© Из собрания О. А. Флоренской

В главе «Коробка с разнородными материалами: культурная биография коробки с „этнографическими“ фотографиями» (Mixed Box: The Cultural Biography of a Box of ‘Ethnographic’ Photographs) Эдвардс и Харт рассматривают музейную коробку из собрания Музея археологии и антропологии Питт-Риверса (Pitt Rivers Museum) не как нейтральное хранилище, а как синтетический объект, связывающий отдельные фотографии между собой и с институциональным порядком хранения. Авторы подчеркивают: «Жизнь вещей в действительности складывается из множества жизней» (пер. наш. — *Я. З.*) [ibid, p. 60]. Коробка с фотографиями соединяет в себе индексальные следы физического мира, сами фотографические объекты и меняющиеся порядки владения, систематизации и использования. В этом же ключе архив Тюлина описывается как место хранения пластин и одновременно как совокупность элементов архивного порядка: пометы, номера, соседство материалов и следы бытования задают предварительные связи между изображениями, то подтверждая устойчивость серии, то обнаруживая позднейшую или случайную группировку [ibid, p. 47–61].

Дело не сводится к одним лишь физическим свойствам носителя. Джоанна Сассун (Joanna Sassoon), писавшая о цифровом воспроизведении фотографий, обозначает важную проблему ранних цифровых архивов: цифровая среда подчеркивала эстетические качества и сюжет изображения, но скрывала более тонкие визуальные признаки, материальность оригинала. В результате собрания описывались и использовались как фотобанки, где на первый план выходил сюжет отдельного кадра, а следы фотографического процесса, физическое состояние, порядок хранения и связи с другими объектами оставались для исследователя невидимыми [ibid, p. 191, 195]. В последние годы осмысление пределов и возможностей цифровизации стало важной частью архивной и музейной практики. По мере роста интереса к материальности фотографического цифровизация все чаще понимается не как простое получение изображения, а как способ документации объекта: фиксируются лицевая и оборотная стороны, толщина, повреждения, подписи, упаковка, первоначальное расположение, связи между предметами. Следуя этим принципам, цифровая копия не превращает фотографию в одно только

изображение, а, напротив, описывает ее материальное и контекстуальное существование — и именно так может строиться описание и курирование архива Тюлина.

Для частных собраний значима и перспектива Марты Лэнгфорд (Martha Langford), предложенная в книге «Прерванные разговоры: посмертная жизнь памяти в фотоальбомах» (Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums). Хотя архив Тюлина не является альбомом в строгом смысле слова, он также складывался через отбор, сохранение и перегруппировку изображений; потому отдельная фотография не может быть полностью понята вне тех связей, которые возникли вокруг нее в процессе семейного и архивного бытования [3]. В том же направлении работает праксеология Бернда Штиглера (Bernd Stiegler), сформулированная в работе «Как производить действия при помощи фотографий: к вопросу о праксеологии фотографии» (How to Do Things with Photographs: Überlegungen zu einer Praxeologie der Fotografie). Отсылая названием к теории речевых актов Джона Остина (John Austin), но не перенося ее на фотографию буквально, он смещает вопрос от природы фотографии к ее прагматике: снимки не просто что-то изображают — их снимают, проявляют, рассматривают, хранят, перекладывают, показывают, забывают и вновь вводят в исследовательский оборот [4].

Материалы архива не выстраиваются в последовательную историю фотографической деятельности, скорее в них сосуществуют несколько режимов работы с фотографией. Поэтому вопрос «что изображено?» здесь не исчезает, но перестает быть единственным — не менее важно, что с этими фотографиями делали и как их материальная форма позволяет исследовать их теперь.

Фотографическая часть архива дошла до нас как семейно-личное собрание: первоначальные связи между объектами во многих случаях утрачены или требуют реконструкции, материалы не всегда образуют очевидные тематические или хронологические группы, содержимое ряда коробок выглядит перемешанным (*ил. 1*). Существующий порядок хранения нельзя автоматически принимать за порядок съемки, авторского отбора или первоначальной систематизации. Дополнительную сложность создают позднейшие семейные подписи и перемещения. На одной из коробок имеется надпись «Папа в молодости», где «папа» — сам В. Н. Тюлин, вместе с тем в архиве есть фотографии, на которых Тюлин изображен ребенком. Следовательно, по крайней мере часть материала создана другими людьми, и имя Тюлина обозначает здесь архивную принадлежность и биографический центр собрания, а не авторство каждого изображения. Изучение архива требует дальнейшей инвентаризации, атрибуции и сопоставления снимков с другими составляющими наследия Тюлина. Часть семейных документов О. А. Флоренская передала в Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ), среди них письма Тюлина и его акварели, важные для уточнения биографического и исторического контекста отдельных кадров. Работа с фотографическими материалами осложнена состоянием самих объектов: большинство из них существует на стеклянной основе, а частое перекладывание пластин небезопасно. Поэтому до решения вопросов хранения и консервации тематические подборки целесообразнее формировать по цифровым копиям, сводя к минимуму перемещение оригиналов.

Настоящая статья сосредоточена на арктическом блоке архива. Он представлен двумя группами стеклянных негативов: в коробке № 36 хранятся 11 пластин, в коробке № 53 — 13 (*ил. 2*). К проблематике сюжета каждый кадр добавляет другие вопросы: как изображение становится видимым и какую роль в этом играет сам фотографический носитель? Описание архива Тюлина предлагается выстраивать как движение от архивной ситуации к фотографическому объекту: сначала фиксируются коробка, надписи, соседство материалов и состояние сохранности, затем основа и формат и только потом сюжет.

На крышке коробки № 53 сохранилась печатная этикетка гидрохинонного проявителя к пластинкам «Победа» фабрики фотопластинок Э. В. Занковской. Поверх нее нанесены рукописные пометы и номера, а также датировка «Дозв. цензурою. Москва, 4 марта 1900». Даже если коробка не была первоначальной упаковкой именно этих негативов, она фиксирует один из этапов их хранения: арктические изображения содержатся в архиве вместе с вещами и следами, которые не принадлежат сюжету, но входят в историю фотографического объекта. Это верно и для архива Тюлина в целом: многие объекты здесь требуют описания через состояние сохранности. Фотография существует в перспективе исчезновения. Дело не только в возможной утрате архива как собрания, но и в самой материальной природе фотографического. Историк фотографии и специалист по консервации Бертран Лаведрин (Bertrand Lavédrine) подчеркивает, что фотография — сложная совокупность материалов и слоев, способных ослабевать, деформироваться и разрушаться. Хрупкость стеклянной основы соединяется с уязвимостью эмульсионного слоя и серебряного изображения. Сохранность поэтому нельзя вынести за пределы анализа как нечто второстепенное: царапины, сколы, отслоение эмульсии, изменение плотности, ретикуляция эмульсионного слоя, металлизация поверхности (эффект серебряного зеркала) участвуют в нынешнем существовании объекта и в том, как изображение становится видимым [5, p. 2–3, 248–249].

Для негативов вопрос материальности обладает особой силой. В системе негатив — позитив они долго считались промежуточной стадией на пути к отпечатку и потому нередко оставались без внимания: их забывали, небрежно хранили, уничтожали после печати. Лаведрин связывает более бережное отношение к негативам с недавней переоценкой их архивной и культурной ценности. В архиве Тюлина эта переоценка обретает конкретность: арктические пластины важны и как источник будущего позитива, и как первичные объекты, где действие света, состояние стекла и следы времени сохраняют собственную историческую значимость [ibid, p. 8].

В арктической серии эта уязвимость особенно заметна. Повреждения не просто затрудняют различение сюжета — они вступают во взаимодействие с самой изображенной средой, накладываясь на снежные и ледяные поверхности, усиливая неустойчивость границ между фигурами людей, горизонтом, водой и берегом. Слабый контраст полярного ландшафта, тональная инверсия негатива и следы старения вместе формируют тот режим видимости, в котором эти снимки существуют сегодня.

Стеклянный негатив и его цифровой позитив показывают один и тот же снимок в разных состояниях. На пластине изображение еще сцеплено с поверхностью стекла. В цифровом позитиве оно приближается к привычному фотографическому виду: различимы люди в снежном пространстве, одинокая фигура у воды, ледяной рельеф, линия горизонта. Переход не отменяет материальной истории снимка — меняется лишь то, откуда мы на него смотрим: сначала перед нами хрупкий архивный предмет, затем изображение, извлеченное из негативного состояния (*ил. 3, 4*). Другой тип изображений — ледяные берега, айсберги, открытая вода. Здесь почти нет события



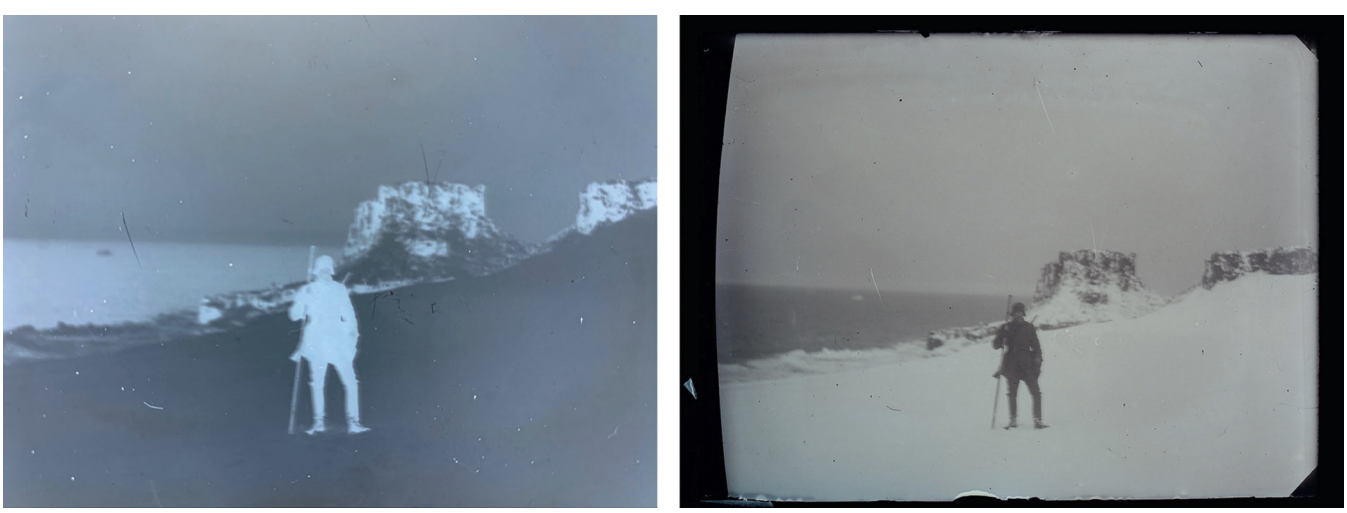
Ил. 3. Группа людей в полярной одежде: слева — стеклянный негатив; справа — цифровое позитивное воспроизведение. 9 × 12. © Из собрания О. А. Флоренской

в повествовательном смысле; кадр держится на тональных переходах между водой, льдом и небом. Арктический пейзаж предстает не удаленным географическим объектом, а средой, сопротивляющейся фотографическому различению. Снег и лед отражают свет иначе, чем большинство поверхностей: высокое альбедо снежного покрова при обычной экспозиции ведет к пересвету, сглаживает детали, ослабляет границы между зонами изображения. Взгляд задерживается поэтому не только на сюжете, но и на самой поверхности снимка: контуры зыбки, детали растворяются, и, чтобы отделить воду от льда, небо от горизонта, фигуру от пространства, приходится всматриваться.

Среди арктических материалов есть изображение ледокола с читаемым названием «Малыгин» (*ил. 5*). Кадр помогает уточнить нижнюю границу датировки: ледокольный пароход «Соловей Будимирович» был переименован в «Малыгин» в 1921 г. [6]. Биографический контекст делает эту деталь особенно важной. В. В. Малый, ссылаясь на В. А. Комлякова, указывает, что в 1932 г. опытный образец созданного В. Н. Тюлиным первого отечественного звукового эхолота успешно прошел испытание во время перехода ледокольного парохода «С. Г. Малыгин» из Кронштадта в Мурманск [1, с. 22]. Удалось найти и дополнительное подтверждение атрибуции: в публикации Н. В. Пинегина об экспедиции Арктического института на Землю Франца-Иосифа в 1932 г. на ледокольном пароходе «Малыгин» прямо сказано, что инженер В. Н. Тюлин, командированный Центральной радиолабораторией, вел наблюдения над работой эхолотов, а экспедиция привезла большое число фотоснимков и кинофильм [7, с. 196].

Два негатива с самим В. Н. Тюлиным — на одном он стоит на снежном берегу, на другом на фоне ледокола — связывают арктический материал с его личным присутствием в экспедиции. Учитывая его ранний интерес к фотографии и сохранившиеся акварели, можно предположить, что съемка Арктики имела для него не только служебный смысл — она была одновременно экспедиционной фиксацией, частным впечатлением и заготовкой для будущих рисунков. Арктические негативы стоит рассматривать не как простые документы научной поездки, а как часть более широкого круга визуальных практик В. Н. Тюлина.

Выбор стеклянной пластины тоже не случаен. К началу 1930-х гг. стекло уже уступало более легкой пленке, но в научной и технической фотографии сохраняло значение носителя крупного формата и высокой



Ил. 4. Фигура человека на берегу, вероятно, сам В. Н. Тюлин: слева — стеклянный негатив; справа — цифровое позитивное воспроизведение. 9 × 12. © Из собрания О. А. Флоренской



Ил. 5. Ледокол «Малыгин». 13 × 18.
© Из собрания О. А. Флоренской

детализации, удобного для печати и технического документирования. Съемка на стекло в арктической серии указывает на практику, где фотография служила наблюдению, документированию и сохранению визуальных данных, — и одновременно платой за это была хрупкость и тяжесть носителя в условиях экспедиционной перевозки и хранения.

Кадр с «Малыгиным» важен не только как биографическая деталь — он открывает выход к широкому культурному контексту советской Арктики 1920–1930-х гг. В эти годы Север становится и пространством научно-технических экспедиций, и одним из ключевых сюжетов советского героического воображения. Ольга Скубач показывает, что арктическая кампания была вписана в геополитические и индустриальные задачи государства, а документальные тексты полярников часто строились вокруг канона бесстрашия [8]. На этом фоне особенно важна нериторичность тюлинских негативов. Они не превращают Арктику в завершенный рассказ о подвиге, а сохраняют более будничную оптику экспедиции. Упоминание «Малыгина» у Скубач уточняет этот контекст. Во время спасения экспедиции Умберто Нобиле в 1928 г. на ледокольном пароходе, безуспешно пытавшемся подойти к месту катастрофы с востока, находилась команда аккредитованных журналистов; тем самым «Малыгин» уже оказывался внутри медийно-документального поля советской Арктики. Для лучшего понимания контекста важен и выпуск № 10 журнала «СССР на стройке» за 1934 г., посвященный челюскинской эпопее. Прямого отношения к «Малыгину» он не имеет, но показывает, как арктическое событие становилось частью журнального зрелища: карта, газетная полоса, лагерь на льду, воздушное спасение и торжественное возвращение складывались в монтажный рассказ [9, с. 4–5, 8–9]. Кристофер Хойер (Christopher P. Heuer) рассматривает этот номер как пример советского арктического фотомонтажа (Soviet Arctic photomontage), где расстояние между семьей О. Ю. Шмидта и палаточным лагерем, Москвой и Беринговым проливом, человеческой тревогой и государственной мобилизацией преодолевается средствами печатного изображения [10, p. 177–180]. Разбор Хойера позволяет увидеть в советском арктическом сюжете не только героическую, но и бюрократическую сторону (bureaucratic Arctic). В челюскинском номере журнала «СССР на стройке» фотомонтаж соединяет кадры людей, оказавшихся во льдах, со сценами московских совещаний: арктическое событие предстает как предмет координации, расчета и еще не осуществленного, но уже продуманного действия. Арктика предъявляется публике как пространство, завоеванное не одним подвигом, а трудом и политической волей [ibid]. Негативы Тюлина находятся рядом с этой визуальной культурой, но не совпадают с ее риторикой. В них нет напряженной драматургии, рассчитанной на массового зрителя, вместо нее перед нами экспедиционная повседневность — ледокол, берег, снег, фигуры людей, полевые условия работы.

Здесь важно вспомнить и другой контекст — научное доверие к фотографии. Келли Уайлдер (Kelley Wilder) пишет, что уже в 1839 г. дагеротип называли искусственной сетчаткой, предоставленной физикам; в этой метафоре фотография предстает как продолжение глаза — механическое, оптическое, почти беспристрастное. Однако в научной работе снимок не был простой копией того, что и так можно увидеть. Он позволял удержать слабый след света, зафиксировать то, что требует прибора и выдержки, а затем снова вернуться к изображению и прочесть его [11, p. 9–11, 24–26]. В архиве Тюлина стеклянная пластина оказывается связана именно с такой фотографией: она предполагает точность фиксации, возможность вернуться к снимку, рассмотреть его заново и сопоставить с другими материалами [ibid, p. 37–38]. Арктические виды здесь не замыкаются на пейзаже. За ними проступает работа инженера в экспедиции — попытка удержать северную среду как материал для описания, проверки и анализа.

Задолго до изобретения фотографии Арктику описывали в путевых записках, на картах, в рассказах о полярных плаваниях как пространство, которое трудно увидеть, измерить и удержать. Уже раннемодерные тексты о Севере строились вокруг нарушенного зрения. В рассказах о плавании Мартина Фробишера наблюдатель сталкивается с материальной неразличимостью арктической среды (perplexitie of matter), туман, снег и лед создают пространство, где не различить ни землю, ни море [10, p. 9–20, 26]. Арктика тревожит не экзотикой, а однообразием — монотонным сходством (monotonous

sameness), негативной географией (negative geography), безликим и трудноизмеримым простором (featureless, immeasurable expanse), где привычная связь между наблюдателем, предметом и изображением расшатывается [ibid, p. 12–16, 19–25]. Та же проблема — в картографии: уже у Герарда Меркатора Арктика остается местом географических вопросов (site of geographical questions), а крайние широты его проекции превращаются в зону визуального искажения [ibid, p. 21, 46–48].

В негативах Тюлина эта история трудного зрения перестает быть темой одних лишь текстов и карт. Снег, лед, вода и горизонт образуют среду, где фигура, берег, ледокол или ледяной рельеф не всегда отделяются друг от друга с ожидаемой ясностью. Фотография не превращает эту среду в прозрачный документ — она удерживает ее неустойчивость и заставляет смотреть медленно. Снимки Тюлина можно отнести к более широкой истории арктического изображения (Arctic image) — едва читаемого образа (quasi-readable blur), который, по выражению Хойера, невозможно закрепить в одном-единственном виде (impossible to fix in a single view) [ibid, p. 195–197]. Их ценность в том, что они не устраняют эту неясность, а сохраняют сам опыт всматривания в Арктику.

Фотографический архив В. Н. Тюлина интересен не только как источник семейной истории или биографии выдающегося инженера-гидроакустика. Арктические негативы из коробок № 36 и 53 открывают более сложное пересечение биографического, технического и материального: они связаны с профессией Тюлина, с экспедиционным опытом начала 1930-х гг. и с историей фотографии как инструмента наблюдения и документирования. Частную и семейную фотографию лишь сравнительно недавно стали воспринимать как самостоятельный предмет исследования, а не как вспомогательный биографический или иллюстративный материал. Такие собрания требуют особого внимания: они хранят не только изображения людей, мест и событий, но и способы домашнего хранения, следы прикосновений, перемещений, утрат, позднейших попыток упорядочить прошлое. Архив Тюлина оказывается поэтому составляющей более общей задачи — изучения частных фотографических собраний как исторических источников и одновременно как материальных форм памяти [12].

Значение арктического комплекса особенно заметно на фоне музейных собраний советского Севера. Как показывает В. С. Кузнецова на материале Архангельского краеведческого музея, снимки 1920–1930-х гг. здесь по преимуществу документальны и репортажны, а хранение по порядку поступления — независимо от даты, жанра и темы — затрудняет классификацию и анализ. В коллекции преобладают официальные и коллективные кадры, тогда как любительская и пейзажная съемка представлена заметно слабее [13, с. 140–141, 150–151]. Частный архив Тюлина сохраняет формы экспедиционного опыта, которые в официальных корпусах нередко растворяются в общих документальных сериях.

Таким образом, исследование показывает, что материальность фотографического позволяет работать с архивом уже сейчас, до завершения полной инвентаризации и атрибуции. Стеклянная основа, эмульсионный слой, формат, негативное изображение и его цифровой позитив не сводятся к техническим характеристикам — они помогают понять, как фотография существует в архиве и как меняется ее чтение при переходе от негатива к позитиву. Физические изменения фотографических объектов отражают течение времени и делают память осязаемой. Дальнейшая работа должна соединить процессы атрибуции, сопоставления снимков с письмами, акварелями и другими документами и уточнения истории их хранения. Однако уже арктические негативы показывают, что частный фотографический архив не сводится к иллюстрации биографии. Он позволяет увидеть, как семейная память, техническая культура и история визуального освоения Арктики сохраняются в материальной форме и в самом усилии рассмотреть изображение.

Литература

1. *Малый В. В.* Владимир Николаевич Тюлин. Жизнь, отданная гидроакустике: историко-биографический очерк. СПб.: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2019. 143 с.

2. Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images / eds E. Edwards, J. Hart. London; New York: Routledge, 2004. 222 p.

3. *Langford, M.* Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001. 256 p.

4. *Stiegler, B.* How to Do Things with Photographs: Überlegungen zu einer Praxeologie der Fotografie // Bildmedien: Materialität — Semiotik — Ästhetik / eds F. Berndt, J.-N. Thon. Berlin; Boston: De Gruyter, 2023. S. 149–164.

5. *Lavédrine, B.* Photographs of the Past: Process and Preservation / with J.-P. Gandolfo, J. McElhone, S. Monod; transl. by J. McElhone. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2009. 352 p.

6. Малыгин // Кольская энциклопедия: [сайт]. URL: https://ke-culture.gov-murman.ru/slovnik/?ELEMENT_ID=97284 (дата обращения: 13.06.2026).

7. *Пинегин Н. В.* Экспедиция Арктического института на Землю Франца-Иосифа в 1932 году на ледокольном пароходе «Малыгин» // Бюллетень Арктического института. 1932. № 8–10. С. 193–196.

8. *Скубач О.* Страх и Север: Арктика глазами советских полярников 1920–1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2020. № 2. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2020/2/strah-i-sever-arktika-glazami-sovetskih-polyarnikov-1920-1930-h-godov.html (дата обращения: 19.06.2026).

9. СССР на стройке. 1934. № 10. URL: https://electro.nekrasovka.ru/books/6252901 (дата обращения: 19.06.2026).

10. *Heuer, C.* P. Into the White: The Renaissance Arctic and the End of the Image. New York: Zone Books, 2019. 256 p.

11. *Wilder, K. E.* Photography and Science. London: Reaktion Books, 2009. 139 p.

12. *Гурьева М. М.* Смотреть и прикасаться: частный фотоальбом как материальный объект // Terra Aestheticae. 2023. № 2 (12). С. 156–178.

13. *Кузнецова В. С.* Визуальные диспозитивы советского пространства Архангельского Севера 1920–1930-х гг. (по материалам фотографической коллекции Архангельского краеведческого музея) // Мир русскоговорящих стран. 2025. № 2 (24). С. 137–154.

[1] Работа с архивом В. Н. Тюлина стала возможной благодаря его сохранению, оцифровке и первичному упорядочиванию. Особую благодарность автор выражает фотографам Алексею Савкину, Марине Романовой, Дмитрию Горячеву, искусствоведу Марии Бозуновой и Ольге Флоренской за цифровые скан-копии большей части архива.

УДК 75.025.3

Н. М. Доведова, Е. Г. Хосид

Исследования и реставрация рукописи «История династии Дай-Мин, перевод с китайского языка Степана Липовцова» из фондов СПбФ АРАН

В Санкт-Петербургском филиале Архива Российской академии наук (СПбФ АРАН) хранятся рукописи трудов и отдельные документы, поступившие из рукописного отделения Библиотеки Академии наук (БАН) СССР в 1931 г., преимущественно на русском языке, в том числе рукопись Степана Липовцова «История династии Дай-Мин» [1]. Степан Васильевич Липовцов (1770–1841) — член-корреспондент Императорской Академии наук по отделу восточных литератур и древностей с 1819 г., один из основателей русского китаеведения, выдающийся маньчжуровед первой половины XIX в. Среди его многочисленных переводов — перевод официального цинского сборника законов 1818 г. «Лифаньюань цзэ-ли» («Уложение Китайской палаты внешних сношений»). Липовцовым были составлены «Маньчжурский букварь», «Маньчжурско-китайско-русский словарь». Отдельно стоит отметить выполненный им перевод на маньчжурский язык Нового Завета: он был заказан ученому английскими миссионерами, опубликован в 1835 г. и является единственным переводом Евангелия на маньчжурский язык [2].

Уроженец Самарской губернии, Степан Липовцов, будучи семинаристом Казанской духовной семинарии, был направлен в Китай в составе VIII Пекинской духовной миссии (1794–1807) [3, с. 132].

