



РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

Фотография
Изображение
Документ

Вып. 11 (11)

Санкт-Петербург
2022



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

ФОТОГРАФИЯ ИЗОБРАЖЕНИЕ ДОКУМЕНТ

Выпуск 11 (11)

Санкт-Петербург
2022



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

Редколлегия:

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

Редакционный совет:

Е. Б. Яцишина (НИЦ «Курчатовский институт», Москва)
Р. Х. Колоев (Департамент культуры Минобороны России, Москва)
О. П. Неретин (Федеральный институт промышленной собственности, Москва)
Б. В. Марков (Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург)
М. В. Чистякова (Государственный исторический музей, Москва)

Выпускающий редактор А. Е. Смирнова
Редактор А. Е. Смирнова
Корректор Е. В. Величкина
Переводчик А. Р. Каркачева
Верстка А. Л. Макаров

Фотография. Изображение. Документ

ISSN: 2221-1764

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77-60934

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ)

Перепечатка любых материалов без письменного согласия редакции невозможна.

При цитировании ссылка на издание обязательна.

Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

© РОСФОТО, 2022

Адрес редакции: 191186, 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

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ

А. Ф. Эсоно

Испанские фотографии Ф. А. Оппенгейма (1852) в собрании Отдела эстампов Российской национальной библиотеки

4

А. А. Котомина

Фотодиапозитивы на стекле и живая фотография (кинематограф) в практике публичных народных чтений в России в 1910-х годах

10

И. В. Котова

Фотогазета как источник исследования бытовой жизни одной из первых восстановленных улиц Сталинграда

20

О. В. Рачковская

Фотографический след Альпийского похода А. В. Суворова

25

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Д. Б. Панайотти

«Достоевщина» петербургской фотографии: к вопросу об отношениях фотографии и литературы

35

С. Ю. Лавренчук

Фотообразы как зеркало взаимоотношений: Н. В. Тимофеева и Г. С. Уланова

41

АТТРИБУЦИЯ И ЭКСПЕРТИЗА

О. А. Хорошилова

Фотографический Чайковский: попытка новой атрибуции двух известных снимков композитора

50

И. В. Лебедев, А. В. Поволоцкая, С. Ю. Капуткина, И. А. Григорьева, Д. Д. Пызикив, Е. И. Носова

Проблемы хранения, исследования и идентификации негативов на нитратной основе (по фотоматериалам К. И. Коссе 1902–1917 годов)

54

А. В. Голубева

«Альбом видов города Тобольска» фотографа Иосифа Савельевича Шустера из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: экспертное исследование

63

РЕСТАВРАЦИЯ И КОНСЕРВАЦИЯ

Е. Г. Хосид, С. Л. Хосид, Е. И. Носова

Применение инфракрасной микроспектроскопии в режиме отражения для определения биологических повреждений документов

74

Н. И. Подгорная, Н. С. Волгушкина

Возможности использования циклододекана в процессах отбеливания документов

86

Н. И. Подгорная, Н. С. Волгушкина, Е. С. Трепова, С. С. Хазова, Т. В. Мешкова

Комплексный анализ различных видов повреждений документов на примере фондов отдела картографии Российской национальной библиотеки

90

А. Д. Неелова, В. А. Парфенов, С. Л. Ронгонен, Д. В. Сафронов

Лазерная очистка документов на бумажной основе

94

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ

О. П. Неретин

Фотография как художественный элемент изобразительного товарного знака. Новые возможности для фотографов

101

АВТОРСКОЕ ПРАВО

С. С. Жамкочьян

Актуальные вопросы практики применения музеями исключительных прав на использование изображений музейных предметов, музейных коллекций и объектов, расположенных на территории музеев

106

РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ. ИКОНОГРАФИЯ

А. В. Кудряшов

Михаил Ямпольский. Изображение. Курс лекций (рецензия на книгу: Ямпольский М. Б. Изображение. Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 424 с., ил.)

112

Н. А. Станулевич

Определение состояния сохранности негативов: к историографии вопроса

116

З. Л. Николаева

Выставка «Томаш Гудзоватый. Сумо. Ар-буре-боке», 9 июня — 18 июля 2021 г. Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО

122

В. А. Гусак

Книга о фотографе, художнике, эпохе (рецензия на книгу: Аветян Н. Ю. Фотограф Сергей Левицкий. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021. 528 с., ил.)

127

Аннотации статей

132

Summaries

138

Сведения об авторах

144

About the Authors

146

А. Ф. Эсоно

Испанские фотографии Ф. А. Оппенгейма (1852) в собрании Отдела эстампов Российской национальной библиотеки

Появление в последнее время имени Феликса Александра Оппенгейма (1819–1898) в научной литературе и прессе связано прежде всего с выставками, на которых представлены его редкие ранние фотографии, запечатлевшие Грецию [1], Испанию [2–4], Германию [5]. Оппенгейм, не являвшийся профессиональным художником, стоит в ряду пионеров фотографии, чье социальное положение позволяло интересоваться светописью, экспериментировать с ней и путешествовать. В согласии с историческим контекстом, в котором традиции Гран-тура, романтическая тяга к экзотике и легендарному прошлому сочетались с глубоким интересом к прогрессивным техническим открытиям, он хотел использовать новые средства для запечатления памятников древности. Полный пафоса своей эпохи, Оппенгейм более всего известен видами Афин 1853 г. — съемкой античных статуй и памятников архитектуры [6]. Его работы, только появившись, становились, по сути, музейными экспонатами, существующими на грани научной фиксации и изобразительного искусства.

Стоит признать, что в тени греческого проекта находятся испанские снимки Оппенгейма, сделанные до Греции, хотя именно он — автор одних из самых первых фотографий, сделанных на Иберийском полуострове. В то время, когда в студиях Мадрида превалировал дагеротип как техника портретирования, Оппенгейм гораздо более прогрессивным способом снимал на бумагу памятники испанской старины, что и привлекает внимание публики и специалистов даже к единственному экземпляру его фотографий. В ряду музеев и библиотек, в которых обнаруживаются снимки Оппенгейма, посчастливилось оказаться и Отделу эстампов Российской национальной библиотеки (ОЭ РНБ). В крупном собрании гравюр и фотографий находится 10 снимков, сделанных Оппенгеймом в Испании в 1852 г. и имеющих его подпись или отпечаток печати. Одна только редкость этих позитивов требует введения их в научных оборот, однако, несомненно, важен и искусствоведческий анализ данных фотографий, изучение истории и контекста их появления, что позволяет ставить более широкую проблему формирования образа Испании в изобразительном искусстве середины XIX в., частью которого мыслится и фотография.

Причудливая судьба Оппенгейма связана с несколькими ключевыми фигурами своего времени, сколь характерными, столь и противоречивыми. Феликс Александр Оппенгейм родился в Кенигсберге в 1819 г. в семье банкира Мартина Вильгельма Оппенгейма. В 1836 г. он окончил Альтштадтскую гимназию и начал изучать юриспруденцию в Берлине. Но юридическая карьера не удалась — Оппенгейм состоял в дружеских отношениях с Фердинандом Лассалем (1825–1864), юристом, философом и будущим социал-демократом. Однако не революционные взгляды,

а именно юридическая практика заставили Оппенгейма бросить дело — вместе с Лассалем и врачом Арнольдом Мендельсоном он оказался причастен к долговому, десятилетнему бракоразводному процессу графини Софии фон Гатцфельд [7], который вел Лассаль. Обвиненный в краже документов, доказывавших измену супруга графини, Оппенгейм более не смог заниматься юриспруденцией. Это и подтолкнуло его к путешествиям и фотографии, где он проявил себя достаточно ярко, что позволяет серьезно относиться к его художественным исканиям.

Важно проследить, как складывались эстетические взгляды Оппенгейма. Еще его отец охотно спонсировал представителя историзма в архитектуре Готфрида Земпера (1803–1879), который занимался стилизациями в духе Ренессанса, вдохновляясь архитектурой Рима и Помпей. В 1830-е гг. Земпер посетил Афины, где познакомился с классическими памятниками и пришел к выводу о полихромности античных греческих и римских построек [8], что он пытался повторить в своих проектах. В 1840-е гг. Земпер выстроил в Дрездене для Оппенгеймов не сохранившиеся до нашего времени дворец и виллу Розу [9, р. 172]. Таким образом, младший Оппенгейм жил не только с интересом к прошлому, но и видел, как его современники пытаются воссоздать стилистические особенности определенной эпохи. Уже поэтому стоило предположить, что Оппенгейм будет стремиться к созданию того или иного «исторического» впечатления, романтического погружения в прошлое, а его будущие фотографии будут не лишены художественной составляющей.

Покинув Германию, Оппенгейм направился в Париж, где в 1851 г. прошел обучение у Густава Ле Гре (1820–1884), первопроходца в области калотипии [10, с. 70], одного из фотографов «Гелиографической миссии». Созданная французским правительством в том же 1851 г. [11, с. 88] миссия должна была заниматься фотофиксацией памятников французской старины, прежде всего Средневековья. Будучи подготовленным художником, посещавшим мастерскую Поля Делароша, Ле Гре едва ли подходил к фотографированию архитектуры как к утилитарной по цели фиксации — понимание композиции, эффектов светотени позволяли ему создавать произведения графического искусства в новой технике. Этот подход мог передаваться и Оппенгейму, не имевшему, правда, художественного образования. Однако относительная легкость фотографической техники вполне способна была компенсировать незнание рисунка.

О работе самого Оппенгейма известно немного, поэтому особо ценно его письмо, опубликованное в «Ля Люмьер», печатном органе французского «Гелиографического общества». Оттуда мы узнаем об экспериментальном по сути путешествии Оппенгейма в Испанию в 1852 г. Без такой



Ил. 1. Ф. А. Оппенгейм. Собор в Бургосе (вид со стороны замка). Испания, 1852
© Российская национальная библиотека

подготовки ему едва ли удалась бы поездка в Грецию — техника фотографии с использованием в качестве негатива вошеной бумаги в условиях жаркого климата требовала умения и доработок, о чем Оппенгейм писал в «Ля Люмьер». К сожалению, его заметка имеет технический характер, из нее нельзя узнать о художественной или исторической стороне дела, отношении Оппенгейма к Испании, ее искусству и архитектуре.

Так, в письме в журнал 1853 г. начинающий фотограф пытался передать опыт своего путешествия. Во-первых, следует избегать любых деревянных ящиков, привезенных с собой, поскольку в испанском климате древесина сильно деформируется, что может привести к повреждению химической посуды. Во-вторых, нужно иметь подходящий объектив, позволяющий снимать памятники издали, так как обычно они окружены застройкой. В связи с этим Оппенгейм хвалит местных жителей, разрешавших использовать крыши собственных домов для съемки. В-третьих,

у путешественника могут возникнуть проблемы с таможней из-за фотографических принадлежностей (прежде всего потому, что фотографов могли считать шпионами). В-четвертых, в Испании сложно достать дистиллированную воду — это возможно только в Мадриде и Гранаде. В-пятых, едва ли стоит надеяться найти нужные химические вещества и нельзя полагаться на фармацевтов [12, р. 59]. Для анализа работ фотографа чрезвычайно важен второй пункт — он отражает стремление Оппенгейма снимать памятники целиком, максимально полно, что коррелирует с линией «Гелиографической миссии». Но, являясь свободным путешественником, не связанным с государственным заказом и не отягощенным художественным образованием, Оппенгейм материализовывал как стремление к фотофиксации памятников, так и некое их художественное видение.

Действительно, снимки Оппенгейма привлекали внимание современников, экспонируясь на фотографических выставках. В том же «Ля Люмьер» за 1856 г. работы



Ил. 2. Ф. А. Оппенгейм. Арка Санта-Мария в Бургосе. Испания, 1852 (?)
© Российская национальная библиотека



Ил. 3. Ф. А. Оппенгейм. Собор в Бургосе. 1852
© Российская национальная библиотека



Ил. 4. Ф. А. Оппенгейм. Церковь Сан-Эстебан в Бургосе. 1852
© Российская национальная библиотека

Оппенгейма с видами Испании и Германии, которые демонстрировались в Брюсселе, были высоко оценены. Их создатель был назван «искусным художником видов, который может соперничать с работами наших самых выдающихся фотографов» [13, р. 189]. В 1861 г. на выставке в Брюсселе Оппенгейм был награжден медалью с отличием [14, р. 14]. Таким образом, есть определенные основания для того, чтобы рассматривать фотографии Оппенгейма в традициях графических произведений XIX в., созданных, однако, в новой технике и отражающих определенные противоречия.

Эти противоречия заключаются и в двойственности самой фотографии как техники и искусства, и в сложном отношении к Испании. Для большинства путешественников XIX столетия эта страна была прежде всего экзотическим регионом, тесно связанным с миром Средиземноморья и мусульманской культурой. В то же время едва ли можно было обойти вниманием средневековую Испанию в Бургосе или Толедо. Это приводило к глубоко романтическому разделению страны на два региона — север и юг, на два мира — Средних веков и восточной экзотики. Средневековую — романскую, готическую (условно-северную) архитектуру английские и французские путешественники, вероятно, воспринимали в Испании как национальную; архитектуру же условно-южную они считали откровенно арабской, мусульманской. Например, в 1850–1853 гг. по Испании путешествовал ирландский фотограф Эдвард Кинг-Тенисон с супругой, которая свою книгу о поездке назвала именно «Кастилия и Андалусия» [15]. Интерес к поиску характерно испанского был вполне понятен — путешественников привлекал синтез традиций, который наделил испанскую архитектуру причудливыми чертами платереско, исабелино, маньеризма и пр. По сути, именно пограничные состояния между готикой

и Ренессансом, эклектика, в Испании трогали художников и фотографов, соответствуя эклектичной природе искусства XIX столетия.

Снимки Оппенгейма в ОЭ РНБ, являющиеся случайной подборкой, достаточно четко делятся на две группы, запечатлевшие два региона: с одной стороны — 5 снимков из Бургоса, 1 из Толедо, с другой — 3 снимка из Гранады (Альгамбра) и 1 из Севильи. Наибольшее число фотографий посвящено Бургосскому собору, памятнику готики XIII–XV вв. с башнями, которые выстроил мастер немецкого происхождения Иоганн из Кёльна (1410–1480) [16, S. 461]. Эффектный снимок (ил. 1) сделан с достаточно высокой точки наблюдения (вероятно, со склона холма, на котором стоит Бургосский замок), с противоположной от реки Арлансон стороны; в левом нижнем углу отпечатка есть пометка фотографа: «А. О. 52». Другой снимок, наоборот, сделан от реки, он захватывает арку Санта-Мария, остроконечные готические формы собора и четырехэтажный жилой дом (ил. 2). На фото нет никаких обозначений, кроме печати на листе. Отдельный снимок с пометкой «А. О. 52» запечатлел арку Санта-Мария, которая является воротами в стене, окружавшей Бургос в Средние века. Ее основной объем был возведен в XIV–XV вв., но сильно перестроен в 1536–1553 гг. Фасад ворот превратился в подобие ретабло [17, р. 272] — малой архитектурной формы, заалтарной преграды в католических храмах Испании.

Существует и четвертый снимок, сделанный в той же локации, — это вид на собор, который фотограф создал, вероятно находясь на крыше жилого дома (ил. 3). Наконец, пятый кадр, сделанный между подножием холма и собором, посвящен суровому фасаду церкви Сан-Эстебан (ил. 4), украшенному окном-розой и порталом (XIII–XV вв.).

С точки зрения композиции перечисленные снимки сделаны с удачных позиций, позволяющих оценить масштабы той или иной постройки, но целиком

в кадр поместились лишь церковь Сан-Эстебан и арка Санта-Мария. Однако собор Оппенгейм снял наиболее художественно: эффектно выглядят первый кадр — поверх крыш с уходом в ландшафт — и четвертый — с узорчатым собором, возвышающимся над жилыми домами с распахнутыми окнами.

Фотография, сделанная Оппенгеймом в Толедо, позволяет нам мысленно сместиться южнее (ил. 5). На снимке — главный фасад и фрагмент колокольни готического собора (XIII–XV вв.). Фасад украшен тремя порталами XV в. (несколько модифицированными в XVIII в.), в центре — Врата прощения, слева — Врата ада, справа — Врата Страшного суда. Снимок не имеет подписи фотографа, только печать на листе, однако другой экземпляр хорошо известен и находится в Музее исламского искусства (Берлин). Фотография, сделанная не с уровня земли, ясно выстроена по вертикали, при этом Оппенгейм, по объективным или субъективным причинам, скорее избегает фронтальности, чем стремится к ней. Это приводит к появлению довольно выразительных снимков, напоминающих памятный сувенир, созданный при посещении страны.

Действительно, стоит задуматься над особым туристическим флером этих фотографий, сделанных не на заказ, но по воле фотографа-путешественника, избравшего Испанию для поездки. Вероятно, тому могла способствовать развитость и популярность испанского направления у путешественников середины XIX в. — английский порт Гибралтара связывал юг страны с Англией и Средиземным морем и Африкой. Франция прямо граничит с Испанией, путешествие туда можно было начать с Байонны на севере или отплыть из Марселя в Барселону. Романтическое восприятие Испании как экзотического региона, разбитого на средневековый север и арабский юг, во многом объяснялось распространенностью тех или иных морских и сухопутных маршрутов. Они же несколькими десятилетиями ранее привели в Испанию художников-графиков, работы которых прямо предшествовали ранней фотографии. В 1832–1833 гг. Испанию посетил шотландец Дэвид Робертс (1796–1864) [18], а в 1834–1835 гг. — англичанин Джон Фредерик Льюис (1804–1876) [19]. В наследии обоих мастеров можно легко найти литографии на те же архитектурные сюжеты, что и у Оппенгейма в фотографии. «Южные» снимки Оппенгейма находятся именно в русле графической традиции первой половины XIX в., что можно отчетливо увидеть при их сравнении с работами художников-графиков.

Так, облик знаменитой колокольни собора в Севилье — Хиральды, бывшего минарета, привлек внимание как Дэвида Робертса (ил. 6), так и Оппенгейма (ил. 7) — снимок последнего с его подписью «А. О. 52.» датируется 1852 г. Робертс запечатлел Хиральду с уровня земли, как если бы зритель вместе с прохожими шел по улице. Фотограф выбрал чуть более оригинальный ракурс, видимо вновь обратившись к гостеприимству местных жителей, которых, кстати, нет на его фотографиях, так как запечатлевать их было намного сложнее, чем неподвижную архитектуру. Однако в целом композиции Робертса в литографии и Оппенгейма в фотографии очень схожи, чему способствует вертикаль, задаваемая колокольней.

Еще три снимка Оппенгейм создал в Гранаде — в Альгамбре. Этот памятник привлекал внимание многих путешественников, каждый мог найти там ракурсы, детали и мотивы, актуальные с точки зрения того или иного времени. Фотография как раз успела в тот период интереса к Альгамбре, бывшему дворцу эмира Гранады, когда художников европейского романтизма, а вслед за ними и историков искусства стали интересовать не только передача



Ил. 5. Ф. А. Оппенгейм. Фасад собора в Толедо. 1852 (?)

© Российская национальная библиотека



Ил. 6. Д. Робертс. Хиральда в Севилье. Литография. 1832–1833

© Российская национальная библиотека



Ил. 7. Ф. А. Оппенгейм. Хиральда. 1852
© Российская национальная библиотека

общего экзотического духа, южной неги, но и детали интерьеров, орнаменты, резьба по камню и дереву. Кажется, что Оппенгейм именно в таком ключе подошел к фотографированию двориц Альгамбры. Определенные параллели можно найти в его кадрах с работами Джона Льюиса — и художника, и фотографа заинтересовал причудливый Львиный дворик с фонтаном, из которого вытекает четыре миниатюрных канала, символизирующие четыре райские реки [20]. Льюис и Оппенгейм не сделали фонтан центром композиции — художник показывает его сквозь арку, добавив жанровый мотив (ил. 8), а фотограф снимает фонтан откуда-то из угла в окружении причудливых колонн (ил. 9).

Привлек внимание Льюиса и Оппенгейма и зал Двух Сестер. Разница в их подходах заключается в том, что художник обогащает свои архитектурные студии жанровыми, этнографическими мотивами, в то время как фотограф сосредоточился на украшении колоннады во дворе. Как бы подчеркивая интерес именно к орнаментам и, по сути, к фотофиксации тех или иных формальных особенностей архитектуры прошлого, Оппенгейм заснял вход в мечеть Альгамбры. Нужно отметить, что все три листа вызывают некоторые сложности в атрибуции — на видах Львиного дворика и зала Двух Сестер нет монограммы фотографа, только оттиск его печати. На фото с мечетью

есть две накладывающиеся друг на друга подписи: «1852» и «1853», что, вероятно, свидетельствует о копировании снимка 1852 г. в следующем году.

Стоит понимать, что если сам выбор объектов и интерес к ним были обусловлены культурной традицией, то новые возможности, которые давала фотография, способствовали зарождению интереса к научной фиксации прошлого, к мастерству архитекторов, скульпторов, резчиков по камню и дереву. Оппенгейм создавал выразительные кадры с памятниками без использования традиционных жанровых или этнографических мотивов, что заставляет оценивать его фотографии как изобразительные произведения, намечающие выход из графической, романтической традиции первой половины XIX в. Как отмечал «Ля Люмьер» в 1862 г., работам Оппенгейма только некоторая сухость не позволяет быть идеальными, однако в смысле фотографирования памятников архитектуры ему нет равных, и это, как писали братья Биссон, надолго [14, р. 14].

Кратко охарактеризовав снимки Оппенгейма, можно сделать вывод о том, что среди ранних фотографов, запечатлевших памятники испанской архитектуры в середине XIX столетия, немецкий путешественник в своем творчестве выразил двойственность, присущую как фотографии, так и образу Испании в графическом искусстве этого века. Так, фотография в руках человека, имеющего начальные представления о композиции и перспективе, могла превратиться в способ создания эффектных видов, наполненных ощущением воздуха и света. С другой стороны, выбор объектов, обусловленный существующими взглядами, в сочетании с природой фотографического процесса мог превратить работу фотографа в скупое протоколирование.



Ил. 8. Д. Ф. Льюис. Львиный дворик со стороны зала Абенсеррахов. Литография. 1835
© Российская национальная библиотека



Ил. 9. Ф. А. Оппенгейм
Львиный дворик. 1852 (?)
© Российская национальная библиотека

Однако характерное для фотографии сочетание фотофиксации и художественного восприятия было отражением противоречивой культуры XIX в., в которой художественное начало сосуществовало с бурно развивавшимся техническим и научным. Укоренившийся же романтический и экзотический взгляд на Испанию и интерес к памятникам ее прошлого были лишь прологом к изучению архитектуры и культуры этой страны в будущем. Ранняя фотография как новая техника давала возможность проявить искренний интерес к искусству прошлого, что способствовало его изучению. Фотография в таком случае служила не столько современному ей искусству, сколько истории искусства.

Литература

1. Silent Ruins. F. A. Oppenheim Photographs Antiquity. February 15 — June 14, 2020. Photography Room Presentation / Curator: Miriam Szawst // Museum Ludwig. URL: <https://www.museum-ludwig.de/en/exhibitions/archive/2020/silent-ruins.html> (дата обращения 18.04.2022).
2. Pastoriza, F. R. El Museo de la Universidad de Navarra expone una muestra de los primeros calotipos que se hicieron en España y las fotografías de África de Ortiz Echagüe // Periodistas en español.com. 03.03.2015. URL: <https://periodistas-es.com/tesoros-de-la-fotografia-48758> (дата обращения 18.04.2022).
3. Die Strahlkraft der Alhambra. 25.03.2021 bis 20.06.2021. Pergamonmuseum // Staatliche Museen zu Berlin. URL: <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/die-strahlkraft-der-alhambra/> (дата обращения 05.05.2022).
4. Oriente al Sur: el calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851–1860) // Edición digital infoENPUNTO. URL: <http://infoenpunto.com/art/21075/oriente-al-sur-el-calotipo-y-las-primeras-imagenes-fotograficas-de-la-alhambra-1851-1860> (дата обращения 03.05.2022).
5. Fundstücke. Ulm-Fotografien des Felix Alexander Oppenheim // Kultur-Online. URL: <https://kultur-online.net/inhalt/fundstuecke-ulm-fotografien-des-felix-alexander-oppenheim> (дата обращения 20.05.2022).
6. Oppenheim, F. A. Photographies d'Athènes. Dresden, 1854. 22 p.
7. Oppenheim, F. A. Der Cassetten-Diebstahl in Köln. Criminal-Process des Kammergerichts-Assessor F. A. O....Mit einem Vorwort. Berlin, 1846. 60 S.
8. Semper, G. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten. Altona, 1834. 49 S.
9. Diefendorf, J. M. Rebuilding Europe's Bombed Cities. New York, 1990. 234 p.
10. Новая история фотографии / [Стюарт Александер и др.]; под ред. Мишеля Фризо; [пер. с фр. В. Е. Лапицкий и др.]. Б. м.: А. Г. Наследников, 2008. 336 с.
11. Французская фотография второй половины XIX века = La photographie française de la deuxième moitié du XIX^e siècle: из коллекции Института истории материальной культуры РАН: каталог выставки. СПб.: Гос. центр фотографии: Французский ин-т в Санкт-Петербурге, 2006. 104 с.
12. La Lumière. Revue de la photographie // Collection du journal La Lumière. Revue de la Photographie. Troisième Année. Paris, 1853.
13. La Lumière. Revue de la photographie. Sixième année. Samedi, 6 decembre 1856 (2 Tirage 1858).
14. La Lumière. Revue de la photographie. 28 Fevrier 1862.
15. Tenison, L. Castile and Andalusia. London: Richard Bentley, 1853. 488 p.
16. Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 14. Leipzig: Duncker & Humblot, 1881. 797 S.
17. Martínez, B. M. Torre y arco de Santa María: estudio final comparativo // Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos. 4^o trim. 1950, Año 29, n. 113. P. 270–274.
18. Roberts, D. Picturesque sketches in Spain taken during of years 1832 & 1833 by David Roberts. London, 1837. 29 p.
19. Lewis, J. F. Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833–4 / drawn on Stone by J. D. Harding, R. J. Lane, A. R. A. W. Gauci & J. F. Lewis. London: Hodgson Boys and Graves, [1835].
20. Ordieres, D. I. Granada. Ciudad y arquitectura. Mortera: Grupo Publicitario Cruzial, 2010. 162 p.
21. La Lumière. Revue de la photographie. 28 Fevrier 1862.

А. А. Котомина

Фотодиапозитивы на стекле и живая фотография (кинематограф) в практике публичных народных чтений в России в 1910-х годах

Кинематограф был одной из наиболее влиятельных массовых медиатехнологий XX в. В период с 1900 по 1915 г. он существовал параллельно с практикой устройства публичных народных чтений с проекциями серий диапозитивов на стекле. В начале века устройство чтений (лекций, бесед) с проекциями было наиболее действенным из имевшихся способов обращения к демократическим аудиториям. Существует немало киноведческих исследований, посвященных началу истории производства, проката и просмотра кино в нашей стране. Работы Б. С. Лихачева, С. С. Гинзбурга, Ф. П. Шипулинского, написанные между 1930-ми и 1960-ми гг., создавались с опорой на живую память о периоде, когда киноленты и фотодиапозитивные серии конкурировали за внимание публики в сельских и городских аудиториях [1–3]. В работах этих лет можно найти упоминание событий и фактов, выпавших из поля зрения авторов более современных обобщающих концептуальных исследований. В данной статье предпринимается попытка ввести в оборот новые и переоценить уже известные источники, относящиеся к этапу перехода от чтений с проекциями к кинематографу. В современном киноведении господствует «ретроспективный» взгляд на этот этап. Исследователи смотрят на «младенческий возраст» кино и на сопутствовавшие его рождению обстоятельства из времени его зрелости и безраздельного господства над умами. Предлагаю сменить оптику и реконструировать «интроспективный» взгляд на кинематограф. Он существовал, пока кино не завоевало тех позиций, какие занимало весь XX в. Я поставила задачу исследовать, как люди, непосредственно вовлеченные в практику публичных народных чтений с проекциями, откликнулись на появление кинематографа.

Публичные народные чтения с проекцией диапозитивов проводились в России с 1870-х гг. В 1872 г. «теневые картины» показали простому люду при большом стечении народа в Педагогическом музее военно-учебных заведений в Соляном городке в Петербурге и на Политехнической выставке в Москве. В то время среди податных сословий было мало грамотных людей. Простые, доходчивые тексты, дополненные «теплыми картинками», имели оглушительный успех. В том же году при Министерстве народного образования была образована Постоянная комиссия по устройству публичных народных чтений. Первые годы государство ограничивало желающих проводить чтения запретами и мелочным контролем чиновников. К 1895 г. правила чтений стали либеральнее, в практику вовлеклось гораздо больше людей по всей стране.

Энтузиасты чтений с проекциями для народа объединялись в «общественные комиссии». Группы добровольцев подыскивали подходящие залы, приобретали все необходимое, добивались официального разрешения, приглашали техников и чтецов. За годы работы самые энергичные группы создали крупные

коллекции диапозитивных серий, которые выдавались во временное пользование для обеспечения разнообразия программ в каждой местности. Столичные абонементы высылали по почте желающим в провинцию диапозитивы с брошюрами к ним. В «комиссиях» преобладали люди, которые занимались чтениями время от времени. Но успех и регулярность мероприятий зависели от появления человека, который готов был полностью посвятить себя их устройству. Нередко такие люди в дополнение к общественной работе в «комиссии» начинали собственное дело по изготовлению диапозитивов и проекционных фонарей.

В России к 1900-м гг. существовало несколько десятков специализированных мастерских и торговых домов. Мы мало знаем об организаторах публичных народных чтений, о владельцах мастерских и торговых фирм. Их фамилии и имена упоминаются в отчетах об устройстве чтений, в стенограммах заседаний Русского технического общества. Они составляли справочники по управлению «волшебными фонарями», руководства по изготовлению диапозитивов, торговые каталоги. Дело народных чтений двигалось вперед усилиями интеллигенции, выпускников университетов, высших технических или военных учебных заведений.

В конце 1890-х гг. в нашей стране появились сведения об изобретениях Т. А. Эдисона и братьев Люмьер. В 1910-х гг. начался кинематографический бум. «Если вы живете в крупном центре — в Петербурге, Варшаве, в Киеве или же в Одессе — и пройдете вечером по одной из более оживленных улиц. Чуть не на каждом шагу вам бросится в глаза вывеска из цветных электрических лампочек, которая гласит: театр иллюзион, кинематограф, биоскоп» [4, с. 3]. Новое явление вызвало дискуссию в прессе. О новом зрелище высказывались А. М. Горький, Л. Н. Толстой, А. А. Блок, Л. Н. Андреев и еще многие писатели, художественные критики, общественные деятели, священники [2, с. 17]. В их оценках преобладали эмоции. Скромные деятели публичных народных чтений были не так красноречивы, но более практичны. Они раздумывали над возможностями новой технологии в важной для них области наглядного распространения знаний, оценивали ее потенциал. Проанализируем немногочисленные свидетельства.

Николай Николаевич Будаевский в поисках «способов удешевления картин для волшебного фонаря»

Николай Будаевский был сотрудником Комиссии по составлению коллекций теневых картин при учебном отделе Политехнического музея в Москве. Комиссия была основана в 1897 г. по инициативе московской интеллигенции с целью обеспечивать бедные провинциальные аудитории и народные школы дешевыми или бесплатными сериями диапозитивов. Сотрудники Комиссии своими руками у себя дома изготавливали диапозитивы.

Комиссия продавала их по цене, равной себестоимости материалов. Была налажена работа абонемента диапозитивов при Политехническом музее. Николай Николаевич до своего отъезда в Петербург в 1900 г. являлся секретарем Комиссии и одним из авторов ее устава (который так и не был принят), участвовал в подготовке популярного руководства «Волшебный фонарь» [5]. В 1897 г. Будаевский сделал доклад о способах удешевления «картин для волшебного фонаря» (диапозитивов) в Постоянной комиссии по техническому образованию Московского отделения Русского технического общества.

Проблема удешевления «картин» стояла остро для деревенских аудиторий и народных школ. «С затратой на приобретение фонаря еще можно было бы примириться, так как это затрата единовременная, но расход на приобретение картин постоянный, и притом он в короткое время превзойдет стоимость фонаря» [6, с. 31]. Цены на диапозитивы держались высокими из-за трудоемкости отдельных операций по их изготовлению. Одно стекло для проекции стоило от 1 руб. 25 коп.

Начиная с 1880-х гг. изображения на диапозитивах для публичных народных чтений в подавляющем большинстве случаев были прямыми отпечатками со стеклянных негативов. Черно-белые отпечатки раскрашивали прозрачными красками. Фотодиапозитивы без цвета казались зрителям монотонными. Раскраска удорожала каждый диапозитив в два раза. Все стадии изготовления диапозитива — от копирования негатива до оклеивания его бумажным кантом и упаковки в коробки по сериям — требовали кропотливой ручной работы. Особенно раскраска. Изготовление серии в 20–30 диапозитивов занимало не меньше двух недель.

Добровольцы из Комиссии по составлению коллекций темевых картин снижали цену на свои диапозитивы, выполняя все ручные операции бесплатно. Такой подход нельзя было распространить повсеместно. Комиссия продолжала поиски в направлении замены трудоемких ручных операций механическими процессами. Н. Н. Будаевский провел обзор технических возможностей механизации нанесения цветного изображения на прозрачную основу.

Среди всех материалов основы он остановился на целлулоиде. Новый материал был тогда в центре внимания технической интеллигенции. Владелец диапозитивной мастерской А. Д. Мин тогда же писал, что при изобретении «такого аппарата, посредством которого миниатюрные снимки, употребляемые в кинетоскопе, могли проектироваться в натуральную величину... главным затруднением... являлось подыскание подходящего материала для ленты». «Таким веществом оказался целлулоид в форме весьма длинных и тонких лент. <...> Ленты покрываются чувствительным слоем, как фотографические пластинки, на них снимаются последовательные моментальные снимки особой камерой» [7, с. 130]. Гражданский инженер Ф. А. Данилов являлся знатоком проекции, автором руководства «Волшебный фонарь», которое выдержало три переиздания. Он был озабочен безопасностью материала: «Хлопчатобумажный порох, входящий в его состав, может загореться и даже взорваться» [8, с. 112]. Николай Николаевич возразил Ф. А. Данилову. Разъяснив состав целлулоида, он указал, «что тот не взрывается от ударов, толчков, давления или трения и загорается только от непосредственного соприкосновения с огнем». Далее он сообщал, что «целлулоид имеется в продаже в тонких пленках, на которых можно

печатать». Материал прекрасно «выдерживает давление клише на типографском станке и хорошо принимает краску» [6, с. 36]. Для желающих был описан способ самостоятельного приготовления пленки. Историк кино И. В. Соколов доказал, что «смоловидную пленку» умели готовить в России еще в начале 1880-х гг. [9, с. 40]. Уже в 1900-х гг. целлулоид применялся для изготовления рисованных диапозитивов с чертежами, диаграммами и таблицами к лекциям: «Приготовленный листок кладется между двумя стеклами и помещается в фонарь, как обыкновенная картина» [10, с. 10].

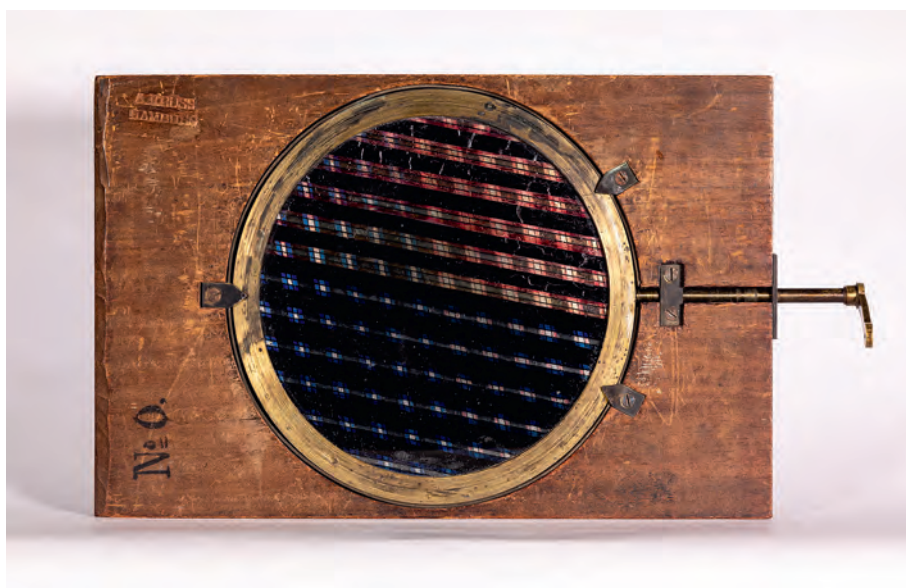
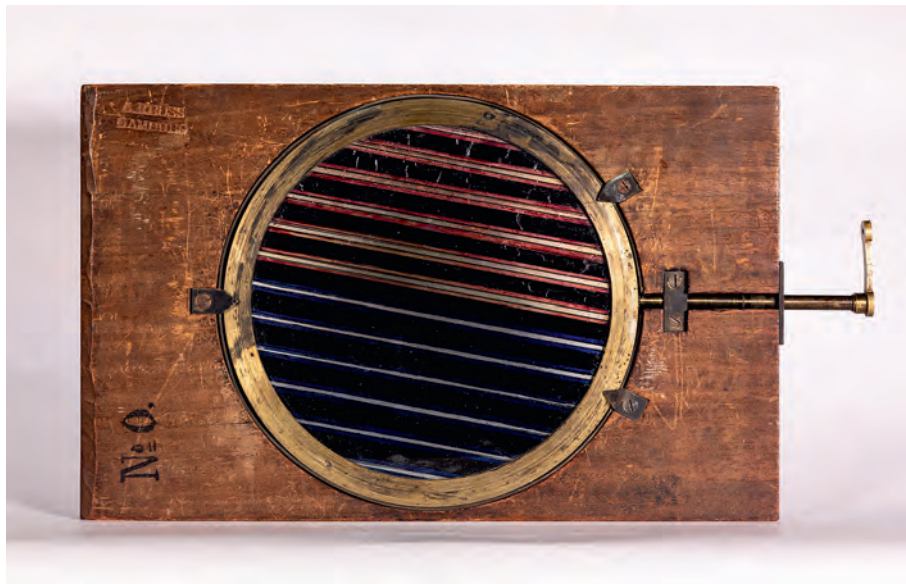
Диапозитивы со штриховых рисунков Н. Н. Будаевский научился печатать при помощи изготовленных по ним цинковых клише. «К печатанью проекционных картин полутонных» он предлагал применить «ротационную фотографию на целлулоиде, покрытом эмульсией, как это делается в настоящее время для синематографа» [6, с. 37]. В его следующих работах «синематографический» способ не получил развития. Ему так и не удалось проверить идею практикой.

Николай Николаевич закончил свой доклад в Русском техническом обществе призывом: «Было бы весьма желательно, чтобы те, кто имеет возможность и средства, занялись разработкой указанных способов печатанья диапозитивов, так как применение этих способов делает возможным значительно понизить цены проекционных картин, готовить их в громадных количествах и снабдить ими деревню, которая в них сильно нуждается» [6, с. 39]. Возможность и средства появились только к концу 1930-х гг. — после национализации и индустриализации фото- и кинопроизводства в СССР. Ротационная фотопечать на целлулоиде в изготовлении диапозитивов практически вытеснила контактную печать на стеклах.

Николай Афанасьевич Пашковский о пользе «художественных картин», снятых с натуры

Н. А. Пашковский в 1899–1910-х гг. издавал в промышленном городе Елисаветграде Херсонской губернии журнал «Волшебный фонарь». Николай Афанасьевич владел также магазином и мастерской диапозитивов. Его издание рассказывало обо всем, связанном с проекционным делом: о правительственных распоряжениях относительно публичных народных чтений; об усовершенствовании в устройстве фонарей и в изготовлении диапозитивов. Он советовал, как устраивать аудитории, как управлять фонарями. Появлялись в журнале письма читателей, отчеты обществ по устройству чтений. Тон редакционных статей был восторженный. Любопытный редактор-издатель был чуток к техническим новинкам, но нередко имел о них туманные представления. Во многих своих статьях Николай Афанасьевич прояснял, как использовать предметы и устройства, которые он сам продавал. Суждения деятельного сторонника публичных народных чтений из Елисаветграда позволяют понять точку зрения жителя провинциального города на состояние проекционного дела в начале XX в.

В журнале № 2 за 1901 г. помещена статья Н. А. Пашковского «К вопросу о борьбе с алкоголизмом. Народные чтения в Англии». Мы находим в ней соображения о ценности натурализма в фотодиапозитивных сериях. Натурализм появился в диапозитивных сериях о поучительных злоключениях алкоголиков. Для изготовления серий британское Общество трезвости провело постановочные съемки: «Каждая сцена фотографически снята с действующих лиц, которые позировали перед



Ил. 1. Хромотроп
Кон. XIX — нач. XX в. КП 34095
© Политехнический музей, Москва

камерой, как актеры, при соответствующей обстановке». В результате были получены «художественные картины с натуры, а не иллюстрации из книжек, как это делается у нас» [11, с. 19].

К началу XX в. диапозитивы для народных чтений переснимали в основном с однотонных графических рисунков. Богатые мастерские заказывали их профессиональным художникам, бедные использовали книжные и журнальные иллюстрации. Фотоснимки встречались реже, главным образом в сериях по географии. Постановочная съемка последовательных сцен специально для серий была новаторством. Ее стали применять в конце 1890-х гг. после изобретения «моментальных снимков» и портативных фотокамер. В книге Ф. П. Шипулинского упомянут американский журналист А. Блэк. Он снял три диапозитивные фотосерию по заранее написанному сценарию. Действие серий «Мисс Джерри», «Сватовства в столице», «Алло, Центральная!» разворачивалось на улицах Вашингтона и на чикагской телефонной станции. В съемках участвовали актеры [3, с. 64–65]. Светочувствительность фотокамер того времени требовала для съемки групп людей искусственного освещения. Редкость и дороговизна электрических прожекторов

была серьезным препятствием для распространения постановочных съемок на улицах в 1900-е гг. В России к 1917 г. в практике публичных народных чтений охотно использовали диапозитивные серии к классическим пьесам, снятые с натуры в театрах. Огни сцены позволяли обойтись без дополнительной дорогой подсветки. В эти годы некоторые спектакли в столичных театрах были засняты и на кинолентку. Абонемент учебного отдела Политехнического музея предлагал в 1916 г. во временное пользование несколько серий фотографических сцен из пьес «Борис Годунов» А. С. Пушкина и «Месяц в деревне» И. С. Тургенева в постановке Художественного театра, из пьесы «Ревизор» Н. В. Гоголя в постановке Малого театра [12, с. 204, 216].

Н. А. Пашковский понимал, что изготовление постановочных диапозитивов обходилось недешево, «так как пришлось содержать целый театр для позирования перед фотографом». Восхищенный новинкой, он скопировал 48 фотодиапозитивов к трем британским чтениям и перевел тексты к ним. Выбор пал на чтения, где «изображается судьба человека в общих чертах, одинаково присущих и англичанину, и французу, и русскому» [11, с. 20]. «История пьяницы», «Соблазн водки» и «Десять

ночей в трактире» были опубликованы в журнале за август 1899 г. Тот же номер приглашал покупать «картины» к ним в магазине Н. А. Пашковского. Тексты чтений, переведенные предприимчивым редактором, не годились для народных аудиторий. В то время еще действовал запрет на публичное прочтение произведений, не утвержденных Министерством народного просвещения. В 1901 г. были приняты новые правила «О народных чтениях, устраиваемых попечительствами народной трезвости». Принятые правила формировали спрос на чтения антиалкогольной тематики. Круг «дозволенных» текстов был расширен. Мероприятия финансировались из акцизных сборов с продажи водки. Министерство финансов сочло фотореалистические антиалкогольные чтения Н. А. Пашковского, позаимствованные у британских коллег, достойным образцом для подражания. Они были продемонстрированы в русской экспозиции на выставке в Париже [11, с. 21].

В контексте развернутой кампании по антиалкогольной пропаганде редактор-издатель решил разъяснить ценные свойства переведенных им чтений. Он подчеркнул, что новые диапозитивные серии показывают «душевный переворот, который происходит в пьянице под влиянием развивающейся страсти, доходящей до катастрофы». Фотографии с натуры достигают небывалой «степени натурализма». Они «заставляют думать и верить, что все изображенное на картинах — правда, быть. Понятно, что чтение производит сильное впечатление на зрителя» [11, с. 20]. Зная вкусы и умственные привычки своей публики, Н. А. Пашковский был уверен, что польза от просмотра серии непосредственно зависит от силы эмоционального воздействия. Обещая яркие впечатления, он рассчитывал продать больше диапозитивов. Сценаристы первых игровых кинофильмов научились извлекать из предъявления чувствительным зрителям «душевных переворотов» существенно большие барыши, чем те, на которые мог бы надеяться скромный предприниматель из Елисаветграда. «Современным вкусам требуются сюжеты, бьющие по нервам», — констатирует через 10 лет А. Д. Мин [13, с. 4].

Десятилетием позже искреннее и простодушное восхищение фотографиями постановок в «соответствующей обстановке» уступило место более сложному представлению об искусстве достижения реализма в «движущейся фотографии». Реалистическими считали уже не постановки в интерьере, а съемки важных текущих событий. В 1909 г. киноинженер Б. В. Дюшен в книге об устройстве кинематографа писал: «Все сцены и картины, воспроизведенные на кинематографической ленте, бывают либо заранее искусственно составлены и подготовлены, либо же представляют собой снимки с действительных происшествий. <...> Благодаря умению фотографов выделить из массы отдельных событий наиболее важное и интересное, воспроизводимые сцены достигают глубокого реализма» [4, с. 12–13].

Фирма «Ф. Швабе»: синематограф вместо «картин с движением»

Федор Борисович Швабе с начала 1850-х гг. владел магазином оптических принадлежностей на Кузнецком мосту в Москве. Он успешно продавал учебные оптические инструменты, в том числе и проекционные фонари, военно-учебным заведениям и университетам. В 1880-е гг. фирма перешла к Альберту Ивановичу Гамбургеру. Новый владелец был действительным

членом Московского общества распространения технических знаний и Московской комиссии по устройству публичных народных чтений при Обществе распространения дешевых книг. При А. И. Гамбургере фирма регулярно «отпускала фонари» и «помогала в устранении затруднений в действии фонаря» всем организатором чтений в Москве.

К 1900 г. фирма «Ф. Швабе» была одним из самых крупных в России торговых домов по продаже оптических устройств, инструментов и принадлежностей к ним. Часть продаваемых приборов собирали из немецких составляющих в собственной мастерской. Проекционные фонари и диапозитивы к народным чтениям с 1895 г. являлись отдельной статьей дохода. Фирма несколько раз издавала каталоги диапозитивов, проекторов и принадлежностей для чтений. Каталоги успешной торговой фирмы дают представление о том, что было популярно и востребовано. Для удержания первых позиций среди конкурентов А. И. Гамбургер вынужден был улавливать изменения пристрастий покупателей, анализировать ассортимент крупных мастерских. «Следя постоянно за развитием производства картин и новостей для волшебного фонаря, я принимаю все меры, чтобы это дело стояло на должной высоте», — писал он [14, с. 1].

В 1890-х гг. каталог фирмы «Ф. Б. Швабе» кроме серий к публичным народным чтениям предлагал «хромотропы» (ил. 1), «картины с движением» и «комические картины». Предложение не было уникальным. Тот же тип «картин» мы находим в каталогах магазина «Е. С. Трындина Сыновей», «Мастерской световых картин А. Ф. Анциферовой», «Санкт-Петербургской мастерской учебных пособий и игр». Картины такого типа состояли из двух подвижных стекол в раме. Одно из двух стекол двигалось относительно другого по желобам или при помощи «зубчаток». Благодаря этому «два контрастные момента» изображения сменяли друг друга в поле зрения зрителя на экране. Простой эффект превращал день в ночь или, например, демонстрировал падение прохожего с моста. Хромотропы при вращении рукоятки показывали «игру цветов», то есть перемещение ярких цветных полос [5, с. 49]. Картины такого типа впервые появились в 1830-е гг. как дешевая замена эффектов, которые достигались дорогими в использовании полиорамами. Полиорамы — фонари с двумя и более объективами, настроенными на фокус в одну точку. Они позволяли показывать «метаморфозы» — постепенное превращение одной сцены в другую [5, с. 50]. «Картины с движением» передавали изменения ситуации более грубо и резко, чем «тающие виды» полиорам, зато были доступнее небогатым аудиториям. Двойные стекла с зубчатками пользовались любовью публики более 60 лет. С. Ф. фон Дитмар, преподаватель военно-учебных заведений из Казани, отмечал: «Весьма нравятся солдатам подвижные картины. Гротески смешат их до упаду. Если бы не было в зале начальства, то от смеха солдат мог бы подняться потолок». Сергей Федорович рекомендует использовать «картины с движением» в перерывах между двумя чтениями образовательной тематики для отдыха солдат, которым тяжело давалась концентрация внимания на серьезных чтениях. «Картины не вредят впечатлению, полученному от чтения. Мы признаем их излишними в народной аудитории и весьма уместными в солдатской» [15, с. 34]. В 1900-х гг., как и за 70 лет до этого, «картины с движением» изготавливались без применения фототехнологии. Их рисовали вручную, чтобы добиться совпадения фаз изображения. Цена таких «картин» была от 2 руб. 50 коп. до 4 руб.

Фирма «Ф. Швабе» в 1900 г. предлагала не только привычные «картины с движением», но и аппарат «синеограф» (ил. 2) за 400 руб. Аппарат был дороже обычного «волшебного фонаря» в 10 раз. В синеографе для создания иллюзии движения на экране использовали вращающуюся шторку, а не прерывистое движение ленты, как в более поздних проекторах. Такое устройство давало мигание кинематографической проекции на экране. Киноленты двигала цепная передача, которая часто рвала и портила их. Для освещения кинолент требовалась вольтова дуга. Описание обещает: «этим прибором можно воспроизвести движущие сцены из жизни в натуральную величину». Аппарат был далек от совершенства и дорог. Но торговая фирма рассчитывала сбыть его, ориентируясь на растущий интерес к технологии. Начиная с 1910-х гг. «картины с движением» пропадают из каталогов оптических торговых фирм. Самые непритязательные зрители увлеклись кинематографом, простыми оптическими забавами их было больше не занять.

Александр Дмитриевич Мин: «Богатырь» против «кинематографического балагана»

Александр Дмитриевич Мин с 1895 г. владел магазином и мастерской «проекторных аппаратов» и диапозитивов на улице Жуковского в Петербурге. К 1910-м гг. ему принадлежала коллекция из 40 тысяч негативов для изготовления «световых картин». Он составлял брошюры для чтений, издал «Справочную книжку и практическое руководство по устройству и ведению чтений со световыми картинками» (СПб, 1905), перевел «лучшее из французских руководств по проекционному делу Г. Фуртье» [16, с. 7].

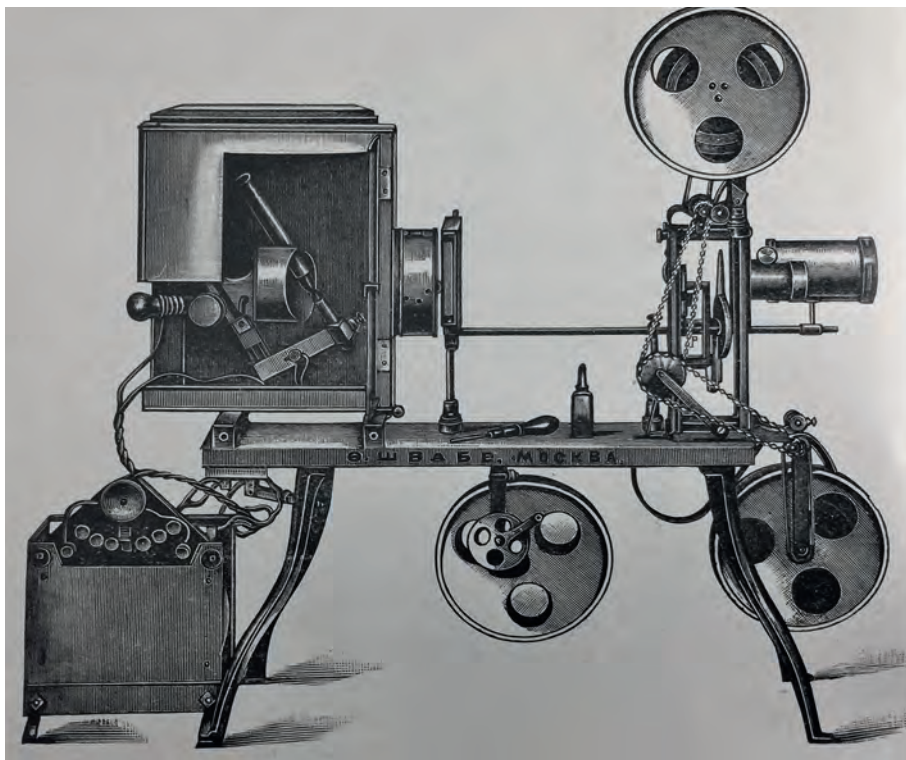
В 1897 г., готовя к изданию перевод книги Г. Фуртье о «волшебных фонарях», А. Д. Мин добавил к нему свою статью «Проекция живых фотографий», «составленную по „Scientific American“». Разъяснив устройство известных на тот момент кинопроекторов, автор кратко оповестил читателей об изобретении «аппарата братьев Люмьер». Статья заканчивалась предположением, «что в недалеком будущем удастся соединить один из описанных приборов с фонографом» и что «вскоре найдут способ раскрашивать моментальные последовательные снимки, что придаст им еще больше живости» [7, с. 135]. От теоретического обзора научных журналов Александр Дмитриевич вскоре перешел к действиям. В 1900 г. он открыл «склад» на Бассейной улице для торговли «кинематографами» и «лентами» к ним. Коммерческая деятельность дала ему возможность познакомиться ближе с новой технологией. Из воспоминаний Б. В. Дюшена известно, что в 1909 г. А. Д. Мин закупил в Париже съемочную камеру, перфорационную и копировальную машину и открыл на Петроградской стороне собственную кинофабрику «Минотавр» с тремя сотрудниками. Фабрика сняла видовой фильм о Финляндии и экранизацию рассказа А. П. Чехова «Хирургия». Фильмы поступили в прокат. Еще больше лент «Минотавра» остались незаконченными или не дошли до зрителя. Предприятие разорилось и было продано уже через год [17, с. 175].

После начала кинематографического бума прокатом и съемкой фильмов в России занимались в основном большие французские компании. На экранах появлялись ежегодно десятки кинолент. Их техническое и содержательное качество оставляло желать лучшего. Изобилие новинок на экранах создавало впечатление, что «кинематографические ленты» «фотографировать» несложно: «Техника фотографирования ничем не отличается от

обычного снимания. Аппарат устанавливается на треножнике, достаточно прочном, чтобы камера при вращении движущей рукоятки вращающего ленту механизма не качалась... Механизм приводится в движение и совершенно автоматически делается ряд последовательных моментальных снимков с предметов, находящихся в поле зрения аппарата» [4, с. 12].

Ответственность за преобладание «безнравственных и глупых» картин на экранах «кинобалаганов» публицистика тех лет возлагала на жадных до наживы плохо образованных дельцов, которые «угожают инстинктам праздной и малокультурной толпы». «Фабрикантам, почти исключительно иностранцам, нет никакого дела до нравственности русского народа» [13, с. 4]. Педагогам и деятелям народного образования казалось, что пришла пора взять изготовление фильмов в свои руки. Они хотели не развлекать, а воспитывать и обучать народные аудитории при помощи кинематографа. Педагог и политический деятель И. С. Ключев в 1911 г. в докладе Государственной думе об учебном кинематографе заявил, что Постоянная комиссия по устройству публичных народных чтений в Петербурге «считает целесообразным учредить кинематографическое отделение для изготовления специальных снимков, тем более что при современном состоянии кинематографической техники подобная работа не составляет особых трудностей» [18]. «Изготовление специальных снимков для кинематографа» на практике требовало четкой организации работы многих людей и больших финансовых вложений, чем казалось энтузиастам из педагогической среды. К 1915 г. сотрудники Постоянной комиссии убедились: «Производство кинематографических картин, требующее крупного капиталистического хозяйства, ускользнуло из рук идейных руководителей» [19, с. 3].

Неудача с «Минотавром» несколько подорвала оптимизм Александра Дмитриевича Мина в отношении новой технологии. В брошюре «Школьный кинематограф» он дал волю своему гневу в адрес безнравственных «кинематографчиков» (кинопрокатчиков) и кинодельцов. «Гениальное изобретение Эдисона и Бр. Люмьеров, могущее приносить громадную пользу, приносит в настоящее время один только громадный вред... Все эти „Иллюзионы“ и „Биографы“ не только не полезны, но чудовищно вредны и безнравственны» [13, с. 3]. Автор брошюры предлагает «обществу объявить войну кинематографическому балагану», не надеясь на недобросовестных государственных цензоров. Для этого он «после многократных опытов и испытаний» построил «недорогой школьный кинематограф „Богатырь“, доступный для частных лиц, желающих применить его не для целей наживы, а для целей просветительных» [13, с. 5]. Части нового аппарата были из стали, «точной работы», «как большие [кино-]театральные аппараты». Для проекции применялся ахроматический немецкий объектив большой светосилы, что позволяло сэкономить на источнике света. Проектор мог работать и с вольтовой дугой, и со спиртовой лампой. Прижимная рамка подходила для «лент с многочисленными склейками», а зубцы наматывателя из прочной стали практически не истирались. Аппарат был значительно более продуман и стоил дешевле того, что предлагала фирма «Ф. Швабе». Его можно было купить за 85 руб., но цена не включала проекционный фонарь и источник света. Не одобряя деятельность коммерческих кинотеатров, А. Д. Мин объявил, что не будет продавать им свой «Богатырь».



Ил. 2. Синеограф. Проектор для диапозитивов и киноплёнок
Иллюстрация из каталога фирмы «Ф. Швабе». 1900 [14, с. 17]

Для учебного кинопоказа продолжительностью в один час необходима была лента длиной в 1 500–1 800 м. Педагоги из Постоянной комиссии по устройству публичных народных чтений в Петербурге рекомендовали использовать в «классном преподавании» «короткие ленты 5–10 м, склеенные кольцом (начало с концом)» — «такая проекция, не обладая исчерпывающим характером, совершенно удовлетворительным образом передает движение» [19, с. 4]. А. Д. Мин предлагал к проектору «Богатырь» 160 «бесконечных лент» по 1 руб. 20 коп. за штуку. В список входили «полив газона», «печенье пирожных в Париже», «купание слонов», «ткацкий станок в работе», «Блерио на своем моноплане», «пограничная стража преследует контрабандистов», «автомобильные гонки». В разделе «комические картины» предлагались сюжеты, близкие к «картинам с движением» для «волшебных фонарей»: «проказы поваренка», «возвращение пьяницы домой», «гримасы клоуна» [19, с. 30]. Повествовательные возможности лент к передвижному проектору «Богатырь» не сильно отличались от возможностей диапозитивных серий.

Историки кино перечисляют десятки учебных заведений, которые в 1910-е гг. пользовались передвижными кинематографами. Б. В. Дюшен и Г. Федотов вспоминали о земских и частных кинопередвижках, перемещавшихся в 1908–1909 гг. по югу России на баржах и телегах [20, с. 61; 17 с. 176]. Лаборант Политехнического музея в Москве В. А. Репман по своей инициативе «собрал небольшую коллекцию картин просветительного характера, приобрел кинопроектор и стал устраивать сеансы в Москве и других городах с неплохим успехом... Кроме В. Репмана, устраивал выездные киносеансы московский киномеханик М. Шорин» [2, с. 76]. Первый Общеземский съезд по народному образованию в 1911 г. рекомендовал устройство собственного передвижного кинематографа в каждом земстве [2, с. 71]. Радикально настроенный народный учитель Г. Федотов в докладе съезду торопил

события, заявляя: «...во всяком случае, песенка „волшебного фонаря“ должна считаться уже спетой» [20, с. 66]. При горячем желании поставить новую технологию на пользу обществу ее сторонники не всегда понимали, что для этого нужно предпринять. Александр Дмитриевич Мин, теоретик, который не боялся практики, предложил продуманный и доступный передвижной кинопроектор, который приблизил общедоступный учебный кинематограф к демократическим аудиториям.

Евграф Петрович Ковалевский: лектор эмансипируется от бессистемной смены картин

Молодой юрист Евграф Петрович Ковалевский был назначен на должность председателя Постоянной комиссии по устройству публичных народных чтений при Министерстве народного просвещения в 1894 г. Именно у него осенью 1917 г. сотрудник Государственной комиссии по внешкольному образованию М. Г. Кресин «реквизировал» для нужд советского государства коллекцию, собранные за 45 лет работы учреждения. В последние годы Постоянная комиссия располагалась в Петербурге на набережной Екатерининского канала, дом 14.

Евграф Петрович сочетал кругозор государственного деятеля и энергию на прикладном поприще. В 1880–1910-е гг. он организовал несколько педагогических отделов на международных выставках, основал две образцовые школы, готовил государственную реформу средней школы, предложил проект о всеобщем образовании. За инициативами Постоянной комиссии в области введения кинематографа в школьное и народное образование просматривается его деятельное участие.

В 1915 г. под руководством Е. П. Ковалевского была издана брошюра с описанием коллекции фильмов, принадлежавшей Постоянной комиссии. Текст начинался с методических рекомендаций по их применению для иллюстрирования публичных народных чтений. Педагоги признавали за кинематографом значение

«могучего средства в деле распространения и популяризации знаний», которое было осознано «при первом его появлении 20 лет назад». Однако попытки его применения «встречали, вследствие исключительных его особенностей, значительные трудности». Чтобы стать полезным в преподавании, кинематографу не хватало «цельности и стройности». «Следующие друг за другом моменты» «движущейся ленты кинематографа» без объяснений педагога и продолжительного рассматривания «совершенно ускользают от внимания зрителя». Лектор вынужден следовать «пестрой и часто бессистемной смене картин» и «должен подчинять порядок изложения случайным обстоятельствам» [19, с. 3].

Сотрудники Постоянной комиссии предложили улучшить повествовательные возможности кинематографических лент. Они разделили принадлежащие им фильмы на отдельные части «довольно длинными надписями или просто полосами бесцветной ленты, указывающими порядковый номер части». После были подобраны «диапозитивы, соответствующие наиболее значительным и характерным моментам изображаемых событий». Некоторые из них дополнили то, «что не представлено почему-нибудь лентами». При иллюстрировании чтения «Жизнь моря» использовали диапозитивы с характерными видами берегов и с картинами И. Айвазовского. «Движущиеся фотографии» «передавали живое представление о волнуемом и спокойном море». К чтению «Как люди научились летать» существовали ленты с полетами братьев Райт и с видами авиационной недели в Реймсе. Типы аэропланов, аэростатов и дирижаблей показывали при помощи диапозитивов. В брошюрах с текстами чтений к перемонтированным лентам были отмечены места, где следовало показать диапозитив или «живую фотографию». «Лектор мог пользоваться отдельными частями обработанной таким образом ленты совершенно так же, как он пользовался простыми диапозитивами» [19, с. 3].

Практичные педагоги, десятилетиями работавшие в условиях вечной нехватки денег, отмечали экономичность сочетания лент и диапозитивов. «Для 1½–2-часовой лекции или чтения можно удовольствоваться 500–600 м картин кинематографа, что при обычной прокатной цене в 1 копейку за метр не представляет особо тяжелого расхода». Попеременное использование диапозитивов и кинолент в одной аудитории было распространенной практикой. В собственности Постоянной комиссии был с 1911 г. «французский аппарат», в котором «переход от демонстрации движущейся картины к обыкновенной и обратно производится одним движением за части секунды» [21, с. 59]. С начала 1900 г. каталоги заслуженных русских оптических торговых фирм представляли покупателям исключительно проекторы двойного назначения — для демонстрации кинолент и диапозитивов (ил. 3, 4). Синеограф фирмы «Ф. Швабе» был соединен со «стереоптиконом». Однако не все комбинированные проекторы позволяли чередовать диапозитивы и киноленты во время одного мероприятия. Сценарии чередования, изобретенные сотрудниками Е. П. Ковалевского, требовали определенных технических навыков и дополнительных устройств. Инженер О. А. Михайловский сконструировал для проекторов с двойными возможностями конденсатор-холодильник «Антарктика». Конденсатор предотвращал перегрев киноленты в свете лампы проектора во время ее приостановки для демонстрации диапозитивов. Вопреки сложности предложенных сценариев, есть данные об использовании перемонтированных лент. Чтения по

медицине и гигиене с кинолентами и диапозитивами проводились с применением конденсатора-холодильника в Нижнем Новгороде в 1912 г. Об этом вспоминал в 1927 г. редактор-издатель журнала «Сине-фоно» С. В. Лурье [22, с. 243].