Пекинская духовная миссия, или Русская православная духовная миссия в Пекине (РДМ), организованная по указу Петра I от 18 (29) июня 1700 г., начала свою деятельность в 1715 г. Она имела дипломатическую и политико-экономическую функции, играла важную роль в установлении и поддержании российско-китайских отношений, была центром культурного и научного изучения Китая, а также подготовки будущих русских синологов (переводчиков с китайского, маньчжурского и монгольского языков). РДМ постоянно действовала в столице Китая с 1715 по 1954 г.; состав миссии сменялся примерно каждые 8–10 лет. В связи со все возрастающим интересом со стороны Императорской Академии наук к изучению Китая с 1805 г. в состав миссии стали включать врачей, а с 1821 г. — художников и астрономов [4].

После возвращения в Россию С. В. Липовцов служил переводчиком в Азиатском департаменте Министерства иностранных дел, где перевел с маньчжурского языка основные административные тексты Цинской империи (1644–1912) [5]. Большинство из них осталось в рукописях и ныне хранится в Архиве востоковедов Института восточных рукописей Российской академии наук. В СПбФ АРАН имеются две единицы хранения авторства С. В. Липовцова [1].

Документ, о котором пойдет речь в исследовании, — рукопись перевода с китайского языка «История династии Дай-Мин» на 316 листах. Существует мнение, что рукопись является подносным экземпляром российскому императору: «…Липовцов „поднес“ Николаю I перевод свой с китайского языка „Истории царствующей ныне в Китае династии (Мин. — *Н. Д., Е. Х.*), в четырех частях состоящей“». Прямое «подношение» императору обеспечивало публикацию. После положительного отзыва Академии наук на издание книги пожаловали 10 тыс. рублей, но из-за смерти Липовцова печатание закончено не было [3, с. 132].

Документ представляет историческую ценность не только как продукт интеллектуальной деятельности маньчжуроведа Липовцова, но и как поднесенный императору артефакт на редкой китайской бумаге.

Описание внешнего вида и физической сохранности

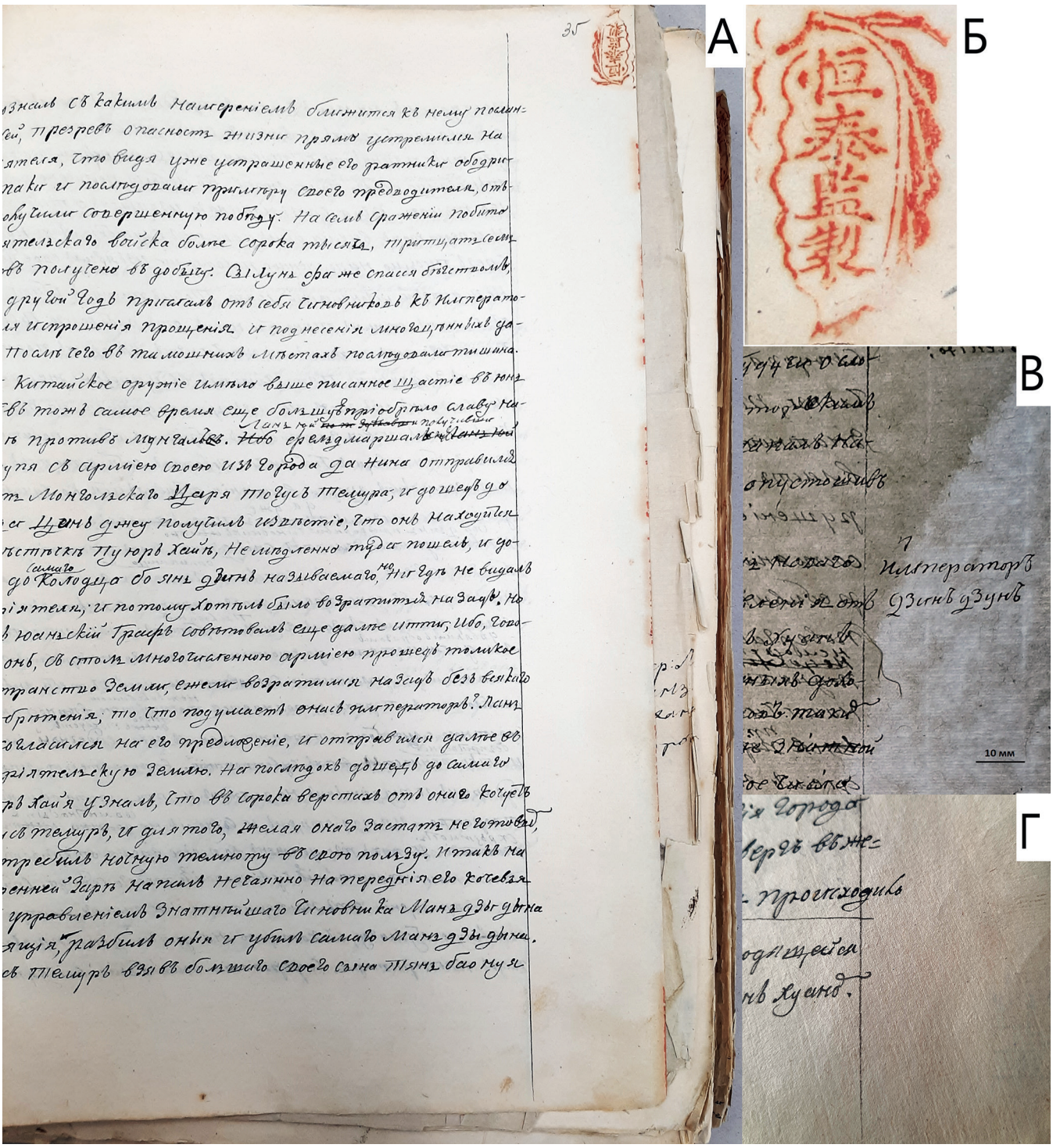
Рукопись выполнена на редко встречающейся в практике реставраторов архивных документов необычной тонкой бумаге, предположительно азиатской. Листы размера 336 × 464 мм, толщина бумаги 0,08 мм, плотность 27 г/м². По коротким сторонам сохранилось окрашивание среза в алый цвет, некоторые листы проштампованы на полях печатью краской такого же цвета (возможно, пастой инни[1]) в виде листа шелковицы с надписью китайскими иероглифами (*ил. 1а, б*).

Надпись на печати — 恒泰监制 (Héng Tài Jiān Zhì), что переводится как «Хэн Тай, поднадзорное производство» или «Сделано под наблюдением Хэн Тай». Иероглифы «Хэн Тай» переводятся как «постоянное процветание». Это популярное коммерческое название для бумажных мануфактур в провинции Аньхой или Чжэцзян.

Бумага на просвет имеет эффект облачности: бумажная масса распределена неравномерно, местами бумага плотнее и темнее, местами — тоньше и светлее и напоминает структурой облака (*ил. 1в*). Поверхность листов с одной стороны гладкая, с другой имеет радиально расположенные борозды и полосы (предположительно, от инструмента, разравнивающего бумажную массу по поверхности сетки, наподобие шпателя) (*ил. 1г*).

Бумага ручного отлива[2], края ровно обрезаны. Сетка для отлива бумаги неравномерная: понтюзо с шагом 5–17 мм, верже очень тонкие, 25–30 линий в 10 мм (см. *ил. 1в*).

Рукопись не была переплетена, сформирована из 16 тетрадей, состоящих из разного количества сфальцованных листов, сшитых хлопковой нитью. Состояние



Ил. 1. Лист 35 рукописи С. В. Липовцова «История династии Дай-Мин» до реставрации: *а* — общий вид; *б* — красная печать; *в* — фрагмент с выраженной облачностью, верже и понтюзо, неравномерным отливом бумаги; *г* — фрагмент с радиальными бороздами

сохранности переданной на реставрацию рукописи неудовлетворительное: бумага пересушена, хрупкая, ломкая, выкрошена по краям, с многочисленными трещинами и разрывами по периметру и сгибам (см. *ил. 1а*). Цвет документа желтовато-серый, с эффектом мрамора, повторяющим облачность бумажной массы (см. *ил. 1в*). Бумага рукописи имеет отчетливый ореховый запах, усиливающийся при водной обработке. Текст документа написан одним почерком, редко встречаются правки и пометы на полях отличающимся почерком. Для письма использованы чернила черного цвета с разными свойствами (более и менее водостойкие). В 1971 г. рукопись в числе других документов из разряда II после аварийной ситуации в хранилище прошла дезинфекционную обработку на установке токов высокой частоты (ТВЧ) в Лаборатории консервации и реставрации документов Академии наук СССР [6].

Предреставрационные исследования

Проведенные исследования документа включали анализ кислотности бумаги, состава по волокну, анализ микробиологической зараженности, элементный анализ состава бумаги, чернил и краски штампов, электронную микроскопию с элементным анализом фрагментов бумаги, инфракрасную спектроскопию.

Измерение кислотности бумаги было проведено контактным методом с применением pH-метра Kellilong с плоским электродом. Значение pH в зоне 4,65–5,05 ± 0,05 различается на разных листах.

Микробиологический анализ
Так как имелись сведения о дезинфекционной обработке в камере ТВЧ, был проведен микробиологический анализ документа. Пробы были взяты сухим ватным тампоном, и проведен прямой посев на твердую агаризованную среду Чапека — Докса. По результатам анализа не обнаружено заражения плесневыми грибами (полученное значение колониеобразующих единиц 0–10 КОЕ/дм²), а следовательно, исключено биологическое заражение.

Световая микроскопия и анализ бумаги по волокну
Были выявлены разные волокна, отличающиеся толщиной и длиной, — от очень коротких и тонких до длинных. Присутствуют волокна с ровными обрубленными концами, неровным обломанным краем и острыми тонкими окончаниями. На некоторых волокнах видны перегородки и внутриклеточные структуры (*ил. 2а, в–е*). На микрофотографии (см. *ил. 2а*, центральная область) видно длинное толстое волокно толщиной около 20 мкм с поперечной перегородкой и продольными полосами (стриациями), внутренний канал не просматривается. Это в сочетании с результатами окрашивания волокон по Херцбергу и Графф С [7] позволяет утверждать, что волокна соответствуют структуре шелковицы бумажной [8]. Диаметр волокон шелковицы от 14,5 до 21,25 мкм, длина в среднем до 800 мкм. Аналогичные толстые волокна с поперечными перегородками окрашиваются реактивом Херцберга в винно-красный цвет (см. *ил. 2в, г*). На *ил. 2г* видны членики сосудов, соответствующие лиственным породам деревьев [7], окрашенные также в винно-красный цвет. Взаимодействие с реактивом Графф С выявило волокна относительно большей ширины и длины, окрашенные в красный цвет.

Кроме того, в исследованных препаратах имеются волокна от средней толщины до тонких с заостренными концами, которые при окрашивании по Херцбергу и Графф С окрасились в сине-фиолетовый и темно-синий цвета. Выявлены клетки эпидермиса с бородавчатыми наростами, окрашенными в темно-синий цвет, — такие клетки типичны для рисовой соломы (см. *ил. 2в, д, е*). Видны широкие паренхимные клетки риса, окрашенные в сине-фиолетовый цвет (см. *ил. 2в*). Волокна рисовой соломы отличаются острыми концами и наличием клеток эпидермиса с бородавчатыми образованиями на поверхности [7; 9]. Для волокон из рисовой соломы характерно присутствие фитолитов — образований из диоксида кремния (SiO_2) в процессе роста растения. Изучение препарата бумаги в глицерине (см. *ил. 2б*) показало наличие прозрачных мелких структур разной формы, которые, возможно, являются фитолитами. Также имеются зерна овальной формы, окрашенные в желтый цвет, расположенные на поверхности волокон, — вероятно, это желатиновая проклейка.

Доля волокон шелковицы и рисовой соломы различается в разных микроскопических препаратах. Можно ориентировочно оценить количество волокон рисовой соломы от 20 до 80 % к общему содержанию волокон. Это говорит о неравномерности ручной выработки бумаги. По-видимому, исследованный образец бумаги относится к бумаге со значительным содержанием рисовой соломы. Таким образом, можно заключить, что бумага изготавливалась традиционными методами из смеси растительного материала — рисовой соломы и шелковицы.

Анализ ниток, которыми были сшиты тетради рукописи, выявил текстильные хлопковые волокна. Окрашивание реактивом Графф С соответствует хлопковым волокнам, волокна спирально извитые, без перегородок (*ил. 2ж, з*).

Рентгенофлуоресцентный анализ (РФА)
РФА был проведен с применением рентгенофлуоресцентного анализатора АДК «Призма-М» («Южполиметалл-Холдинг») в режиме измерения ПВТ (поверхность) в течение 40 секунд. Концентрация выявленных элементов была оценена полуколичественным методом на единицу поверхности (см²) с помощью программного обеспечения АДК «Призма-М».

По результатам РФА в составе бумаги выявлены следующие элементы: в относительно высокой концентрации сера (S) — около 280,2 мкг/см²; алюминий (Al) — до 114,3 мкг/см²; кремний (Si) — до 134,3 мкг/см²; также обнаружены калий (K) — около 45 мкг/см² и кальций (Ca) — 36,8 мкг/см²; содержание железа (Fe) низкое, около 1 мкг/см².

РФА-исследование красной печати показало наличие ртути (Hg) до 9 мкг/см², что говорит о применении киновари в качестве красного пигмента.

РФА-исследование черных чернил не выявило существенных отличий в элементном составе от состава бумаги. Это позволяет предположить, что чернила рукописи на основе сажи, не являются железистыми.

Электронная микроскопия и элементный анализ
Сканирующая электронная микроскопия (СЭМ) бумаги и элементный анализ выполнены с помощью настольного электронного микроскопа Zep-Tools ZEM18 на практическом семинаре «Мелитэк» (Санкт-Петербург, 2025). На СЭМ-фотографии (*ил. 3а*) можно наблюдать неупорядоченную структуру волокон бумаги. Бумага не имеет направления. Волокна бумаги разной толщины, от 3 до 20 мкм. На поверхности некоторых волокон наблюдаются округлые и неопределенной формы структуры размером менее 1–2 мкм — возможно, крахмальные зерна или частицы желатиновой проклейки (*ил. 3б*).

По результатам элементного анализа состав волокна соответствует органическим соединениям, состоит из углерода и кислорода с минеральными компонентами. В составе минеральных добавок обнаружены кремний, алюминий, натрий, калий, кальций (*табл. 1*).

Элементный анализ в двух разных областях бумаги выявил два типа предполагаемых минеральных включений: с преобладанием кальция, кремния и серы (*табл. 2а*) и с преобладанием кремния и кислорода (*табл. 2б*).

Инфракрасная спектроскопия (ИК-спектроскопия)
На микрофотографии поверхности бумаги видно неравномерное пожелтение образца (*ил. 4*). Отличаются светлые и более темные области. ИК-спектры отличающихся по цвету областей существенно различны. ИК-спектры в разных точках бумаги, отличающихся по цвету поверхности, также различны.

На ИК-спектре (*ил. 4*, пятно 1) получен спектр бумаги, который имеет типичные полосы поглощения, характерные для бумаги (3600–3200, 2950–2920, 1640–1630, 1430, 1160, 1060–1030, 900–895 $см^{-1}$). Кроме того, имеется широкая полоса поглощения в области 1720–1600 $см^{-1}$, связанная с проклейкой бумаги, возможно крахмалосодержащей, и продуктами ее окисления. Заметен пик 900 $см^{-1}$, который соответствует аморфной целлюлозе. Пик 814 $см^{-1}$ связан с минеральными включениями, возможно с аморфным кремнеземом (SiO_2) в фитолитах.

Таблица 1
Элементный анализ волокна бумаги

Элемент	**Вес. %**	**Сигма вес. %**	**Атом. %**
C	44,94	1,58	53,47
O	48,66	1,45	43,47
Na	0,39	0,12	0,24
Al	0,90	0,09	0,48
Si	2,58	0,14	1,31
S	1,39	0,10	0,62
K	0,54	0,07	0,20
Ca	0,59	0,08	0,21

Таблица 2а
Элементный анализ включений в бумаге

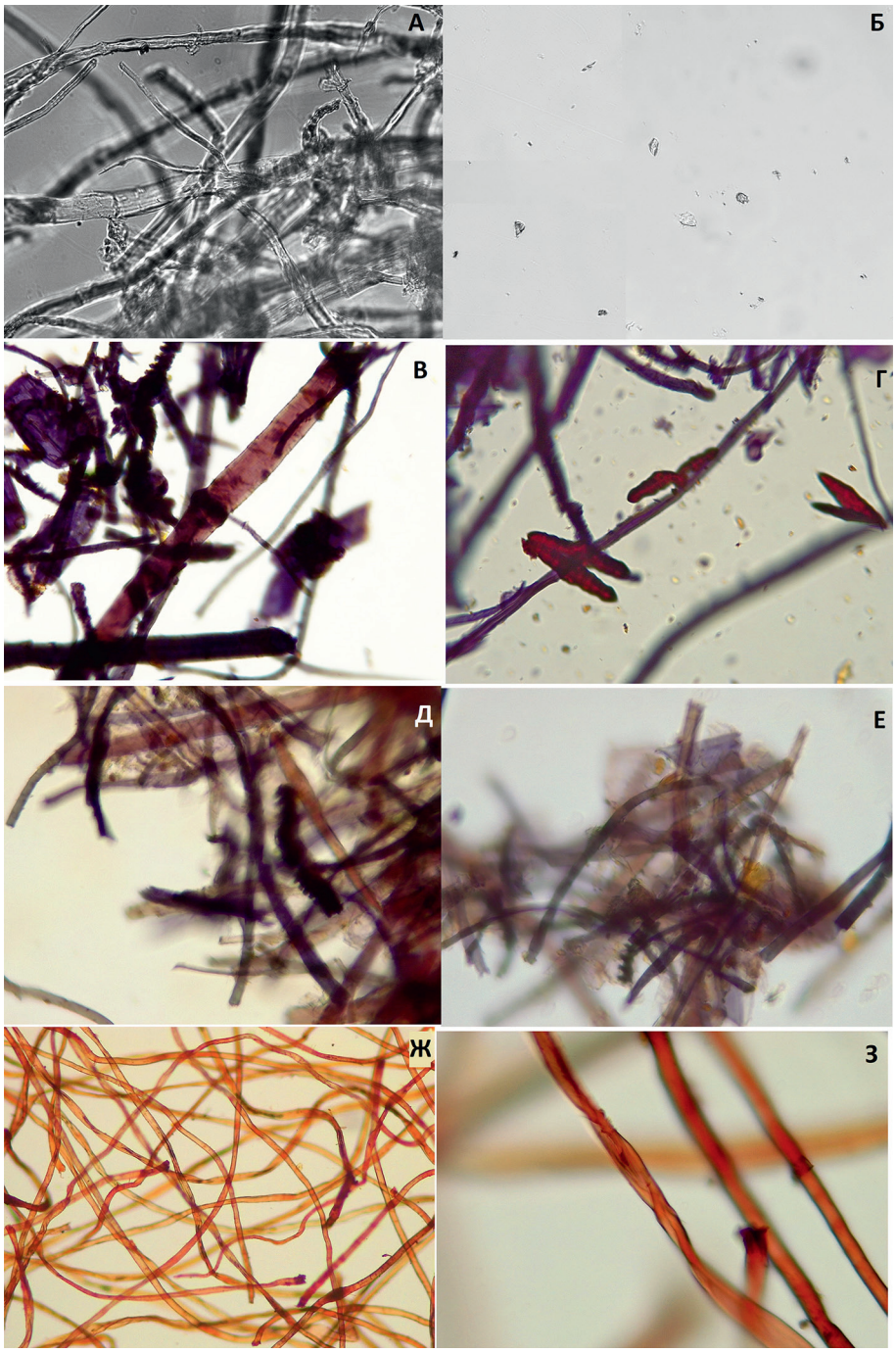
Элемент	**Вес. %**	**Сигма вес. %**	**Атом. %**
Al	7,97	1,75	10,28
Si	12,25	2,17	**15,17**
S	23,46	2,76	**25,44**
K	11,32	2,61	10,06
Ca	45,00	3,48	**39,05**

Таблица 2б
Элементный анализ включений в бумаге

Элемент	**Вес. %**	**Сигма вес. %**	**Атом. %**
O	63,09	1,01	**78,71**
Si	24,15	0,75	**17,16**
S	2,03	0,30	1,26
K	0,71	0,23	0,36
Br	10,02	0,73	2,50

ИК-спектр (*ил. 4*, пятно 2) темного пятна в области (2) значительно отличается от спектра (1). Заметны пики Амид I (1649 $см^{-1}$) и Амид II (1548 $см^{-1}$), которые могут соответствовать белковым компонентам проклейки. Значительно выделяется полоса поглощения в области 1720 $см^{-1}$, соответствующая валентным колебаниям карбонильных групп (C=O) в кислотах и эфирах, а также меланине. Острые пики 2923 и 2851 $см^{-1}$ в спектрах (2) и (3) могут указывать на наличие липидных примесей в бумаге или ее проклейке.

Пик 872 $см^{-1}$ в ИК-спектрах (2) и (3) однозначно соответствует карбонату кальция ($CaCO_3$). Интенсивная область валентных колебаний в спектре (3), которая



Ил. 2. Микрофотография волокна бумаги (микроскоп Leica DM2500, объектив 40 ×) (*а–е*): *а, б* — в глицерине; *в, г* — окрашивание по Херцбергу; *д, е* — окрашивание по Графф С; *ж* — анализ волокна ниток, окрашивание по Графф С (объектив 10 ×); *з* — анализ волокна ниток, окрашивание по Графф С (объектив 40 ×)

также присутствует в спектре (2) с пиком 1097 $см^{-1}$, характерна для глюкопиранозного кольца крахмала (связей C–O–C–C) [10; 11].

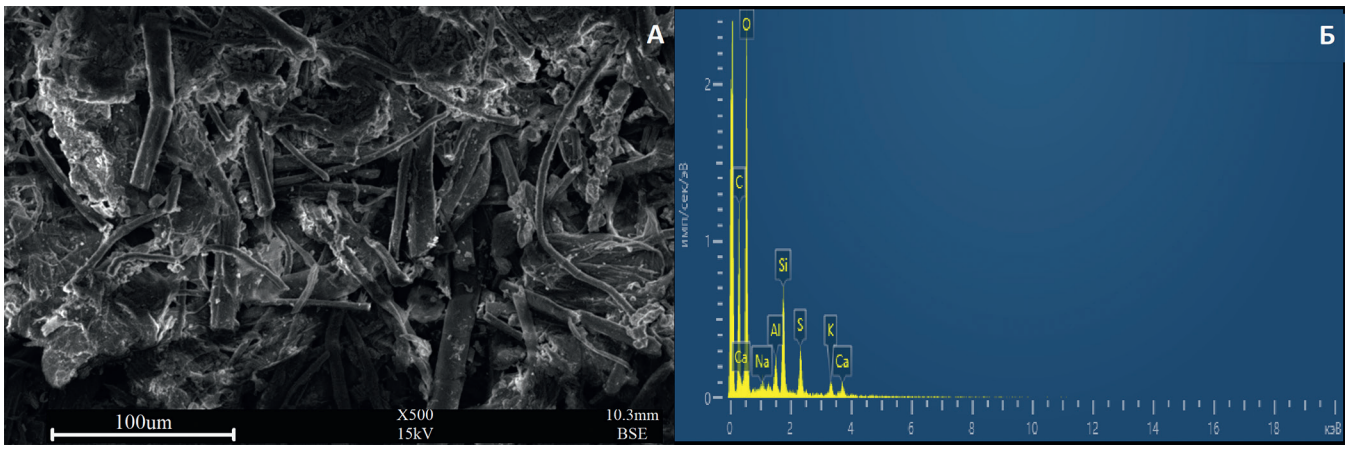
Кроме того, в спектре (3) появились небольшие острые пики 1620 и 3525 $см^{-1}$, которые характерны для сульфата кальция ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$).

Таким образом, методом ИК-спектроскопии подтверждается, что исследованная бумага содержит целлюлозу, проклейки крахмальной и белковой природы, а также минеральные наполнители — карбонат и сульфат кальция, возможно присутствие аморфного кремнезема (фитолитов).

Выбор методики реставрации

На основании предреставрационных исследований бумаги, чернил и штемпельной краски, а также измерений кислотности бумаги принято решение о проведении реставрационных мероприятий, включая водные обработки для ослабления пожелтения и вымывания продуктов деструкции целлюлозы, нейтрализацию кислотности и создание щелочного резерва. Природа чернил (сажевые) и штемпельной краски не исключала проведения промывок [12, с. 143] после обеспыливания листов мягкой кистью и механической чистки резиновой крошкой марки Skim-M. Для выбора оптимального щадящего подхода с наименьшим вмешательством в документ необходимо было объективно оценить эффективность осветления бумаги и нейтрализации кислотности после разных вариантов обработок.