Сотрудники Е. П. Ковалевского проделали большую работу для адаптации новой технологии к привычкам, сформированным годами использования статической проекции. Авторитет государственной организации способствовал распространению аппаратов переходного комбинированного типа. Педагоги Постоянной комиссии использовали готовые ленты как исходный материал. Они монтировали подвижные и неподвижные изображения в общую историю, подчиняя часто стихийные съемки первых операторов логике учебных и научно-популярных текстов. Размеченные для лекторов брошюры чтений были предшественниками кинематографического кадроплана. Трудоемкая работа сотрудников организации стала их вкладом в изобретение приемов киноповествования.

Борис Вячеславович Дюшен и прокат картин для учебных целей

В 1906 г. при Постоянной комиссии был образован технический отдел. Там организаторы чтений могли получить консультации, «особенно чтобы разобраться в новых



Ил. 3. Bavaria. Проектор для диапозитивов и кинолент Нач. XX в. КП 12747. © Политехнический музей, Москва

типах освещения — электрического, газового — и кому что подойдет для его условий». Б. В. Дюшен с первых дней существования отдела был приглашен заведующим. При нем «отдел вскоре обзавелся приличной лабораторией и мастерскими для производства проекционной техники и аппаратуры». В 1909 г. А. Д. Мин пригласил Бориса Вячеславовича быть «инженером-руководителем» своей кинофабрики. Позже Б. В. Дюшен признавался: «Хотя в 1907 году мне удалось несколько времени поработать у Бр. Люмьер во Франции и присмотреться к делу», на момент приглашения «я был с кинематографией знаком более теоретически» [17, с. 175]. Увлеченный новой технологией, он в эти годы пишет книгу «Кинематограф. Его устройство и применение» [4]. В ее первой части Б. В. Дюшен восторженно и подробно рассказывает о процессе киносъемки, о «шаблонах приготовления драматических эффектов на больших киностудиях», о склейках и остановках ленты и об использовании бутафории. Высказав идею, что «снимать легко», он тут же оговаривается, что «не более десяти процентов выделяемых лент превращаются в годные для воспроизведения негативы» [4, с. 19]. Последняя часть книги, посвященная использованию технологической новинки в преподавании, почти дословно совпадает с брошюрой А. Д. Мина о школьном кинематографе.

После закрытия фабрики «Минотавр» Б. В. Дюшен убедил Е. П. Ковалевского приобрести «французский кинематограф» и открыть при техническом отделе «синематографическое отделение». Известный преподаватель математики, советник министра народного просвещения и член Постоянной комиссии Василий Алексеевич Латышев провел совещание на тему применения кинематографа к народным чтениям. В первый год работы из-за недостатка средств занимались только посредничеством при покупке лент и кинопроекторов учебными заведениями. Это помогло изучить предложение и цены. В планах было организовать «обмен синематографических картин». К работе кинематографического отдела Постоянной комиссии присоединились корифеи движения за наглядность обучения — Педагогический музей военно-учебных заведений и Русское техническое общество [21, с. 61].

11 апреля 1912 г. Е. П. Ковалевский через Министерство народного просвещения подал в Государственную думу ходатайство «Об отпуске Постоянной комиссии народных чтений в городе Санкт-Петербурге 19 920 руб. на открытие и оборудование кинематографического отделения» [18]. Через два месяца деньги были выделены. Как позже вспоминал Борис Вячеславович, «предоставленный особый кредит» решили использовать на «создание специальной учебной фильмотеки» [17, с. 176]. К 1913 г. имелось 8 комплектов «из лент кинематографа, диапозитивов и брошюры, по которой, пользуясь имеющимися в ней отметками, можно вести чтение»: «Как живет и умирает растение», «Картины из жизни животных», «Жизнь птиц», «Жизнь моря», «Бактерии и их жизнь», «Жизнь в Африке», «Швейцария», «Как люди летают».

Деньги, выделенные государством, решено было потратить не на производство собственных фильмов, а на выстраивание системы дистрибуции, которая могла бы конкурировать с коммерческими кинотеатрами. Основой для нее стали многочисленные подписчики абонемента диапозитивов. В 1912 г. Постоянная комиссия владела коллекцией из 6 200 раскрашенных диапозитивов в рамках. Абонемент на аренду диапозитивов стоил 10 руб. в год. Для использования картин без абонемента необходимо

было внести залог 15 руб. Плата в таком случае взималась по 15 коп. за 1 диапозитив. Серия к одному чтению составляла около 20–30 «картин», ее прокат обходился в 3–4,5 руб. Цена на аренду «волшебного фонаря» зависела от источника света и колебалась от 2 до 35 руб. Услуги механика для обслуживания «волшебного фонаря» стоили 2 руб. за вечер.

За прокат комплекта диапозитивов и «движущихся фотографий» было решено назначить плату 5 руб. в день. Длина ленты, входившей в комплект, была не более 500–600 м. Коммерческая цена на покупку новых лент в это время была 50 коп. за 1 м. Метр подержанной ленты стоил 15 коп. Кинематографы и прокатные конторы просили за день проката 1–3 коп. за 1 м. Прокат государственной организации мог выдержать конкуренцию с коммерческими ценами. Кроме учебных «комплектов» из перемонтированных лент, диапозитивов и брошюры, можно было взять напрокат «станцию» с эфирно-кислородным или электрическим освещением за 30 руб. Для обслуживания кинематографа можно было пригласить механика за 20 руб. и лектора за те же деньги. Услуги механика при кинематографе обходились значительно дороже, чем при «волшебном фонаре».

Правила пользования диапозитивами и кинолентами Постоянной комиссии почти не отличались от правил всех прокатных организаций. Киноленты запрещено было передавать другим лицам, и поэтому строго ограничивались сроки пользования. Перед выдачей проверялись кинопроекторы абонентов. «Комиссия предостерегает от приобретения дешевых, рекламируемых как „школьные“ аппаратов. Эти аппараты портят ленты, и поэтому ленты в пользование на таких аппаратах не отпускаются» [19, с. 3]. Уникальной особенностью данных правил был отказ предоставлять киноленты частным лицам. Пользоваться коллекцией могли только организации. Кинематографический отдел ставил своей целью выстроить систему дистрибуции кинолент, параллельную той, что была уже сосредоточена в частных руках.

Частный предприниматель москвич А. А. Ханжонков в 1908 г. открыл научный отдел на своей кинофабрике в Москве. Сохранились каталоги снятых им лент по географии (236 картин от 8 до 500 м) и сельскому хозяйству (232 картины от 4 до 190 м). Ленты можно было выкупать и брать напрокат. Каталоги предназначались земствам, народным и сельскохозяйственным школам. Фильмы научного отдела фабрики А. А. Ханжонкова снимались в расчете на аудитории, сформированные годами использования статической проекции для публичных народных чтений по всей стране. Каталоги были изданы в 1916 и 1918 гг. Дальнейшие планы А. А. Ханжонкова прервала война [23].

С началом Первой мировой войны прервались поставки оптических систем для проекторов, киноплёнки, фотохимикатов. Кинофабрики и диапозитивные мастерские остановили работу. Политический переворот в стране привел в 1919–1920-х гг. к национализации кинофабрик, диапозитивных мастерских, коллекций фильмов и «световых картин». Большая часть групп и организаций, упомянутых в этой статье, перестали существовать. Б. В. Дюшен продолжал сотрудничать с советской властью, Е. П. Ковалевский и наследники фирмы «Ф. Швабе» эмигрировали. Судьбы Н. Н. Будаевского и Н. А. Пашковского неизвестны. После революции и Гражданской войны восстановление кинопроката, кинопроизводства, производства кинотехники шло на основании экспорта готовых



Ил. 4. Kipopticon. Проектор для диапозитивов и киноплёнок (АО «Заводы Генриха Эрнеманна»). 1903–1909. КП 15397
© Политехнический музей, Москва

решений из Европы и Америки. Диапозитивное производство долго оставалось кустарным. В 1930-е гг. оно было индустриализировано — во многом через заимствование отдельных достижений кинотехнологии.

Высказывания провинциальных и столичных авторов, администраторов и технологов, педагогов и торговцев свидетельствуют о прозрениях, заблуждениях, находках и открытиях периода сосуществования статической и кинопроекции в городских и сельских аудиториях. Интроспективный анализ показал, что родственные технологии заимствовали друг у друга удачные инженерные и экономические решения, формы организации передаваемых сообщений. В конце 1890-х гг. Н. Н. Будаевский предлагал производителям диапозитивов перенять у кинематографа приемы позитивной фотопечати на целлулоиде. Он предсказал переход к ротационной печати диапозитивных серий на пленке, который с 1930-х гг. применялся на фабрике «Диафильм». Идея созрела на теоретическом уровне, но не была реализована, так как организация всех частей процесса производства и печати киноплёнок не была на заре киноиндустрии еще достаточно отработана и отлажена.

Попытка Н. А. Пашковского в 1901 г. ознакомить русскую публику с «остросюжетными» постановочными фотодиапозитивными сериями свидетельствует о том, что запрос на «бьющие по нервам» «реалистические» вымыслы существовал до начала кинематографического бума даже у благонаправленных посетителей

публичных народных чтений. В том же году чуткие торговцы из фирмы «Ф. Швабе» поняли, что любовь и привычку к простым зрительным эффектам «картин с движением» можно с выгодой использовать для продажи кинопроектов и лент. В расчете опередить конкурентов и угодить публике они не слишком заботились о качестве предлагаемых аппаратов и фильмов.

А. Д. Мин проявил себя как менее опытный и осторожный предприниматель, чем наследники Ф. Б. Швабе. Его брошюра представляет собой яркий пример возложения ответственности за порчу нравов исключительно на кинопроизводителей и киноторговцев. Обвинение кинематографистов в безнравственности являлись нередкими в публицистике тех лет. Они были частью жесткой борьбы за общественные симпатии и за заполняемость аудиторий между новаторами и адептами уже привычных медиатехнологий. А. Д. Мин, Б. В. Дюшен и группа педагогов Постоянной комиссии в Петербурге подсказали путь компромисса между старым и новым. Они искали возможность адаптировать кино к тем привычкам восприятия и организации мероприятий, которые на протяжении полувека складывались в многочисленных народных и учебных аудиториях при демонстрации диапозитивных серий. Их усилия открыли для крупных дельцов, таких как А. А. Ханженков, новые пути распространения фильмов. Народные и учебные аудитории контролировались более требовательными к содержанию государственными учреждениями. В процессе создания сценариев

мероприятий с попеременной демонстрацией диапозитивов, фильмов и чтением вслух учебных текстов были найдены приемы, которые в XX в. использовались при создании киноповествований, диапозитивных серий, диафильмов. В 1911 г. Министерство народного образования готово было финансово поддержать возможность влиять на сюжет, содержание и организацию показов кинолент для народных и учебных аудиторий. Стремление государства влиять на передаваемые при помощи массовых технологий сообщения не было результатом становления советской общественной системы, но сложилось задолго до ее появления.

Интроспективное изучение времени тесного сосуществования кинематографа и фотодиапозитивных серий к публичным народным чтениям позволило заметить связь между полузабытыми событиями и фактами. Их сопоставление выявило динамику взаимоотношения общества, государства и роль отдельных людей в процессе борьбы технологий за выживание и за власть над умами. После экономической и социальной встряски 1915–1920-х гг. рассматриваемые в статье взаимодействия прервались. Со второй трети XX в. статическая проекция и кинематограф развивались параллельно. Однако заложенные в эти годы свойства и возможности этих технологий проявились снова на следующем витке.

Литература

1. Лихачев Б. С. Кино в России (1896–1926): материалы к истории русского кино. Ч. I: (1896–1913). Л.: Academia, 1927. 208 с. (Теория и история кино: серия книг по основным вопросам кино / Кинокомитет Государственного института истории искусств).
2. Гинсбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. 458 с.
3. Шипулинский Ф. П. История кино. Т. 1: [История кино на Западе]. М.: ГИХЛ, 1933. 263 с.
4. Дюшен Б. В., Семенов А. Кинематограф, его устройство и применения: С прил. ст. Влад. Фисейского: «Как устроить самому кинематограф». СПб.: П. П. Сойкин, [1909]. 31 с.
5. Будаевский Н. Н., Дубницкий Н. Р., Николаев И. Н. Волшебный фонарь: Его устройство, уход за ним; различ. виды источников света, применимых к нему; производство при его помощи физ. опытов. М.: Политехнический музей, 1905. 78 с.
6. Александровский И. Я. Способы удешевления картин для волшебного фонаря: докл. И. Я. Александровского, Д. С. Штейнберга и Н. Н. Будаевского: с прил. кат. картин для волшебного фонаря, изготовл. Комис. нар. чтений при О-ве сарат. сан. врачей. М.: типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1897. (Императорское Русское техническое общество. Московское отделение. Постоянная комиссия по техническому образованию; Вып. 7). С. 31–39.
7. Фуртье Г. Волшебный фонарь: (Проекц. аппарат): Туман. картины и науч. проекция: практ. руководство Г. Фуртье: с прил. ст., сост. по «Scientific American» А. Д. Мином «Проекция живых фотографий» / пер. с фр. со многими доп. и рис. в тексте А. Д. Мина и Н. Н. Топальского; [предисл.: Александр Мин]. СПб.: тип. Е. Евдокимова, 1897. 139 с.
8. Данилов Ф. А. Волшебный фонарь: Устройство его и способ употребления. Картины для волшеб. фонаря: рисов., фотогр. и делькомании, раскрашивание картин водян. и маслян. красками. Кинематограф и его устройство. Науч. демонстрации по физике и химии с помощью волшеб. фонаря / сост. инж.-техн. Ф. А. Данилов. М.: тип. т-ва И. Д. Сытина и К°, 1897. 159 с.
9. Соколов И. В. История изобретения кинематографа / под общ. ред. Б. Н. Коноплева. М.: Искусство, 1960. 197 с.
10. Краткий отчет деятельности учрежденной по высочайшему повелению Постоянной комиссии народных чтений за 1900 год. СПб.: тип. И. В. Леонтьева, 1902.
11. Пашковский Н. А. К вопросу о борьбе с алкоголизмом. Народные чтения в Англии // Волшебный фонарь. 1900. № 2. С. 19–20.
12. Каталог теневых картин... 1916 год / Общество содействия внешкольному образованию. Москва. Политехн. музей. Комис. теневых картин. М.: [б. и.], [1917]. 249 с.
13. Мин А. Д. Школьный кинематограф. Издание специального склада кинематографов и проекционных фонарей. СПб.: паровая типо-лит. М. Розеноер, [б. г.]. 30 с.
14. Швабе Ф. Иллюстрированный каталог волшебных фонарей и картин. М.: тип. Н. И. Гроссман и Г. А. Вэндельштейн, 1900. 328 с.
15. Дитмар С. Ф. Пособие для устройства демонстративных чтений нижним чинам и народу с правилами об народных читальнях / сост. С. фон Дитмар, действ. чл. Комис. по устройству нар. чтений в г. Казани. Казань: тип. Г. М. Вечеслава, 1893. 48 с.
16. Мин А. Д. Проекционный фонарь: справ. книжка и практ. руководство к устройству и ведению чтений со световыми картинами / сост. А. Д. Мин. СПб.: паровая типо-лит. М. Розеноер, 1905. 208 с.
17. Дюшен Б. В. Беглые воспоминания // Киноведческие записки. 2003. № 64. С. 175–184.
18. РГИА. Ф. 1158. Оп. 1-2912. Д. 373. Л. 90.
19. Список кинематографических лент, входящих в состав коллекции, принадлежащей учрежденной по высочайшему повелению Постоянной комиссии народных чтений (к 1 сент. 1915 г.). Пг.: тип. И. В. Леонтьева, 1916. 43 с.
20. Федоров Г. Кинематограф как фактор в развитии школьного обучения и внешкольного образования // Труды Первого Общеземского съезда по народному образованию. Т. 1. М., 1912. С. 61–66.
21. Краткий отчет деятельности учрежденной по высочайшему повелению Постоянной комиссии народных чтений с 1906 по 1912 г. СПб.: тип. И. В. Леонтьева, 1912.
22. Лурье С. Страничка истории. Культурно-просветительный и научный кинематограф. (1927) / публ. и коммент. С. В. Сквородниковой // Киноведческие записки. 2003. № 64. С. 243–247.
23. Каталоги просветительских фильмов АО «А. Ханжонков и Ко» / публ. и предисл. А. С. Дерябина // Киноведческие записки. 2003. № 64. С. 190–230.

И. В. Котова

Фотогазета как источник исследования бытовой жизни одной из первых восстановленных улиц Сталинграда

Улица Мира является одной из самых известных и лучших улиц современного Волгограда (до 1961 г. — Сталинграда). Почти каждый, кто приезжает в Волгоград или гуляет по его центральной части, оказывается на этой улице. Протяженность ее сравнительно небольшая — 1 342 метра. Она пересекается с 11 улицами (Волгодонской, Володарского, Гагарина, Гоголя, Желябова, Комсомольской, Краснознаменной, Ленина, Островского, Порт-Саида, Симбирцева) и проходит через легендарную площадь Павших Борцов. Улица берет свое начало от Сурского сквера, венчает же ее планетарий — подарок сталинградцам от Германской Демократической Республики. На куполе здания установлена статуя «Мир» — последняя работа скульптора В. И. Мухиной [1, с. 88]. В настоящее время комплекс застройки улицы Мира относится к объекту культурного наследия регионального значения.

Великая Отечественная война и Сталинградская битва внесли свои коррективы в архитектурное решение города. К весне 1943 г. город был разрушен; большая часть городских районов выгорела полностью, и на их территориях насчитывалось только несколько единичных зданий. Весь административно-общественный и жилой фонд центральной части был приведен в полную негодность [2, л. 4]. Единственными материальными ценностями в городе остались лишь фундаменты зданий, сеть подземных коммуникаций, уцелевшие стены зданий и зеленые насаждения. В 1943 г. Академией архитектуры СССР был разработан проект планировки Сталинграда, в котором, учитывая рельеф местности, предлагалось решение уличной сети жилых районов и отдельных

террас для устройства бульваров. Все три продольные магистрали города связывались между собой поперечными. Вдоль озелененных оврагов проектировались прогулочные аллеи, связанные в цельную систему улиц [3, л. 3–8]. Большое значение имели и метеорологические показатели, собранные более чем за 40 лет, с 1890 г. [4, л. 21–22]. Для очищения города и для организации естественных барьеров против песков высаживались деревья — создавалось так называемое зеленое кольцо. Был составлен ассортимент зеленых насаждений для Сталинграда: деревья — акация белая, березы, вяз, вишня, клен, тополя, каштан конский, липы, рябина, ясени, дубы, груша, черемуха, алыча, абрикос, ольха, хвойные деревья и др.; кустарники — аморфа, акация желтая, боярышник, дерен, жасмин, жимолость, ирга, клен татарский, кизильник, сирень, розы, раkitник, шиповник, смородина и др. [5, л. 45–47]. При проектировании учитывались и рекомендации Сталинградского управления противовоздушной обороны: строительство нескольких одинаковых участков или площадей для затруднительного распознавания важных зданий с воздуха; организация во всех многоэтажных зданиях бомбоубежищ и подвалов; постройка сети метрополитена; дублирование коммунальных объектов [6, л. 47–48]. Генеральный проект планировки Сталинграда, составленный под руководством академика К. С. Алабяна осенью 1943 г., был одобрен экспертизой Госплана СССР в октябре 1943 г. и утвержден СНК РСФСР в феврале 1944 г., а в августе 1944 г. — СНК СССР [7, л. 83].

Территория улицы Мира была спроектирована путем перестройки двух старых, еще дореволюционных, улиц — Ломоносова и Саратовской. Во время



Ил. 1. А. М. Муханов-Ленский
Улица Мира, д. 11. Сталинград, 1956
Желатиносеребряный отпечаток
© Государственный архив
Волгоградской области



Ил. 2. А. М. Муханов-Ленский. Во дворе по улице Мира, д. 18. Сталинград, 1956
Желатиносеребряный отпечаток
© Государственный архив Волгоградской области



Ил. 3. А. М. Муханов-Ленский. Колонны трудящихся Сталинского района проходят по улице Мира. Сталинград, 1956
Желатиносеребряный отпечаток
© Государственный архив Волгоградской области



Ил. 4. А. М. Муханов-Ленский. Юные сталинградцы. Улица Мира, д. 8. Сталинград, 1956
Желатиносеребряный отпечаток
© Государственный архив Волгоградской области



Ил. 5. А. М. Муханов-Ленский. Каток залит! Улица Мира, д. 11. Сталинград, 1957
Желатиносеребряный отпечаток
© Государственный архив
Волгоградской области

Сталинградской битвы стоящие там здания были превращены вражескими солдатами в сильно укрепленные узлы соединения [8, с. 28], а в мирное время данная территория стала одним из символов возрождения и восстановления города.

Улица была торжественно открыта 7 ноября 1950 г. В тот день по ней «могучим потоком» прошли многотысячные колонны праздничной демонстрации сталинградцев [9, с. 1]. Примечательно, что свое имя улица негласно получила еще в конце октября 1950 г. по предложению коллектива Сталинградского тракторного завода как «символ непреклонной воли сталинградцев в борьбе за мир» [10, с. 1], а вот официальное решение о присвоении наименования было принято 16 апреля 1951 г. [11, л. 37].

Новая улица стала символичной во всех смыслах: это и возрождение города после одного из крупнейших в мировой истории сражений — Сталинградской битвы, и обращение строителей к мировой

общественности с целью укрепления мира в рамках проведения Второй Всесоюзной конференции сторонников мира и подписания Стокгольмского воззвания, и участие фронтовиков — защитников Сталинграда в послевоенном восстановлении и строительстве. Улица восхищала не только жителей, но и гостей города. Вот как ее описывала местная газета «Сталинградская правда»: «Широкая и прямая, она стрелой протянулась почти на два километра — от улицы Краснознаменной до того места, на котором скоро вырастет здание Планетария. По обеим сторонам возвышаются новые, как и сама улица, здания. Там, где между ними еще есть разрывы, продолжается стройка. Возводятся новые здания. Строители наступают в труде» [12, с. 3].

Строительство улицы Мира считалось скоростной стройкой. Работы велись круглосуточно в три смены [13, с. 1]. Заселение проходило параллельно с вводом домов в эксплуатацию, а с рождением послевоенного города, улицы и домов на ней рождалась новая, мирная жизнь.



Ил. 6. А. М. Муханов-Ленский
«Порядок» в мясном магазине
Улица Мира, д. 11. Сталинград, 1956
Желатиносеребряный отпечаток
© Государственный архив
Волгоградской области

В государственном архиве Волгоградской области в коллекции фотоальбомов выделяется необычный альбом, основой которого стали фотогазеты, составляемые сотрудниками домоуправления для жителей домов № 11 и № 18 по улице Мира. Их стараниями выходили также газеты «Крокодил» и «За здоровый быт», тоже пользовавшиеся большим спросом у местных жителей.

Жилой дом № 11 по ул. Мира (бывшая улица Саратовская, д. 47) является 5-этажным 13-секционным 188-квартирным жилым домом (см. ил. 1). Он начал строиться в 1950 г. и полностью был принят в эксплуатацию 16 августа 1951 г. Автором проекта был архитектор Е. И. Левитан, по плану которого на первом этаже были запроектированы обувной, овощной и мебельный магазины [14, л. 80, 84, 188 об., 248; 11, л. 43]. Дом № 18 (бывшая улица Саратовская, д. 12) был построен напротив. Он также 5-этажный, но 8-секционный и рассчитан на 120 квартир. Этот дом начали возводить в 1949 г. по проекту архитектора В. П. Статуна. Окончательная приемка в эксплуатацию последних секций дома состоялась 28 апреля 1952 г. На первом этаже тоже располагались магазины — галантерейный и хлебный, а также ателье мод артели «22 годовщина Октября» [15, л. 4, 5 об., 116, 119 об., 130 об., 133 об.].

Дома № 11 и № 18, запроектированные с помещениями для больших магазинов, имели на фасадах огромные витринные окна, обращенные на улицу. В доме № 18 впоследствии располагался образцовый гастроном, фотографии которого транслировали уровень благосостояния Сталинграда на всю страну. В период «оттепели» в этом гастрономе располагался самый популярный в городе кафетерий [16, с. 89]. Жильцами дома в разные годы были А. В. Гриднев — участник Великой Отечественной войны, летчик, основатель Волгоградской школы юных космонавтов-качинцев, и Щипахина Людмила Васильевна — российская поэтесса и переводчик зарубежной поэзии [16, с. 108, 109]. В доме же № 11 находился лучший магазин книг и роскошный магазин мехов и тканей [16, с. 88].

Хранящаяся в архиве фотогазета иллюстрирует непосредственно внутреннюю, бытовую жизнь жильцов домов № 11 и № 18 по улице Мира. Всего сохранилось 10 таких газет: 6 номеров за 1956 г. (10 июля 1956 г., 27 июля 1956 г., 3 августа 1956 г., 18 августа 1956 г.,

7 ноября 1956 г., 25 ноября 1956 г.) и 4 номера за 1957 г. (20 января 1957 г., 11 февраля 1957 г., 23 апреля 1957 г., 6 мая 1957 г.). Оформлением фотогазеты и самими фотографиями занимался, предположительно, работник домоуправления и житель одного из домов — А. М. Муханов-Ленский. Его биография пока остается неизвестной, как остается невыясненной и история поступления фотогазеты в архив.

Каждый новый номер газеты вывешивался на специальный уличный стенд, а после хранился в Красном уголке домоуправления. Газеты оформлялись на листах картона (34,5 см в высоту и 50 см в ширину). При оформлении использовались гуашь, тушь, цветные карандаши и чернила. Фотогазеты имели четыре полосы. На первой полосе указывалось название, номер и дата выхода газеты, размещались фотографии. Следует отметить, что в первом (начальном) номере за 1956 г. в круглых элементах букв слова «Фото» вклеены фотографии фасадов домов 11 и 18 по улице Мира. Полосы 2–4 иллюстрировали жизнь жителей дворов этих двух домов.

Всего в альбоме представлено 336 фотографий. Каждый номер такой газеты содержал в среднем 30 фотографий. Большая часть снимков аннотирована: указана дата съемки, место, обстоятельства съемки и имена людей. Подписи выполнены фиолетовыми чернилами, чаще под фотографиями, а иногда непосредственно и на самих позитивах.

Имеющиеся фотографии разные по формату. Их размер варьируется от 15,5 см до 24 см в высоту и от 23 см до 3,3 см в ширину [17, л. 3, 3 об., 21 об.]. Позитивы выполнены в технике желатиносеребряной печати и почти все имеют фигурные кромки. Фотографии стабильны, однако, как и художественно оформленные листы альбома-газеты, имеют потертости, что объясняется их экспонированием на уличных незащищенных стендах.

Представленные в альбоме снимки можно разделить на тематические группы. Первая объединяет самое большое количество позитивов (166 шт.) и иллюстрирует общественную, бытовую и культурную жизнь взрослых жителей домов № 11 и № 18 по улице Мира (см. ил. 2). Это встреча жителей домов с местными депутатами райсовета и участие в собраниях активов работников домоуправлений Сталинграда, уборка дворовых территорий и подготовка котельной к зимнему периоду,



Ил. 7. А. М. Муханов-Ленский
Тимуровцы работают в своем дворе
Улица Мира, д. 18. Сталинград, 1957
Желатиносеребряный отпечаток
© Государственный архив
Волгоградской области

участие в первомайской и ноябрьской демонстрациях (см. *ил. 3*), заседание родительского комитета [17, л. 14, 14 об., 15 об., 21 — 22 об.]. Здесь также нельзя не отметить наличие фотографий мужского досуга — игры в домино («козла») и женского — полив цветов, кормление голубей и, конечно же, беседы на скамейках [л. 2, 5, 8, 11, 11 об.].

Отдельной группой можно выделить детские фотографии (91 шт.). На них юные сталинградцы катаются на каруселях и велосипедах, «воспитывают» дворовых собак, играют с куклами, водят хоровод вокруг новогодней елки и даже озорничают — строят рожицы и показывают языки (см. *ил. 4*). По фотографиям видно, что сотрудники домоуправления старались как можно больше внимания уделять ребятам. Зимой заливался каток (см. *ил. 5*), устраивалась снежная горка и организовывался праздник Нового года с вручением сладких подарков. Весной дети со взрослыми убирали свои дворы, окапывали деревья; летом же всех желающих отправляли в загородный лагерь, организовывали коллективный поход в Городской сад, а для самых маленьких соорудили песочницы [17, л. 2, 3–5]. Именно детские фотографии в альбоме самые непосредственные и интересные.

Необычными являются снимки, объединенные под названием, которое им дал сам составитель фотогазеты А. М. Муханов-Ленский, — «фотообвинения» (23 шт.). Под таким заголовком размещались позитивы, обличавшие жизнь туляндцев, разбрасывание мусора и окурков жителями домов [17, л. 5, 6]. Кроме этого, фотографии сохранили и беспорядок, который оставляли после себя сотрудники магазинов, размещенных в домах 11 и 18 по улице Мира (см. *ил. 6*). Это сваленные в кучу ящики, бочки и бидоны из-под молока, оставленные во дворах со стороны служебных входов. От объектива фотографа не скрылся даже цветочный вазон, разбитый торговой машиной [17, л. 7 об.]. Серия из 6 снимков посвящена небольшому пожару, случившемуся в августе 1956 г. Любопытных тогда собрался целый двор, а вот тушить никто не спешил, поэтому в альбоме под фотографиями появилась подпись: «Один командует — все смотрят, а тушить некому. Когда через час огонь кое-как был погашен — прибыли, наконец, пожарники!» [17, л. 8].

Небольшая часть фотографий в альбоме запечатлела виды фасадов самих домов и дворовых территорий (18 шт.). Фотограф старался передать прежде всего не

парадность улицы Мира, а именно ее простоту и человечность (см. *ил. 7*). На снимках можно увидеть сохнувшее на веревках белье, деревянные сарайчики и беседки, незамысловатые цветочные клумбы [17, л. 1 об., 2 об., 9, 9 об.]. Оставшиеся позитивы посвящены непосредственно самой фотогазете (10 шт.) — ее уменьшенные фотокопии, размещение на стендах, процесс чтения и обсуждения местными жителями, — а также достопримечательностям Москвы (28 шт.).

Хранящийся в государственном архиве Волгоградской области альбом фотогазет представляется интересным и необычным источником информации о жизни сталинградцев в середине 1950-х гг. Эти снимки могут стать ярким дополнением к воспоминаниям старожилов, позволят погрузиться в атмосферу дворов послевоенного Сталинграда, а возможно, для кого-нибудь откроют новые неизвестные страницы жизни родственников. Также видится высокий экскурсионный и выставочный потенциал этих фотографий.

Литература

1. Морозова Н. Т., Монахова Н. Д. Путеводитель по Волгограду. Волгоград: Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1980. 208 с.
2. Государственное казенное учреждение Волгоградской области «Государственный архив Волгоградской области» (ГАВО). Ф. Р-6068. Оп. 5. Д. 92.
3. Там же. Д. 81.
4. Там же. Д. 85.
5. Там же. Д. 90.
6. Там же. Д. 82.
7. Там же. Д. 83.
8. Город-герой на Волге: Путеводитель по историческим местам Волгограда / сост. Ю. А. Бондарева, А. С. Бондаренко. М.: Воениздат, 1962. 144 с.
9. Сталинградская правда. 1950, 10 нояб. № 222.
10. Там же. 1950, 31 окт. № 216.
11. ГАВО. Ф. Р-71. Оп. 1. Д. 1205.
12. Сталинградская правда. 1950, 17 нояб. № 227.
13. Там же. 1950, 1 нояб. № 217.
14. ГАВО. Ф. Р-6541. Оп. 1. Д. 375.
15. Там же. Д. 464.
16. Янушкина Ю. В. Архитектурная и социальная история улицы Мира: учеб. пособие. Волгоград: Панорама, 2020. 128 с.
17. ГАВО. Фотоальбом № 145.

О. В. Рачковская

Фотографический след Альпийского похода А. В. Суворова

В статье рассматривается фотографическое наследие Альпийского похода Суворова, формирующее визуальный образ суворовских мест в Швейцарии. Также речь идет о документальной фотографии как важном историческом документе эпохи, информационном источнике и ценном ресурсе в исследовательской работе на примере данного исторического сюжета. Несмотря на то что эпоха фотографии пришла в мир спустя 40 лет после Альпийского похода, в 1839 г., Альпийский поход оставил фотографический след в истории и в визуальной культуре. Фотография открыла новые возможности в исследовательской работе и в изучении материала.

В рамках статьи читатель познакомится с выставочным проектом «Альпийский поход А. В. Суворова. Диалоги с прошлым» как результатом документальной фотосъемки суворовских мест в Швейцарии и исследовательских работ



Ил. 1. Коллекция суворовских реликвий Ксаверия Бетшарта в его доме «Zum Hirschen» в Мутенской долине
Фото из «Суворовского сборника В. П. Энгельгардта»
Ms_оф_2987 (2). Кон. XIX — нач. XX в. © Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, Санкт-Петербург

Василия Павловича Энгельгардта и Ольги Рачковской. Это пример того, как в одном проекте старые и новые фотографии суворовских мест, сделанные через 100 и через 200 лет после похода, взаимодействуют, дополняя друга, ведут диалог, показывая, как меняется мир вокруг, как сохранялось и сохраняется прошлое, память о Суворове и Альпийском походе в Швейцарии. Многие суворовские места сохранились и органично вписались в ландшафт альпийской страны. Этот выставочный проект — результат совместной работы Государственного мемориального музея А. В. Суворова, музейно-выставочного центра РОСФОТО и Ольги Рачковской, фотографа, журналиста и исследователя.

Идея связать фотографию с Альпийским походом пришла барону В. П. Энгельгардту в конце XIX в. В Государственном мемориальном музее А. В. Суворова хранится уникальная коллекция «Суворовский сборник В. П. Энгельгардта», в которую входят и фотографии суворовских мест в Швейцарии, сделанные пятью швейцарскими фотографами в конце XIX — начале XX в. по заказу Энгельгардта. Через 200 лет после Альпийского похода я отправилась в путешествие по маршруту армии Суворова в Швейцарии с целью фотофиксации суворовских мест, не зная тогда еще об Энгельгардте. О том, как собиралась и создавалась коллекция В. П. Энгельгардта, что известно о швейцарских фотографах, что мне удалось зафиксировать в фотографиях, о некоторых исследовательских сюжетах и поисках рассказывается в данной статье.

Весь фотоматериал В. П. Энгельгардта и О. В. Рачковской объединяют общая тема — Альпийский поход Суворова и суворовские места в Швейцарии — и общая цель — сохранение памяти в фотографиях об историческом событии и полководце. Фотография фиксирует и создает визуальный образ суворовских мест и объектов, являясь необходимым инструментом не только в фиксации, но и в визуальном сравнительном анализе, в обобщении материала и выводах по теме.

Урок истории

Интерес к героическому Альпийскому походу Суворова не угасает у исследователей, историков, путешественников уже более двух веков. Этот поход стал последним в жизни полководца Александра Васильевича Суворова (1730–1800), который участвовал в 7 войнах, провел 60 сражений, одержал много блистательных побед и не потерпел ни одного поражения. Герою, чья жизнь прошла на полях сражений, в дни Альпийского похода было 69 лет.

Вступив в альпийскую страну как армия-освободительница, 20-тысячная армия Суворова совершила невероятное в осенние дни 1799 г.: 27 дней она находилась в Швейцарии (+ 5 дней до Линдау). Союзники оставили Суворову трудную работу — неравную борьбу в Альпах с 84-тысячной армией французского генерала Андре Массена (Andrea Massena; 1758–1817). Чудо-богатыри Суворова одержали победы в 6 основных сражениях,



Ил. 2. Рукотворный альбом
В. П. Энгельгардта «Путь Суворова по
Швейцарии в 1799 году». Мс_кп_2735
© Государственный мемориальный
музей А. В. Суворова, Санкт-Петербург

покорили 7 горных перевалов, с боями прошли 405 км пути от Понте-Трезы до Линдау (Германия), а с маршрутом корпуса А. Г. Розенберга — 501 км. Возмущенный политикой союзников, император Павел I разорвал военный союз и принял решение о возвращении армии в Россию. В Линдау была поставлена точка в Альпийском походе. Цель похода — соединение с корпусом А. М. Римского-Корсакова, разгром французской армии и изгнание ее из Швейцарии — достигнута не была, но Суворов не потерпел ни одного поражения в Швейцарии и спас свою армию в безнадежной ситуации.

Душа его стремилась к музыке, звездам и истории отечества

Первым запечатлеть в фотографиях суворовские места в Швейцарии решил Василий Павлович Энгельгардт (1828–1915) — представитель известного дворянского рода, сын Павла Васильевича Энгельгардта (1798–1849) и Софьи Григорьевны, урожд. баронессы фон Энгельгардт (1805–1875). Его прадед по линии матери Григорий Григорьевич Энгельгардт (1759–1834), портрет которого украшает Военную галерею Зимнего дворца, был участником войны 1812 г. А дед по линии отца Василий Васильевич Энгельгардт — старший (1755–1828), генерал, командор ордена Святого Иоанна Иерусалимского, рыцарь Мальтийского ордена [1, с. 237], был племянником фельдмаршала князя Потемкина-Таврического. Мать Василия Павловича, окончив Смольный институт благородных девиц, знала несколько иностранных языков, пела и играла на фортепиано. В гостеприимном доме ее родителей в Санкт-Петербурге часто звучала музыка, можно было встретить братьев Дмитрия и Владимира Стасовых, Михаила Ивановича Глинку и др. Атмосфера в доме повлияла на круг интересов Василия Павловича.

Закончив обучение в Императорском училище правоведения в Санкт-Петербурге в 1847 г., Василий поступил на службу в Канцелярию Сената и служил там до 1853 г. Но душа его стремилась к звездам, музыке и истории отечества. Это была территория его интересов. Образованный и увлеченный коллекционер, ученый-астроном, талантливый

музыкант-органист, Энгельгардт был другом композитора М. И. Глинки, состоял с ним в переписке. Переписывался он и с Ференцем Листом и с Владимиром Стасовым. Братья Стасовы прекрасно играли на фортепиано. Дмитрий был товарищем Энгельгардта по Училищу правоведения. «Дома у них, и у Серова, и у М. И. Глинки, составлялась игра в 4 и 8 рук на двух роялях, причем участниками бывали В. В. и Д. В. Стасовы, В. П. Энгельгардт» [2, с. 23]. О дружеских отношениях Василия и М. И. Глинки говорит их постоянная переписка. В письмах к Василию Павловичу композитор дает ценные наставления к путешествиям в Испанию [3, с. 51–53] и Италию [3, с. 215–216], дарит другу щедрые подарки — рукописи своих сочинений, атлас с автографом перед путешествием Энгельгардта в Европу. Сестра Глинки Л. И. Шестакова отмечает заботу Энгельгардта об их семье: «В апреле 1854 года поехала в Царское Село, где В. П. Энгельгардтом была уже приготовлена для нас дача» [4, с. 387]. Свое собрание рукописей Глинки Энгельгардт передал Публичной библиотеке в Петербурге, на собственные деньги издал партитуры опер «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», а также «Энгельгардт распорядился переводом текста двадцати лучших романсов брата на французский, немецкий и итальянский языки; напечатал и посвятил их известной певице Полине Виардо» [4, с. 260], — добавляет Шестакова.

«Астрономией я стал интересоваться смолоду. Летом часто с звездной картой и фонариком ездил на Поклонную гору, откуда открытый вид на небо, и изучал созвездия». <...> В 1866 г. В. П. Энгельгардт женился на молодой немке, ученице А. С. Даргомыжского, Любови Федоровне Мюллер. В 1868 г. Василий Павлович переезжает в Дрезден» [5, с. 38], где покупает участок земли для строительства виллы и создает первую частную обсерваторию в башне с вращающимся куполом и меридианным залом. На вилле хозяин обустроил гостиные и тематические уголки своих интересов. Обсерватория говорила о его увлечении астрономией, Глинковская комната посвящалась другу и композитору М. И. Глинке, Суворовский уголок с его бесценной коллекцией — великому полководцу, а комната с портретами и генеалогическим деревом рассказывала об истории рода Энгельгардтов.



Ил. 3. Суворовский дом в селе Вассен (южная сторона). Мс_оф_2925 (1) Кон. XIX — нач. XX в. © Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, Санкт-Петербург

Энгельгардт проработал в своей обсерватории почти 20 лет (1879–1897). Итогом этой работы стали его «Астрономические наблюдения» в трех томах. Научный подвиг В. П. Энгельгардта имел международное признание: он получил академическую степень доктора философии Кильского университета (1887), почетного доктора Казанского университета, звание члена-корреспондента Российской академии наук (1890). Имя Энгельгардта носит кратер на Луне (1970).

В одном из писем к В. В. Стасову Василий Павлович признался: «...на меня часто находила грусть при мысли о судьбе моей любезной обсерватории. Я считал ее русской и желал, чтобы инструменты перешли со временем в Россию. Я всегда был того мнения, что бездетным людям следует оставлять свое состояние всему народу, родной стране, на пользу общую» [5, с. 41].

Дружеские отношения связывали Энгельгардта с Дмитрием Ивановичем Дубяго (1849–1918), астрономом, профессором, ректором Императорского Казанского университета. В 1897 г. Энгельгардт заканчивает свою астрономическую деятельность и передает все оборудование своей обсерватории Казанскому университету. Его обсерватория в Казани была торжественно открыта 21 сентября 1901 г., а с 1903 г. стала носить имя своего создателя. Император, узнав о таком щедром даре, повелел благодарить В. П. Энгельгардта за оказанное пожертвование. Согласно завещанию, все свое имущество и капитал В. П. Энгельгардт также передал Казанскому университету, который принял на себя обязательство произвести погребение его останков в обсерватории его имени рядом с его другом Д. И. Дубяго. Волю Энгельгардта смогли выполнить лишь 21 сентября 2014 г., спустя почти 100 лет после его кончины.



Ил. 4. Ольга Рачковская Дом Суворова в селении Вассен (Швейцария), где полководец ночевал с 14 (25) на 15 (26) сентября 1799 г. 24.09.2018 © Ольга Рачковская



Ил. 5. Дом семьи Бетшарт, с памятной доской, в Мутенской долине. Перед домом — его хозяин. Мс_оф_3223-15 Кон. XIX — нач. XX в.
© Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, Санкт-Петербург

Бесценный груз

Во время своего первого путешествия по Швейцарии в 1854 г. [3, с. 41] 27-летний Энгельгардт увлекся историей Альпийского похода Суворова. Он возвращается к этому увлечению в конце 1890-х, посвятив не один год исследовательской работе, сбору материалов и покупке предметов, а также увековечиванию памяти, связанной с походом и полководцем. В 1887 г. [6, с. 29] Энгельгардт увидел комнату, в которой останавливался полководец в монастыре Св. Иосифа в Мутенской долине. Тогда же он познакомился с Ксаверием Бетшартом, хозяином гостевого дома «У оленя». Коллекция суворовских реликвий в домашнем музее хозяина (см. ил. 1) вдохновила Энгельгардта. С 1898 г. он начал поиски суворовских мест, на свои средства заказывал и поручил установку

памятных досок на альпийских перевалах и домах, где останавливался полководец. Хозяева домов получали в дар портреты Суворова, многие из которых сохранились до наших дней.

Тогда же Энгельгардт приступил и к фотофиксации всех суворовских мест, известных ему. В его кабинете в Дрездене стоял большой «волшебный фонарь» (лат. *Laterna magica*) [7, с. 216–223] с массой диапозитивов. Возможно, он подсказал ему идею соединить фотографию с Альпийским походом. Василий Павлович мечтал подарить рассматривающим фотографии из его коллекции шанс почувствовать себя участником Альпийского похода. Он помнил о «волшебном фонаре», когда приглашал швейцарских фотографов для фотосъемки суворовских мест, и заказывал им диапозитивы для волшебного фонаря. (Диапозитивы с портретом Суворова



Ил. 6. Ольга Рачковская. Дом семьи Бетшарт без памятной доски, установленной Энгельгардтом 19.09.2018. © Ольга Рачковская



Ил. 7. Ольга Рачковская
Дом Ксаверия Бетшарта
в Мутене, в котором
находилась коллекция
суворовских реликвий. 19.09.2018
© Ольга Рачковская

и несколькими гравюрами хранятся в музее Суворова в Петербурге. Остальные, видимо, погибли во время пожара на вилле Энгельгардта в Дрездене и не попали в музей.)

Энгельгардт не был фотографом, поэтому пригласил для съемки 5 швейцарских фотографов. Имена их нам неизвестны, кроме одного — Бертольда Бетшарта. «Родственник К. Бетшарта, племянник Бертольд, оказался владельцем фотокамеры 18 × 24. Его Энгельгардт назначил фотографом» [6, с. 32]. Молодому Бертольду он поручил съемки в Мутенской долине (съемка была в 1898, 1901, 1902 гг.), в Эльме и на перевале Паникс. На 11 photographиях Василий Павлович указал имя фотографа Бертольда Бетшарта.

Фотографы занимались фотосъемкой суворовских мест и объектов с 1898 по 1902 г. Есть и отдельные фотографии, датируемые 1903 г., говорящие о досъемке. Василий Павлович четко организовал работу фотографов: каждому он вручал карту, отмечал места съемки, давал инструкции. Энгельгардт сообщает, что «каждого фотографа сопровождал опытный местный проводник. Фотографам вменялось в обязанность: расспрашивать у проводника и у местных старожилов о Суворовской тропе, о соседних с нею тропах, о названиях окрестных гор и местностей, собирать предания о Суворовском походе и разыскивать и покупать для меня реликвии Суворовского похода. <...> Фотограф... записывал все, что узнал интересного. <...> Фотографические работы в горах сопряжены с большими трудностями, приходится лазить по крутым тропам, забираться на высоты гораздо более 2 000 метров, стоять иногда с аппаратом в снегу и т. п. <...> Я разыскал все дома, в которых Суворов останавливался в Швейцарии, с них сняты фотографии» [8, с. 128].

Фотографии на бромосеребряной бумаге со стеклянных негативов стали результатом фотофиксации суворовских мест и вошли в уникальный рукотворный альбом Энгельгардта «Путь армии Суворова в Швейцарии». Те, что не вошли в альбом, хранятся отдельно, рассыпью.

В письме к Суворовской комиссии от 27 апреля (1 мая) 1900 г. Энгельгардт сообщает: «...самые интересные места, например горные тропы, перевалы, ущелья, дома и комнаты, в которых Суворов останавливался, никогда не были ни сфотографированы, ни срисованы. По моему заказу несколько фотографов в разных местах сняли много видов и будут

снимать недостающие в течение этого лета... <...> Я собирал и собираю не для себя, но для музея, устройству и процветанию которого желаю всяких успехов» [8, с. 125].

Свою коллекцию Василий Павлович передал музею Суворова в Петербурге, отправив ее из Дрездена. «В феврале 1902 г. по железной дороге в Санкт-Петербург прибыло самое уникальное собрание в 13 ящиках общим весом в 995 кг. После открытия музея в 1904 г. В. П. Энгельгардт продолжал присылать отдельные предметы, которые поступали в состав „Суворовского сборника“» [9, с. 8].

Энгельгардт уделял большое внимание документированию, записям, продумывал до мелочей свою работу по изготовлению альбома, которым он занимался в течение двух лет (см. ил. 2). Альбом состоит из 51 листа. В нем ценна вся информация: и фотографии с комментариями Энгельгардта, и отмеченные на картах точки съемки фотографов, панорамные виды, склеенные из 2–3 фотографий, статьи из швейцарских газет о походе, гравюры. Фотонаследие из «Суворовского сборника Энгельгардта» является особой жемчужиной собрания музея А. В. Суворова и бесценным кладом информации о походе и суворовских местах.

Василий Павлович сам придумал концепцию альбома. Фотопутешествие по маршруту армии Суворова он начинает с г. Беллинцона, с Джорнико и Фаидо, с фотографий, выпущенных издательской компанией «Photoglob», созданной в Швейцарии в 1889 г. Эта компания распространяла по миру через туристов, посещавших Швейцарию, видовые фотографии и открытки своей страны. В Беллинцоне, Джорнико и Фаидо полководец останавливался на ночлег. До Беллинцоны маршрут армии полководца (37 км) включал остановки в с. Понте-Треза, Бьёджио и ночлег в Таверне, но фотографий с этими сюжетами в альбоме нет. Как нет и фотографий, связанных со Вторым цюрихским сражением, где противником был разбит корпус А. М. Римского-Корсакова. Видимо, Энгельгардт решил запечатлеть только путь армии Суворова.

Далее о маршруте рассказывают фотографии приглашенных Энгельгардтом фотографов. Они делали съемку с точек на их рабочих картах, которые указал заказчик. Это виды дорог и селений, горных вершин и пейзажей, рек и ущелий, мостов и перевалов, через которые шли



Ил. 8. Могила русского офицера в Мутенской долине с крестом В. П. Энгельгардта. Мс_оф_3026 Нач. XX в. © Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, Санкт-Петербург

воины Суворова, а также домов и их интерьеров, в которых останавливался полководец. Чаще это панорамные виды, создающие образ суровых и неприступных Альп, труднопроходимых троп, есть и крупные планы. На вклеенных кальках Энгельгардт пишет комментарии с названиями мест, горных вершин, рек, ущелий, установленных им памятных досок на домах, отмечает сплошной красной линией и стрелкой маршрут армии Суворова, красным пунктиром — обходной путь корпуса Багратиона к перевалу Сен-Готард, красными стрелками отмечены стоянки фотографов и направления их съемки.

Альбом был выполнен в двух экземплярах — для Суворовского музея и для Императорской Публичной библиотеки в Петербурге. Экземпляр для библиотеки находится сегодня в музее-заповеднике «Бородинское поле». Еще один

экземпляр альбома «Суворовский сборник Энгельгардта» (размер 60 × 45) в сокращенном варианте, содержащий 18 фотографий, не так давно появился на сайте интернет-аукциона «Мешок». Альбом имеет книжный знак Виктора Владимировича Апраксина.

По следам Суворова и Энгельгардта

Начиная работу над своим проектом в 2004 г., я не знала о В. П. Энгельгардте и его фотографиях. Эта информация пришла ко мне в 2008 г. Не один год я стремилась увидеть этот альбом, но мечта исполнилась лишь в 2017 г.

Меня удивило то, как два человека, жившие в разные эпохи, занялись одним делом — фотофиксацией и формированием визуального образа суворовских мест и объектов в Швейцарии. Энгельгардт увековечил суворовские места



Ил. 9. Ольга Рачковская. Русский крест Энгельгардта в Мутенской долине 09.09.2015. © Ольга Рачковская



Ил. 10. Вид дома, где останавливался великий князь Константин Павлович в Эльме Мс_оф_3090. Кон. XIX — нач. XX в. © Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, Санкт-Петербург

в фотографиях через 100 лет после похода, показывая шаг за шагом путь армии Суворова. Я отправилась в путешествие по следам Суворова с этой же целью через 200 лет. Для Энгельгардта эту работу сделали 5 фотографов, я фотографировала сама, сначала на пленку, а с 2008 г. — на цифру.

Желание пройти, увидеть и запечатлеть в фотографиях весь путь армии Суворова появилось у меня после встречи с почитателями полководца — бароном Эдуардом Александровичем Фальц-Фейном из Лихтенштейна и Каспаром Ринер-Штурмом из Эльма, которые зажгли во мне волшебный огонек. Эта история, оживающая на глазах, увлекла меня и позвала в дорогу, чтобы воссоздать шаг за шагом путь армии Суворова спустя два столетия. Кроме основного маршрута, мне были интересны

и менее популярные сюжеты этого похода: путь армии от Понте-Треззы до Айроло, Второе цюрихское сражение, обходной путь корпуса Розенберга, места, связанные с противниками Суворова. Порой информация сама находила меня, а вопросов становилось все больше. Составив подробный маршрут армии Суворова с перечнем мест и объектов, я отправилась в путь. Путешествие превратилось в захватывающую игру-экспедицию с невероятным сюжетом, приключениями и испытаниями, поисками и открытиями, исследованиями, трудными дорогами и незабываемыми встречами! Меня не покидало чувство, что я собираю гигантский пазл, детали которого спрятаны в разных уголках Швейцарии, и каждый из них я должна найти. Имя Суворова, как волшебный пароль, открывало



Ил. 11. Ольга Рачковская. Дом в Эльме, в котором останавливался великий князь Константин. 11.09.2018 © Ольга Рачковская

двери в суворовские дома, помогало добраться в труднодоступные места, а указатели «Дорога Суворова» не давали сбиться с пути.

За 18 лет я осуществила 10 путешествий в Швейцарию (2004, 2005, 2008, 2010, 2012, 2013, 2014 (2), 2015, 2018 гг.), находилась там в общей сложности 7 месяцев и прошла весь маршрут армии А. В. Суворова, возвращаясь во многие места не раз. Дополнения в маршрут вносились на протяжении всех лет моих поисков, съемок и исследовательской работы, итогом которых стали: фотолетопись суворовских мест в Швейцарии (архив составляет более 16 000 фотографий, включая аэросъемку легендарного перевала Паникс из вертолета с открытой дверью), адресная информация, исторический материал о походе и суворовских местах, информация из архивов, встречи и интервью с теми, кто сохраняет память о полководце и походе в Швейцарии. Сейчас я работаю над книгой о моем путешествии по маршруту армии Суворова.

Казалось бы, все уже написано об Альпийском походе. Но альбом В. П. Энгельгардта, являясь ценнейшим информационным ресурсом, содержащим новые сведения, которых нет в других печатных источниках, позволил увидеть изменения суворовских мест во времени и открыл новые суворовские места, дал ответы и подтвердил факты, при этом поставил новые вопросы и, главное, пригласил к дальнейшим исследованиям. В 2018 г. мне удалось совершить десятое путешествие в Швейцарию, уже по следам Энгельгардта — с целью поиска объектов, о которых я не знала до встречи с фотографиями из его коллекции. О некоторых сюжетах я расскажу в данной статье.

Дом Суворова в Вассене был известен мне до знакомства с альбомом Энгельгардта. Я уже фотографировала суворовские объекты в Вассене: дом Суворова, церковь на холме (1733), Русский дом, где останавливались офицеры армии полководца, старинный фонтан Св. Галлуса (1785). В доме полководец провел одну ночь после битвы у Чертова моста 14 (25) сентября 1799 г. Сравнив фотографии дома из альбома и свои, я обнаружила изменения в той части, где находилась комната полководца. Местонахождение ее и памятной доски Энгельгардт заботливо отметил на кальке, сообщив, что дом принадлежал семье Гамма, но хозяйка не смогла ответить ему, является ли Антонио Гамма, проводник Суворова, их родственником. Обнаруженные изменения подтверждали перестройку дома (см. ил. 3). Надомный знак сообщил, что дом построили в 1770 г., но о чем говорят даты «1911» и «1981», какие события произошли в жизни дома в эти годы? Куда исчезла памятная доска, установленная Энгельгардтом, и почему перестроили дом? В 2018 г. памятной доски не было на доме.

Фотографии Энгельгардта побудили меня к поиску ответов. Моя подруга Пия Тодорович-Редаэлли любезно связалась с муниципальными властями, и те рекомендовали местного историка-краеведа Маркуса Гамму. Он не знал ответов на мои вопросы, но согласился помочь. В архиве Маркус выяснил, что в 1911 г. в этом доме был пожар, уничтоживший дом полностью вместе с памятной доской. Портрет Суворова, подаренный Василием Павловичем хозяевам дома, тоже сгорел. Дом начали строить заново в том же году, изменив, к сожалению, ту часть, где была комната Суворова (см. ил. 4). На этом месте появились крытые арочные галереи, изменили и вход с западной стороны. В 1981 г. была еще одна внутренняя перестройка, и с того времени в доме, где ночевал полководец, находится дом престарелых.

Каким был дом до пожара можно увидеть на фотографиях Энгельгардта и на старых открытках, сделанных до 1911 г. В сентябре 2018 г., посетив Вассен, я познакомилась с Маркусом и его супругой. Вспоминаю эту историю и встречу с благодарностью Василию Павловичу, Пие и Маркусу. Вместе мы нашли ответы на вопросы.

Мутенская долина — особое место и в истории похода, куда армия полководца пришла, спустившись с перевала Кинциг, и в поисках Василия Павловича. Память о Суворове здесь сохраняют все эти годы с особой заботой. Имя полководца есть даже на гастрономической карте Швейцарии. Работая над этой темой, я узнала, что только в этой долине сегодня производят сыр «Суворов» и сырокопченую колбасу «Суворовская салями», а в ресторане «Gasthaus Post» есть особое Суворовское меню.

Но вернемся к Энгельгардту. Многие русскоязычные источники сообщают об остановке полководца в женском монастыре Св. Иосифа с 28 по 30 сентября 1799 г. Но Василий Павлович нашел неоспоримые сведения у местных жителей, что до монастыря у Суворова была еще одна короткая остановка — в доме семьи Бетшарт. Этот дом один из первых встречает тех, кто спускается с перевала Кинциг (см. ил. 5). Франц Бетшарт, владелец дома, встречавший Энгельгардта в июле 1901 г., слышал от своего отца, Иосифа Леонарда Бетшарта (1779–1849), много историй о Суворове, о приеме полководца в их доме, об угощении его пирогами и кренделями. Полководец понравился семье Бетшарт. Истории о Суворове передавали в семье из поколения в поколение. Франц поделился ими с Василием Павловичем, и они добрались до России. В гостях у семьи Бетшарт Суворов провел всего несколько часов, о чем знали только хозяйка дома, сам Суворов, местные жители и Энгельгардт. В 2018 г. я была рада, что дом жив и запечатлела его на фотографиях спустя 100 лет после Энгельгардта (см. ил. 6). Но сегодня в нем не живет семья Бетшартов. К сожалению, нет на фасаде дома и памятной доски, установленной Василием Павловичем летом 1901 г. и отмеченной на его фотографиях. Возможно, ее сняли новые хозяева. Но дом помнит нашего полководца, как и жители Мутенской долины.

Об истории знакомства Василия Павловича с **Ксаверием Бетшартом**, почитателем Суворова в Мутенской долине, я узнала тоже из коллекции фотографий Энгельгардта. Они встретились осенью 1887 г., когда Василий Павлович посетил дом Ксаверия — маленькую гостиницу «Zum Hirschen» («У оленя»). К этому времени хозяин собрал коллекцию суворовских артефактов, которые хранил в одной из комнат своего дома. Энгельгардт был восхищен домашней коллекцией, ценные предметы из которой щедрый хозяин подарил барону. Многие годы их связывала искренняя дружба, и Ксаверий был незаменимым помощником для Василия Павловича в Швейцарии в его поисках и установке памятных досок. Хозяину коллекции удалось убедить свою сестру Бенедикту, настоятельницу монастыря Св. Иосифа, продать Энгельгардту часть обстановки комнаты Суворова в монастыре. Ксаверий посоветовал пригласить в качестве фотографа своего племянника Бертольда Бетшарта.

Дом К. Бетшарта «Zum Hirschen» сохранился без изменений (см. ил. 7). В 2018 г. в нем был ремонт и познакомиться с хозяевами не удалось. Но часть коллекции К. Бетшарта, подаренной Энгельгардту, можно увидеть сегодня в музее Суворова в Петербурге.



Ил. 12. Ольга Рачковская. Перевал Паникс. Аэросъемка. 09.09.2015. © Ольга Рачковская

Есть в Мутенской долине еще одно место, связанное с Альпийским походом и В. П. Энгельгардтом, — **Русский крест Энгельгардта**, поставленный по его заказу в ноябре 1902 г. в память о солдатах Суворова, погибших в бою в Мутенской долине с превосходящими силами противника. Несмотря на то что бой был неравным, чудо-богатыри из корпуса Розенберга одержали блистательную победу. В альбоме есть фотографии с этим крестом, но находился он в другом месте (см. ил. 8). Судьба его оказалась детективной. Крест таинственно исчез и был обнаружен в подвале крестьянского дома лишь в 2011 г. Комиссия по культуре общины Муотаталь отреставрировала крест на деньги частных спонсоров при поддержке посольства России в Швейцарии и установила на новом месте — на берегу реки Муота у монастыря Св. Иосифа. Крест заботливо окружают камни со всех швейцарских перевалов, покоренных армией Суворова (см. ил. 9). Информация у креста сообщает, что изготовили его в селении Нижний Хюриталь по заказу Энгельгардта, повторно освятили и торжественно открыли 27 сентября 2012 г. Скромный и величественный, крест напоминает о павших воинах Суворова и пострадавших местных жителях, о помощи монахинь из монастыря чудо-богатырям Суворова и о Василии Павловиче Энгельгардте, преданном и бескорыстном почитателе полководца, чьи труды увековечили память о последнем походе Суворова.

Альбом Энгельгардта рассказал мне и о **доме в Эльме, в котором останавливался** сын императора Павла I — **великий князь Константин** (см. ил. 10). Каспар Ринер Штурм из Эльма подтвердил, что этот деревянный дом сохранился и находится недалеко от дома Суворова, в котором Каспар живет. Добавился еще один адрес в моем путешествии по следам Василия Павловича.

В Эльме я оказалась 11 сентября 2018 г. Хозяев дома не было, и я приступила к съемке дома (см. ил. 11), который сохранился в том виде, как на фотографиях в альбоме. Но хозяин соседнего магазина поинтересовался, чем интересен мне дом? Выслушав мой рассказ о Суворове и великом князе Константине, он удивился, что мне знакома эта история, и рассказал еще одну, связанную с датой 11 сентября и данным домом. Оказалось, что 11 сентября 1881 г. в Эльме случилась большая трагедия. Произошел обвал горной породы со склонов горы Чингельберг. Могучая масса щебня превратила 90 гектаров зеленых лугов, леса, 83 дома селения и сланцевый рудник в серую пустыню. Эльм исчез на глазах жителей, погибло 114 человек. В альбоме есть фотографии разрушенного Эльма, сделанные Б. Бетшартом в сентябре 1902 г. «Оползень остановился именно у этого дома, в котором останавливался ваш князь! Поэтому вы видите дом, каким он был при Суворове. В 1881 г. в доме жил школьный учитель с семьей. Он благодарил Бога за спасение его семьи и дома до конца жизни», — закончил свой рассказ хозяин магазина.

Не раз поднимались фотографии Энгельгардта и на **перевал Паникс**, который был кульминацией, трагическим и самым драматическим сюжетом похода. В 1900 г. там были два фотографа. Бертольд Бетшарт тоже фотографировал Паникс, сложный путь к нему, сам перевал, где он установил еще и памятную доску, а также спуск к деревне Пинью. Мне же пришла идея сделать портрет легендарного перевала из открытой двери вертолета. У фотографов Энгельгардта такой возможности не было, и мои фотографии дополнили образ перевала взглядом фотографа с высоты.

25 сентября (6 октября) 1799 г. погода приготовила чудо-богатырям ужасный сюрприз. Ночью, когда армия Суворова была в Эльме, выпал снег, покрыв белоснежным ковром тропу, перевал и спуск с него. Воинам приходилось прокладывать путь ценой жизни своих же товарищей. Мне хотелось запечатлеть главного героя по имени Паникс без снежных одеяний, показав его суровый и непредсказуемый нрав (см. ил. 12). Не каждого он пропускает в свои безмолвные каменные владения. Пилот Андреас Гафнер все же согласился лететь с открытой дверью вертолета. Научив меня открывать и закрывать самостоятельно дверь, дав инструкции, он пристегнул меня ремнями, и мы поднялись в небо! Облака открыли свой занавес! Сверху все видится иначе: 40 минут полета и завораживающего действия распахнули дверь в новый мир, показав другие масштабы, невидимые внизу детали, историческую дорогу армии Суворова с нового ракурса. Селения, как бусинки, будто были нанизаны на тоненькую нить суворовской тропы, которая связывала их одно за другим. Руки мои окоченели, холодный ветер хлестал по лицу, возмущаясь: «И что тебе дома-то не сидится?!» Но камера ловила каждое мгновение, всматриваясь в молчаливый перевал высотой 2 407 м, оживляя события тех давних дней, делая видимыми так необходимые воинам Суворова тропы, которые скрыл от них снежный покров. Озеро Клэнталь напоминало огромный камень бирюзы, вставленный в прекрасную оправу Альп, оно лишь намекало о тех суровых днях узкой нитью сохранившейся дороги вдоль озера, которая была усыпана ранеными и убитыми. По ней пришлось пробираться чудо-богатырям Суворова в долину Гларус под пулями.

Альпийский поход открыл нам далеко не все свои истории и тайны. Поэтому путешествие продолжается, добавляя новые истории об Альпийском походе и суворовских местах в Швейцарии.

Диалоги с прошлым

Когда я познакомилась с фотографиями из альбома Энгельгардта, у меня родилась идея показать в выставочном проекте фотографии из «Суворовского сборника Энгельгардта» и мои. Государственный мемориальный музей А. В. Суворова и музейно-выставочный центр РОСФОТО откликнулись на эту идею, и в 2017 г. мы показали в РОСФОТО выставочный проект «Альпийский

поход А. В. Суворова. Диалоги с прошлым» (куратор Игорь Лебедев). Оригиналы фотографий из «Суворовского сборника Энгельгардта» музей Суворова показывал впервые в таком большом объеме (140 снимков). Экспозиция познакомила зрителей с подробным маршрутом армии Суворова в Швейцарии. Фрагменты воспоминаний участников Альпийского похода и фрагменты моих интервью с теми, кто сохраняет суворовские места сегодня, дополнили фотографический рассказ о походе. Жемчужиной выставки стали фотографическое наследие и экспонаты из коллекции «Суворовский сборник Энгельгардта», подаренные музею Суворова в Санкт-Петербурге, где они бережно хранятся и в наши дни. В 2019 г. выставка была показана в Новгородском государственном объединенном музее-заповеднике. Посетители выставки имели уникальную возможность прикоснуться к интересной странице истории, объединившей в этом историческом сюжете Россию и Швейцарию, а также увидеть суворовские места в Швейцарии через 100 и через 200 лет после похода. В этом проекте прошлое оживает, вступая в диалог с настоящим, напоминая нам о неразрывной связи времен, о нашем общем историческом наследии, в котором каждый век вписывает новые строки. Эти фотографии позволяют нам в XXI в. заглянуть в прошлое и пройти путь армии Суворова. Благодаря усердию Василия Павловича фотографический след Альпийского похода остался в истории России и Швейцарии, послужил и будет служить информационным источником для новых поисков и исследований.

Литература

1. *Гозенпуд А. А.* Дом Энгельгардта. СПб.: Советский композитор, 1992. 248 с.
2. *Стасов В. В.* Письма к родным. Т. 1, ч. 1: 1844–1859. М.: Музгиз, 1953. 312 с.
3. *Глинка М. И.* Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1977. Т. 2. 397 с.
4. *Записки М. И. Глинки.* М.: Гарева, 2004. 446 с.
5. *Дубяго И. А., Вараксина Н. Ю., Нефедьев Ю. А.* Василий Павлович Энгельгардт // Земля и вселенная. 2009. № 1. С. 37–45.
6. *Вюст О.* Барон Василий Павлович Энгельгардт и культура памяти о Суворове в Швейцарии // Суворовский биеннале: труды междунар. науч. конф. / С.-Петербургский государственный университет, Государственный мемориальный музей А. В. Суворова СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 29–32.
7. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в 5 кн. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1990. 1456 с.
8. *Правдин К. Г.* Я собирал и собираю не для себя, но для музея // Фотография в музее: сб. докл. междунар. конф. СПб.: РОСФОТО, 2013. С. 125–130.
9. Суворовский сборник В. П. Энгельгардта. Т. 1: Печатные издания. СПб.: ГММ А. В. Суворова, 2017. 375 с.

УДК 7.011

Д. Б. Панайотти

«Достоевщина» петербургской фотографии: к вопросу об отношениях фотографии и литературы

— Пора наконец четко определить границы обсуждения и четко же поставить вопрос: КОГО мы посылаем во время — ФОТОГРАФА или ФИЛОЛОГА?

Голоса (недружно, лениво и вразнобой):

— Филолога!

— Фотографа!

Обе профессии внушали одинаковые опасения. <...>

Нужен был ОДИН человек, но делать он должен был уметь даже не одно, а ТРИ как минимум дела: снимать, записывать и ПОНИМАТЬ.

А. Битов. Фотография Пушкина

В своей фантастической повести Андрей Битов описывает заседание конгресса, на котором решают, кого — филолога или фотографа — отправить в прошлое для встречи с А. С. Пушкиным. Диалог, вынесенный в эпиграф статьи, иронически обыгрывает один из традиционных сюжетов классической эстетики: выяснение иерархического порядка и фундаментальных различий между пластическими и словесными искусствами. А концовку повести (экспедиция терпит неудачу, поскольку посланцу-пушкинисту так и не удастся приблизиться к предмету изучения, он теряется в том, что можно было бы назвать вселенной описания) легко интерпретировать как метафору тех затруднений, которые возникают перед исследователем образов русской литературной классики, обнаружившим, что он втянут в сложные диалектические отношения между словом и изображением. Все, что видит персонаж Битова, оказавшись в прошлом, лишь знакомые цитаты или картинки из учебника: исследовательский бэкграунд мешает различить что-то большее в пелене истории и заставляет двигаться по проторенным дорожкам и знакомым адресам. Фотография, традиционно связанная с понятиями «реальное», «непосредственное», «жизненное», возникает в повести как метафора более глубокого гуманитарного знания, не скованного предзаданными дисциплинарными границами (в повести — границами пушкинистики), как призрачная и недостижимая мечта.

Сегодня такая интерпретация повести Битова не теряет своей остроты. Благодаря доступности текстов о визуальной критике [1; 2], иконологии [3], культуральных исследованиях [4], «сильной программе» в культуросоциологии [5], о новой культурологии, заимствующей методологический инструментарий из различных гуманитарных дисциплин [6–8], у исследователей сформировался запрос на автономную междисциплинарную науку о визуальной образности. Но все так же непросто дается понимание того, как двигаться в русле современной

междисциплинарности, не просто расширяя компетенции и укрепляя авторитет прежних культурологии и истории искусства за счет заимствования аналитического аппарата филологии, но совершая шаг вперед к большей концептуализации диалектических отношений слова и изображения.

Выступающая в повести Битова символом подобной дисциплины, фотография сама серьезно страдает от ее отсутствия. В международном академическом поле исследования фотографии возникли в условиях междисциплинарности, и нехватка концептуальных категорий остро ощущается, когда влияние медиа нужно проследить в культуре, традиционно не слишком рефлексировавшей на этот счет. Как разглядеть фотографическую компоненту в культурном ландшафте эпохи, который для исследователей складывался без нее? Как настроить исследовательскую оптику таким образом, чтобы открыть возможность для фотографии?

В статье предпринимается попытка найти такую исследовательскую позицию, исходя из которой это стало бы возможным. Мы посмотрим на литературное наследие Ф. М. Достоевского через призму фотографических исследований. Один из ключевых предметов обсуждения в рамках данной области исследований — «фотографичность» как таковая; статья укажет на слабые места обобщенного представления о «фотографическом» и предложит иной, согласующийся с историческим контекстом подход. В заключительной части статьи мы рассмотрим, на наш взгляд, один из важных феноменов российской фотографии последней четверти XX в. — категорию «достоевскости». «Достоевскость» как характеристика визуального образа связана с корпусом литературного наследия автора лишь опосредованно; представляется, что она точно определяет стратегии и социальную роль, которую занимала в позднесоветском обществе социальная фотодокументалистика. Так, в статье представлен, с одной стороны, поиск

влияния фотографической визуальности на литературу, а с другой — поиск влияния категорий, связанных с литературным каноном, на фотографию.

Дефицит новых эффективных аналитических категорий особенно остро ощущался в 2021 г., когда на торжества по поводу 200-летия Ф. М. Достоевского очень скупой откликнулась визуальная культура. В частности, хотя выражение «Петербург Достоевского» часто употребляется применительно к черно-белой городской фотографии последней четверти XX в., на праздник скромно отреагировало фотографическое сообщество. За фотографическую составляющую петербургского визуального канона в юбилейный месяц отвечали всего две выставки: экспозиция «Умышленный город» Валерия Дегтярева в РОСФОТО и выставка работ Бориса Смелова из частных собраний в галерее «Зерно». В качестве обобщающей категории в основе кураторского принципа сравнение черно-белых снимков, сделанных в Петербурге, с образом города из романов Достоевского уже исчерпано, но рефлексия этой категории не была осуществлена, и, как нам кажется, ее исследовательский потенциал не исчерпан. В отношениях двух медиумов — русской литературы и русской фотографии — в принципе остается пока много слепых пятен. Пересечение «достоевскости» и «фотографичности» могло бы стать одним из важных сюжетов в поле фотографических исследований, которые за последние 40 лет проделали большой путь и сегодня начинают заявлять о себе как о самостоятельной дисциплине в рамках визуальных исследований. Статья не ставит задачей остановиться на частном аспекте этого пересечения, но предлагает попытку посмотреть на творчество Ф. М. Достоевского через призму фотографических исследований и оценить, за счет каких идей они могли бы обогатиться.

1.

Вопросы взаимоотношения фотографии и литературы, и конкретнее — реалистического романа и фотографии, в последние пару десятилетий, когда происходило становление фотографических исследований, часто оказывались предметом академического интереса. Так, в середине 1990-х гг. на значимость и потенциал темы взаимодействия литературы и фотографии — от особой фотографической описательности и внимания к деталям в литературе до «нарративности» снимков и визуального сторителлинга — указала англоязычная антология «Literature & Photography: Interactions, 1840–1990» [9]. Обращала на себя внимание хронологическая и географическая синхронность появления реалистического романа и фотографии, и, пожалуй, именно на примерах этого жанра наиболее подробно освещалась тема взаимоотношений фотографии и литературы в XIX в. Разбирался социальный контекст фотографии во Франции XIX в.: бытование *carte-de-visite* и селебрити-стратегии известных литераторов [10–12], их фотографические увлечения [13]. Влияние фотографии на писательскую оптику исследовалось на материале прозы Эмиля Золя и Бальзака [14], Жорж Санд [15], Шарля Бодлера [16; 17]. Наконец, исследователи обнаружили и описали глобальную переориентацию литературы в отношении к видимому, заявили о невозможности игнорировать влияние фотографии («фотографические эффекты» в культуре) на самом глубоком, концептуальном уровне [17–19].

Большое влияние на исследователей этого толка оказала работа Джонатана Крэри «Техники наблюдателя»: автор прослеживал, как с усовершенствованием

оптических технологий и изобретением фотографии в XIX в. трансформируются категории культурного взгляда, зрительного внимания, зрелищности [20]. В том числе Крэри указывал на непосредственную связь фотографической оптики и натуралистической и реалистической образности. Тему влияния фотографии на окулярное воображение развивает на примере викторианской культуры исследовательница Н. Армстронг: в своей книге она прослеживает, как фотография обуславливает новые способы формирования образности [21], те составляющие идеологической и колониальной оптики, которые отразили и вместе сформировали оба медиа. Исследователь Д. Новак, обращаясь в первую очередь к викторианскому коллажу, также показывает, как фотографическая образность влияет на такие важные характеристики реализма, как соотношение типического и индивидуального, фрагментация, особая, ассоциирующаяся с реализмом гротескность, — словом, на тот способ фантазировать, конструировать нарратив и выдуманных персонажей, который определял литературное реалистическое творчество [22].

Применительно к русской литературе XIX в. и фотографии все эти темы еще ждут своего исследователя. Хотя и «дагеротип», и «камера-обскура» использовались и в русской словесности как метафоры определенного стиля описания или жанровой специфики, исследователи еще очень редко обращались к «фотографическим эффектам» в произведениях русских классиков. Редкое исключение — статья И. Калинина о «Севастопольских рассказах», в которой исследователь выделяет общие литературные и визуальные черты поэтики модерна и отмечает, что тип зрения Л. Н. Толстого не просто современен фотографии, но фотографичен по своей природе [23]. В целом исследование диалога вербального и изобразительного в произведениях, составляющих литературный канон, еще не только не исчерпанная, но едва ли затронутая современным российским литературоведением тема.

2.

Среди представителей современного литературоведения распространено мнение, что анализ визуальной образности в прозе Ф. М. Достоевского не столь плодотворен в сравнении с другими писателями-реалистами [24]. Словно бы ментальная образность — восприятие и сознание — не имеют отношения к визуальной. Глобальная перестановка в визуальных исследованиях была связана как раз с желанием переопределить границы между дисциплинами, анализирующими образы, и выявить законы и концептуальные обобщающие понятия, действующие как для визуальных, так и для вербальных образов. Как показывает пример исследователей французского реалистического романа, даже отсутствие прямого упоминания фотографии или критические высказывания в адрес нового медиа не могут считаться основанием для того, чтобы отрицать фотографическое влияние в творчестве автора — ведь фотография не просто стала технологическим новшеством, которое можно проигнорировать или отрицать, но повлекла за собой фундаментальные изменения медиального ландшафта, которые игнорировать было не так просто. Так, исследователи прозы Ш. Бодлера, известного своим критическим высказыванием о фотографии и, за редкими исключениями, вовсе не обращающегося к ней в своем поэтическом корпусе, отмечают «фотографические эффекты» в его поэтике [16; 25].



Борис Смелов. Исаакиевский собор ночью. Санкт-Петербург, 1995. © РОСФОТО

Ф. М. Достоевский также лишь вскользь упоминает о новой технологии: мнение писателя созвучно мнению Бодлера в том, что, поскольку фотографический процесс исключает отбор и синтез, фотография не может быть причислена к искусствам [26]. Такое лаконичное высказывание о специфике медиумов послужило слависту Э. Вахтелю основанием для рассуждений о специфической фотографической визуальности романа «Идиот» [27] и позволило отыскать эхо актуальных дискуссий о статусе визуального образа, как он их себе представляет, в системе символов романа. Отталкиваясь от эпизода с фотографическим портретом — через кабинетный фотографический портрет, подаренный Гане Иволгину, мы впервые знакомимся с Настасьей Филипповной, — Вахтель предлагает видеть весь роман через фотографическую оптику. Князь Мышкин, оставаясь с портретом Настасьи Филипповны наедине, целует его — Э. Вахтель устанавливает параллель между этой сценой и знаменитым рассуждением из романа о «Мертвом Христе в гробу» Ганса Гольбейна, что позволяет ему интерпретировать первую сцену как сцену религиозного поклонения, комментарий на тему профанного и сакрального образа; фотопортрет, соответственно, уподобляется иконе, точнее, антииконе [27].

Действительно, механистичность и репродуцируемость и вместе с тем сохраняющаяся мистическая природа образа были важными составляющими общественной дискуссии о ранней фотографии. Однако для фотографических исследований куда более значимыми зачастую оказывались даже не вопросы судьбы искусства, которые обсуждались в обществе, но аспекты ранней фотографии, связанные с ее многосторонней

интеграцией в повседневную жизнь, с широким социальным контекстом. Хотя Вахтель не указывает напрямую, представляется, что важным концептуальным посредником, определившим его понимание фотографии, стала знаменитая работа Вальтера Беньямина, в частности концепция «ауры» [28]. Влияние этой концепции на исследования фотографии сложно переоценить. Кроме того, отмечалось, что впервые у Беньямина понятие «ауры» возникает именно в эссе об «Идиоте» Достоевского [29], так что попытка исследовать роман через призму беньяминовских идей — не лишнее оснований интеллектуальное упражнение. Вместе с тем следует отметить, что обращение к идеям Беньямина, особенно в тех случаях, когда речь идет о XIX в., зачастую подразумевает игнорирование исторического контекста. Проблематика середины 1930-х гг. (именно тогда был опубликован труд Беньямина) не учитывает социальных ролей фотографии в XIX в. А разнообразие фотографических технологий и функций фотографического изображения на заре возникновения медиума было столь велико, что это заставляет исследователей, таких как, например, Э. Макколи, принципиально говорить о «фотографияХ» [30] — во множественном числе.

Знание исторической специфики диктует иное, более нюансированное отношение к следам «фотографического» в «Идиоте». В романе, написанном в 1860-е гг., т. е. в период так называемой «картомании», когда европейскую светскую и селебрити-культуру питали многочисленные *cartes de visite*, портреты знаменитостей, домашние альбомы, можно ожидать, что фотография будет означать не обобщенную идею

(встроенное в марксистскую культурную критику представление о том, как капиталистические способы производства отразились на искусстве), а конкретную, очень привычную, кодифицированную светскую практику. В романе, где денежные отношения выведены столь драматично и столь отвлеченно (уже современники Достоевского замечали, что суммы, которыми оперируют герои романа, были далеки от реальных), можно подозревать подобное же отношение и к экономике образов фотографических. Так, фотографический портрет нередко использовался как залог, признание или обещание близости. Бесчисленные свидетельства такой роли фотографии можно найти в прессе XIX в., — например, один из фельетонов в «Северной пчеле» за 1860 г. рассуждал о том, что «подарок портрета составлял событие для двух сердец, служил им связью, знаком благосклонности, залогом нежных чувств; когда женщина, вручая свое изображение тому, кто не был ни ее отцом, ни братом, трепетала и краснела, как будто она отдавалась сама. А счастливцев, получавший драгоценный залог из беленых рук, улетал на седьмое небо и, не чувствуя под собой земли, ходил между людьми с поднятым челом»¹. Действительно, обмен фотографиями в «Идиоте» походит на этап светского ухаживания. Но, кроме того, фотография превращала внешний облик в достояние общества; это новшество селебрити-культуры, публичность внешности, осмысляется, в частности, в реалистическом романе. Приведем лишь два примера. В «Добыче» Эмиля Золя безнравственная главная героиня разглядывает в лупу внешность своих конкуренток, отыскивая малейшие изъяны вроде волоска на носу; ее компаньон собирает целый альбом фотокарточек светской жизни Парижа, который становится отправной точкой для социального воображения: снимки тасуются в самые причудливые сочетания, служат основой для сплетен и пересудов, намеков на порочные, тайные связи. Фотография оказывается инструментом, встроенным в ритуалы навязчивого внимания, бесцеремонного нарушения личных границ. Сходным образом у Бодлера в «Мадмуазель Бистури», единственном тексте писателя, где упоминается фотография, она возникает в контексте проституции и хирургии (встреченная рассказчиком блудница одержимо собирает фотокарточки врачей) — двух тем, связанных с разрушением интимности и целостности личности. Фотография Настасьи Филипповны в «Идиоте» тоже включена в сюжет о нарушении личных границ: князь Мышкин, оставшись с портретом наедине, подносит его к губам, а генеральша, иницируя публичное обсуждение этого интимного подарка, бестактно разбирает черты Настасьи Филипповны. Кажется логичным, что функция фотографического портрета здесь состоит в том, чтобы подчеркнуть одиозность героини, ее статус в обществе, то, что подробности частной жизни вынесены на публичное осуждение.

Помимо того, в своей статье Вахтель обращается и непосредственно к вопросу о том, как фотографическая образность питала реалистическое воображение, и выделяет такие черты фотографического видения, как монохромность, одномоментность, резкость и детальность. Также он отсылает к жанру постмортем [31]: соотнося сцену появления Настасьи Филипповны в романе с последней сценой, в которой мы ее видим, исследователь проводит параллель между образом мертвой героини и фотоснимком жанра постмортем и сравнивает ее с известной фотографией Генри Пич Робинсона «Умирающая» (1858). Такое сопоставление

человеку, хорошо знакомому с пестрой картиной фотографических технологий и богатой фотографической культурой XIX в., безусловно, покажется некорректным: постмортем — жанр, соотносящийся с крайне кодифицированным жанром светского портрета в ателье и связанный преимущественно с дагеротипной технологией, серьезно отличается от альбуминового отпечатка с нескольких стеклянных негативов, который задумывался как сложный нарратив с литературной подоплекой. Два принципиально разных типа фотографии: одна — включенная в частные коммеморативные практики, другая — в практики художественные, в работу воображения, — не различаются, на роман наложено анахроничное и грубо универсализированное представление о ней. Вместе с тем логично предположить, что традиция фотографических *tableaux vivant*, застывших картин, по драматизму и аллегоричности сходных с живописью и раскрывающих театральное начало фотографии, могла отразиться в том, как писатель моделировал сцену. Вероятно, из двух условно выделенных фотографических парадигм — натуралистического описания и фотографического монтажа — Ф. М. Достоевскому ближе была бы последняя. Статичность, постановочность драматической сцены романа, отмеченную автором статьи, естественнее было бы соотносить именно с этой фотографической традицией, но не с общими представлениями о моментальном снимке, схватывающем мгновение.

В силу ограниченного объема статьи здесь мы вынуждены остановиться в обсуждении роли и значения фотографии в «Идиоте», заключив, что «фотографические эффекты» романа, как и фотографическая образность русского реалистического романа в целом, сохраняют большой исследовательский потенциал. Если в отношении к литературе нам важно было подчеркнуть необходимость проработанного, исторически точного подхода, подхода чуткого и сведущего в изменениях социальной роли и технологий фотографии, то в отношении к развитой фотографической культуре XX в. нам хотелось бы особо выделить актуальность обобщающих категорий. Таких категорий, которые позволяли бы выявить влияние канона на художественные практики в фотографии и подчеркнуть их национальную и историческую специфику.

3. В последней четверти XX в. естественным продолжением графической традиции петербургской и ленинградской визуальности стала черно-белая фотография. Канон художественного изображения города, описанный литературоведом В. Топоровым как «петербургский текст» [31], оказал на этот тип визуальности большое влияние, — в частности, в фотографию перешел троп «Петербург Достоевского». Это выражение стало едва ли не ярлыком для определения особого жанра уличной съемки, которым занимались представители неофициальной фотографической сцены последней трети XX в. Ведущим представителем этого направления считается Борис Смелов. Свой метод он описывал как «интуитивный», т. е. более полагающийся на выработанный рефлекс и реакцию взгляда, нежели на запрограммированную установку. От условной «стрит-фотографии», равно как и от официального советского репортажа и городской съемки, фотографии Бориса Смелова отличает иная темпоральность: его взгляд — процесс одновременно зрительной селекции и работы памяти. В непарадном Петербурге — Ленинграде Смелов ищет такие места и моменты, когда временная ткань истончается, ветхость архитектуры или погодные условия обнажают свидетельства прошлого.

Реакция официальной критики на такой стиль съемки была неблагоприятной. Так, в выпуске журнала «Журналист» за март 1974 г.² в статье, посвященной молодым ленинградским фотографам, признанные мастера советского фоторепортажа В. Ахломов и В. Шустов критикуют работы Бориса Смелова (точнее, сам его взгляд — «молодые глаза» фотографа, как гласит заголовок статьи) за «нагнетание мрачных тонов» и «сумрачный психологизм». Признавая, что так могла выражаться реакция на «гуттаперчевые фотоулыбки» стандартизированного газетного репортажа, критики не оправдывали таких заблуждений автора [32]. Несмотря на то что характер взгляда, воплощенный в смеловских снимках, расходился с нормами официального советского репортажа, а его персональная выставка (творческий отчет) в фотоклубе ВДК была с шумом закрыта по цензурным соображениям, Смелов продолжал участвовать в выставочных и издательских проектах, которые не попадали под прямой запрет политической цензуры, — его снимки использовались в качестве книжных иллюстраций. В издательстве «Детская литература» в 1979 г. вышла книга «Сквозь сумрак белых ночей» М. Басиной, иллюстрированная снимками Бориса Смелова. Тогда же, в 1979 г., материал о натюрмортах Смелова был опубликован в журнале «Советское фото» [33]. Позднее, в середине 1980-х гг., Смелов был представлен восемью снимками в альманахе «Круг», выпущенном объединением литераторов «Клуб 81» на базе Литературно-мемориального музея им. Ф. М. Достоевского. Публикация альманаха «Круг», последовавшая вскоре за скандалом вокруг альманаха «Метрополь» [34], призвана была вовлечь поэтов, ранее печатавшихся в самиздате, в официальное литературное поле. Ту же задачу она могла выполнять и для снимков Бориса Смелова.

В использовании снимков Б. Смелова в официальном поле прослеживается закономерность: «пассеизм», «нагнетание мрачных тонов» и «сумрачный психологизм» [32], которые отмечали критики, — «низкий», камерный вариант петербургской темы — привязывался к литературному материалу, связывался с тематикой «Петербург Достоевского». Чем объясняется связь именно с этим писателем? Можно предположить, что важную роль играл «проблемный» официальный статус Ф. М. Достоевского: безусловно воспринимаемый как часть мирового престижа русской/советской культуры, он не укладывался в схемы идеологического советского литературоведения [35]. В 1970-е гг. официальная позиция по поводу произведений писателя начала смягчаться, они постепенно наделялись положительными характеристиками, а идея «реализма в высшем смысле» была переработана таким образом, чтобы разделить субъективные идеи писателя («заблуждения») и объективное отражение реальности (которое, как предполагалось, даже помимо воли автора направляло читателя к идеологически верным выводам) [35]. Реализм, в котором объективное отражение реальности превалировало над идейной установкой, мог быть привлекателен для ряда фотографов-документалистов, в чьей среде остро стоял вопрос о следовании правде жизни или редакционному заданию. Интерпретационные шаблоны, применявшиеся к Достоевскому официальным литературоведением, — гуманизм, сострадание, искания истины и заблуждения [36] — могли резонировать с рассуждениями фотографов, выстраивавших свою систему профессиональных ценностей, альтернативную той, что предлагала советская газета [37].

Тип художественного реализма, соответствующий массовому пониманию места Достоевского в культурном каноне, определял обобщенное представление о «достоевскости», которое участвовало в формировании в том числе визуального ландшафта и ландшафта фотографического. «Достоевщина» не оправдывала в глазах цензоров и критиков минорную тональность, изображения повседневного разваливающегося города с темными парадными и трещинами на стенах — но частично примиряла с этими чертами. Литературная привязка как бы нейтрализовала «инаковость» смеловских снимков, переводила ее в поле допустимого. Зрителю лишь предлагалось посмотреть, как сейчас выглядят места, связанные с именем Ф. М. Достоевского, «прочитать» снимок через топографическую и литературную привязку. Ту же траекторию мысли воспроизводит автор статьи о натюрмортах Смелова в журнале «Советское фото»: использование предметов дореволюционного быта оправдывается, если видеть в них атрибуты литературного персонажа [33]. К той же стратегии обращается автор предисловия к альманаху «Круг» — он, рассуждая о причинах, по которым были выбраны снимки Смелова (единственного фотографа, чьи работы сопровождают издание), дает им положительную характеристику «литературности».

Литературность и «достоевскость» советской фотографии последней четверти XX в. можно интерпретировать как совершенно особую, уникальную для советской культуры ситуацию адаптации фотографией эзопова языка — поиска творческой самореализации в публичном пространстве культуры. Не связанная с диссидентством, но использовавшаяся для обхода культурных, цензурных запретов, «достоевскость» была способом, с одной стороны, продемонстрировать художественность, с другой стороны, отмежеваться от съемки парадных видов и редакционного заказа. Получая своеобразную защиту со стороны канонического текста, фотография избегала требований политизированности и нормативности репортажа.

Вместе с тем сама по себе публикация снимков в таком контексте также сказывается на их эстетическом восприятии. Оформление издания «Сквозь сумрак белых ночей» — фотографии маленького формата были завершены в текстовое поле — наделяло снимки эмоциональной нейтральностью, а их темпоральное измерение, способность сопрягать прошлое и настоящее, становилось в контексте издания обоснованным и безопасным. Так же и репрезентация в литературном альманахе «Круг» изменяла не только само качество отпечатка — терялось богатство тональных переходов и глубина снимка, — но и модель восприятия: представая перед зрителем на книжной странице, фотография предполагала «считывание», распознавание деталей, и практически теряла другую свою функцию, связанную с непосредственным зрительным, эстетическим восприятием, — функцию передачи фланерского опыта. Так, снимок «Звук гобоя», напечатанный в альманахе без названия, терял свою объемность, сводясь к простой регистрации. Тем не менее именно подобный отказ от собственного времени — не только у Смелова, но еще у ряда авторов, ассоциирующихся с так называемым ленинградским фотоандеграундом, — играл на пользу стратегиям самих фотографов: обращение к классической прозе становилось отказом от нормативной, официально культивируемой репортажности, от идеологизированной остроактуальности. Принадлежность

к прозе Достоевского, «достоевскость» советской фотографии стала удобным маркером для того, чтобы заявить о художественности подхода, об интересе к особой, личной топографии, к чувственному, эмоциональному ландшафту. Эстетизм, меланхолия позднесоветской художественной фотодокументалистики, отстраненность от настоящего момента можно объяснить теми культурными механизмами, которые описывает «достоевскость». Представляется, что эти характеристики важны для того, чтобы описать специфическую историю развития национальной фотодокументалистики. Это еще одна важная деталь многогранной проблемы взаимодействия текста и изображения, литературы и фотографии, канона XIX в. и позднесоветской культуры, которая ждет дальнейшего развития со стороны исследователей.

Литература

1. Элкинс Дж. Девять типов междисциплинарности для визуальных исследований // Логос. 2012. Вып. 1. С. 250–259.
2. Мазур Н. Н. Исследования визуальной культуры: история и предистория // Искусствознание. 2018. Вып. 1. С. 10–51.
3. Митчелл У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый. 2017. 240 с.
4. Берк П. Что такое культуральная история? М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 240 с.
5. Александр Д. Смит Ф. Сильная программа в культуросоциологии // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9, № 2. С. 11–30.
6. Платт К. М. Ф. Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария: вместо манифеста // Новое литературное обозрение. 2010. Вып. 6. С. 13–26.
7. Поселягин Н. В. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках // НЛО. 2012. Вып. 113. С. 27–36.
8. Инишев И. Н. «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе // Логос. 2012. Вып. 1. С. 184–211.
9. Literature & Photography: Interactions, 1840–1990: A Critical Anthology / ed. by J. M. Rabb. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. 694 p.
10. McCauley, E. A. Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871. Yale University Press, 1994. 464 p.
11. Etery, E. Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881–1914): Privacy, Publicity, and Personality. Farnham: Ashgate, 2012. 262 p.
12. Yacavone, K. Portrait of the Writer: Photography and Literary Culture in France // French Studies Bulletin. 2018. No. 146. P. 6–9.
13. См., напр.: Welch, E. Zola, photographie, modernité: quelques remarques sur Zola photographe // Naturalisme et excès visuels: pantomime, parodie, image, fête. Mélanges en l'honneur de David Baguley / ed. by C. Dousteysier-Khoze and E. Welch. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009. P. 71–76.
14. O'Connor, C. Seeing and Perception in Balzac and Zola // Criminal Papers: Reading Crime in the French Nineteenth Century / ed. by R. A. Peters. Newcastle: Cambridge Scholars, 2012. P. 137–150.
15. Mathias, M. Vision in the Novels of George Sand. Oxford: Oxford University Press, 2015. 169 p.
16. Racer, T. Baudelaire and Photography: Finding the Painter of Modern Life. Routledge, 2020. 132 p.
17. Thélot, J. Les Inventions littéraires de la photographie. Presses universitaires de France, 2003. 222 p.
18. Ortel, P. La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible. Nîmes: Chambon, 2002. 382 p.
19. Brunet, F. Photography and Literature. London: Reaktion Books, 2009. 192 p.
20. Крэри Д. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. 256 с.
21. Armstrong, N. Fiction in the Age of Photography. Harvard University Press, 2002. 352 p.
22. Novak, D. Photographic Fictions: Nineteenth-Century Photography and the Novel Form // NOVEL: A Forum on Fiction. 2010. Vol. 43, no. 1. Theories of the Novel Now, Pt. III. P. 23–30.
23. Калинин И. А. Севастополь в августе 1855 года. Война, фотография и хирургия: рождение поэтики модерна // Новое литературное обозрение. 2012. Вып. 116/117. С. 32–74.
24. Кривицын А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001. С. 170–205.
25. Marder, E. Baudelaire's Feminine Counter-Signature: "Mademoiselle Bistouri's" Photographic Poetics // Nineteenth Century French Studies. 2017–2018. Vol. 46 (1–2). P. 1–25.
26. Бархатова Е. В. Ф. М. Достоевский против «дагеротипной машины» // Русская светопись. Первый век фотоискусства, 1839–1914. СПб.: Альянс: Лики России, 2009. С. 99–101.
27. Вахтель Э. «Идиот» Достоевского. Роман как фотография // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 126–143.
28. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / под ред. Ю. А. Здравый. М.: Медиум, 1996. 240 с.
29. Ерохин А. В. Ф. М. Достоевский в оценке Вальтера Беньямина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. Вып. 72. С. 212–231.
30. McCauley, A. Writing photography's history before Newhall // History of Photography. 2021. Vol. 2. P. 87–101.
31. Топоров В. Петербургский текст русской литературы: избр. труды. СПб.: Искусство, 2003. 616 с.
32. Молодые глаза // Журналист. 1974. Вып. 3. С. 24–29.
33. Невский А. Одухотворенность (натюрморты Б. Смелова) // Советское фото. 1979. Вып. 2. С. 28–31.
34. Дело «Метрополя»: стенограмма расширенного заседания секретариата МО СП СССР от 22 января 1979 года / подгот. текста, публ., вступ. ст. и коммент. М. Заламбани // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 243–281.
35. Пономарев Е. Р. Ф. М. Достоевский в советской школе // Достоевский и XX век: в 2 т. / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Комис. по изучению творчества Ф. М. Достоевского; под ред. Т. А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 612–624.
36. Пуцаев Ю. В. Советский Достоевский: Достоевский в советской культуре, идеологии и философии // Философский журнал. 2020. Вып. 4. С. 102–118.
37. Панайотти Д. Б. Феномен «репортажа „в стол“» в СССР 1970-х годов. Случай Валерия Щеколдина // Труды Государственного Эрмитажа = Transactions of the State Hermitage. Т. 103: Актуальные исследования в области фотографии = Т. 103: Current research on photography: материалы междунар. науч. конф., 18–21 нояб. 2014 г. / редкол.: Н. Ю. Аветян [и др.]. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020. С. 217–221.

¹ Я благодарна историку русской фотографии Александру Китаеву за этот пример, опубликованный на интернет-странице «Русское фотоведение»: Русское фотоведение. Первый век светописи. URL: <https://vk.com/publicphotology> (дата обращения: 04.05.2022).

² Я благодарна Игорю Лебедеву (РОСФОТО) за то, что он обратил мое внимание на эту статью.

С. Ю. Лавренчук

Фотообразы как зеркало взаимоотношений:

Н. В. Тимофеева и Г. С. Уланова

Коллекции театральной фотографии музеев и архивов России содержат значительное количество изображений артистов балета. В подавляющем большинстве случаев исполнители запечатлены на них в сценах из спектаклей. Достаточно распространены портретные изображения, зачастую также в том или ином сценическом образе, фотографии «с поклонов», репетиций, встреч со зрителями, официальных поездок (в 1950–1980-е гг. на них чаще всего представлены группы артистов, выезжающих за рубеж, запечатленные у трапа самолета или в составе официальных делегаций при посещении различных мероприятий). Такие фотографии, как показывает анализ периодических изданий того времени, были востребованы не только специализированными театральными изданиями, но и регулярно выходящими центральными и региональными газетами и журналами [1]. При этом личность исполнителя, его реальные чувства и отношения, а также отражение их в фотоизображениях нередко остаются вне поля зрения зрителей и исследователей по целому ряду причин, хотя, безусловно, имеют значение, в первую очередь для истории балета. Альберт Кан (Albert E. Kahn; 1912–1979), выдающийся американский журналист,

литератор, фотограф, в своей книге «Дни с Улановой», вышедшей в США и СССР в 1962 и 1963 гг. соответственно, писал как о ценности фотографических изображений балерины в ее повседневной жизни: «В работе Улановой, в ее образе жизни и особенно в ней самой как человеке я видел так много прекрасного... И если я высоко ценю снимки Улановой, то вовсе не потому, что они сделаны мною, а потому, что они представляют собою единственный в своем роде фотоочерк о ее работе и жизни», так и проблемах, связанных с их получением: «Во-первых, она беззаветно предана своей работе и не терпит ничего, что могло бы помешать ей заниматься любимым делом. Во-вторых, несмотря на то, что ей в течении стольких лет приходится выступать перед сотнями тысяч людей, она необыкновенно застенчива и замкнута... Она ревностно охраняет свою личную жизнь от посторонних взглядов и ненавидит все, что хоть сколько-нибудь отдает дешевой рекламой. Не удивительно, что она никогда не любила, чтобы ее фотографировали, особенно в домашней обстановке... Она снова и снова говорила, что ей непонятно, как может интересоваться кого-нибудь ее досуг или тренировки в классе» [2, с. 11–12].



Ил. 1. Неизвестный автор. Тимофеева Н. В., Уланова Г. С., Чулаки М. И., Стручкова Р. С. В Гамбурге, Германия. 1958. Du Vinage, Гамбург. КП 323717/1250 ФСБ 21356 ГК 14588188. Желатиносеребряный отпечаток. © Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина



Ил. 2. Неизвестный автор. Уланова Г. С., Тимофеева Н. В., Рождественский Г. Н. в Мюнхене, Германия. 1958
КП 323717/1277 ФСБ 21383
ГК 15553129. Желатиносеребряный отпечаток. © Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина



Ил. 3. Неизвестный автор. Тимофеева Н. В. и Уланова Г. С. в парке Диснея, США. 1962
КП 326723/39 ФСБ 7179 ГК 28057382
Желатиносеребряный отпечаток
© Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

Другие мотивы использования таких фотоизображений — показ «человеческой стороны советских граждан» как части советской пропаганды времен холодной войны — приводит Стефания Гонсалвес (Stéphanie Gonçalves) в статье «Балет, пропаганда и политика в холодной войне». По ее свидетельству, коллекция Королевского оперного театра содержит фотоснимки Галины Улановой за вязанием и Майи Плисецкой, занятой рыбной ловлей «в джемпере и вельветовых брюках» на даче в Серебряном Бору, направленные туда Большим театром в преддверии первых масштабных гастролей в Лондоне в 1956 г. [3, с. 6].

Галина Сергеевна Уланова (1910–1998) — выдающаяся балерина Кировского и Большого театров, которую называют самой титулованной балериной за всю историю советского балета, — не оставила мемуаров. Ее младшая коллега и ученица Нина Владимировна Тимофеева (1935–2014) в 1993 г. издала книгу воспоминаний «Мир балета»,

в которой, на протяжении всего повествования, делится своими впечатлениями об Улановой-балерине и Улановой-педагоге. В дополнение к этому ее авторству принадлежат несколько публикаций 1950–1980-х гг. о Галине Сергеевне в газете Большого театра «Советский артист». Шуточные стихи Нины Владимировны, посвященные Улановой (атрибутированные 1960-ми гг.); текст ее выступления на юбилейном вечере в честь 30-летия работы Галины Сергеевны в Большом театре 18 мая 1974 г.; высказывание об Улановой, атрибутированное 1980 г.; поздравительная телеграмма, отправленная Н. В. Тимофеевой Г. С. Улановой в связи с ее 80-летним юбилеем 8 января 1990 г., хранятся в Государственном центральном театральном музее (ГЦТМ) им. А. А. Бахрушина.

Однако все эти тексты (кроме шуточных стихов, в которых Тимофеева называет Уланову Галюшенькой) [4], хотя и очень комплиментарны, сердечны и уважительны,

не отражают те теплые и близкие личные отношения, которые существовали между этими выдающимися балеринами вне сцены театра и репетиционного зала на протяжении десятилетий. Таким образом, из выявленных нами на сегодняшний день материалов, именно хранящиеся в Бахрушинском музее фотографии, запечатлевшие совместное времяпровождение Улановой и Тимофеевой, в наибольшей степени отражают не только эти взаимоотношения, но их динамику на протяжении десятилетий. Собрание представляет собой несколько коллекций общим количеством изображений около 30, которые атрибутированы концом 1950-х — 1960-ми гг.

Почти все указанные снимки сделаны на природе, при этом часть из них — в Подмоскowie, другая — в Карловых Варах. Исключение составляют фото из парка развлечений Диснейленд (США) и кадры в городской среде Мюнхена и Гамбурга (Германия). Зарубежные поездки связаны с гастролями артистов Большого театра в этих странах. Судя по надписи на обороте одной из них (см. ил. 1): «Du Vinage, Gamburg», ее автор — Габриеле Дю Винаж (1920–2009) — знаменитый немецкий фотограф того времени. Ее самые известные работы — портреты выдающихся деятелей культуры. Остальные фотографии, видимо были сделаны участниками группы и предназначались исключительно для «домашнего пользования». Авторство этих фотографий может быть установлено через обращение к другим снимкам данной серии, помогающим определить весь состав группы. Так, можно утверждать, что автором большинства фото является главный художник

Большого театра В. Ф. Рындин (1902–1974) — с ним тогда Уланову связывали близкие отношения. Несколько кадров, на которых присутствует Рындин, сделаны Тимофеевой (на этих кадрах она отсутствует, а остальные персонажи, кроме Рындина, те же). По фотографиям, опубликованным Каном на последних страницах книги «Дни с Улановой», где показана и описана съемка случайной встречи на шоссе Улановой и Тимофеевой, можно понять, что их мужья, Рындин и дирижер Большого театра Г. Н. Рождественский (1931–2018), также использовали фототехнику, напоминающую профессиональную [2, с. 227]. В ГЦТМ имеются и другие фотоснимки Улановой с установленным авторством Рындина.

Наиболее ранняя серия — два фотоснимка, датированные 1958 г., сделаны в Германии во время десятидневных европейских гастролей балетной труппы Большого театра (Париж — Брюссель — Мюнхен — Гамбург), проходивших с июля по сентябрь, и скорее напоминают модную фотографию (см. ил. 1, 2). Отклик немецкой прессы на эти гастроли описан в книге композитора и балетоведа В. М. Богданова-Березовского (1903–1971) «Галина Сергеевна Уланова» (1961): «Пожалуй, наибольший триумф выпал на долю артистов Большого театра в городах ФРГ. По поводу первого спектакля, данного в Мюнхене, газета „Die Welt“ писала: „Это был самый большой вечер, который когда-либо мог быть в истории немецкого балетного театра. Это был вечер такой чистой человечности и эстетической силы, что он заставляет задуматься о том, как возникли такие достижения, как они стали там (в СССР. — В. Б.-Б.) возможны.



Ил. 4. Незвестный автор. Тимофеева Н. В. и Уланова Г. С. на отдыхе, Карловы Вары. 1962. КП 326723/1 ФСБ 7147 ГК 28049643 Желатиносеребряный отпечаток. © Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина



Ил. 5. Неизвестный автор. Уланова Г. С. и Тимофеева Н. В. на прогулке, Карловы Вары. 1962. КП 326723/14 ФСБ 7160 ГК 28046619. Желатиносеребряный отпечаток © Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

Мы констатируем триумф балета, какого мы до сих пор еще не наблюдали». Газета „Neue Rein Zeiting“ свидетельствовала: „Русский балет, о котором идет слава, что он имеет лучших в мире танцовщиков, не разочаровал зрителей, съехавшихся в Мюнхен со всех концов Западной Германии“ [5, с. 148].

На одной из фотографий (см. ил. 2) запечатлены Уланова, Тимофеева и Рождественский на скамейке в парке г. Мюнхена в дневное время: обе женщины одеты в нарядные белые блузы с короткими рукавами, на плечи обеих накинuty кардиганы, их юбки длины миди одного и того же фасона с геометрическим узором. На Галине Сергеевне — тонкие белые перчатки, рядом с Ниной на скамейке стоит модная белая сумка. Позы женщин закрытые (их руки сложены или сцеплены), хотя обе они улыбаются. Другая фотография (см. ил. 1) подписана по-немецки непосредственно под изображением: «Галина, июль 1958 года, Государственная опера, через 25 лет снова здесь». Уланова и Тимофеева, как и на мюнхенской фотографии, одеты практически идентично: в черные топы (снимок сделан в вечернее время) и расклешенные миди-юбки с геометрическим принтом (на Нине надета та же юбка, что и на предыдущей фотографии). Кардиган накинута только на плечи Нины, Уланова держит в руке вечернюю белую сумку-конверт, через которую небрежно перекинут шелковый платок с

рисунком, сочетающимся с узором ее юбки. Центральная персона композиции — Галина Сергеевна Уланова (практически только она полностью вошла в кадр) держится уверенно и выглядит как профессиональная модель. Рядом с ней директор Большого театра М. М. Чулаки (1908–1989) и балерина Р. С. Стручкова (1925–2005), которые представляют на этой фотографии некоторый контраст элегантным Улановой и Тимофеевой: оба одеты в темные деловые, немного мешковатые костюмы, что особенно заметно на Стручковой. Надпись на лицевой стороне фотографии «Через 25 лет снова здесь», предположительно, апеллирует к выступлениям в Берлине солистов Большого театра Асафа Михайловича (1903–1992) и Суламифи Михайловны (1908–2004) Мессереров в 1933 г., о которых последняя писала в своих воспоминаниях [6, с. 77], поскольку первые зарубежные гастроли Улановой, по ее собственному свидетельству, состоялись только в 1945 г. в Вене [7, с. 171]. Точкой съемки является смотровая площадка Гамбургской государственной оперы.

Очевидным на этих снимках является то эстетическое влияние, которое оказала «икона стиля» Уланова на юную Тимофееву, что подтверждают воспоминания последней о первой их встрече в Москве: «Я училась в пятом классе, когда мы с мамой приехали на несколько дней в Москву, к родственникам. В зале имени П. И. Чайковского был объявлен концерт учащихся Московского хореографического училища. Естественно, что мы пошли туда, но я совершенно не запомнила, кто и как танцевал. Единственное видение, сохранившееся до сегодняшнего дня, — Галина Сергеевна Уланова, идущая в антракте по коридору в бордовом платье с шарфом и в крохотных черных туфельках, и я — зачарованная, замороженная магией ее облика, не отстававшая от нее до конца антракта... Когда соприкасаешься с прекрасным, хочется и самому стать лучше» [8, с. 219–220].

С гастрольями балетной труппы Большого театра в США (короткими в 1959 г. или более чем двухмесячными в августе — октябре 1962 г.) связана следующая небольшая (из трех фотографий) серия совместных фотоизображений Тимофеевой и Улановой (см. ил. 3). Они сняты на прогулке в парке Диснея, где достопримечательности парка выступают едва ли не центральной темой изображений, а женщины сняты в отдалении от снимающего. Тем не менее складывается ощущение, что фотограф все же находится во взаимодействии с Улановой: на двух фотографиях из трех, составляющих серию, она смотрит прямо в объектив. Нина же как будто выступает в роли сопровождающей: находится немного поодаль, что, возможно, отражает некоторую дистанцию отношений с самой Улановой в то время.

Большая серия фотографий, связанных с поездками за рубеж, представлена 10 фотографиями, озаглавленными «На отдыхе в Карловых Варах», датированными 1963 г., на которых, кроме Тимофеевой и Улановой, присутствует или Рождественский, или супружеская пара композиторов А. И. Хачатурян (1903–1978) и Н. В. Макарова (1908–1976) (см. ил. 4, 5).

По поводу автора фотографий в парке Диснея (см. ил. 3) может быть несколько предположений: это мог бы быть и Рындин, и Кан, который именно в 1959 г. познакомился с Улановой в США и так описывает их совместные прогулки того времени: «Между репетициями и спектаклями в Сан-Франциско Уланова и ее муж Вадим Рындин — главный художник Большого театра — совершали вместе со мной и моей женой Риеттой прогулки по городу. И тут я видел другую Уланову. Она была похожа на веселую школьницу в воскресный день. Ее гибкую, стройную



Ил. 6. Неизвестный автор. Уланова Г. С. и Тимофеева Н. В. на прогулке в лесу. 1960-е. КП 323717/851 ФСБ 20065 ГК 14262670. Бумага, серебряный отпечаток © Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

фигуру плотно облегал свитер и узкие брюки. Ветер играл ее мягкими волосами. Восторг светился в ее глазах, когда мы мчались вверх и вниз по каскадам сан-францисских улиц...» [2, с. 9, 12]. Фотографии же из Карловых Вар (см. ил. 4, 5), очевидно, выполнены Рындиным. Его авторство, на наш взгляд, подтверждают теплые открытые отношения между участниками прогулки, что выражается в их позах, взглядах, общем ощущении расслабленности и непосредственности общения, а также композиция, которая выстроена в кадре, любовь к природе и ее важное место на снимке. Это пристрастие Рындина к изображению природы, особенно леса, можно проследить по многочисленным эскизам декораций к постановкам Большого театра 1950–1960-х гг., которые также имеются в коллекции ГЦТМ. Касается ли это русских опер — «Снегурочки» (1954) и «Войны и мира» (1959) или неосуществленной постановки «Лес» в Малом театре — либо таких опер, как «Травиата» (1953), «Свадьба Фигаро» (1962), «Фауст» (1961, 1969) или «Фальстаф» (1962), в которых его декорации смотрятся, на наш взгляд, достаточно неожиданно. Практически все фотографии этой серии выглядят как «семейные», камерные (до пяти человек) фото на фоне природы, где акцент ставится на взаимодействии всех участников, часто

используются крупные планы, лица освещены солнечным светом, изображения людей доминируют, а природа выступает как фон (кроме одной, где крупные деревья и растения с большими листьями занимают главенствующую роль, а удаленные и находящиеся гораздо ниже уровня съемки фигуры Улановой и Тимофеевой на их фоне выглядят достаточно мелкими и незначительными (см. ил. 5).

Свою любовь к пейзажам (на примере работ английских художников) и свое видение и ощущение их Вадим Рындин подробно описал в книге «Художник и театр»: «Английские художники в полной мере наделены даром проникновения в национальный неповторимый характер пейзажа Британии... Пейзажи Констебля всегда как бы полны звуков — щебета птиц, свиста ветра, постукивания колес по укатанной дороге, шелеста листвы и журчания воды близ старых мельниц. Все это реально, очень поэтично и поражает глубокой человечностью... Пейзажи Тернера — не просто красивая картина, это целая поэма бытия, созданная могучим талантом. В них есть то ощущение мироздания — его сложности, его многообразия и гармонии — которые невольно заставляют вас вспомнить творения Баха, Моцарта, Вагнера... Реальность воспринимается Тернером необычайно вдохновенно. И поэтому его пейзажи звучат как письмо человеку, наделенному даром проникновения в тайны природы!» [9, с. 182–184].

Любовь Рындина к природе в полной мере разделяла и Уланова: «Я люблю среднерусскую полосу, где нет ничего резкого: пластично спускаются холмы, неторопливо, задумчиво текут речки... Недаром говорят — „невестушки“. Они и в самом деле в прозрачных одеждах как бы в ажурной фате — особенно так похоже, когда солнце просвечивает сквозь их листву. Люблю красную рябину: ягоды как огонечки. Рябина — неброское деревце, но удивительно изящное. Недаром в старину обязательным считалось посадить перед домом рябину. Ивы люблю плакучие. И опять — вот как устроено: они ведь действительно поникшие, плакучие» [10, с. 204]; «Именно отец научил меня любить ясный небосвод и шелест травы, именно благодаря ему я уразумела красоту леса...» [10, с. 196].

Серия из восьми фотографий «На прогулке в лесу» 1960-х гг. представляется как вершиной изобразительного мастерства фотографа Рындина-пейзажиста, так и гармонии взаимоотношений Улановой и Тимофеевой, гимном женской красоте и единению ее с красотой русской природы (см. ил. 6, 7). Судя по всему, эти фотографии в первую очередь решали эстетические задачи. Через одежду, позы женщин, выражение лица, цвет и фактуру волос проявляется максимальная синхронизация их образов и, возможно, отношений: обе одеты в черные узкие брюки, тонкие трикотажные кардиганы, пуговицы на которых у обеих расстегнуты ровно до талии, а также сверху до груди. Одинаковый рост, цвет волос (за счет осветления Нининых волос по сравнению с цветом волос на других фотографиях), одинаковый наклон головы на одних фотографиях, улыбка на других, теплые объятия производят впечатление не только близких родственниц, но сестер (тогда как на более ранних фотографиях 20-летняя Нина своей плохо скрываемой застенчивостью производила рядом с Улановой впечатление скорее вдовой младшей ученицы или дочери).

Возникающее ощущение родственных связей не является обманчивым. Ведь они обе — ленинградки, выпускницы Ленинградского хореографического училища, пережили войну, эвакуацию, сначала работали в Кировском театре. По сути, вынужденный переезд обеих



Ил. 7. Неизвестный автор. Уланова Г. С. и Тимофеева Н. В. на отдыхе 1960-е КР 323717/853 ФСБ 20067 ГК 14262671. Желатиносеребряный отпечаток. © Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

в Москву был связан с успешным выступлением в балете «Лебединое озеро» в Большом театре. Тимофеева в своих воспоминаниях писала: «В раннем детстве, когда меня не с кем было оставить дома, мама [Фрида Федоровна Салиман-Владимирова] брала меня с собой в театр. Концертмейстером она работала у Марии Федоровны Романовой, матери Галины Сергеевны Улановой. Я очень

любила Марию Федоровну, да и она ко мне была всегда неизменно добра. Меня усаживали на рояль, и оттуда я наблюдала за занятиями, а после них ученики Марии Федоровны — артисты [Кировского] театра — заставляли меня прыгать, вытягивать руки, выше поднимать ноги. Видимо, это сыграло большую роль в будущем...» [8, с. 206–207]; «От мамы, много лет проработавшей концертмейстером в ее классах, я была наслышана о необыкновенной доброте и профессионализме Марии Федоровны...» [8, с. 230].

Таким образом, можно говорить о династиях как в сфере профессии балетного педагога, так и службы в Кировском театре, а также о преемственности отношений. Своих учениц Мария Федоровна любила и помогала всем, чем только могла. Обе балерины переехали в Москву, оставив своих родных в Ленинграде, их мужья также были творческими людьми, у обеих за плечами было несколько браков, обе любили животных и имели пуделей. Хотя у балерин была более чем двадцатипятилетняя разница в возрасте, их ближний круг, судя по опубликованным и неопубликованным, хранящимся в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ), воспоминаниям, а также личным письмам, хранящимся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и отделе рукописей Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства (ОР СПбГМТиМИ), составляли в разные годы: Т. М. Вечеслова, Е. И. Тиме, Ф. Г. Раневская.

Так, известна дружба Улановой с другой балериной, одноклассницей по хореографическому училищу, также дочерью преподавательницы балетного училища, партнера по балетным выступлениям в пору обучения и последующей работы в Кировском театре — Татьяной Михайловной Вечесловой (1910–1991). Их взаимоотношения подробно описаны в книге Вечесловой «Я — балерина», вышедшей в 1964 г., начиная с первой встречи в 1915 г., когда обеим было по 5 лет [12, с. 5–6]. Известны их совместные фотографии в молодом возрасте (студийные и на отдыхе, относящиеся к концу 1920-х — середине 1950-х гг.), которые также хранятся в коллекции музеев и опубликованы в изданиях, в том числе «Я — балерина» («Г. Уланова и Т. Вечеслова на озере Селигер» и «Г. С. Уланова и Т. М. Вечеслова. 1955 г.»). Отдыху на озере Селигер в 1930-х гг. посвящена целая глава книги: «Галья часто забиралась на байдарке в отдаленные



Ил. 8. Неизвестный автор. Тимофеева Н. В. и Уланова Г. С. на отдыхе, санаторий «Сосны». 1967–1969. КР 323717/553 ФСБ 19771 ГК 11918022. Желатиносеребряный отпечаток © Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

уголки озера, находила тихие заводы, окруженные лесом. Выезжала в широкий плес, восторгаясь простором, свежим ветром. Ей хотелось петь, кричать, читать стихи, дать выход своему чувству, отблагодарить природу за то, что она ее так взволновала» [12, с. 109]. Интересно, что на фотографиях подруги в основном запечатлены в совместных спортивных сложных акробатических позах, что, видимо, отражает дух того времени: «После 1938 года озеро Селигер стало просто знаменитым в актерских кругах Ленинграда и Москвы. Сюда стекались артисты, писатели, врачи, ученые. По приезду на Селигер мы с Улановой недели на две, а то и на месяц забывали обо всем. Тело отдыхало от постоянных упражнений. И все-таки каждый день напоминал нам: пора встать к станку, начинать тренаж. И вот, где бы мы ни были, будь то изба, сарай или, в лучшем случае, клуб, начинались наши каждодневные уроки» [12, с. 115–116]. Она так характеризовала Уланову: «Некоторые считают ее холодной, сухой, но она бывает нежной, внимательной, заботливой» [12, с. 109]. То, что между Вечесловой и Тимофеевой также существовали близкие, доверительные, поддерживающие отношения, свидетельствуют неопубликованные воспоминания Вечесловой о Тимофеевой [13] и три письма Тимофеевой к Вечесловой за 1954–1967 гг., хранящиеся в ОР СПбГМТиМИ.

Актриса Александринского театра с 1908 г., более старшего, чем Уланова и Вячеслова, поколения, Елизавета Ивановна Тиме (1884–1968) в своей книге воспоминаний, вышедшей в 1962 г., также пишет о знакомстве, дружбе и совместном отдыхе сначала в санатории Эссентуков, а затем на озере Селигер: «С некоторыми из мастеров советского балетного театра меня связывают узы творческой личной дружбы... Семь лет отдыхала Уланова на нашей даче над озером (возможно, до начала Отечественной войны 1941–1945 гг. и перехода Галины Сергеевны Улановой в Большой театр в 1944 г. — С. Л.)» [14, с. 71–74]. Здесь также опубликованы две фотографии: «Г. С. Уланова и Н. Н. Качалов после прогулки по озеру Селигер», где Галина Уланова запечатлена в широких белых брюках, белом берете, с большим длинным веслом и большим букетом рядом с Н. Н. Качаловым на фоне большого деревянного дома, и «Е. И. Тиме и Г. С. Уланова на озере Селигер. 1934 г.», где Тиме сидит с книгой в руках, а Уланова в полосатом спортивном купальнике по моде того времени стоит в застывшей позе в профиль (так, что не видно ее лица) на пуантах [14, с. 74–75]. Интересно, что Тиме старше Улановой на двадцать пять лет, последняя же, в свою очередь, старше Тимофеевой также на двадцать пять лет. Однако в этой же книге Тиме пишет о своей дружбе с Тимофеевой, о дебюте которой в ведущей партии на сцене Кировского театра она, одной из первых, опубликовала свою рецензию в 1954 г.: «Есть у меня друзья и в самом младшем поколении нашего балета. К ним прежде всего относится Нина Тимофеева, ученица известного балетного педагога Наталии Александровны Камковой. О первом выступлении Н. Тимофеевой в „Лебедином озере“ мне довелось написать в газете „Советская культура“. Я писала тогда о несомненных способностях девушки и выразила уверенность в ее предстоящих хореографических победах. Я счастлива, что мои надежды оправдались и дарование Тимофеевой было так ярко отмечено у нас и за рубежом» [14, с. 71].

Теплое отношение Рындины к Тимофеевой проявляется не только на сделанных им совместных фотографиях балерин. В «Днях с Улановой» отражена случайная встреча на шоссе двух групп отдыхающих: «На обочине шоссе произошла шумная встреча. Тимофеева



Ил. 9. Неизвестный автор. Тимофеева Н. В. и Уланова Г. С. на отдыхе, санаторий «Сосны». 1967–1969. КП 323717/555 ФСБ 19773 ГК 11918002. Желатиносеребряный отпечаток 11,9 × 8,9 см. © Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

с увлечением рассказывала о своих английских впечатлениях. Она вынула из свертка, привязанного к раме велосипеда, книгу о Ван Гоге, которую везла в подарок Галине Сергеевне» [2, с. 226–227]. Встреча запечатлена на трех фотографиях. Обращает на себя внимание мизансцена на одной из них, где Уланова и Рындина выглядят как заботливые родители Тимофеевой: Галина Сергеевна, стоя рядом с ней, одной рукой придерживает предплечье Нины, а другой что-то удаляет с ее лица — неподдельно любящая, радостная, счастливая и заботливая; лицо Вадима Федоровича озаряет очень широкая и очень редкая на его изображениях улыбка. Его рука также протянута к Нине. При этом кажется поразительным, что брюки Нины и рубашка Вадима Федоровича как будто выполнены из одной и той же ткани (по крайней мере, она имеет одинаковый активный рисунок), что придает дополнительный акцент этой встрече (как известно, у Рындины от первого брака были две дочери-погодки, 1936 и 1937 г. р., ровесницы Тимофеевой, что также могло благотворно отражаться на общении В. Ф. и Нины).

Последняя из серий фотографий «на отдыхе» двух выдающихся балерин атрибутирована 1967–1969 гг., место съемки — санаторий «Сосны» (ил. 8, 9). Судя по тому, что Тимофеева запечатлена с черной деловой сумкой и своим пуделем, это именно она нанесла визит Улановой, проживающей в санатории. Сложно определить, кто выступил фотографом в данной ситуации, т. к. отсутствуют другие фотографии, где он был бы изображен (как это было с Рындиным в предыдущих двух



Ил. 10. Неизвестный автор. Уланова Г. С. с Тимофеевой Н. Г. в Серебряном Бору. 1973. КП 323717/485 ФСБ 19703 ГК 11917895. Желатиносеребряный отпечаток © Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина

сериях: из Карловых Вар и прогулки в лесу). С учетом того, что природа в гораздо меньшей степени присутствует в кадре, а также в связи с большей контрастности фоторабот по сравнению с предыдущими, можно предположить: Рындин не является автором фотографий. Тем более что их отношения с Галиной Сергеевной к этому времени окончились. Об изменении авторства работ также говорит слегка изменившийся фокус — на фотографиях этой серии Тимофеева оказывается в анфас, а Уланова, как «второстепенный персонаж», — в профиль. Однако и здесь мы можем увидеть большую степень синхронизации в движении и облике балерин, как и на изображениях предыдущих серий. На фото, где они сняты идущими в полный рост, поражает абсолютная синхронность в постановке ног, включая стопы (на обеих надеты открытые светлые босоножки на очень низком каблучке). Создается ощущение балетного па, выполняемого с абсолютной профессиональной синхронностью. Такой эффект, безусловно, объясняется не только единением балерин и их дружбой, но и большой совместной ежедневной работой в балетном классе и даже совместными выступлениями, о которых кратко вспоминала Уланова: «Нина Тимофеева попросила помочь ей с партией Мехменэ Бану в балете „Легенда о любви“. Она словно угадала мое отношение к этому

балету, который произвел на меня сильное впечатление (преьера балета в Большом театре состоялась в 1965 г. — С. Л.)» [7, с. 218] — и много писала Тимофеева в своей книге воспоминаний: «С Галиной Сергеевной Улановой я репетировала балет „Лауренсия“. С тех пор я не расстаюсь с ней. Она входит в зал на репетицию и тихо садится — неизменно сдержанная, ровная, не позволяющая себе раздражаться, повышать голос даже при замечаниях. Замечания ее, надо сказать, всегда предельно точны, порой до скрупулезности. Она никогда не подводит к готовому результату, но будит актерское воображение четко сформулированными вопросами. Всегда очень тактично эта прекрасная балерина и педагог старалась воспитать во мне то, чем я в первое время не обладала: терпение и умение работать самостоятельно. Все последние годы выступлений Галины Сергеевны Улановой на сцене я не пропускала ни одного спектакля с ее участием. Искусство балерины обладало таким волшебством, что я всегда на ее спектаклях плакала... Я танцевала с ней в Шопениане¹: она — Вальс и Прелюд, я — Мазурку. Первую часть балета мы находились рядом... Когда в „Шопениане“ Галина Сергеевна удалялась от меня, казалось, что все ее существо будто парило над землей, а я в то же самое время начинала ощущать свою громоздкость. Вальс она танцевала, как и Прелюд, — шепотом. Все поддержки напоминали тихое парение, и партнер будто только удерживал Уланову — Сильфиду, чтобы она не улетела от него навсегда. Танец Улановой производил впечатление необыкновенной легкости, невесомости, передавал малейшие оттенки настроения. Ее движения как бы растворялись в воздухе, а жесты обладали непринужденностью: мне казалось, что жест ее руки в Прелюде как бы указывает какую-то возвышенную тайну» [8, с. 238–244].