Цветность бумаги документа была измерена колориметром Linshang LS171 D/8 до и после водных обработок. Вариант № 1 — промывка на сетке в кювете с фильтрованной водой в течение 10 минут с последующим просушиванием и погружением в боратный буфер на 10 минут [там же, с. 153]; pH после обработки — 5,6–5,7. Вариант № 2 — промывка на влажных листах



Ил. 3. Сканирующая электронная микроскопия бумаги: *а* — изображение фрагмента бумаги рукописи; *б* — спектр волокна бумаги

фильтровальной бумаги с последующим погружением в боратный буфер на 10 минут; pH после обработки — 4,9–5,2. На основании полученных результатов было принято решение о недостаточности обработки по варианту № 2: ослабление желтизны оказалось незначительным, а забуферивание — малоэффективным. Выбран вариант № 1 с дополнительной обработкой бумаги 1 %-ным раствором метилцеллюлозы в боратном буфере. Механически процесс реставрации проводили с использованием бумаг, тонированных прямыми светопрочными красителями [там же, с. 190]:

— для восполнения утрат использовали бумагу корейского производства для каллиграфии плотностью 25 г/м²;

— для укрепления трещин и выкрошенных краев использовали японскую равнопрочную бумагу Japico Bib tengujo плотностью 12 г/м²;

— для укрепления восполнений, центрального сгиба и ослабленных краев по периметру использовали равнопрочную бумагу Japico Tengujo Kashmir плотностью 6 г/м². Использовался 4 %-ный клей из реставрационного пшеничного крахмала GMW. Листы подсушены и отпрессованы в сукнах под грузом, излишки реставрационной бумаги обрезаны.

После завершения реставрации листы будут сшиты в тетради, рукопись помещена в контейнер из бескислотного картона.

Заключение

Бумага документа по составу волокна, толщине, плотности, рельефу, структуре и запаху соответствует традиционной китайской бумаге сюань, которая изготавливалась из смеси лубяных волокон шелковичного дерева и рисовой соломы [13]. Отлив бумаги происходил на бамбуковой сетке, которая отличалась неравномерностью. Интересно, что радиальные борозды бумаги сюань образовывались от жесткой щетки в процессе разглаживания и сушки на гладкой поверхности. Штампы на листах с изображением листа шелковицы указывают на ее присутствие в составе бумаги, что подтверждается результатами анализа по волокну. Анализ иероглифов на штампах подтверждает эту версию, так как иероглифы «Хэн Тай» характерны для бумажного производства провинции Аньхой, которое и выпускает такую бумагу. По результатам элементного анализа и ИК-спектроскопии бумага содержит как проклейку на основе крахмала, так и проклейку на основе белков (животный клей) и квасцов. Кроме того, по результатам элементного анализа обнаружено значительное содержание кальция, который в виде извести применялся в традиционном производстве китайской бумаги [там же]. Большое количество серы может быть связано с проклейкой животным клеем. Проклеенная бумага называлась шусюань (熟宣 — готовая, обработанная) и предназначалась для каллиграфии или письма. Известно, что проклеенная бумага с применением квасцов больше подвергается окислению, что соответствует полученным результатам pH.

Традиционная бумага сюань отличается прочностью, эластичностью и долговечностью [14]. Руинированное (до реставрации) состояние документа связано как с естественным старением бумаги, обработанной квасцами, так и с неблагоприятными условиями хранения и проведенной обработкой в 1971 г. в камере токов высокой частоты. Неравномерное пересушивание документа и выкрашивание фрагментов бумажного листа можно связать с обработкой в камере ТВЧ. Несомненно, обработка документа после аварийной ситуации предотвратила его поражение плесневыми грибами, но неблагоприятно сказалась на состоянии бумаги.

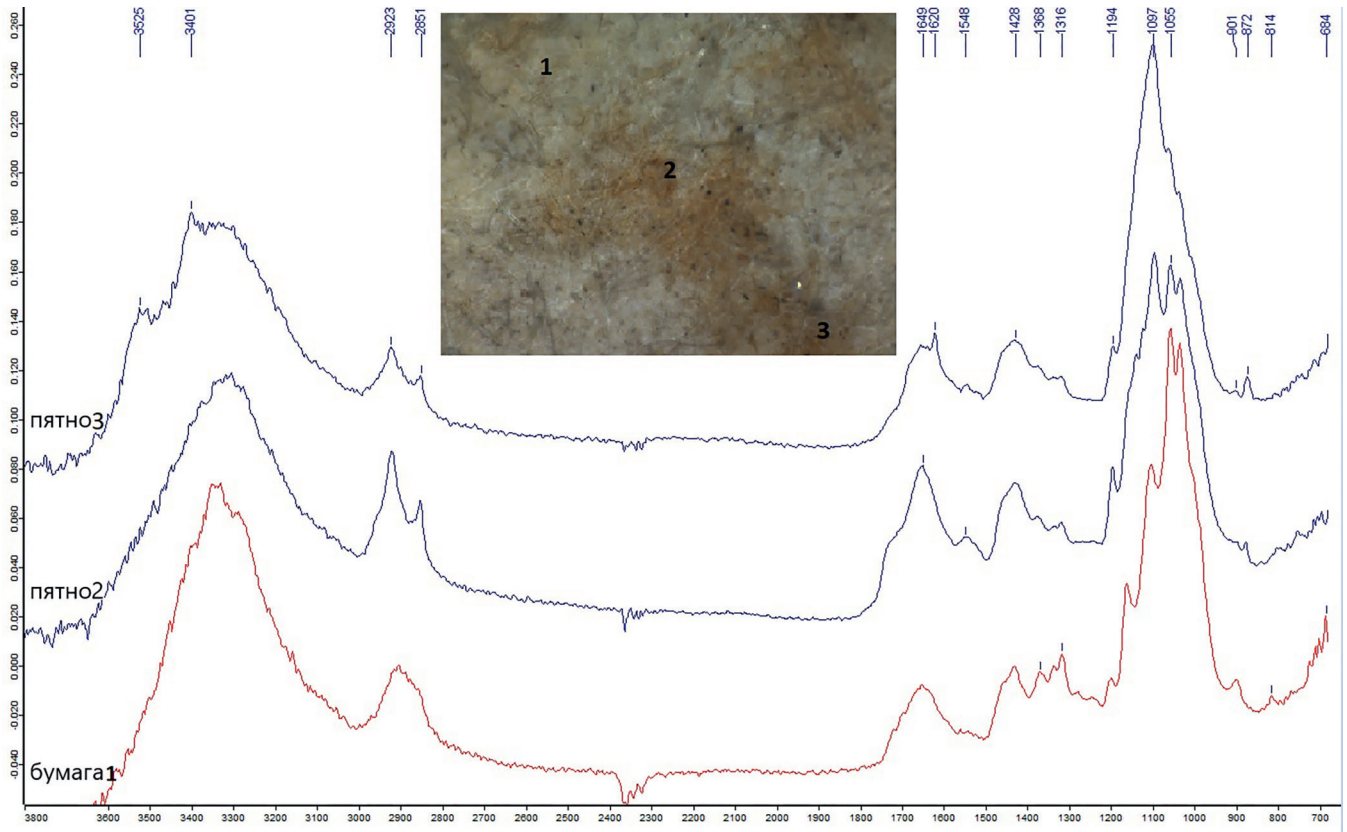
В контексте уточнения датировки документа стоит отметить, что С. В. Липовцов выполнил перевод «Истории династии Дай-Мин» в 1808 г., во время пребывания в составе РДМ в Китае [3, с. 132]. Бумага, происходившая из провинции Аньхой, поставлялась в Пекин торговыми путями и в качестве натуральной подати, большей частью предназначалась для нужд императорского дворца. Бумага сюань могла быть предоставлена от императорского дворца для нужд РДМ. Однако подношение императору Николаю I и одобрение им рукописи для печати происходило около 1840 г. Неизвестно, приобретена ли бумага до 1808 г. в Пекине или позднее через торговые пути. Поэтому бумага документа может быть датирована началом XIX в., от 1808 до 1840 г.

Реставрация и исследования неопубликованного труда С. В. Липовцова имеют важное значение для изучения его научного наследия. Восстановление целостности документа позволит обеспечить доступ исследователей к тексту.

Литература

1. Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (СПбФ АРАН). Разр. II. Оп. 1. Д. 39.

2. *Пан Т. А.* Изучение маньчжурского языка в Пекинской Духовной Миссии // Православие на Дальнем Востоке. 275-летие Российской Духовной Миссии в Китае. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. С. 119–126.



Ил. 4. ИК-спектр фрагмента бумаги рукописи: 1 — светлая область бумаги (красная линия); 2, 3 — бурые пятна

3. *Скачков П. Е.* Очерки истории русского китаеведения. М.: Наука, 1977. 505 с.
4. *Вишневская Е. Э.* Китаеведение в России в середине XIX в.: по материалам собрания и архива К. А. Скачкова из фондов Отдела рукописей Российской государственной библиотеки // Язык и текст. 2023. Т. 10, № 2. 78–90.
5. *Пан Т. А.* Переводы на русский язык с маньчжурского языка, выполненные членами Пекинской духовной миссии // Вестник исторического общества Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2021. № 2 (7). С. 77–89.
6. СПбФ АРАН. Разр. II. Оп. 1. Дело разряда. Л. 18.
7. ГОСТ 7500-85. Бумага и картон. Методы определения состава по волокну.
8. *Zhang, X., Qu, L. J., Guo, X. Q.* Study on Structure and Property of Broussonetia papyrifera (BP) Fiber // Advanced Materials Research. 2010. Vol. 146–147. P. 1593–1596.
9. *Taylor, T.* Oriental Papermaking Fibres: website. URL: https://cultural-conservation.unimelb.edu.au/PapermakingFibres/rice.html (accessed: 15.07.2026).
10. *Тарасевич Б. Н.* ИК-спектры основных классов органических соединений: справ. материалы. М.: МГУ, 2012. 54 с.
11. *Hong, T, Yin, J. Y., Nie, S.-P., Xie, M.-Y.* Applications of infrared spectroscopy in polysaccharide structural analysis: Progress, challenge and perspective // Food Chemistry: X. 2021. Vol. 12. P. 1–15.
12. Хранение и реставрация документов: метод. рекомендации. СПб.: Реликвия, 2008. 199 с. (Труды Лаборатории консервации и реставрации документов Санкт-Петербургского филиала Архива РАН; вып. I).
13. *Bao Zhong, Zh.* The preservation of ancient Chinese paper // Studies in Conservation. 1988. Vol. 33, iss. sup1. P. 19–21.
14. *Chen, G., Katsumata, K. S., Inaba M.* Traditional Chinese Papers, their Properties and Permanence // Restaurator. 2003. Vol. 24. P. 135–144.

[1] Китайская паста инни (Yinni, 印泥) — это традиционная густая краска на масляной основе для оттиска именных печатей (чжуанькэ), используемых в каллиграфии и живописи. Она изготавливается из натуральной киновари, тончайших волокон моксы (полыни), касторового масла и других растительных смол, что обеспечивает ее долговечность, насыщенный цвет и устойчивость к выцветанию.

[2] Бумага ручного отлива — бумага с ярко выраженной, видимой на просвет сеткой из частых полос, пересеченных под прямым углом более редкими полосами. Частые полосы называются верже (фр. vergé), частота их расположения — по 5–8 на 1 см, более редкие полосы называются понтюзо (фр. pontuseaux), они отстоят друг от друга на 2–2,5 см.

УДК 75.025.3

Н. М. Доведова, О. Ю. Деркачева, В. А. Парфенов, А. В. Поволоцкая, Д. В. Панькин, Т. К. Баранова, Е. В. Орлов, С. В. Сирро

Технико-технологические исследования тканевой основы, чернил и красочного слоя как часть проекта Русского географического общества по изучению «Чертежа Сибири от границ китайских» С. У. Ремезова

Введение

В 2019 г. в Картографический фонд Департамента наследия Русского географического общества (Штаб-квартира Русского географического общества (далее — РГО) в Санкт-Петербурге) после долгосрочного экспонирования в Государственном Эрмитаже был возвращен уникальный памятник отечественной картографии — «Чертеж[1] Сибири от границ китайских» (1698) С. У. Ремезова (далее — Чертеж). Чертеж представляет собой большеформатную рукописную карту, вычерченную на тканевой основе, и является редчайшим образцом пространственного мышления допетровской Руси, единственным в своем роде (*ил. 1*). В 2024 г. при поддержке транспортной группы FESCO РГО приступило к поэтапной реализации проекта по исследованию, реставрации и введению карты в научный и образовательный оборот. Проект включает проведение обширных предреставрационных и консервационных мероприятий, комплекса технико-технологических исследований для разработки системы мониторинга сохранности и воспроизведения исторического облика, а также подготовку к экспонированию.

10 (20) января 7204 г. (1696) вышел боярский приговор № 1532 от лица великих государей Иоанна и Петра Романовых «О снятии чертежа Сибири на холсте с показанием в оном городов, селений, народов и разстояний



Ил. 1. С. У. Ремезов. Чертеж Сибири от границ китайских. © РГО

между урочищами». В документе говорилось о необходимости «написать чертежи на холстине… а в Тобольску велеть сделать доброму и искусному мастеру чертежи всей Сибири… в Сибирском приказе Сибирским городам чертежей нет, и ведать не почему… большой всей Сибири чертеж сделать в вышину трех аршин, а поперек четырех аршин» [1]. 29 января (8 февраля) 1696 г. молодой царь Петр I стал единоличным правителем, и этот год ознаменовал собой начало формирования идей масштабных перемен.

Создание Чертежа с описанием сибирских и порубежных народов, а также определением государственных границ было поручено Семену Ульяновичу Ремезову (1642–1721) — выдающемуся сибирскому зодчему, картографу и летописцу. Чертеж охватывает территорию от Москвы до Дальнего Востока и является одной из первых известных общесибирских карт с изображением территориальных изменений в соответствии с Нерчинским договором (1689) между Россией и Китаем. Ремезов обобщил чертежи Сибири, составление которых велось на протяжении всего XVII в., географические описания, сделанные русскими служилыми людьми, а также устные сведения, полученные от путешественников, местных жителей и др. Этот материал он дополнил собственными чертежами, выполненными с натуры путем глазомерной съемки [2].

Отличительными чертами карты являются:

— ориентирование на юг (север снизу, юг сверху) — до конца XVII в. существовала именно такая культура чтения карт;

— отсутствие градусной сетки — пространственным ориентиром служили реки и сухопутные дороги;

— нанесение сведений о топонимах населенных пунктов и географических объектов, господствующих ландшафтах, местах проживания различных народов, а также об истории, этнографии и хозяйственной деятельности региона.

Работы Семена Ремезова, в особенности «Чертеж Сибири от границ китайских», исследователи признают вершиной допетровской картографии. С помощью карты Ремезов обобщил и представил науке обширный географический, исторический и этнографический материал, до сих пор являющийся важным источником для исследователей. Карта была введена в научный оборот академиком Г. Ф. Миллером уже через полвека после создания, но степень ее изученности поначалу оставалась невысокой. Труды, упоминающие карту, были главным образом посвящены творческому наследию Ремезова в целом или же одному из дошедших до настоящего времени атласов Сибири — «Чертежной книге Сибири» (1701), «Хорографической чертежной книге» (1697–1711), «Служебной чертежной книге» (1702–1730) или Ремезовской летописи (рубеж XVII–XVIII вв.), оригинал которой хранится в Библиотеке Российской академии наук (БАН). Наследием С. У. Ремезова занимались крупные ученые: А. И. Андреев [3], С. Е. Фель [4], Л. С. Багров [5], С. В. Бахрушин [6], Б. П. Полевой [7], Л. А. Гольденберг [8].

«Чертеж Сибири от границ китайских» не имеет прямых аналогов по сохранности и сложности исполнения среди мировых карт XVII в. на тканевой основе. Ближайшие по технике исполнения — это голландские морские карты на холсте работы Яна Виллема Блау (в старой русской транскрипции — Блеу) или Яна (Йоханнеса) ван Лоона (середина XVII в.), выполненные в технике гравюры на меди с последующей раскраской акварелью, а не росписью в технике масляной (станковой) живописи. Ремезовский Чертеж демонстрирует именно живописный подход, сближающий его с панно и знаменами. В российской практике единственными сопоставимыми памятниками можно считать



Ил. 2. С. М. Прокудин-Горский. Здание Императорского Русского географического общества. 1909. © РГО

«Большой чертеж» (1550-е, не сохранился) [9] и «Чертежную книгу Сибири» (1701), но последняя выполнена на бумаге тушью и акварелью, без золочения. Таким образом, «Чертеж Сибири от границ китайских» — уникальный гибрид, соединяющий черты географической карты, иконы (по технике составления) и парадного дипломатического дара.

История бытования Чертежа включает несколько этапов. В 1698–1717 гг. он находился в палатах Сибирского приказа в Москве либо в московском доме думного дьяка и главы приказа Андрея Андреевича Виниуса. В 1718–1907 гг. входил в личную коллекцию «Кабинет Петра I» и хранился в Екатерингофском дворце в Санкт-Петербурге — в 1825 г. во дворце был открыт первый в России мемориальный музей Петра I с собранием личных вещей императора. В 1907 г. с высочайшего соизволения Чертеж передали в фонды Императорского Русского географического общества, располагавшегося в Демидовом переулке (ныне — переулок Гривцова), 10, где он оставался до 1947 г. (*ил. 2*).

В 1947 г. по просьбе Государственного Эрмитажа Чертеж был передан во временное пользование для включения в экспозицию Отдела истории русской культуры XII–XVIII вв. в Зимнем дворце. В 2019 г. Чертеж был возвращен на постоянное хранение в Картографический фонд РГО в Санкт-Петербурге. К моменту начала проекта в 2024 г. Чертеж находился в состоянии, требующем неотложного вмешательства: многолетнее бытование и экспонирование привело к загрязнению поверхности, обветшанию ткани основы, осыпанию красочного слоя, ржавым ореолам от крепежных гвоздей, утратам в местах проколов и по краям.

На месте проступившей с тыльной стороны надписи, нанесенной железогалловыми чернилами, образовалась утрата нитей (прогорание) основы площадью 4,1 см². В процессе изучения было выяснено, что полотно Чертежа составное — состоит из шести сшитых частей (*ил. 3*).

На ткани Чертежа, покрытой слоем копоти и пыли, видны старые чинки основы холста и набрызги краской белого цвета, многочисленные следы жизнедеятельности насекомых. Кромки пришиты грубой нитью по периметру к заднику. Задник из ткани прибит гвоздями к деревянному подрамнику. Какого-либо систематического научного обследования памятника прежде не проводилось.

Комплекс подготовительных исследований, выполненных в 2024 — начале 2025 г., позволил определить авторские материалы, характер повреждений и необходимые методы консервации. Исследования подтвердили необходимость применения межпрофильной реставрационной модели. Стало очевидно, что карту невозможно рассматривать только как текстильную основу или только как графическое произведение. В одном памятнике сочетаются хлопковая основа, красочный слой и надписи железогалловыми и сажевыми чернилами, причем объект имеет следы старых креплений, деформации, загрязнения и поздние наслоения, возникшие в процессе длительного бытования.

В связи с этим реставрационная группа была выстроена как сотрудничество реставраторов по ткани и реставратора-графика. Именно такое сочетание компетенций позволило работать не фрагментарно, а с пониманием всей многослойной структуры объекта. К проекту присоединились художник-реставратор произведений графики высшей категории заведующая Лабораторией научной реставрации восточной живописи Государственного Эрмитажа Е. Г. Шишкова и сотрудники Российского этнографического музея — художник-реставратор по ткани второй категории Е. В. Логинова под руководством реставратора по ткани высшей категории заведующей отделом реставрации В. Л. Желтовой. Основной комплекс консервационно-реставрационных мероприятий был завершен к концу октября 2025 г. С ноября 2025 г. и до настоящего времени проект сосредоточен на долгосрочной сохранности Чертежа и научных исследованиях. Одним из открытых вопросов остается первоначальный облик фона: необходимо установить, существовала ли авторская тонировка, и, если да, определить ее исходный цвет. Поверхность имеет неравномерное порыжение, тогда как вокруг изображений рек, гор и деревьев сохраняются светлые ореолы. Неясно, является ли наблюдаемый фон частью авторского замысла или результатом трехвекового старения. Ответ важен не только для корректного проведения реставрационных мероприятий, но и для точности воспроизведения исторического облика памятника.

Настоящая статья посвящена технико-технологическим исследованиям тканевой основы, чернил и красочного слоя, выполненным в рамках этого междисциплинарного проекта. Еще одна задача состояла в выборе наиболее информативных неразрушающих методов, позволяющих объективно оценивать изменения физического состояния хлопковых волокон и регулярно проводить мониторинг процессов деградации при экспонировании карты в витрине.

Материалы и методы исследования

Объект исследования. Объектом исследования является карта «Чертеж Сибири от границ китайских», изготовленная в смешанной технике на составном холсте. Габаритный размер — 213 × 277 см. Полотно состоит из шести частей — двух вертикальных и четырех горизонтальных, сшитых встык. Тканевая основа хлопковая (*Gossypium sp.*) с полотняным переплетением нитей. С оборотной стороны карта прикреплена к позднему подрамнику (XX в.) через тканевый задник.

Методы исследования. Исследование проводилось в два этапа: на месте хранения памятника (Штаб-квартира РГО в Санкт-Петербурге) и в лабораториях Государственного Русского музея (ГРМ), Санкт-Петербургского института истории Российской академии наук, Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербургского филиала Архива Российской академии наук. Был применен комплекс различных методов.



Ил. 3. Составные части полотна «Чертежа Сибири от границ китайских»



Ил. 4. ИК-спектрометр с преобразованием Фурье ALPHA (Bruker)

Оптико-электронные методы. Изучение и фотофиксация проведены в видимом ультрафиолетовом (λ = 365 нм) и ближнем инфракрасном (λ = 0,7–1,1 мкм) диапазонах (камера Nikon D850, осветители MASTER ALPHA).

Спектральные и химические методы. Рентгенофлуоресцентный анализ (РФА) применен для определения элементного состава пигментов, без отбора проб, непосредственно на карте (портативный спектрометр DELTA Innov-X). Инфракрасная (ИК) спектроскопия с преобразованием Фурье применена для идентификации связующего, органических компонентов и пигментов (спектрометр TENSOR 37 (Bruker), приставка НПВО, алмазный кристалл НПВО, спектральное разрешение 4 $см^{-1}$; спектрометр ALPHA II (Bruker), приставка на отражение, спектральное разрешение 4 $см^{-1}$) (*ил. 4*).

Методы оптической микроскопии. Оптическая микроскопия в отраженном и проходящем поляризованном свете (микроскопы ПЛМ-2, «БИОЛАМ-И») была применена для изучения анатомических признаков волокон, структуры пигментов и древесины.

Методы 3D-документирования. Для фиксации микрорельефа поверхности и последующего мониторинга деформаций было применено 3D-сканирование. В данном исследовании принимали участие сотрудники Лаборатории комплексного исследования рукописных памятников Санкт-Петербургского института истории РАН и кафедры фотоники Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» — специалисты по применению лазерных технологий в реставрации, имеющие опыт использования 3D-сканеров в музейной практике. Они использовали 3D-сканер Shining 3D EinScan HX (Китай), в основе работы которого лежит применение комбинации методов лазерной триангуляции и структурированного света, для фиксации микрорельефа поверхности и создания высокоточной цифровой 3D-модели карты. В дальнейшем это позволит проводить регулярное сканирование экспоната в витрине с целью мониторинга состояния его сохранности. В результате сравнения 3D-моделей, получаемых по прошествии контрольного интервала времени, можно выявить и количественно оценить величину даже малейших деформаций формы поверхности, а кроме того, обнаружить образование новых трещин и нарушение красочного слоя.

Результаты

Исследование тканевой основы: технология сборки и состояние. Микроскопический анализ шести полотен составного холста (см. *ил. 3, 5*) выявил ряд технологических особенностей, позволяющих судить о методах работы мастерской Ремезова.

Все фрагменты выполнены из хлопчатобумажной пряжи (*Gossypium sp.*) с характерным для текстиля XVII в. полотняным переплетением: плотность нитей основы составляет 12–14 нитей/см, утка — 10–12 нитей/см. Такая плотность обеспечивала достаточную эластичность для нанесения красочного слоя при относительно небольшом весе полотна. Состояние основы оценивается как неудовлетворительное для экспонирования без ограничений.

Механические повреждения. Зафиксированы множественные проколы от крепежных гвоздей по периметру, разрывы нитей в зонах наибольшего натяжения (углы, места крепления к подрамнику), утраты тканевого слоя по краям общей площадью около 150 $см^2$.

Химические повреждения. Наиболее серьезный дефект — деструкция волокна площадью 4,1 $см^2$ в месте проступившей надписи железогалловыми чернилами. Микрофотографии показывают полную потерю структурной целостности нитей: фибриллы расщеплены, наблюдается деструкция целлюлозы, характерная для кислотного гидролиза. Рентгенофазовый анализ этого участка подтвердил высокое содержание сульфатов и соединений железа (II/III), что указывает на активную коррозию чернил.

Биологические повреждения. Обнаружены многочисленные экскременты насекомых, однако микологический посев показал отсутствие активной грибковой инфекции.

Анализ древесины подрамника, проведенный в химико-биологической лаборатории ГРМ, показал, что планки изготовлены из сосны (*Pinus sylvestris*) и ели (*Picea abies*) в два этапа: три планки (верхняя, нижняя и одна поперечная) — сосновые, две поперечные — еловые. Переход от ранней к поздней древесине постепенный, смоляные ходы хорошо выражены. Это подтверждает имеющиеся сведения о том, что подрамник был изготовлен для экспонирования карты в Государственном Эрмитаже не ранее 1947 и не позднее 1949 г.

Элементный состав красочных слоев. Методом РФА было проанализировано 57 областей, распределенных по всем цветовым зонам карты. Ниже приведена систематизация по группам пигментов с количественными оценками.

Белые пигменты (фон холста). Во всех пробах белого цвета доминируют свинцовые белила [$2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$] — основной белый пигмент европейской и русской живописи с XV до середины XIX в. Характерные пики свинца (Pb) при проведении РФА: Lα = 10,55 кэВ; Lβ = 12,61 кэВ. В точках съемки, имеющих отношение к чистому холсту и холсту вне изображения, также зафиксированы незначительные примеси кальция (Ca) (кальцит, $CaCO_3$) и кремния (Si) (силикатные (SiO_2) включения), что может указывать на использование грунтовки или естественное загрязнение тканевого волокна при производстве.

Красные и розовые пигменты. В красочном слое выявлены два различных по химическому составу пигмента, что свидетельствует о дифференцированном подходе автора к значению элементов изображения.

Киноварь (HgS) зафиксирована в красных буквах и отдельных элементах декора. Спектры РФА показывают интенсивный пик ртути (Hg) (Lα = 9,99 кэВ; Lβ = 11,82 кэВ) при полном отсутствии свинца. Киноварь — один из самых стойких красных пигментов, известных с Античности. В иконописи и станковой живописи она часто применялась для сакральных элементов (нимбов, одежд святых), а в картографии — для выделения наиболее значимых надписей или границ.

Свинцовый сурик (Pb_3O_4) использован для розовой окраски малых городов, поселений и некоторых условных обозначений. От киновари его отличает наличие



Ил. 5. Полотняное переплетение нитей ткани Чертежа

исключительно пиков Pb при ином соотношении интенсивностей (пик Lα выше, чем у белил). Сурик менее стоек: под действием света и атмосферных загрязнений он со временем темнеет, переходя в диоксид (PbO_2) или сульфид свинца (PbS). Именно этим объясняется современный бледно-розовый, а не ярко-красный цвет этих элементов.

Синие и зеленые пигменты. В этой группе зафиксирован наиболее сложный и информативный состав.

Основной синий пигмент — натуральный азурит [$Cu_3(CO_3)_2(OH)_2$]. РФА-спектры показывают высокие пики меди (Cu) (Kα = 8,04 кэВ) при почти полном отсутствии мышьяка (As), кобальта (Co), железа (Fe), что отличает азурит от смальты или берлинской лазури. Азурит был самым распространенным синим пигментом в русской и западноевропейской живописи до появления ультрамарина и прусской сини. Примесь смальты (калий-кобальтовое стекло) выявлена в незначительном количестве Co (Kα = 6,93 кэВ) и As (Kα = 10,54 кэВ). Смальта — искусственный пигмент, получаемый сплавлением кобальтовых руд с кварцем и поташом. Ее присутствие может свидетельствовать о том, что в изображении некоторых озер и рек изначально использовалась более глубокая, холодная синева, чем мог дать азурит, или же это результат смешивания остатков красок на палитре мастера.

Индиго (органический краситель) идентифицирован в одном образце методами поляризационной микроскопии: в проходящем свете наблюдались характерные анизотропные кристаллы темно-синего цвета с низким двулучепреломлением. Индиго растительного происхождения часто добавляли к азуриту для усиления синевы в масляной живописи.

Зафиксировано изменение цвета (азурит → малахит/тенорит). В ряде участков, где изображены водоемы, цвет воспринимается как темно-зеленый или черный. РФА этих зон показывает тот же набор элементов (Cu, Pb), что и в синих точках, но в ИК-спектрах отражения отмечается набор пиков, типичных для малахита, кристаллическая структура которого отличается от азурита. Это классический пример превращения азурита в малахит [$Cu_2CO_3(OH)_2$] или черный тенорит (CuO) при длительном контакте с масляным связующим и атмосферной влагой. Процесс описывается реакцией $Cu_3(CO_3)_2(OH)_2 + H_2O \rightarrow 2Cu_2CO_3(OH)_2 + CO_2$ (в присутствии жирных кислот масла).

Желтые пигменты. Желтый цвет на карте (деревья, песчаные участки, орнаментальные полосы) получен смешением двух пигментов.

Желтая охра ($Fe_2O_3 \cdot nH_2O$) — естественный землистый пигмент, дающий пики Fe в РФА.

Аурипигмент (As_2S_3) — ярко-желтый сульфид мышьяка. Его присутствие доказывается пиками не только As (Kα = 10,54 кэВ), но и серы (S) (Kα = 2,31 кэВ). Аурипигмент очень редок в картографии, но хорошо известен в иконописи XVII в., где его применяли для золочения фонов, нимбов и архитектурных деталей. После XVIII в. его почти полностью вытеснили кадмиевые и хромовые желтые пигменты. Присутствие аурипигмента на карте Ремезова — важный хронологический маркер, исключающий датировку позднее начала XVIII в.

Металлизированное покрытие (золотосеребряный «двойник») — сенсационная находка. В точках, соответствующих изображениям городов и розы ветров, РФА-спектры зафиксировали одновременное присутствие золота (Au) (Lα = 9,71 кэВ) и серебра (Ag) (Lα = 2,98 кэВ) при почти полном отсутствии Pb, Fe или Cu в этих зонах. Соотношение Au/Ag варьируется, что характерно для техники «двойника» (*double gold*), широко применявшейся в древнерусской иконописи.

Технология «двойника» заключается в следующем: тончайшие (около 0,1–0,2 мкм) листы сусального золота и серебра проковывались вместе до состояния металлической фольги, которая затем укладывалась на полимент (левкас или цветную подкладку) серебряной стороной вниз, а золотой — наружу. Это позволяло экономить чистое золото, но со временем серебро окисляется, мигрирует на поверхность и приводит к потускнению или почернению покрытия. На карте Ремезова металлизированный слой сохранился фрагментарно (около 30–40 % от первоначальной площади) — золочение осыпалось, а на его месте видны лишь темные следы окисленного серебра (Ag_2S). Макрофотографии позволяют различить блестящие включения в углублениях рельефа, где фольга была защищена от истирания. Это открытие меняет представление о карте Ремезова: первоначально все города и ключевые крепости на Чертеже сияли золотом, что придавало ей не только утилитарное, но и парадное, почти сакральное значение.

Чернила. Анализ надписей выявил два принципиально разных типа чернил, что важно для разработки реставрационной стратегии.

Железогалловые чернила (тип I) обнаружены на участках с деструкцией ткани. РФА показывает высокое содержание Fe (пик Kα ~ 6,4 кэВ) и S (пик Kα ~ 2,3 кэВ). Согласно данным ИК-спектроскопии, дополнительно идентифицированы сульфатные группы (SO_4^{2-}) в области 1100–1150 $см^{-1}$. Эти чернила имеют pH около 3,6–3,9 и вызывают кислотный гидролиз целлюлозы, что и привело к «прогоранию» ткани. Изменение темно-коричневого цвета связано с образованием феррогаллатовых комплексов, стабильных, но агрессивных по отношению к органическому субстрату.

Сажевые чернила (тип II): надписи, где РФА не показывает металлов (пики только C, O, иногда Ca), идентифицированы как чернила на основе органического черного пигмента. Вероятно, это технический углерод (сажа), смешанный с гуммиарабиком или другим растительным клеем. Такие чернила не разрушают ткань, но менее устойчивы к свету и могут выцветать (потеря насыщенности) при длительном экспонировании.

Интересно, что на карте встречаются оба типа чернил, часто в пределах одного фрагмента текста. Это может свидетельствовать о работе нескольких писцов или о последовательном добавлении надписей в разное время.

Исследование связующего и загрязнений методом ИК-спектроскопии с преобразованием Фурье. ИК-спектроскопия позволила идентифицировать органические компоненты:

1. Масляное связующее. Во всех ИК-спектрах красочных слоев присутствуют характерные полосы поглощения:

— для масел пик около 1160 $см^{-1}$, связанный с валентными колебаниями в одинарной связи C–O в карбоксильной группе (–COOH);

— валентные колебания C=O в сложноэфирной группе — 1740–1720 $см^{-1}$;

— валентные колебания C–H в метиленовых группах (алифатические цепи) — 2925, 2855 $см^{-1}$;

— деформационные колебания HCH_2 — 1460–1450 $см^{-1}$.

Это типичный набор полос поглощения для высыхающих масел — льняного, конопляного или орехового. Льняное масло было основным связующим для холстовой живописи в России XVII в. Его использование может объяснять потемнение и пожелтение фона карты с течением времени.

2. Животный клей. В спектрах нитей холста наблюдаются дополнительные полосы в области 1650–1640 $см^{-1}$ (Амид I, C=O) и 1540 $см^{-1}$ (Амид II, N–H), характерные для белковых соединений. Вероятно, холст был предварительно проклеен рыбьим или мездровым клеем — стандартная практика того времени, что также может с течением времени привести к пожелтению волокон ткани холста.

3. Загрязнения. ИК-спектры белых и желтых пятен показали наличие карбонатов ($CaCO_3$, пики 1420, 875 $см^{-1}$), сульфатов ($CaSO_4$, пик 1120 $см^{-1}$) и оксалатов (CaC_2O_4, пик 1620 $см^{-1}$). Оксалаты являются продуктами биологического разложения органических веществ или взаимодействия клея с атмосферным кислородом. Это подтверждает долгосрочную историю бытования карты в нестабильных условиях.

Важным дополнением к комплексу технико-технологических исследований стало изучение структурных параметров самой хлопковой ткани методом ИК-спектроскопии с преобразованием Фурье с приставкой зеркального отражения (спектрометр ALPHA II, Bruker). Этот подход, в отличие от традиционной микроскопии, позволяет оценить степень деградации целлюлозных волокон на молекулярном уровне без пробоподготовки и непосредственно на поверхности карты, что критически важно для памятников с осыпающимся красочным слоем.

Исследования проведены в 17 точках (*ил. 6*), выбранных таким образом, чтобы охватить как темные (пигментированные, коричневые пятна), так и светлые участки (относительно чистый холст или фон) на двух фрагментах карты, которые отличаются по степени сохранности и общей тональности.

Для оценки структурных параметров целлюлозы волокон ткани ИК-спектры отражения были пересчитаны в спектры поглощения, а также использованы калибровочные зависимости, разработанные для целлюлозных волокон [10; 11] (*ил. 7*). Расчет степени упорядоченности (кристалличности) целлюлозы представлен в *таблице.*

Полученные данные свидетельствуют о ряде закономерностей.

1. Степень упорядоченности целлюлозы в среднем составляет 40,7 ± 2 %. Это значительно хуже, чем у беленых хлопковых волокон современного производства (64–65 %), но близко к показателям для льна (57 %) и древесных волокон (32 %). Такое снижение кристалличности может быть следствием:

— длительной естественной деградации целлюлозы (гидролитическое и окислительное расщепление целлюлозы);

— технологических особенностей производства ткани в XVII в. (луговая отбелка, присутствие примесей);

— возможного воздействия масляного связующего.

2. Степень упорядоченности в первой половине (левой части, ближе к Москве) выше (43,4 %), чем во второй (36,5 %). Это может указывать на неравномерную деградацию, связанную с условиями хранения (например, вторая половина могла быть более подвержена воздействию света или влаги) или с различиями в составе пропитки.

3. В обеих половинах карты светлые участки демонстрируют более высокую степень упорядоченности, чем темные. Это логично, поскольку темные зоны чаще всего являются местами нанесения пигментов, чернил или возникновения загрязнений, которые вступают в химическое взаимодействие с целлюлозой, вызывая аморфизацию.

4. Содержание воды и функциональных групп (параметр, отражающий количество гидроксильных групп, доступных для связывания H_2O) выше в темных участках (622–653 отн. ед.) по сравнению со светлыми (543–630 отн. ед.), а также выше во второй половине карты. Это коррелирует с меньшей степенью упорядоченности: в аморфных областях целлюлозы больше доступных OH-групп, которые гидратируются. Показатели в целом сопоставимы с эталонной бумагой из беленого хлопка 1970 г. (около 550 отн. ед.).

5. Наличие мела ($CaCO_3$) зафиксировано по полосе 1785 $см^{-1}$ только в светлых участках второй половины карты (интенсивность 2,4 отн. ед.). В светлых участках первой половины и во всех темных зонах мел не обнаружен.

Усредненные структурные параметры хлопковых волокон в темных и светлых участках карты

Образец	**Степень упорядоченности целлюлозы, %**	**Вода и функциональные группы, отн. ед.**	**I_{1785} (мел), отн. ед.**
Светлое среднее	39,9	590	2,4
Первая половина	43,4	543	0
Вторая половина	36,5	630	2,4
Темное среднее	41,3	622	0
Первая половина	42,2	605	0
Вторая половина	40,2	653	0
Среднее по всей карте	40,7	605	0,6

Это может свидетельствовать:

— об ином способе грунтования фрагмента карты (возможно, разными мастерами);

— присутствии мела в составе загрязнений, осевших на открытых участках в период хранения или в местах возможных реставрационных вмешательств/поновлений;

— следах позднейшей реставрационной обработки (дублер или проклейка).

6. Полоса около 1710 $см^{-1}$ (характерная для карбонильных групп C=O) обнаружена во всех темных участках, но отсутствует в светлых. Ее происхождение может быть связано:

— с продуктами деструкции целлюлозы (окисление гидроксильных групп до альдегидов и кетонов при старении ткани);

— растительными гидролизуемыми танинами (возможные тонировки растительными красителями).

7. Полоса около 1760 $см^{-1}$ присутствует во всех спектрах (как светлых, так и темных). Она может быть связана:

— со сложноэфирными группами, образующимися при взаимодействии жирных кислот масляного связующего с гидроксилами целлюлозы (переэтерификация);

— окисленными жирными кислотами, что характерно для стареющих масел.

Микологическое обследование и его результаты. В Лаборатории консервации и реставрации документов Санкт-Петербургского филиала Архива РАН был проведен посев образцов с поверхности карты на три питательные среды (Чапека, Сабуро, МПА). Результаты показали:

1. *Aspergillus versicolor* — обнаружен в единичных колониях (10 КОЕ/$см^2$), что в 10 раз ниже предельно допустимой концентрации (ПДК = 100 КОЕ/$см^2$) для музейных объектов.

2. Активная мицелиальная грибница отсутствует.

3. Внутренние слои холста (между лицевой и оборотной стороной) стерильны.

На основании этих данных было принято решение отказаться от химической дезинфекции, которая могла бы повредить пигменты или ткань, и ограничиться тщательной сухой механической очисткой поверхности с использованием микропылесосов и мягких кистей. Это минимизирует риски для красочного слоя и сохраняет исторический материал.

Обсуждение

Технологическая аутентичность и датировка. Комплексный анализ позволяет уверенно подтвердить авторство С. У. Ремезова и датировку — конец 1690-х гг., указанную в исторических источниках. Каждый использованный пигмент (кроме смальты, которая появляется в конце XVII в.) имеет длительную историю применения в иконописи и станковой живописи, но в картографических памятниках их набор не столь разнообразен и архаичен. Отсутствие берлинской лазури (открыта в 1704–1706 гг., массово появляется после 1710-х гг.) — важнейший хронологический индикатор. Если бы карта создавалась после 1710 г., мастер почти наверняка использовал бы этот дешевый и яркий синий пигмент, а не азурит.

Сравнение с другими памятниками ремезовского круга («Чертежная книга Сибири», «Служебная чертежная книга») показывает, что Ремезов использовал схожие материалы, но на «Чертеже Сибири от границ китайских» палитра богаче и декоративнее. Вероятно, это связано с личным заказом Петра I и ориентацией на парадные дипломатические карты, которые должны были впечатлять иностранных послов.

Иконописные традиции в светской картографии. Выявление аурипигмента и золотосеребряного «двойника» указывает на глубокую связь ремезовской мастерской с древнерусской иконописной традицией. Использование «двойника» — это не просто декоративный прием, а смысловой акцент: города на карте уподобляются нимбам на иконах, что подчеркивает их сакральную и государственную значимость.

Этот факт позволяет по-новому взглянуть на «Чертеж Сибири от границ китайских» не только как на географический документ, но и как на художественный феномен, синтезирующий западноевропейскую картографию (масштаб, ориентация, условные знаки) и традиционное русское иконописное мышление (использование золота, ярких локальных цветов, плоскостная трактовка пространства).

Проблема первоначального облика карты: две гипотезы. Одним из самых дискуссионных вопросов остается исходный цвет фона и характер тонировки.

Гипотеза 1 (авторский замысел): нынешний неровный, потемневший фон с полыми участками вокруг рек и гор может быть результатом трехвекового старения масляной основы и (или) пропитки животным клеем, которая пожелтела и потемнела (особенно в точках контакта с воздухом и пылью). Светлые ореолы — зоны, где пигмент был более плотным или защищенным от окисления краями изображенных объектов.

Гипотеза 2 (изменение состава): возможно, изначально фон имел ровный голубовато-зеленоватый оттенок (как на некоторых листах чертежной книги), но азурит в фоновом слое деградировал неравномерно, превратившись в черный тенорит в открытых зонах. Это объясняет мозаичность восприятия фона сегодня.

Для разрешения этой дилеммы необходимы дополнительные исследования — стратиграфический анализ поперечных шлифов красочного слоя с помощью растровой электронной микроскопии (РЭМ) и микрорентгеновской дифракции, а также цифровые реконструкции с учетом известного поведения свинцовых и медных пигментов.

Стратегия мониторинга: 3D-сканирование или традиционные методы. Одной из главных задач проекта было создание объективной системы долговременного мониторинга, которая позволит выявлять микроскопические изменения холста на ранних стадиях, не дожидаясь визуально заметных деформаций. Применение двух независимых методов дает синергетический эффект.

ИК-спектроскопия с преобразованием Фурье (с портативным анализатором) позволяет отслеживать химические изменения: деградацию масляного связующего (рост карбонильных групп, C=O), окисление целлюлозы, миграцию жирных кислот. Регулярный замер спектров в контрольных точках даст график скорости старения материала.

Лазерное 3D-сканирование (по методу триангуляции) фиксирует геометрию поверхности с точностью до 0,04 мм. Сравнение облаков точек компьютерных 3D-моделей, полученных через каждые 6–12 месяцев экспонирования, позволит выявить и количественно оценить:

— вздутия красочного слоя;

— появление новых трещин и отслоения;

— изменение плоскостности холста (провисание, складки).

Эта двухуровневая система (химический + физический мониторинг) будет внедрена при постоянном экспонировании карты в витрине с контролируемой влажностью 45–55 %, без колебаний. Данные будут архивироваться и служить основой для превентивных реставрационных вмешательств.

Структурная деградация хлопковой основы как маркер состояния сохранности. Полученные методом ИК-спектроскопии отражения данные о степени упорядоченности целлюлозы (около 41 %) позволяют не только оценить текущее состояние ткани, но и



Ил. 6а. Места измерения ИК-спектров: точки 1–8

реконструировать историю ее бытования. Столь значительное снижение кристалличности по сравнению с современными хлопковыми волокнами (65 %) не может быть объяснено только естественным старением. Сравнительный анализ с документальными источниками [1–2] показывает, что для целлюлозных волокон XVII–XVIII вв. из европейских архивов характерны значения 50–60 %, если они хранились в стабильных условиях. Снижение до 40 % указывает на дополнительные агрессивные факторы:

1. Окислительную деструкцию, инициированную масляным связующим. Жирные кислоты, окисляясь, образуют свободные радикалы, которые оказывают влияние на целлюлозные цепи, снижая их упорядоченность. Полоса 1760 $см^{-1}$ является спектральным маркером этого процесса.

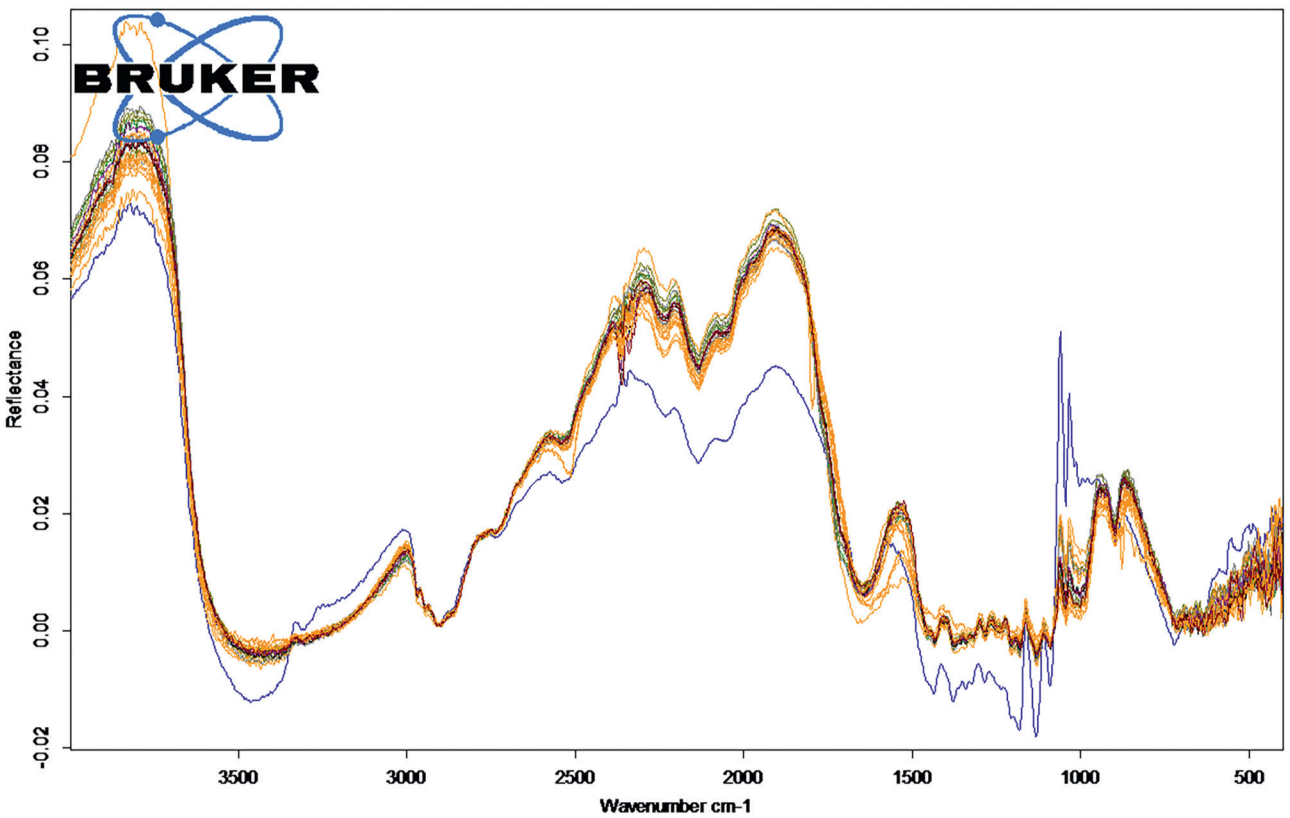
2. Фотодеградацию, являющуюся наиболее вероятной причиной различий между первой и второй половинами карты. Если вторая половина дольше экспонировалась при рассеянном свете (или, напротив, была более освещена), это могло вызвать неравномерное снижение кристалличности. УФ-излучение способствует фотоокислению целлюлозы с образованием карбонильных групп (полоса 1710 $см^{-1}$) и деструкции.

3. Локальный кислотный гидролиз в некоторых участках карты, вызванный железогалловыми чернилами (подтверждено корреляцией между пониженной упорядоченностью в темных участках и высоким содержанием Fe/S по данным РФА).

Интерпретация спектральных маркеров: танины или продукты деструкции. Полоса 1710 $см^{-1}$, обнаруженная во всех темных участках, требует осторожной



Ил. 6б. Места измерения ИК-спектров: точки 9–17



Ил. 7. ИК-спектры отражения от различных мест карты в среднем ИК-диапазоне: оранжевые линии — светлые места; коричневые линии — темные места; синяя линия — хлопковая бумага

интерпретации. С одной стороны, она характерна для танинов, которые входят в состав железогалловых чернил. Танины содержат ароматические карбоксильные группы, дающие поглощение в этой области. Однако железогалловые чернила присутствуют локально на некоторых участках карты.

С другой стороны, полоса 1710 $см^{-1}$ также является маркером окисленной целлюлозы (альдегидные и кетонные группы, образующиеся при разрыве глюкозидных связей). В пользу второй гипотезы говорит тот факт, что полоса видна во всех темных участках, включая те, где по данным РФА не было высокого содержания железа (т. е. чернил). Это свидетельствует о комбинированном эффекте:

— в местах нанесения железогалловых чернил полоса усиливается за счет танинов и деструкции;

— в других темных участках (например, пятнах загрязнений) полоса отражает локальную окислительную деградацию целлюлозы.

Полоса 1760 $см^{-1}$, присутствующая в большинстве спектров, скорее всего, связана с присутствием масла. При окислении льняного масла образуются короткоцепочечные карбоновые кислоты и сложные эфиры, которые дают поглощение в диапазоне 1760–1740 $см^{-1}$.

Обнаружение карбоната кальция ($CaCO_3$) только в светлых участках (полоса 1785 $см^{-1}$) является неожиданным. Мел мог быть использован в качестве:

— добавки в пропитку для улучшения белизны на этом участке;

— загрязнения, осевшего из воздуха в период хранения (например, при ремонтных работах в помещении);

— материала для укрепления осыпающегося красочного слоя в ходе позднейшей реставрации.