Еще одной, заключительной, фотографией, свидетельствующей о близких, дружеских отношениях Тимофеевой и Улановой, является датированная 1973 г. фотография «Уланова Г. С. с Тимофеевой Н. Г.² в Серебряном Бору» (ил. 10). Фотография создает ощущение глубоко родственных отношений, так ловко, уверенно, любовно и бережно держит Уланова младенца на руках. Ребенок тоже выглядит очень радостным и довольным, держит Уланову одной рукой за палец, а другой — за плечо, весело и уверенно смотрит вдаль. Снимок сделан не позднее десятилетия с того времени, как были сделаны предыдущие серии фотографий, на которых Уланова выглядела практически ровесницей Тимофеевой; на этой фотографии однозначно видно, что она относительно данного младенца из поколения «бабушек».

Хотя Уланова и Тимофеева не оставили описаний совместного времяпровождения на отдыхе (как это сделали о времени, проведенном с Улановой, Вечеслова, Тиме и Кан), фотографии, как и балет, являясь визуальным искусством, глубоко и без слов, отражают их чувства, взаимоотношения, их красоту и гармонию, динамику их развития.

Если Тимофеева более четко и определенно выразила свое отношение к Улановой: «Искусство Улановой необычайно сдержанно, глубоко эмоционально, ему свойственна огромная внутренняя сила и при этом удивительная женственность и хрупкость... Я имею счастье быть ученицей Галины Сергеевны. И для меня ее огромная эрудиция, тонкий и взыскательный вкус, полная самоотдача во время работы — величайший урок беззаветного служения искусству. Я счастлива тем, что живу и работаю рядом с Галиной Сергеевной» [16], то

высказывание Улановой, хотя и не содержит упоминания Тимофеевой, но достаточно подробно характеризует ее окружение: «Если рядом с тобой хороший человек, то это еще не всегда значит, что в тебе повторяются все его хорошие качества. Вроде как подобрал себе подобного. Нет, порою ведь ищешь в человеке то, что тебе не хватает. Другого по характеру, другого по эмоциям. Что я ищу в человеке, чтобы назвать его хорошим? Тут нет никаких откровений. Я, как и все, наверное, люблю в человеке доброту, веселость, ум, конечно. А главное, индивидуальность, „незаштампованность“, что ли. Мне очень нравятся люди с порывами, люди смелые. Пусть порою ошибающиеся, но искренне, без фальши, без позы... Я не уважаю людей, „милых для всех“, они менястораживают. Кстати, для себя такие люди всегда остаются в выгоде. Я признаю в человеке добро другого рода — чистое и принципиальное. Дружба накладывает на человека множество обязательств. Они естественны и приносят радость. Ты не ведешь счета сколько-то отдал, сколько-то взамен получил. Быть может, лишь отдал, ну и что ж — в этом тоже радость» [10, с. 206].

Таким образом, фотоизображения, наряду с воспоминаниями и архивными документами, являются ценными источниками информации о личности исполнителя, его взаимоотношениях, круге общения, предпочтениях, что является важным для истории балета, а также могут иметь эстетическую и художественную ценность в случае, если, как большинство вышеуказанных изображений, выполнены народным художником СССР, главным художником Большого театра СССР Вадимом Федоровичем Рындиным, а запечатлены на них ведущие балерины Большого театра, к которым в полной мере относится высказывание А. Кана: «Даже во время отдыха положение ее тела отличалось необычайной грациозностью, как будто инстинктивно стремилось к прекрасному... Она принесла в балет не только красоту движений, но и красоту Человека» [2, с. 23, 43]. Исследование носит междисциплинарный характер и выполнено на стыке психологии личности, истории балета и истории фотографии.

Литература

1. Лавренчук С. Ю. Жизненный и творческий путь личности в публикациях советской периодической печати второй половины XX века (на примере балерины Кировского и Большого театров, народной артистки СССР Н. В. Тимофеевой (1935–2014)) // Сберегая прошлое, создаем будущее: материалы междунар. науч.-практ. конф. СПб.: Изд-во СПбГТб, 2022 (в печати).
2. Кан А. Дни с Улановой: Пер. с англ. / предисл. А. Хаскелла. М.: Изд-во иностр. лит., 1963. 232 с.
3. Goncalves, S. Ballet, propaganda, and politics in the Cold War: the Bolshoi Ballet in London and the Sadler's Wells Ballet in Moscow, October–November 1956 // Cold War History. 2019. Vol. 19, iss. 2. P. 171–186. URL: <http://www.tandfonline.com/loi/fcwh20> (дата обращения: 09.07.2022).
4. Тимофеева Н. В. Придумать Вам подарок нелегко... Шуточные стихи, посвященные Г. С. Улановой: рукопись // ГЦТМ. КП 323523/110.
5. Богданов-Березовский В. М. Галина Сергеевна Уланова. М.: Искусство, 1961. 171 с.
6. Мессерер С. М. Суламифь: фрагменты воспоминаний М.: Олимпия Press, 2005. 343 с.
7. «Галина Уланова: Я не хотела танцевать» / авт.-сост. С. А. Давлекамова. М.: АСТ-Пресс, 2010. 279 с.
8. Тимофеева Н. В. Мир балета: История, творчество, воспоминания. М.: Изд. центр «Терра», 1993. 368 с. (Библиотека русской культуры).
9. Рынди В. Ф. Художник и театр. [М.]: [б. и.], [1966]. 256 с.
10. «Обыкновенная богиня... Галина Уланова». СПб.: АРБ, 2020. 288 с.
11. Электронный архив Большого театра. URL: <https://archive.bolshoi.ru/entity/PERFORMANC> (дата обращения: 15.05.2022).
12. Вечеслова Т. М. Я — балерина, Л.; М.: Искусство, 1964. 272 с.
13. ЦГАЛИ. Ф. 463. Оп. 1. Д. 46.
14. Тиме Е. И. Дороги искусства. М.; Л.: Всероссийское театральное общество, 1962. 307 с.
15. ЦГАЛИ. Ф. 235. Оп. 1. Д. 94.
16. Тимофеева Н. В. Автограф. Высказывание о Г. С. Улановой: рукопись // ГЦТМ. КП 312318.

¹ Согласно электронному архиву Большого театра [11] эти выступления в постановке 1958 г. на сцене Большого театра состоялись 18 ноября 1958 г., 28 января и 8 февраля 1959 г., 6 и 18 декабря 1960 г. — вплоть до окончания балетной карьеры Улановой в 1960 г. Балерины танцевали в декорациях Рындина, в которых слегка приглушенный романтический пейзаж, как всегда в его декорациях, играл главенствующую роль.

² Тимофеева Н. Г. — это Надежда Георгиевна, дочь Нины Владимировны, впоследствии также выпускница хореографического училища, ставшая балериной и основавшая вместе со своей матерью балетную школу в Иерусалиме (Израиль). В ученичестве выступила на одной сцене с Улановой в Италии в 1984 г. в концертах «В честь Улановой», о чем свидетельствует еще одна серия цветных изображений известного французского фотографа Анри Лартига (Henri Lartigue), запечатлевшего деятелей искусства (хранится в ГЦТИ).

О. А. Хорошилова

Фотографический Чайковский: попытка новой атрибуции двух известных снимков композитора

Фотография в жизни Петра Ильича Чайковского играла важную роль. Композитор довольно много фотографировался, выбирая лучшие русские и зарубежные ателье. Данная тема в контексте его биографии с давних времен привлекает исследователей, многие снимки прекрасно известны и множество раз опубликованы. Не так давно Галина Ивановна Белонович издала полноценный альбом-каталог «Эпизоды для вечности. Фотографии П. И. Чайковского», в котором опубликованы все известные к сегодняшнему моменту снимки композитора [1]. Тем не менее в фотографическом наследии композитора все еще есть лакуны, белые пятна, неустановленные или непроверенные факты. Занимаясь изучением, атрибуцией и коллекционированием снимков Петра Ильича Чайковского, я пришла к заключению, что некоторые его портреты до сих пор неверно атрибутированы или нуждаются в важной уточняющей информации.

Не так давно мною было предпринято изучение двух снимков, хранящихся в собрании Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину. Оба хорошо известны и множество раз опубликованы. В результате проведенного исследования удалось уточнить атрибуцию, определить автора одного снимка и установить место и время съемки другого. Данная информация, безусловно, будет важна и биографам композитора, и исследователям истории русского фотоискусства.

Первый снимок, опубликованный в большинстве альбомов, монографий и сборников документов П. И. Чайковского, представляет собой отпечаток, выполненный, вероятно, в начале 1870-х гг. (ил. 1). Однако это не оригинал, а копия с дагеротипа, сделанного в Санкт-Петербурге в 1848 г. По информации, полученной от хранителя фотографического фонда Клинского музея, это единственный экземпляр и происходит он из семьи Татьяны Алексеевны Себенцовой, внучки Николая Карловича фон Мекк и Анны Львовны Давыдовой (племянницы композитора). Данный снимок (размером 14,5 × 12 см) был подарен музею-заповеднику П. И. Чайковского в Клину в 1978 г. и хранится там до сих пор. Однако имя автора дагеротипа, с которого была сделана эта копия, до сегодняшнего дня не было установлено, во всех альбомах, книгах и в каталоге фотографического фонда музея-заповедника, он именуется неизвестным.

Однако совершенно точно известен год создания этого семейного портрета — 1848-й. Осенью того года Чайковские перебрались в столицу из Москвы, где главе семейства, Илье Петровичу, не удалось получить

ожидаемого поста. В Санкт-Петербурге отставной генерал надеялся найти подходящую должность. Семья поселилась на Васильевском острове, близ Биржи, в недавно построенном доме купца Меняева.

Вероятно, еще в Воткинске Илья Петрович, любитель технических новинок, узнал из научных журналов, которые регулярно выписывал, об изобретении светописы. Приехав в Санкт-Петербург, он поспешил лично опробовать техническую новинку в действии. Тем более что столичные родственники и знакомые часто обсуждали это изобретение и сами иногда посещали светописные ателье. Кто-то предпочитал известную мастерскую братьев Цвернеров на фешенебельном Невском проспекте. Другие посещали ателье Иосифа Венингера на 4-й линии Васильевского острова. Иные снимались у Карла Даутендея... Вероятно, Илье Петровичу Чайковскому называли все эти имена и советовали, у кого, прежде других, следует сняться на память. И вот осенью 1848 г. он вместе с детьми и супругой впервые отправился в дагеротипное заведение.

Портрет получился милый, но довольно стандартный. Справа, сидя на стуле, позирует, *pater familias*, Илья Петрович. У него на руках — младший сын Ипполит. Вторая слева — супруга Александра Андреевна. У ее колен — дочь Александра. Между родителями стоят старшие дети, Зинаида и Николай. Будущий композитор позирует первым слева, возле матери. Он принял красивую романтическую позу, по-взрослому сложив руки на груди.

Как было сказано выше, автор дагеротипа до сих пор не был установлен. Однако светописных ателье тогда в Петербурге было немного. К тому же на снимке видны говорящие детали — драпировка, студийная мебель. На основании этих зацепок возможно было установить имя автора дагеротипного портрета Чайковских.

Известно, что в конце 1840-х в столице работали 9 мастеров [2, с. 118]. Самыми престижными и дорогими были Иосиф Венигер и братья Цвернеры — у них снимались великие князья, высшие сановники, генералы, золотая молодежь. Хорошо знали и двух Карлов — Даутендея и Бергамаско. Их особенно любили актеры, писатели, творческая интеллигенция. В Доме духовного ведомства располагалось ателье Эдуарда Борхардта. На Малой Морской улице работал Вильгельм Шенфельд. В заведениях Кулиша и Маркевича снимались мещане и небогатое столичное дворянство — цены были довольно низкие по Санкт-Петербургу, что порой отражалось на качестве портретов. В ателье Петра Альберса приходили посмотреть на аттракцион — камеру-обскуру и дагеротипные виды городов.

Генеральских средств Илье Петровичу Чайковскому вполне хватало на дорогие светописные изыски. Он мог посетить Венингера, Цвернеров, Даутендея, Бергамаско, Борхардта и Шенфельда. Венингер держал ателье на 4-й линии Васильевского острова, неподалеку от дома Чайковских. Однако любители светописы редко выбирали студии по их местоположению — они оценивали стоимость, качество и следовали, конечно, советам друзей. Тем самым ориентироваться на месторасположения мастерской было бы ошибочно. Требовались другие детали и зацепки.

В процессе изучения данного снимка мне посчастливилось принимать участие в масштабном проекте музейно-выставочного центра РОСФОТО «Дагеротип в России», задачей которого было выявить и описать все дагеротипы, хранящиеся в отечественных музеях, архивах и библиотеках. Атрибутировать их было не всегда просто — не на всех сохранились марки ателье, бумажные этикетки, надписи. В таком случае определить автора помогал запечатленный на снимке реквизит — драпировки, скатерти, мебель, вазочки, книжицы, другие предметы, которыми мастера оживляли композицию.

Обыкновенно чем дороже ателье, тем изысканнее антураж. Драпировка и мебель на снимке Чайковских самые что ни на есть простые. Нехитрая занавесь на втором плане (без кистей и бахромы, как, например, у Венингера или Цвернеров) делит композицию на две зоны — светлую слева и темную справа. Никаких картин, резных этажерок, книжных шкафов, пышных турецких ковров. Илья Петрович сидит на черном лакированном стуле. Кресло Александры Андреевны видно лучше, заметны плетеная резная спинка и подлокотник.

Требовалось сопоставить эти важные детали с теми, которые присутствуют на снимках упомянутых петербургских ателье. Работа техническая, не слишком интересная. Однако она дала важные результаты. Просмотрев практически все дагеротипы, хранящиеся в музеях и опубликованные в многотомнике РОСФОТО «Дагеротип в России», удалось установить, что точно такие же предметы интерьера, драпировка, кресло и стул, были в арсенале только одного петербургского мастера — Вильгельма Шенфельда.

Это кресло, с подлокотниками, плетенкой и совершенно такой же резной верхней частью спинки, удалось обнаружить на семейном снимке Майковых, хранящемся в ИРЛИ РАН. Данный портрет был опубликован в III томе «Дагеротип в России» [3, с. 134]. Более того, на обоих портретах позирующие расположены почти идентично. Евгения Петровна Майкова сидит слева, а справа — ее сын Валериан, вполборота к ней, почти так же, как Анна Андреевна и Илья Петрович Чайковские. По правую руку от Майковой — ее младший сын Ленья. Фотограф поставил его почти так же, как Петю Чайковского, со скрещенными руками, опирающимися о подлокотник кресла. Венчает композицию Николай Майков — поэт, глава семьи. В случае с Чайковскими композицию завершают дети — Зинаида и Николай.

Цены у Шенфельда не кусались, но и не были низкими. Снимок одной персоны стоил от 3 до 6 руб. серебром. Семейные группы обходились в 8–10 руб. Это было вполне доступно отставному генерал-майору Чайковскому. Ателье Шенфельда находилось в доме Вельциной на Малой Морской. В 1844 г. мастер объявил о том, что построил специальный стеклянный фонарь «для снятия групп посредством дагеротипа». Он без усталости творил светописы — с десяти утра до пяти вечера, о чем сообщал



Ил. 1. Неизвестный автор. Чайковский П. И. в кругу семьи. Отпечаток с дагеротипа В. Шенфельда. 1848. ГМЗЧ КП-25528/3 © Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского

в газетных объявлениях. И в них же отдельной строкой значилось: «Господин Шенфельд ручается за совершенное сходство изготовляемых им портретов» [4]. В погоне за клиентами фотограф не только постепенно снижал цены на услуги, но и периодически «изыскивал новые технические способы» получения снимка лучшего качества. Вероятно, поэтому Илья Петрович, любитель техники, отправился с семейством к Шенфельду и, думается, остался доволен результатом. К сожалению, пока не удалось найти никаких следов самого дагеротипа. Однако стоит надеяться, что и он будет обнаружен.

Атрибуция второго снимка композитора до сих пор не вызывала никаких вопросов у исследователей (ил. 2). В каталоге фотографического архива музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину и во всех посвященных композитору изданиях фотография названа «Чайковский во Флоренции» и датирована 1890 г. Эту информацию никто никогда не ставил под сомнение. Принимая на веру данную атрибуцию, я обратилась к снимку лишь для того, чтобы определить, в каком именно месте Флоренции запечатлен Петр Ильич Чайковский. Но поиски ответа на этот вопрос привели к новой атрибуции снимка. Композитор регулярно бывал в Италии. Довольно часто останавливался во Флоренции, которую искренне любил и чувствовал себя в ней уютно, почти как дома. Он жил здесь в 1874 г. — с 27 апреля по середину мая. На два дня останавливался во Флоренции в ноябре 1877 г. Пару раз был в 1878 и 1881 гг. Около недели провел в 1882 году. И довольно долго, больше двух месяцев, провел во Флоренции в 1890 г. Это был его последний визит.



Ил. 2. Неизвестный автор
П. И. Чайковский (?) на фоне набережной
Императрицы. Лист из альбома «Сан-Ремо»
Сан-Ремо, 1870-е. ГМЗЧ КП-27981/2
© Государственный мемориальный
музыкальный музей-заповедник
П. И. Чайковского

Благодаря сохранившимся письмам известно большинство флорентийских адресов Чайковского. В ноябре 1878 г. он по совету Надежды фон Мекк остановился поблизости от нее — на вилле Бончани, на тихом, несуетливом левом берегу Арно. Но все же чаще композитор снимал гостиничные номера на правом берегу, неподалеку от исторического центра. В феврале 1878 г. жил в отеле «Citta di Milano» на улице Черретани. В ноябре 1881 г. остановился в отеле «New York». В марте 1882 г. снял номера в отеле «Washington». Так как композитор очень любил гулять, в особенности вдоль набережных, он обыкновенно выбирал гостиницы, расположенные поблизости от рек. Вероятно, поэтому ему так понравился отель «Washington», выходящий на Арно. Вдоль нее композитор часто гулял, заворачивая в сады Кашине, где совершали променады местные жители и туристы.

Фотография, названная «Чайковский во Флоренции», сделана на набережной. Дорожка красиво убегает вдаль. За спиной сидящего композитора — река. С учетом того, как часто он гулял вдоль Арно, выбор такого места для съемки кажется логичным. Осталось лишь выяснить, где именно он позирует. В письмах, отправленных из Флоренции, композитор неоднократно упоминал, что гулял вдоль Арно и в садах Кашине. Однако современный ландшафт близлежащей местности сейчас совершенно не такой, как на фотографии. На дальнем плане снимка отчетливо видны холмы, которых в этой части Флоренции нет. На фотографиях, сделанных близ Кашине в конце XIX в., также нет ничего, что хотя бы отдаленно напоминало искомый пейзаж. Следовательно, это не Кашине.

Другая зеленая зона для прогулок, впрочем менее популярная и модная, находилась на северо-востоке от центра Флоренции, и тоже близ Арно. Важно то, что сейчас в этой части, вдали, действительно просматриваются холмы. Однако они совершенно другой, более пологой формы. Сопоставление современного ландшафта с пейзажами Флоренции, выполненными в XVIII в., позволило убедиться в том, что с тех времен до сегодняшнего дня местность не изменилась. И холмы все те же — такой же пологой формы. Следовательно, на интересующем нас снимке не Флоренция.

Но возник закономерный вопрос: какой же тогда это город? Если учесть ошибку в атрибуции места, то в таком случае фигура, сидящая на скамейке и названная Чайковским, также могла быть не им. Все это, однако, следовало выяснить.

Пейзаж и архитектурные особенности зданий на снимке не похожи ни на Германию, ни на Швейцарию, ни на Кавказ. Но весьма напоминают юг Франции или Италию. Высокий особняк на втором плане характерен именно для итальянских вилл и отелей того времени. Чтобы установить примерное место съемок, нужно было еще раз пересмотреть список тех городов, в которых Чайковский останавливался в период с 1870-х по 1890 г., принимая за верное предположение о схожести представленного на снимке пейзажа с южнофранцузским и итальянским. В этот временной период Чайковский довольно много ездил. Во Франции он останавливался в Париже, Дижоне и Ницце. В списке посещенных им итальянских городов значатся Рим, Генуя, Милан, Неаполь, Сан-Ремо, Флоренция.

С исследуемой фотографией было сопоставлено множество старинных снимков набережных этих городов. В итоге удалось выяснить, что такая же прогулочная дорога с рекой и совершенно идентичный рисунок холмов на дальнем плане был на снимках только Сан-Ремо. Сопоставление производилось на основе фотоотпечатков, хранящихся в коллекции Рейксмузеума в Амстердаме¹, фотоснимков и фотооткрыток, представленных на сайтах, посвященных истории города Сан-Ремо², а также на основе исторических изображений, содержащихся в многочисленных сетевых ресурсах и фотобанках.

В этом городе, как и во Флоренции, тоже существовала популярная модная зона для прогулок — набережная Императрицы. На исследуемой фотографии была именно она. В процессе поисков удалось найти около десятка фотографий этого места, выполненных в период с 1860-х по 1910-е гг. В процессе сопоставления было установлено, что в 1890–1900-е гг. дальние участки набережной Императрицы были застроены новыми двух- и трехэтажными виллами. На снимках более раннего времени их еще нет. Нет их и на нашей фотографии. Следовательно, последняя была сделана в 1870–1880-е гг.

Далее требовалось выяснить, когда точно Чайковский посещал Сан-Ремо. Сделать это было несложно, так как большая часть его писем издана вместе с указанием, откуда композитор их отправлял. Петр Ильич посещал Сан-Ремо всего три раза, короткими периодами — с 19 по 26 декабря 1877 г., с 31 декабря 1877 по 22 января 1878 г. и с 24 января по 7 февраля 1878 г. Ландшафт набережной Императрицы в 1870-е гг. был именно таким, как на исследуемом снимке. Однако все три раза композитор останавливался в Сан-Ремо зимой. В этом городе климат средиземноморский. Весна почти не отличается от лета и осени. Однако в зимнее время деревья не имеют такой пышной, сочной, зеленой кроны, как на снимке. На нем запечатлена, таким образом, весна или ранняя осень. Но в эти сезоны Чайковский не был в Сан-Ремо.

Есть и другой нюанс. Петр Ильич в жизни был до смешного рассеян, но в письмах до маниакальности скрупулезен. Он описывал все — как спал, что ел, в какие модные лавки заходил, сколько потратил и т. п. Почти все свои походы в фотографические ателье и процесс съемок он также фиксировал в письмах. Из них мы, например, узнаем, что 9 января 1878 г. Петр Ильич на самом деле планировал сняться в Сан-Ремо, но не один, а вместе со своим братом Модестом и Колей Конради, наставником которого был Модест [5, с. 151–152]. Из письма от 16 января того же года следует, что их, действительно, снял фотограф: «Сегодня утром фотограф, явившийся к нам, снял нашу группу четвером. Как мне было досадно думать, что мы не снялись с тобой в Кларане или в Венеции! Как только будет готова, пришло тебе. Я ужасно страдал во время снимания, по обыкновенному» [6, с. 356–357]. Этой группой композитор остался недоволен, и в письме Надежде фон Мекк от 21 января он сообщал: «Завтра мы собираемся съездить в Ниццу, во-первых, для того, чтобы снять для Вас группу (в Сан-Ремо фотографии донельзя плохи)...» [5, с. 171].

Из письма от 25 января становится понятно, что и эта фотографическая группа Петру Ильичу категорически не понравилась: «Мы снимались в Ницце группой, троим. Или я очень ошибаюсь, или мы снялись весьма неудачно, хотя фотограф и измучил нас позированием» [5, с. 183]. И через три дня он, вновь возвращаясь к этой неудачной съемке, пожаловался: «Получил я сегодня наши фотографии. Извините, мой дорогой друг, но по зрелом рассуждении я решил не посылать Вам этого безобразия. Более ужасной, более непозволительной фотографии я никогда не видал. Особенно мне не хочется знакомить Вас с бесконечно симпатичной рожицей нашего милого мальчика по этой безобразной фотографии. Мне с братом подрисовали глаза, вследствие

чего мы совершенно неузнаваемы. Завтра или послезавтра мы снимаемся еще раз здесь, и я надеюсь, что выйдет лучше» [5, с. 186].

Показательно, что ни в одном из писем он не сообщает, что позировал фотографу один, на фоне набережной и реки. Во всех его посланиях речь идет лишь о совместном фотографировании с Модестом и Колей Конради — в Сан-Ремо и, позже, в Ницце. Вряд ли бы скрупулезный Петр Ильич упустил такое событие, как позирование фотографу на фоне Сан-Ремо. И съемка наверняка заняла бы порядочное количество времени, а мастер совершенно определенно «измучил» бы композитора, о чем последний не преминул бы пожаловаться в письме. Но ни одного упоминания об этом в посланиях нет.

Учитывая это обстоятельство, а также несоответствие времени пребывания Чайковского в Сан-Ремо сочному, пышному, весеннему или летнему, пейзажу, можно сделать вывод, что фигура, сидящая на скамейке, не Петр Ильич Чайковский. Кто же тогда? Наше предположение — это стаффаж. Некий безымянный турист или житель Сан-Ремо, попавший в объектив фотомастера и помогший ему создать гармоничную, законченную пейзажную композицию. Действительно, без этой фигуры она была бы неполной. Если данную версию принять за верную, то в таком случае это не фотография Петра Ильича Чайковского, а обыкновенный туристический снимок, с красивой набережной и холмами на дальнем плане, который композитор или его брат могли приобрести в качестве памятного сувенира, и, быть может, в ателье того самого фотографа, который выполнял в Сан-Ремо групповой портрет композитора и его друзей. Приобретать подобные снимки на память о поездке в те времена было хорошей традицией.

Таким образом, на основе проведенного анализа и сопоставлений предлагаем новую атрибуцию данного снимка: «П. И. Чайковский (?) на фоне набережной Императрицы. Сан-Ремо, 1870-е».

Литература

1. Белонович Г. И. Эпизоды для вечности. Фотографии П. И. Чайковского. М.: Деловая лига, 2005. 239 с.
2. Городской указатель, или Адресная книга врачей, художников, ремесленников, торговых мест, ремесленных заведений и т. п. на 1849 г. СПб., 1849. 531 с.
3. Дагеротип в России. Т. III. Собрание Литературного музея Института русской литературы РАН / Е. В. Бархатова, В. С. Логинова, А. В. Максимова. СПб.: РОСФОТО, 2015. 228 с.
4. Санкт-Петербургские ведомости. 1845. № 24, 31 янв.
5. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. Т. 1: 1876–1878 гг. М.; Л.: Academia, 1934. 643 с.
6. Чайковский П. И. Письма к родным. Т. 1: 1850–1879 гг. М.: Музгиз, 1940. 768 с.

¹ Фотографическая коллекция Рейксмузеума (Амстердам, Нидерланды). URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-F-F01124-91> (дата обращения: 06.05.2022).

² SANREMO. Storia e Tradizioni. URL: <https://www.sanremostoria.it>; История Сан-Ремо. URL: <http://www.birreriaitalia.it/ru/blog/index/1-%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F+%D0%A1%D0%B0%D0%BD-%D0%A0%D0%B5%D0%BC%D0%BE> (дата обращения: 06.05.2022).

*И. В. Лебедев, А. В. Поволоцкая, С. Ю. Капуткина, И. А. Григорьева,
Д. Д. Пызилов, Е. И. Носова*

Проблемы хранения, исследования и идентификации негативов на нитратной основе (по фотоматериалам К. И. Коссе 1902–1917 годов)

Введение

Фотографический архив семьи Коссе был предложен в качестве дара в коллекцию Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО в 2013 г. В ходе предварительного изучения установлено, что архив состоит из 588 экспонатов. При подготовке к приему в музейную коллекцию был проведен визуальный осмотр, состояние предметов признано удовлетворительным, и в декабре 2013 г. архив был включен в коллекцию РОСФОТО под номером КП 381. Фотоматериалы были оцифрованы, цифровые копии размещены в Эйдотеке¹

При очередном плановом осмотре архива в 2018 г. в целях профилактики впервые был обнаружен запах паров азотной кислоты, характерный для фотоматериалов на нитратной основе. Это послужило отправной точкой для углубленного изучения процессов деградации и их влияния на состояние изображений и одновременно актуализировало интерес к коллекции, как к уникальному материалу, хранящему информацию об истории развития фотоиндустрии и фотолюбительства конца XIX — начала XX в. Понимание этих процессов способствует сохранению музейных предметов, которые сами по себе являются артефактами технологического развития общества и, кроме того, хранят информацию, запечатленную в эмульсионном слое.

Целью комплексного исследования фотоматериалов являлась идентификация основы фотодокументов, определение степени их сохранности и условий безопасного хранения.

Историческая справка

Архив семьи Коссе

Архив негативных и позитивных изображений, изначально принадлежавший петербургскому ветеринарному врачу Карлу Ивановичу Коссе и его супруге Елизавете Густавовне Коссе, в 1930–2000-х гг., по-видимому, хранился у наследников. В начале 2010-х гг. архив поступил в один из антикварных магазинов, а затем, в 2013-м, был подарен Государственному музейно-выставочному центру РОСФОТО.

Архив состоит из 588 экспонатов, в их числе 5 стереонегативов на стекле размером 4,5 × 10,7 см и 5 негативов на стекле формата от 12,0 × 15,5 см до 12,9 × 17,8 см. Основную часть архива составляют материалы на пленочной основе: 242 негатива и 201 стереонегатив с размером одиночного кадра 8,0 × 7,8 см. Дополняют собрание 50 позитивных стереопар на пленочной основе, 59 желатиносеребряных отпечатков с размерами кадров, соответствующими размерам одиночных негативов, и 22 позитивные стереопары, смонтированные на бумажной основе. Все сюжеты, запечатленные на фотоматериалах, неразрывно связаны

с историей семьи Карла Ивановича Коссе, который был не только успешным военным ветеринаром и состоятельным петербургским чиновником, но и классическим представителем увлеченного фотолюбителя начала XX в.

Карл Иванович Коссе родился 10 мая 1851 г. в семье Ивана Коссе (Jaap Kosse) и Марии (Mari Kosse) в поместье Ропко Лифляндской губернии. Учился в Дерптском ветеринарном институте и на ветеринарном отделении Военно-медицинской академии в Санкт-Петербурге. Служил ветеринарным врачом в лейб-гвардии Конном полку. В 1890 г. женился на Луизе Войнов (урожд. Louise Marie Arma Hedwig Woinoff), ставшей Елизаветой Густавовной Коссе (1872–1923). В первой половине 1890-х гг. был произведен в чин коллежского советника (соответствовал чину армейского полковника). В Санкт-Петербурге семья жила на 8-й линии Васильевского острова в доме № 37. В семье было четверо детей: дочь Мария Карловна, в замужестве Дорн (1891–1981), и три сына: Евгений Карлович (1893–1895), Николай Карлович (1896–?), Владимир Карлович (1897–1935). Вероятно, с конца 1890-х гг. семья Коссе владела дачей в Дудергофе, куда традиционно на маневры в летний военный лагерь выезжал лейб-гвардии Конный полк. После революции К. И. Коссе проживал в Петрограде по тому же адресу, продолжая работать ветеринарным врачом. В марте 1935 г. в возрасте 84 лет выслан в Тамбов, где и скончался в возрасте 85 лет [1, л. 443]. Художественная ценность и особое значение архива связаны с тем, что большая часть кадров сделана самим Карлом Ивановичем Коссе. Доказательством этого являются часто встречающиеся изображения, на которых К. И. Коссе запечатлен в моменты нажатия на каучуковую грушу, приводящую в действие пневматический спуск затвора фотоаппарата. Примерами таких сюжетов в жанре автопортрета являются: КП 381/21, 381/22, 381/23, 381/283, 381/284, а также групповые постановочные снимки: КП 381/178, 381/211, 381/218, 381/247, 381/248, 381/291, 381/401, 381/403. Кроме того, на снимках запечатлены члены семьи и рода Коссе, знакомые и сослуживцы.

Стоит отметить тщательно обдуманное кадрирование большинства постановочных натуральных стереоснимков, сделанных К. И. Коссе в соответствии с теорией построения перспектив в трехмерных стереоизображениях того времени. Г. Н. Буякович в своей книге «Стереоскопическая фотография» (1896) пишет: «Однако под перспективой мы будем в дальнейшем подразумевать последовательность предметов рядами или различно расположенных» [2, с. 34]; при этом под последовательностью предметов подразумевалась совокупность горизонтальной и вертикальной перспектив, из которых «...проистекает третье ощущение — воздушной перспективы. Под этим выражением артисты подразумевают чувство, ощущаемое глазом



Ил. 1. Карл Коссе. Участок Военно-Грузинской дороги на отрезке Пасанаури — Млеты. КП 381/049. Изображение со стереонегатива на пленке. 1903. © РОСФОТО

и не поддающееся точному определению. Она получается от взаимного воздействия светов и теней и от личной оценки» [2, с. 37].

Такая детальная проработка кадров свидетельствует об использовании фотографом во время съемок легкого складного штатива и устройства, позволяющего вносить временную задержку между нажатием на кнопку спуска затвора и его фактическим срабатыванием. В то же время для некоторых сюжетов, в которых К. И. Коссе выступает в качестве снимающегося, характерно наличие технических недостатков. Среди них: неправильное определение расстояния до объекта съемки, нерезкость изображения из-за неустойчивости фотокамеры, не вовремя нажатый спуск затвора, что свидетельствует о съемке «с рук» без применения автоспуска.

Следует отметить, что на подложке большинства негативов присутствуют надписи, нанесенные чернилами, включающие номер, место, год и, в некоторых случаях, указания на персонажей, на них изображенных. Например, в стереоматериалах архива, относящихся к 1904 г., встречаются такие надписи: «№ 185. В дер. Тойла у М. Сарапик 29.VI.1904», «№ 200. Семейство К. Коссе. 29.VIII.1904», «№ 205. Ив. Ив. и К. Ив. Коссе. 29.VIII.1904», «№ 194. Ив. Ив. Коссе. 28.VIII.1904», «№ 200. Семейство К. Коссе. 29.VIII.1904», «№ 222. Дом К. Ив. Коссе. 14.IX.1904», «№ 220. Все четыре лошади К. Коссе. 14.IX.1904».

Сопроводительные надписи позволили установить период создания негативов — 1902–1917 гг., а также места съемки: 1902 г. — Дудергоф; 1903 г. — Иматра; Кавказ (Кисловодск, Военно-Грузинская дорога, Тифлис); 1904 г. — Гельсингфорс, Нарва, Хутор Ольшаги Гдовского уезда Санкт-Петербургской губернии; станция Ермоловская Сестрорецкой дачной местности, Дудергоф; 1905 г. — Дудергоф, Волосово; 1906 г. — Санкт-Петербург, Висбаден, Дудергоф; 1907 г. — Крым (Севастополь, Балаклава, Алушка, Ялта, Гурзуф, Симеиз); 1908 г. — Сайменский канал, Иматра; 1909 г. — Крым (Бахчисарай,

Симеиз); 1910 и 1911 гг. — Гельсингфорс, Дудергоф; 1914 г. — Крым (Ливадия, Симферополь, Ялта, Алушта); 1917 г. — Санкт-Петербург.

Сюжеты снимков. Маршрут путешествия по Кавказу и Военно-Грузинской дороге, места остановок

Путешествие на Кавказ (1903 г.), по-видимому, первое предпринятое семьей с подростками к этому времени детьми, детально запечатлено на стереонегативах. В то время подобные поездки становятся традиционными для жителей европейской части России. Маршруты путешествий описаны в многочисленных путеводителях, например в «Практическом путеводителе по Кавказу» Григория Москвича, настолько популярному, что к 1907 г. путеводитель был переиздан 11 раз. Возможно, К. И. Коссе использовал именно этот путеводитель в своем путешествии по Кавказу и Военно-Грузинской дороге (ил. 1).

Особенно подробно на негативах отражен путь по Военно-Грузинской дороге, целью которого стало посещение Тифлиса и Боржоми. Поездка началась во Владикавказе 22 августа 1903 г. и завершилась в начальном пункте 30 августа 1903 г. В ней участвовали четверо: Карл Иванович, Елизавета Густавовна, Мария Карловна и женщина, личность которой установить не удалось. Путешествие проходило с обязательными остановками на фотографирование. К. И. Коссе снимал своих спутников весьма разнообразно, не концентрируясь на портретах, а композиционно и гармонично вписывая их в окружающий пейзаж, будь то водопад у дороги, горный склон, живописный камень или горный поток. Часто вместе с членами семьи фотографируются кучера и деревенские жители. Заметно, что Карла Ивановича как фотографа больше всего привлекает пейзаж и раскрывающиеся перед ним панорамы горной местности завораживают его своей непрерывной изменчивостью. Особое значение для Коссе имеют фотографии лошадей. В таких сюжетах проявляются его профессиональные интересы, и он делает снимки



Ил. 2. Неизвестный автор. Карл Коссе на вершине горы Ай-Петри, Крым. НП 381/259. Изображение со стереонегатива на пленке. 1903 © РОСФОТО

в живом и динамичном жанре репортажа. Часть снимков по стилю схожи с экстерьерными фотографиями лошадей, сделанными им позже, в 1904 г., в Санкт-Петербурге у казарм лейб-гвардии Конного полка. Легкая, компактная фотокамера провоцирует на активные эксперименты съемки «с рук». В поездке по Кавказу К. И. Коссе пробует снимать и в движении, но максимальная скорость затвора часто не позволяет получить необходимую четкость изображения. Наряду с нерезкостью кадра и наклонным горизонтом из-за съемки без применения штатива, на негативах заметны следы засветок, возникавшие при перезарядке материала из-за неплотной намотки пленки, присутствует и наложение кадров — следствие неправильной перемотки пленки.

Экскурс в историю любительской стереофотографии в России. Основные ошибки при съемке и обработке

Первые исследования в области практической стереоскопии относятся к концу 1830-х гг. Их инициатором был англичанин Чарльз Уитстон, опубликовавший статью с изображениями зеркального стереоскопа, предназначенного для просмотра чертежей. После изобретения Дагером и Тальботом фотографических процессов возникла необходимость создания стереодагеротипов и калотипов. В 1849 г. Дэвид Брюстер создал линзовый стереоскоп, пригодный для просмотра дагеротипов. Один из таких стереоскопов был подарен королеве Виктории после

Всемирной выставки в Лондоне в 1851 г., что послужило началом увлечения трехмерными изображениями. Спустя год набор стереоскопов, представленных на выставке, был отправлен и русскому царю Николаю I. Первая стереоскопическая двухлинзовая камера Kinetoscope была запатентована в 1854 г. Затем в 1856 г. Дж. Б. Дансером была выпущена получившая коммерческий успех камера для мокрых и сухих пластин, и двухлинзовая система стала доминирующей. [3, p. 599]. В следующем десятилетии мода на стереоскопию пошла на спад. Однако в 1890-х гг. интерес к стереоскопии в среде фотолюбителей вновь возрос. В 1893 г. была выпущена камера Richard's Verascope, ставшая фаворитом среди состоятельных фотолюбителей, в том числе и в России [3, p. 601]. Стекланные негативы из собрания Коссе могли быть сделаны такой камерой.

Один из фотоаппаратов, которым выполнено большинство стереоснимков, вероятно, был приобретен Коссе в начале 1900-х гг., поскольку существующая сквозная нумерация начинается 1902 г. На стереопаре КП 381/259 «№ 336. Крым. Видъ съ «Ай-Петри». 21.VIII.1907 г.» изображен мужчина в фуражке и кителе, сидящий на каменном склоне горы, в котором узнается повернувшийся к камере К. И. Коссе. На длинном ремне фотографа висит перекинутый через плечо вытянутый, похожий на футляр фотокамеры пенал с замком (ил. 2).

Фотокамера для получения стереоснимков заряжалась фотопленкой с шириной кадра 8,4 см и размером изображений 8,0 × 8,0 см. Большая часть негативов имеет ширину 8,4 см. Вариации длины негативной стереопары значительны и составляют от 16,0 до 22,3 см. Встречаются негативы длиной 16,5, 16,7, 17,5, 17,7, 17,9, 18,0 и 21,0 см. Этот факт позволяет предположить, что в камере использовалась не листовая пленка в кассетах, а роликовая с защитным бумажным ракордом, что косвенно подтверждается наличием полукруглых и конических пятен засветки по краям некоторых пленок. Неплотно намотанный на катушку отснятый фотоматериал, вынутый на свету из камеры для замены пленки, сразу же подвергался паразитной засветке через щели между пленкой и ракордом.

Примером стереокамеры с роликовой пленкой типа 101 (3 ¼ дюйма или 8,3 см) является модель Stereo Weno, сконструированная фирмой Blair Camera Company в Рочестере (США). В 1902 г. расположенное в Санкт-Петербурге на Малой Конюшенной представительство фирмы «Кодак» разместило в двух номерах (№ 2 и 3) ежемесячного журнала «Фотограф-любитель» рекламные сведения о поступлении в продажу новой модели стереокамеры. Реклама извещала: «Stereo Weno компактна и портативна. Она легко переносится в руках или же помещается в карман пальто, притом она имеет специальный удобный размер и формат для переноски на велосипеде. Она снабжена парными лучшего качества быстроработающими апланатическими объективами с ирисовой диафрагмой, которые урегулируются рычагом. Оба затвора всегда заведены и приводят одновременно в действие посредством пневматической груши или рычага... <...> Аппарат заряжается обыкновенной пленкой складного карманного Кодака № 3 на 12, 6 или 4 (двойные по два) снимка. Цена только 54 руб.» (ил. 3).

Известный писатель, член Петербургского фотографического общества Николай Евграфович Ермилов в 1906 г. в предисловии к «Практическому руководству к стереоскопической фотографии для любителей» пишет о развитии любительской фотографии: «Широкое и быстрое развитие любительской фотографии за последние два десятилетия объясняется не только тем, что приемы

Удивительно эффектно! — Чрезвычайно рельефно!

Stereo Weno

камера, заряжающаяся при дневномъ свѣтѣ пленкой КОДАКЪ и дающая стереоскопическіе снимки.



Stereo Weno компактна и портативна. Она легко переносится въ рукахъ или же помещается въ карманѣ пальто; притомъ она имѣетъ специальный удобный размеръ и форматъ для портретныхъ съемокъ. Она снабжена парными лучшими качества быстроработающими апланатическими объективами съ ирисовой диафрагмой, которые урегулируются рычагомъ. Оба затвора всегда заведены и приводятся одновременно въ дѣйствіе посредствомъ пневматической группы или рычага. Снимки устанавливаются на фокусъ отъ 6 футовъ до бесконечности по шкалѣ только вывѣренной шкалѣ. Аппаратъ Weno заряжается обыкновенной пленкой СКЛАДНОГО КАРМАННАГО КОДАКА № 3 на 12, 6 или 4 («двойма по два») снимка.

Цѣна только 54 руб.

У всѣхъ торговцевъ, какъ и у

Акціонерной компаніи **КОДАКЪ** въ Лондонѣ.

С.-Петербургъ, Большая Конюшенная. 1.
Москва, Петровка, д. Михалцовыхъ.

Ил. 3. Реклама в журнале «Фотограф-любитель» № 2, 1902 г. [без номера страницы]

фотографического дела и фотографические аппараты упрощены, а последние и удешевлены, так что фотографическое дело сделалось общедоступным спортом; оно объясняется главным образом тем, что результаты этого спорта — фотографические снимки — легко достижимы и представляют для фотографа-любителя большой интерес, так как оставляют на долгие годы, если не навсегда, точный и часто художественный мотив для воспоминаний как о близких и знакомых лицах, так и о тех или иных местностях, которые почему-либо привлекли внимание фотографа-любителя» [4, с. 3]. К этому времени Карл Иванович Коссе уже делает от 200 до 350 стереонегативов в год, став настоящим профессионалом.

История изобретения и применения нитратных материалов в фотографии

Изучение и сопоставление стереопар 1902 г., с которых хронологически начинается архив, позволило рассортировать негативы, отличающиеся по толщине, контрастности, оптической плотности и наличию дефектов эмульсионного слоя, на две группы. Материалы первой группы не имеют видимых изменений — кадры, полученные с использованием тонких пленок, смазаны и имеют низкий контраст. Более толстые негативы — контрастные, оптически плотные, отличаются хорошей резкостью, на них заметны неровности поверхности пленки, а на эмульсии присутствуют области металлизации. Вероятнее всего, отличия связаны с технологией производства и чувствительностью пленки. Толщина

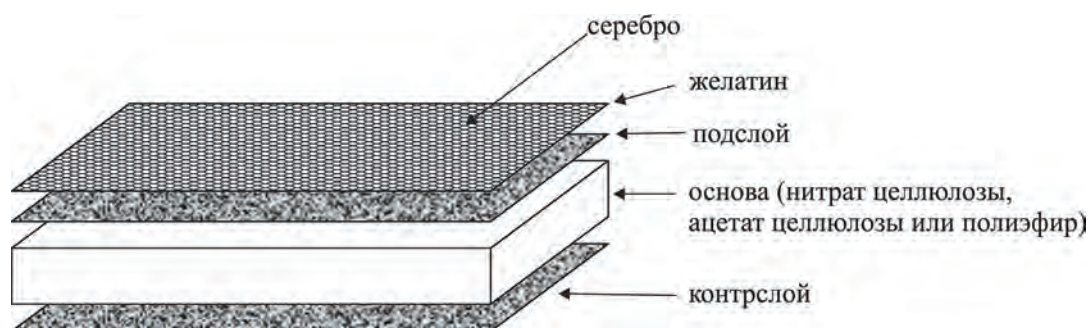
пленки зависит от количества слоев и их толщины, на ил. 4 представлено строение типичной черно-белой негативной фотопленки.

Основа (подложка) негативной фотопленки различается по типу используемого материала — нитрата целлюлозы, ацетата целлюлозы или полиэфирных соединений. С одной стороны (матовой) расположен внешний эмульсионный слой (фотоэмульсия) — коллоидная смесь микрокристаллов серебра в желатине, образующая светочувствительный слой. Под ним находится подслой, состоящий из задубленной желатины, инертный по отношению ко всем компонентам эмульсионного слоя и необходимый для обеспечения хорошей адгезии эмульсии с подложкой. С противоположной (глянцевой) стороны находится противоскручивающий желатиновый слой (контрслой) [5, с. 380–382; 6, с. 62].

В качестве основы с 1889 по 1920 г. использовался исключительно целлулоид (нитрат целлюлозы, содержащий пластификаторы). Позднее, в 1920 г., был изобретен ацетат целлюлозы, в 1930-м — диацетат целлюлозы, в 1947-м — триацетат целлюлозы, а с 1955 г. по настоящее время используются полиэфирсы.

Промышленное производство целлулоида началось в первой половине 1870-х гг., когда Джон Уэсли Хайат предложил использовать твердую смесь пероксилина с камфорой, спрессованной в лист и дополнительно обработанной эфиром (Patent No. 50,359, US). В 1902 г. журнал «Фотограф-любитель» размещает статью под названием «Целлулоид и его свойства» переведенную из французского журнала *Le Moniteur de la photographie*. В статье подробно описывается технология изготовления целлулоида и способы его адаптации для производства фотопленок: «Фабрика выпускает целлулоид в виде пластин толщиной в 12 до 15 см; листы же получают от него уже последующей обработкой. Целлулоид растворяется в смеси алкоголя с серным эфиром или уксуснокислом амиле, давая сиропообразный раствор, годный для склейки целлулоидных предметов. Эта, вторая именно, обработка его в листах и дает то, что имеется в торговле, для изготовления из него пленок и предметов» [7, с. 448]. Для предупреждения несчастных случаев при работе с огнеопасным материалом в статье описываются особые свойства целлулоида: «...при + 80 °С он размягчается и разлагается, при + 130 °С, на воздухе, он легко загорается и, сгорая, оставляет осадок угля; доведенный до высокой температуры, но не зажженный, он взрывается от удара или толчка» [Там же].

Американский профессор и фотограф Кэрролл Неблит также пишет в пятом издании книги «Фотография ее материалы и процессы», базовой для научной фотографии СССР, вышедшей в 1958 г.: «Нитроцеллюлоза в течение многих лет была наиболее подходящим материалом для основы пленки, но она обладает сравнительно малой химической стабильностью и легко воспламеняется. По этим причинам она постепенно заменяется так называемой негорючей основой, изготавливаемой из трудно воспламеняемых и медленно горящих эфиров целлюлозы» [8, с. 207–226]. Это высказывание констатировало не только завершение длительного периода использования нитроцеллюлозы в фотографии, но и начало нового периода борьбы за сохранение и консервацию оставшихся нам в наследство уникальных фотоматериалов на нитратной основе. Со временем количество новых исследований и публикаций, связанных с этим типом основы, уменьшается, особенно в России, и, как правило, носит упрощенный, рекомендательный характер. В качестве главной цели на первый план выходит сохранение информации в цифровом виде.



Ил. 4. Схематическое изображение многослойной черно-белой негативной фотопленки

Методы исследования

Нормативные документы и требования к условиям хранения пленок, методики определения степени стабильности нитропленок

Как правило, все фотодокументы отличает повышенная чувствительность к свету, экстремальным колебаниям температуры и влажности. Поэтому к способам консервации и реставрации фотодокументов, а также к условиям их хранения предъявляются особые требования. Наиболее важным и первоочередным этапом исследования является определение основы материала.

В 1983 г. Научно-исследовательским центром технической документации СССР (РГАНТД с 1996 г.) была разработана «Инструкция по обеспечению сохранности кинофотофонодокументов на нитрооснове в государственных архивах», которая включала методику определения стабильности нитроосновы (по РТМ 19-87-80) [9]. Согласно инструкции, определение типа подложки (основы) документа может быть выполнено следующими двумя методами:

1. По растворимости в органических растворителях, таких как хлороформ (CHCl_3) и метилхлорид (CH_2Cl_2). Нитроцеллюлоза не изменяется под действием растворителя, в отличие от ацетата целлюлозы, на поверхности которого под действием растворителя остается матовое пятно.

2. По характеру горения. Нитрат целлюлозы легко воспламеняется, быстро сгорает и имеет характерное пламя желтого цвета. Кроме приведенных в инструкции тестов, на практике широко применяются и другие методы определения основы, каждый из которых имеет свои

требования и ограничения. Наиболее часто используют следующие два метода: поплавковый тест и микрохимический тест с дифениламином [10].

Поплавковый тест основан на различии в плотностях материалов основы. Нитрат целлюлозы имеет более высокую плотность по сравнению с полиэфиром и ацетатом целлюлозы, поэтому эти полимеры по-разному ведут себя в растворах. Результаты теста трудно интерпретировать, требуется наличие референтной базы материалов различной степени сохранности. Существенно, что данный тест является разрушающим для исследуемых единиц хранения [10].

Микрохимический тест проводится с раствором 0,5 % дифениламина в 90 %-ной серной кислоте. Появление сине-фиолетового окрашивания свидетельствует о присутствии нитрата целлюлозы. Для проведения теста требуется нарушение целостности исследуемого объекта и соблюдение повышенных мер безопасности [11].

Важным аспектом исследования является изучение стабильности негативных фотодокументов. Метод определения стабильности негативных фотодокументов в соответствии с РТМ 19-87-80 изложен в «Инструкции по обеспечению сохранности кинофотофонодокументов на нитрооснове в государственных архивах» [9]. Метод является разрушающим, имеет высокую трудоемкость и требует отдельного помещения, оборудованного вытяжкой.

В 2007 г. РГАНТД был разработан и внедрен в практику работы архивов России и стран СНГ неразрушающий метод исследования стабильности нитроосновы негативных фотодокументов, который позволяет по величине диэлектрических потерь без нарушения целостности образца характеризовать состояние сохранности единиц хранения.

Определение состояния нитроцеллюлозной основы при помощи индикаторного экспресс-метода

Состояние нитроцеллюлозной основы	Цвет индикаторных полосок «АГФ-нитро Ц»	Периодичность контроля
Стабильное	Ярко-желтый, не отличимый от цвета исходных полосок	Повторный контроль с применением экспресс-метода через 2 года
Начало деструкции	Желто-оранжевый	Повторный контроль с применением экспресс-метода через 1 год
Деструкция	Красный или лиловый	Визуальный контроль на световом столе для реставрации

Однако в ходе практического применения был выявлен ряд недостатков, таких как необходимость длительного (до 10 суток) кондиционирования и неустойчивость работы установки, что не позволяло достоверно определять стабильность единиц хранения и вовремя удалять (изолировать) взрывоопасные объекты из хранилища.

Поэтому в дальнейшем были разработаны «Рекомендации по условиям хранения и применению индикаторного экспресс-метода оценки стабильности кинодокументов на нитроцеллюлозной основе в государственных архивах» [12].

В «Рекомендациях» приведены требования к организации и условиям хранения документов, порядку и содержанию контроля за их состоянием. Представлена методика экспресс-контроля стабильности нитроцеллюлозы, основанная на использовании индикаторных полосок «АГФ-нитро Ц», которая позволяет судить об общем количестве выделяющихся оксидов азота. Периодичность контрольного осмотра состояния сохранности регулируется «Рекомендациями» [12] (табл.).

Возможные стадии деградации пленок нитроцеллюлозы и состояние сохранности описаны в различных литературных источниках. Например, предложена следующая классификация [13]:

Стадия деградации **1**: цвет основы пленки может изменяться до светло-янтарного; присутствуют признаки угасания изображения; может ощущаться неопределенный запах по ГОСТ 22387.5-77; наблюдаются участки металлизации поверхности (реакция серебряного зеркала).

Стадия деградации **2**: насыщенный янтарный цвет негатива, размягчение эмульсии, вследствие чего негатив может стать липким; основа пленки теряет пластичность и становится хрупкой; слабый запах паров азотной кислоты.

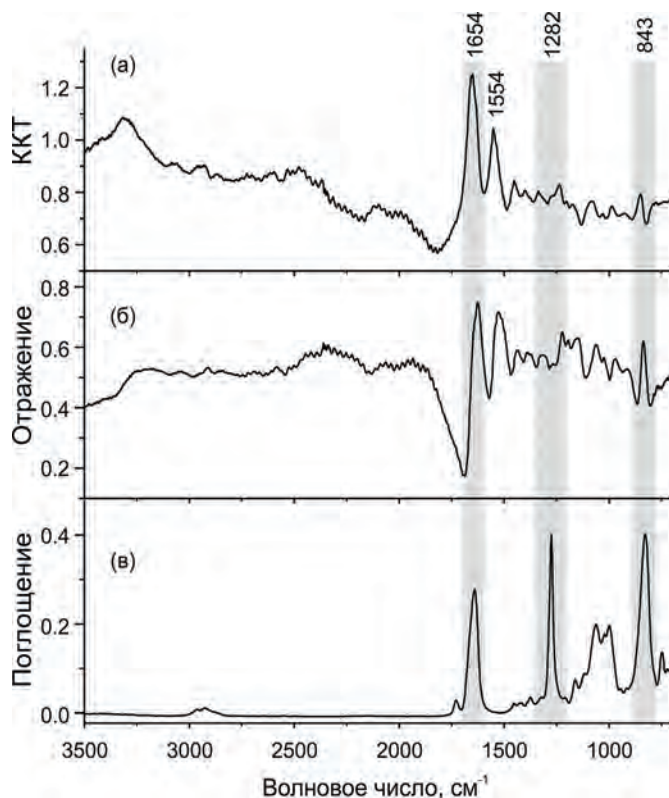
Стадия деградации **3**: негатив темно-янтарного цвета, обширная металлизация поверхности, часто с радужным эффектом, расслоение, появление пузырьков, содержащих соединения азота между пленочной основой и эмульсией; основа пленки очень хрупкая, умеренный запах паров азотной кислоты.

Стадия деградации **4**: растекание эмульсии по поверхности подложки, возможно склеивание слоев или соседних негативов, поверхность изображения легко повреждается, сильный запах азотной кислоты.

Стадия деградации **5**: деградация эмульсионного слоя с образованием желто-коричневого порошка, потеря эластичности вплоть до разрушения пленки и ее распада на отдельные фрагменты, очень сильный запах азотной кислоты.

На последних стадиях деградации пленка может самовоспламениться при повышенных температурах или вблизи источников тепла.

Следует отметить, что все перечисленные методы идентификации типа пленок и определения их состояния, за исключением индикаторных тестов, нарушают целостность негативных фотоматериалов, что нежелательно при исследовании музейных фондов. Кроме того, для получения достоверных результатов о стабильности материалов с помощью экспресс-контроля требуется одновременно исследовать большой массив документов из-за низкого предела чувствительности метода, и в этом случае трудно оценить сохранность каждой пленки в отдельности. Поэтому необходим поиск альтернативных возможностей исследования основы негативных фотопленок и определения их состояния сохранности.



Ил. 5. Инфракрасные спектры поглощения: а — спектр поглощения нитроцеллюлозы, б — исходный спектр отражения негатива КП 381/076, в — спектр поглощения негатива КП 381/008 после применения преобразования Крамерса — Кронига (ККТ)

Определение типа основы и состояния сохранности фотодокументов

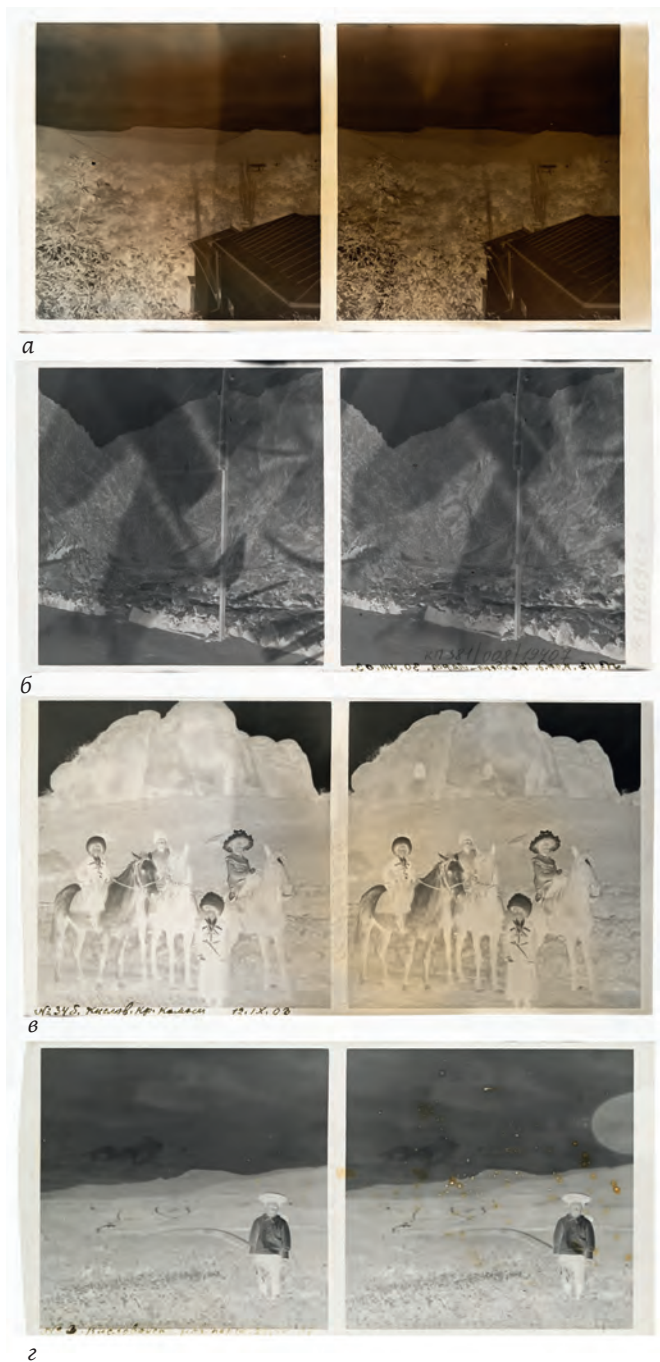
Материалом для лабораторного исследования стала выборка из 100 стереонегативов из архива семьи Коссе (КП 381/001-381/100).

Инфракрасная спектроскопия широко применяется для исследования полимерных материалов, является перспективным методом для изучения сохранности фотографических пленок и может быть использована в качестве неразрушающего и бесконтактного метода для достоверного определения типа основы негативов [14].

Инфракрасные спектры были получены на ИК-микроскопе Lumos-II (Bruker), в режиме отражения, на детекторе ТЕ-МСТ (Thermo electrically Cooled Photoconductive HgCdTe), в области от 4 000 до 650 см^{-1} , с разрешением 4 см^{-1} , усреднение спектров проводилось по 256 сканированиям. Спектры негативных фотопленок регистрировались без предварительной подготовки образцов. В ходе экспериментов установлено, что наилучшие результаты были получены при регистрации спектров со стороны контроля в режиме зеркального отражения.

По данным ИК-спектроскопии, все исследуемые негативные фотодокументы изготовлены с использованием нитроцеллюлозы. Для примера на ил. 5 приведен спектр отражения негатива 381/008/19475.

Спектры, полученные в режиме зеркального отражения, обработаны с использованием программного обеспечения OPUS 8.5.29 (Bruker), с применением преобразования Крамерса — Кронига по оптической плотности. На ил. 5 приведен эталонный спектр поглощения



Ил. 6. Примеры негативов, находящихся на различных стадиях деградации: а) КП 381/008, б) КП 381/032, в) КП 381/020, г) КП 381/007 © РОСФОТО

нитроцеллюлозы (а), исходный спектр отражения негатива 381/076/19475 (б) и спектр поглощения после применения преобразования ККТ (в).

Полосы поглощения в области 1654, 1282 и 843 см⁻¹ относятся к колебаниям нитрата целлюлозы $\nu_{as}(\text{NO}_2)$, $\nu_s(\text{NO}_2)$ и $\nu(\text{NO})$ соответственно [15; 16]. Кроме того, полосы поглощения в области 1654 см⁻¹ и 1554 см⁻¹ (Амид I и Амид II соответственно) связаны с наличием желатины в составе контрслоя, подслоя и эмульсионного слоя. Стоит отметить, что типичные полосы поглощения для желатины не только доминируют в спектре, но и перекрывают характеристическую полосу поглощения нитрата целлюлозы в области 1654 см⁻¹. Другой отличительной особенностью является отсутствие полосы поглощения

в области 1282 см⁻¹. Для идентификации основы в виде нитрата целлюлозы в спектрах отражения используется полоса 843 см⁻¹ [14].

Определение типа основы негативного фотодокумента позволило изучить состояние сохранности с использованием индикаторных полосок согласно рекомендациям [12]. Исходя из полученных результатов, можно утверждать, что все исследованные негативы не имеют характерного едкого запаха паров азота и находятся в начальных стадиях деградации, о чем свидетельствует желто-оранжевый цвет тестовой индикаторной полоски.

Сохранность пленок также изучалась визуально с исследованием негативных фотодокументов в отраженном и проходящем свете на световом столе, а кроме того, с использованием методов оптической микроскопии.

Стоит отметить, что в 2013 г. все негативы были оцифрованы в формате черно-белого позитивного изображения, что привело к потере отправной точки визуального мониторинга процессов, непрерывно происходящих в нитратной основе и влияющих на состояние эмульсионного слоя.

Примеры негативов, находящихся на различных стадиях деградации, представлены на ил. 6.

Изучение морфологических характеристик негативов проводилось с использованием микроскопа MZ16 (Leica).

В качестве морфологических признаков исследовались: — пятна и царапины, отпечатки пальцев, дефекты и повреждения, в том числе нарушение сохранности эмульсионного слоя (ил. 7а-7з);

— изменение тональности — наличие участков, различающихся по яркости/контрастности, изменение распределения яркости (оптических плотностей), связанное с угасанием негативов (ил. 7д);

— изменение цветовой гаммы — наличие пожелтевших участков (ил. 7е);

— наличие металлизации со стороны эмульсионного слоя, так называемая реакция серебряного зеркала (ил. 7ж);

— наличие ретикуляции участков с отслоением фотографической эмульсии и деформации (растрескивания) эмульсионного слоя, образование пузырей (ил. 7з-7к).

Следует подчеркнуть, что даже самые хорошо сохранившиеся пленки на основе нитроцеллюлозы сейчас находятся как минимум на первой стадии деградации. Исходя из совокупности полученных признаков и характеристик, перечисленных выше, исследованные пленки были разбиты на группы в соответствии с их состоянием сохранности, например: 381/008 (ил. 6а) — стадия деградации 1; 381/032 (ил. 6б) — стадия деградации 2; 381/020 (ил. 6в) и 381/007 (ил. 6г) — стадия деградации 3 (рекомендуется отдельное хранение).

Заключение

Детальное изучение негативов К. И. Коссе стало толчком к их углубленному изучению с точки зрения эстетической и исторической значимости коллекции. В процессе исследования были рассмотрены технические возможности фотографов-любителей конца XIX — начала XX в. в России. Следует отметить, что оцифровка фотоматериалов даже при соблюдении требований к передаче высочайшей четкости, градаций серого и глубины цвета сканируемого изображения, позволила переосмыслить потенциал цветного изображения как основы для подготовки научно-популярных экспозиций, представляющих весь спектр фотографических процессов в их историческом и современном развитии.



Ил. 7. Микрофотографии дефектов негативов: отпечатки пальцев (а), царапины (б), пятна и дефекты эмульсионного слоя (в), нарушение сохранности эмульсионного слоя (г), изменение тональности, угасание (д), изменение цветовой гаммы (е), наличие металлизации со стороны эмульсионного слоя (ж), отслоение эмульсионного слоя (з), растрескивание эмульсионного слоя (и), образование пузырей (к)

Комплексные исследования, проведенные с помощью современных аналитических методов, включающих оптическую микроскопию и инфракрасную спектроскопию, дали возможность провести идентификацию основы без нарушения целостности единиц хранения музейной коллекции и уйти от применения микрохимических методов, результаты которых к тому же не являются однозначными и трудны в интерпретации.

Изучение 100 единиц хранения 1903 г. — черно-белых негативных фотодокументов из собрания К. И. Коссе — без проведения какой-либо пробоподготовки привело к следующим выводам:

— однозначно установлено, что все исследуемые негативы имеют нитроцеллюлозную основу и находятся на начальных стадиях деградации (от первой до третьей), о чем свидетельствует цвет индикаторных полосок. Состояние сохранности оценивалось в соответствии с «Рекомендациями по условиям хранения и применению индикаторного экспресс-метода оценки стабильности кинодокументов на нитроцеллюлозной основе в государственных архивах», что невозможно было сделать без предварительного определения типа основы негативного фотодокумента;

— по результатам исследования можно рекомендовать оптимальные условия хранения фотоматериалов, установить периодичность проведения обязательного мониторинга с целью своевременного изолирования опасных экспонатов в соответствии с требованиями нормативных документов.

Литература

1. Алфавитный указатель жителей Петрограда на 1917 год. ГАРФ. Ф. Р-8409. Оп. 1. Д. 1447.
2. Буякович Г. Н. Стереоскопическая фотография: сост. по Donnadieu Г. Н. Буякович. СПб.: Эггерс и К°, 1896. 111 с. (Фотографическая библиотека; 5).
3. *Lepton, R.* Oxford Companion to the Photograph. New York: Oxford University Press, 2005. 769 p.
4. *Ермилов Н. Е.* Практическое руководство стереоскопической фотографии для любителей. СПб.: тип. Ц. Крайз, 1906. Вып. 3. 45 с.
5. *Иофис Е. А.* Фотокинотехника. М.: Советская энциклопедия, 1981. 449 с.
6. *Редько А. В.* Основы фотографических процессов. СПб.: Лань, 1999. 512 с.
7. Целлулоид и его свойство // Фотограф-любитель. СПб.: тип. товарищества «Общественная польза», 1902. № 12. С. 448–450.
8. *Неблит К. Б.* Фотография ее материалы и процессы. М.: Искусство, 1958. 673 с.
9. Главное архивное управление при Совете министров СССР. Научно-исследовательский центр технической документации СССР. Инструкция по обеспечению сохранности кинофотодокументов на нитрооснове в государственных архивах СССР. 1983. URL: <https://gosthelp.ru/text/Instrukciyapoobespecheniy.html> (дата обращения: 08.08.2022).
10. *Fischer, M., Robb, A.* Guidelines for Care and Identification of Film Base Photographic Materials // Topics in Photographic Preservation. 1993. Vol. 6. P. 134–135. URL: https://resources.culturalheritage.org/pmgtopics/1995-volume-six/06_14_Robb.html (accessed 08.08.2022).
11. *Scott Williams, R.* The diphenylamine spot test for cellulose nitrate in museum objects // Canadian Conservation Institute Notes 17/2. 1994. URL: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservationpublications/canadian-conservationinstitute-notes/diphenylamine-test-cellulose-nitrate.html> (accessed 08.08.2022).
12. Росархив, РГАНТД, РГАКФД. Рекомендации по условиям хранения и применению индикаторного экспресс-метода оценки стабильности кинодокументов на нитроцеллюлозной основе в государственных архивах. 2007. URL: <https://rusarchives.ru/met-rekomendacii/rekomendacii-po-usloviyam-hraneniya-i-primeniyu-indikatornogo-ekspress-metoda-ocenki-stabilnosti-kinodokumentov#razd-6> (дата обращения: 08.08.2022).
13. NPS Museum Handbook, Part 1: Museum Collections. US Department of the Interior. National Park Service. 1999. URL: <https://www.nps.gov/museum/publications/MHI/mushbk1.html> (accessed 08.08.2022).
14. *Carter, E., Swarbrick, B., Harrison, T., Ronai, L.* Rapid identification of cellulose nitrate and cellulose acetate film in historic photograph collections // Heritage Science. 2020. Vol. 8 (51). URL: <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/s40494-020-00395-y> (accessed 22.08.2022).
15. *Quye, A., Littlejohn, D., Pethrick, R.A., Stewart, R.A.* Investigation of inherent degradation in cellulosenitrate museum artefacts // Polymer Degradation and Stability. 2011. Vol. 96. P. 1369–1376.
16. *Pereira, A., Candeias, A., Cardoso, A., Rodrigues, D., Vandenabeele, P., Caldeira, A. T.* Non-invasive methodology for the identification of plastic pieces in museum environment — a novel approach // Microchemical Journal. 2016. Vol. 124. P. 846–855.

¹ Уникальная система хранения цифровых музейных объектов и другого мультимедийного контента, разработанная сотрудниками РОСФОТО. URL: <https://rosphoto.org/science-department/eidotheque/> (дата обращения 03.08.2022).

А. В. Голубева

«Альбом видов города Тобольска» фотографа Иосифа Савельевича Шустера из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: экспертное исследование

Собрание Государственного музея истории Санкт-Петербурга насчитывает свыше одного миллиона художественных, бытовых и технических предметов, иллюстрирующих различные аспекты истории не только Санкт-Петербурга, но и других российских и зарубежных городов. Значительную часть этого собрания — больше 230 тысяч единиц хранения — составляют фотографии: фотохимические и фотомеханические отпечатки, негативы и диапозитивы, созданные в период с 1840-х гг. по настоящее время.

Фотографическая коллекция Государственного музея истории Санкт-Петербурга начала формироваться в 1907–1908 гг., когда с одной стороны при Петербургском обществе архитекторов-художников на базе комиссии по изучению и описанию старого Петербурга был создан Музей старого Петербурга, а с другой стороны, годом позже, при статистическом отделении Петербургской городской управы начал формироваться Петербургский городской музей. В задачи первого музея входило изучение, фотографирование, описание и охрана архитектурных и художественных памятников Петербурга. Основатели второго музея ставили перед собой цель собирать предметы, иллюстрирующие не только историю Петербурга, но и современную общественную и хозяйственную жизнь города, применяя опыт городских музеев Парижа, Вены, Брюсселя и Берлина. После Октябрьской революции 1917 г. оба музея оказались не у дел. Но спустя год, в октябре — декабре 1918 г., на базе их коллекций в Аничковом дворце был создан новый музей — Музей города, впоследствии ставший

Государственным музеем истории Санкт-Петербурга. Его концепция заключалась в изучении и популяризации истории мировой урбанистики и городской культуры без территориальных и временных границ. Созданный в послереволюционном Петрограде Музей города аккумулировал в своих коллекциях «все, касающееся как жизни и истории развития данного родного города, так и аналогичные экспонаты других городов... которые служили бы для сравнительного изучения» [1, л. 26]. Поэтому в музей поступали материалы, в том числе и фотографии, связанные с историей многих городов России и мира.

Среди почти 25 тысяч фотографий с видами российских городов в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга более 100 лет хранится «Альбом видов города Тобольска», снятых фотографом Шустером.

Альбом имеет размеры 26,2 × 36,4 × 3,5 см и представляет собой блок из 24 паспарту, с мраморным обрезом и с прямоугольной рамкой золотистого цвета с виньетками по углам, скрепленных двумя переплетными винтами из латуни с переплетом из толстого картона, оклеенного коричневым коленкором. На внешней стороне верхней крышки переплета золотым тиснением выполнены надписи: «АЛЬБОМЪ / видовъ / г. Тобольска» (в правой части) и «Фотогр. Шустеръ» (внизу слева), декоративные элементы под названием альбома и в правом нижнем углу и три изображения птиц, а также вытеснены черной краской архитектурный пейзаж в круглой рамке на фоне цветов в украшенном орнаментальными линиями левом верхнем углу и диагональная орнаментальная полоса



Ил. 1. И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Присутственные места, собор, [архиерейский дом, Богоявленская церковь] и часть подгорной Базарной площади. 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком © Государственный музей истории Санкт-Петербурга



Ил. 2. И. С. Шустер. [Россия. Tobolsk. Большая Пятницкая улица.] 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком
© Государственный музей истории Санкт-Петербурга

в правом нижнем углу. На нижней крышке — бесцветная тисненая рамка с виньетками в углах. Форзац и нахзац альбома выполнены из бумаги с растительным орнаментом в светло-коричневых тонах. При этом правая часть форзаца была утрачена еще до поступления альбома в музей, о чем свидетельствует след чернильного штампа с левой части форзаца на первом паспарту. Левая часть нахзаца также пострадала за долгую историю бытования предмета: она оторвана и вложена в альбом.

Все маркеры музейной истории альбома сосредоточены на левой стороне форзаца. И самым первым и важным является чернильный штамп темно-розового цвета, представляющий собой две перекрещенные по диагонали линии, между которыми помещены следующие надписи: «КНП» сверху, «МУ» слева, «ЗЕЙ» справа и «ГОРОДА» внизу. То есть «КНП МУЗЕЙ ГОРОДА». Сочетание букв «КНП» являлось аббревиатурой Комиссариата народного просвещения, или, что более привычно, Народного комиссариата

просвещения (Наркомпроса), в ведении которого музей находился с момента своего основания 4 октября 1918 г. и до 1 июля, а фактически — до сентября 1920 г., когда Музей города был передан по акту Совету коммунального хозяйства (Совкомхозу).

В связи с этим можно утверждать, что «Альбом видов города Tobolska», снятых фотографом Шустером, поступил в Музей города в 1918–1920 гг. К сожалению, выяснить более точную дату, как и источник поступления предметов, промаркированных чернильным штампом «КНП МУЗЕЙ ГОРОДА», невозможно, поскольку самая ранняя из дошедших до нас книг регистрации поступлений предметов в музей была начата лишь 1 января 1921 г., когда Музей города уже находился в ведении Совкомхоза.

Поступивший альбом был определен в архитектурно-строительный отдел, который в первые годы работы Музея города лично возглавлял его первый директор Лев Александрович Ильин (1879–1942). Этот отдел освещал «ход



Ил. 3. И. С. Шустер. [Россия. Tobolsk.] Вид подгорной [и нагорной] части с Панина бугра. 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком
© Государственный музей истории Санкт-Петербурга

развития концепции материального оформления города, выражающегося в его плане и внешнем облике, в разных странах и условиях культуры, а также те пути, по которым направляется градостроительство современности» [2, с. 61].

Не исключено, что в 1920-е гг. альбом находился в экспозиции Музея города в одном из залов Аничкова дворца, посвященных архитектуре городов мира.

После начала Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. собрание Музея города, называвшегося уже Музеем истории и развития Ленинграда, было экстренно подготовлено к эвакуации в Сарапул, ставший убежищем для коллекций многих отечественных музеев на время войны. Первая отправка музейных ценностей в Сарапул состоялась 5 июля 1941 г., следующая — спустя полтора месяца, 20 августа 1941 г. Именно в эвакуацию второй очереди и попал альбом фотографа Шустера в ящике № 436/36 среди других альбомов сектора архитектуры и планировки Музея истории и развития Ленинграда. Об этом свидетельствует акт № 36 передачи музейных предметов на временное хранение от 20 августа 1941 г. и опись ящика № 436/36 в приемо-сдаточных документах по эвакуации музейных материалов (дело № II, эвакуация II очереди).

После окончания войны эвакуированные предметы вернулись к сентябрю 1945 г. в музей, и началась тотальная сверка, которая была завершена в 1948 г. О прохождении альбомом Шустера послевоенной сверки свидетельствует чернильный штамп «ПРОВЕРЕНО» в левом нижнем углу левой части форзаца.

В ходе проверки материалов музея, вернувшихся из эвакуации, все предметы, не связанные непосредственно с историей Петербурга — Петрограда — Ленинграда, были объединены в фонд отдела градостроительства и оставались невостребованными вплоть до конца 1970-х гг., поскольку после Великой Отечественной войны музей истории мирового градостроительства сменил свой профиль на музей истории одного конкретного города — Петербурга — Петрограда — Ленинграда. Среди подвергнутых забвению предметов оказался и «Альбом видов города Тобольска», снятых фотографом Шустером.

Новый виток истории начался в 1990 г., когда альбом в числе сорока с лишним тысяч фотохимических и фото-механических отпечатков из отдела градостроительства был перемещен в новый фонд музея — фонд фотографий городов мира.

Вплоть до настоящего времени альбом оставался до конца не исследован.

В альбоме 24 фотографии размером приблизительно 17 см в высоту и 23 см в ширину. Все фотографии выполнены в единой технике и наклеены по одной на лицевую сторону паспарту в центре печатной прямоугольной рамки золотистого цвета с виньетками по углам.

Изучение фотографий при 40-кратном увеличении позволило установить, что все фотографии напечатаны на альбуминовой бумаге, поскольку бумажные волокна видны под фотоэмульсионным слоем.

Этот фотографический процесс был открыт в 1850 г. во Франции и, как и предыдущие процессы, сразу получил широкое распространение. Фотографии на альбуминовой бумаге были стабильнее, меньше выцветали, были резче и передавали больше полутонов, чем предшествовавшие им отпечатки на соленой бумаге.

Техника альбуминовой печати оставалась популярной до начала XX в.

Готовые альбуминовые отпечатки наклеивали на паспарту. Для альбуминовых отпечатков это почти обязательное условие: ведь бумага для них использовалась настолько тонкая, что без подложки она сворачивалась в трубочку.

Напечатанные на альбуминовой бумаге фотографии из альбома Шустера были вирированы золотом, поскольку имеют оттенок, близкий к фиолетово-коричневому. Однако более тщательное изучение этих фотографий с помощью микроскопа показало, что фотоэмульсию от поверхности отделяет дополнительный слой — прозрачный слой натурального лака. Чаще всего фотографы использовали в качестве финального покрытия желатиновый лак. Он виден невооруженным глазом, поскольку ложится плотным слоем поверх альбуминовой фотоэмульсии и придает поверхности отпечатка ни с чем не сравнимый глянец, а со временем может начать отслаиваться в виде тонкой пленки, что в некоторых случаях помогает его идентифицировать.



Ил. 4. И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.]
Общий вид нагорной части. 1890-е
Отпечаток на альбуминовой бумаге,
покрытый коллодионным лаком
© Государственный музей истории
Санкт-Петербурга



Ил. 5. И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.]
Общий вид подгорной части. 1891–
1896. Отпечаток на альбуминовой
бумаге, покрытый коллодионным лаком
© Государственный музей истории
Санкт-Петербурга

Коллодионное покрытие, если оно нанесено тонким слоем, как это было сделано фотографом Шустером, на альбуминовых отпечатках практически незаметно. Оно делает альбуминовые отпечатки немного более похожими на коллодионные. Несмотря на то что широкое распространение коллодионных бумаг приходилось как раз на 1890-е гг., еще задолго до этого в лаборатории большинства фотографов коллодион был в наличии — для изготовления мокроколлодионных негативов. То есть всегда имелся под рукой. Толстый слой коллодиона на отпечатке также придавал фотографии глянецвитость. А вот тонкий слой почти невозможно различить. Разве что под микроскопом он делает менее явными бумажные волокна и трещины фотоэмульсии. И иногда при изучении фотографии под разными углами падения света можно заметить характерную для коллодиона радужную поверхность.

Утверждается, что ряд авторов XIX в. настоятельно рекомендовали покрывать альбуминовые отпечатки коллодионным лаком, чтобы уберечь их от загрязнений, содержащихся во влажном воздухе, и от случайных механических повреждений [3, с. 31–32].

Таким образом, точное определение техники печати фотографий из исследуемого альбома позволило сузить время изготовления отпечатков до конца XIX — самого начала XX в.

Фотографии в альбоме Шустера из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга (ГМИ СПб) не имеют подписей. Поэтому изначально об этом альбоме было известно только то, что помещенные в него виды дореволюционного Тобольска снял фотограф Шустер.

В конце XIX в. в Тобольске было два фотографа с такой фамилией — Монс Шевелевич и Йосель Шевелевич (или Иосиф Савельевич), сыновья Шевеля Маласовича Шустера, тобольского парикмахера [4]. Монс, старший из братьев Шустеров, открыл фотоателье в Тобольске не позднее 1891 г. Однако вскоре, в 1892 г., ради уникальных фотографий и освоения новых пространств вдали от конкурентов, он отправился в Восточную Сибирь и оставил фотоателье младшему брату Йоселю (Иосифу) [4].

Йосель Шевелевич (Иосиф Савельевич) Шустер родился в 1867 г. и получил только начальное образование. Вслед за старшим братом увлекся фотографией.

Однако в 1892 г. никак не мог принять от Монса фотоателье, поскольку, по утверждению Игоря Евгеньевича Варкина (краеведа, исследователя творчества этого фотографа, председателя совета региональной еврейской национальной культурной автономии «Адар», раввина тюменской синагоги), в то время служил в Тобольском резервном батальоне. Чтобы спасти тобольское фотоателье Шустеров от исчезновения, свидетельство на открытие фотографического салона в 1892 г. получила новоиспеченная супруга Иосифа Савельевича — Асна Пейсаховна Шустер, урожденная Левина [4]. Так появилось заведение «Художественная фотография А. Шустер».

В 1895 г. тюремные власти Тобольска пригласили Шустера фотографировать заключенных Тобольского тюремного замка для формирования личных дел. Что он и делал с 1895 по 1903 г. на добровольных началах [4].

В 1899 г. Шустер приготовил для поднесения государю-императору Николаю II альбом фотографий «Types et vues de la ville de Tobolsk» («Типы и виды города Тобольска»), о чем сообщалось в заметке «Городская хроника», опубликованной в газете «Сибирский листок» за 7 ноября 1899 г. [5, с. 2]. Исходя из того, что в это время в Тобольске работал фотографом только один из Шустеров — Иосиф Савельевич, речь шла именно о нем.

20 января 1902 г. также в «Сибирском листке» сообщалось, что «...на днях только что окончены фотографические снимки г. Шустером всех мастерских тобольских тюрем, с находящимися в них изделиями для всероссийской кустарно-промышленной выставки в г. Петербурге, имеющей открыться 1 марта н. г.» [6, с. 2].

Конечно, Иосиф Савельевич снимал в Тобольске не только городские виды и заключенных Тобольского тюремного замка. В его фотоателье приходили горожане ради художественных портретов, как рассказывает И. Е. Варкин в историко-документальном фильме «Лестница Шустера» (2019, реж. В. Дровален, по сценарию И. Варкина).

В 1906 г. Шустеры переехали из Тобольска в стремительно развивавшуюся Тюмень. И на этом тобольский период творчества Иосифа Савельевича завершился.

В Тюмени в 1907 г. Шустер сфотографировал один из этапов первого мирового автомобильного пробега Пекин — Париж, открыл несколько кинотеатров, первым



Ил. 6. И. С. Шустер. [Россия. Tobolsk Большая Никольская улица.] 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком
© Государственный музей истории Санкт-Петербурга

начал снимать кинохронику и незадолго до смерти, в 1927 г., создал альбом к 10-летию советской власти в этом городе [4].

Основная часть «Альбома видов г. Tobolska» фотографа Шустера — это 17 фотографий с видами города и его окрестностей. Завершают альбом 2 снимка с жанровыми портретами местных жителей и 5 фотографий с заключенными Tobolskского тюремного замка. Это позволяет сопоставить альбом из собрания ГМИ СПб с указанными в газете «Сибирский листок» за 1899 и 1902 гг. фотографическими работами Иосифа Савельевича.

На первой фотографии¹ из «Альбома видов г. Tobolska» фотографа Шустера в собрании ГМИ СПб запечатлен белокаменный православный пятиглавый храм кубической формы с двумя ярусами окон, декорированных наличниками, с фасадами из простенков-прясел, разграниченных лопатками, с куполами сложной формы, с перехватами и подкрестными фонариками. Это

Софийско-Успенский кафедральный собор, древнейший храм в Сибири и первое каменное здание в Tobolske, построенное в 1683–1686 гг. на месте предшествовавших ему деревянных храмов [7]. Собор снят с северо-запада: со стороны западного фасада с крытой теплой папертью и северного фасада с пристроенным к нему в начале 1750-х гг. приделом во имя Иоанна Златоуста. Иосиф Савельевич выбрал для съемки собора общий план. Однако основание собора и кресты на главках упираются в границы кадра, что нередко встречается в архитектурных фотографиях XIX в. Это могло быть обусловлено ограниченным выбором и фотографической оптики, и подходящих мест съемки.

В ранее упоминавшейся заметке «Городская хроника», опубликованной в газете «Сибирский листок» за 7 ноября 1899 г., среди перечисленных видов, вошедших в альбом Шустера для поднесения Николаю II, указан кафедральный собор [5, с. 2]. Это позволяет установить 1899 г. как



Ил. 7. И. С. Шустер. [Россия. Tobolsk Здание Tobolskского городского банка, украшенное по случаю коронации Николая II и Александры Федоровны.] 1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком
© Государственный музей истории Санкт-Петербурга

нижнюю границу датировки фотографии. Верхняя граница менее точна. Но в соответствии с биографией фотографа и техникой, в которой исполнены все работы в альбоме Шустера, целесообразно было бы ограничить время создания первой фотографии 1890-ми гг. Эта датировка — 1890-е гг. — может быть применима ко всем фотографиям альбома, которые удалось сопоставить с перечисленными в «Сибирском листке» 1899 г. видами Тобольска.

На второй фотографии² мы видим общий вид памятника Ермаку Тимофеевичу (1532–1585), казачьему атаману, покорителю Сибири. Памятник выполнен по проекту Александра Павловича Брюллова (1798–1877) из мрамора, в форме обелиска на высоком прямоугольном постаменте, установленном на квадратном в плане гранитном подножии. Шустер сфотографировал его с обращенной на запад, к России, лицевой стороны, на которой расположена надпись в три строки: «ПОКОРИТЕЛЮ СИБИРИ, ЕРМАКУ». Памятник был установлен в 1839 г. на мысе Чукман, возвышающемся над речкой Курдюмкой, рядом с Тобольским кремлем (хотя первоначально его место планировалось напротив мыса Чукман — на Панином бугре, откуда он был бы виден со всех частей города) [8, с. 14]. Этот вид в «Сибирском листке» 1899 г. упоминается как «памятник Ермаку». В качестве точки съемки фотограф выбрал фронтальный нижний ракурс, добавляющий величественности мраморному обелиску, рассекающему переэкспонированное и потому абсолютно белое небо без единого облака.

На третьей фотографии³ изображен общий вид одноэтажного здания Тобольского губернского музея, с треугольными фронтонами, полуциркульными окнами, крыльцом в центре главного и бокового фасадов и расположенными в верхней части угловых ризалитов главного фасада надписями: «1587» (год основания Тобольска) слева и «1887» (год закладки фундамента нового здания музея, основанного в 1870 г.) справа [9]. Несмотря на то что фронтальный вид главного фасада представил бы здание более выгодно, фотограф, как уже ранее в кадре с собором, избрал ракурс в три четверти — так, чтобы максимально подробно показать объект съемки в контексте окружающего пространства, с учетом главного и бокового фасадов.

Эта фотография в «Сибирском листке» 1899 г. подписана как «Музей». Также она опубликована в труде под редакцией Дмитрия Ивановича Менделеева (1834–1907) «Уральская железная промышленность в 1899 году» [10, с. 432]. В 1899 г. Менделеев возглавил Уральскую экспедицию по изучению металлургической, горнодобывающей и лесной промышленности и прогнозированию развития края, маршрут которой проходил через его родной город Тобольск. Музей в Тобольске Дмитрий Иванович описывал как «прекрасно устроенный, содержащий чрезвычайно поучительное собрание местных — до севера включительно — вещей и предметов торгова и промышленности» [10, с. 432].

На фотографии с изображением музея впервые в альбоме появляется бело-желто-черный флаг императорского дома Романовых. В качестве официального государственного флага он перестал использоваться в 1883 г., уступив место бело-сине-красному флагу, и поднимался лишь по случаю торжеств. В 1890-е гг. было только два масштабных всероссийских торжества, на которых в Тобольске — столице Сибири — могли быть подняты династические флаги Романовых. Первое из них приходилось на 1891 г., когда, возвращаясь из Восточного путешествия в Петербург, цесаревич Николай Александрович, будущий император Николай II, посетил город Тобольск (см. подробнее: [11, с. 1–26; 12, с. 1–22]). Правда, как уже сказано выше,

по мнению И. Е. Варкина, в это время И. С. Шустер служил в Тобольском резервном батальоне и никак не мог сфотографировать Тобольск, украшенный по случаю проезда цесаревича Николая Александровича по Тобольской губернии. Однако полностью исключать такую возможность не стоит.

Следующим поводом для украшения города династическими флагами Романовых стала коронация императора Николая II и императрицы Александры Федоровны в 1896 г. В честь этого события бело-желто-черными флагами были украшены все города Российской империи, в том числе и Тобольск.

Таким образом, для фотографий с изображением династических флагов Романовых можно сузить датировку до 1891–1896 гг. И первой из таких фотографий стал вид губернского музея в Тобольске.

На четвертой фотографии⁴ (см. ил. 1) изображена подгорная Базарная площадь с открытыми конными повозками, украшенная бело-желто-черными флагами. На заднем плане между торговыми зданиями — Богоявленская церковь, известная также как Богородицкая или храм в честь Богоявления Господня в городе Тобольске [13]. Это неоднократно перестраивавшаяся из-за пожаров двухэтажная каменная церковь в форме перекрытого огромной приплюснутой луковицей восьмерика на четверике, с шатровой колокольней. Здание церкви закрывает от зрителя расположенный на склоне Троицкого мыса Прямской, или Софийский, взвоз, ведущий снизу от Базарной площади к кремлю в нагорной части города. Над Прямским взвозом на Троицком мысу — колокольня и Софийско-Успенский собор Тобольского кремля. Справа за деревьями в нагорной части города виден архиерейский дом. А слева расположены украшенные династическими флагами Романовых трехэтажное здание присутственных мест с гербом в тимпане треугольного фронтона (бывший дворец наместника) и, справа от него, здание губернской судебной управы, украшенное в торце монограммой в виде буквы «А», расположенной внутри буквы «Н». Такая монограмма могла бы сузить время создания фотографии до конкретного года — 1891-го или 1896-го. Но, к сожалению, эта монограмма именно в таком виде использовалась для украшения городов, торжественных подношений, памятных жетонов и многого другого и в 1891 г., обозначая инициалы цесаревича Николая Александровича, будущего императора Николая II, и в 1896 г., обозначая первые буквы имен коронованной четы Николая II и Александры Федоровны. Поэтому для данной фотографии также целесообразно определить датировку с 1891 по 1896 г. В «Сибирском листке» 1899 г. есть упоминание о похожей фотографии, однако точка съемки, видимо, была иной, поскольку в тот кадр вошли не только кафедральный собор и присутственные места, но и тюремный замок, о котором на фотографии в альбоме из собрания ГМИ СПб можно лишь догадываться. Еще одна похожая фотография Шустера была обнаружена на сайте аукционного дома «Импери», подписанная, предположительно, рукой автора: «Часть г. Тобольска — Присутственные места, собор... и часть подгорной базарной площади» [14]. Ввиду отсутствия художественного образования Шустер сделал этот кадр небрежно, поскольку в композиции нет смыслового центра, за который можно было бы принять открытую конную повозку с возницей, если бы она была крупнее и ближе к зрителю. Также эта фотография не дает полного представления о Базарной площади, присутствующей в кадре лишь частично. Однако позволяет

понять расположение площади и Богоявленской церкви относительно зданий нагорной части города, что говорит больше о топографическом, чем о художественном значении этой работы Шустера.

На пятой фотографии⁵ (см. ил. 2) запечатлена перспектива вымощенной досками Большой Пятницкой улицы, поименованной по названию Пятницкой церкви (во имя Параскевы Пятницы), известной также как Сретенская церковь (во имя Сретения Господня). На фотографии церковь расположена вдалеке справа. Отличительной особенностью архитектурного оформления этой церкви были треугольные пофронтонные завершения основного четверика и поперечно ориентированный притвор, над которым возвышалась увенчанная шпилем колокольня [15]. Однако ни церковь, ни строения по сторонам улицы не были в центре внимания фотографа. Задачей Шустера в этом кадре являлась демонстрация мощения одной из центральных улиц Тобольска в преддверии торжества, имеющего прямое отношение к императорскому дому Романовых, — значительную часть кадра занимает перспектива мостовой с не до конца уложенными досками. Поскольку на этой фотографии присутствуют династические флаги Романовых, ее изготовление также можно отнести к периоду с 1891 по 1896 г.

На шестом снимке⁶ (см. ил. 3) показан вид Верхнего и Нижнего посадов. Если сопоставить данное изображение с перечнем видов в «Сибирском листке» 1899 г. и остальными фотографиями в альбоме Шустера, то можно предположить, что авторское название данного вида звучит как «Вид подгорной части с Панина бугра». Он, действительно, снят с Панина бугра. И в пару к нему есть также «Вид нагорной части с Панина бугра», под которым идентифицируется девятая фотография⁷ альбома с изображением памятника Ермаку на мысе Чукман и фрагмента Никольской церкви на Троицком мысу. Однако на шестой фотографии подгорная часть не является центром кадра, и для современного зрителя наличие в кадре здания присутственных мест и губернской судебной управы в кремле на Троицком мысу, украшенных точно так же, как на четвертой фотографии, может вызвать сомнение в верности названия. Тем не менее для фотографий XIX в. подобное смещение акцентов и появление дополнительных объектов, перетягивающих на себя внимание зрителя, было частым явлением. Датировка для шестой и девятой фотографий определена как 1891–1896 гг., в соответствии с наличием в обоих кадрах флагов императорского дома Романовых.

На седьмой фотографии⁸ открывается перспектива Никольского взвоза от моста через реку Курдюмку до подъема на Троицкий мыс. Свое название этот взвоз получил от Никольской церкви, построенной, как и Богоявленская церковь в Нижнем посаде, в форме перекрытого огромной приплюснутой луковицей восьмерика на четверике. Церковь во имя святителя Николая Чудотворца «стояла сразу за стенами Софийского двора, на горе, у Никольского взвоза и замыкала своим объемом Троицкий мыс» [16]. На фотографии она расположена слева на заднем плане. Справа от Никольского взвоза — мыс Чукман с беседкой в саду Ермака. Этот вид Тобольска перечислен в «Сибирском листке» 1899 г. Поскольку Никольский взвоз украшен флагами, можно предположить, что время создания этой фотографии также относится к 1891–1896 гг. Данный кадр снят Шустером в жанре документальной фотографии и должен был продемонстрировать оживление горожан по случаю торжества: на всем протяжении Никольского взвоза — люди и конные повозки в процессе

движения. Иосиф Савельевич мог бы использовать менее светочувствительные материалы, чтобы при длительном экспонировании кадра движущиеся фигуры растворились и не отвлекали от городского пейзажа. Однако именно горожане на этой фотографии оказались в центре внимания фотографа.

На восьмой фотографии⁹ (см. ил. 4) — вид с реки Иртыш на пристань, подгорная Базарная площадь и нагорная часть города. Подгорная часть едва различима. Дело в том, что фотоматериалы XIX в. обладали недостаточным диапазоном яркости, и фотограф не мог в одном кадре одинаково показать хорошо освещенную верхнюю и оказавшуюся в тени нижнюю части города. В этом кадре он сделал выбор в пользу Тобольского кремля на Троицком мысу, а потому пристань и Базарная площадь были недоэкспонированы и оказались слишком темными.

В пару к этому снимку в альбоме есть десятая фотография¹⁰ (см. ил. 5) с тем же видом, но здесь Шустер экспонировал негатив по подгорной части, находившейся в момент съемки в тени, и потому в кадре она хорошо различима, а нагорная часть с кремлем оказалась пересвечена и почти слилась с небом. На заднем плане справа видна церковь Захарии и Елизаветы.

Среди перечисленных в «Сибирском листке» 1899 г. видов есть два названия, подходящие под эти кадры. Это «общий вид нагорной части» и «общий вид подгорной части». На фотографии с видом нагорной части нет флагов или каких-либо иных украшений города, но поскольку в 1899 г. о ней упоминается в газетной заметке, то датировать ее можно 1890-ми гг. Вид подгорной части снят во время молебна на Иртыше — в левой части кадра возле Базарной площади у пристани Широка виден павильон на бревенчатом дебаркадере. Он украшен полукруглыми деревянными плашками с живописью на библейские темы и декором из молодых деревьев. Справа от павильона — икона большого размера. Наиболее вероятными поводами для молебна могли быть визит цесаревича Николая Александровича или священное коронование императора Николая II и императрицы Александры Федоровны. Следовательно, время создания этой фотографии можно отнести к тем же 1891–1896 гг. На одиннадцатой фотографии¹¹ (см. ил. 6) — перспектива украшенной флагами Большой Никольской улицы. В XVIII в. она носила название Воскресенской, а также Большой Ильинской, по названию одного из приделов (во имя пророка Илии) расположенной на ней БогородицеРождественской (Ильинской) церкви (на фотографии — слева). Но в середине XIX в. улица была переименована и получила название по другому приделу этой церкви — во имя Николая Чудотворца [17, с. 100–101]. Справа в кадре — пожарная каланча и епархиальное управление. Несмотря на то что эта фотография снята абсолютно так же, с того же ракурса и с тем же фокусным расстоянием, как и пятая фотография в альбоме с изображением перспективы Большой Пятницкой улицы, архитектурные объекты здесь оказались более грамотно вписаны фотографом в общую композицию — каждый из них отчетливо виден в кадре и не перекрывает соседние строения. Время создания одиннадцатой фотографии датируется также 1891–1896 гг.

На двенадцатой фотографии¹² (см. ил. 7) запечатлены жители Тобольска возле украшенного двухэтажного здания Тобольского городского банка, которое располагалось на Базарной площади вблизи моста через реку Курдюмку и начала Богоявленской (Богородской) улицы. В праздничном декоре здания присутствуют парный портрет Николая II и Александры Федоровны в форме сердца



Ил. 8. И. С. Шустер. [Россия. Tobolsk Туляцкая улица.] 1892–1899
Отпечаток на альбуминовой бумаге,
покрытый коллодионным лаком
© Государственный музей истории
Санкт-Петербурга

и монограммы из первых букв имен императорской четы, а также надпись «Боже, царя храни». Эти детали позволяют датировать фотографию 1896 г., когда проходило священное коронование императора Николая II и императрицы Александры Федоровны. Данный кадр сделан Шустером в стилистике архитектурной фотографии — общий план позволил запечатлеть здание Tobolsk городского банка целиком, а ракурс в три четверти показал одновременно и главный и боковой фасады. Горожане, сыгравшие в кадре, безусловно, важную роль — как чествовавшие императорскую чету, тем не менее заняли наименьшую площадь кадра. Это объясняется тем, что в 1896 г. Иосиф Савельевич, очевидно, еще не успел освоить навыки репортажной фотографии, появившейся в России в 1880-х гг., — навыки, которые он позднее, в 1907 г., продемонстрировал на съемке одного из этапов первого мирового автомобильного пробега Пекин — Париж.

Тринадцатая фотография¹³ (см. ил. 8) представляет перспективу вымощенной досками Туляцкой улицы от моста через речку Малую Архангельскую в сторону мыса Чукман с памятником Ермаку. Атрибутировать эту фотографию помогло новое трехэтажное здание Tobolsk мужской гимназии с центральным ризалитом и портиком с треугольным фронтоном, построенное в 1892–1893 гг. на Богоявленской улице, расположенной слева от Туляцкой. Данную фотографию можно датировать 1892–1899 гг. Для этого кадра Иосиф Савельевич выбрал не традиционное для конца XIX в. художественное решение с прямой перспективой улицы в центре кадра, как это было сделано на фотографиях с изображением Большой Пятницкой и Большой Никольской улиц и Никольской взвоза. Разместив камеру в центре моста и повернув ее немного влево, а также используя оптику с относительно широким фокусным расстоянием, фотограф изогнул перспективу дощатой мостовой на переднем плане и увел прямую перспективу Туляцкой улицы в крайнюю правую часть кадра. Чтобы уравновесить композицию и вернуть взгляд зрителя по диагонали влево, почти к началу кадра, Шустер добавил симметричные акценты по сторонам на заднем плане в виде колоколен немецкой кирхи и Софийско-Успенского собора.

На четырнадцатой фотографии¹⁴ (см. ил. 9) изображена колокольня и часть двухэтажного корпуса Знаменского монастыря, в котором располагалась духовная семинария. Семинария была перемещена из архиерейского дома, в котором находилась с момента основания, в Знаменский монастырь в 1770 г. Этот вид, перечисленный в «Сибирском листке» 1899 г., И. С. Шустер снял с Абрамовского моста в период весеннего разлива реки Абрамовки, что позволило ему сделать живописный кадр с подступающей к монастырским стенам водной гладью.

На пятнадцатой фотографии¹⁵ — упомянутый в «Сибирском листке» 1899 г. Подчувашинский мыс в изгибе реки Иртыш вблизи Tobolsk. Этот мыс известен также как Чувашский, Чуваший, Подчуваший мыс или Потчеваш. Здесь находился татарский городок Чуваш-Тура, при котором в 1582 г. произошла решающая битва войск Ермака и хана Кучума, окончившаяся падением Сибирского ханства и расширением границ Российской империи. Поскольку фотография в 1899 г. уже была известна, датировать ее можно 1890-ми гг. Композиция кадра имеет диагональную симметрию, благодаря которой уходящая с переднего плана в левый верхний угол темная масса берега реки Иртыш и Подчувашинского мыса уравновешена переэкспонированным белым небом и его отражением в воде справа. Для оживления этого довольно угрюмого кадра Шустер в духе жанровой фотографии разместил на среднем плане сидящих на берегу реки людей.

На шестнадцатой фотографии¹⁶ изображена также упомянутая в «Сибирском листке» 1899 г. паромная пристань на реке Иртыш в Подчувашинском предместье, с сидящим на бревенчатом пирсе мужчиной, группой рабочих, перемещающих бревна, и одноэтажными деревянными домами на берегу. Причем в попытке сравнять по яркости поверхность воды и берег с людьми и деревянными постройками Иосиф Савельевич немного недоэкспонировал кадр, из-за чего фигуры людей получились темными и недостаточно хорошо различимыми.

На семнадцатой фотографии¹⁷ — снятый с Троицкого мыса вид Нижнего посада с пристанями, деревянными постройками на Базарной площади в прибрежной части города, фрагментом реки Иртыш и впадающей в нее реки Курдюмки. Похожая фотография И. С. Шустера,



Ил. 9. И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.]
Духовная семинария. 1890-е
Отпечаток на альбуминовой бумаге,
покрытый коллодионным лаком
© Государственный музей истории
Санкт-Петербурга

предположительно подписанная автором, была размещена на сайте аукционного дома «Литфонд» в 2018 г. [18]. Для этого кадра Шустер избрал ракурс, позволивший запечатлеть Нижний посад в форме треугольника, двум сторонам которого вторят диагонали рек и противоположных берегов. Выбранное композиционное решение сделало кадр графичным и геометричным, что отличает его от многих современных ему панорамных видов.

На восемнадцатой фотографии¹⁸ мы видим группу местных жителей в теплой одежде возле дымящегося костра. На заднем плане можно различить носовую часть корабля с мачтами, украшенными флагами, и людей, поднимающихся по трапу на борт. Из чего можно сделать вывод, что эта фотография была снята на берегу Иртыша возле пассажирской пристани. Несмотря на то что сопоставить этот вид со списком, опубликованным в «Сибирском листке» 1899 г., оказалось невозможным, фотография, скорее всего, была сделана в 1890-е гг., поскольку по своим визуальным характеристикам она ближе к предыдущим фотографиям в альбоме, чем к тем, что были сделаны в 1899–1901 гг. Однако этот кадр уже значительно более репортажный, чем двенадцатая фотография альбома с горожанами и портретом коронованной императорской четы возле Тобольского городского банка. Здесь, несмотря на то что часть героев кадра смотрит в объектив фотокамеры, есть и те, кто просто греется у костра или общается друг с другом, не обращая внимания на фотографа. Очевидно, что Шустер специально не выстраивал ни сам кадр, ни людей в кадре и снял его как бы ненароком, поскольку задний план оказался совершенно не проработан. Тем не менее это придало фотографии эффект присутствия, характерный для репортажного жанра.

Девятнадцатая фотография¹⁹ показывает большую семью остяков вместе с детьми на фоне завешанного рыболовными снастями бревенчатого дома. В «Сибирском листке» 1899 г. есть упоминание о фотографии «Остяки близ Сургута», однако неизвестно, насколько соответствует ей кадр из собрания ГМИ СПб. Этот групповой портрет остяцких мужчин, женщин и детей снят немного небрежно. Детали переднего плана пересекают фигуры сидящих на траве детей. Вся группа фотографируемых смещена влево и упирается в границу кадра. Однако

с помощью рыболовных снастей, клетчатых покрывал на головах женщин и девушек и традиционных предметов остяцкого быта в руках некоторых героев кадра Шустер создал жанровый этнографический портрет, ранее не встречавшийся в его творчестве.

Завершают альбом пять фотографий с заключенными Тобольского тюремного замка, снятых в фотожурналистском ключе, или, как говорили в конце XIX — начале XX в., в социально-публицистическом жанре. Они демонстрируют повседневную жизнь арестантов, а именно: работу на тюремной фабрике, прогулку в тюремном дворе и поверку. Иосиф Савельевич делал эти кадры для Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 г. в Петербурге. Поскольку в «Сибирском листке» за 1899 г. тюремные фотографии Шустера еще не упоминались, то можно предположить, что сделаны они были не ранее 1899 г.

Первые три фотографии Шустер снимал на суконной фабрике в каторжной тюрьме Тобольска. На них запечатлены заключенные за работой в прядильном²⁰, мотальном²¹ и ткацком²² отделениях. Это первые фотографии в альбоме, снятые внутри помещения. На каждом снимке использован композиционный прием с уходящей в глубь кадра перспективой помещения и направляющими взгляд линиями, по которым расположены станки и арестанты за работой. Освещение на данных фотографиях сбалансировано ровно настолько, насколько это было возможно. Если на двадцатой частично и на двадцать второй фотографии полностью окна в кадр не вошли, благодаря чему освещение получилось относительно ровное, то двадцать первая фотография была снята в бьющем из окон контровом свете. Однако и в этом случае Шустеру удалось проработать большую часть деталей кадра, что свидетельствует о совершенствовании им профессиональных фотографических навыков к 1899–1901 гг.

На двадцать третьей фотографии²³ (см. ил. 10) запечатлены заключенные в демисезонной одежде, стоящие и сидящие во дворе арестантского корпуса № 1 Тобольского тюремного замка. Атрибутировать фотографию помогли два высоких стрельчатых окна в левой части кадра, которые находились в тюремной церкви Александра Невского в корпусе № 1. Этот корпус в 1882 г. был разделен на два отделения: арестантское и каторжное. На фотографии



Ил. 10. И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Во дворе арестантского корпуса № 1 Тобольского тюремного замка.] 1899–1901. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком © Государственный музей истории Санкт-Петербурга

заклученные распределены на несколько групп, расположенных на разном удалении от фотокамеры в созданном двумя тюремными стенами углом, что добавляет кадру глубину и перспективу.

На двадцать четвертой фотографии²⁴ — выстроенные перед тюремным корпусом на поверку заключенные Тобольского тюремного замка. Эта фотография аналогична подписанной И. С. Шустером фотографии, любезно предоставленной для атрибуции И. Е. Варкиным. В данном кадре Шустер использовал композицию с диагональной перспективой, что сообщило динамику фигурам стоящих неподвижно вдоль стены арестантов.

Поскольку на двух последних фотографиях заключенные запечатлены в демисезонной одежде, а заметка об этих фотографиях в «Сибирском листке» вышла в январе 1902 г., следует предположить, что данные фотографии были сделаны не позднее 1901 г. Таким образом, датировать пять последних фотографий в альбоме можно периодом с 1899 по 1901 г., а сам альбом, включающий в себя фотографии и 1890-х гг., и 1899–1901 гг., следует датировать 1899–1902 гг.

«Альбом видов города Тобольска» Иосифа Савельевича Шустера из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга представляет ретроспективу творчества этого фотографа в Тобольске, демонстрирующую не только вовлеченность автора в городские и общероссийские события, но и совершенствование его фотографического мастерства и прекрасное владение различными фотографическими жанрами — от городских пейзажей до тюремной фотожурналистики. Несмотря на то что ни одна фотография в этом альбоме не была подписана автором, для большинства из них удалось установить изначальные авторские названия и конкретизировать время создания, что может быть важно не только для изучения творчества И. С. Шустера, но и для изучения и восстановления исторических видов Тобольска и отдельных зданий этого города.

В заключение автор от лица Государственного музея истории Санкт-Петербурга выражает благодарность Игорю Евгеньевичу Варкину за предоставленную информацию, которая помогла в атрибутировании фотографий в «Альбоме видов города Тобольска» Иосифа Савельевича Шустера из собрания ГМИ СПб.

Литература

1. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-72. Оп. 1. Д. 2. 79 л.
2. Музей города: К октябрю 1927: Очерк Музея и путеводитель. Л.: Музей города, 1928. 139 с.
3. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Albumen. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013. 44 p.
4. Дубовская Е. Вверх по лестнице // Тюменская правда. URL: <http://tyum-pravda.ru/cultura-main/31666-vverkh-po-lestnitse> (дата обращения: 6.05.2022).
5. Городская хроника // Сибирский листок. 1899. № 88. С. 2.
6. Там же. 1902. № 6. С. 2.
7. Софийско-Успенский собор // Тобольская митрополия: официальный сайт. URL: http://tobolsk-eparhia.ru/p/pages.php?id=to6_2 (дата обращения: 6.05.2022).
8. Спасский Г. И. О памятнике покорителю Сибири Ермаку // Временник Московского общества истории и древностей российских. Кн. 3, разд. III. Смесь. М.: Университетская типография, 1849. С. 13–14.
9. Основан Тобольский музей-заповедник // Президентская библиотека. URL: <https://www.prlib.ru/history/1296564> (дата обращения: 6.05.2022).
10. Уральская железная промышленность в 1899 г., по отчетам о поездке, совершенной с высочайшего соизволения: С. Вуколовым, К. Егоровым, П. Земятченским и Д. Менделеевым, по поручению г-на министра финансов, статс-секретаря С. Ю. Витте / ред. Д. Менделеев. СПб.: Мин-во финансов по Деп. торговли и мануфактур, 1900. 866 с.
11. Тройницкий В. А., Холкин Т. Проезд Его Императорского Высочества государя наследника цесаревича и великого князя Николая Александровича по Тобольской губернии в июле 1891 г. Изд. 2-е. Тобольск: Тип. Губернского правления, 1891. 26 с.
12. Крылов А. Наследник цесаревич Николай Александрович в Тобольске. Тобольск: Тип. Тобольского губернского правления, 1891. 22 с.
13. Тобольский Богоявленский храм // Древо: открытая православная энциклопедия. URL: <https://drevo-info.ru/articles/21688.html> (дата обращения: 6.05.2022).

14. Аукционы букинистики. Аукцион № 25 (23.02.2013). Лот 549 // Аукционный дом «Империя». URL: <http://www.auction-imperia.ru/wdate.php?t=booklot&i=18715> (дата обращения: 6.05.2022).
15. Тобольский Сретенский храм // Древо: открытая православная энциклопедия. URL: <https://drevo-info.ru/articles/22121.html/> (дата обращения: 6.05.2022).
16. Не сохранившиеся храмы Тобольска. Никольская церковь // Тобольская митрополия: официальный сайт. URL: <http://www.tobolsk-eparhia.ru/p/blag/php/place.php?id=tob&id1=2&id2=5> (дата обращения: 6.05.2022).
17. Данилов П. Г., Турова Н. П. Церковь Рождества Богородицы (Ильинская) в Тобольске: утраченное наследие // Баландинские чтения. Т. XII: сб. ст. науч. чтений памяти С. Н. Баландина / отв. ред. Д. Д. Гаркуша. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т архитектуры, дизайна и искусств, 2017. С. 99–105.
18. Аукцион № 111. 28 июня 2018 года. Редкие книги, рукописи, автографы, фотографии, плакаты и открытки. Лот № 122 // Аукционный дом «Литфонд». URL: <https://www.litfund.ru/auction/111/122/> (дата обращения: 6.05.2022).

- ¹ Фотография № 1: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Кремль. Софийско-Успенский] кафедральный собор. 1890-е. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ² Фотография № 2: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Памятник Ермаку. 1890-е. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ³ Фотография № 3: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Губернский] музей. 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ⁴ Фотография № 4: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Присутственные места, собор, [архиерейский дом, Богоявленская церковь] и часть подгорной Базарной площади. 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ⁵ Фотография № 5: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Большая Пятницкая улица.] 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ⁶ Фотография № 6: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Вид подгорной [и нагорной] части с Панина бугра. 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ⁷ Фотография № 9: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Вид нагорной части с Панина бугра. [Памятник Ермаку на мысе Чукман.] 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ⁸ Фотография № 7: И. С. Шустер. [Россия.] Тобольск. Никольский взвоз. 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ⁹ Фотография № 8: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Общий вид нагорной части. 1890-е. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹⁰ Фотография № 10: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Общий вид подгорной части. 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹¹ Фотография № 11: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Большая Никольская улица.] 1891–1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹² Фотография № 12: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Здание Тобольского городского банка, украшенное по случаю коронации Николая II и Александры Федоровны.] 1896. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹³ Фотография № 13: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Туляцкая улица.] 1892–1899. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹⁴ Фотография № 14: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Духовная семинария. 1890-е. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹⁵ Фотография № 15: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Подчувашинское предместье.] Подчувашинский мыс. 1890-е. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹⁶ Фотография № 16: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Паромная пристань на реке Иртыше в Подчувашинском предместье. 1890-е. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹⁷ Фотография № 17: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Набережная часть города. 1890-е. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹⁸ Фотография № 18: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Группа людей на берегу у пристани. 1890-е. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ¹⁹ Фотография № 19: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Семья остяков.] 1890-е. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ²⁰ Фотография № 20: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Каторжная тюрьма. Суконная фабрика. Прядильное отделение.] 1899–1901. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ²¹ Фотография № 21: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Каторжная тюрьма. Суконная фабрика. Мотальное отделение.] 1899–1901. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ²² Фотография № 22: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Каторжная тюрьма. Суконная фабрика. Ткацкое отделение. 1899–1901. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ²³ Фотография № 23: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск. Во дворе арестантского корпуса № 1 Тобольского тюремного замка.] 1899–1901. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.
- ²⁴ Фотография № 24: И. С. Шустер. [Россия. Тобольск.] Каторжная тюрьма. Поверка. 1899–1901. Отпечаток на альбуминовой бумаге, покрытый коллодионным лаком. © ГМИ СПб.

УДК 579.69+77.026.34

Е. Г. Хосид, С. Л. Хосид, Е. И. Носова

Применение инфракрасной микроспектроскопии в режиме отражения для определения биологических повреждений документов

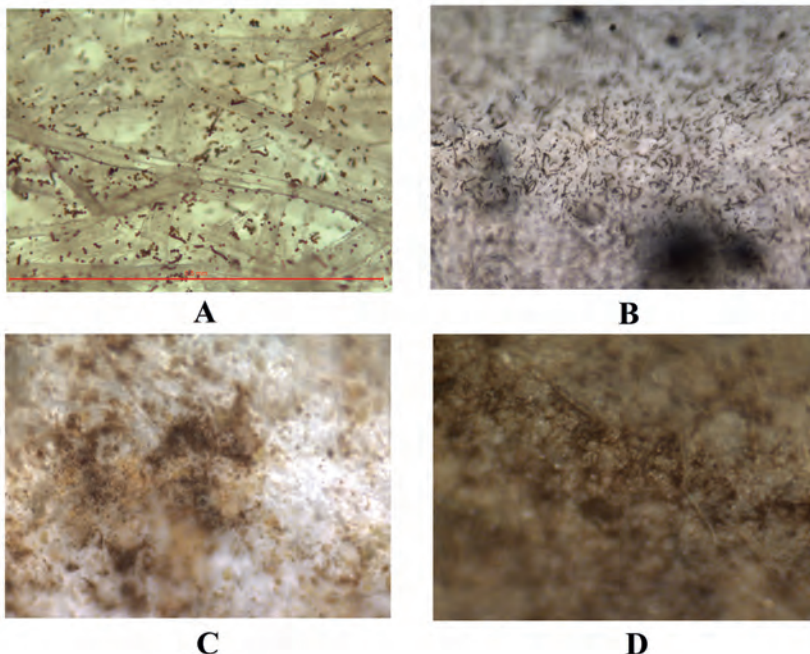
Введение

При изучении бумажных документов и их реставрации возникает вопрос о происхождении загрязнений и повреждений, пятен, в том числе фоксингов, для выработки дальнейшей стратегии их реставрации и сохранения. Плесневые грибы (микромикеты) могут расти на целлюлозосодержащих полимерах, таких как бумага или картон. При этом они выделяют токсины, пигменты и метаболиты, активно разрушающие целлюлозную основу. Пятна, образующиеся в результате роста грибов на бумажных материалах, как правило, проникают вглубь бумажного листа между волокнами. Следы роста грибов портят эстетический вид документа, приводят к потере информации на бумажном носителе. Очистка грибных пятен классическими методами реставрации приводит к значительному повреждению бумажной основы или не является эффективной.

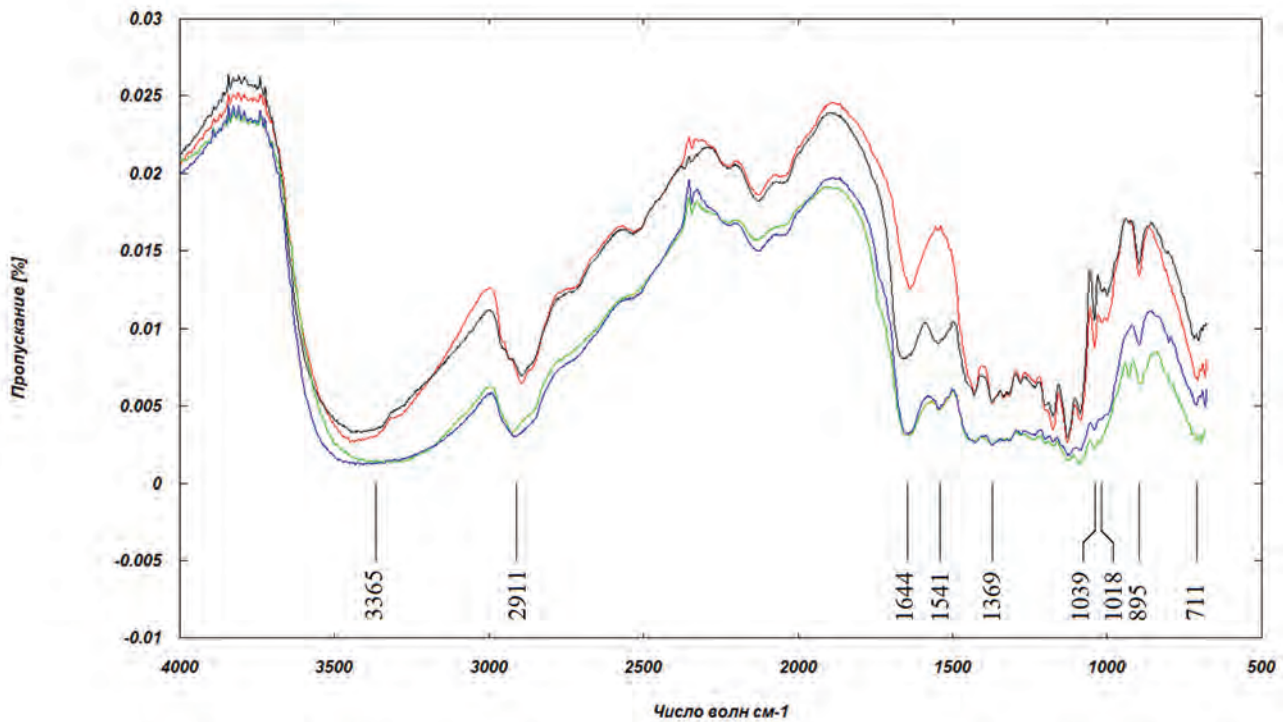
Существуют как классические микробиологические, так и современные молекулярно-генетические методы (ПЦР — тест на основе ДНК), которые позволяют определять наличие тех или иных видов микромикетов. Методы, основанные на анализе ДНК, все же имеют некоторые ограничения для идентификации мицелиальных

грибов. Например, меньше, чем 50 % изолятов *Zygomycota*, использованных в исследовании [1], могут быть правильно идентифицированы с помощью набора для секвенирования рибосомной ДНК с большими субъединицами [1]. К тому же все эти методы довольно трудоемки и требуют наличия обученного персонала, значительного времени или дорогостоящих расходных материалов. Инфракрасная (ИК) микроспектроскопия в изучении музейных ценностей является привлекательным, современным, быстрым, неразрушающим методом, не требующим затратной подготовки образцов.

В современных публикациях описана идентификация с помощью ИК-спектроскопии грибов, повреждающих культурные растения [2], сообществ грибов в экологических исследованиях [3; 4], патогенных грибов в медицинских исследованиях [5], грибов, приводящих к порче пищевых продуктов [6], а также грибов, повреждающих музейные ценности [7]. Среди известных методов для идентификации грибов с помощью ИК-спектроскопии с преобразованием Фурье описаны методы большей частью съемки спектров в режиме НПВО (нарушенного полного внутреннего отражения) [3; 7; 8], спектры абсорбции с применением таблеток KBr [5], в режиме пропускания [4].



Ил. 1. Микрофотография образцов плесневых грибов на бумаге: рост *Aspergillus niger* на хроматографической бумаге (а); биологическое повреждение на хроматографической бумаге, видимое при визуальном осмотре или при наблюдении с применением светового микроскопа, *Aspergillus niger* (б) и *Eurotium sp.* (в); биоповреждение картонной рамки фотографии КП-093/5 из собрания РОСФОТО (г)



Ил. 2. ИК-спектры отражения: хроматографическая бумага (красный), то же — с *Aspergillus sclerotiorum* (зеленый), то же — с *Penicillium* sp. (синий), хроматографическая бумага с желатином (черный)

Идентификация живых грибов или бактерий по их ИК-спектрам подразумевает определение их биологического вида по специфичным для них метаболитам, таким как клеточные компоненты и продукты жизнедеятельности клетки. В процессе роста плесневых грибов их структура, пигменты и метаболиты изменяются, поэтому спектры грибов на разных стадиях роста могут отличаться. Предложенный протокол микрокультивирования [9] предполагает выращивание грибов в жидкой среде 5 дней и гомогенизацию суспензии с помощью ультразвука для получения воспроизводимых результатов. Однако культивирование грибов в жидкой среде не всегда возможно, если необходимо определить природу пятен уже нежизнеспособных грибов.

Мы выбрали спектроскопию в режиме отражения как метод, который позволяет исключить контакт НПВО кристалла микроскопа с грибами, чтобы избежать его загрязнения. Можно предположить, что обнаруживаемые на бумажных документах грибы большей частью находятся на конечной стадии развития — имеется спороношение и пигментация. По этой причине для имитации естественного мицелиального загрязнения мы выращивали исследуемые мицелиальные грибы в течение 14 дней.

Мицелиальные грибы содержат большое число разных биологических как низко-, так и высокомолекулярных соединений, в том числе: белки, сахара и полисахариды, такие как хитин, липиды, пигменты, микотоксины и антибиотики. Кроме того, клеточные компоненты грибов могут отличаться в разные периоды роста. Полосы поглощения ИК-спектров этих соединений накладываются друг на друга, поэтому идентификация индивидуальных пиков спектров и определение по ним грибов затруднена. Для идентификации микромицетов по их ИК-спектрам используют статистические методы анализа [2], в том числе метод иерархического кластерного анализа [9].

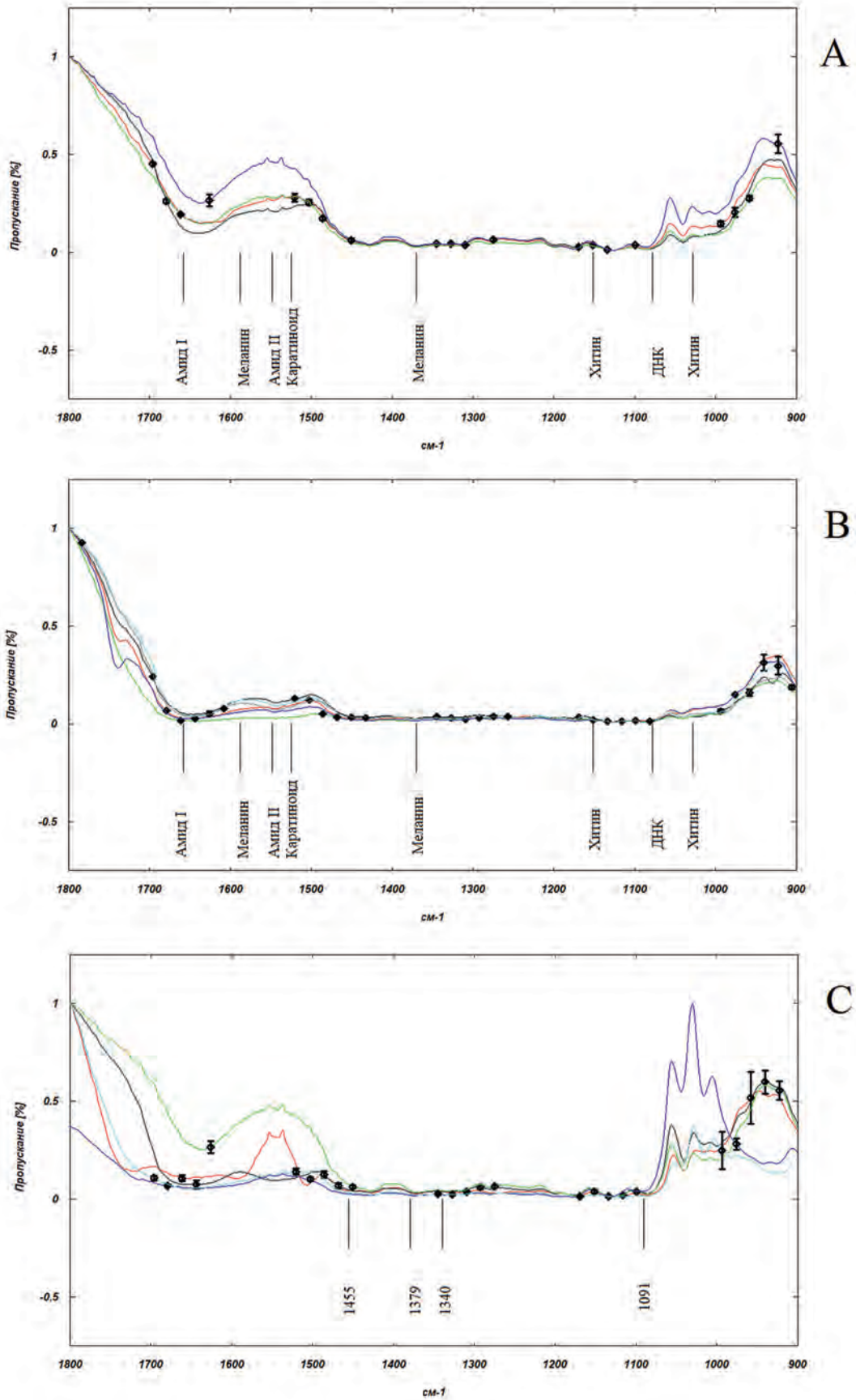
В исследованиях, опубликованных в последние годы, говорится о возможности идентификации плесневых грибов по их ИК-спектрам с достоверным определением их рода, а в некоторых случаях и их вида [2; 5]. Однако многие исследователи [3; 8] говорят о сложности определения различий ИК-спектров индивидуальных штаммов микромицетов по причине их схожести и возможном различии только в нескольких ферментах и метаболитах. Некоторые близкие по морфологическому строению роды микромицетов, например *Penicillium* и *Aspergillus*, по кластерному анализу ИК-спектров трудно различимы, попадают в близкие группы [6]. Также возможно попадание в близкие группы родов микромицетов, различающихся по морфологическому строению, но имеющих схожие метаболиты. Поэтому результаты, полученные по ИК-спектроскопии грибов, должны быть подтверждены другими методами идентификации.