Заключение

Проведенные технико-технологические исследования «Чертежа Сибири от границ китайских» позволили впервые получить объективные данные о материалах и технологиях изготовления этого уникального картографического памятника.

Установлено, что карта выполнена на составном хлопковом холсте полотняного переплетения. Палитра пигментов включает свинцовые белила, киноварь, свинцовый сурик, натуральный азурит, смальту, индиго, охру и аурипигмент, что полностью соответствует художественным традициям конца XVII в. Особый интерес представляет использование золотосеребряного «двойника» для обозначения городов — прием, заимствованный из иконописи. Идентифицировано два типа чернил: агрессивные железогалловые, вызывающие деструкцию ткани, и сажевые, щадящие основу.

Результаты стали основой для разработки системы регулярного мониторинга сохранности Чертежа, включающей применение ИК-спектроскопии для оценки состояния материалов живописи и лазерное 3D-сканирование для фиксации физических изменений холста. Комплексный и междисциплинарный подходы, объединившие усилия специалистов, в том числе реставраторов, химиков и картографов, доказали свою эффективность и могут быть рекомендованы для изучения аналогичных памятников на тканевой основе.

Введение карты в научный оборот на новом технологическом уровне открывает перспективы для дальнейших историко-географических реконструкций и уточнения роли С. У. Ремезова в развитии отечественной картографии.

Благодарности
Авторы выражают глубокую благодарность за ценные консультации и помощь в интерпретации результатов заведующему отделом технологических исследований Государственного Русского музея Вячеславу Юрьевичу Торопову; специалисту отдела технологических исследований Государственного Русского музея Ивану Ивановичу Андрееву; старшему научному сотруднику Лаборатории консервации и реставрации документов Санкт-Петербургского филиала Архива Российской академии наук Алексею Дмитриевичу Власову; заведующему Картографическим фондом Департамента наследия Русского географического общества (Штаб-квартира РГО в Санкт-Петербурге) Егору Валерьевичу Орлову; старшему научному сотруднику Отдела научно-технологической экспертизы Государственного Эрмитажа Ирине Андреевне Григорьевой; руководителю секции архивных, библиотечных материалов и произведений графики Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря художнику-реставратору произведений графики высшей категории Ирине Сергеевне Беляковой; заместителю директора по научной и просветительской работе Государственного музея-заповедника «Царское Село» Ираиде Куртовне Ботт; заведующему Лабораторией научной реставрации мебели Государственного Эрмитажа художнику-реставратору высшей категории Владимиру Александровичу Градову; заведующему лабораторией климата музеев и памятников архитектуры Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГОСНИИР) Виктору Борисовичу Дорохову; заведующей отделом реставрации Российского этнографического музея художнику-реставратору живописи высшей категории Валентине Львовне Желтовой; заместителю директора по научной работе Библиотеки Российской академии наук Наталии Владимировне Колпаковой; художнику-реставратору произведений графики высшей категории Государственного исторического музея Анне Николаевне Коневцевой; ведущему реставратору Института восточных рукописей Российской академии наук художнику-реставратору произведений графики высшей категории Любови Ивановне Крякиной; художнику-реставратору произведений из ткани второй категории отдела реставрации Российского этнографического музея Екатерине Викторовне Логиновой; художнику-реставратору произведений из ткани первой категории отдела научной консервации и реставрации Государственного музея истории религии Анне Савильевне Мутиной; художнику-реставратору произведений графики высшей категории Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря Евгении Владимировне Мымриной; художнику-реставратору произведений из ткани высшей категории отдела научной консервации и реставрации Государственного музея истории религии Светлане Сергеевне Полежаевой; ведущему реставратору отдела реставрации живописи смешанных техник Государственного русского музея художнику-реставратору живописи высшей категории Нине Исааковне Русаковой; художнику-реставратору произведений из ткани высшей категории Государственного исторического музея Анастасии Викторовне Савеловой; преподавателю кафедры живописи и реставрации Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица художнику-реставратору произведений графики первой категории Светлане Александровне Севастьяновой; младшему научному сотруднику отдела научной реставрации произведений прикладного искусства ГОСНИИР Елене Валерьевне Смоленчук; художнику-реставратору произведений графики высшей категории отдела научной консервации и реставрации Государственного музея истории религии Елене Владимировне Сухановой; заместителю генерального директора по научной, методической и выставочной работе Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И. Э. Грабаря художнику-реставратору произведений графики высшей категории Ольге Сергеевне Темериной; заведующей отделом научной реставрации рукописей и графики ГОСНИИР художнику-реставратору произведений графики высшей категории Елене Евгеньевне Фроловой; заведующей Лабораторией научной реставрации восточной живописи Государственного Эрмитажа художнику-реставратору произведений графики высшей категории Елене Григорьевне Шишковой; художнику-реставратору произведений из ткани первой категории отдела реставрации музейных предметов Государственного музея-заповедника «Павловск» Веронике Юрьевне Шульминой.

Литература

1. Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. СПб.: тип. II отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1830. Т. 3: 1689–1699. С. 217.
2. *Зиборов В. К.* Ремезов Семен Ульянович // Словарь книжников и книжности Древней Руси / под ред. Д. М. Буланина. Вып. 3: XVII в., ч. 3: П–С. СПб., 1998. С. 298–302.
3. *Андреев А. И.* Труды Семена Ремезова по географии и этнографии Сибири XVII–XVIII вв. // Проблемы источниковедения. Сб. 3: Труды Института истории Академии наук СССР / под ред. Б. Д. Грекова, С. Н. Вали. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 85–126.
4. *Фель С. Е.* Картография России XVIII века. М.: Изд-во геодезической литературы, 1960. 227 с.
5. *Багров Л. С.* Карты Азиатской России. Исторические заметки. Пг.: Артист. заведение т-ва А. Ф. Маркс, 1914. 28 с.
6. *Бахрушин С. В.* Научные труды. Т. 3: Избранные работы по истории Сибири XVI–XVII вв., ч. 1: Вопросы русской колонизации Сибири в XVI–XVII вв. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 376 с.
7. *Полевой Б.* Семен Ульянович Ремезов // Первопроходцы: сборник. Сер.: Жизнь замечательных людей / сост. Л. Демин. Вып. 13 (638). М.: Молодая гвардия, 1983. С. 9–75.
8. *Гольденберг Л. А.* С. У. Ремезов и картографическое источниковедение Сибири второй половины XVII — начала XVIII в.: автореф. дис. … д-ра ист. наук. М., 1967. 32 с.
9. *Шибанов Ф. А.* «Большой чертеж», или Первая оригинальная карта Московского государства: тезисы к защите дис. … канд. геогр. наук. Л., 1946. С. 1–3.
10. *Derkacheva, O. Y.* Determination of cellulose fiber structure using IR reflectance spectroscopy of paper // Journal of Applied Spectroscopy. 2015. Vol. 81, no. 6. P. 1037–1043.
11. *Деркачева О. Ю.* Анализ ИК-спектров отражения исторических бумаг // Фотография. Изображение. Документ. 2013. № 4 (4). С. 23–31.

[1] Все рукописные картографические материалы в допетровской Руси назывались чертежами. «Чертеж Сибири от границ китайских» — официальное название карты.

УДК 069.5:069.44:725.91(470.321) «1896»

А. В. Поволоцкая, Ю. А. Богданова, С. Ю. Капуткина, Е. В. Борисов, Э. В. Стриженко, И. А. Григорьева, М. Г. Дынникова

Подносной альбом «Виды Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде» из собрания НГИАМЗ: атрибуция, естественно-научное исследование и реставрация

Введение

В фондах Государственного бюджетного учреждения культуры Нижегородской области «Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник» (далее — НГИАМЗ) хранится альбом для фотоснимков «Виды Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде» (*ил. 1*). Предмет поступил в 1928 г. из Ленинградского государственного музейного фонда — организации, действовавшей в 1918–1928 гг. (1929) и централизованно принимавшей, спасавшей и распределявшей по музеям частные коллекции и имущество национализированных особняков.

Согласно записи в инвентарной книге музея за 1928 г., предмет описывался как «Альбом фотоснимков 108 „Виды Всероссийской художественной промышленной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде“. Фотоснимки однотипные, на паспарту, с золотым обрезом. Вложены снимки в футляр деревянный, обделанный в виде массивного альбома-книги из дерева, верхняя и нижняя крышки футляра-книги обделаны темно-зеленым сафьяном, тем же сафьяном обтянут и „корешок книги“. Обрез футляра-книги — золоченый. Внутри футляр обделан темно-зеленым муаровым шелком. Застежек две, из сафьяна. На верхней крышке укреплены рельефные, вырезные, серебряные: а) надпись „Виды Всероссийской Художественной Промышленной Выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде“...; б) серебряный вензель из букв „С. Ю. В.“ (Сергей Юльевич Витте); в) серебр. графская корона».

Конструктивные особенности предмета отмечены в ходе первичного описания в 1928 г.: «У футляра откидывается верхняя крышка и одна боковая стенка, приделанная на сплошном бронзовом позолоченном шарнире. На оборотной стороне верхней крышки небольшая овальная бумажная этикетка с белой тисненой надписью: „Альбомная фабрика А. Петерсена в С. Петербурге Демидов переулок д. № 9 и 1“». Габаритные размеры: альбом — 48 × 63 × 17 см; фотоснимки — около 20–21 × 28 см; картонная основа листов — 42 × 52 см. В графе инвентарной книги «Источник и способ поступления, место происхождения и предыдущая история» указано, что подносной альбом относился к бывшему собранию графа С. Ю. Витте.

В альбоме находится 108 фотоотпечатков с видами Нижегородской выставки 1896 г., наклеенных на картонные листы. На оборотах имеются надписи. Авторство снимков с высокой долей вероятности принадлежит выдающемуся нижегородскому фотографу Максиму Петровичу Дмитриеву [1–6]. Фотографии в футляре, имитирующем подносной альбом, были преподнесены С. Ю. Витте, предположительно, по окончании Нижегородской выставки 1896 г. Витте, занимавший пост министра финансов



Ил. 1. Общий вид подносного альбома (вид сверху)



Ил. 2а. Микрофотографии клейм на серебряных элементах (верхняя крышка альбома)

Российской империи в 1892–1903 гг., сыграл ключевую организационную и идеологическую роль в подготовке и проведении этого мероприятия.

Исторический контекст XVI Всероссийской выставки

Всероссийские промышленные и художественные выставки — главные смотры достижений страны — проводились в империи с 1829 по 1896 г. Традиция публичной демонстрации товаров зародилась еще при Петре I. Император лично знакомился с промышленниками: приглашал их во дворец с образцами изделий, оценивал качество и посещал некоторые предприятия. Идея собирать воедино все последние достижения русской промышленности принадлежала министру финансов Е. Ф. Канкрину, по чьей инициативе в 1829 г. в экспозиционном зале на Васильевском острове в Санкт-Петербурге прошла первая мануфактурная выставка. Всего с 1829 по 1896 г. было проведено 16 подобных мероприятий, 15 из них чередовались между Санкт-Петербургом (1829, 1833, 1839, 1849, 1861, 1870), Москвой (1831, 1835, 1843, 1853, 1865, 1882) и Варшавой (1841, 1845, 1857).

XVI Всероссийская промышленная и художественная выставка проходила в Нижнем Новгороде с 28 мая (9 июня) по 1 (13) октября 1896 г. Решение о проведении крупнейшего смотра вне столичных городов было принято лично императором Александром III, утвердившим проект 23 июля (4 августа) 1893 г. в Петергофе. Выбор Нижнего Новгорода был продиктован стремлением улучшить экономическую ситуацию в регионе, поскольку к концу XIX в. Нижегородская ярмарка начала терять свое торговое значение. Выставка получила неофициальный титул «Великая», став первым и единственным мероприятием подобного масштаба в провинции и самой грандиозной за всю историю проведения всероссийских выставок.

13 (25) августа 1893 г. председателем выставочной комиссии был назначен министр финансов С. Ю. Витте. На заседании комиссии он определил миссию выставки следующим образом: «Задачи выставки шире, чем служить забавою и более или менее интересным зрелищем. Главное значение выставки деловое: выяснить успехи, достигнутые Россиею в области народного труда, и главным образом труда промышленного; сблизить потребителей с производителями; открыть новые места для сбыта отечественных произведений, расширить торговые сношения» [7, с. 22]. Из государственной казны было выделено 3 млн рублей непосредственно на устройство выставки и еще 1 млн рублей на благоустройство Нижнего Новгорода; активная роль отводилась также привлечению частных капиталов.

Местом проведения выбрали левый берег реки Оки, участок между линией Московско-Нижегородской железной дороги и лесом графа Шувалова (ныне — парк им. 1 Мая). Общая площадь экспозиции превысила 80 гектаров, что более чем втрое превосходило масштаб Московской выставки 1882 г. и превышало площадь Всемирной выставки в Париже 1889 г. За несколько лет болотистая местность была преобразована в благоустроенный парк. В рекордные сроки возвели более 170 павильонов (из них около 120 частных). Среди архитекторов были ведущие мастера эпохи: В. Шухов (спроектировал восемь павильонов), А. Померанцев (автор Императорского павильона и павильона Среднеазиатского отдела), Л. Бенуа (Зал для собраний на 900 мест), Ф. Шехтель, Л. Кекушев (павильон Крайнего Севера по эскизам К. Коровина) и др. Для экономии средств Центральное здание перенесли с Московской выставки 1882 г.

В 19 тематических разделах приняли участие 9700 экспонентов. Гостям были продемонстрированы первый русский автомобиль Яковлева и Фрезе, а также творения выдающегося инженера В. Шухова: спроектированная им первая в мире гиперболоидная башня и восемь павильонов общей площадью более 25 тыс. квадратных метров. Особое место на выставке занимал Художественный отдел, представлявший достижения русской живописи и прикладного искусства. Фотография на выставке была отмечена двумя золотыми (фотокамеры Ильи Карпова) и серебряной медалями (уникальная коллекция видов Волги и Нижнего Новгорода Максима Дмитриева). Художественный отдел, размещавшийся в павильоне по проекту А. Померанцева с центральным стеклянным куполом, экспонировал произведения Императорской Академии наук, работы Товарищества передвижных выставок, скульптуру, архитектурную графику и полотна таких мастеров, как В. Васнецов и В. Верещагин. Крупнейшие ученые, включая А. Попова, К. Тимирязева и Д. Менделеева, представляли научные достижения. В городской инфраструктуре к открытию были построены электрическая кольцевая дорога, два фуникулера и здание театра (арх. В. Шрётер).

17 (29) июля 1896 г. выставку посетили император Николай II и императрица Александра Федоровна. По итогам осмотра государь отметил, что выставка отвечает государственным задачам, поставленным Александром III, и иллюстрирует состояние отраслей народного труда. По завершении выставки, которую посетило более 1 млн человек, Императорский павильон был передан в дар городу.

М. П. Дмитриев и фотографическая летопись выставки

Максим Петрович Дмитриев (1858–1948) — основоположник русской публицистической фотографии, ученик Андрея Карелина. Начав карьеру в московской мастерской

Михаила Настюкова, с 1879 г. он работал помощником Карелина в Нижнем Новгороде, а в 1886 г. открыл собственное ателье на Осыпной улице (ныне — улица Пискунова), 9. На XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде Дмитриев экспонировал «Волжскую коллекцию» (более 100 снимков от Рыбинска до Астрахани) и удостоился серебряной медали. Его павильон, спроектированный архитектором Александром Ширшовым в виде увеличенной фотографической камеры, был установлен рядом с Художественным отделом.

Съемку выставочного комплекса фотограф начал еще на этапе строительства в 1894 г. и продолжил в дни ее работы, создавая изображения ранним утром во избежание скопления публики. Он методично обошел все павильоны с тяжеловесной камерой, создав бесценную фотографическую серию снимков архитектуры, экспонатов и панорам. После закрытия выставки павильон Дмитриева был перенесен на Нижегородскую ярмарку, которая с открытия в ней в 1843 г. первого дагеротипного заведения М. Тициера являлась важнейшим центром развития светописи в регионе.

Параллели из других собраний и мастерская-изготовитель

Альбом из НГИАМЗ имеет прямую иконографическую и провенансную параллель. В Институте истории материальной культуры Российской академии наук, являющемся наследником Императорской археологической комиссии и многих других до- и послереволюционных археологических учреждений, в составе фонда «Библиотека Мраморного дворца (до 1917 г.)» хранится альбом, посвященный той же выставке 1896 г. Он включает 200 фототипий, изготовленных в Москве фирмой «Шерер, Набгольц и К°» со снимков М. П. Дмитриева. На верхней крышке альбома укреплен серебряный вензель «ЕМ», указывающий на принадлежность великой княгине Елизавете Маврикиевне (урожденной принцессе Саксен-Альтенбургской), супруге великого князя Константина Константиновича Романова. Альбом находился в собрании Мраморного дворца и поступил в Государственную академию истории материальной культуры в период 1924–1932 гг. [8].

Оба предмета изготовлены в одной мастерской — на «Альбомной фабрике А. Петерсена» в Санкт-Петербурге в Демидовом переулке (ныне — переулок Гривцова), 9/1. Фабрика А. Д. Петерсена являлась одним из ведущих отечественных предприятий конца XIX — начала XX в. и специализировалась на выпуске роскошных кожаных подарочных и памятных альбомов, входила в круг формировавшихся в тот период национальных династий переплетного искусства. Наличие двух именных подносных альбомов с видами Нижегородской выставки — для С. Ю. Витте и для великой княгини Елизаветы Маврикиевны — свидетельствует о сложившейся практике изготовления таких памятных предметов для представителей высшей государственной и аристократической элиты.

Естественно-научные исследования музейного предмета

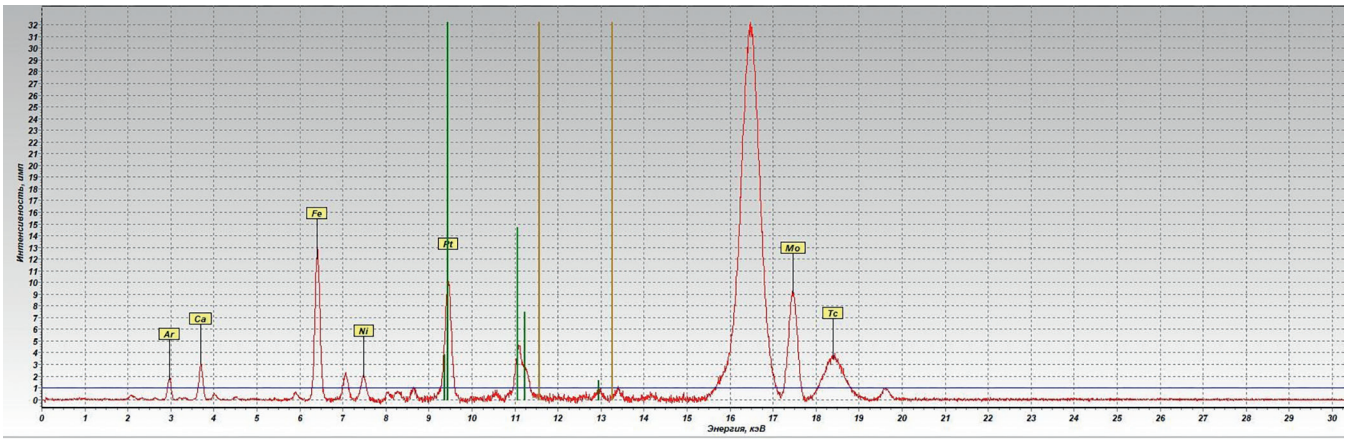
В ходе комплексного изучения альбома и вложенных в него фотографий применялись методы оптической микроскопии, микрохимического анализа, рентгенофлуоресцентного анализа (РФА), а также инфракрасной (ИК) спектроскопии и спектроскопии комбинационного рассеяния света (КРС). ИК-спектры регистрировались на ИК-Фурье-микроскопе Lumos II в режиме нарушенного



Ил. 2б. Микрофотографии клейм на серебряных элементах (верхняя крышка альбома)



Ил. 2в. Микрофотографии клейм на серебряных элементах (верхняя крышка альбома)



Ил. 3. Типичный РФА-спектр эмульсии для фотоотпечатков из подносного альбома

полного внутреннего отражения (НПВО), диапазон 4000–450 $см^{-1}$, разрешение 4 $см^{-1}$. КР-спектры получены на портативном спектрометре Bravo (Bruker) с технологией Duo Laser (700–1100 нм), диапазон 3200–300 $см^{-1}$.

Исследование пробирных клейм на серебряных элементах

На серебряных накладках альбома выявлены клейма (*ил. 2*). Клеймо овальной формы (с началом шифра «84…») соответствует последней четверти XIX в. и удостоверяет пробу металла [9, с. 178]. Клейма прямоугольной формы (AF, A•F) атрибутированы как принадлежащие мастеру серебряного дела Аврааму Форштедту (Abraham Forstedt; 1797–1861). С 1817 г. Форштедт учился в Петербурге, в 1821 г. стал подмастерьем, в 1825 г. работал в Гельсингфорсе, а в 1834 г. получил звание мастера серебряного дела [там же, с. 186]. Клейма были обнаружены после локальной расчистки металлических литер от наслоений, что свидетельствует об их изготовлении из драгоценного металла.

Исследование ткани внутренней обивки

Исследование образца ткани внутренней обивки альбома проводилось методами оптической микроскопии и микрохимического анализа. Анализ структуры отдельных волокон с помощью микроскопа Leica DM2500 с окрашиванием реактивами Херцберга (раствор хлор-цинк-йода) и Графф С (смесь растворов хлористого алюминия, хлористого кальция, хлористого цинка и йода) показал отсутствие изменения окраски. Данный признак характерен для волокон животного происхождения. Морфологически образец представлен длинными узкими цилиндрическими волокнами без выраженной чешуйчатости поверхности, что типично для шелка. Заключение: ткань обивки короба представляет собой шелк, окрашенный органическим зеленым красителем.

Элементный анализ методом РФА

РФА-спектры фотографий демонстрируют очень интенсивный сигнал платины (Pt) с двумя характеристическими пиками (Lα при 9,44 кэВ; Lβ при 11,07 кэВ), что подтверждает технику платинотипии (*ил. 3*). Баритовый слой отсутствует. Платиновые пики большинства платинотипных отпечатков обычно сопровождаются более или менее выраженными спектральными пиками железа (Fe) (Kα при 6,40 кэВ; Kβ при 7,06 кэВ). Отсутствие серебра (Ag) (Kα при 22,16 кэВ) в анализируемом фотографическом снимке также указывает на то, что фотографический процесс не был основан на солях серебра. Присутствие кальция (Ca) обусловлено его ролью как компонента бумажной основы (карбонат кальция, $CaCO_3$). Исследование золоченого обреза фотографий методом РФА подтвердило наличие золота (Au) (*ил. 4*).

Исследование клеев, бумажной основы и кожи методами колебательной спектроскопии

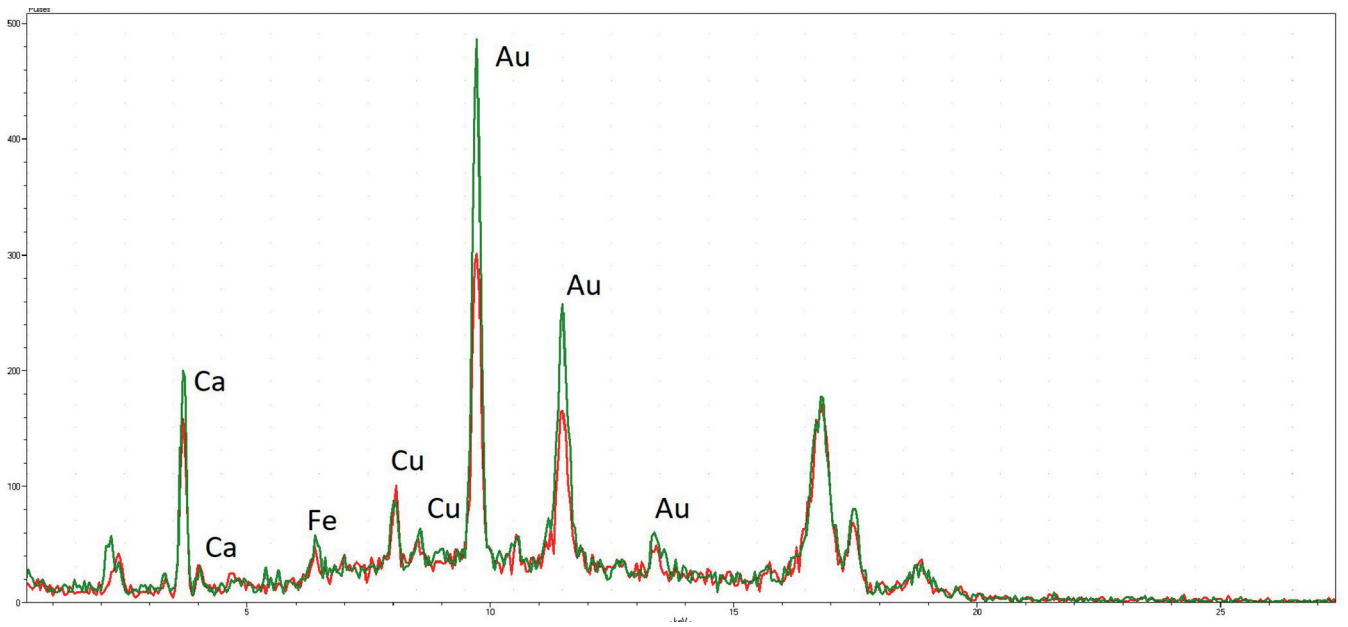
ИК-спектроскопия показала, что на муаре присутствует два вида клея, один из них относится к силикатному (*ил. 5*). Второй клей на ткани растворим в воде и имеет белковую природу (*ил. 6*). В ИК-спектрах большинства фотографий фиксируются полосы, соответствующие целлюлозе. Дополнительных полос связующего или покрытий не обнаружено. Характерный запах уксусной кислоты, вероятно, связан с разрушением бумаги под действием остаточной кислоты, использовавшейся при финальной обработке отпечатков: вместо соляной или лимонной кислоты в воду для промывки от солей железа могли добавлять уксусную кислоту. Также уксусную кислоту применяли в процессе тонирования в урановой ванне (раствор азотнокислого урана, красной кровяной соли и уксусной кислоты), придающей отпечаткам тон сепии, переходящий в красный [10].