Целью данного исследования было тестирование применения ИК-микроспектроскопии на основе микроскопа Lumos II для экспресс-диагностики биоповреждений микромицетами в исследуемых документах на бумажной основе. Для этого было проведено измерение ИК-спектров грибов непосредственно на бумажной основе, используя неразрушающие методы. Кроме того, мы рассматривали возможность определения родов и видов микромицетов в исследуемых образцах с помощью ИК-микроспектроскопии.

Материалы и методы

Методы выращивания культур микромицетов и подготовка образцов

Для исследования были выбраны грибы-биодеструкторы, встречающиеся на целлюлозных материалах и фотографиях. Грибы были выделены с документов ЛКРД



Ил. 3. Нормализованные и усредненные ИК-спектры отражения образцов грибов на хроматографической бумаге и различных типах бумаги: а — *Aspergillus niger* (красный), *Paecilomyces variotii* (черный), *Eurotium* (зеленый), бумага хроматографическая (синий); б — *Aspergillus versicolor* (красный), *Aspergillus sclerotiorum* (черный), *Rhizopus* (зеленый), *Trichoderma viride* (синий), *Penicillium* sp. (голубой), *Penicillium* sp. и желатин (серый); в — газетная бумага (красный), хроматографическая бумага и желатин (черный), хроматографическая бумага (зеленый), картонная рамка фотографии с чистой поверхностью (синий), картонная рамка фотографии с бурьми пятнами (голубой)

СПБФ АРАН и РОСФОТО. Идентификация грибов проведена по морфологическим признакам согласно определителю грибов [10; 11]. Микромицеты: *Aspergillus versicolor*, *A. sclerotiorum*, *A. niger*, *Eurotium sp.*, *Penicillium sp.*, *Paecilomyces variotii*, *Trichoderma viride*, *Rhizopus sp.*, выращенные на агаризованной среде Чапека — Докса в течение 14 дней, были нанесены на поверхность хроматографической бумаги с целью имитации биологического загрязнения.

Материалы для исследования

Следующие образцы бумаг были исследованы: хроматографическая бумага, хроматографическая бумага с нанесенным на нее желатином, газетная бумага, содержащая 60 % древесной массы. Были получены ИК-спектры пятен загрязнений воздушной уличной пылью, содержащие неорганические загрязнения (сажу). Это было сделано для последующего сравнения и анализа влияния посторонних загрязнений на устойчивость метода определения наличия микромицетов, растущих на бумажной основе, а также их вида.

Из коллекции РОСФОТО были исследованы пятна, визуально определенные как биологические загрязнения плесневыми грибами. Были исследованы бурые пятна на картонной рамке фотографии ВХ9099/001 и проба загрязнений с фотографии КР 0935, нанесенная на хроматографическую бумагу.

Инфракрасная микроспектроскопия

Инфракрасные спектры отражения были получены на ИК-микроскопе Lumos-II (Bruker), с применением золотого зеркала в качестве фона, детектор ТЕ-МСТ (*Thermoelectrically Cooled Photoconductive HgCdTe*), диапазон измерения от 4000 до 650 см⁻¹, с разрешением 4 см⁻¹, съемка велась с открытой апертурой, область съемки 480 мкм², усреднение спектров проводилось по 512 и 1 024 сканированиям. Измерение было проведено минимально в 5, максимально до 10 повторностей в разных точках съемки образца.

Обработка спектров

Обработка спектров проведена с помощью программного обеспечения OPUS 8.5 (Bruker Optik GmbH-2019). Диапазон 1800–900 см⁻¹, известный как «область отпечатков пальцев», ранее применявшийся в исследованиях по идентификации грибов [4; 12], содержит все значимые спектральные полосы поглощения, соответствующие липидам, белкам, нуклеиновым кислотам (ДНК, РНК), целлюлозе, хитину. Диапазон 1800–900 см⁻¹ был вырезан и нормализован методом нормализации по методике минимум-максимум. Каждый спектр содержит 500 значений в приведенном выше диапазоне.

Статистическая обработка результатов

Построение матрицы попарных расстояний между спектрами
Мера сходства между двумя спектрами вычислялась как евклидово расстояние между их профилями в выбранном диапазоне, ранее примененное в работе по ИК-спектроскопии и идентификации грибов-микромицетов [3], по следующей формуле:

$$d = \sqrt{\sum_{i=1}^{i=N} d_i^2}$$

где d — евклидово расстояние, а d_i — разница между значениями двух спектров в определенной (i) области спектра, N — число таких областей. Таким образом,

расстояние между одинаковыми спектрами равно нулю, а максимальное расстояние соответствует максимально различающимся спектрам во всем измеряемом диапазоне.

Объединение среднего попарного расстояния между спектрами

Среднее попарное расстояние между спектрами двух образцов вычислялось по центроидному методу UPGMC как среднее значение всех парных расстояний по формуле

$$\bar{d} = \frac{\sum_{i=1}^{i=N_i} \sum_{j=1}^{j=N_j} d_{ij}}{N_i N_j},$$

где \bar{d} — среднее расстояние между попарными спектрами из двух разных групп, d_{ij} — индивидуальное расстояние между двумя спектрами двух разных групп, N_i и N_j — размер соответствующих групп.

Построение дендрограмм

Дендрограммы были построены на основе матриц попарного евклидова расстояния между спектрами с применением метода Neighbor-joining method с применением филогенетического программного пакета PHYLIP [13]. При построении обобщенной дендрограммы схожести спектров на основании евклидова расстояния между ними использовалась матрица усредненных межгрупповых расстояний, построенная по центроидному методу UPGMC.

Оценка статистической значимости различия между группами спектров исследуемых образцов

Для оценки значимости среднего расстояния был использован PERMANOVA, тест Стьюдента, когда сравнивается соотношение расстояния между двумя группами (в нашем случае спектрами) и суммы их дисперсий, затем данное соотношение сравнивается с табличным отношением для соответствующего размера выборки. Если значение превышает табличное значение, то различие считается значимым с определенным вероятностным значением. Мы использовали стандартный уровень значимости 0,95.

Оценка соответствия дисперсий между группами спектров исследуемых образцов

Для оценки соответствия дисперсий двух распределений расстояний одинаковому статистическому распределению использовался F -тест. Критерий, по которому рассчитывалось соответствие двух дисперсий, рассчитывался как соотношение большей дисперсии к меньшей и сравнивался с табличным значением для соответствующих чисел измерений для каждого образца. Если соотношение не превышало табличное значение, то считалось, что дисперсии расстояний в двух группах статистически не отличаются, что позволяет использовать тест Стьюдента.

Пермутационный тест оценки чувствительности и точности определения испытуемых образцов

Для оценки достоверности определения образца с помощью матрицы стандартных спектров был использован пермутационный тест. Для этого случайным образом выбирались спектры одного типа и с помощью метода минимальных расстояний между этими спектрами и остальными группами спектров вычислялась максимально похожая группа с минимальным расстоянием. Для каждого типа образца процедура выполнялась 1000 раз с последующим статистическим анализом и определением чувствительности (sensitivity) и точности (precision). Число выбираемых спектров варьировалось в пределах от 1 до 5.

Чувствительность S определялась по формуле

$$S = \frac{TP}{TP + FP}$$

где TP (true positive) — число верно определяемых образцов, FP (false positive) — число ошибочно определяемых образцов.

Точность P определялась по формуле

$$P = \frac{TP}{TP + FN}$$

где TP (true positive) — число правильно определяемых образцов, FN (false negative) — число иных образцов, ошибочно определяемых как тип данного образца.

Метод главных компонент

Метод главных компонент (principal component analysis) представляет собой математический оператор, который проецирует данные высокой размерности в подпространство низкой размерности, занимающее ортогональные направления с наибольшей дисперсией. Таким образом, вместо использования многих переменных дисперсия данных описывается с использованием лишь нескольких главных компонент (факторов) с наименьшей потерей информации [2]. Первый проекционный коэффициент называется первым фактором. Он содержит большую часть дисперсии. Второй фактор содержит большую часть остаточной дисперсии и перпендикулярен первому фактору. Остальные факторы подчиняются тем же правилам. Данный метод с использованием первых двух факторов позволяет преобразовать матрицу попарных расстояний между спектрами исследуемых образцов к максимально упрощенному отображению расстояний между спектрами на одной плоскости. С помощью данного метода можно, в дополнение к построенным дендрограммам, получить устойчивое разделение спектров разных образцов на индивидуальные группы и описать как их схожесть, так и различие. Реализация данного метода была проведена с использованием пакета статистической обработки данных STATISTICA [14].

Результаты

Результаты микроскопического исследования

По результатам микроскопического исследования роста плесневых грибов на бумаге наблюдается неравномерная картина роста и спороношения. Ил. 1а представляет рост *Aspergillus niger* на хроматографической бумаге. При относительно небольшом увеличении можно видеть спорообразующие структуры: головки со спорами и цепочки спор. В некоторых случаях обследование бумажных документов позволяет различить при визуальном осмотре или непосредственном наблюдении с применением светового микроскопа биологическое повреждение *Aspergillus niger* (см. ил. 1б) и *Eurotium sp.* (см. ил. 1в) — на хроматографической бумаге.

Часто старые пятна микробиологического происхождения на документах имеют разрушенные структуры и не поддаются определению с применением световой микроскопии (см. ил. 1г).

Результаты ИК-спектроскопии в режиме отражения

Поскольку грибные споры и мицелий имеют неравномерную структуру и химический состав при распределении на поверхности бумаги, с каждого образца спектры были сняты в 5 или 10 повторностях в разных областях съемки, по 512 или 1 024 итераций. По нашим результатам, 512 итераций при съемке каждого индивидуального спектра в режиме отражения достаточно для получения качественного спектра для последующей идентификации пятен на бумаге. При большом числе повторов снятия ИК-спектра

исследуемого образца полученный усредненный спектр может быть статистически достоверно идентифицирован по библиотеке ИК-спектров известных образцов.

По результатам полученных ИК-спектров отражения можно сказать, что спектр бумаги (см. ил. 2, красная линия) отличается от спектра бумаги с желатином (см. ил. 2, черная линия) в основном только наличием пиков 1 650 (Амид I) и 1 550 (Амид II). Спектры грибов на хроматографической бумаге (см. ил. 2, синяя и зеленая линии), кроме пиков амид I и амид II, имеют больше отличий от спектра чистой бумаги и бумаги с нанесенным желатином, чем между собой. Это полоса поглощения в области 1 550 до 900 см^{-1} , где имеются множество накладывающихся друг на друга пиков клеточных компонентов и метаболитов, в том числе хитина, ДНК, пигментов. Например, спектры *Aspergillus sclerotiorum* на хроматографической бумаге (зеленый) и *Penicillium sp.* (синий) значительно отличаются от спектра бумаги в районе 1 150–1 000 см^{-1} (см. ил. 2). В этой области спектра присутствуют пики поглощения нуклеиновых кислот (1 100 см^{-1}) и хитина (1 030 см^{-1}) [12; 15]. Таким образом возможно отличить ИК-спектр биологического повреждения на поверхности фотографий от ИК-спектра желатинового или альбуминового слоя.

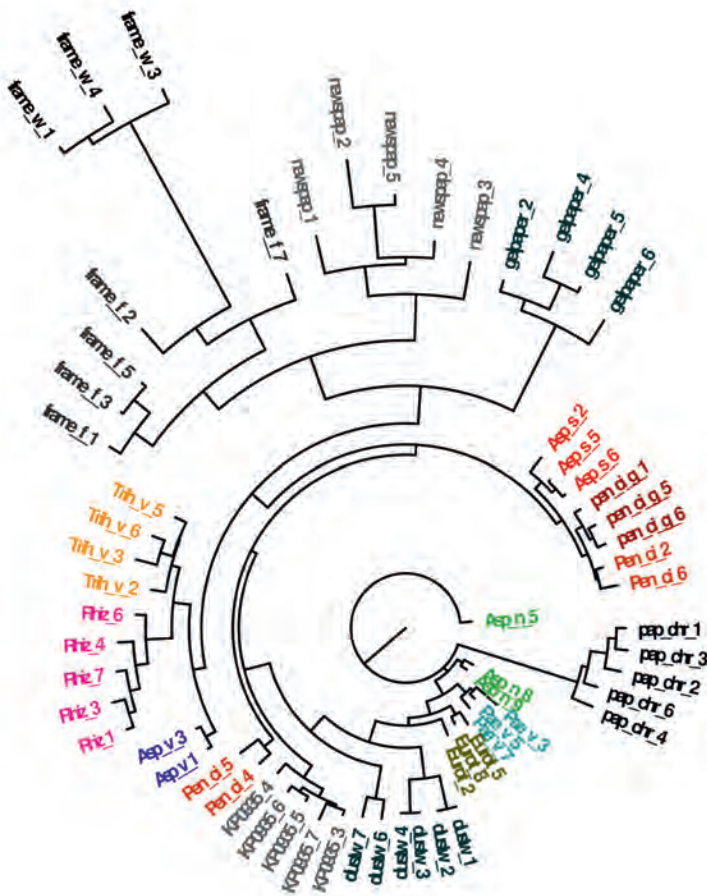
Дальнейшая идентификация грибных пятен с применением метода кластерного анализа проводилась по вырезанному участку спектра от 1 800 до 900 см^{-1} , который называется «областью отпечатков пальцев». В других работах по идентификации грибов применялся этот участок и дополнительно область от 2 800 до 3 000 см^{-1} [2–4], соответствующая поглощению липидов (жирных кислот), содержащихся в грибах. Мы исключили из анализа участок спектра 2 800 до 3 000 см^{-1} . Для спектров грибных пятен на бумаге в этой области имеется большая полоса поглощения как бумаги, соответствующая колебаниям C-H-групп целлюлозы [14], так и липидов, содержащихся в клетках микромицетов. В данной области обе полосы поглощения мало отличимы друг от друга и мало различимы.

Полученные нами спектры отражения грибов на поверхности бумаги отличаются друг от друга в зависимости от случайно выбранной точки съемки, доли компонентов грибов и бумаги на поверхности снимаемого объекта и возможного разного соотношения грибных метаболитов в неоднородных структурах грибов. По этой причине мы использовали усредненные нормализованные спектры, полученные по 3–5 зонам роста грибов — повторностям. Усредненные спектры показаны на ил. 3.

Из данной иллюстрации видно, что полученные усредненные нормализованные спектры разных видов плесневых грибов визуально мало отличаются друг от друга. Это можно объяснить схожестью основных химических компонентов мицелия. Основные пики поглощения грибов имеются у всех изученных видов, но иногда отличаются соотношением интенсивности поглощения. Однако разные виды грибов могут различаться пропорциями метаболитов, разными пигментами, что может быть выявлено применением ИК-спектроскопии и статистического анализа результатов.

Обработка спектров и их последующий кластерный анализ

Полученные спектры были нормализованы и попарно сравнены в диапазоне от 1 800 до 900 нм. Для каждой пары проб было вычислено евклидово расстояние, лежащее в диапазоне от 0 (идентичные спектры) до 1 (теоретически максимально различающиеся спектры). Из полученных попарных расстояний между 63 спектрами была составлена матрица взаимных расстояний, соответствующая схожести



Ил. 4. Дендрограмма расстояний между индивидуальными спектрами различных видов бумаги.

Контрольная группа:

хроматографическая (paper) бумага, бумага с пылью (dustw) и желатином (gelpaper), газетная бумага (newsrapер), картонная рамка фотографии с чистой поверхностью (frame_w), картонная рамка фотографии с бурыми пятнами (frame_f).

Asp_s — *Aspergillus sclerotiorum*,

Asp_n — *A. niger*,

Asp_v — *A. versicolor*,

Pen_ci — *Penicillium sp.*,

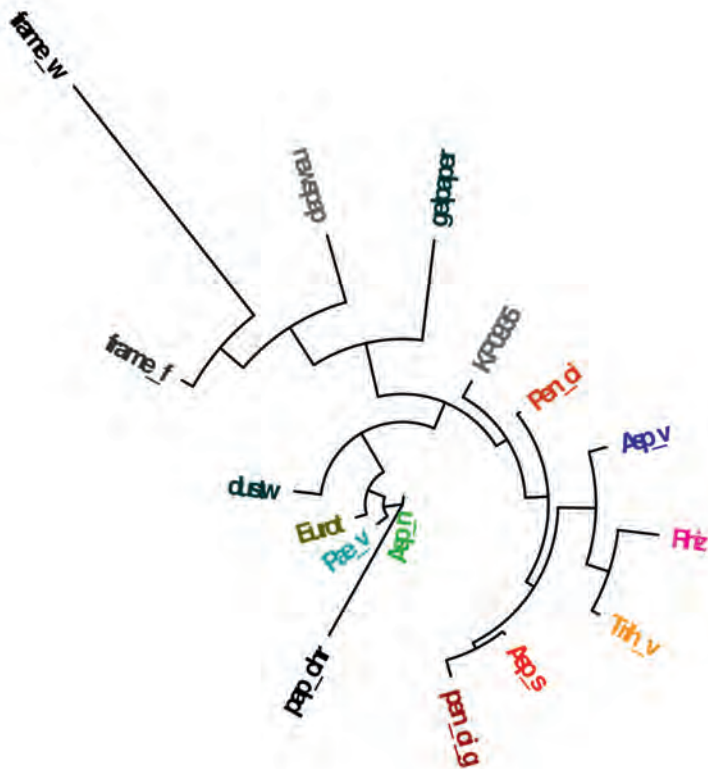
Pae — *Paecilomyces variotii*,

Rhiz — *Rhizopus sp.*,

Trih_v — *Trichoderma viride*,

Eurot — *Eurotium sp.*,

pap_chr — бумага хроматографическая



Ил. 5. Дендрограмма расстояний между усредненными спектрами групп

спектров и, как следствие, идентичности проб. Общая дендрограмма, соответствующая полученным попарным расстояниям между спектрами, приведена на *ил. 4*.

Как видно из дендрограммы, многие пробы одного типа располагаются близко друг к другу и образуют компактные группы, такие как чистая хроматографическая бумага, хроматографическая бумага с желатином и хроматографическая бумага с пылью. Близкие по строению представители *Aspergillus* и *Penicillium* формируют близко расположенные группы и спектрально мало отличаются друг от друга, но могут быть успешно определены с помощью кластерного анализа [16]. Также *Trichoderma viride* и *Rhizopus sp.* оказались в близких, но различающихся группах, что является следствием схожести метаболитов, а не морфологического строения. Также спектры проб с нитевидными грибами, такими как *Paecilomyces variotii*, *Rizopus sp.*, *Trihoderma viride*, образуют соответствующие компактные группы. Представители родов *Aspergillus* и *Eurotium* образуют менее компактные группы. Группы всех проб с плесневыми грибами значительно отличаются от контрольных групп как чистой хроматографической бумаги, так и хроматографической бумаги с добавлением желатина или пыли.

Для получения целостной картины распределения расстояний между группами спектров различных образцов был использован невзвешенный центроидный метод UPGMC. Для этого для каждой группы спектров был вычислен индивидуальный усредненный спектр и построена матрица попарных расстояний между усредненными спектрами образцов. На основании полученной матрицы межгрупповых расстояний была построена соответствующая дендрограмма (см. *ил. 5*). Как видно из данной дендрограммы межгрупповых расстояний, все контрольные группы различных типов бумаг находятся обособленно, образуют свою собственную группу и отличаются от групп плесневых грибов. Образцы хроматографической бумаги с нанесенным желатином, газетная бумага и образцы бумажного материала рамок фотографий образуют отдельно стоящую группу, которая сильно отличается от образцов чистой хроматографической бумаги и хроматографической бумаги с нанесенной на поверхность массой спор микромицетов. Это может говорить о том, что образцы рамок содержат желатиновую или другую подобную проклейку и возможно бумага рамок содержит древесную массу, лигнин, как и газетная бумага. Наибольшее различие с контрольной группой бумаги показывают *Aspergillus niger*, *A. versicolor* и *A. sclerotiorum*, *Rizopus sp.* и *Trihoderma viride*, находясь на максимальном расстоянии. *Eurotium sp.*, *Penicillium sp.* и *Paecilomyces variotii* занимают промежуточное положение. Это обусловлено наличием в метаболитах грибов таких макромолекул, как белки, ДНК, полисахариды (в основном хитин), липиды и специфические грибные пигменты. При этом образцы спектров микромицетов на бумаге значительно отличаются от спектра бумаги с желатиновой проклейкой, которая содержит в основном белковый компонент. Кроме того, спектры образца *Penicillium sp.*, нанесенного на бумагу с желатином, группируются с остальными спектрами образцов микромицетов и также значительно отличаются от спектра бумаги, содержащей только желатин. Спектр образца пробы темного порошистого налета (сухих спор), взятого с подложки фотографии КПо93-5, располагается близко к образцу бумаги, содержащей *Penicillium sp.*, который был выделен из этой пробы посевом на среду Сабуро на чашку Петри. Это говорит о возможности определения плесневых грибов, растущих на бумажной основе или

компонентах проклейки бумаги фотографий, методом ИК-микроспектроскопии. Таким образом, наличие желатиновой проклейки не препятствует определению наличия плесневых грибов и их вида.

В дополнение к построенным дендрограммам индивидуальных спектров исследуемых образцов, описывающих их иерархию и схожесть, был использован метод главных компонент с применением первых двух главных компонент (факторов) (см. *ил. 6*). Значение первого фактора равно 50,87 %, второго фактора — 32 %. На приведенной диаграмме хорошо видно, что спектры небиологических образцов — хроматографической бумаги, газетной бумаги, бумаги с нанесенным желатином, а также образцы с фотографической рамки — образуют отдельно расположенные индивидуальные группы. Спектры образцов с мицелиальными грибами также образуют отдельные, частично перекрывающиеся группы, что совпадает с приведенной выше дендрограммой (см. *ил. 4*). На *ил. 7* показана диаграмма распределения усредненных спектров образцов с применением метода главных компонент. При построении использованы первые две главные компоненты (факторы). Значение первого фактора равно 57,96 %, второго фактора — 28,38 %. На диаграмме также наблюдается сходное обособленное расположение небиологических образцов, что согласуется с результатами, приведенными на дендрограмме усредненных спектров образцов (см. *ил. 5*). Использование первых двух факторов вполне оправданно, так как покрывает свыше 80 % дисперсии расстояния как между индивидуальными, так и между усредненными спектрами исследуемых образцов.

Зависимость чувствительности и точности определения типа образца от числа ИК-спектров (пермутационный тест)

Число выбираемых спектров для достоверного определения видовой принадлежности зависит от типа испытуемого образца. Так, для достоверного определения чистой хроматографической бумаги, бумаги с желатином, бумаги с пылью и бумаги с биологическим загрязнением достаточно одного образца спектра. Для достоверного определения отличия бумаги с образцами разных видов испытуемых плесневых грибов друг от друга необходимо больше (два или три) образцов спектра. Это связано с такими параметрами, как неоднородность распределения спор микромицетов на поверхности бумаги; большие размеры некоторых морфологических структур мицелиальных грибов — гиф, спор и плодовых тел. Метаболиты разных структур грибов могут отличаться и, соответственно, отличаются их инфракрасные спектры. Результат теста специфичности и точности приведен в *табл. 1*. Из данной таблицы видно, что для определения типа образца со значимостью 0,95 достаточно менее четырех спектров. Для трех спектров средняя значимость специфичности составляет единицу. Не менее важным параметром является точность определения, а именно какая часть определенных кластерным анализом образцов оказывается определенной верно. Для трех испытуемых спектров данное значение в среднем составляет единицу (см. *табл. 1*).

Подтверждение статистической достоверности полученных результатов

Для анализа достоверности попадания каждой пробы в свою группу и фактического определения был использован модифицированный тест Стьюдента. Для каждой пары групп проведен отдельный статистический анализ среднего расстояния и дисперсии. В случае удовлетворения

Таблица 1

Зависимость специфичности определения вида гриба (чувствительности метода) определяемого образца и точности от типа образца и числа испытываемых ИК-спектров. (пермутационный тест, 1000 итераций)

Тип образца	Наименование образца	Специфичность			Точность		
		Число спектров, n					
		n=1	n=2	n=3	n=1	n=2	n=3
Плесневые грибы на поверхности хроматографической бумаги	Asp_n	1	1	1	1	1	1
	Asp_s	1	1	1	0,843	0,947	1
	Asp_v	1	1	1	0,339	1	1
	Eurot	1	1	1	0,75	0,937	1
	Pae_v	1	1	1	1	1	1
	Pen_ci	0,51	0,85	1	1	1	1
	Trih_v	0,24	1	1	1	1	1
	Rhiz	0,79	1	1	1	1	1
Бумага	pap_chr	1	1	1	1	1	1
Бумага и желатин	gelpaper	1	1	1	1	1	1
Газетная бумага	newspap	0,814	1	1	1	1	1
Бумага, желатин и Пеницилл	pen_ci_g	1	1	1	0,807	0,867	1
Бумага и пыль	Dustw	0,33	0,88	1	1	1	1
Картон рамки с фоксингом	frame_f	0,6	1	1	1	1	1
Картон рамки чистый	frame_w	1	1	1	1	1	1
Бумага и проба загрязнений	KP0935	1	1	1	1	1	1
Среднее значение		0,831	0,983	1	0,921	0,984	1

критерию Стьюдента такая пара признается статистически значимо различающейся. Результат показан в табл. 2; для статистически различающихся групп значение соответствующей пары принимается равным единице, в противном случае нулю. Как видно из данной таблицы, группы спектров *Aspergillus versicolor*, *A. sclerotiorum*, *Rizopus sp.*, и *Trihoderna viride* значимо отличаются от хроматографической бумаги. По-видимому, это связано с высокой однородностью хроматографической бумаги и, как следствие, высокой схожестью ее спектров.

Дополнительно к тесту значимости межгрупповых различий спектров была рассчитана F-статистика каждой пары групп на сопоставимость их дисперсий и применимость теста Стьюдента (табл. 3). Для тех пар, у которых дисперсия статистически сопоставима, значение F-статистики отмечено единицей, в противном случае

значение принимается равным нулю. Как видно из данной таблицы, 68 % пар групп F-статистики показывает сопоставимость дисперсий и, соответственно, применимость теста Стьюдента.

Заключение

Полученные результаты свидетельствуют о значимом различии ИК-спектров отражения между различными видами бумаги и бумагой, зараженной плесневыми грибами. Более того, ИК-спектры большинства проб с различными грибами также значимо различаются между собой, что указывает на различные преобладающие метаболиты для каждого вида. Наиболее близок к ИК-спектру грибов ИК-спектр бумаги с желатином, так как желатин имеет белковую природу и сходные спектральные линии, характерные для белков, содержащихся в грибах.

Таблица 2

Статистическая достоверность ($P \text{ val} > 0,95$) попарного различия групп спектров (критерий Стьюдента); 1 — значимое значение, 0 — незначимое значение

	Asp_n	Asp_s	Asp_v	Eurot	Pae_v	Pen_ci	Trih_v	Rhiz	pap_chr	gelpaper	newspap	pen_ci_g	dustw	frame_f	frame_w	KPo935	
Asp_s	1																
Asp_v	1	1															
Eurot	0	1	1														
Pae_v	0	1	1	0													
Pen_ci	1	0	0	1	1												
Trih_v	1	1	0	1	1	0											
Rhiz	1	1	1	1	1	1	0										
pap_chr	1	1	1	1	1	1	1	1									
gelpaper	1	1	1	1	1	1	1	1	1								
newspap	1	1	0	1	1	1	0	1	1	0							
pen_ci_g	1	0	1	1	1	0	1	1	1	1	1						
dustw	0	0	1	0	0	0	1	1	1	1	0	0					
frame_f	1	0	0	1	1	1	0	0	1	1	0	1	1				
frame_w	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			
KPo935	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	0	1	1		
Average	0,8	0,73	0,73	0,8	0,8	0,6	0,67	0,87	1	0,93	0,73	0,8	0,53	0,67	1	0,87	0,78

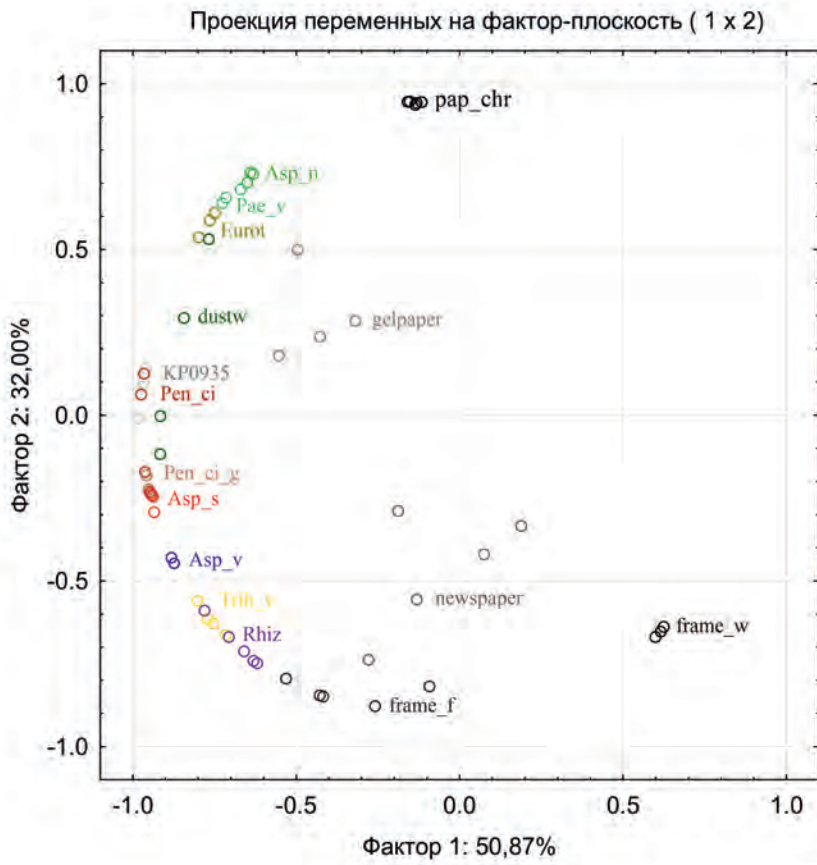
Примечание. Расшифровка сокращений дана в подписи к ил. 4.

Таблица 3

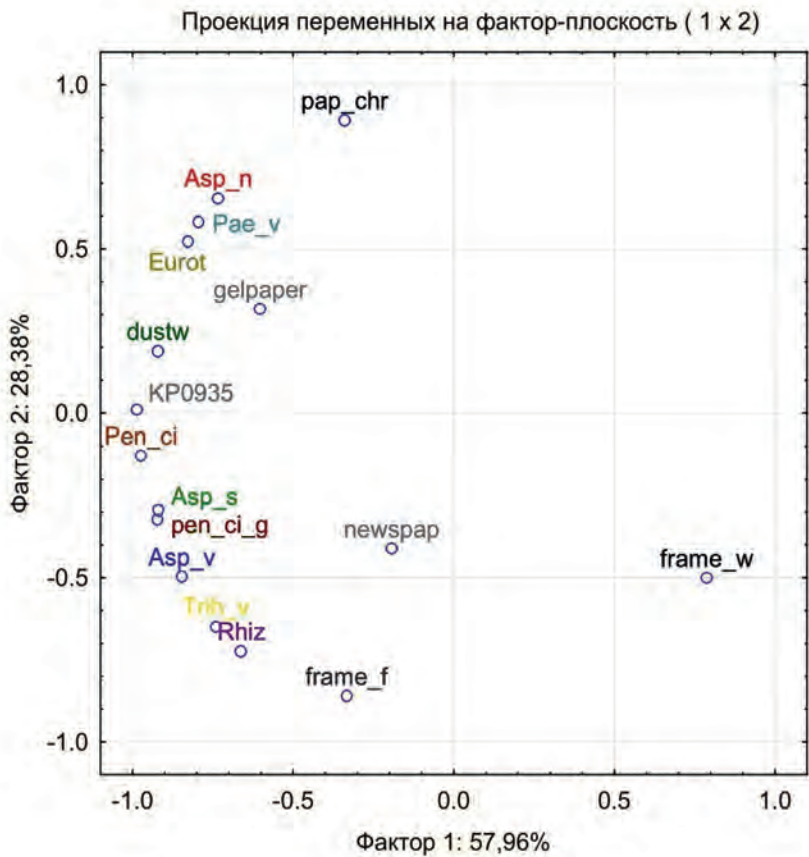
Достоверность сопоставимости статистик (вариабильности) спектров между группами (F-statistic, P. val > 0,95); 1 — статистики сопоставимы, 0 — статистики несопоставимы

	Asp_n	Asp_s	Asp_v	Eurot	Pae_v	Pen_ci	Trih_v	Rhiz	pap_chr	gelpaper	newspap	pen_ci_g	dustw	frame_f	frame_w	KPo935	
Asp_s	1																
Asp_v	1	1															
Eurot	1	1	1														
Pae_v	1	1	1	1													
Pen_ci	1	0	0	1	1												
Trih_v	1	1	0	1	1	1											
Rhiz	1	1	0	1	1	1	1										
pap_chr	1	0	0	1	1	1	1	1									
gelpaper	1	0	0	1	1	1	1	1	1								
newspap	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0							
pen_ci_g	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0	0						
dustw	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	1	0					
frame_f	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	1	0	1				
frame_w	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0			
KPo935	1	1	0	1	1	1	1	1	0	1	0	1	0	0	1		
Average	0,87	0,67	0,47	0,87	0,87	0,8	0,8	0,73	0,73	0,8	0,2	0,6	0,4	0,4	0,87	0,73	0,68

Примечание. Расшифровка сокращений дана в подписи к ил. 4



Ил. 6. Диаграмма распределения индивидуальных спектров с применением метода главных компонент



Ил. 7. Диаграмма распределения усредненных спектров образцов с применением метода главных компонент

Статистический анализ показывает значимое различие в спектрах между грибами, нанесенными на бумагу, и чистыми образцами бумаг с различными типами небактериальных загрязнений, а также в меньшей степени с бумагой с нанесенным желатином. В большинстве (68 %) попарных групповых спектров наблюдается сопоставимая дисперсия, что подтверждает правомочность применения теста Стьюдента для оценки критерия статистически значимого различия групп. Вместе с тем стоит заметить, что для более точного определения видовой принадлежности определяемых мицелиальных грибов надо проводить большее число замеров спектров. По-видимому, это связано с неравномерностью самой бумажной основы, неравномерностью роста на поверхности и неравномерностью морфологических структур мицелиальных грибов, где разные структуры имеют разный биохимический состав. В некоторых случаях возможно, что в определяемую область не попадают образцы мицелия. Тогда требуется дополнительная статистическая обработка полученных спектров для исключения статистически отличающихся образцов спектра для одной группы.

Также можно отметить, что ИК-спектроскопия позволяет надежно различить спектры пятен на бумаге неорганического и биологического происхождения, что дает удобный инструмент для быстрого и безопасного, для образца, метода определения загрязнения плесневыми грибами и определения их вида.

Литература

- Hall, L., Wohlfel, S., Roberts, G. D. Experience with the MicroSeq D2 Large-Subunit Ribosomal DNA Sequencing Kit for Identification of Filamentous Fungi Encountered in the Clinical Laboratory // *Journal of Clinical Microbiology*. 2004. Vol. 42 (2). P. 622–626.
- Salman, A., Lapidot, I., Pomerantz, A., Tsrör, L., Shufan, E., Moreh, R., Mordechai, S., Huleihel, M. Identification of fungal phytopathogens using Fourier transform infrared-attenuated total reflection spectroscopy and advanced statistical methods // *Journal of biomedical optics*. 2012. Vol. 17 (1). P. 1–10.
- Pena, R., Lang, C., Naumann, A., Polle, A. Ectomycorrhizal identification in environmental samples of tree roots by Fourier-transform infrared (FTIR) spectroscopy. *Front Plant Science*. 2014. URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpls.2014.00229/full> (accessed 27.07.2022).
- Huleihel, M., Shufan, E., Tsrör, L., Sharaha, U., Lapidot, I., Mordechai, S., Salman, A. Differentiation of mixed soil-borne fungi in the genus level using infrared spectroscopy and multivariate analysis // *Journal of Photochemistry and Photobiology. Serie B: Biology*. 2018. Vol. 180. P. 155–165.
- Taha, M., Hassan, M., Essa, S., Tartor, Y. Use of Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR) spectroscopy for rapid and accurate identification of Yeasts isolated from human and animals // *International Journal of Veterinary Science and Medicine*. 2019. Vol. 1, iss. 1. P. 15–20.
- Shapaval, V., Schmitt, J., Mørtrø, T., Suso, H., Skaar, I., Åsli, A., Lillehaug, D., Kohler, A. Characterization of food spoilage fungi by FTIR spectroscopy // *Journal of applied microbiology*. 2012. Vol. 114. P. 788–796.
- Zotti, M., Ferroni, A., Calvini, P. Microfungal biodeterioration of historic paper: Preliminary FTIR and microbiological analyses // *International Biodeterioration and Biodegradation*. 2008. V. 62, no. 2. P. 186–194.
- Salman, A., Shufan, E., Lapidot, I., Tsrör, L., Mordechai, S., Sharaha, U., Huleihel, M. Infrared Spectroscopy and Multivariate Analysis: Classification of Mixed *Fusarium* Species Solani and *Oxysporum* Isolates at the Species Level // *IEEE International Conference on the Science of Electrical Engineering (ICSEE)*. Eilat, 2016. P. 1–5.
- Shapaval, V., Mørtrø, T., Suso, H., Åsli, A., Schmitt, J., Lillehaug, D., Martens, H., Böcker, U., Kohler, A. A high throughput microcultivation protocol for FTIR spectroscopic characterization and identification of fungi // *Journal of biophotonics*. 2010. No. 3. P. 512–521.
- Саммон Д., Фотергилл А., Ринальди М. Определитель патогенных и условно патогенных грибов. М.: Мир, 2001. 468 с.
- Domsch K. H., Gams W., Anderson T.-H. Compendium of soil fungi. 2nd ed. New York: Lubrecht & Cramer Ltd., 1995. 405 p.
- Rakotonirainy, M. S., Benaud, O., Vilmont, L.-B. Contribution to the characterization of foxing stains on printed books using infrared spectroscopy and scanning electron microscopy energy dispersive spectrometry // *International Biodeterioration & Biodegradation*. 2015. Vol. 101. P. 1–7.
- Felsenstein, J. PHYLIP — Phylogeny Inference Package (Version 3.2) // *Cladistics* 1989. Vol. 5. P. 164–166.
- StatSoft, Inc. STATISTICA (data analysis software system), version 10. URL: 2011www.statsoft.com (accessed 27.07.2022).
- Поволоцкая А. В., Панькин Д. В., Сазанова К. В., Петров Ю. В., Курганов Н. С., Михайлова А. А., Поволоцкий А. В., Курочкин А. В., Власов А. Д., Гоновоблева С. Л., Галушкин А. А., Хосид Е. Г. Биоповреждение бумаги микромицетами в условиях эксперимента: исследование методами колебательной спектроскопии // *Оптика и спектроскопия*. 2019. Т. 126, № 4. С. 436–442.
- Fischer, G., Braun, S., Thissen, R., Dot, W. FT-IR spectroscopy as a tool for rapid identification and intra-species characterization of airborne filamentous fungi // *Journal of Microbiological Methods*. 2006. Vol. 64, iss. 1. P. 63–77.

Н. И. Подгорная, Н. С. Волгушкина

Возможности использования циклододекана в процессах отбеливания документов

Отбеливание (полное или локальное) является одной из операций процесса реставрации. Перед отбеливанием необходимо проверить стойкость материала записи информации к воде. Если он оказывается водонестойким, текст или рисунок необходимо предварительно закрепить фиксативом.

Фиксативы подразделяются на физические и химические, однако ни один из них не обладает универсальными свойствами и гарантированным защитным действием.

При нанесении физических фиксативов на текст или рисунки на них образуется тонкая защитная пленка, которая препятствует вымыванию материала записи информации. Но пленка в той или иной степени проницаема для воды, и ее защитное действие ограничено во времени и по-разному проявляется в зависимости от вида закрепляемого материала записи информации и композиционного состава бумаги. Чем больше фиксатива нанесено, тем толще и надежнее защитное покрытие, но и тем сложнее удалить его с поверхности документа, а также выше вероятность повреждения текста или рисунка [1, с. 49–50]. Химические фиксативы направлены на реакцию с красителями и пигментами материалов записи информации, превращая их в малорастворимые водостойкие соединения. Эти фиксативы действуют только на материалы записи информации, содержащие красители и пигменты определенного класса. При их применении частично теряется аутентичность документа, исчезает возможность его полноценного материаловедческого изучения [1, с. 49–50].

В практике реставрации документов на бумаге, фресковой живописи в последние годы нашел применение и хорошо показал себя циклододекан — пленкообразующий материал, принадлежащий к группе насыщенных неполярных ациклических углеводородов. По внешнему виду, физическим свойствам циклододекан близок к парафину. Но в отличие от парафина и других воскообразных веществ циклододекан в обычных условиях переходит из твердого состояния в газообразное. Это свойство и определило интерес к нему реставраторов как к материалу для временного закрепления и гидрофобизации, который обеспечивает естественную обратимость процесса вследствие сублимации [2, с. 327; 3, с. 119–121; 4; 5, с. 93–94, 100–101].

Ранее в Федеральном центре консервации библиотечных фондов Российской национальной библиотеки (ФЦКБФ РНБ) проведен ряд исследований с использованием данного фиксатива. Оценено влияние циклододекана на оптические свойства материалов записи информации, определено время его сублимации с поверхности документа, выбран способ нанесения. Показано, что, исходя из влияния на цветовые характеристики, наиболее оптимальным для большинства рассматриваемых материалов записи информации является нанесение циклододекана из расплава в один слой с лицевой и оборотной стороны красочного слоя [6; 7, с. 87]. На данном этапе исследования поставлена задача оценить защитные свойства циклододекана на образцах бумаги двух видов с выбранными различными материалами записи информации в процессе светового и химического отбеливания.

В работе использованы газетная бумага производства ОАО «Кондопога» (ГОСТ 6445-74) промышленной выработки и бумага из 100 %-ной хлопковой целлюлозы массой 50 г/м² опытной выработки производства АО ГОЗНАК.

Материалами записи информации выбраны тушь черная (ТУ 6-0006916705-28-96), синие анилиновые чернила (ТУ 2389-036-06916705-02) и алая акварель («Невская палитра», набор «Ленинград»).

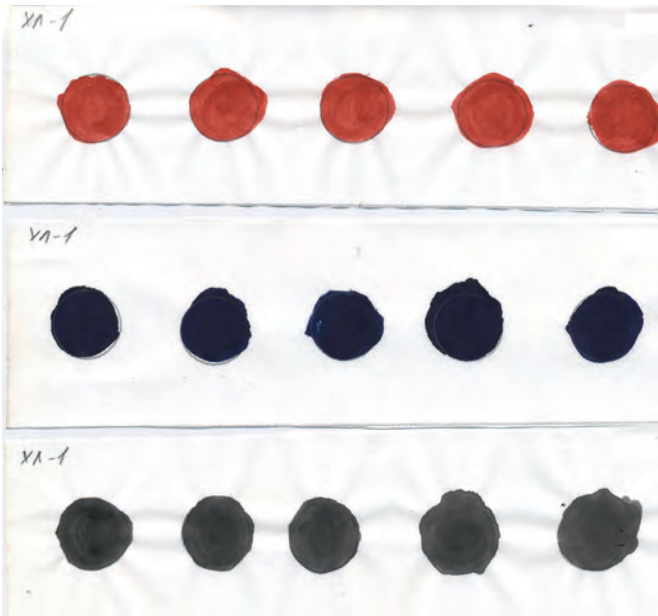
Красочный слой материалов записи информации закрепляли расплавом циклододекана, который наносили плоской кистью в один слой с лицевой и оборотной сторон.

Образцы бумаги из 100 %-ной хлопковой целлюлозы с нанесенными материалами записи информации отбеливали 2 %-ным водным раствором хлорамина Б наложением компресса, усиление эффекта отбеливания достигали подкислением 0,5 %-ным водным раствором уксусной кислоты, полноту удаления хлора определяли пробой с помощью йодкрахмальной бумаги [8, с. 151]; образцы газетной бумаги отбеливали 3 %-ным водно-спиртовым раствором пероксида водорода в соотношении 1 : 1 [8, с. 151]. После отбеливания образцы промывали сначала в проточной, а затем в дистиллированной воде.

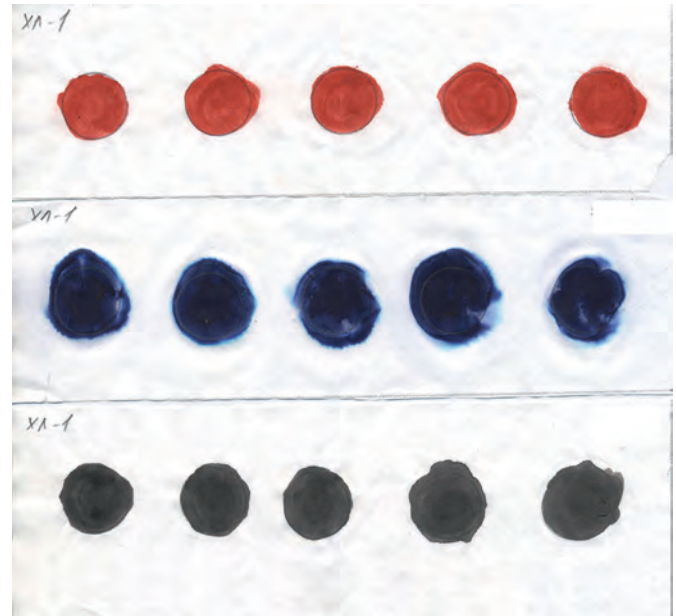
Для светового отбеливания использовали специальную установку с синими светодиодами [9, с. 268] со следующими характеристиками светового потока: освещенность 2,1 клк, уровень ультрафиолетового излучения — 1 мВт/м². После 4-часового отбеливания (по 2 ч с лицевой и оборотной стороны) образцы промывали в дистиллированной воде.

После химического и светового отбеливания образцы находились на сушилке до полной сублимации циклододекана. Окончание сублимации определяли весовым методом с корректировкой по контрольному взвешиванию на весах ОНАУС с точностью ±0,00001 г [10, с. 48].

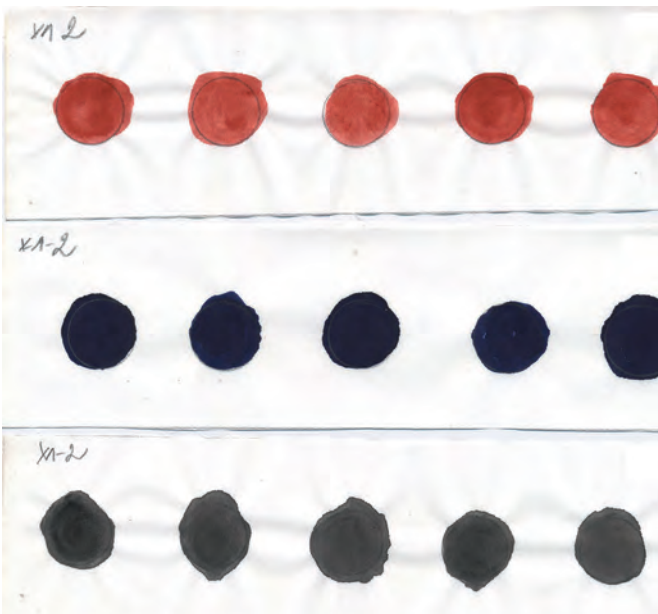
Защитные свойства циклододекана оценивали визуально и инструментально по изменению коэффициента отражения (R) и по величине общих цветовых различий (ΔE), рассчитанной по значениям координат цвета L^* , a^* , b^* красочного слоя материала записи информации, измеренных до нанесения фиксатива и после полной сублимации циклододекана с отбеленных образцов. Оптические характеристики определяли на спектрофотометре Elrepho 07%71 при длине волны 457 нм, источнике света D₂. Измерения проводили, используя апертуру диаметром 9 мм, на области красочного покрытия с лицевой и оборотной стороны модельного образца. В соответствии с европейским стандартом DIN 5033, изменение цвета при значении величины $\Delta E > 3$ воспринимается как различимое глазом, т. е. чем больше величина ΔE , тем более заметно изменение цвета. Внешний вид образцов бумаги из 100 %-ной хлопковой целлюлозы с нанесенными красителями до и после закрепления, светового отбеливания и сублимации представлен на ил. 1 и 2. На иллюстрациях виден хороший результат закрепления алой акварели и черной туши: внешний вид



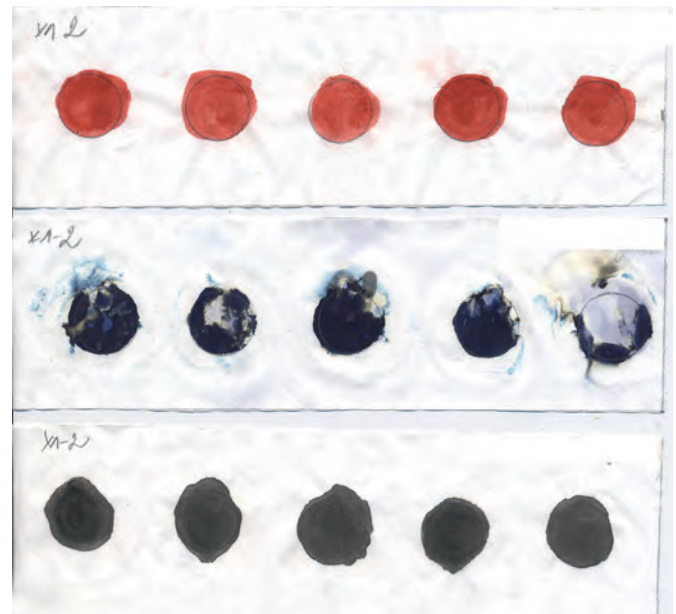
Ил. 1. Образцы бумаги из 100 %-ной хлопковой целлюлозы с красочным слоем до закрепления циклододеканом



Ил. 2. Образцы бумаги из 100 %-ной хлопковой целлюлозы с красочным слоем после закрепления циклододеканом, светового отбеливания и сублимации фиксатива



Ил. 3. Образцы бумаги из 100 %-ной хлопковой целлюлозы с красочным слоем до закрепления циклододеканом



Ил. 4. Образцы бумаги из 100 %-ной хлопковой целлюлозы с красочным слоем после закрепления циклододеканом, химического отбеливания и сублимации фиксатива

красочного покрытия практически не изменился, растекание отсутствует. В случае синих анилиновых чернил имеет место незначительное растекание.

Результаты инструментальной оценки изменений оптических характеристик до и после обработки циклододеканом, светового отбеливания и сублимации представлены в табл. 1. Величина общих цветовых различий алой акварели и черной туши на лицевой стороне составляет 2,1 и 1,4, обратной — 1,2 и 0,5, что позволяет характеризовать изменение как неразличимое глазом. Изменения коэффициента отражения красочного слоя лицевой и обратной стороны имеют место, но находятся в пределах погрешности метода измерения. Величина ΔE синих анилиновых чернил на лицевой

стороне равна 3,6, т. е. изменения заметны глазом, что и было констатировано при визуальной оценке. На обратной стороне образца изменения не столь значительны, величина ΔE равна 1,1. Значение коэффициента отражения красочного слоя анилиновых чернил значительно изменяется как на лицевой, так и обратной стороне. Внешний вид образцов бумаги из 100 %-ной хлопковой целлюлозы с нанесенными красителями до и после закрепления, химического отбеливания и сублимации представлен на ил. 3 и 4. Красочный слой акварели и туши, закрепленный циклододеканом, в процессе химического отбеливания и сублимации не изменился. Защита анилиновых чернил данным фиксативом при химическом отбеливании не эффективна.

Таблица 1

Оптические свойства красочного слоя, нанесенного на бумагу из 100 %-ной хлопковой целлюлозы, до обработки циклододеканом, после нанесения циклододекана, светового отбеливания и сублимации фиксатива

Красочный слой	Обработка	Сторона листа	Оптические характеристики красочного слоя	
			ΔE	R
Акварель алая	До нанесения циклододекана	лицевая		5,3
		оборотная		48,7
	После нанесения циклододекана, отбеливания, сублимации фиксатива	лицевая	2,1	4,9
		оборотная	1,2	47,9
Тушь черная	До нанесения циклододекана	лицевая		9,6
		оборотная		18,5
	После нанесения циклододекана, отбеливания, сублимации фиксатива	лицевая	1,4	10,5
		оборотная	0,5	18,8
Чернила анилиновые синие	До нанесения циклододекана	лицевая		8,1
		оборотная		10,9
	После нанесения циклододекана, отбеливания, сублимации фиксатива	лицевая	3,6	10,1
		оборотная	1,1	11,4

Расчет величины общих цветовых различий и изменение значения коэффициента отражения подтвердили результаты визуальных наблюдений (табл. 2). Величины общих цветовых различий алой акварели и черной туши равны на лицевой стороне 2,9 и 1,5, на оборотной — 2,1 и 0,1 соответственно и характеризуются как неразличимые глазом. Изменения коэффициента отражения находятся в пределах погрешности метода измерения.

Величина общих цветовых различий красочного слоя анилиновых чернил на лицевой стороне составляет 8,6, а на оборотной — 22,5. Подобное изменение характеризуется не просто как заметное глазом, но как неприемлемое [11, с. 115]. Изменение коэффициента отражения также существенно, а увеличение его значения с 8,3 до 11,5 на лицевой стороне и с 11,3 до 22,0 на оборотной позволяет говорить о посветлении красочного слоя образца.

Эффект закрепления циклододеканом материалов записи информации, нанесенных на газетную бумагу, имеет аналогичный характер: красочный слой алой акварели и черной туши после отбеливания остается неизменным, в случае применения анилиновых чернил наблюдается их растекание. Полученные результаты показали потенциальную возможность использования циклододекана для эффективного закрепления акварельной краски и туши,

нанесенных на бумагу из 100 %-ной хлопковой целлюлозы и газетную, при различных способах отбеливания. При закреплении синих анилиновых чернил для светового и химического отбеливания данный фиксатив не показал ожидаемых результатов.

Литература

1. Привалов В. Ф. Обеспечение сохранности архивных документов на бумажной основе: метод. пособие / Федер. арх. служба России, Всерос. НИИ документоведения и арх. дела. М.: Росархив. ВНИИДАД, 2003. 112 с.
2. Badow, C. Cyclododecan in der Papierrestaurierung // *Restaur.* 1999. No. 10. P. 326–329.
3. Герасимова Н. Г. Летучий воск циклододекан и реставрация памятников // Теория и практика сохранения памятников культуры: сб. науч. тр. Вып. 24. СПб.: Рос. нац. б-ка, 2015. С. 119–127.
4. Овчинникова В. В. Применение циклододекана в реставрации бумаги // Реставрация документа: консерватизм и инновации = Document restoration: conservatism and innovation: сб. статей / М-во культуры РФ, Российская гос. б-ка. М.: Пашков дом, 2019. С. 35–37.
5. Макова А. Фиксативы для неводостойких текстов. Исследование специалистов Национального архива Словакии // Реставрация документа: консерватизм

Таблица 2

Оптические свойства красочного слоя, нанесенного на бумагу из 100 %-ной хлопковой целлюлозы, до обработки циклододеканом, после нанесения циклододекана, химического отбеливания и сублимации фиксатива

Красочный слой	Обработка	Сторона листа	Оптические характеристики красочного слоя	
			ΔE	R
Акварель алая	До нанесения циклододекана	лицевая		5,7
		оборотная		42,9
	После нанесения циклододекана, отбеливания, сублимации фиксатива	лицевая	2,9	5,4
		оборотная	2,1	42,8
Тушь черная	До нанесения циклододекана	лицевая		9,2
		оборотная		19,8
	После нанесения циклододекана, отбеливания, сублимации фиксатива	лицевая	1,5	8,9
		оборотная	0,1	19,9
Чернила анилиновые синие	До нанесения циклододекана	лицевая		8,3
		оборотная		11,3
	После нанесения циклододекана, отбеливания, сублимации фиксатива	лицевая	8,6	11,5
		оборотная	22,5	22,0

и инновации инновации = Document restoration: conservatism and innovation: сб. статей / М-во культуры РФ, Российская гос. б-ка. М.: Пашков дом, 2021. С. 90–102.

6. Подгорная Н. И., Трепова Е. С. Применение циклододекана в практике реставрации документов на бумаге // Миллеровские чтения — 2020: Преемственность и традиции в сохранении и изучении документального академического наследия: материалы III Междунар. науч. конф., 21–24 окт. 2020 г., Санкт-Петербург / сост. Л. Д. Бондарь, Е. Н. Груздева; Минобрнауки России, СПбФ АРАН и др. СПб.: Реноме, 2021. (ad fontes. Материалы и исследования по истории науки; вып. 20). С. 339–346.

7. Подгорная Н. И., Трепова Е. С. Влияние способа нанесения циклододекана на стабильность материалов записи информации // Книжные памятники в аспекте сохранности: материалы междисциплинар. науч.-практ. конф. М.: Центр книги Рудомино, 2021. С. 85–90.

8. Гудкова И. И., Крундышева М. В. Инструкция по отбеливанию бумаги документов // Лабораторные методики и технологические инструкции по практической консервации документов. 2-е изд., испр. и доп. / Российская нац. б-ка. СПб.: РНБ, 2019. С. 147–151.

9. Герасимова Н. Г., Добрусина С. А., Волгушкина Н. С. Оценка свойств бумаги в процессе отбеливания синим цветом в светодиодной установке // Теория и практика сохранения памятников культуры: сб. науч. тр. / Российская нац. б-ка. СПб.: РНБ, 2017. Вып. 25. С. 268–273.

10. Мамаева Н. Ю. Инструкция по оценке запыленности документов и качества их обеспыливания // Лабораторные методики и технологические инструкции в консервации документов / Российская нац. б-ка, Федеральный центр консервации библиотечных фондов. СПб.: РНБ, 2016. С. 46–52.

11. Michalski, S., Gignard, C. Ultrasonic Misting. Pt. 1. Experiments on Appearance and Improvement in Bonding // JAIC. 1977.

Н. И. Подгорная, Н. С. Волгушкина, Е. С. Трепова,
С. С. Хазова, Т. В. Мешкова

Комплексный анализ различных видов повреждений документов на примере фондов отдела картографии Российской национальной библиотеки

Обследование условий хранения и состояния документов в фондах библиотек обеспечивает их сохранность, делает возможным полноценное использование.

В Федеральном центре консервации библиотечных фондов Российской национальной библиотеки (ФЦКБФ РНБ) разработана методика комплексного анализа повреждений документов различного вида, основанная на оценке состояния документов с точки зрения их сохранности, микробиологического состояния документов и условий их хранения.

Рассмотрим пример такого комплексного подхода к оценке состояния документов и анализа повреждений на примере обследования картографических материалов, посвященных Франции и хранящихся в отделе картографии РНБ, одном из старейших и наиболее крупных картографических хранилищ России. Хронологический

охват документов обследуемой коллекции — 1570–1700 гг. Большая часть документов издана в Амстердаме, незначительная часть — в Париже. В коллекции представлено 373 документа, из них 350 листовых различного формата, 23 книги. Документы относятся к особо редкой и ценной части фонда. Обследование выполнено в 2020 г.