Помимо полос белковой природы, в ИК-спектрах кожи присутствуют линии липидного характера (2917, 2850, 1736 $см^{-1}$). Согласно результатам КР-спектроскопии, окраска кожи выполнена с использованием смеси органических красителей, точное разделение компонентов которой не представляется возможным.

Техника платинотипии

Фотографии из альбома-книги С. Ю. Витте выполнены в редкой и сложной технике платинотипии (platinotype) [11]. Это бессеребряный позитивный фотографический процесс, основанный на светочувствительности солей железа и металлов платиновой группы. Результатом печати является изображение, состоящее из химически чистой платины, что обеспечивает ему исключительную архивную стойкость и характерный эстетический эффект — глубокие тона и мягкие градации.

История открытия и освоения процесса включает несколько этапов. В 1804 г. немецкий химик Адольф Фердинанд Гелен (Adolf Ferdinand Gelen) впервые сообщил о светочувствительности соединений платины. В 1826 г. Иоганн Вольфганг Дёберейнер (Johann Wolfgang Döbereiner) осуществил восстановление металлической платины из раствора ее хлорида и установил роль оксалата железа в повышении светочувствительности



Ил. 4. Типичный РФА-спектр обреза фотоотпечатков из подносного альбома

хлорплатината калия — эти выводы остаются основополагающими в химии платиновой печати. В 1827 г. Джон Гершель (John Frederick William Herschel) указал на критическую важность ультрафиолетового излучения для процесса восстановления платины. Роберт Хант (Robert Hunt) в 1854 г. ввел термин platinotype, однако ни он, ни Гершель не смогли предложить воспроизводимой и контролируемой технологии процесса. К концу 1850-х гг. исследования приостановились, так как серебро обладало более высокой светочувствительностью, а золото считалось более надежным тонирующим агентом. Тем не менее из-за нестойкости серебряно-альбуминовых отпечатков исследования в области использования платины оставались актуальными.

Решающий вклад принадлежит Уильяму Уиллису (William Willis). В 1873 г. он впервые получил отпечатки в металлической платине, используя комбинацию ее солей со светочувствительными солями железа и нитратом серебра, и запатентовал процесс (British Patent No. 2011, 8 июня 1873 г.). Разработка технологии завершилась получением патентов в 1878 и 1880 гг., за что в 1881 г. Уиллис был удостоен медали прогресса Королевского фотографического общества Великобритании (Royal Photographic Society), а в 1885 г. — золотой медали Международной выставки изобретений. Дальнейшие усовершенствования были внесены Джузеппе Пиццигелли (Giuseppe Pizzighelli) и бароном фон Хюблем (Baron Arthur von Hübl) (Австрия; опубликованы в 1882 г.) [12].

Технологический процесс платинотипии на момент создания исследуемых снимков (1896) включал предварительную проклейку бумаги пшеничным крахмалом, агар-агаром или трагакантом (животный клей исключался, так как давал нежелательные синевато-черные тона); нанесение светочувствительного раствора из платиново-калиевой соли, щавелевокислого железа и хлорновато-железного раствора; скоростную контактную печать с негатива; проявление в растворе щавелево-калиевой соли, в ходе которого железо замещалось платиной; финальную промывку в подкисленной, а затем чистой воде и сушку [13–19]. Период расцвета платинотипии был прерван Первой мировой войной (1914–1918), когда цены на платину как стратегическое сырье резко возросли. Производство платиновой бумаги в Европе и США начало сворачиваться, а революция в России (1917), поставлявшей в тот период до 90 % мировой платины, привела к полному прекращению выпуска таких бумаг.

Платинотипии и реконструкция первоначальной последовательности

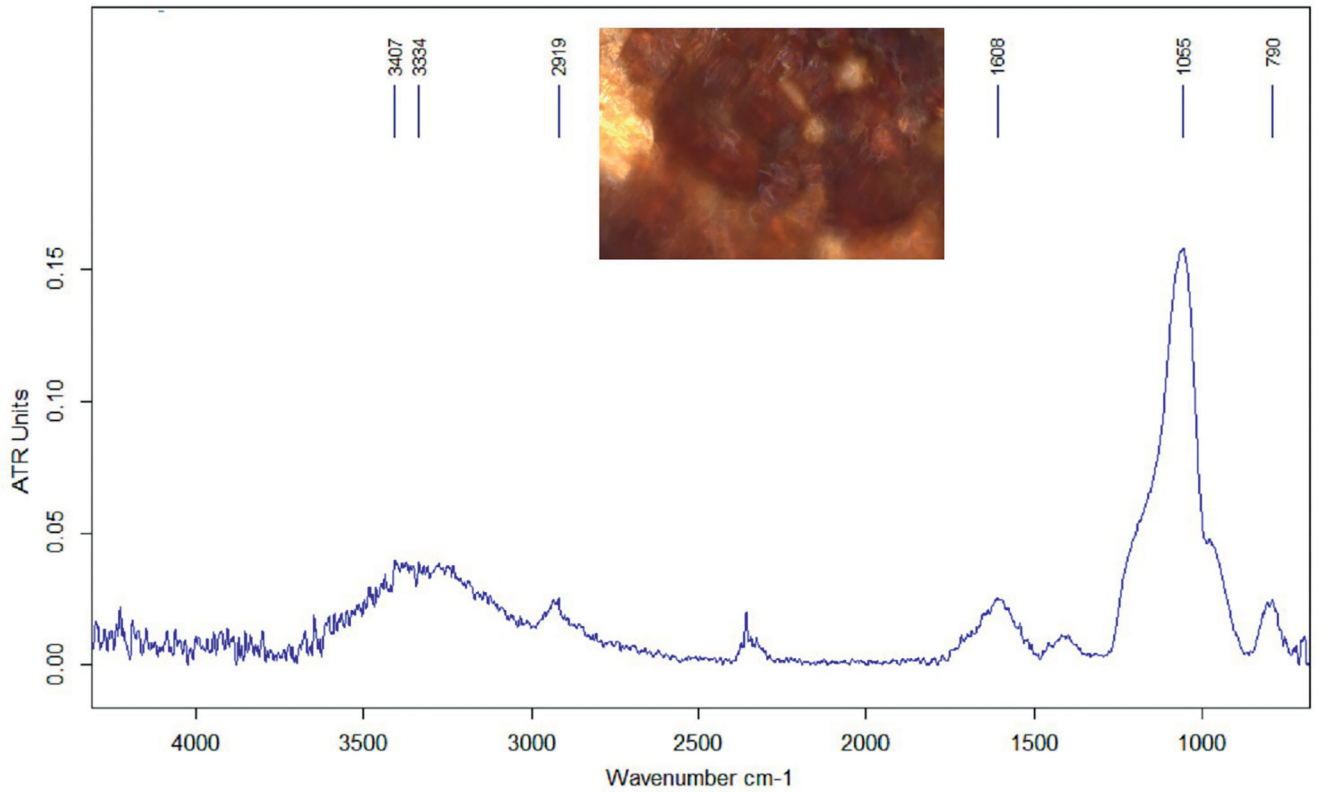
Ключевым результатом предреставрационного изучения памятников стало обнаружение факта их многократного перекладывания внутри стопки, повлекшего нарушение первоначального порядка. На оборотных сторонах картонных основ зафиксированы зеркальные отпечатки в виде желтых окислительных пятен, в точности повторяющих контуры изображений соприкасавшихся с ними соседних снимков. Данный физико-химический эффект (так называемый платиновый отпечаток) характерен для фотоотпечатков, выполненных в технике платинотипии. На некоторых оборотах зафиксировано до семи наслоений сдвинутых зеркальных контуров. Методом пересъемки и цифровой коррекции удалось сопоставить зеркальные отпечатки с оригинальными лицевыми сторонами платинотипий, что позволило реконструировать первоначальную, предположительно авторскую, последовательность хранения коллекции, существенно отличающуюся от текущих служебных помет и инвентарных номеров.

Реставрация и консервация

Перед реставраторами была поставлена задача сохранить целостность объекта без утраты его аутентичности, предотвратить дальнейшее разрушение конструктивных элементов короба, а также провести комплекс работ по укреплению углов картонной основы фотоотпечатков для придания им экспозиционного вида. Реставрационно-консервационные мероприятия осуществлялись в два этапа: первый включал консервацию кожаного альбома, второй — реставрацию и консервацию фотоотпечатков на картонной основе.

Консервация кожаного альбома

Конструкция представляет собой деревянный футляр, стилизованный под книгу в цельнокожаном коричневом переплете с золотым обрезом, четырьмя ложными



Ил. 5. ИК-спектр клея с поверхности ткани (силикатный клей)

бинтами и двумя застежками, ремни которых скрыты кожаными хлястиками. Внутрь короба вклеен зеленый шелковый муар. Верхняя крышка на кожаном расставе и передний клапан на металлическом шарнире откидные. Габариты объекта — 48 × 63 × 17 см.

Состояние сохранности до реставрации: на верхней крышке зафиксированы металлические буквы, в углублениях которых выявлены плотные многослойные бытовые загрязнения; часть букв утрачена. На коже — многочисленные сквозные отверстия от утерянных букв, царапины, потертости, срывы, вмятины. Кожаные ремни утратили эластичность, имеют износ и фрагментарные утраты; металлические жуковины и замки полностью отсутствуют. Отмечены повреждения хлястиков и трещина на коже нижнего ушка.

В ходе работ поверхность альбома очищена от загрязнений, пастозных наслоений в межбуквенных пространствах и остатков меловой пасты. Наибольшую сложность представляло удаление загрязнений из межбуквенных промежутков, так как тонкая кожа крайне чувствительна к увлажнению. В результате локальной расчистки под наслоениями обнаружены клейма на литерах, свидетельствующие об их изготовлении из драгоценного металла. Удаление пыли с шелкового муара проводилось с помощью музейного пылесоса и мягких кистей.

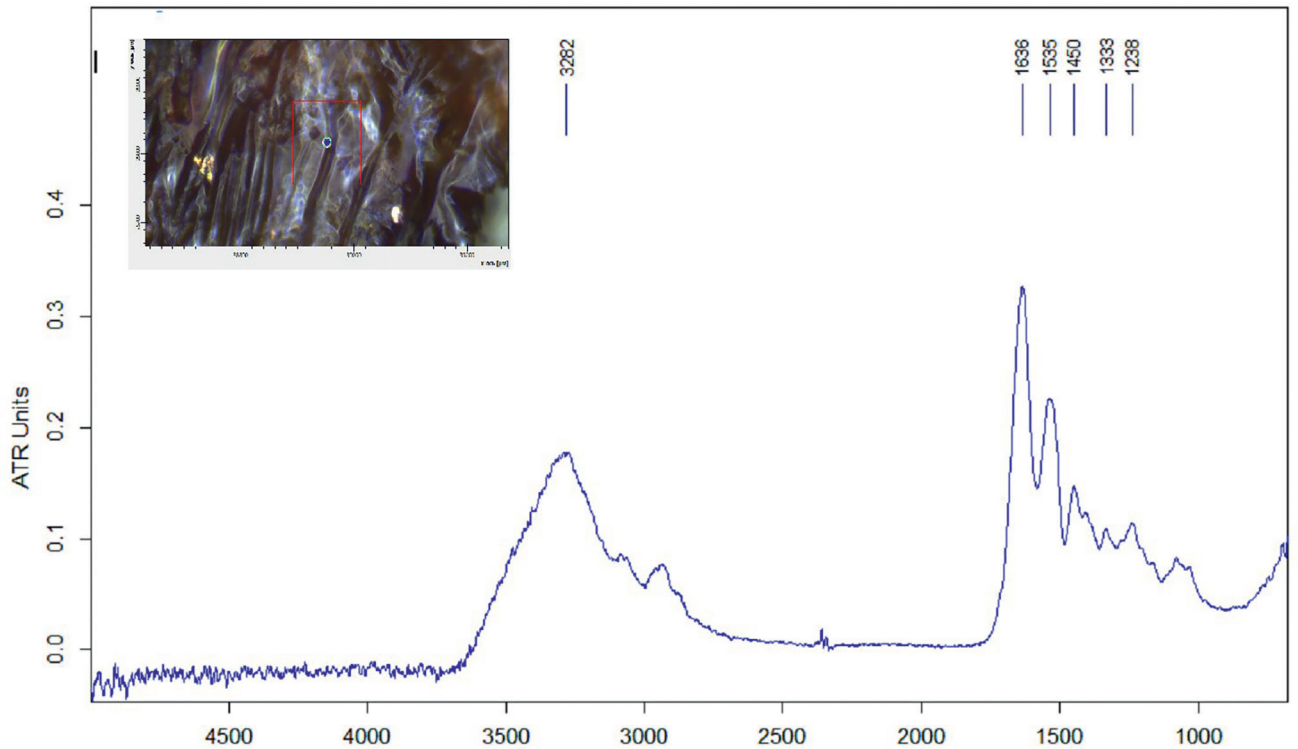
Сколы и заломы деревянных кантов в нижней части альбома совмещены и зафиксированы акриловым клеем Lascaux Acrylkleber 498-20X. Трещины, разрывы на ремешках, сдиры кожи на корешке, по кантам и углам подклеены крахмальным клеем с последующим заглаживанием тефлоновой косточкой. Утрата кожи на хлястике восполнена фрагментом тонированной овчинной кожи. Потертости на оригинальной обтяжке тонированы анилиновым красителем в сочетании с акварелью.

Реставрация фотоотпечатков на картонной основе

Фотоотпечатки выполнены в технике платинотипии и наклеены на листы плотного картона с золотым обрезом. Габариты картонной основы — 42 × 52 см, фотоотпечатков — около 21 × 28 см. Эмульсионный слой находится в удовлетворительном состоянии, видимых повреждений изображения не зафиксировано.

Картонная основа сильно пострадала в процессе бытования, что привело к изломам, расслоениям и утратам углов. Ряд снимков ранее экспонировались, вследствие чего на оборотах сохранились монтажные наклейки, элементы бумажных подвесов и проколы по периметру. Отдельные листы были подрезаны, из-за чего утрачен оригинальный золотой обрез. Листы приобрели выраженное коробление вследствие нарушения температурно-влажностного режима хранения и разности поверхностного натяжения в связи с естественной усадкой клея.

Обеспыливание выполнялось мягкой кистью и ватными дисками. Поверхностные загрязнения удалены или ослаблены механической очисткой с использованием резиновой крошки и мягкого ластика. Утраты и проколы картона восполнялись бескислотной реставрационной бумагой, подобранной по толщине и фактуре. Изломы и расслоения укреплялись пшеничным крахмальным клеем и японской реставрационной бумагой с оборотной стороны. Длительное поэтапное прессование позволило существенно снизить деформацию листов и частично устранить коробление. Учитывая агрессивное воздействие платинотипии на контактирующие материалы, между картонными листами проложены листы каландрированной микалентной бумаги для предотвращения дальнейшего окисления картона и миграции изображения.



Ил. 6. ИК-спектр клея с поверхности ткани (белковый клей)

Заключение по итогам реставрации

По окончании работ предложено разделить дальнейшее хранение альбома и коллекции фотографий. Данная рекомендация обусловлена необходимостью исключить вредное воздействие продуктов естественного старения древесины короба и предотвратить каталитические окислительные процессы. В соответствии с требованиями ГОСТ 7.65-92 «Кинодокументы, фотодокументы и документы на микроформах. Общие требования к архивному хранению» фотоотпечатки рекомендовано содержать в индивидуальных конвертах и коробках из бескислотного картона с обязательным соблюдением нормативного температурно-влажностного режима.

Таким образом, благодаря комплексу проведенных реставрационно-консервационных мероприятий физическое состояние альбома и 108 фотоотпечатков подносного альбома С. Ю. Витте было успешно восстановлено и стабилизировано. Памятник обрел целостность и экспозиционный вид, что обеспечит его сохранность для будущих поколений исследователей.

Заключение

Проведенное комплексное исследование альбома-книги «Виды Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде» из собрания НГИАМЗ позволило реконструировать целостную картину бытования этого уникального памятника — от момента его создания до введения в современный научный оборот.

Историко-архивные изыскания подтвердили мемориальный статус предмета как подносного альбома, принадлежавшего С. Ю. Витте — ключевой фигуре в организации XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки. Выявленный аналог из собрания Института истории материальной культуры РАН, выполненный на той же альбомной фабрике А. Петерсена и предназначенный для великой княгини Елизаветы Маврикиевны, свидетельствует о сложившейся практике изготовления именных подарочных альбомов с видами Нижегородской выставки для представителей высшей государственной и аристократической элиты. Оба памятника объединены не только общим происхождением, но и авторством фотографического материала, с высокой долей вероятности принадлежащего выдающемуся нижегородскому фотографу М. П. Дмитриеву.

Естественно-научные исследования существенно расширили атрибуционные данные. Подтверждение платинового характера изображений методами РФА и ИК-спектроскопии, определение шелковой основы обивочной ткани, установление белковой природы клеевого соединения ткани и силикатного состава клея на бумаге, а также атрибуция серебряных накладок мастеру А. Форштедту — все это в совокупности формирует детальную технико-технологическую характеристику памятника. Особую ценность представляет обнаружение платиновых отпечатков на оборотных сторонах картонных основ, позволившее восстановить первоначальную последовательность хранения коллекции.

Реставрационно-консервационные мероприятия, выполненные с соблюдением принципа минимального вмешательства, обеспечили физическую стабилизацию как кожаного альбома, так и 108 фотоотпечатков. Раздельное хранение короба и фотографий, рекомендованное по итогам работ, отвечает современным требованиям превентивной консервации и позволит предотвратить дальнейшее развитие деструктивных процессов, обусловленных контактом платинотипий с продуктами естественного старения древесины.

Таким образом, альбом из собрания НГИАМЗ представляет собой памятник, в котором соединились историческая значимость события государственного масштаба, мемориальная ценность подносного предмета, высокий уровень исполнительского мастерства альбомной фабрики А. Петерсена и техническая редкость фотографического процесса. Проведенные исследования и реставрация не только обеспечили сохранность объекта, но и создали научный задел для его дальнейшего изучения в контексте истории русской фотографии, декоративно-прикладного искусства и выставочной культуры Российской империи рубежа XIX–XX вв.

Благодарности
Авторы выражают глубокую благодарность кандидату химических наук Анне Алексеевне Васильевой за ценные консультации и помощь в интерпретации результатов.

Литература

1. *Ермилов Н. Е.* Полувековой юбилей фотографа М. П. Дмитриева // Фотограф. 1927. № 3–4. С. 104–107.
2. *Дмитриев М.* Волжская коллекция. По Волге-реке (1894–1903) / сост. Я. Гройсман, М. Храповицкий, В. Гройсман, С. Пожарская. 2-е изд., испр. Н. Новгород: Деком, 2016. 200 с.
3. Максим Петрович Дмитриев // Фотограф-любитель. 1904. № 6. С. 204–208.
4. *Ермаков В. А.* Дмитриев Максим Петрович // Тамбовская энциклопедия / [авт. ст. А. М. Абрамов и др.]. Тамбов: Юлис, 2004. С. 165–166.
5. Мастер светописи Максим Дмитриев: альбом / авт.-сост. Я. Гройсман, М. Храповицкий, П. Аксенова. Н. Новгород: Деком, 2019. 216 с.: ил.
6. На рубеже двух веков. Нижегородское Поволжье и Волга в фотографиях М. П. Дмитриева / сост., авт. текста и коммент. В. В. Колябин, А. И. Оношко, Н. Ф. Филатов, В. А. Харламов. 2-е изд., с изм. и доп. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1988. 255 с.
7. Сборник журналов заседаний высочайше утвержденной комиссии по заведыванию устройством Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде. Вып. 1. СПб.: тип. В. Киршбаума, 1894. 186 с.
8. *Длужневская Г. В.* Собрание фотодокументов великих князей Константина Николаевича и Константина Константиновича // Проблемы истории России: сб. ст. Екатеринбург: Волот, 2003. Вып. 5: На перекрестках эпох и традиций. С. 407–437.
9. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. (территория России, СНГ и ближнего зарубежья). СПб.: Комета-2: Вертикаль, 2003. 373 с.
10. *Лауберт Ю. К.* Фотографические рецепты и таблицы. Сборник испытанных рецептов по всем фотографическим процессам, с листами для записи условий съемки. 4-е изд. М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1918. 336 с.
11. *Stulik, D., Kaplan, A.* The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013.
12. *Crawford, W.* The Keepers of Light: A History and Working Guide to Early Photographic Processes. New York: Morgan and Morgan, 1979. 318 p.
13. *Centeno, S. A., Vila, A., Barro, L.* Characterization of unprocessed historic platinum photographic papers by Raman, FTIR and XRF // Microchemical Journal. 2014. Vol. 114. P. 8–15.
14. *Centeno, S. A., Vila, A.* FTIR, Raman and XRF Identification of the Image Materials in Turn of the 20th Century Pigment-Based Photographs // Microchemical Journal. 2013. Vol. 106. P. 255–262.
15. *Walker, J. M., Berrie, B.* Influence of image density and interfacial surfaces on ER-FTIR spectra of 19th century photographic print processes // Journal of Cultural Heritage. 2023. Vol. 63. P. 1–10.
16. *Čechák, T., Kopecká, I., Trojek, T., Štanzel, T., Bártová, H.* Application of X-ray fluorescence in an investigation of photographic heritage // Radiation Physics and Chemistry. 2015. Vol. 116. P. 8–13.
17. *Barandiaran, M.* Evaluation of Conservation Treatments Applied to Salted Paper Prints, Cyanotypes and Platinotypes // Studies in Conservation. 2000. Vol. 45, no. 3. P. 162–168.
18. *Phillips, M.* The Effects of Aqueous Immersion Wash Treatments on Platinum Photographs // Topics in Photographic Preservation. 2001. Vol. 9. P. 103–114.
19. *Ware, M.* The Technical History and Chemistry of Platinum and Palladium Prints. Washington: NGA Press, 2014. 320 p.

АННОТАЦИИ СТАТЕЙ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ

Эсоно А. Ф. Английская гелиогравюра конца XIX века. Традиции и новации
Статья посвящена технике гелиогравюры — прямого объединения фотографического процесса и гравирования на металлической доске для получения тиража. Концепция гелиогравюры была сформулирована в середине XIX в. С помощью новой техники появилась возможность придать фотографии черты графического произведения благодаря ручной доработке доски перед печатью, а также добиться тонких тональных переходов. В конце XIX в. в Великобритании сложился ряд специфических условий для процветания гелиографических заведений, чему способствовали промышленная революция, новые идеи в книгоиздании и движение «Искусства и ремесла». На примере нескольких гелиогравюр рассматривается деятельность фирм Эмери Уокера и Уолтера Буталла, Джозефа Суона и его сына Дэвида.

Ключевые слова: гелиогравюра, акватинта, портрет, промышленная революция, Великобритания, XIX в.

Дмитриева А. А. История мультифотографии в России в 1890–1960-е гг.
В статье рассматривается история мультифотографии — особого жанра в портретной фотографии, возникшего в 1893 г. и к середине XX в. получившего широкое распространение в Европе и Америке в индустрии развлечений и рекламном бизнесе. Исследование основано на архивных документах, публикациях русских и зарубежных периодических изданий, а также на богатом изобразительном материале из частных и музейных коллекций. Мультифотография предполагает использование зеркал (зеркальных фонов), расположенных под определенным углом друг к другу для получения большего или меньшего количества отражений. К началу XX в. в практику работы многих фотоателье вошли пятикратные портреты с четырьмя отражениями объекта. На территории Российской империи первые зеркальные фотоателье появились в Финляндии в начале 1910-х гг., а пик популярности жанра приходится на 1916–1917 гг., когда в Петрограде и Москве открылись несколько фотографических заведений: «Чудо», «Диво», «Монстр» и др. В раннесоветский и довоенный периоды фотографы в СССР иногда обращались к этому виду съемки, но с 1950-х гг. интерес к мультифотографии в стране окончательно угас.

Ключевые слова: мультифотография, фотоателье, фотомультиграф, зеркала, портрет.

ЦВЕТ В ФОТОГРАФИИ

Мицкевич О. С. Ранняя японская фотография в альбоме из путешествия П. Е. Щербова по Японии 1896–1897 гг.
Статья посвящена исследованию альбома из собрания Русского географического общества, который содержит фотографии с видами японских городов, выполненные художником-карикатуристом П. Е. Щербовым и приобретенные им во время путешествия в качестве сувениров, а также альбуминовые отпечатки, раскрашенные вручную. Исследование памятника дает возможность изучить редкую и уникальную для России этнографическую коллекцию ранней японской фотографии, насчитывающую свыше 300 отпечатков известных и неустановленных мастеров. Часть фотографий, привезенных из Японии П. Е. Щербовым, можно атрибутировать на основании характерных технических, художественных и композиционных особенностей либо путем сравнительного анализа с отпечатками с установленным авторством из собрания Государственного Эрмитажа и коллекций зарубежных музеев. Кроме того, в статье рассматривается творчество европейских фотографов, работавших в Японии, в частности Феличе Беато, а также мастера японского происхождения Кусакабе Кимбея, развивавшего традиции пейзажной съемки.

Ключевые слова: П. Е. Щербов, Феличе Беато, Кусакабе Кимбей, цветная фотография, ручное раскрашивание, ранняя фотография, Япония.

Станулевич Н. А. Автохромы в Российской империи: распространение, практика и коллекции
В статье дается обзор специальной литературы начала XX в., раскрывающей историю появления автохромов на российском рынке, а также внедрения их в фотографическую практику в Москве и Санкт-Петербурге. Источником сведений об условиях работы с автохромами служат периодические издания, руководства для фотографов и прейскуранты торговых фирм, занимавшихся реализацией фотографической продукции. Благодаря междисциплинарному подходу к изучению фотографии в начале XXI в. стало возможным выявление автохромов в коллекциях музеев России, однако их изучение требует особого внимания в связи с отсутствием единого стандарта описания этой техники.

Ключевые слова: автохромы, автохромные пластины, цветная фотография, Российская империя, С. М. Прокудин-Горский, «Фотограф-любитель».

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ

Неретин О. П. Патентный след в цветной фотографии
В статье рассматриваются некоторые аспекты зарождения и развития цветной фотографии, особое внимание уделено деятельности пионера отечественной цветной фотографии С. М. Прокудина-Горского. Приводятся примеры охранных документов, выданных Федеральной службой по интеллектуальной собственности (Роспатент) на различные объекты интеллектуальной собственности: изобретения, товарные знаки, программы для ЭВМ. Также дана информация о постоянной выставке «Фотография. Изобретая цвет» в Государственном музейно-выставочном центре РОСФОТО.

Ключевые слова: цветная фотография, интеллектуальная собственность, Роспатент, ФИПС, С. М. Прокудин-Горский, изобретения, товарные знаки, программы для ЭВМ.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Родов С. А. Визуальная репрезентация образа исследователя Севера в документальных источниках из собрания Национального музея Республики Коми
Статья посвящена комплексному анализу визуальной репрезентации образа исследователя Севера на основе изучения коллекций фонда документальных источников

Национального музея Республики Коми. Методологическое ядро исследования базируется на основе нескольких научных парадигм — визуальной антропологии, иконографического анализа и семиотики, что дало возможность рассматривать фотографии, негативы, рисунки и прочие изобразительные источники не как иллюстрации, а как полноценные тексты культуры, содержащие многоуровневую информацию об антропологии академической среды. В ходе анализа источников выявлены и детально охарактеризованы шесть предварительных устойчивых визуальных моделей репрезентации исследователей европейского Северо-Востока, каждая из которых функционирует как целостная знаковая система. Для этих моделей определен специфический набор визуальных маркеров — поза, одежда, окружающая среда, рабочие инструменты, характер взаимодействия с ландшафтом и местным населением и т. д. Также прослежена семантическая нагрузка элементов и их связь с конкретными историческими периодами, научными дисциплинами и типами визуальных документов. В исследовании выдвигается гипотеза об использовании визуальных маркеров в качестве инструментов активного конструирования образа ученого. Установлена корреляция между доминированием различных моделей и ключевыми контекстуальными факторами, раскрываются механизмы формирования канонов профессиональной репрезентации и демонстрируется эволюция нормативных представлений об идеальном исследователе в меняющихся историко-культурных условиях.

Ключевые слова: визуальная репрезентация, образ исследователя, научный этос, история науки, европейский Северо-Восток, фотодокументы, полевые исследования, профессиональная идентичность.

Вербовский А. В., Горбатенко Е. А. Доктор Ставровский — земский врач и военный медик: история жизни в фотодокументах из семейного архива

В статье рассматривается значение фотодокументов как визуальных исторических источников. На основе семейного фотоархива предлагается рассмотреть персональную историю доктора Владимира Николаевича Ставровского, служившего земским врачом в Донбассе и принимавшего участие в Русско-японской и Первой мировой войнах в качестве военного медика. Фотографии и надписи на оборотной стороне, сделанные В. Н. Ставровским, позволяют дополнить имеющиеся сведения о жизни этого человека.

Ключевые слова: доктор Ставровский, фотография, семейный фотоархив, земский врач, Русско-японская война, Первая мировая война.

Горбунова С. В. Методология применения контент-анализа в изучении фотографических источников (на примере коллекции фотографий Тамбовской губернии конца XIX — начала XX в. из фондов Тамбовского областного краеведческого музея)

Фотографические коллекции, портретные снимки жителей уездных городов являются ценным визуальным источником для изучения моды, повседневного быта горожан, семейных традиций, а также эволюции фотографического дела в регионе. В этом случае важно применять разные методологии изучения и анализа данных. Современные методы формирования и работы с базами данных позволяют выявить гораздо больший объем информации. В статье рассматривается применение контент-анализа, который показывает огромные возможности изучения фотографии количественными методами. Приводится пример составления кодификатора на основе изучаемого фотографического материала Тамбовской губернии конца XIX — начала XX в. Благодаря проведенной систематизации и обобщению данных по фотоснимкам из фондов Тамбовского областного краеведческого музея был сделан ряд выводов по некоторым параметрам: количеству фотоателье, составу их владельцев, социальному статусу клиентов, используемым ракурсам съемки, фонам, атрибутам, традициям фотографирования и др. Данная методика в дальнейшем позволит проводить музейную атрибуцию и создавать базы данных для комплексного изучения социальной истории.

Ключевые слова: контент-анализ, фотография, методика, Тамбовская губерния, портрет, коллекция, фотограф, база данных, музей, социальный состав.

Радченко М. О., Юшкевич Е. С. Фотооткрытка в СССР в период 1953–1970 гг.

Статья посвящена советской фотооткрытке 1953–1970 гг. В центре исследования — работы 15 бывших военных фотокорреспондентов, в том числе М. Альперта, Д. Бальтерманца, Г. Зельмы, Я. Халипа и И. Шагина, которые в послевоенные годы обратились к сюжетам мирной жизни и освоили цветную съемку. Эмпирической базой стали около 18 420 лотов, размещенных на онлайн-площадке meshok.net. После удаления дублей была сформирована выборка из 3158 уникальных открыток. Для обработки данных использовались методы компьютерного зрения (сверточная нейросеть ResNet-50, поиск ближайших соседей, кластеризация по графу сходства), распознавание текста с оборотных сторон и ручная валидация; результаты выборочно сверены с коллекцией Детского музея открытки. Количественный анализ позволил описать соотношение цветных и черно-белых сюжетов, хронологию и географию съемок, а также тематическое разнообразие. Рассмотрена издательская практика: повторное использование снимков в разных видах печатной продукции, произвольное кадрирование, зеркальное отражение и ретушь при подготовке тиражей, ошибки в указании авторства. Показано, что при преобладании общего канона у отдельных авторов прослеживаются устойчивые композиционные предпочтения. Цифровые методы не заменяют визуальный анализ, но позволяют выявить закономерности, незаметные при изучении отдельных изображений.

Ключевые слова: фотооткрытка, советская фотография, цветная фотография, фотокорреспонденты, издательская практика, ретушь, массовая визуальная культура, цифровые методы, компьютерное зрение.

ФОТОДОКУМЕНТ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Тамбовцев И. С. Сохранение цифрового культурного наследия: проблемы и перспективы российских музеев

Статья посвящена анализу цифровой трансформации российских музеев, выступающих не только хранителями физических объектов, но и создателями цифровых копий коллекций. Однако уровень цифровой зрелости музеев существенно различается, а внедрение информационных технологий сопровождается технологическими, организационными, финансовыми, кадровыми и правовыми проблемами. В работе обосновывается необходимость перехода от проектного принципа к формированию единого цифрового пространства российских музеев. В качестве ключевого решения предложена концепция создания государственной облачной инфраструктуры на базе распределенных центров обработки данных, что обеспечит надежное хранение и информационную безопасность цифрового наследия. Предложены практические рекомендации, направленные на повышение эффективности цифровизации российских музеев.

Ключевые слова: музеи, цифровизация, цифровые коллекции, культурное наследие, информационные технологии, цифровая инфраструктура, хранение данных.

АТРИБУЦИЯ И ЭКСПЕРТИЗА

Соловьева К. Ю. Альбом «Камчатка. Апрель — октябрь 1900» князя Сан-Донато Е. П. Демидова. История создания и атрибуции

Статья посвящена уникальному визуальному наследию князя Сан-Донато Е. П. Демидова, представленному в альбоме о путешествии на Камчатку с апреля по октябрь 1900 г. При проведении исследования этого редкого художественно-исторического документа обнаружена информация об идентичных альбомах, находящихся в собраниях Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, Российского этнографического музея и Омского государственного историко-краеведческого музея. Изучены вопросы, связанные с атрибуцией снимков фотографу Александеру А. К. Талленту и отдельных сюжетов. Фотографии рассматриваются в контексте двух источников — альбома 1900 г. и книги, написанной по итогам путешествия и выпущенной Е. П. Демидовым в 1904 г. Анализируется, как фотографические документы и текст создавали целостный визуальный образ Камчатки и дальневосточных территорий, а также их жителей.

Ключевые слова: Е. П. Демидов, охотничье путешествие, альбом, фотография, визуальные источники, Дальний Восток, Транссибирская магистраль, фотограф Таллент.

Ибрагимов И. Н., Севастьянова С. А. Фотопортрет великого князя Александра Александровича работы А. И. Деньера

Статья посвящена фотопортрету великого князя Александра Александровича из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск», выполненному в ателье А. И. Деньера. Исследование направлено на уточнение обстоятельств создания снимка и его места в системе официальной иконографии российского императорского дома. Особое внимание уделяется деятельности А. И. Деньера как одного из ведущих петербургских придворных фотографов, художественным особенностям его ателье и роли фотографии в формировании официального образа наследника престола. Новизна исследования заключается в детализации биографического и творческого контекста деятельности ателье Деньера. Дополнительно вводятся в научный оборот сведения о комплексной реставрации фотографии, проведенной в отделе реставрации музейных предметов музея-заповедника «Павловск» в 2024 г.: описываются выявленные повреждения, примененные методики упрочнения и восполнения утрат основы, тонирования утрат и создания специального паспарту.

Ключевые слова: русская фотография XIX в., А. И. Деньер, Александр III, императорская иконография, придворная фотография, реставрация фотодокументов.

Валова М. С. Опыт атрибуции фотографических отпечатков XX века в рамках выставочных и издательских проектов Третьяковской галереи

В статье раскрывается комплексный методологический подход к изучению фотографических отпечатков XX в. на примере коллекции отдела рукописей Третьяковской галереи. Исследование опирается на опыт подготовки экспозиционных проектов «Дягилев. Генеральная репетиция», «Фото[графическое] путешествие», «Танец XX века. Матисс, Малевич, Дягилев, Кандинский и другие», монографических ретроспектив Михаила Ларионова, Ильи Машкова, Владимира Немухина, а также выставки произведений Льва Бакста и экспозиции, посвященной «русскому стилю», проведение которых запланировано на 2026 г. В качестве материалов использованы снимки из фондов М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой, Л. С. Бакста, И. И. Машкова, И. Э. Грабаря, Н. А. Касаткина, В. Н. Немухина и др. В статье показано, что основаниями для атрибуции могут выступать мемуарные и эпистолярные источники, периодические издания, архивы и коллекции других отечественных и зарубежных музеев и библиотек. Вспомогательную роль играют технические характеристики отпечатков. Проведенная работа позволила установить датировки, авторов, имена изображенных лиц, места и обстоятельства создания снимков. Благодаря комплексному подходу были уточнены имеющиеся сведения, а также выявлена проблематика, связанная с разрозненностью фотографического наследия авторов и неоднозначностью атрибуций, проведенных владельцами снимков и исследователями. Привлечение архивных отпечатков в выставочных проектах галереи и сторонних музеев является дополнительным стимулом к изучению фотографического материала и открывает перспективные направления для атрибуционной работы.

Ключевые слова: атрибуция, история фотографии, Русский балет Дягилева, Лев Бакст, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Илья Машков, Моисей Наппельбаум, Семен Кулагин, Владимир Немухин.

Захарова Я. А. Арктические стеклянные негативы в фотографическом архиве В. Н. Тюлина

Статья посвящена арктическим стеклянным негативам из фотографического архива В. Н. Тюлина (1892–1969) — инженера-гидроакустика, участвовавшего в создании первого акустического эхолота в СССР. Сохранившееся собрание дошло до нас не как упорядоченный авторский корпус, а как нарушенный семейно-личный архив, требующий дальнейшей инвентаризации и атрибуции. В центре анализа находятся негативы арктической тематики из коробок № 36 и 53. Изображение ледокола «Малыгин», а также публикация Н. В. Пинегина об экспедиции Арктического института на Землю Франца-Иосифа в 1932 г. позволяют связать этот комплекс с профессиональной деятельностью Тюлина и испытаниями эхолотов в полярных условиях; при этом авторство отдельных снимков остается открытым. Стеклянные негативы рассматриваются не только как источники будущего позитивного изображения, но и как самостоятельные архивные объекты. Внимание к стеклянной основе, эмульсионному слою, повреждениям и цифровому позитивному воспроизведению показывает, что материальное состояние негатива участвует в чтении арктического сюжета. Такой подход позволяет описать фотографии как часть экспедиции и одновременно как хрупкие вещи, сохранившие следы бытования, перемещения и времени.

Ключевые слова: В. Н. Тюлин, частная фотография, стеклянные негативы, Арктика, экспедиционная фотография, материальность фотографического.

РЕСТАВРАЦИЯ, КОНСЕРВАЦИЯ И ХРАНЕНИЕ

Доведова Н. М., Хосид Е. Г. Исследования и реставрация рукописи «История династии Дай-Мин, перевод с китайского языка Степана Липовцова» из фондов СПбФ АРАН

В Санкт-Петербургском филиале Архива Российской академии наук выявлена рукопись «История династии Дай-Мин» (рубеж XVIII–XIX вв.), переведенная с китайского языка известным востоковедом-китаистом Степаном

Васильевичем Липовцовым. Рукопись, выполненная на китайской бумаге, не введена в научный оборот, находится в неудовлетворительном состоянии и в целях обеспечения доступа к тексту передана для реставрации в Лабораторию консервации и реставрации документов. Описан комплекс предреставрационных технико-технологических исследований бумаги, чернил и печатей рукописи. Проведена идентификация целлюлозных волокон, клеевой составляющей и наполнителя бумаги, а также микологическое исследование. Были применены неразрушающие методы исследования — рентгенофлуоресцентный анализ и инфракрасная спектроскопия. Выбрана стратегия и методика реставрационного вмешательства, представлены результаты консервационно-реставрационных работ.

Ключевые слова: идентификация бумаги, технико-технологические исследования бумаги, китайская бумага, бумага сюань, Степан Липовцов, реставрация китайской бумаги.

Доведова Н. М., Деркачева О. Ю., Парфенов В. А., Поволоцкая А. В., Панькин Д. В., Баранова Т. К., Орлов Е. В., Сирро С. В. Технико-технологические исследования тканевой основы, чернил и красочного слоя как часть проекта Русского географического общества по изучению «Чертежа Сибири от границ китайских» С. У. Ремезова

В статье представлены результаты комплексного технико-технологического исследования уникального памятника русской исконной картографии — «Чертежа Сибири от границ китайских» (1698), выполненного С. У. Ремезовым. В рамках проекта Русского географического общества проведено изучение тканевой основы, пигментов, чернил и связующих неразрушающими и лабораторными методами (рентгенофлуоресцентный анализ, инфракрасная спектроскопия с преобразованием Фурье, поляризационная микроскопия, 3D-сканирование). Установлен состав авторских материалов, характерный для конца XVII в., выявлены следы загрязнений и деструкции. Особое внимание уделено идентификации пигментов (аурипигмент, смальта) и металлизированного покрытия (золотосеребряный «двойник»), а также разработке системы долгосрочного мониторинга сохранности памятника.

Ключевые слова: С. У. Ремезов, «Чертеж Сибири от границ китайских», допетровская картография, технико-технологические исследования, реставрация, пигменты, азурит, железогалловые чернила, 3D-сканирование.

Поволоцкая А. В., Богданова Ю. А., Капуткина С. Ю., Борисов Е. В., Стриженко Э. В., Григорьева И. А., Дынникова М. Г. Подносной альбом «Виды Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде» из собрания НГИАМЗ: атрибуция, естественно-научное исследование и реставрация

В статье вводится в научный оборот и комплексно исследуется подносной альбом «Виды Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде» из собрания Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника (НГИАМЗ). Рассматриваются провенанс предмета, история создания, аналоги в других собраниях, техника платинотипии, результаты естественно-научных исследований и реставрационно-консервационных мероприятий. Показано, что памятник соединяет историческую значимость события государственного масштаба, мемориальную ценность подносного альбома, высокий уровень исполнения «Альбомной фабрики А. Петерсена» и техническую редкость фотографического процесса.

Ключевые слова: платинотипия, Мраморный дворец, С. Ю. Витте, М. П. Дмитриев, XVI Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 г., Нижний Новгород, «Альбомная фабрика А. Петерсена», реставрация, консервация, рентгенофлуоресцентный анализ, инфракрасная спектроскопия, спектроскопия комбинационного рассеяния света.

SUMMARIES

HISTORY AND THEORY OF PHOTOGRAPHY

Esono Alexander. English photogravure of the late 19th century: traditions and innovations

This article focuses on the technique of photogravure — a process that directly combines photography with metal-plate engraving to produce multiple prints. The concept of photogravure was formulated in the mid-19th century. This new technique made it possible to imbue photographs with the qualities of graphic art through the manual refinement of the plate prior to printing, while also achieving subtle tonal transitions. By the end of the 19th century, a unique set of conditions in Great Britain fostered the flourishing of photogravure studios, driven by the Industrial Revolution, new developments in book publishing, and the Arts and Crafts movement. Through an examination of several specific photogravures, the article explores the work of firms such as those of Emery Walker and Walter Boutall, as well as Joseph Swan and his son, David.

Keywords: photogravure, aquatint, portrait, Industrial Revolution, Great Britain, 19th century.

Dmitrieva Alina. The history of multi-photography in Russia in 1890–1960

Multiphoto is a special genre in portrait photography that originated in 1893 and became widespread in Europe and America by the mid-20th century in the entertainment industry and the advertising business. The study is based not only on archival documents and materials from Russian and foreign periodicals, but also on a wealth of visual material from private and museum collections that the author have managed to identify. This imaging method involves the use of mirrors (mirror backgrounds) placed at a specific angle to each other. The subject is positioned in front of the mirrors, and depending on the angle between them, a greater or lesser number of reflections can be achieved. By the early 20th century, many photography studios had adopted the practice of capturing five-fold portraits with four reflections of the subject. In Russia, the period of multi-photography's popularity was much shorter and had its own distinctive features. The first mirror studios in the Russian Empire appeared in Finland in the early 1910s. The peak of this genre's popularity in Russia occurred in 1916–1917, when several photographic establishments with distinctive names, such as "Chudo", "Divo", "Monstr", and others, opened one after another in Petrograd and Moscow. In the early Soviet and pre-war periods, photographers in the USSR sometimes turned to this technique, interest in multi-photography in the country faded away completely by the 1950s.

Keywords: multi-photography, photo studio, photomultigraph, mirrors, portrait.

COLOR IN PHOTOGRAPHY

Mitskevich Olga. Early Japanese photography in album from the trip of Pavel Shcherbov to Japan in 1896–1897

This article examines an album from the collection of the Russian Geographical Society, which contains photographs of Japanese cities — souvenirs acquired by the cartoonist Pavel Shcherbov during his travels — as well as hand-colored albumen prints. The study of this item offers insight into an ethnographic collection of early Japanese photography that is both rare and unique within Russia, comprising over 300 prints by both identified and unidentified photographers. Some of the photographs brought back from Japan by Pavel Shcherbov can be attributed based on their distinct technical, artistic, and compositional characteristics, or through comparative analysis with prints of known authorship held in the State Hermitage Museum and various international museum collections. Furthermore, the article explores the work of European photographers active in Japan — most notably Felice Beato — as well as that of the Japanese photographer Kusakabe Kimbei, who further developed the tradition of landscape photography.

Keywords: Pavel Shcherbov, Felice Beato, Kusakabe Kimbei, color photography, hand-coloring, early photography, Japan.

Stanulevich Nadezhda. Autochromes in the Russian Empire: dissemination, practice, and collections

This article provides an overview of specialized literature from the early 20th century that sheds light on the introduction of Autochromes to the Russian market and their integration into photographic practice in Moscow and Saint Petersburg. Periodicals, manuals for photographers, and price lists from commercial firms that sold photographic supplies serve as sources of information regarding the technical requirements for working with Autochromes. Thanks to an interdisciplinary approach to the study of photography, it has become possible in the early 21st century to identify Autochromes within Russian museum collections; however, research of these items requires particular care, as there is no unified standard for documenting this photographic technique.

Keywords: Autochromes, Autochrome plates, color photography, Russian Empire, Sergey Prokudin-Gorsky, "Fotograf-lyubitel" (The Amateur Photographer).

INTELLECTUAL PROPERTY

Neretin Oleg. Patent trace in color photography

The article examines some aspects of the origins and development of color photography. Particular attention is paid to the work of Sergey Prokudin-Gorsky, a pioneer of the Russian color photography. Examples of intellectual property protection documents, including inventions, trademarks, and computer programs issued by the Federal Service for Intellectual Property (Rospatent), relating to this topic are provided. Information is also addressed to the permanent exhibition "Photography. Inventing Color", organized at the ROSPHOTO State Museum and Exhibition Center.

Keywords: color photography, intellectual property, Rospatent, FIPS, Sergey Prokudin-Gorsky, inventions, trademarks, computer programs.

VISUAL CULTURE RESEARCH METHODOLOGY

Rodov Semyon. Visual representation of the northern researcher in documentary sources from the collection of the National Museum of the Komi Republic

This article presents a comprehensive analysis of the visual representation of the image of the northern researcher, drawn from a study of the collections of documentary sources held by the National Museum of the Komi Republic. The methodological core of the research is based on several academic paradigms — visual anthropology, iconographic

analysis and semiotics — which have made it possible to examine photographs, negatives, drawings and other visual sources not merely as illustrations, but as fully-fledged cultural texts containing multi-layered information about the anthropology of the academic environment. During the analysis of the sources, six preliminary, stable visual models of representation of researchers in the European North-East were identified and characterised in detail, each of which functions as a coherent sign system. A specific set of visual markers has been identified for these models — posture, clothing, surroundings, working tools, and the nature of interaction with the landscape and local population — and the semantic significance of these elements and their connection to specific historical periods, academic disciplines and types of visual documents has been traced. The study puts forward the hypothesis that visual markers are used as tools for actively constructing the image of the scientist: they do not merely reflect reality, but purposefully convey cultural notions of science and its actors, pre-determined ideological attitudes, existing social hierarchies, and the stages in the development of the scientific ethos. A correlation has been established between the dominance of various models and key contextual factors, revealing the mechanisms underlying the formation of canons of professional representation and demonstrating the evolution of normative conceptions of the ideal researcher within changing historical and cultural contexts.

Keywords: visual representation, image of the researcher, scientific ethos, history of science, European North-East, photographic documents, field research, professional identity.

Verbovsky Andrey, Gorbatenko Ekaterina. Dr. Stavrovsky is a zemstvo doctor and a military medic: life story in photographic documents from the family archive

The article examines the importance of photographic documents as visual historical sources in the family archive. Based on the family photo archive, it is proposed to consider the personal history of Dr. Vladimir Nikolaevich Stavrovsky, who served as a peacetime zemstvo doctor in Donbass, and took part in two wars of the early twentieth century — the Russian-Japanese and the First World War — as a military medic. The photographs themselves and the inscriptions on their backs, made by Vladimir Stavrovsky. They allow one to supplement the sparse data from documents and oral family traditions about the life of this person.

Keywords: Dr. Stavrovsky, photography, family photo archive, zemstvo doctor, Russian-Japanese War, the First World War.

Gorbunova Svetlana. Methodology for applying content analysis to the study of photographic sources (based on a collection of photographs from the Tambov province in the late 19th and early 20th centuries from the Tambov Regional Museum)

Photographic collections, portrait photographs of residents of provincial towns, are a valuable visual source for studying fashion, everyday life, family traditions, as well as the development of photography and the social history of the region. In this context, it is essential to use different methodologies for studying and analyzing data. Modern methods of creating and working with databases allow for a much larger amount of information identification. The article discusses the use of content analysis, which shows the vast potential for studying photographs using quantitative methods. It provides an example of creating a codifier based on the photographic material from the Tambov province in the late 19th and early 20th centuries. The systematization and generalization of data on photographs from the funds of the Tambov Regional Museum of Local Lore allowed to draw a number of conclusions on certain parameters, such as the number of photo studios, the composition of their owners, the social composition of their clients, the photographic angles employed, backgrounds, props, and conventions of portraiture and so on. This methodology will further allow for museum attribution and the creation of databases for the comprehensive study of social history.