Оценку сохранности документов проводили визуально, идентифицируя повреждения, наиболее характерные для материала носителя информации, материала записи информации, блока и переплета, при необходимости выполняли дополнительные исследования. Данные обследования заносили в электронные паспорта сохранности, формируя на их основе базу данных по состоянию документов коллекции. Повреждения оценивали по 4-балльной системе (0 баллов — повреждение отсутствует, 1 балл — повреждено менее 20 % объема документа, 2 — повреждено

ОСНОВНАЯ																																																																			
Шифр	К-0-Фр7/10	Инвентарный номер	52734																																																																
Автор		Год издания	1634																																																																
Язык	лат	Место издания	Париж																																																																
Том		Том																																																																	
Название																																																																			
	Формат	27x37x4																																																																	
	Количество страниц																																																																		
	Количество карт																																																																		
<table border="1"> <tr> <th colspan="2">Способ нанесения материала записи</th> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td>Черно-белая печать</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Цветная печать</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Иллюминированная вручную</td> </tr> <tr> <th colspan="2">Материал носителя информации</th> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td>Бумага ручного отлива</td> </tr> <tr> <th colspan="2">Техника изготовления карт</th> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Гравюра на металле</td> </tr> <tr> <th colspan="2">Произведена:</th> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td>Реставрация</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Фазовое хранение</td> </tr> <tr> <th colspan="2">Всёобщие характеристики:</th> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td>Штамп</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Штемпель</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Пометы</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Экслибрис</td> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td>Филигрань</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Другое</td> </tr> <tr> <th colspan="2">Материал записи информации</th> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td>Печатная краска</td> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td>Цветная краска</td> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td>Графитовый карандаш</td> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td>Железо-гал. чернила</td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Другое</td> </tr> </table>				Способ нанесения материала записи		<input checked="" type="checkbox"/>	Черно-белая печать	<input type="checkbox"/>	Цветная печать	<input type="checkbox"/>	Иллюминированная вручную	Материал носителя информации		<input checked="" type="checkbox"/>	Бумага ручного отлива	Техника изготовления карт		<input type="checkbox"/>	Гравюра на металле	Произведена:		<input checked="" type="checkbox"/>	Реставрация	<input type="checkbox"/>	Фазовое хранение	Всёобщие характеристики:		<input checked="" type="checkbox"/>	Штамп	<input type="checkbox"/>	Штемпель	<input type="checkbox"/>	Пометы	<input type="checkbox"/>	Экслибрис	<input checked="" type="checkbox"/>	Филигрань	<input type="checkbox"/>	Другое	Материал записи информации		<input checked="" type="checkbox"/>	Печатная краска	<input checked="" type="checkbox"/>	Цветная краска	<input checked="" type="checkbox"/>	Графитовый карандаш	<input checked="" type="checkbox"/>	Железо-гал. чернила	<input type="checkbox"/>	Другое																
Способ нанесения материала записи																																																																			
<input checked="" type="checkbox"/>	Черно-белая печать																																																																		
<input type="checkbox"/>	Цветная печать																																																																		
<input type="checkbox"/>	Иллюминированная вручную																																																																		
Материал носителя информации																																																																			
<input checked="" type="checkbox"/>	Бумага ручного отлива																																																																		
Техника изготовления карт																																																																			
<input type="checkbox"/>	Гравюра на металле																																																																		
Произведена:																																																																			
<input checked="" type="checkbox"/>	Реставрация																																																																		
<input type="checkbox"/>	Фазовое хранение																																																																		
Всёобщие характеристики:																																																																			
<input checked="" type="checkbox"/>	Штамп																																																																		
<input type="checkbox"/>	Штемпель																																																																		
<input type="checkbox"/>	Пометы																																																																		
<input type="checkbox"/>	Экслибрис																																																																		
<input checked="" type="checkbox"/>	Филигрань																																																																		
<input type="checkbox"/>	Другое																																																																		
Материал записи информации																																																																			
<input checked="" type="checkbox"/>	Печатная краска																																																																		
<input checked="" type="checkbox"/>	Цветная краска																																																																		
<input checked="" type="checkbox"/>	Графитовый карандаш																																																																		
<input checked="" type="checkbox"/>	Железо-гал. чернила																																																																		
<input type="checkbox"/>	Другое																																																																		
<table border="1"> <tr> <th colspan="4">ПОВРЕЖДЕНИЕ НОСИТЕЛЯ ИНФОРМАЦИИ</th> </tr> <tr> <th colspan="2">Механическое</th> <th colspan="2">Биологическое</th> </tr> <tr> <td>Разрывы по краю листа</td> <td>0</td> <td>Плесневый налет</td> <td>0</td> </tr> <tr> <td>Разрывы в центре листа</td> <td>0</td> <td>Пигментация</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>Деформация</td> <td>1</td> <td>Деструкция</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>Заломы</td> <td>0</td> <td>Утраты</td> <td>0</td> </tr> <tr> <td>Утраты</td> <td>0</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <th colspan="4">Физико-химические</th> </tr> <tr> <th>Загрязнение</th> <th>Изменение цвета</th> <th colspan="2">Повреждение</th> </tr> <tr> <td>Общее</td> <td>Побурение по краю листа</td> <td>Под действием:</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Следы пальцев</td> <td>Одностороннее</td> <td>зеленой краски</td> <td>0</td> </tr> <tr> <td>Следы клея</td> <td>Общее</td> <td>железо-гал. чернил</td> <td>0</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Под действ. печатной кр.</td> <td>печатной краски</td> <td>0</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Под действ. зеленой кр.</td> <td>Затёки</td> <td>0</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Пигментация</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>Фоксинги</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>				ПОВРЕЖДЕНИЕ НОСИТЕЛЯ ИНФОРМАЦИИ				Механическое		Биологическое		Разрывы по краю листа	0	Плесневый налет	0	Разрывы в центре листа	0	Пигментация	1	Деформация	1	Деструкция	1	Заломы	0	Утраты	0	Утраты	0			Физико-химические				Загрязнение	Изменение цвета	Повреждение		Общее	Побурение по краю листа	Под действием:		Следы пальцев	Одностороннее	зеленой краски	0	Следы клея	Общее	железо-гал. чернил	0		Под действ. печатной кр.	печатной краски	0		Под действ. зеленой кр.	Затёки	0		Пигментация				Фоксинги		
ПОВРЕЖДЕНИЕ НОСИТЕЛЯ ИНФОРМАЦИИ																																																																			
Механическое		Биологическое																																																																	
Разрывы по краю листа	0	Плесневый налет	0																																																																
Разрывы в центре листа	0	Пигментация	1																																																																
Деформация	1	Деструкция	1																																																																
Заломы	0	Утраты	0																																																																
Утраты	0																																																																		
Физико-химические																																																																			
Загрязнение	Изменение цвета	Повреждение																																																																	
Общее	Побурение по краю листа	Под действием:																																																																	
Следы пальцев	Одностороннее	зеленой краски	0																																																																
Следы клея	Общее	железо-гал. чернил	0																																																																
	Под действ. печатной кр.	печатной краски	0																																																																
	Под действ. зеленой кр.	Затёки	0																																																																
	Пигментация																																																																		
	Фоксинги																																																																		
<table border="1"> <tr> <th colspan="4">БЛОК, ПЕРЕПЛЕТ</th> </tr> <tr> <th>Материал крышек</th> <th>Материал крышки</th> <th>Наличие фурнитуры</th> <th>Тиснение</th> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td><input type="checkbox"/></td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> </tr> <tr> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td><input type="checkbox"/></td> <td><input type="checkbox"/></td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td><input type="checkbox"/></td> <td><input type="checkbox"/></td> </tr> <tr> <td><input type="checkbox"/></td> <td>Деревян</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <th colspan="4">Обрез:</th> </tr> <tr> <td colspan="4"><input checked="" type="checkbox"/> Естественный</td> </tr> </table>				БЛОК, ПЕРЕПЛЕТ				Материал крышек	Материал крышки	Наличие фурнитуры	Тиснение	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Деревян							Обрез:				<input checked="" type="checkbox"/> Естественный																															
БЛОК, ПЕРЕПЛЕТ																																																																			
Материал крышек	Материал крышки	Наличие фурнитуры	Тиснение																																																																
<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																
<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>																																																																
<input type="checkbox"/>	Деревян																																																																		
Обрез:																																																																			
<input checked="" type="checkbox"/> Естественный																																																																			

Ил. 1. Фрагмент электронного паспорта состояния картографического документа

Общая сохранность обследованных документов

Сохранность	Оценка сохранности, %								
	50	60	65	70	75	80	85	90	95
Носитель информации	1	2	–	12	23	42	168	101	24
Материал записи информации	1	–	–	–	1	9	101	173	89
Блок и переплет	–	–	–	1	1	2	12	7	–
Общая	1	–	–	14	38	169	118	30	–

20–50 %, 3 — повреждено более 50 %) [1, с. 109]. Анализ информации, внесенной в базу данных, осуществляется стандартными средствами MS ACCESS: поиском, сортировкой, применением фильтров, которые помогают ускорить поиск и сортировку данных [2, с. 54–68].

Были описаны механические, физико-химические, биологические повреждения носителя информации, повреждения материала записи информации, повреждения блока и переплета по методике, разработанной в ФЦКБФ РНБ для редких и ценных документов и адаптированной для коллекции западноевропейских гравированных атласов XVI–XVII вв. [3, с. 737–741]. Данные по оценке состояния документов заносились в электронные паспорта сохранности, фрагмент которого представлен на *ил. 1*.

К механическим повреждениям носителя информации относятся разрывы по краю и в центре листа, деформация, заломы, утраты.

Физико-химические повреждения подразделяются на загрязнения (общее, следы пальцев, следы клея), изменение цвета (побурение, одностороннее и/или общее под действием печатной краски и/или зеленой краски, пигментация, возникшая в процессе производства бумаги, фоксинги). Отдельно фиксируются повреждения и деструкция бумаги под действием зеленой краски, железо-галловых чернил, наличие затеков.

К биологическим повреждениям носителя информации относятся плесневый налет, пигментация и деструкция, возникшие в результате жизнедеятельности микроорганизмов.

Среди повреждений материалов записи информации различают побурение, угасание, переход на оборот листа и/или соседний лист, ореолы вокруг букв, растекание.

К повреждениям блока и переплета относятся деформация, повреждение каптала, утрата каптала; нарушение шитья, выпадение блока, тетрадей, листов; загрязнения, потертости и утраты крытья; трещины вдоль корешка, утраты корешка; биологические повреждения крытья; деформация, трещины, утраты крышек, биологические повреждения крышек.

Среди механических повреждений преобладают заломы листов, разрывы по краю, деформация. Большая часть механических повреждений носителя информации оценена в 1 балл, т. е. повреждения незначительны.

Основным фактором риска для обследованных документов являются повреждения зеленой краской (ярь-медянка). Результаты обследования позволяют констатировать, что изменение цвета носителя информации под ее воздействием имеет место на 4 документах,

повреждение — на 4. Повреждение оценено в 1 балл и на данный момент не представляет опасности для сохранности документа.

Общее загрязнение (запыленность) отмечено на всех документах, оценено в 1 балл на 359 документах, в 2 балла на 13 документах, в 3 балла на 1 документе.

Среди биологических повреждений носителя информации преобладает пигментация (101 документ), отмеченная в основном в местах затеков. Утраты, вызванные биологическим фактором, отмечены на 55 документах — большая часть вызвана насекомыми. Плесневый налет выявлен на 11 документах. Биологическая деструкция имеет место на 14 документах. Повреждения оценены в 1 балл.

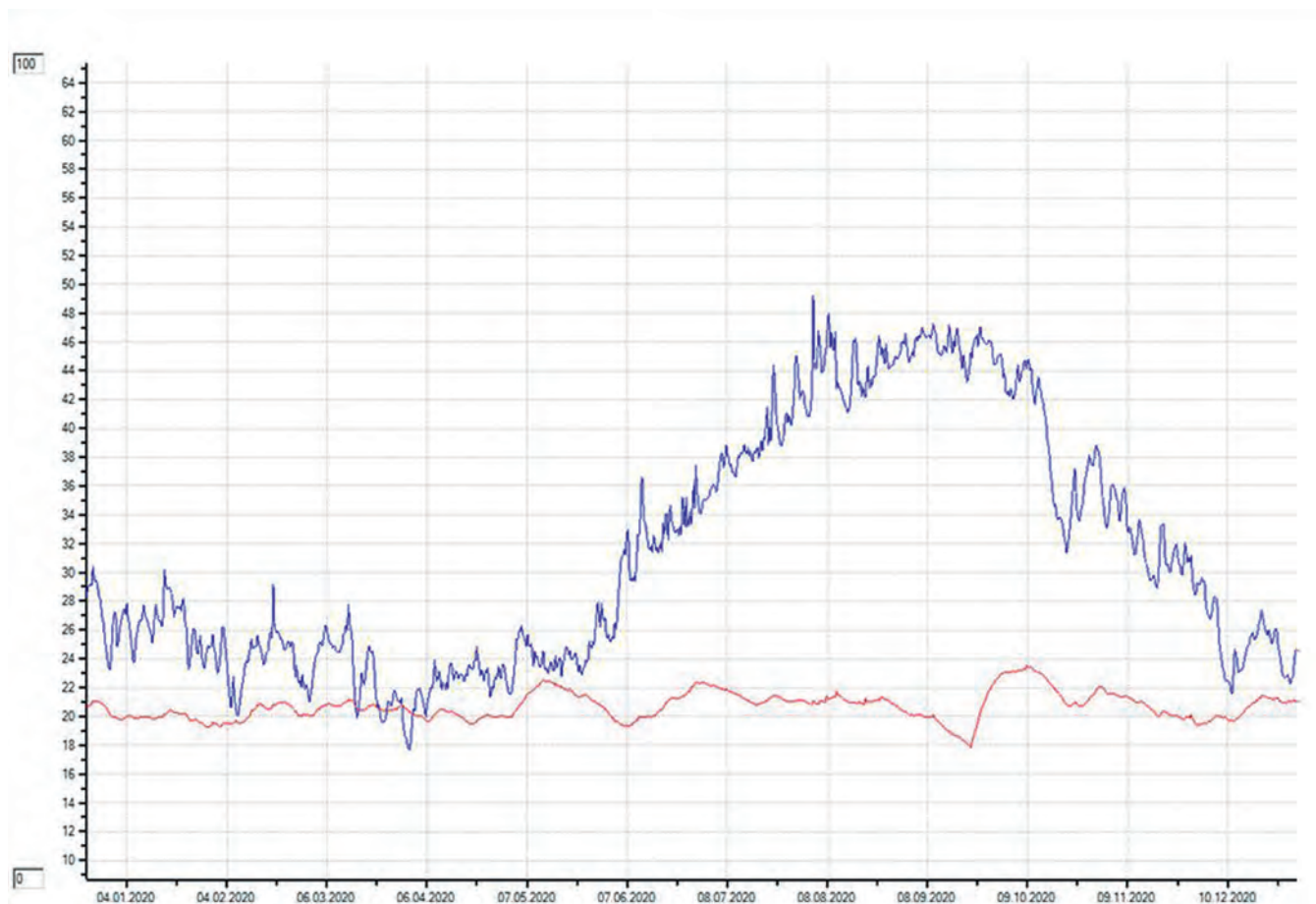
По количественному признаку повреждения материала записи информации можно расположить следующим образом: переход на оборот листа печатной краски, побурение; переход на оборот зеленой краски, растекание; переход на соседний лист зеленой краски, растекание; ореолы вокруг букв отсутствуют. Повреждения самой зеленой краски, вызывающей на определенной стадии своей деструкции повреждение бумаги, не являются преобладающим. Повреждения оценены в 1 балл.

По частоте обнаружения повреждения блока и переплета наблюдается такая последовательность: загрязнение крытья → потертости крытья → деформация блока → утраты крытья → трещины вдоль корешка → утраты корешка → повреждение каптала → утраты каптала → нарушение шитья, выпадение блока → биологические повреждения крытья → выпадение листов, выпадение тетрадей, утрата каптала, трещины крышек, биологические повреждения крышек. Биологические повреждения крытья и крышек — повреждения насекомыми.

В целом сохранность блока и переплета обследованных документов можно охарактеризовать как хорошую, большая часть повреждений оценена в 1 балл.

В таблице приведены данные по общей сохранности обследованных документов по совокупности всех видов повреждений.

Сохранность носителя информации большинства документов находится в пределах 80–90 %, сохранность материала записи информации — 80–90 %, сохранность блока и переплета — 80–55 %. Общая сохранность значительной части документов находится в пределах 80–85 %. Общая сохранность 1 документа оценена в 50 %, 14 документов — в 70 %. Большая часть документов, сохранность которых находится в указанных пределах, — листовые. Прежде чем разработать программу консервационных



Ил. 2. Изменения температуры и относительной влажности воздуха в помещении отдела картографии в 2020 г.

мероприятий, было решено оценить микробиологическое состояние документов, запыленность документов и полок и условия хранения.

Одни из наиболее важных показателей условий хранения документов — температура и относительная влажность воздуха в помещении. В обследуемом хранилище осуществляется непрерывный мониторинг температуры и относительной влажности воздуха с помощью приборов с программным обеспечением (логгеры) фирмы Rotronic, которые производят измерения каждые 30 мин. [4, с. 14–17].

Показания прибора снимались с помощью специальной программы для этих приборов — HW4, которая позволяет построить кривые изменения температуры и относительной влажности в течение всего времени обследования (ил. 2).

В 2020 г. температура в неотапливаемый период (май — сентябрь) колебалась между 20 и 24 °С, тогда как в отапливаемый период (октябрь — май) — менялась от 18 до 22 °С. Относительная влажность воздуха в период отсутствия отопления менялась от 28 до 54 %, в отапливаемый период — от 17 до 33 %.

На представленном графике изменения температуры и относительной влажности воздуха мы не видим резких изменений климатических параметров, значения температуры практически стабильны, изменения значений относительной влажности носят поступательный характер, резкие колебания отсутствуют.

Для определения количества жизнеспособных микроорганизмов на поверхности документов с участков с повреждениями отбирали пробы методом отпечатков [5, с. 80–86]. В качестве субстрата использовали питательную среду с дихлораном и глицерином (DG-18) для выявления ксерофильных микроорганизмов, способных выживать в условиях пониженной влажности, что характерно для книгохранилищ. При оценке микробиологического состояния документов количество микроорганизмов, не превышающее 25 КОЕ/дм², считали приемлемым [6, с. 147–160].

На предмет микробиологической зараженности обследовали каждый документ, на котором обнаружены налеты, пигментация, вызванная жизнедеятельностью микромицетов, затеки и деструкция бумаги.

На поверхности 70 % обследованных документов жизнеспособных микроорганизмов не обнаружено. На 15 % документов содержание микробиоты не превышало установленную норму. Присутствие микроорганизмов на остальных документах было также незначительным (ил. 3). Видовое разнообразие микромицетов, выделенных с поверхности обследованных карт, является скудным в силу небольшого количества документов, на которых присутствовали жизнеспособные микроорганизмы.

Значительное количество переплетов изданий отдела картографии изготовлено из кожи растительного дубления или пергамена. Кожа растительного дубления считается прочным, долговечным материалом при

условии ее хранения в нормативных условиях, однако она более подвержена микробиологическому поражению, чем кожа хромового дубления. Также частицы пыли способствуют скоплению и развитию на переплетах спор микромицетов. Особенное отношение к сохранности продиктовано и исключительной ценностью хранящихся в данном фонде документов.

Для оценки микробиологического состояния переплетов обследовано 23 документа. Пробы отбирали с кожаных и пергаменных переплетов, а также переплетов, содержащих элементы из кожи или пергамена (корешок, вставки). Переплеты документов находились в различном состоянии. Среди поврежденных документов встречались: отрыв корешка, утраты крытья, частичная утрата лицевого слоя, трещины, потемнение кожи, пятна. Жизнеспособные микроорганизмы обнаружены только на 2 документах, содержание микромицетов составило 50 КОЕ/дм² на горизонтальных поверхностях и 25 КОЕ/дм² — на вертикальных, что не превышает нормативные значения [6, с. 147–160]. Необходимо отметить, что такой низкой микробиологической зараженности документов способствовала низкая запыленность документов и помещения в целом.

Запыленность документов или полок оценивали по методике, разработанной в ФЦКБФ. Запыленность документов менее 40 мкг/см² считается нормальной после проведения обеспыливания. При запыленности выше 60 мкг/см² требуется гигиеническая обработка, запыленность выше 80 мкг/см² недопустима [7, с. 50–56].

Пробы запыленности отбирались с наружных горизонтальных поверхностей документов. Запыленность 65 % обследованных документов составила менее 40 мкг/см². Наибольшая запыленность, более 80 мкг/см², обнаружена у единственного документа — она составила 95 мкг/см². Низкие значения запыленности документов свидетельствуют об их хорошем гигиеническом состоянии.

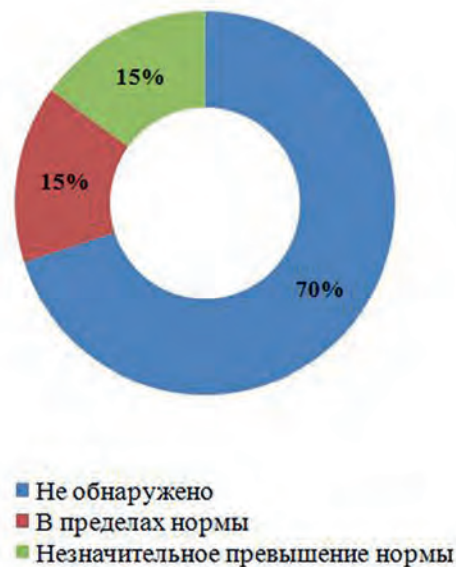
Рекомендации по консервации:

Для 15 документов, общая сохранность которых находится в пределах 50–70 %, рекомендована реставрация. Для 9 книг в пергаменных переплетах желательно организовать фазовое хранение.

Для остальных документов рекомендована (и выполнена) периодическая санитарно-гигиеническая обработка, а именно обеспыливание.

Литература

1. Паснак Е. Л. История перевозки фотографической коллекции: от описания памятников до строительства нового хранилища // Книжные памятники в аспекте сохранности: материалы междисциплинар. науч.-практ. конф. М.: Центр книги Рудомино, 2021. С. 105–121.
2. Подгорная Н. И., Лоцманова Е. М., Добрусина С. А., Быстрова Е. С. Электронный паспорт сохранности редкой книги. Создание базы данных состояния документов // Теория и практика сохранения памятников культуры: сб. науч. тр. / Российская нац. б-ка. СПб.: РНБ, 2017. Вып. 25. С. 38–90.
3. Добрусина С. А., Подгорная Н. И., Волгушкина Н. С., Цитович В. М. Оценка состояния западноевропейских гравированных



Ил. 3. Наличие жизнеспособных микроорганизмов внутри документов

атласов состояния коллекции XVI–XVII вв. Электронный паспорт состояния «Атлас» // Миллеровские чтения — 2018: Преемственность и традиции в сохранении и изучении документального академического наследия: материалы II Междунар. науч. конф., 24–26 мая 2018 г., Санкт-Петербург / сост. и отв. ред. д. и. н. И. В. Тункина; Минобрнауки России. СПбФ АРАН. СПб.: Реноме, 2018. С. 734–742.

4. Мешкова Т. В. Инструкция по работе с логгерами NigrologNT // Комплексное обследование книгохранилищ: метод. пособие / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российская нац. б-ка, Федеральный центр консервации библиотечных фондов. СПб.: РНБ, 2007. С. 14–17.
5. Великова Т. Д., Попихина Е. А. Инструкция по отбору микробиологических проб с поверхности документов // Лабораторные методики и технологические инструкции по практической консервации документов / Российская нац. б-ка, Федеральный центр консервации библиотечных фондов. СПб.: РНБ, 2019. С. 80–86.
6. Попихина Е. А., Великова Т. Д. Микробиологическое состояние документов // Комплексное обследование книгохранилищ: метод. пособие / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российская нац. б-ка, Федеральный центр консервации библиотечных фондов. СПб.: РНБ, 2007. С. 147–160.
7. Мамаева Н. Ю. Инструкция по оценке запыленности документов и качества их обеспыливания // Лабораторные методики и технологические инструкции по практической консервации документов / Российская нац. б-ка, Федеральный центр консервации библиотечных фондов. СПб.: РНБ, 2019. С. 50–56.

А. Д. Неелова, В. А. Парфенов, С. Л. Ронгонен, Д. В. Сафронов Лазерная очистка документов на бумажной основе

Введение

Применение лазерной техники в области сохранения объектов культурно-исторического наследия является новым, но быстро развивающимся научно-техническим направлением. Наиболее часто лазеры используются для определения химического состава, структурной диагностики и документирования произведений искусства. Эти виды применения основаны на использовании методов лазерной спектроскопии, интерферометрии, голографии и 3D-сканирования [1; 2]. В реставрации используют технологию лазерной очистки, которая позволяет решать задачи по удалению природных наслоений и антропогенных загрязнений с поверхности памятников [3; 4]. Однако несмотря на то, что лазеры были впервые использованы в реставрации 50 лет назад, к настоящему времени наиболее отработана технология очистки камня. Лазерная реставрация других, в первую очередь органических, материалов все еще находится в стадии проведения поисковых научно-исследовательских работ. Это связано с тем, что в процессе лазерной обработки могут происходить повреждения поверхности материала, что недопустимо по канонам реставрации.

В данной статье описаны результаты экспериментальных работ, направленных на дальнейшее развитие технологии лазерной очистки бумаги. Очистка бумажных листов от загрязнений является необходимой и очень трудоемкой операцией в реставрации книг и документов. Удалению подлежат пятна воска, сажевые и пылевые загрязнения, биологические поражения, так называемые «мушинные засиды» и др. Но традиционные методы реставрационной очистки не всегда дают удовлетворительные результаты. Так, механическая очистка (основанная на использовании стирательной резинки, резиновой крошки или абразивной шкурки с мелким зерном) нарушает целостность структуры поверхности бумаги, уменьшает толщину листов, что в конечном итоге отрицательно сказывается на их механической прочности. Кроме того, часть удаленных загрязнений остается в верхнем слое поврежденной поверхности бумаги в виде пыли [5]. Следует также заметить, что нередки случаи, когда физическое состояние книг, особенно ветхость нижних углов листов книжного блока, в принципе не позволяет применять механическую очистку. В качестве альтернативы механической очистке иногда используют промывку водой и химическую обработку при помощи органических растворителей и ферментов. Такие методы могут быть эффективными, но их нельзя применять для очистки рукописных документов, а также книг с нестойкой типографской краской. В силу названных причин в настоящее время актуален поиск альтернативных методов реставрации книг и документов. Одним из возможных вариантов решения данной проблемы может быть использование лазерной очистки. Первые экспериментальные работы в этом направлении были выполнены в конце 1990-х гг. [6], но до сих пор продолжают отдельными научными группами [7; 8]. Хотя проведенные работы подтверждают принципиальную возможность лазерной очистки бумаги, говорить

о практическом использовании лазеров в данной сфере пока преждевременно. Для этого необходимо разработать соответствующую технологию и специализированные лазерные системы, предназначенные для выполнения реставрационных работ в библиотеках, музеях и архивах. На решение указанных задач и были направлены экспериментальные исследования, описанные в данной статье.

Экспериментальное оборудование и объекты исследования Оборудование

Из научной литературы известно, что при использовании технологии лазерной очистки в реставрации очень большое значение имеет правильный выбор типа лазера и таких его выходных параметров, которые позволяют обеспечить высокую эффективность очистки книг и документов, но и при этом не вызывают никаких негативных последствий (в том числе обугливания, изменение цвета, кислотности, пористости и других физико-химических свойств бумаги). При выборе типа лазера и характеристик его излучения необходимо иметь в виду, что бумага является очень непрочным, легкоповреждаемым материалом. Она представляет собой пористо-капиллярное тело в виде «каркаса», образованного волокнами целлюлозы, соединенными между собой химическими водородными связями. Под воздействием тепла, механических напряжений и химических реагентов волокна бумаги легко повреждаются.

В известных из научной литературы работах для очистки бумаги использовались различные типы лазеров, в том числе эксимерные (в частности, XeCl-лазер с длиной волны излучения 308 нм и KrF-лазер с $\lambda=248$ нм), а также твердотельный Nd:YAG-лазер, работающий либо на основной длине волны, либо на длинах волн второй, третьей и четвертой гармоник (1064, 532, 355 и 266 нм соответственно) [3; 7–11]. Если говорить о режимах работы лазеров, то во всех случаях применяют исключительно импульсный режим воздействия. В частности, при работе с твердотельным Nd:YAG-лазером обычно используют режим модуляции добротности с длительностью импульса 10–30 нс. Что касается частоты повторения импульсов, то в известных работах она составляет единицы — сотни герц (максимум — 1 кГц).

Длина волны лазерного излучения должна выбираться с таким учетом, чтобы, с одной стороны, она позволяла эффективно удалять загрязнения, а с другой стороны, воздействие лазера не должно приводить к повреждению листа бумаги. Для того чтобы обеспечить высокую сохранность очищаемого материала при удалении с его поверхности загрязняющих веществ, необходимо наличие у подложки высокого коэффициента отражения на длине волны излучения лазера. В работе [12; 13] были получены спектры отражения бумаги, на основании которых можно сделать вывод о том, что оптимальным диапазоном длин волн для лазерной очистки является интервал 900–1000 нм — в связи с тем, что в данной спектральной области для большинства видов бумаги величина коэффициента отражения близка к 100 %. С этой точки зрения для

Старинные книги и газета, использованные в экспериментах

№	Название	Год печати	Место печати	Загрязнение
1	<i>Петрарка Ф.</i> Сонеты	1778	Лондон, Великобритания	Угольная пыль
2	The Dramatick Writings of Will. Shakspeare, Volume the Thirteenth	1788	Лондон, Великобритания	Въевшаяся пыль
3	<i>Монг М.</i> Application de l'Analyse à la géométrie	1809	Париж, Франция	Пыль, неизвестные пятна
4	<i>Достоевский Ф. М.</i> Сборник сочинений	1866	Санкт-Петербург, Россия	Въевшаяся пыль, неизвестные пятна
5	<i>Салтыков-Щедрин М. Е.</i> Полное собрание сочинений. Том 1	1905	Санкт-Петербург, Россия	Въевшаяся пыль, неизвестные пятна
6	<i>Толстой Л. Н.</i> Для чего мы живем?	1906	Москва, Россия	Въевшаяся пыль, неизвестные пятна
7	<i>Виппер Р.</i> История Греции в классический период. IX–IV века до Рождества Христова	1913	Санкт-Петербург, Россия	Въевшаяся пыль
8	<i>Кареев Н.</i> История Западной Европы. Новейшее время	1916	Москва, Россия	Въевшаяся пыль
9	<i>Горький М.</i> Рассказы и сказки	1941	Москва — Ленинград, СССР	Въевшаяся пыль, пятна неизвестной природы
10	Газета (июнь 1943 г.)	1943	СССР	Следы пожара, сажа, пыль

реставрации книг и документов наибольший практический интерес могут представлять Nd:YAG-лазер и волоконный иттербиевый лазер с длиной волны 1,06 мкм.

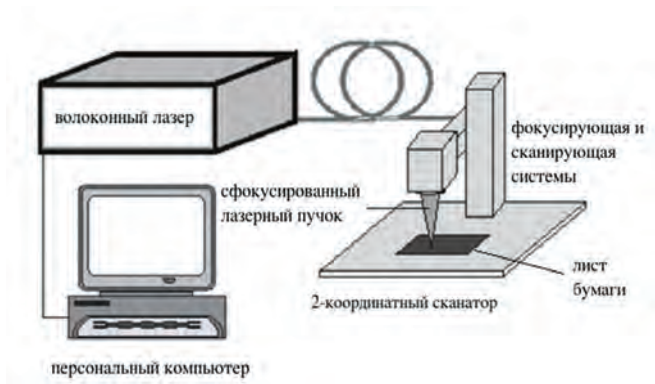
Другим важным параметром лазерного излучения является частота повторения импульсов. Поскольку при фиксированном уровне средней выходной мощности лазера увеличение частоты приводит к уменьшению плотности энергии одиночного импульса, очевидно, что это позволяет обеспечить более высокую «деликатность» обработки бумаги за счет уменьшения тепловой энергии, образующейся в результате поглощения ею лазерного излучения. Именно по этой причине, в отличие от других научных групп, занимавшихся лазерной очисткой бумаги, авторы данной работы решили проверить возможность использования очень высоких значений частоты повторения лазерных импульсов (на уровне десятка килогерц). При всех указанных выше параметрах воздействие лазера на бумагу становится схожим с так называемой многоимпульсной лазерной микрообработкой, широко используемой в промышленной обработке материалов. Впервые идея использования такого подхода в реставрации бумаги была высказана одним из авторов статьи еще в 2007 г. [14].

Однако следует заметить, что для обеспечения максимальной безопасности обработки бумаги важно не только снизить плотность энергии импульса, но и исключить кумулятивный эффект теплового воздействия излучения лазера. При локальном повышении температуры, которое может возникать при длительном облучении одной и той же зоны поверхности, возможно возникновение

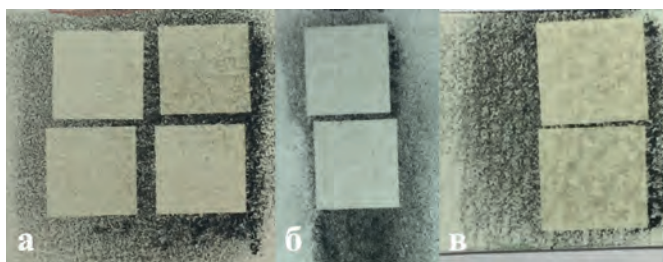
негативных эффектов — изменение цвета и даже обугливание бумаги. Чтобы избежать этого, необходимо обеспечить очень быстрое и равномерное перемещение лазерного пучка по поверхности бумажного листа. Данная задача может быть решена при использовании высокоскоростных систем сканирования лазерного пучка. Для этого можно использовать, например, 2-координатные сканаторы на основе гальванометрических зеркал, которые применяются в лазерах для маркировки и гравировки. В таком случае при каждом проходе лазерного пучка по поверхности бумажного листа будут удаляться очень тонкие слои загрязнений. При недостаточной степени очистки, обработку можно продолжить путем повторного сканирования всего листа или его отдельных участков.

С учетом изложенных выше соображений в экспериментах по очистке бумаги был использован серийно выпускаемый импульсный твердотельный волоконный иттербиевый лазер «Минимаркер» (производитель — ООО «Лазерный центр», Санкт-Петербург, Россия). Хотя он предназначен для промышленной маркировки материалов, однако имеет требуемые для очистки бумаги параметры: длина волны излучения — 1,06 мкм; максимальная средняя мощность — 30 Вт; длительность импульса 100 нс; максимальная частота повторения импульсов — 100 кГц.

Для оценки результатов лазерной обработки бумаги в работе были использованы следующие аналитические методы: цифровая фотографическая макросъемка, а также оптическая и сканирующая электронная микроскопия (СЭМ).



Ил. 1. Лазерная экспериментальная установка: а — блок-схема; б — общий вид



Ил. 2. Образцы художественной бумаги после лазерной очистки от угольной пыли: а — целлюлозная бумага с плотностью 260 г/м² производства «Smilitainis» (Литва); б — целлюлозная бумага с плотностью 200 г/м² производства «Гознак» (Россия); в — бумага из хлопкового волокна с плотностью 300 г/м² производства «Smilitainis» (Литва)

Объекты исследования

Модельные образцы

В экспериментах использовались модельные образцы бумаги и фрагменты исторических книг и газет XVIII–XX вв.

Модельные образцы представляли собой листы современной офисной бумаги, художественной бумаги, листы бумаги выработки последней трети XX в. советского производства. Несколько видов художественной бумаги было использовано: целлюлозная, из хлопкового волокна, частично целлюлозная, частично хлопковая (70 %). Часть данных образцов была произведена в России, часть в Литве.

Три вида советской бумаги было очищено при помощи лазера: образец № 1 — тонкая бумага светло-бежевого оттенка, образец № 2 — более плотная бумага, схожая по оттенку с образцом № 1, образец № 3 — тонкая бумага молочного оттенка.

Для имитации загрязнений графит и угольная пыль были втерты в поверхность бумаги, т. к. это наиболее простой и показательный способ создания модели загрязненной бумаги.

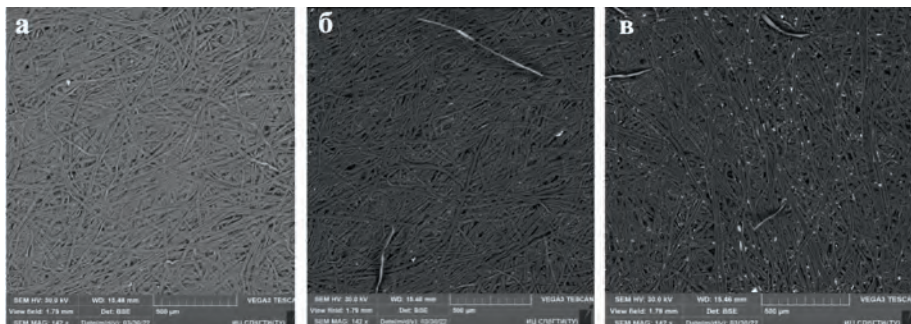
Исторические артефакты

В экспериментах помимо модельных образцов было использовано несколько типографских книг и газет. В том числе фрагмент газеты, напечатанной в июне 1943 г., а также книги, изданные в период с последней трети XVIII в. до середины XX в. в Европе, Российской империи и в Советском Союзе. Имевшиеся на поверхности бумаги загрязнения представляют из себя наиболее часто встречающиеся в реставрационной практике пылевые и жировые загрязнения, следы пожара, а также загрязнения неизвестного происхождения. Список всех этих объектов представлен в *таблице*.

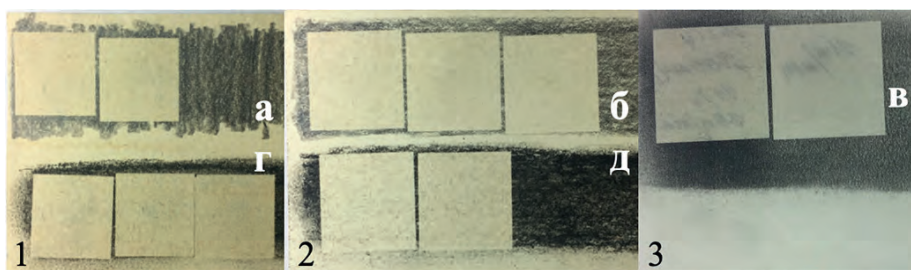
Экспериментальные результаты

Результаты лазерной очистки образцов художественной бумаги

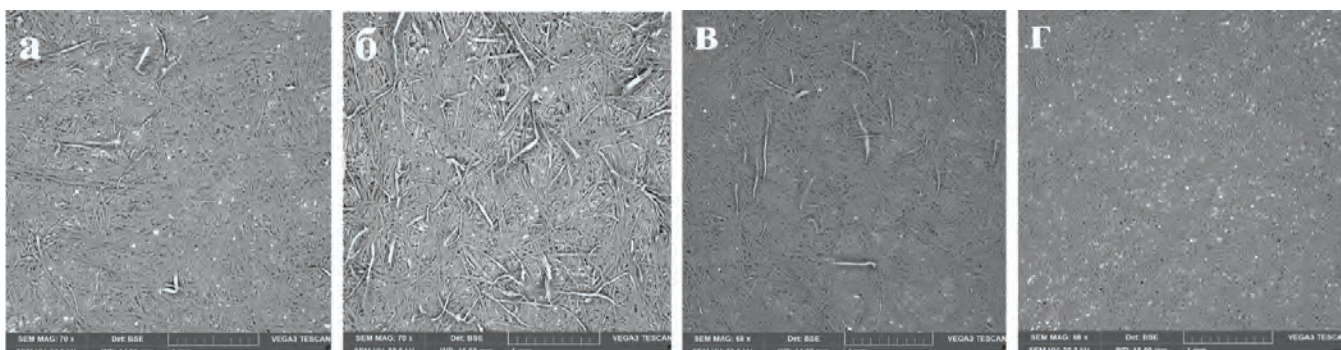
На первом этапе работы модельные образцы художественной бумаги, различающиеся по составу волокна, были очищены от угольной пыли и графита (ил. 1). Обработка образцов осуществлялась сфокусированным лазерным пучком диаметром около 50 мкм, который перемещался при помощи 2-координатной сканирующей системы с очень высокой скоростью (в диапазоне 200–500 мм/с). Блок-схема экспериментальной установки и ее внешний вид показаны на ил. 2. результате лазерной обработки некоторые образцы пожелтели после воздействия лазера, например образец из целлюлозной бумаги и образец из хлопкового волокна производства «Smilitainis» (ил. 2а, 2в), но образец из целлюлозной бумаги производства «Гознак» не изменил цвет (ил. 2б). СЭМ-изображения образцов бумаги «Гознак» после очистки лазером (ил. 3б) и традиционными методами реставрации (ил. 3в) демонстрируют повреждения (отслоение волокон) по сравнению с изначальным состоянием бумаги (ил. 3а). Подводя итоги, можно сказать, что наличие хлопкового волокна в составе бумаги не играет роли в результате лазерной очистки, в то время как свойства бумаги и ее состав (проклейки и наполнители) имеют значение. К примеру, чем лучше проклеена бумага и чем сильнее волокна склеены друг с другом, тем тяжелее ее механически повредить — и традиционными методами очистки, и лазерными. Изменение цвета также может быть связано с составом проклеивающих веществ и наполнителей.



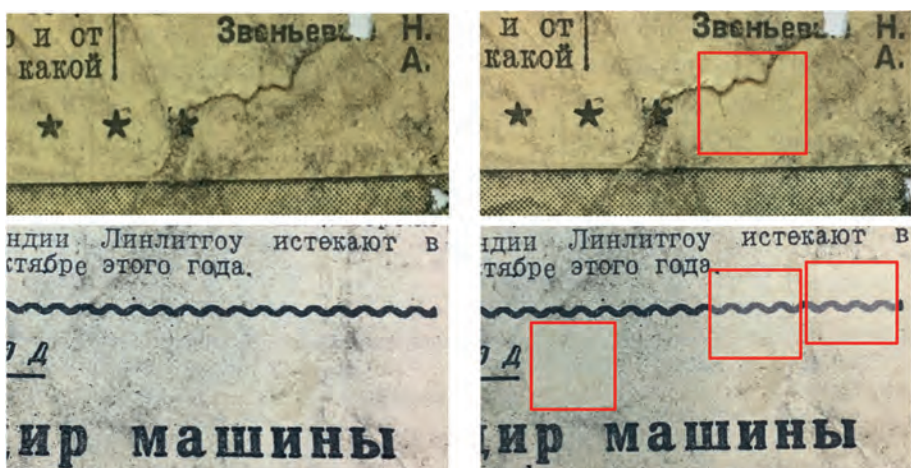
Ил. 3. СЭМ-изображения образца бумаги «Гознак»: а — без очистки; б — после очистки лазером; в — после очистки традиционными методами



Ил. 4. Образцы бумаги советского периода, очищенные от: а, б, в — графита; г, д — угольной пыли (1 — образец № 1; 2 — образец № 2; 3 — образец № 3)



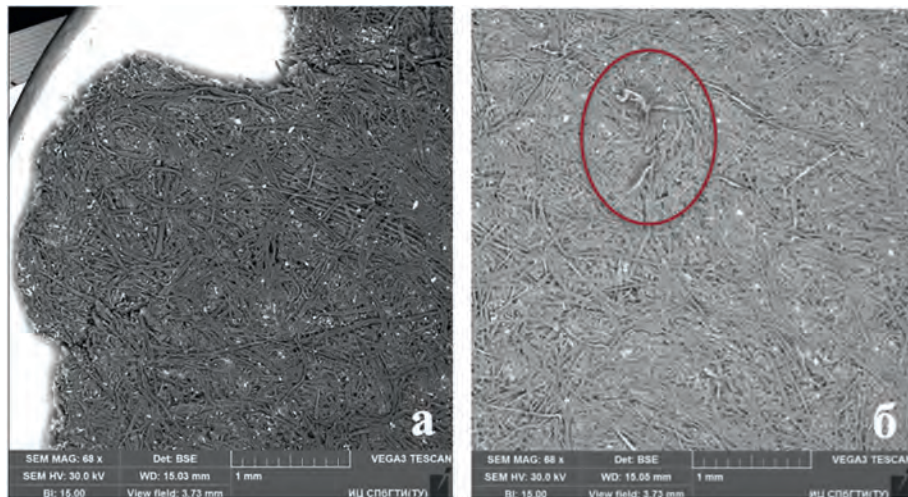
Ил. 5. СЭМ-изображения очищенных лазером образцов советской бумаги: а — образец № 1 после очистки, небольшие повреждения; б — очевидные повреждения; в — образец № 2 после очистки, небольшие повреждения; г — образец № 3 после очистки, нет повреждений



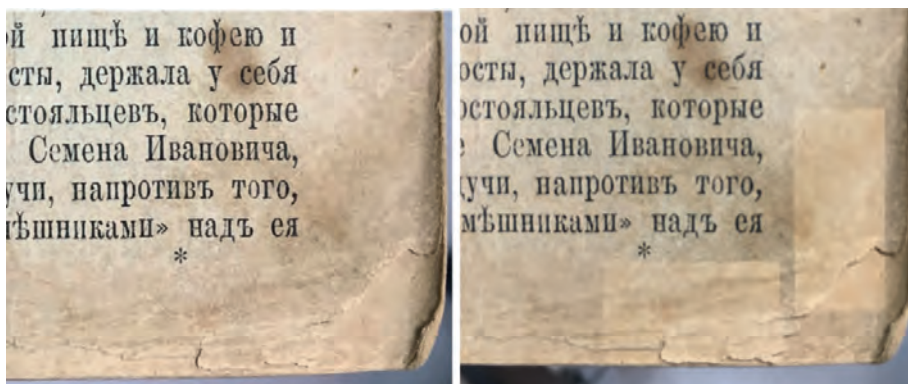
Ил. 6. Фрагмент газеты: а — до лазерной очистки; б — после лазерной очистки



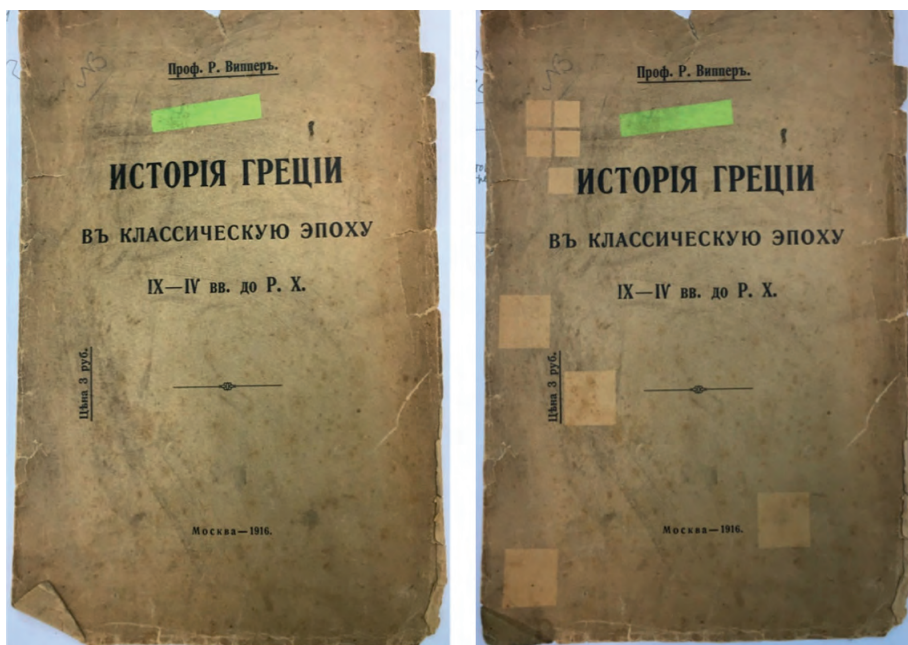
Ил. 7. Снимки, полученные при помощи оптического микроскопа, фрагментов очищенной лазером газеты: а — до чистки; б — после чистки; в — удаленный лазером верхний слой печатных чернил



Ил. 8. СЭМ-изображения, фрагментов очищенной лазером газеты: а — до чистки; б — после чистки, видно небольшое повреждение



Ил. 9. Фрагмент страницы из сборника сочинений Ф. М. Достоевского: а — до лазерной обработки; б — после лазерной обработки



Ил. 10. Обложка книги Р. Виппера «История Греции в классический период. IX–IV века до Рождества Христова»: а — до лазерной очистки; б — после лазерной очистки



Ил. 11. Фрагмент страницы из первого тома полного собрания сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина после лазерной очистки

Результаты лазерной очистки образцов бумаги позднесоветского периода

Очистка образцов бумаги позднесоветского периода показала более убедительные результаты, так как в общем случае не наблюдается повреждений и изменений цвета (ил. 4). В результате исследований, проведенных с помощью метода СЭМ, было показано, что результаты лазерной очистки могут варьироваться в зависимости от конкретного образца бумаги. Так, на ил. 5б показан случай очень неудачной очистки с сильным повреждением бумаги, которое заметно даже невооруженным глазом. На ил. 5г, напротив, повреждения волокон отсутствуют. Это может быть связано с тем, что образец № 3 имеет более плотную структуру, а значит, и более высокую механическую прочность. Образцы № 1 и № 2 также были повреждены в результате лазерной очистки. Это незаметно на глаз, но отчетливо видно на СЭМ-изображениях (ил. 5а, 5в). Следовательно, результат лазерной очистки зависит от плотности упаковки волокна бумаги.

Результаты лазерной очистки исторических артефактов Лазерная очистка фрагмента газеты

Фрагмент газеты, напечатанной в 1943 г. в СССР, был очищен при помощи лазера от следов пожара, сажи и пыли. Загрязнения были успешно удалены, что показано на ил. 6б. С помощью оптического микроскопа (126-кратное увеличение) хорошо видно, что лазер удалил мельчайшие загрязнения (ил. 7б) без видимых повреждений, однако повредил верхний слой печатных чернил (ил. 7в). На СЭМ-изображениях заметны небольшие повреждения структуры бумаги (ил. 8б) по сравнению с изначальным состоянием (ил. 8а). Итак, лазерная очистка фрагмента советской газеты времен Великой Отечественной войны показала положительные результаты, исключая небольшие механические повреждения бумаги. Заметим, что газетная бумага является особенно хрупкой — в связи с особенностями ее производства. В частности, это касается данного примера, т. к. рассмотренная газета была напечатана в военное время.

Лазерная очистка книг

Ряд исторических книг XIX и начала XX в. был очищен при помощи лазера. На рисунках (ил. 9–11) видно, что были успешно очищены следы въевшейся пыли, однако не были удалены жировые отпечатки от рук в тех местах, где держали книгу, т. к. бумажное волокно успело впитать жир. Впрочем, подобные загрязнения являются важным признаком бытования предмета культурно-исторического наследия и не всегда нуждаются в удалении.

Один из примеров применения лазерных технологий в реставрации книг — очистка обрезов (ил. 12). Часто так случается в реставрационной практике, что наиболее загрязненная или даже единственно загрязненная часть книги — это ее обрез. Лазер может быть применен и в очистке золоченых обрезов, но, вероятно, при иных параметрах лазерного излучения.

Стоит отметить, что благодаря высокой точности и избирательности лазера возможна также очистка тисненых обрезов и тиснений как таковых.

Выводы

На основании полученных экспериментальных результатов можно сделать следующие выводы. Многоимпульсная лазерная микрообработка поверхности бумаги, осуществляемая при помощи импульсно-периодического твердотельного волоконного иттербиевого лазера с длиной волны излучения 1,06 мкм в сочетании с высокоскоростным сканированием лазерного пучка, обеспечивает высокую эффективность и безопасность удаления поверхностных загрязнений со страниц книг и документов.

Было отмечено, что плотность упаковки и однородность волокна в бумажном листе играют важную роль в результатах очистки лазером. Так, эксперименты по лазерной обработке модельных образцов бумаги позднесоветского периода показали, что чем плотнее и крепче связаны между собой волокна целлюлозы, тем меньшим повреждениям подвергается бумага. При этом состав волокна не влияет на изменение цвета бумаги. Такой вывод можно сделать на основании того, что и целлюлозная



Ил. 12. Обрез книги XVIII в. после лазерной очистки

бумага, и бумага, в состав которой входит хлопковое волокно, приобретали желтоватый оттенок после лазерной обработки. Но этот вопрос требует дальнейших и более подробных исследований.

В рамках данной работы была исследована очистка различных загрязнений с поверхности бумаги. Доказано, что лазер эффективно удаляет въевшуюся пыль, являющуюся одним из самых распространенных загрязнений бумаги. Следы жира и пятна неизвестного происхождения были лишь осветлены, но не удалены полностью. Впервые было продемонстрировано интересное и важное применение лазера — очистка обрезов книг. Вполне возможно, что с помощью лазера можно производить очистку и позолоченных и тисненых обрезов, но необходимы дальнейшие исследования данного вопроса. Таким образом, было показано, что лазерная очистка является современным высокоэффективным методом реставрации книг и документов на бумажной основе, который, несомненно, найдет широкое применение на практике.

Авторы выражают благодарность Е. И. Носовой (РОСФОТО) за полезные обсуждения и консультации, а также ООО «Лазерный центр» за предоставление лазерного оборудования, использованного в ходе экспериментов.

Литература

1. Fotakis, C. et al. Lasers in the preservation of cultural heritage: principles and applications. CRC Press, 2006.
2. Асмус Д., Парфенов В. А. Лазерные и оптико-электронные методы документирования, анализа и создания копий произведений искусства. СПб.: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2016. 160 с.
3. Cooper M. Laser Cleaning in Conservation: An Introduction. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1998.
4. Парфенов В. А. Лазерная очистка памятников истории и культуры. СПб.: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2015. 160 с.
5. Шарапова И. С., Волчкова М. А., Паламарь Н. Ф. Микроскопические исследования воздействия чистящих средств на поверхность бумаги // Сохранность и доступность культурных и исторических памятников. Современные подходы = Preservation and access of the monuments of culture and history. Modern approaches: материалы VI междунар. науч.-практ. конф., 20–22 окт. 2009 г. / М-во культуры Российской Федерации, Российская нац. б-ка, Федеральный центр консервации библиотечных фондов. СПб: Изд-во Российской нац. б-ки, 2010. С. 130–137.
6. Friberg, T. R. et al. Removal of fungi and stains from paper substrates using laser cleaning strategies // Lacona I: lasers in the conservation of artworks, workshop, 4–6 October 1995, Heraklion, Crete, Greece. Wien, Austria: Mayer & Comp, 1997. P. 79–82.
7. Balakhnina, I. A. et al. Single-pulse two-threshold laser ablation of historical paper // Laser Physics Letters. 2018. Vol. 15. 065605. No. 6.
8. Atanassova, V. et al. Laser treatment of contaminations on paper: a preliminary study // APLAR 6. Applicazioni laser nel restauro. Atti del convegno. Firenze, 14–16 settembre 2017. Firenze: Nardini Editore, 2019. P. 433–445.
9. Kolar, J. et al. Near-UV, visible and IR pulsed laser light interaction with cellulose // Applied Physics A. 2000. Vol. 71, no. 1. P. 87–90.
10. Kolar, J. et al. Laser cleaning of paper using Nd: YAG laser running at 532 nm // Journal of Cultural Heritage. 2003. Vol. 4. P. 185–187.
11. Ciofini D., et al. Laser removal of mold and foxing stains from paper artifacts: preliminary investigation // Proceedings SPIE. Fundamentals of Laser-Assisted Micro- and Nanotechnologies 2013 (24–28 June 2013, St. Petersburg-Pushkin, Russian Federation). Vol. 9065 / eds V. P. Veiko. Bellingham, Washington, 2013. P. 306–316.
12. Геращенко А. Н., Геращенко М. Д., Парфенов В. А. Технология реставрации книг лазерным лучом // Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии. 2013. № 2. С. 68–73.
13. Parfenov, V. et al. Laser Cleaning as Novel Approach to Preservation of Historical Books and Documents on a Paper Basis // Quantum Beam Science. 2022. Vol. 6, no. 3. P. 23.
14. Мокрушин Ю. М., Парфенов В. А. Использование лазера на парах меди для реставрации произведений искусства // Оптический журнал. 2008. Т. 75, № 7. С. 88–90.

О. П. Неретин

Фотография как художественный элемент изобразительного товарного знака. Новые возможности для фотографов

Фотография, как произведение творческого труда, может иметь правовую охрану в качестве объекта и авторского права, и права промышленной собственности. Так, в статье 1259 Гражданского кодекса Российской Федерации (далее — ГК РФ) среди объектов интеллектуальной собственности, традиционно относимых к сфере авторских прав, указаны произведения изобразительного искусства (живопись, скульптура, графика, дизайн, графические рассказы, комиксы и др.), а также фотографические произведения и произведения, полученные способами, аналогичными фотографии [1].

Авторское право на снимок возникает автоматически с момента создания фотографии и выражения ее в объективной форме, доступной для окружающих, при этом неопубликованные снимки охраняются так же, как опубликованные. Авторское право охраняет фотографию независимо от ее художественных достоинств и принадлежит в любом случае фотографу, а имущественные права могут находиться в его собственности либо быть отчуждены в пользу конкретного физического или юридического лица. К имущественным правам владельца фотографии относится право на запрет или разрешение использования снимка через воспроизведение и распространение, а также публичный показ, тиражирование, продажу или бесплатную раздачу экземпляров фотографии, ввоз изображения на территорию страны, а также на переработку фотографии. Однако закон прямо предусматривает случаи, когда без согласия автора, но с обязательным указанием его имени можно использовать его работы — в качестве иллюстрации, цитирования и в образовательных целях.

Авторское право действует бессрочно, а имущественные права автора снимка сохраняются на протяжении всей его жизни и принадлежат наследникам в течение 70 лет, начиная с 1 января года, следующего за смертью автора [2].

В 2020 г. судами различных инстанций в нашей стране было вынесено 334 решения по спорам о защите авторских прав на фотопроизведения, что на 40 % превышает аналогичный показатель 2019 г. Все рассмотренные дела относятся к гражданским; 89,2 % требований истцов были удовлетворены полностью или частично. Наиболее частым нарушением авторских прав на фотопроизведения является нарушение исключительных прав и/или размещение фотографий без согласия автора на сайте в Интернете. Самым частым «местом» нарушений являются веб-сайты, как коммерческие, так и некоммерческие. Нередко размещение снимков без согласия автора происходит в социальных сетях.

Общая сумма заявленных истцами требований в 2020 г. достигла более 93,8 млн руб., из которых удовлетворены были требования на общую сумму 19,1 млн руб. (20 % от заявленных требований). В среднем сумма компенсаций за нарушение авторских прав на фотографии по делу составила 64,1 тыс руб. (из тех дел, которые были удовлетворены

полностью или частично). Максимальной суммой удовлетворения требований истца стала сумма компенсации в размере 3,3 млн руб. [3].

Однако сегодня известные лица все больше стремятся стать полноправными владельцами своих собственных брендов: их имидж — это их бренд. Это можно проиллюстрировать на примере известных гонщиков Формулы-1: Михаэль Шумахер владеет товарным знаком Европейского сообщества для своего изображения, Жак Вильнёв — британской серией знаков для трех своих фотографий, а Дэймон Хилл — британским знаком для изображения своих глаз внутри гоночного шлема [4].

Изобразительный товарный знак — это обозначение, состоящее только из графических элементов и не содержащее словесных. К ним, в частности, могут относиться изображения животных, предметов, природы, а также абстрактные композиции линий, пятен и любых фигур. Изобразительные товарные знаки — одни из самых популярных обозначений, они создают качественный уровень восприятия и обычно легко запоминаются.

В ходе экспертизы подобного заявленного обозначения государственные эксперты по интеллектуальной собственности ФИПС устанавливают, не относится ли оно к объектам, не обладающим различительной способностью.

К обозначениям, не обладающим различительной способностью, относятся:

- простые геометрические фигуры, линии, числа;
- отдельные буквы и сочетания букв, не обладающие словесным характером или не воспринимаемые как слово;
- общепринятые наименования;
- реалистические или схематические изображения товаров, заявленных на регистрацию в качестве товарных знаков для обозначения этих товаров;
- сведения, касающиеся изготовителя товаров или характеризующие товар, весовые соотношения, материал, сырье, из которого изготовлен товар.

К обозначениям, не обладающим различительной способностью, относятся также обозначения, которые на дату подачи заявки утратили такую способность в результате широкого и длительного использования разными производителями в отношении идентичных или однородных товаров, в том числе в рекламе товаров и их изготовителей в средствах массовой информации. При этом устанавливается, в частности, не является ли заявленное обозначение или отдельные его элементы вошедшими во всеобщее употребление для обозначения товаров определенного вида [5, п. 34].

По мнению некоторых специалистов [6], фотография не обладает различительной способностью, форма или содержание знака должны быть запоминающимися, привлекать внимание, быть оригинальными, а для фотоснимков трудно



Ил. 1. Товарный знак № 251200
Российская Федерация. Заявлен
06.08.2002. Опубликовано 25.08.2003
Общество с ограниченной
ответственностью «Творческий центр
В. Зайцева». г. Москва. 1 с.



Ил. 2. Товарный знак № 824272
Российская Федерация. Заявлен
19.06.2020. Опубликовано 12.08.2021
Михайлов Владимир Викторович
г. Кострома. 1 с.



Ил. 3. Товарный знак № 678950
Российская Федерация. Заявлен
24.11.2017. Опубликовано
30.10.2018. Разин Андрей
Александрович. г. Сочи. 1 с.



Ил. 4. Межд. заявка № 655795
Монако. Заявлен 30.01.1996
Опубликован 25.03.1996. Monsieur
Jacques Villeneuve. Монако. 1 с.



Ил. 5. Межд. заявка № 900614
Великобритания. Заявлен 19.09.2005
Опубликован 17.07.2006. Sally
Ramage. Corpenhall Stafford,
Великобритания. 1 с.



Ил. 6. Товарный знак № 276871
Российская Федерация. Заявлен
20.05.2004. Опубликовано 12.12.2003.
Насилов Игорь Владимирович.
г. Москва. 1 с.



Ил. 7. Товарный знак № 341792
Российская Федерация. Заявлен
25.09.2006. Опубликовано 25.02.2008
Маркин Владимир Николаевич
г. Пушкино Московской обл. 1 с.



Ил. 8. Товарный знак № 421836
Российская Федерация. Заявлен
23.10.2008. Опубликовано 25.11.2010
Открытое акционерное общество
«Вимм-Билль-Данн». г. Москва. 1 с.



Ил. 9. Товарный знак № 559765
Российская Федерация. Заявлен
02.07.2014. Опубликовано 12.01.2015
Манчестер груп ЛТД. Белиз
Сити, Белиз. 1 с.



Ил. 10. Товарный знак № 505324 Российская Федерация. Заявлен 14.11.2012. Опубликовано 25.02.2014. Бюджетное учреждение культуры Омской области «Омский государственный академический театр драмы». 1 с.



Ил. 11. Заявка на товарный знак № 2021777611. Российская Федерация. Заявлен 25.11.2021 Общество с ограниченной ответственностью «Знак». 1 с.



Ил. 12. Дорога к замку Гарибальди. Источник: Сообщество «Фотография» на DRIVE2



Ил. 13. Товарный знак № 426058 Российская Федерация. Заявлен 09.10.2009. Опубликовано 25.01.2011 Совместное ООО «Конте Спа» г. Гродно, Беларусь. 1 с.



Ил. 14. Товарный знак № 483143 Российская Федерация. Заявлен 04.10.2011. Опубликовано 25.04.2013. АБРО Индастриз Инк, Саут-Бенд, США. 1 с.



Ил. 15. Товарный знак № 736566 Российская Федерация. Заявлен 21.06.2018. Опубликовано 27.11.2019. Общество с ограниченной ответственностью «Ившвейстандартопт», г. Иваново. 1 с.



Ил. 16. Товарный знак № 442442. Российская Федерация. Заявлен 20.05.2010 Опубликовано 12.09.2011. Дзе Проктер энд Гэмбл Компани, Цинциннати, США. 1 с.



Ил. 17. Товарный знак № 495198. Российская Федерация. Заявлен 16.05.2012. Опубликовано 25.09.2013. Федеральное государственное унитарное предприятие «Киноконцерн «Мосфильм», г. Москва. 1 с.

добиться различительной способности. Однако практика Федерального института промышленной собственности свидетельствует о возможности получения правовой охраны фотографии или произведения изобразительного искусства в качестве изобразительного или комбинированного товарного знака, причем в любом цвете или цветовом сочетании.

Среди многочисленных регистраций изобразительных товарных знаков имеются и знаки, представляющие собой фотографии людей, в том числе хорошо известных, например в сфере фэшн-индустрии¹ или политики² (ил. 1–3).

Известны случаи подачи заявок на подобные товарные знаки и по международной процедуре, в соответствии с Мадридской системой международной регистрации знаков, и с указанием Российской Федерации в качестве страны предполагаемой регистрации. Например, правообладателями таких товарных знаков стали известный канадский автогонщик «Формулы-1» Ж. Вильнёв³, резидент Княжества Монако, а также британский юрист С. Рэймидж⁴ (ил. 4, 5).

Регистрация № 655795 была заявлена Ж. Вильнёвом в отношении более чем 250 товаров, входящих в восемь индексов Международной классификации товаров и услуг (МКТУ); количество так называемых «указанных стран», в которых предполагалось получить правовую охрану, — 12, в их числе Российская Федерация.

Регистрация № 900614 была заявлена С. Рэймидж по индексу МКТУ 41 в отношении следующих услуг: обучение, проведение тренингов; количество указанных стран — 6, в их числе Российская Федерация.

После окончания 10-летнего срока действие регистрации № 655795 было продлено только однократно — на очередной 10-летний период, а по его окончании, 25.03.2016 г., действие знака было прекращено. Регистрация № 900614 продолжает действовать в Российской Федерации по 17.07.2026 г.

В случае наличия словесного обозначения в товарном знаке он считается комбинированным. Примеры подобных зарегистрированных знаков показаны на ил. 6–9.

В отношении товарного знака № 276871 важно отметить, что 26.01.2012 г. была осуществлена государственная регистрация договора об отчуждении исключительного права на товарный знак в отношении всех товаров и/или услуг. С этого времени правообладателем этого товарного знака вместо общества с ограниченной ответственностью «Новые русские бабки» стал Касилов Игорь Владимирович, г. Москва.

Омский государственный академический театр драмы является правообладателем товарного знака № 505324, представляющего собой фотографию здания театра (ил. 10).

В 2021 г. Общество с ограниченной ответственностью «Знак», зарегистрированное по адресу с. Хрящевка, Ставропольский р-н, Самарская обл., подало заявку № 2021777611 на регистрацию товарного знака, изображающего фрагмент декоративного оформления территории отеля «Замок Гарибальди», также расположенного в с. Хрящевка [7] (ил. 11, 12).

Многочисленные товары и услуги, указанные в заявке, относятся ко всему диапазону МКТУ — с 1-го по 45-й класс. Это означает существенное увеличение суммы для уплаты всех предусмотренных пошлин, даже с учетом льготы в 30 % за подачу заявки в электронном виде. В настоящее время делопроизводство по данной заявке продолжается, оно находится на стадии формальной экспертизы.

Примерами реализации рекламной функции товарного знака могут служить регистрации, в которых использованы изображения девушек, традиционно

считающиеся одним из способов усиления в глазах потребителя привлекательности товарного знака, а следовательно, и продукции, охраняемой знаком (ил. 13, 14).