Keywords: content analysis, photography, methodology, Tambov province, portrait, collection, photographer, database, museum, social composition.

Radchenko Marina, Yushkevich Ekaterina. Photo-postcards in the USSR, 1953–1970

This article is devoted to the Soviet photographic postcards from 1953–1970. The study focuses on the work of 15 former wartime photojournalists — including M. Alpert, D. Baltermants, G. Zelma, Ya. Khalip, and I. Shagin — who, in the postwar years, turned their attention to themes of civilian life and mastered color photography. The empirical base was about 18,420 lots posted on the online platform meshok.net. After removing duplicates, a sample of 3158 unique postcards was formed. Computer vision methods (convolutional neural network ResNet-50, nearest neighbor search, similarity graph clustering), reverse text recognition and manual validation were used to process the data; the results were selectively checked against the Children's Museum's postcard collection. Quantitative analysis made it possible to describe the ratio of color and black-and-white scenes, the chronology and geography of filming, as well as the thematic repertoire. Publishing practice is considered: reuse of photographs in different types of printed materials, arbitrary cropping, mirroring and retouching in the preparation of editions, errors in attribution. It is shown that with the predominance of the general canon, stable compositional preferences can be traced among individual authors. Digital methods do not replace visual analysis, but they can reveal patterns that are not noticeable when studying individual images.

Keywords: photo postcard, Soviet photography, color photography, photojournalists, publishing practice, retouching, mass visual culture, digital methods, computer vision.

PHOTOGRAPHIC DOCUMENT AND MODERN TECHNOLOGIES

Tambovtsev Ilya. Preserving digital cultural heritage: challenges and prospects for Russian museums

This article analyzes the digital transformation of Russian museums, which serve not only as curators of physical objects but also as creators of digital copies of their collections. However, the level of digital maturity varies significantly across museums, and the implementation of information technologies is accompanied by challenges related to technology, organization, finance, human resources, and legal matters. The paper argues for a shift from a project-based approach toward the creation of a unified digital space for Russian museums. As a key solution, it proposes the development of a state-run cloud infrastructure based on distributed data centers, which would ensure the secure storage and information integrity of digital heritage. Practical recommendations are offered to enhance the efficiency of the digitalization process in Russian museums.

Keywords: museums, digitalization, digital collections, cultural heritage, information technology, digital infrastructure, data storage.

ATTRIBUTION AND EXPERTISE

Solovieva Karina. The album "Kamchatka. April–October 1900" by Prince Elim Demidov of San Donato. History of its creation and attribution

This article is devoted to the unique visual legacy of Prince San Donato, Elim Demidov, as presented in an album documenting his expedition to Kamchatka from April to October 1900. Research into this rare artistic and historical document has revealed the existence of identical albums held in the collections of the ROSPHOTO State Museum and Exhibition Center, the Russian Museum of Ethnography, and the Omsk State Museum of History and Local Lore. The study addresses the attribution of the photographs to the photographer Alexander A. K. Tallent, as well as the identification of specific subjects. The photographs are analyzed within the context of two primary sources: the 1900 album and a book authored by Elim Demidov, published in 1904, which recounts the journey. The article explores how these photographic records and the accompanying text collectively construct a cohesive visual representation of Kamchatka, the Far Eastern territories, and their inhabitants.

Keywords: Elim Demidov, hunting expedition, album, photography, visual sources, Far East, Trans-Siberian Railway, photographer Tallent.

Ibragimov Igor, Sevastianova Svetlana. Photographic portrait of Grand Duke Alexander Alexandrovich by Andrey Denier

This article examines a photographic portrait of Grand Duke Alexander Alexandrovich from the collection of the Pavlovsk State Museum-Reserve, created in the studio of Andrey Denier. The study aims to clarify the circumstances of the photograph's creation and its place within the official iconography of the Russian Imperial House. Particular attention is paid to the work of Andrey Denier as one of the leading court photographers in St. Petersburg, the artistic characteristics of his studio, and the role of photography in shaping the official image of the heir to the throne. The study's novelty lies in its detailed biographical and creative context for the work of Denier's studio. Additionally, information about the comprehensive restoration of the photograph, conducted in the Pavlovsk State Museum-Reserve Restoration Department in 2024, is introduced into scholarly circulation. The article describes the damage identified, the techniques employed to reinforce the base and fill in losses, the methods used for inpainting, and the creation of a custom-made passe-partout.

Keywords: Russian photography of the 19th century, Andrey Denier, Alexander III, imperial iconography, court photography, restoration of photographic documents.

Valova Maria. The attribution experience of photographic prints of the 20th century within the framework of exhibition and publishing projects of the Tretyakov Gallery

The article reveals a comprehensive methodological approach to the study of photographic prints of the 20th century using the collection of the Department of Manuscripts of State Tretyakov Gallery as an example. The research is based on the experience of preparing exhibition projects, such as, "Diaghilev. Dress rehearsal", "Photo [graphic] journey" and "Dance of the 20th Century: Matisse, Malevich, Diaghilev, Kandinsky, and Others", monographic retrospectives by Mikhail Larionov, Ilya Mashkov, Vladimir Nemukhin, as well as an exhibition of works by Léon Bakst, and a planned 2026 exhibition dedicated to the "Russian style". The study utilizes photographs from the collections of Mikhail Larionov and Natalia Goncharova, Léon Bakst, Ilya Mashkov, Igor Grabar, Nikolay Kasatkin, Vladimir Nemukhin, and others. The article demonstrates that the grounds for attribution can be memoirs and epistolaries materials, periodicals, archives and collections of other museums and libraries. The technical characteristics of the prints can be used as auxiliary features. The work carried out led to some discoveries, made it possible to clarify the dates, authors, names of the persons depicted in the photographs, places and circumstances of their creation. Such an integrated approach has helped to significantly clarify the available information, to identify issues related to the disparity of the photographic heritage of the authors, as well as the subsequent attributions of the owners of the images and researchers. The use of archival prints in the exhibition projects of both the gallery and third-party museums is an additional incentive to study the photographic material in the collection and opens up promising areas for attribution work.

Keywords: attribution, history of photography, Russian Ballet of Diaghilev, Léon Bakst, Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Ilya Mashkov, Moses Nappelbaum, Semyon Kulagin, Vladimir Nemukhin.

Zakharova Yaroslava. Arctic glass negatives in the photographic archive of Vladimir Tyulin

The article examines a collection of Arctic glass negatives from the photographic archive of Vladimir Tyulin (1892–1969), a hydroacoustic engineer, who contributed to the development of the first acoustic echo sounder in the USSR. The surviving collection has come down to date as a disrupted family and personal archive that requires further inventorying and attribution. The analysis focuses on Arctic negatives from boxes no. 36 and no. 53. An image of a vessel bearing the readable inscription "Malygin", together with Nikolay Pinegin's publication on the 1932 Arctic Institute expedition to Franz Josef Land, makes it possible to connect this group with Tyulin's professional work and with the testing of echo sounders under polar conditions; the authorship of individual negatives, however, remains open. The glass negatives are considered not only as sources for future positive images, but also as archival objects in their own right. By examining the glass substrate, the emulsion layer, any physical damage, and the digital positive reproductions, it becomes clear that the material condition of a negative plays an integral role in interpreting the Arctic subject matter it depicts. This approach makes it possible to describe the photographs as part of an engineering and expeditionary environment, and at the same time, as fragile objects bearing traces of storage, displacement, and time.

Keywords: Vladimir Tyulin, private photography, glass negatives, Arctic, expedition photography, photographic materiality.

RESTORATION, CONSERVATION, AND STORAGE

Dovedova Natalia, Hosid Elena. Research and restoration of the manuscript "History of the Dai-Ming Dynasty, translated from Chinese by Stepan Lipovtsov", from the funds of the St. Petersburg Branch of the Archives of the Russian Academy of Sciences (SPbB ARAS)

A manuscript titled "History of the Dai-Ming Dynasty" (dating to the turn of the 18th–19th centuries) has been discovered at the St. Petersburg branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences. It was translated from Chinese by the renowned sinologist Stepan Vasilyevich Lipovtsov. The manuscript, produced on Chinese paper, has not previously been introduced into scholarly discourse; due to its poor condition, it has been transferred to the Laboratory for the

Restoration and Conservation of Documents to ensure access to its text. This paper describes a comprehensive set of pre-restoration technical and technological analyses conducted on the manuscript's paper, ink, and seals. The study included the identification of cellulose fibers, sizing agents, and paper fillers, as well as a mycological examination. Non-destructive analytical methods — X-ray fluorescence (XRF) analysis and infrared spectroscopy — were employed. A strategy and methodology for restoration were developed, and the results of the conservation and restoration work are presented.

Keywords: paper identification, technical and technological analysis of paper, Chinese paper, Xuan paper, Stepan Lipovtsov, restoration of Chinese paper.

Dovedova Natalia, Derkacheva Olga, Parfenov Vadim, Povolotckaia Anastasia, Pankin Dmitrii, Baranova Tatiana, Orlov Egor, Sirro Sergey. Technical and technological analysis of the fabric substrate, inks, and paint layer, conducted as part of a Russian Geographical Society project to study S. U. Remezov's "Map of Siberia from the Chinese Borders"

This article presents the results of a comprehensive technical and technological study of a unique artifact of early Russian cartography: the "Map of Siberia from the Chinese Borders" (1698), created by Semyon Remezov. As part of a project by the Russian Geographical Society, the map's fabric base, pigments, inks, and binding media were analyzed using both non-destructive and laboratory methods (X-ray fluorescence analysis, Fourier-transform infrared spectroscopy, polarized-light microscopy, and 3D scanning). The study identified the materials used by the author — coincided with those typical of the late 17th century — and documented signs of contamination and material degradation. Particular attention was paid to identifying the pigments (orpiment, smalt) and the metallic coating (a gold-silver "composite" leaf), as well as to developing a long-term monitoring system for the preservation of the artifact.

Keywords: Semyon Remezov, "Map of Siberia from the Chinese Borders", pre-Petrine cartography, technical and technological research, restoration, pigments, azurite, iron-gall ink, 3D scanning.

Povolotckaia Anastasia, Bogdanova Yulia, Kaputkina Svetlana, Borisov Evgenii, Strizhenko Evelina, Grigoryeva Irina, Dynnikova Maria. A presentation album, "Views of the All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1896 in Nizhny Novgorod", from the collection of the Nizhny Novgorod State Historical and Architectural Museum-Reserve: attribution, scientific analysis, and restoration

This article introduces into scholarly discourse and provides a comprehensive study of a presentation album titled "Views of the All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1896 in Nizhny Novgorod", held in the collection of the Nizhny Novgorod State Historical and Architectural Museum-Reserve. The study examines the item's provenance, its history of creation, analogous examples in other collections, the platinotype (platinum print) technique, and the findings from scientific analysis and restoration-conservation efforts. It is demonstrated that this artifact combines the historical significance of an event of national scale, the commemorative value inherent in a presentation album, the high-quality craftsmanship of the "A. Petersen Album Factory", and the technical rarity of the photographic process employed.

Keywords: platinotype, Marble Palace, Sergey Witte, Maxim Dmitriev, 16th All-Russian Industrial and Art Exhibition of 1896, Nizhny Novgorod, "A. Petersen Album Factory", restoration, conservation, X-ray fluorescence analysis, infrared spectroscopy, Raman spectroscopy.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Баранова Татьяна Константиновна — младший научный сотрудник Лаборатории комплексного исследования рукописных памятников, Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук, Россия, 197110, Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7; tanialep@mail.ru

Богданова Юлия Александровна — заведующий сектором реставрации отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; conservation@rosphoto.org

Борисов Евгений Вадимович — кандидат физико-математических наук, специалист ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества» Научного парка, Санкт-Петербургский государственный университет, 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

Валова Мария Сергеевна — старший научный сотрудник отдела рукописей, Государственная Третьяковская галерея, Россия, 119017, Москва, Лаврушинский пер., 10; ValovaMs@tretyakov.ru

Вербовский Андрей Валерьевич — заведующий научно-экспозиционным отделом выставочной работы, Донецкий республиканский краеведческий музей, Россия, 283048, Донецкая Народная Республика, г. о. Донецкий, г. Донецк, ул. Челюскинцев, 189а; verbovskiyy@ro.ru

Горбатенко Екатерина Александровна — заведующий научно-методическим отделом, Донецкий республиканский краеведческий музей, Россия, 283048, Донецкая Народная Республика, г. о. Донецкий, г. Донецк, ул. Челюскинцев, 189а; katiasolnce_1995@mail.ru

Горбунова Светлана Валерьевна — аспирант кафедры истории и философии Тамбовского государственного университета им. Г. Р. Державина, заведующий отделом «Информационно-образовательный центр „Русский музей: виртуальный филиал“», Тамбовский областной краеведческий музей, Россия, 392000, Тамбовская область, Тамбов, Державинская ул., 3; tokm_rm@mail.ru

Григорьева Ирина Андреевна — старший научный сотрудник Отдела научно-технологической экспертизы, Государственный Эрмитаж, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Деркачева Ольга Юрьевна — кандидат химических наук, научный сотрудник лаборатории кодикологических исследований и научно-технической экспертизы документов Отдела рукописей, Российская национальная библиотека, Россия, 191069, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18; derkachevaou@rambler.ru

Дмитриева Алина Андреевна — экскурсовод I категории, Музей истории денег АО «Гознак», Россия, 197046, Санкт-Петербург, Петропавловская крепость, 3, лит. Ш; zakharova_alina@mail.ru

Доведова Наталья Михайловна — научный сотрудник Лаборатории консервации и реставрации документов, Санкт Петербургский филиал Архива Российской академии наук, Россия, 196084, Санкт-Петербург, Киевская ул., 5, стр. 9; dovedovanatascha@mail.ru

Дынникова Мария Георгиевна — кандидат политических наук, заместитель директора по научно-методической работе, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; editor@rosphoto.org

Захарова Ярослава Андреевна — независимый исследователь, Россия, Санкт-Петербург; yaroslava.a.zakharova@gmail.com

Ибрагимов Игорь Нариманович — научный сотрудник, хранитель фондов «Фотографии», «Открытки», Государственный музей-заповедник «Павловск», Россия, 196621, Санкт-Петербург, Павловск, Садовая ул., 20; igor.ib1@yandex.ru

Капуткина Светлана Юрьевна — специалист ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества» Научного парка, 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

Мицкевич Ольга Станиславовна — магистр теории и истории искусств, художник-реставратор Лаборатории научной реставрации фотоматериалов Отдела научной реставрации и консервации, Государственный Эрмитаж, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34; Mitskevich.OS@hermitage.ru

Неретин Олег Петрович — кандидат политических наук, доктор экономических наук, директор Федерального института промышленной собственности, Россия, 125993, Москва, Г-59, ГСП-3, Бережковская наб., 30, корп. 1; fips@rupto.ru

Орлов Егор Валерьевич — заведующий Картографическим фондом, Русское географическое общество, Россия, 190031, Санкт-Петербург, пер. Гривцова, 10, лит. А; egor.orlov@rgo.ru

Панькин Дмитрий Васильевич — кандидат физико-математических наук, специалист ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества» Научного парка, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; dmitrii.pankin@spbu.ru

Парфенов Вадим Александрович — доктор технических наук, ведущий научный сотрудник, заведующий Лабораторией комплексного исследования рукописных памятников, Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук, Россия, 197110, Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7; vadim_parfenov@mail.ru

Поволоцкая Анастасия Валерьевна — кандидат физико-математических наук, заместитель директора ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества» Научного парка, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; начальник отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; himlab@rosphoto.org

Радченко Марина Олеговна — магистрант программы «Прикладной анализ данных и искусственный интеллект», Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия, 191187, Санкт-Петербург, Шпалерная ул., 1; m.radchenko@eu.spb.ru

Родов Семен Анатольевич — хранитель музейных предметов I категории отдела фондов, Национальный музей Республики Коми, Россия, 167000, Республика Коми, Сыктывкар, Коммунистическая ул., 6; s.a.rodov@yandex.ru

Севастьянова Светлана Александровна — художник-реставратор I категории отдела реставрации музейных предметов, Государственный музей-заповедник «Павловск», Россия, 196621, Санкт-Петербург, Павловск, Садовая ул., 20; offort@list.ru

Сирро Сергей Владимирович — заместитель генерального директора по учету, хранению и реставрации музейных ценностей, Государственный Русский музей, Россия, 191186, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4; s.sirro@rusmuseum.ru

Соловьева Карина Юрьевна — заведующий отделом фотографий, хранитель фототеки, Российский этнографический музей, Россия, 191186, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4/1; karinasol@yandex.ru

Станулевич Надежда Алексеевна — кандидат исторических наук, научный сотрудник Лаборатории музейных технологий, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3; nadstanul@kunstkamera.ru

Стриженко Эвелина Владимировна — художник-реставратор отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190031, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; conservation@rosphoto.org

Тамбовцев Илья Сергеевич — начальник сектора связи, Государственный Эрмитаж, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34; tambovtsev.is@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 — 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

Baranova, Tatiana — Junior Researcher of the Laboratory for the Comprehensive Study of Manuscript Monuments, Federal State Budgetary Institution of Science "Saint Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences", 7 Petrozavodskaya Str., St. Petersburg, 197110, Russia; tanialep@mail.ru

Bogdanova, Yulia — Head of the Restoration Sector of the Department of Laboratory and Restoration Research, Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO", 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; conservation@rosphoto.org

Borisov, Evgenii — PhD in Physics, Specialist of the Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University", 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; Laboratory Assistant of the Department of Laboratory and Restoration Research, Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO", 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; himlab@rosphoto.org

Derkacheva, Olga — PhD in Chemistry, Researcher of the Laboratory for Codicological Research and Scientific-Technical Examination of Documents, Department of Manuscripts, Federal State Budgetary Institution "The National Library of Russia", 18 Sadovaya Str., St. Petersburg, 191069, Russia; derkachevaou@rambler.ru

Dmitrieva, Alina — First-Class Tour Guide, Money History Museum of JSC "Goznak", 3 Petropavlovskaya Krepost (Peter and Paul Fortress), lit. Sh, St. Petersburg, 197046, Russia; zakharova_alina@mail.ru

Dovedova, Natalia — Researcher of the Laboratory of Document Conservation and Restoration, Saint Petersburg Branch of the Federal State Budgetary Institution of Science "Archive of the Russian Academy of Sciences", 5 Kyiv Str., Bldg. 9, St. Petersburg, 196084, Russia; dovedovanatascha@mail.ru

Dynnikova, Maria — PhD in Politics, Deputy Director for Scientific and Methodological Work, Federal State Budgetary Institution of Culture "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, Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO", 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; aesono@yandex.ru

Gorbatenko, Ekaterina — Head of the Scientific and Methodological Department, State Budgetary Institution "Donetsk Republican Museum of Local Lore", 189a Chelyuskintsev Str., Donetsk, Donetsk People's Republic, 283048, Russia; katiasolnce_1995@mail.ru

Gorbunova, Svetlana — Postgraduate Student at the Department of History and Philosophy, Head of the Information and Educational Center "The Russian Museum: the Virtual Branch", Regional State Budgetary Cultural Institution "Tambov Regional Museum of Local Lore", 3 Derzhavinskaya Str., Tambov, Tambov Region, 392000, Russia; tokm_rm@mail.ru

Grigoryeva, Irina — Senior Researcher, Department for Scientific Examination/Authentication of Works of Art, Federal State Budgetary Cultural Institution "The State Hermitage Museum", 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190000, Russia; Leading Specialist of the Department of the Laboratory and Restoration Research, Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO", 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; himlab@rosphoto.org

Hosid, Elena — Senior Researcher of the Laboratory of Document Conservation and Restoration, Saint Petersburg Branch of the Federal State Budgetary Institution of Science "Archive of the Russian Academy of Sciences", 5 Kyiv Str., Bldg. 9, St. Petersburg, 196084, Russia; Leading Specialist of the Department of Laboratory and Restoration Research, Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO", 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; lenahosid@gmail.com

Ibragimov, Igor — Researcher, Curator of the "Photographs" and "Postcards" Collections, Saint Petersburg State Budgetary Cultural Institution "The State Museum-Reserve Pavlovsk", 20 Sadovaya Str., St. Petersburg, 196621, Russia; igor.ib1@yandex.ru

Kaputkina, Svetlana — Specialist of the Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University", 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; Leading Specialist of the Department of Laboratory and Restoration Research, Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO", 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; himlab@rosphoto.org

Mitskevich, Olga — Master of Theory and History of Arts, Conservator of the Laboratory of Scientific Conservation of Photographic Materials of the Department of Scientific Restoration and Conservation, Federal State Budgetary Cultural Institution "The State Hermitage Museum", 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190000, Russia; Mitskevich.OS@hermitage.ru

Neretin, Oleg — PhD in Political Sciences, PhD in Economy, Director of the Federal State Budgetary Institution "Federal Institute of Industrial Property", 30 Berezhkovskaya Emb., Bldg. 1, GSP-3, G-59, Moscow, 125993, Russia; fips@rupto.ru

Orlov, Egor — Head of the Cartographic Collection, All-Russian Non-Governmental Organization "Russian Geographical Society", 10 Grivtsova Lane, St. Petersburg, 190031, Russia; egor.orlov@rgo.ru

Pankin, Dmitrii — PhD in Physics, Specialist of the Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University", 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; dmitrii.pankin@spbu.ru

Parfenov, Vadim — Professor, Doctor of Technical Sciences, Leading Researcher, Head of the Laboratory for the Comprehensive Study of Manuscript Monuments, Federal State Budgetary Institution of Science "Saint Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences", 7 Petrozavodskaya Str., St. Petersburg, 197110, Russia; vadim_parfenov@mail.ru

Povolotckaia, Anastasia — PhD in Physics, Vice Director of the Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University", 7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; Head of the Department of Laboratory and Restoration Research, Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO", 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; himlab@rosphoto.org

Radchenko, Marina — Master's Student in the "Applied Data Analysis and Artificial Intelligence" Program, Non-State Educational Institution of Higher Education "European University at St. Petersburg", 1 Shpalernaya Str., St. Petersburg, 191187, Russia; m.radchenko@eu.spb.ru

Rodov, Semyon — Category I Curator of the Collections Department, State Budgetary Institution of Culture of the Komi Republic "The National Museum of the Komi Republic", 6 Kommunisticheskaya Str., Syktyvkar, Komi Republic, 167000, Russia; s.a.rodov@yandex.ru

Sevastianova, Svetlana — Category I Conservator of the Museum Restoration Objects Department, Saint Petersburg State Budgetary Cultural Institution "The State Museum-Reserve Pavlovsk", 20 Sadovaya Str., St. Petersburg, 196621, Russia; offort@list.ru

Sirro, Sergey — Deputy Director General for Museum Collections Documentation, Preservation, and Restoration, Federal State Budgetary Cultural Institution "The State Russian Museum", 4 Inzhenernaya Str., St. Petersburg, 191186, Russia; s.sirro@rusmuseum.ru

Solovieva, Karina — Head of the Photography Department, Curator of the Photo Library, Federal State Budgetary Cultural Institution "The Russian Ethnographic Museum", 4/1 Inzhenernaya Str., St. Petersburg, 191186, Russia; karinasol@yandex.ru

Stanulevich, Nadezhda — PhD in History, Researcher of the Laboratory of Museum Technologies, Federal State Budgetary Institution of Science "Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences", 3 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; nadstanul@kunstkamera.ru

Strizhenko, Evelina — Artist-restorer of the Department of Laboratory and Restoration Research, Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO", 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; conservation@rosphoto.org

Tambovtsev, Ilya — Head of the Communications Sector, Federal State Budgetary Cultural Institution "The State Hermitage Museum", 34 Dvortsovaya Emb., St. Petersburg, 190000, Russia; tambovtsev.is@hermitage.ru

Valova, Maria — Senior Researcher of Department of Manuscripts, Federal State Budgetary Cultural Institution "The State Tretyakov Gallery", 10 Lavrushinsky Lane, Moscow, 119017, Russia; ValovaMs@tretyakov.ru

Verbovsky, Andrey — Head of the Scientific and Exposition Department of Exhibition Work, State Budgetary Institution "Donetsk Republican Museum of Local Lore", 189a Chelyuskintsev Str., Donetsk, Donetsk People's Republic, 283048, Russia; verbovskiyy@ro.ru

Yushkevich, Ekaterina — Exhibition Activity Specialist, Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO", 35 Bolshaya Morskaya Str., St. Petersburg, 190031, Russia; yushkevich.ekaterina@mail.ru

Zakharova, Yaroslava — independent researcher, St. Petersburg, Russia; yaroslava.a.zakharova@gmail.com

РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

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

Подписано в печать 10.11.2026
Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 500 экз. Заказ № 59564
Изготовлено ИП Келлер Т. Ю.
Адрес производства:
194044, Россия, Санкт-Петербург, ул. Менделеевская, 9
Тел. (812) 603-25-25
www.print-aster.ru