Товарный знак № 426058 зарегистрирован в отношении следующих товаров класса МКТУ 25: одежда, обувь, головные уборы — при этом образ девушки является достаточно логичным. Товарный знак № 483143 зарегистрирован в отношении эпоксидных смол, товара, относящегося к классу МКТУ 01, — при этом, вероятно, правообладатель рассчитывает на привлечение внимание потенциальных потребителей к данному товару, используемому в числе прочего и при мелком самостоятельном ремонте велосипедов, без обращения в службы сервиса.

Можно привести примеры регистрации и нетрадиционных товарных знаков, например объемного товарного знака, в котором использована фотография, а также знаков, в которых использованы движущиеся изображения (ил. 15).

В товарном знаке № 736566 в качестве неохраняемых элементов товарного знака указаны: форма упаковки, ручек, изображение швейной машины, слова, цифры, символ «Подушка, 70 × 70, Кашемир». Таким образом, предметом охраны является лишь фотоизображение ребенка с животным.

В нижеследующих публикациях представлены краткие описания, содержащиеся в официальных публикациях об этих знаках и раскрывающие суть особой, немногочисленной группы зарегистрированных товарных знаков — движущихся (анимационных):

№ 442442: Движущееся обозначение, состоящее из четырех последовательных кадров, на которых изображен человек, снимающий серую вуаль с одежды, в которую он одет.

№ 495198: Анимационный товарный знак, в котором раскрывается из центра изображение — поворачивающейся вокруг оси скульптуры «Рабочий и колхозница», сзади которой вспыхивает и затухает источник света; внизу расположена объемная надпись: «Мосфильм», а в правом нижнем углу — изображение Спасской башни с красной звездой и части кремлевской стены; по мере остановки вращения скульптуры и угасания света экран полностью угасает, сворачиваясь к центру (ил. 16, 17).

Напомним, что согласно пункту 1 статьи 1491 ГК РФ исключительное право на товарный знак действует в течение 10 лет с даты подачи заявки на государственную регистрацию товарного знака в Роспатент, с возможностью продления на 10 лет неограниченное число раз по заявлению правообладателя. Однако заявителям важно знать, что, в соответствии со ст. 1514 ГК РФ, правовая охрана товарного знака может быть прекращена досрочно, например, в связи с прекращением юридического лица — правообладателя или регистрацией прекращения гражданином деятельности в качестве индивидуального предпринимателя — правообладателя, а также на основании принятого решения о прекращении правовой охраны товарного знака в связи с его неиспользованием.

Одним из свидетельств развития российской экономики является рост числа подачи заявок на регистрацию товарных знаков. В 2021 г. в ФИПС было направлено рекордное количество заявок на товарные знаки — 107 030; впервые был превзойден значимый рубеж в 100 тыс. заявок. Преодоление такой отметки показывает рост деловой активности, а также привлекательность регистрации товарных знаков в связи с проводимыми Роспатентом мероприятиями по улучшению качества оказания государственной услуги и стабилизации делового климата в сфере интеллектуальной собственности. Отрадно отметить, что 78 988 заявок на товарные знаки (73,7 %) было подано отечественными

заявителями, и практически все (93,1 %) — в электронном виде. В ФИПС наблюдается устойчивая тенденция сокращения средней длительности рассмотрения заявок: по товарным знакам за 2021 г. она составила 3,82 месяца, что на 1,18 месяца меньше по сравнению с показателями 2020 г. и на 2,14 месяца меньше по сравнению с 2019 г. [8].

Всего по состоянию на 1 апреля 2022 г. на территории Российской Федерации действовали 537 441 товарный знак, поданный по национальной процедуре, и 232 468 товарных знаков, поданных по международной процедуре [9].

28 июня 2022 г. опубликован Федеральный закон «О внесении изменений в часть четвертую Гражданского кодекса Российской Федерации (в части расширения круга правообладателей товарных знаков)».

Изменения внесены в статьи 1477 и 1492 Кодекса, предусматривающие, что право на товарный знак может принадлежать не только юридическим лицам, но и гражданам, в том числе осуществляющим отдельные виды предпринимательской деятельности без образования юридического лица и без государственной регистрации в качестве индивидуального предпринимателя, т. е. самозанятым гражданам. Изменения позволят обеспечить равенство правового положения российских и иностранных граждан (и иностранных заявителей) в части возможности осуществления ими исключительных прав на товарный знак. Закон вступит в силу по истечении одного года после дня его официального опубликования.

Несомненно, принятие этих изменений должно положительно повлиять на количество подаваемых заявок, в том числе и лицами, занимающимися фотографической деятельностью.

Литература

1. Гражданский кодекс Российской Федерации. Части первая, вторая, третья и четвертая: по состоянию на 25 мая 2021 г. + путеводитель по судебной практике и сравнительная таблица последних изменений. М.: Проспект, 2021. 749 с.
2. Право на фотографию. Авторы, свободное использование, санкции. Юридические тонкости // Интеллектуальные права: авторское право, патентное право, товарные знаки: дайджест по материалам рос. интернет-ресурсов. 2020. № 1 (98, Январь). С. 50–51.
3. Анализ судебной практики за 2020 год по спорам, связанным с защитой авторских прав на фотографические произведения, размещенные в сети «Интернет» // RTM Group. URL: <https://rtmtech.ru/research/analiz-sudebnoj-praktiki-za-2020-g-zashhita-avtorskih-prav-na-foto/> (дата обращения: 05.05.2022).
4. Latham, D., Zimmermann, A., Amor, D. Protecting your image: can a picture or photograph of a celebrity also distinguish the commercial origin of a product or service and function as a trademark? // Trademarks World. 2009. No. 215. P. 21–23.

5. Правила составления, подачи и рассмотрения документов, являющихся основанием для совершения юридически значимых действий по государственной регистрации товарных знаков, знаков обслуживания, коллективных знаков: утверждены приказом Министерства экономического развития Российской Федерации от 20.07.2015 № 482 «Об утверждении правил составления, подачи и рассмотрения документов, являющихся основанием для совершения юридически значимых действий по государственной регистрации товарных знаков, знаков обслуживания, коллективных знаков, требований к документам, содержащимся в заявке на государственную регистрацию товарного знака, знака обслуживания, коллективного знака, и прилагаемым к ней документам и их форм, порядка преобразования заявки на государственную регистрацию коллективного знака в заявку на государственную регистрацию товарного знака, знака обслуживания и наоборот, перечня сведений, указываемых в форме свидетельства на товарный знак (знак обслуживания), форме свидетельства на коллективный знак, формы свидетельства на товарный знак (знак обслуживания), формы свидетельства на коллективный знак» с изменениями на 23.11.2020 г. // ФИПС: официальный сайт. URL: <https://www1.fips.ru/documents/npr-rf/prikazy-minekonomrazvitiya-rf/prikaz-ministerstva-ekonomicheskogo-razvitiya-rf-ot-20-iyulya-2015-g-482.php#I> (дата обращения: 05.05.2022).

6. Регистрация фотографии в качестве товарного знака // Патентное бюро EzyBrand. URL: <https://ezybrand.ru/blog/vozmozhno-li-zaregistrirovat-foto-v-kachestve-tovarnogo-znaka/?nowprocket=1> (дата обращения: 05.05.2022).

7. Самарская область, замок Гарибальди #1 — Изображение // DRIVE2. Сообщество «Фотография». URL: <https://www.drive2.ru/> (дата обращения: 05.05.2022).

8. Роспатент. Годовой отчет 2021: ежегодное официальное издание / Федеральная служба по интеллектуальной собственности (Роспатент); под общ. ред. Г. П. Ивлиева; рук. работ. группы по подгот. Годового отчета Роспатента: Ю. С. Зубов, А. В. Солонович, Л. Л. Кирий [и др.]; науч. ред.: О. П. Неретин, А. В. Суконкин, Т. В. Кузнецова [и др.]. М.: ФИПС, 2021. С. 14, 16; табл., цв. ил.

9. Статистика действующих охранных документов на объекты промышленной собственности (по состоянию на 1 апреля 2022 г.) // Роспатент: официальный сайт. 2022. URL: https://rospatent.gov.ru/ru/about/stat/stat_doc (дата обращения: 05.05.2022).

10. 28 июня опубликован Федеральный закон от 28.06.2022 г. 193-ФЗ «О внесении изменений в часть четвертую Гражданского кодекса Российской Федерации (в части расширения круга правообладателей товарных знаков)» // Федеральный институт промышленной собственности: сайт Роспатента. Новости. URL: <https://www1.fips.ru/news/federalnyj-zakon-28062022-193fz/> (дата обращения: 06.07.2022).

¹ Зайцев Вячеслав Михайлович — известный советский и российский художник-модельер, живописец и график, народный художник Российской Федерации, лауреат Государственной премии России, профессор, академик Российской академии художеств.

² Михайлов Владимир Викторович — в 2017 г. возглавил Костромскую областную общественную организацию Всероссийского общества изобретателей и рационализаторов. Является автором более 150 патентов и свидетельств на изобретения, промышленные образцы, полезные модели, программы для ЭВМ. В июле 2017 г. заявил об участии в выборах Президента Российской Федерации в порядке самовыдвижения, однако в качестве кандидата зарегистрирован не был, поскольку не смог собрать необходимые 300 тыс. подписей. В 2019 г. избран председателем Политической партии социальной защиты. URL: <https://michailov.info/about> (дата обращения: 05.05.2022).

³ Вильнев Жак — канадский автогонщик. Чемпион серии Индикар 1995 г. и чемпион мира в классе Формула-1 1997 г. Единственный в истории канадец, выигравший чемпионат мира в классе Формулы-1.

⁴ Рэймидж Салли — британский юрист, автор более 450 статей по гражданскому праву. LL.M, MBA.

УДК 347.78

С. С. Жамкочьян

Актуальные вопросы практики применения музеями исключительных прав на использование изображений музейных предметов, музейных коллекций и объектов, расположенных на территории музеев

В соответствии с Федеральным законом от 26.05.1996 г. № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», Законом РФ «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» от 09.10.1992 г. № 3612-1, представление музейных предметов и музейных коллекций из своего собрания является не только правом, но и обязанностью каждого музея.

При этом именно музеи наделены как правом использования изображений музейных предметов и музейных коллекций из своего собрания, так и правом разрешать использование таких изображений третьим лицам в порядке, установленном законом.

Статьей 53 Закона РФ от 09.10.1992 г. № 3612-1 «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» (далее — Основы законодательства РФ о культуре) установлено, что «предприятия, учреждения и организации могут изготавливать и реализовывать продукцию (в том числе рекламную) с изображением (воспроизведением) объектов культуры и культурного достояния, деятелей культуры при наличии официального разрешения владельцев и изображаемых лиц».

Плата за использование изображения устанавливается на основе договора. При использовании изображения без разрешения применяются нормы законодательства Российской Федерации».

В соответствии со статьей 36 Федерального закона от 26.05.1996 г. № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» (далее — Закон № 54-ФЗ), «право первой публикации музейных предметов и музейных коллекций, включенных в состав Музейного фонда Российской Федерации и находящихся в музеях в Российской Федерации, принадлежит музею, за которым закреплены данные музейные предметы и музейные коллекции».

«Производство изобразительной, печатной, сувенирной и другой тиражированной продукции и товаров народного потребления с использованием изображений музейных предметов и музейных коллекций, зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев, а также с использованием их названий и символики осуществляется с разрешения дирекций музеев».

Нормы указанных статьи 53 Основ законодательства РФ о культуре и статьи 36 Федерального закона № 54-ФЗ взаимно дополняют друг друга.

Так, часть 2 статьи 36 Закона № 54-ФЗ указывает на передачу прав на использование изображений в коммерческих целях. И на это неоднократно ссылаются организации

(юридические лица и индивидуальные предприниматели), незаконно воспроизводящие изображения в некоммерческих (по их утверждению) целях.

Но часть 3 статьи 36 Закона № 54-ФЗ предусматривает, что изготовление изобразительной, печатной, сувенирной и другой тиражированной продукции и товаров народного потребления с использованием изображений музейных предметов и музейных коллекций, зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев, а также с использованием их названий и символики осуществляется с разрешения дирекций музеев.

А статья 53 Основ законодательства РФ о культуре устанавливает, что предприятия, учреждения и организации могут изготавливать и реализовывать продукцию (в том числе рекламную) с изображением (воспроизведением) объектов культуры и культурного достояния при наличии официального разрешения владельцев, с оплатой, предусмотренной договором.

Существенно важным представляется и то, что, согласно статье 36 Закона № 54-ФЗ, ей регулируется не только использование изображений музейных предметов и музейных коллекций из собраний музеев, но и использование изображений зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев, а также с использованием их названий и символики.

Достаточно часто именно это право музеев нарушается производителями и распространителями сувенирной и рекламной продукции. Особенно в тех случаях, когда указанные здания и другие объекты являются общеизвестными памятниками истории и культуры, символами определенных исторических событий, конкретных регионов и населенных пунктов.

С одной стороны, право музеев на использование изображений музейных предметов и музейных коллекций из собраний музеев, использование изображений зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев, использование их названий и символики — это не в полной мере используемый источник законных доходов музеев. С другой стороны, это сфера, в которой законные права и интересы музеев весьма часто нарушаются.

О масштабе допускаемых нарушений можно судить с учетом того, что даже приблизительная оценка экспертами оборота рынка сувенирной продукции в России в период до 2020 г., или в так называемый доковидный период, составляла более 30 млрд руб. в год, при росте порядка 15–20 % ежегодно.

Например, в Санкт-Петербурге (вместе с Ленинградской областью это около 5 % российского рынка сувенирной продукции) не менее 90 % сувенирной продукции с использованием изображений музейных предметов и музейных коллекций, изображений зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев, выпускалось и реализовывалось без предусмотренных законом разрешений музеев и без оплаты исключительных прав музеев.

Массовый характер носят подобные нарушения в рекламе. Имеют место неоднократные нарушения рассматриваемых прав музеев при производстве телепрограмм, фильмов, особенно в рамках государственных, региональных программ и проектов, программ и проектов различных фондов и общественных организаций.

Наиболее распространены нарушения, связанные с неправомерным использованием изображений не музейных предметов (как правило, данные нарушения допускаются при издании печатной продукции), а изображений объектов культурного наследия, зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев.

После 2000 г. все чаще российские музеи стали требовать соблюдения своих исключительных прав — как через требования возмещения причиненных убытков (в форме упущенной выгоды), в том числе в судебном порядке, так и через обращения непосредственно в организации, допустившие нарушения исключительных прав музеев на использование изображений музейных предметов и музейных коллекций, изображений зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев, с требованием прекратить нарушения и заключить с музеями соответствующие договоры на право использования изображений.

Во многих случаях предъявление музеями законных и правомерных требований вызывает резкую и негативную реакцию. Например, в г. Владимире в августе 2019 г., после размещения Владимиро-Суздальским музеем-заповедником на своем сайте расценок на предоставление права использования изображений музейных предметов и объектов музея, появилось открытое письмо, подписанное руководителями 8 сувенирных магазинов, 8 небольших сувенирных производств и 47 продавцами сувениров, в котором музей-заповедник обвинили ни много ни мало в «присвоении права использовать изображения объектов культурного наследия», закрепленных за музеем на праве оперативного управления.

Музей-заповедник обвинили во всех «смертных грехах» — «лишении жителей г. Владимира и г. Суздаля права гордиться памятниками своей земли», «монополизации внешнего облика объектов культурного наследия», создании ситуации, при которой туристы не будут посещать города Владимир и Суздаль повторно, и других, столь же надуманных и необоснованных якобы нарушений. В период проводившейся тогда выборной кампании эти бесосновательные и безграмотные юридически обвинения были подхвачены отдельными депутатами местных органов власти, многими региональными СМИ и блогерами.

Союз музеев России вынужден был направить в г. Владимир для публикации и заключения юридической службы Союза, в котором указано, что изложенные в «открытом письме» требования к музею-заповеднику фактически отказаться от соблюдения норм федеральных законов на территории г. Владимира и Владимирской области носят не только абсурдный, но и противозаконный характер.

В письме Союза музеев России обращено внимание на то, что развитие малого бизнеса не может основываться на неправомерном отказе от соблюдения федеральных законов и их нарушении по собственному усмотрению предпринимателей.

Подобные необоснованные и резкие по форме выступления против реализации законных прав музеев на использование изображений предметов из музейных собраний и объектов музеев имели место и в других регионах страны, в отдельных средствах массовой информации.

Немалое число юридических лиц и индивидуальных предпринимателей предпринимают попытки правовых обоснований своих отказов от заключения договоров с музеями на право использования изображений, оспаривания в судах требований музеев. Они становятся все более настойчивыми и изощренными. Противниками прав музеев учитывается и сформировавшаяся судебная практика, и исторически сложившееся, не вполне корректное в отдельных случаях, документальное оформление закрепления за музеями соответствующих музейных предметов, территорий и объектов, расположенных на этих территориях.

Как бы то ни было, каждый конкретный спор по вопросу соблюдения прав музеев на использование изображений музейных предметов и объектов на территории музеев требует тщательного правового анализа, продуманного, детального и документально подтвержденного обоснования позиции музеев.

Но на первое место выдвигаются попытки любым способом ликвидировать или выхолостить по содержанию исключительные права музеев на использование изображений музейных предметов и музейных коллекций, объектов, расположенных на территории музеев. Из года в год данная проблема обсуждается в многочисленных публикациях в различных журналах и изданиях, освещающих деятельность в сфере культуры. Эта же позиция многократно озвучивается на различных форумах, дискуссиях, круглых столах, иных публичных мероприятиях.

Судебная практика последних 15 лет дает примеры позиции тех, кто не желает признавать установленные законом права музеев на использование изображений музейных предметов и объектов на территории музеев.

В частности, отдельные юридические лица и индивидуальные предприниматели:

— оспаривают правомерность и конституционность норм по использованию изображений музейных предметов и объектов на территории музеев, установленных статьей 53 Основ законодательства РФ о культуре и статьей 36 Федерального закона «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации»;

— ставят под сомнение принадлежность соответствующих предметов к Музейному фонду РФ, ссылаясь на то, что конкретные предметы не зарегистрированы в Каталоге Музейного фонда;

— заявляют о том, что используемое ими изображение не является изображением музейного предмета (или объекта на территории музея), а является результатом творчества соответствующего художника, передавшего исключительные права на его использование и воспроизведение, или произведением фотографа, обладающего на него исключительными правами;

— утверждают, что используемое изображение является товарным знаком и право его использования приобретено по договору с правообладателем товарного знака;

— заявляют, что музею принадлежит лишь право первой публикации музейных предметов и музейных коллекций, предусмотренное частью 3 статьи 36 Закона № 54-ФЗ, а право дирекций музеев разрешать или запрещать использование изображений музейных предметов и музейных коллекций с целью производства изобразительной, печатной, сувенирной и другой тиражированной продукции распространяется лишь на изображения, созданные по

инициативе самого музея (первая публикация), а также на изображения, используемые при реализации музеем такого вида основной деятельности, как публикация.

Это наиболее типичные случаи. Нападки на законные права музеев, выдвигаемые возражения против требований музеев о соблюдении их прав, установленных статьей 53 Основ законодательства РФ о культуре и статьей 36 Федерального закона «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», конечно же, более многообразны.

Все перечисленные доводы, ставящие под сомнение исключительные права музеев на использование изображений предметов из музейных собраний и объектов музеев, опровергаются нормами законов и сложившейся по их правоприменению устойчивой судебной практикой.

1. Правомерность и конституционность норм по использованию изображений музейных предметов и объектов на территории музеев, установленных статьей 53 Основ законодательства РФ о культуре и статьей 36 Федерального закона «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» подтверждена Определением Конституционного суда РФ от 23.07.2020 г. № 1748-О, Определением Верховного суда РФ от 15.11.2019 г. № 307-ЭС19-20641, Определением Высшего арбитражного суда РФ от 26.07.2010 г. № ВАС-9471/10, постановлением Суда по интеллектуальным правам (как профильного суда кассационной инстанции) в постановлении от 09.06.2018 г. № Со1-324/2018 по делу № А40-256706/2016, многочисленными вступившими в законную силу в 2008–2021 гг. решениями арбитражных судов, постановленными арбитражных судов апелляционных и кассационных инстанций и судебными актами судов общей юрисдикции.

Например, постановлениями Тринадцатого арбитражного апелляционного суда от 09.01.2008 г. № 13АП-2673/2006 по делу № А56-21055/2005, Федерального арбитражного суда Волго-Вятского округа от 16.03.2010 г. по делу № А11-1595/2008, Тринадцатого арбитражного апелляционного суда от 21.03.2013 г. по делу № А56-52447/2012, Шестнадцатого арбитражного апелляционного суда от 19.08.2014 г. по делу № А63-18468/2012, Тринадцатого арбитражного апелляционного суда от 30.03.2016 г. № 13АП-4123/16 по делу № А40-256706/2016, Арбитражного суда Северо-Западного округа от 22.08.2019 г. по делу № А56-7272/2018, Арбитражного суда Центрального округа от 29.04.2021 г. № Ф10-1643/21 по делу № А83-13886/2019, апелляционным определением Санкт-Петербургского городского суда от 24.04.2012 г. по делу № 2-537/12 (рег. № 33-4219/2012).

2. Попытки ставить под сомнение принадлежность соответствующих музейных предметов к Музейному фонду РФ на том основании, что конкретные предметы не зарегистрированы в Каталоге Музейного фонда, несостоятельны.

Процесс регистрации музейных предметов в Государственном каталоге Музейного фонда РФ в ряде музеев действительно еще не завершен. При этом в соответствии со статьей 2 Федерального закона от 03.07.2016 г. № 357-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» срок окончания регистрации установлен до 31 декабря 2025 г.

Согласно части 2 статьи 2 Федерального закона от 03.07.2016 г. № 357-ФЗ, музейные предметы и музейные коллекции, не зарегистрированные на день вступления в силу указанного Федерального закона в государственном каталоге государственными и муниципальными музеями,

в пользовании которых они находятся, но зарегистрированные в книгах поступлений основного фонда музеев (главных инвентарных книгах музеев) этих музеев, признаются включенными в состав Музейного фонда Российской Федерации со дня их регистрации в книгах поступлений основного фонда музеев (главных инвентарных книгах музеев) этих музеев.

Не было ни одного случая предъявления государственных и муниципальных музеями требований о заключении с ними договора на право использования изображений музейных предметов, не зарегистрированных в главных инвентарных книгах музеев.

3. Нормами законодательства РФ и судебной практикой опровергаются утверждения отдельных юридических лиц и индивидуальных предпринимателей о том, что используемые ими изображения не должны рассматриваться как изображения музейных предметов (или объектов на территории музеев), а только результатами творчества соответствующих художников, передавших исключительные права на их использование и воспроизведение, или произведения фотографов, обладающих на них исключительными правами.

Пример признания судом хотя и стилизованного художниками изображения картины Томаса Гейнсборо «Дама в голубом» (портрет герцогини Бофор), но однозначно идентифицируемого как объект, подпадающий под действие статьи 36 Федерального закона «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», приведен в тексте постановления Шестнадцатого арбитражного апелляционного суда от 19.08.2014 г. по делу № А63-18468/2012 по иску Государственного Эрмитажа к индивидуальному предпринимателю Йоц И. В.

Принципиальное значение имеет постановление Суда по интеллектуальным правам (как профильного суда кассационной инстанции) от 09.06.2018 г. № Со1-324/2018 по делу № А40-256706/2016, по иску государственного музея-заповедника «Павловск» к АО «Издательский дом „Комсомольская Правда“» и ООО «Директ-Медиа» о запрете реализации печатного издания «Камерон», том 45, в серии «Великие архитекторы» в связи с неправомерным использованием 17 фотографий с изображениями зданий и сооружений (объектов недвижимости) ГМЗ «Павловск».

Суд по интеллектуальным правам признал немотивированным доводы о доминировании в силу положений Конституции РФ и Гражданского кодекса РФ права обладателя исключительных прав на фотографические произведения на коммерческое использование таких произведений над специальным правовым режимом, установленным статьей 36 Закона о Музейном фонде РФ и музеях в РФ и статьей 53 Основ законодательства РФ о культуре в отношении музейных предметов и музейных коллекций, зданий и объектов, расположенных на территориях музеев.

Аналогичная правовая позиция приводилась Судом по интеллектуальным правам в постановлении от 05.03.2015 г. по делу № А63-18468/2012 (определением от 06.07.2015 г. № 308-ЭС15-6600 Верховным судом РФ отказано в передаче кассационной жалобы на судебные акты по указанному делу для рассмотрения в судебном заседании Судебной коллегии по экономическим спорам Верховного суда РФ).

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Российский национальный музей музыки» обратилось в арбитражный суд с иском к обществу с ограниченной ответственностью «Вита Нова» о взыскании 125 060 руб. убытков за неправомерное использование в коммерческих целях воспроизведений 50 музейных предметов в книге «Сергей Рахманинов: Биография».

Возражая против исковых требований, ООО «Вита Нова» сослалось в том числе на то, что использованные в качестве иллюстраций книги фотографии фактически имеются в обороте в нескольких экземплярах, в связи с чем наличие в музейном фонде аналогичных фотографий не свидетельствует якобы об использовании предметов музейного фонда.

По их мнению, убытки в виде упущенной выгоды могут быть взысканы музеем только при условии, что музейный предмет обладает признаками исключительности (единственного экземпляра).

ООО «Вита Нова» сослалось на пояснения автора книги о том, что при подготовке рукописи в качестве иллюстраций использованы фотографии, полученные от различных исследователей жизни и творчества С. В. Рахманинова, в том числе постоянно проживающих в странах Европы, Америке.

Арбитражный суд Северо-Западного округа в постановлении от 22.08.2019 г. по делу № А56-7272/2018 определил, что доказательства, подтверждающих указанные доводы, свидетельствующих о том, что в книге воспроизведены иные фотографии, полученные из других источников, нежели происходящие из собрания музея, не представлено.

Суд также указал, что доводы ООО «Вита Нова» о том, что согласия музея на воспроизведение рассматриваемых фотографий не требовалось, так как при иллюстрации книги использовались фотографии, ранее опубликованные в различных печатных изданиях, опровергается представленными музеем доказательствами, подтверждающими, что опубликование упомянутых фотографий в указанных ООО «Вита Нова» печатных изданиях происходило с согласия музея и со ссылкой на использование музейной коллекции. Соответственно, и ООО «Вита Нова» должно было получить согласие музея и заключить с ним договор о порядке и условиях использования фотографий, являющихся музейными предметами.

Иск музея был удовлетворен судом.

Определением Верховного суда РФ от 15.11.2019 г. № 307-ЭС19-20641 в рассмотрении жалобы ООО «Вита Нова» на постановление Арбитражного суда Северо-Западного округа от 22.08.2019 г. по делу № А56-7272/2018 отказано.

Определением Конституционного суда РФ от 23.07.2020 г. № 1748-О откано в принятии к рассмотрению в заседании Конституционного суда РФ жалобы ООО «Вита Нова» об оспаривании конституционность части второй статьи 36 Федерального закона от 26.05.1996 г. № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации».

4. Несостоятельны ссылки юридических лиц и индивидуальных предпринимателей на то, что изображения музейных предметов и (или) объектов на территории музеев используются ими законно, так как используемые изображения являются товарными знаками (или их частью) и право их использования приобретено по договорам с правообладателями товарного знака.

Часть четвертая Гражданского кодекса РФ (содержащая главу 76, регулиющую право на товарный знак, раздела VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») принята 18 декабря 2006 г., введена в действие с 1 января 2008 г.

Пунктом 4 ст. 1483 части четвертой Гражданского кодекса РФ установлено: «Не допускается государственная регистрация в качестве товарных знаков обозначений, тождественных или сходных до степени смешения с официальными наименованиями и изображениями

особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации либо объектов всемирного культурного или природного наследия, а также с изображениями культурных ценностей, хранящихся в коллекциях, собраниях и фондах, если регистрация испрашивается на имя лиц, не являющихся их собственниками, без согласия собственников или лиц, уполномоченных собственниками, на регистрацию таких обозначений в качестве товарных знаков».

После вступления в силу части четвертой Гражданского кодекса РФ 01.01.2008 г. законная регистрация любого торгового знака, содержащего изображения культурных ценностей, указанных в части 4 ст. 1483 Гражданского кодекса РФ, без согласия музеев невозможна. А срок действия зарегистрированного товарного знака — 10 лет.

Таким образом, товарные знаки, содержащие изображения зданий и объектов, культурных ценностей, переданных в оперативное управление и расположенных на территории соответствующего музея, без получения его согласия, были неправомерно зарегистрированы Федеральной службой по интеллектуальной собственности, патентам и товарным знакам на основании заведомо незаконных заявок и в настоящее время незаконно используются их правообладателями.

В соответствии с п. 1 ст. 1512 Гражданского кодекса РФ «оспаривание предоставления правовой охраны товарному знаку означает оспаривание решения о государственной регистрации товарного знака (пункт 2 ст. 1499) и основанного на ней признания исключительного права на товарный знак (статьи 1477 и 1481).

Признание недействительным предоставления правовой охраны товарному знаку влечет отмену решения федерального органа исполнительной власти по интеллектуальной собственности о регистрации товарного знака».

Согласно подпункту 1 пункта 2 ст. 1512, предоставление правовой охраны товарному знаку может быть оспорено заинтересованным лицом в порядке ст. 1513 Гражданского кодекса РФ и признано недействительным полностью или частично в течение всего срока действия исключительного права на товарный знак, если правовая охрана была ему предоставлена с нарушением требований пунктов 1–5, 8 и 9 статьи 1483 Гражданского кодекса РФ.

5. Заявления отдельных юридических лиц и индивидуальных предпринимателей о том, что музеям якобы принадлежит лишь право первой публикации музейных предметов и музейных коллекций, предусмотренное частью 3 статьи 36 Закона № 54-ФЗ, а право дирекций музеев разрешать или запрещать использование изображений музейных предметов и музейных коллекций с целью производства изобразительной, печатной, сувенирной и другой тиражированной продукции распространяется лишь на изображения, созданные по инициативе самого музея (первая публикация), а также на изображения, используемые при реализации музеем такого вида основной деятельности, как публикация, носят абсурдный и ничем не обоснованный характер.

Правовая оценка подобным «доводам» дана в постановлении Суда по интеллектуальным правам от 09.06.2018 г. по делу № А40-256706/2016, указавшем, что из норм статьи 36 Закона № 54-ФЗ и статьи 53 Основ законодательства РФ о культуре оснований для подобного ограничительного толкования не усматривается. Суд по интеллектуальным правам (как профильный суд кассационной инстанции) указанным постановлением подтвердил правомерность применения музеем-заповедником «Павловск» норм

статьи 53 Основ законодательства о культуре, статьи 36 Закона № 54-ФЗ в РФ в отношении неправомерного использования АО «Издательский дом «Комсомольская правда» и ООО «Директ-Медиа» 17 фотографических изображений зданий и сооружений (объектов недвижимости) ГМЗ «Павловск».

В предупреждении и разрешении возникающих споров об использовании музеями исключительных прав на использование изображений музейных предметов и музейных коллекций из собраний музеев, изображений зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев, немаловажную роль играет учет особенностей договоров, по которым право использования изображений передается (может передаваться) иным организациям, индивидуальным предпринимателям. К их числу могут быть отнесены следующие:

1. Подобным договором могут передаваться только неисключительные права на использование изображений.
2. Обязательное указание на ограниченный срок передачи неисключительных прав и ограничения по тиражу и объему использования.
3. Безусловная желательность закрепления в договоре требования об уничтожении по акту переданных музеем электронных изображений (либо созданных с разрешения музея) и представления экземпляра такого акта музею.
4. Обязательное указание в договоре на категорический запрет на использование изображений музейных предметов и закрепленных за музеями объектов культурного наследия:
 - в целях, прямо не предусмотренных договором;
 - за пределами специально предусмотренного договором срока, либо срока действия самого договора;
 - финансовые санкции за нарушение указанных условий.
5. Указание в качестве оснований заключаемого договора как статьи 53 статью Основ законодательства о культуре, так и статьи 36 Закона № 54-ФЗ.

Важно также учитывать, что наличие установленных музеем расценок на предоставление неисключительных прав на использование изображений музейных предметов, музейных коллекций, объектов, расположенных на территории музеев, является одним из важнейших оснований для вынесения судами решений о возмещении убытков (упущенной выгоды) в пользу музеев. Это подтверждается устойчивой, сформировавшейся в течение многих лет судебной практикой.

Существенное значение имеет то, что права музеев, установленные положениями статьи 53 Основ законодательства РФ о культуре и статьи 36 Федерального закона «О Музейном фонде РФ и музеях в РФ» не являются правами, защищаемыми в соответствии с законодательством РФ об авторском праве (об интеллектуальной собственности).

Все чаще в своей деятельности (и прежде всего в экспозиционно-выставочной и издательской) музеи сталкиваются с проблемными ситуациями, связанными с применением как норм, регулирующих особые, исключительные права музеев, так и норм, регулирующих применение авторского права.

Нередки случаи, когда нарушения прав музеев на использование изображений музейных предметов, музейных коллекций, объектов, расположенных на территории музеев, пытаются обосновать ссылками на нормы авторского права.

В рамках настоящей статьи не предусматривается детальное рассмотрение вопросов применения норм авторского права в деятельности музеев.

Поэтому ограничимся случаями, предусмотренными частью 2 статьи 1291 Гражданского кодекса РФ, то есть случаями, когда музейные предметы и музейные коллекции законно включены в собрания музеев, но срок действия авторского права на входящие в их состав произведения (оригиналы) не истек, а исключительные права на них не переданы автором (или иным законным правообладателем) музею.

Частью 2 статьи 1291 Гражданского кодекса РФ установлено, «если исключительное право на произведение не перешло к приобретателю его оригинала, приобретатель без согласия автора или иного правообладателя и без выплаты ему вознаграждения вправе демонстрировать приобретенный в собственность оригинал произведения и воспроизводить его в каталогах выставок и в изданиях, посвященных его коллекции, а также передавать оригинал произведения для демонстрации на выставках, организуемых другими лицами».

Важный судебный прецедент был создан при рассмотрении иска РАО и художников Фалдиных (мужа и жены) к ФГБУК «Государственный музей политической истории».

Суть спора сводилась к тому, что музей издал в 2004 г. каталог авторского плаката 1985–2000 гг. из своей коллекции, в котором были воспроизведены 4 плаката работы художников Фалдиных. Музею были предъявлены претензии в связи с тем, что договор с авторами не заключался, авторское вознаграждение не предусматривалось и не выплачивалось.

РАО и художники Фалдины посчитали, что использованием изображений указанных 4 плакатов были нарушены авторские права Фалдиных, и требовали взыскать с музея в общей сложности 240 000 руб.

В результате судебной защиты интересов и законных прав музея решением Петроградского районного суда от 18.01.2012 г. в удовлетворении иска РАО и Фалдиных было отказано. Санкт-Петербургский городской суд, рассмотрев апелляционную жалобу РАО и Фалдиных, апелляционным определением от 24.04.2012 г. оставил в силе решение Петроградского районного суда по делу.

Санкт-Петербургский городской суд установил, что фактически из текста статьи 1291 Гражданского кодекса РФ неизбежно вытекает вывод о том, что музею принадлежит исключительное право на издание каталогов и других изданий с использованием изображений музейных предметов из своего собрания.

Суд признал, что музей имел право в 2004 г. осуществить публикацию 4 плакатов соавторов А. В. Фалдина и С. Я. Фалдиной в музейном каталоге без разрешения авторов, без заключения авторского договора, без выплаты авторского вознаграждения.

Толкование норм части 2 статьи 1291 Гражданского кодекса РФ было положено Ассоциацией правообладателей по защите и управлению авторскими правами в сфере искусства (УПРАВИС) в 2018 г. в основу претензий к отдельным музеям в части осуществления ими как межмузейных выставок, так и проводимых музеями выставок из частных собраний.

Например, претензии предъявляются к воспроизведению в каталогах и буклетах выставок изображений произведений, срок действия исключительных прав автора (правообладателя) на которые не истек, — музейных предметов (культурных ценностей), не относящихся к собранию музея, являющегося местом проведения выставки.

Нормы Закона РФ «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» от 09.10.1992 г. № 3612-1), Федерального закона от 26.05.1996 г. № 54-ФЗ

«О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», как и нормы главы 70 «Авторское право» части IV Гражданского кодекса РФ, подлежат применению при организации музеями межмузейных выставок и выставок из частных собраний (при использовании произведений, срок действия авторского права на которые не истек, а исключительные права на него не принадлежат музею или частному владельцу).

С учетом этого Союз музеев России счел возможным рекомендовать музеям в целях предупреждения спорных и конфликтных ситуаций с авторами (правообладателями исключительных прав) произведений, срок действия исключительных прав на которые не истек, следующее:

1. При подготовке и проведении межмузейных выставок издавать совместно каталоги, буклеты и иные издания, посвященные произведениям — музейным предметам из коллекций участвующих в межмузейной выставке музеев.

Указывать в данных изданиях на то, что они являются совместными, посвященными соответствующему музейному собранию, и отражать указанное условие в договорах о подготовке и проведении межмузейной выставки.

Рассматриваемые издания могут быть выпущены как в печатной форме, так и в электронном формате.

2. При проведении в музее выставки из частного собрания возлагать издание каталогов, буклетов и иных изданий, посвященных представленным на выставке культурным ценностям, на собственника оригиналов произведений (с указанием на это в данных изданиях) либо заключать с ним договор поручения, по которому на музей возлагается издание каталогов, буклетов и иных изданий, посвященных произведениям из частного собрания (коллекции).

При проведении выставки произведений из нескольких частных собраний осуществлять в указанном порядке издание собственниками оригиналов произведений совместных каталогов, буклетов и иных изданий, посвященных представленным на выставке культурным ценностям из частных коллекций.

3. В случае, если музей, на территории которого проводится межмузейная выставка или выставка из частных собраний, не использует формы, указанные в пунктах 1 и 2, он может, по своему усмотрению, для издания соответствующих каталогов, буклетов и т. п. заключить с авторами (правообладателями исключительных прав) произведений либо с аттестованной Министерством культуры РФ организацией по управлению авторскими правами на коллективной основе лицензионный договор на право воспроизведения изображений произведений в каталогах, буклетах и иных изданиях, посвященных представленным на выставке культурным ценностям, не принадлежащих к собранию музея, на территории которого проводится выставка.

При этом указанный музей должен получить от музеев, представивших предметы (оригиналы) из своих коллекций на межмузейную выставку, разрешение на воспроизведение изображений предметов из их коллекций, независимо от заключения лицензионного договора с автором (правообладателем произведения / аттестованной организацией по управлению авторскими правами на коллективной основе).

4. Необходимо обратить внимание на то, что в отношении произведений, на которые срок действия авторского права не истек, являющихся предметами музейных и частных коллекций, у обладателей их оригиналов (и не являющихся

правообладателями исключительных прав) нет права воспроизводить их изображения на промышленной и сувенирной продукции (например, посуде, одежде, магнитах, открытках, календарях, брелоках и т. п.).

Для указанного использования необходимо получить разрешение автора (правообладателя исключительных прав) произведения либо заключить лицензионный договор с аттестованной организацией по управлению авторскими правами на коллективной основе.

Что касается воспроизведения изображений музейных предметов из собрания другого музея на указанных видах продукции, то в этом случае требуется также получить его разрешение, в том числе и тогда, когда срок действия авторского права (исключительных прав) истек.

Нормы статьи 53 Основ законодательства Российской Федерации о культуре и статьи 36 Федерального закона «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» обязательны и для музеев России, и для лиц, использующих (или планирующих использовать) изображения музейных предметов и музейных коллекций, зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев.

Обеспечение их исполнения, защита своих законных прав и интересов — одна из важных задач российских музеев.

Литература

1. Гражданский кодекс РФ.
2. Федеральный закон от 26.05.1996 г. № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации».
3. Закон РФ «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» от 09.10.1992 г. № 3612-1.
4. Федеральный закон от 03.07.2016 г. № 357-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации».
5. Определение Конституционного суда РФ от 23.07.2020 г. № 1748-О.
6. Определение Верховного суда РФ от 15.11.2019 г. № 307-ЭС19-20641.
7. Определение Высшего арбитражного суда РФ от 26.07.2010 г. № ВАС-9471/10.
8. Постановление Суда по интеллектуальным правам от 09.06.2018 г. № С01-324/2018 по делу № А40-256706/2016.
9. Постановление Тринадцатого арбитражного апелляционного суда от 09.01.2008 г. № 13АП-2673/2006 по делу № А56-21055/2005.
10. Постановление Федерального арбитражного суда Волго-Вятского округа от 16.03.2010 г. по делу № А11-1595/2008.
11. Постановление Тринадцатого арбитражного апелляционного суда от 21.03.2013 г. по делу № А56-52447/2012.
12. Постановление Шестнадцатого арбитражного апелляционного суда от 19.08.2014 г. по делу № А63-18468/2012.
13. Постановление Тринадцатого арбитражного апелляционного суда от 30.03.2016 г. № 13АП-4123/16 по делу № А40-256706/2016.
14. Постановление Арбитражного суда Северо-Западного округа от 22.08.2019 г. по делу № А56-7272/2018.
15. Постановление Арбитражного суда Центрального округа от 29.04.2021 г. № Ф10-1643/21 по делу № А83-13886/2019.
16. Апелляционное определение Санкт-Петербургского городского суда от 24.04.2012 г. по делу № 2-537/12 (рег. номер 33-4219/2012).

УДК 7.01 + 655.552

А. В. Кудряшов

Михаил Ямпольский. *Изображение. Курс лекций* (рецензия на книгу: Ямпольский М. Б. *Изображение. Курс лекций*. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 424 с., ил.)

Книга Михаила Ямпольского «Изображение» вышла в издательстве «Новое литературное обозрение», в серии «Научная библиотека», которая за долгие годы существования превратилась в своеобразный академический канон — нет, наверное, ни одной книги, вышедшей в этой серии, которая не значилась бы в списках рекомендованной литературы ведущих российских или зарубежных гуманитарных вузов.

Серия складывается в значительную фундаментальную подборку текстов, которые отражают нерв современной гуманитарной мысли, формируют язык актуального междисциплинарного мышления. По публикациям «Научной библиотеки» можно проследить динамику дискурса о русской и мировой культуре.

Среди изданий серии как сборники классических трудов, так и публикации самых современных исследований, проведенных в границах искусствознания, социологии, антропологии.

От любой книги «Научной библиотеки» ждешь открытий, не стал исключением и рецензируемый труд Михаила Ямпольского.

В своих книгах Ямпольский неизменно обращается к видимому. Антропологический, искусствоведческий, исторический, урбанистический, философский и естественно-научный аспекты не замкнуты на себе, а органично сосуществуют в общем повествовании, рождая плодотворный синтетический взгляд на разные аспекты репрезентации. Для обозначения метода Ямпольского можно было бы использовать название одной из его книг (она также вышла в серии «Научная библиотека» в 2007 г.) — «Ткач и визионер». В текстах автора сочетаются позиции острого наблюдателя и философа-писателя, который плетет из очень разных нитей материальной культуры и дискурсов вокруг нее единую ткань повествования с прихотливым, неизменно замысловатым узором; разглядывать, разгадывать и домысливать его — захватывающее интеллектуальное приключение.

Синтетический взгляд позволяет Ямпольскому рассматривать заявленный предмет исследования и с точки зрения автора изображения, и с точки зрения воспринимающего зрителя, и даже с точки зрения самой природы. Наблюдая реальность, автор привлекает весьма широкий спектр исторических и методологических теорий и практик. Он апеллирует, казалось бы, к традиционным понятиям внешнего и внутреннего, статичного и динамичного, открытого и замкнутого, однако в его изложении они всегда наделяются оригинальным

авторским смыслом. Герметичность исследованию придает то, что Ямпольский внутри повествования формирует понятия, на которые опирается в анализе и описании объектов исследования. В его лексике нет новых слов, но такие понятия, как модуляция и аффект, получают в книге эксклюзивное значение и становятся уникальным инструментом исследования.

В поле зрения Ямпольского оказывается неживая и живая природа (раскраска животных и насекомых), первобытное и современное искусство, традиционное искусство Запада и Востока. Он рассматривает портрет и пейзаж, рисунок и живопись, скульптуру и искусство рельефа, кино и фотографию, театр и ритуал. Заканчивается книга рассуждениями, которые, не сводя ее содержание к однозначным категоричным выводам, могут оказаться рекомендацией кураторам и музейным работникам, не чуждым актуальных художественных стратегий.

До начала 1990-х Ямпольский работал в НИИ киноискусства и в Институте философии РАН. В настоящее время он — профессор Нью-Йоркского университета, член редколлегии журналов «Новое литературное обозрение», «Киноведческие записки», «Сеанс».

Надо предупредить, что книга «Изображение» — это цикл застенографированных лекций Михаила Ямпольского в Москве, которые базируются на его курсе в Нью-Йоркском университете, что накладывает отпечаток на форму и содержание книги. С одной стороны, мы видим последовательное изложение материала в рамках исследовательского сюжета, с другой — автор позволяет себе некоторый артистизм в изложении, в том числе неожиданные повороты в размышлениях. Отметим труд редактора книги — Сергея Зенкина, филолога, специалиста по французской литературе, которому принадлежат переводы на русский язык наиболее значительных французских мыслителей рубежа XX в. — Ролана Барта, Жана Бодрийяра, Жюль Делёза, Жана-Поля Сартра, Пьера Бурдьё, и других. В печатном тексте лекций Ямпольского, несмотря на его внятную структурированность, остается свобода и некоторая текучесть рассказа. Сам автор признается, что к лекционным курсам относится как к лаборатории. Тем самым привычное при знакомстве с актуальной культурологической литературой желание вступить в диалог или даже полемику с автором здесь обострено, и чтение «Изображения» — довольно динамичный процесс.

Ямпольский обращается не только к тому пласту феноменологии изображения, который можно сопоставить с работой сознания, с работой чувственного опыта, но, прежде всего, рассматривает изображение как абсолютно

автономный феномен, относящийся и к простейшим формам жизни, и к неживой природе. Он ссылается не только на законы физиологии, не только на топологию информационных клеток (ДНК), но обращается и к тому, что существует до всякого взгляда — когда пространство, созданное неорганической химией, еще даже не «мир», а всего лишь «Вселенная».

В то же время автор избегает, казалось бы, очевидного для такого рода повествования шага, как обращение к психологии восприятия. Это, между прочим, выдает и способ построения текста — прямая речь, обращенная к слушателю. В результате мы получаем довольно цельную картину, где единственными наблюдателями оказываются автор и читатель.

Одна из важных для первой части книги дихотомий — тема внешнего и внутреннего, по Ямпольскому, возникает в тот момент, когда живое тело (внешняя оболочка симметричного на раннем этапе эволюции организма) становится непрозрачным и усилия организма направлены отныне на то, чтобы обозначить симметрию в собственной внешности, в то время как для внутренних органов актуальность симметрии потеряна.

Симметрия делает внешность (лицо) пригодным для чтения, а значит, выразительным, так что дальнейшая эволюция мозга вызвана необходимостью справляться со значением всевозрастающей сложности внешнего, уметь «читать» ее и — уметь скрывать. Отсюда усложнение социальной функции внешности. Отсюда же — такое явление, как рисунок, наносимый на тело. При этом Ямпольский не расстается с темой «внутреннего, оставшегося под кожей». Развивая этот сюжет в отступлениях и сравнениях, он видит связь сложного, орнаментального, рельефного, имитирующего «внутреннее» — с магией.

Здесь же, в первых главах, появляется важный для всей книги мотив связи изображения и поверхности как таковой. Животное не нуждается в нанесении рисунка на свою кожу. Но человеку, чтобы превратить себя в изображение, необходимо себя разукрасить. Разница в том, что в этом случае «картинка способна отделяться от материального носителя» [1, с. 83], кожа превращается в холст. При этом Ямпольский и скульптуру рассматривает как вариант плоского изображения, лишь благодаря прихотям культуры вышедшего в трехмерное пространство. Этот вопрос он особенно остро ставит в VIII главе и возвращается к теме трехмерного в последней лекции, решая вопрос волевым усилием, почти механистически, в свойственной ему манере, привлекая широкий естественно-научный инструментарий. В этом случае автор легко включает математические представления о множественности измерений, сам факт существования неевклидовых геометрий, чтобы, например, «Черный квадрат» представить не как плоскую отвлеченную абстракцию («Малевич рассматривал „Черный квадрат“ как венец беспредметности», — отмечает сам Ямпольский [1, с. 337]), а как исчезающее в плоскости тело, объем. Таким образом на плоскости холста тело заявляет о своем существовании, и здесь можно вернуться к началу книги, где автор рассматривает животную расцветку как феномен присутствия. Не проговаривая мысли о связи авангарда с протоискусством, он ясно выражает ее в самой композиции книги.

Неожиданные сближения возникают неоднократно. Так, в разговоре о маске и театре как наследниках обряда Ямпольский проецирует дефиниции теоретика ритуала Виктора Тернера на не сложившуюся еще структуру раннего советского общества. Он приводит в пример

фильм Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин», подлинность образов которого возникает из театральности фильма — с ее карнавальными подоплеками, когда маски еще не приросли к носителям, а игра с маской (социального типа) существенна как в исторической действительности, так и в фильме [1, с. 146].

Примеры из мира кино Ямпольский приводит скупое, но этот вид искусства возникает у него рефреном. Следует отметить, что автор почти не обращается к литературным примерам, хотя они порой напрашиваются, чтобы обозначить отношение эпохи к изображению и взгляду. В таком ограничении читается установка на объективность, стремление избежать размышлений о воображении. Только изображение, философия, естествознание. Листающий книгу, однако, обратит внимание на фотопортрет Иосифа Бродского работы Михаила Лемхина. Он возникает лишь затем, чтобы обозначить тенденцию отхода фотопортрета от фиксации действительного в пользу маски, на этот раз — маски интеллектуальной (задумчивости), маски по-настоящему архаичной, «доцивилизационной». Два других литератора также возникают в качестве героев фотографий — это Хемингуэй и Бодлер. Оба являются поводом говорить о фотографических сериях, о серийности фотографии в целом, о невозможности одним изображением дать «портрет».

Однако редкие ссылки на литературу оказываются важными. В начале, когда разговор заходит об эпосе и театре или ритуале как инструменте актуализации мифа, Ямпольский противопоставляет такие ракурсы изобразительности, как фас и профиль [1, с. 145]. Профиль — принадлежность эпоса или мифа и, значит, связан с повествованием и сюжетом как чем-то законченным. Профиль всегда обращен в прошлое. Фас — атрибут ритуала или театра, означающих вовлеченность наблюдателя, рассчитанных на аффект — понятие, которое становится к концу книги ключевым для Ямпольского.

Еще раньше возникает ссылка на египетские рельефы, которые неотделимы от письма — от иероглифов, являющихся частью изображения. И тут способы нанесения письма и изображения не отличаются друг от друга. К этой мысли Ямпольский возвращается в заключительной части книги, уже после рефлексий по поводу живописи, говоря о линии, как антитезе цвета: «Линия всегда тяготеет к тому, чтобы стать идеей» [1, с. 349], стремится быть выраженной в слове, цитате (слово — соединение линии и концепта). Изображение в пределе — слово. Но «слово — не менее загадочная и непонятная вещь чем изображение» [1, с. 350]. Иллюстрацию такого положения дел Ямпольский находит в русской литературе XX в., когда возникает ситуация «недовольства языком». Заумь — поворот слова к изображению. Цитируя Алексея Крученых, Ямпольский делает акцент на том, что в зауми язык очищается от фиксированной, исторически обусловленной связи звучания и значения каждого слова. В таком случае «акустическая структура слова очень похожа на изображение» [1, с. 351].

Обращается Ямпольский и к фотографии. Первым возникает имя фотографа Фредерика Соммера, как певца Аризонской пустыни [1, с. 76]. То, что именно он появляется в начале книги, не случайно — фотографии, о которых пишет автор, фиксируют безжизненные пейзажи. Они как нельзя лучше иллюстрируют ту часть повествования, которая еще сосредоточена на неорганическом состоянии мира, но уже обратила на себя чей-то взгляд (речь о фотографии Соммера «Медальон» 1948 г., на которой среди нагромождений досок и мусора ясно видны глаза куклы). Хельмута Ньютона автор упоминает в связи с идеей тела как изображения — в западной культуре сама нагота превращается



Ямпольский М. Б. Изображение. Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2021. Обложка

в род изображения, покрывающего тело (отсюда появление рельефа «идеального тела» в скульптуре поздней Античности, с которым можно сопоставить разве что римские лапы, повторяющие те же рельефы, а по сути, и то и то — одежда). Так и у Ньютона обнаженные «идеальные» манекенщицы ничем не отличаются от манекенщиц, демонстрирующих наряды [1, с. 108].

Если в первой половине труда ссылки на фотографию появляются наряду со ссылками на произведение изобразительного искусства и достаточно редки, то в VIII главе фотография становится приоритетным источником анализа «изображения». Это в логике последовательности лекций, повествования, которое движется по логике времени истории — с регулярными возвращениями, но в целом линейно, от докембрия к нашим дням, задерживаясь на переломных эпохах — Античности, Средневековье, Возрождении... Фотография тут строго созвучна времени. Рассматривая фотоизображения, Ямпольский утверждает, что фотография

противоположна памяти, т. к. память запоминает смыслы, вычленив важное и забывая несущественное, а фотография фиксирует все, она не способна забывать. В результате фотография как проект стремится реализовать себя в виде архива, но именно архив теряет возможности существования (теряет смысл) сегодня, когда количество артефактов растет по экспоненте. Архив, собственно, и институционализировался в то время, когда судьба его уже была предрешена, а век ему отпущенный начал стремительно истончаться. Но и без этого «фотографический архив» — бессмыслен, так как запоминая «всё», фотография забывает об индивидуальности, о субъекте. Ни о какой фотографии мы не можем уверенно сказать, кто именно там изображен — человек с определенным именем и судьбой или просто похожий на него. Вымывание субъекта из фотографии идет по нарастающей. Если у Августа Зандера в его альбоме 1929 г. «Лицо нашего времени» человек безындивидуален, но носит явные признаки социальной принадлежности, то у актуального

фотографа Ринке Дейкстры (речь идет о проекте 1992 г. «Пляжные портреты») мы не можем определить никаких социальных черт ее героев.

В качестве иллюстрации разрыва связи изображаемого и изображения, когда не просто рвется связь между субъектом и его изображением, но субъект объективно исчезает, Ямпольский приводит пример совершенно иной эпохи, «Менины» Веласкеса [1, с. 254]. Сама картина опосредована взглядом на нее из современности — взглядом Мишеля Фуко, автора «Слов и вещей». Ямпольский подчеркивает тут тот факт, что исчезновение коснулось именно представителей суверенной власти, благодаря которым несколько столетий назад и мог состояться «реалистичный» портрет как явление. Таким образом Ямпольский закольцовывает дискурс, касающийся субъектности в портрете, начатый ранее, когда речь шла о возникновении портрета как попытки визуализировать абсолютность монархии.

Обращает на себя внимание подвижная «фотографическая» оптика Ямпольского, вырастающая, кажется, из самого содержания книги, из ее композиции и структуры. В той же VIII лекции это наиболее показательное еще и потому, что посвящена она именно фотографии. Здесь Ямпольский говорит о том, что фотография неспособна дать точный портрет. Образ возможен только как бесконечное множество подобий либо в виртуальном поле. К этому выводу он приводит читателя постепенно, как будто мягко настраивая резкость на самой этой идее. Вначале Ямпольский приводит высказывание Моисея Наппельбаума, сомневавшегося в целесообразности стремления к «сходству» портретируемого путем передачи суммы внешних черт в одном портрете. Наппельбаум приходит к заключению, что изображение должно нести «правду характера», одним словом, довольно тактично выражает сомнение в назначении фотографии как таковой воспроизводить мир в деталях. Если вспомнить фотографии самого Наппельбаума, то мы отметим в первую очередь их нечеткость, состояние «не в фокусе». На помощь Наппельбауму у Ямпольского приходит Борис Виппер — именно он, кстати, вводит категорию тождества, недостижимого в реальности никакими, даже техническими, средствами, «ставя под сомнение всякую „соотносительность“» [1, с. 222–223]. И только затем Ямпольский приводит категоричное и резкое мнение Родченко о том, что в фотографии «никакого сходства нет» [1, с. 224]. Так он постепенно наводит фокус на обсуждаемый вопрос, с общих очертаний переходя к резкому его обозначению.

Ямпольский апроприирует посторонний дискурс, это видно на примере его обращения с Роланом Бартом, которого он привлекает в начале книги в качестве автора «Camera lucida». Переформулировав бартовский «пунктум», Ямпольский определяет его как «смотрящий на нас элемент мира». [1, с. 56]. Не фотографии, отметим, а мира. «Незначимая деталь, точка, что-то нейтральное, вдруг обретающее смысл и организующее вокруг себя размытое поле значений» [1, с. 56]. К такой трактовке «пунктума» Ямпольский переходит сразу после примера с бабочками Caligo, чья раскраска напоминает глаза, взгляд. Тут Барт подтверждает тезис Ямпольского о субъектности мира, у которого есть свой взгляд, как есть взгляд у художника, помещающего его в своем произведении. Но такой поворот в искусстве возможен именно потому, что заложен самой природой, и кому, как не фотографии, это манифестировать.

Несколько путаясь, к «пунктуму» Барта Ямпольский возвращается в конце книги, когда фотография уже подробно рассмотрена. «Пунктум» у него здесь [1, с. 410] «ненужная деталь», разрывающая тотальность и непрерывность изображения, мешающая превратить фотографию в знак, создающая асимметрию, и порождающая «аффект» — еще один важный термин, используемый Ямпольским на протяжении всей книги.

Надо отметить уникальный стиль автора, превращающего текст цикла лекций в художественное повествование. Возможно, не стоило бы поднимать этот вопрос в рецензии, если бы такая художественность не работала на эффект именно исследовательский. Множественность ссылок, цитат, возникающих в тексте так естественно, что порой не замечаешь, где открываются или закрываются кавычки, дробят текст на фрагменты, но благодаря сильной литературной составляющей (сквозной сюжет, непрерывность повествования, повторы, возвращения) он обретает цельность. Мозаичность структуры текста книги как бы устраняет автора. Но он здесь оказывается фигурой настолько мощной, что этот эффект переносится на читающего. От читателя требуется растворение.

Возможно, лукавство Ямпольского в том, что в предисловии он сетует на невозможность проиллюстрировать книгу рисунками в достаточном количестве и достойного качества. Иллюстрации в этой книге приобретают иное качество — художественное, становясь «иллюстрациями» в дидактическом смысле. Это скорее цитаты, иллюстрирующие посторонние, чужие тезисы. Достаточно сказать, что подписи к иллюстрациям обозначают не только авторов изображений, но и книги, иллюстрациями к которым они послужили ранее. Так, здесь картинки становятся частью «визуального гипертекста» — и в его корпусе не только средневековые и возрожденческие трактаты, книги начала XX в., труды по геометрии и ботанике, но тексты современных исследователей, прежде всего Барта.

По сути, Ямпольский одновременно держит перед нами и перед миром зеркало, но надо оказаться невидимым, обрести качество абсолютной прозрачности, чтобы увидеть в зеркале не себя, а мир. И Ямпольскому это удается. Бесконечными ссылками, рефренами, сменой резкости. Если продолжать метафору зеркала, можно сказать, что Ямпольский пытается собрать осколки андерсоновского зеркала, чей образ возникает на последних страницах книги. Читатель начинает видеть не отдельные фрагменты, а мир. Его «Изображение».

Многое проясняет именно финал лекций. Ямпольский говорит о современной практике кураторства. Куратор пытается извлечь хранящиеся в музее произведения в таком порядке, чтобы они в совокупности образовали новый смысл. Однако можно действовать иначе — и культура потребления, туризма, культура как индустрия, делает это возможным. Куратор «становится сегодня организатором аффектов» [1, с. 410].

Литература

1. Ямпольский М. Б. Изображение. Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 424 с., ил.
2. Ямпольский М. Б. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с., ил.

Н. А. Станулевич

Определение состояния сохранности негативов: к историографии вопроса

Введение

Проверка физического состояния фотографических материалов проводится для выяснения общей картины состояния фондов музея, архива и библиотеки, выявления конкретных повреждений, нуждающихся в срочной или плановой специальной обработке. Сведения о состоянии фондов позволяют организациям прогнозировать дальнейшее развитие дефектов фотодокументов, планировать работу по стабилизации состояний коллекций, устанавливать приоритеты в этой работе с учетом отраслевой концепции сохранения наследия, развития технических средств и конкретных возможностей учреждения.

Основой методики выявления поврежденных документов является правильное определение характера (вида) повреждения [1, с. 36]. Приступая к выполнению работы по оценке состояния сохранности, работнику учреждения, по мнению специалистов ВНИИДАД, полезно получить первичные навыки «опознавания» дефектов на тематических занятиях по диагностике, пользуясь примерами фотоматериалов с подобранными типовыми повреждениями [2, с. 79].

Проверка и оценка состояния фотодокументов связана с выявлением качественных признаков (степень повреждений, техника изготовления, целостность документа), а не количественных показателей (вес, длина, число и т. п.). Это предопределяет некоторую субъективность оценок, зависящих от жесткости суждений эксперта, его знаний [2, с. 87].

Основными отраслевыми проблемами в области определения сохранности фотографического наследия можно назвать следующее:

- малое число специалистов по профилю реставрации и истории фотографических техник (во втором случае ключевую роль играет отсутствие нужного объема образовательных программ);
- низкая доступность специальной литературы, несмотря на наличие международных и государственных стандартов по хранению фотографических материалов;
- составление рекомендаций по определению состояния сохранности фотоматериалов остаются на усмотрение учреждений;
- низкая степень разработки и внедрения отдельных методических руководств по определению состояния сохранности фотографических материалов;
- отсутствие повсеместной практики применения единых стандартов при описании состояния сохранности фотоматериалов не только отдельными музеями, архивами и библиотеками, но и отраслью в целом.

При этом с проблемой терминологии в области хранения фотодокументов сталкиваются и зарубежные коллеги. В одном из руководств по сохранению фотографии можно встретить обтекаемые формулировки дефектов фотографических материалов [3, р. 15], что свидетельствует о неустоявшейся терминологии¹. Сравнительно недавно,

в мае 2021 г., исследователи и кураторы из Нидерландов сообщили о ходе работы по созданию стандартизованных названий и описаний фотографических материалов [4]. Доклад состоялся на конференции, посвященной анализу, сохранению, консервации и оцифровке цветных фотографий и фильмов, и включал описание задач, проблем и планов рабочей группы. По мнению исследователей, новая стандартизованная терминология может улучшить понимание фотографических объектов в коллекциях, уточнить потребности в их хранении и будет способствовать профессионализации коммуникации в сфере работы с фотографическими материалами в Нидерландах [4, р. 46].

Несмотря на наличие литературы и ресурсов на разных языках по работе с фотографическими коллекциями, чаще крупные музеи и организации могут позволить себе технико-технологический анализ фотоматериалов, способный выявить структурные изменения. Малые же учреждения в большинстве случаев довольствуются внешним осмотром. Об этом можно судить по коллекционной принадлежности изображений, которые представлены в различных руководствах и методических ресурсах. В качестве иллюстраций к изучению предлагаются фотоматериалы крупных организаций.

Решение сложившихся проблем видится в изучении профессиональной литературы с целью выявления типологий описаний, основных терминов для иллюстрации дефектов фотоматериалов и признаков, определяющих их. Используя научные публикации различных хронологических периодов, мы стремимся собрать воедино разрозненную информацию о дефектах фотографических материалов. В данной статье основное внимание уделено вопросам состояния сохранности негативных материалов, как первичных источников фотографической информации, и устранения наиболее сложных по вариациям дефектов.

Данная статья структурирована следующим образом. Во-первых, мы рассмотрим научные публикации, методические указания и руководства на предмет наличия в них принципов описания сохранности, перечисления основных дефектов и примеров описаний. Во-вторых, интересующие нас публикации в большинстве случаев будут представлены в хронологическом порядке их создания, что позволит отследить изменение текстов в отрасли и выявить наиболее удачные примеры. Таким образом, мы покажем наличие исторически сложившихся формулировок, отраслевых ошибок и сделаем выводы о наиболее удачных классификациях и примерах описаний сохранности фотографических негативов.

Метод и объекты исследования

Анализ, систематизация литературы по вопросам описания дефектов негативов на различных основах является важным этапом в определении разработанности вопроса

с точки зрения используемой терминологии, последовательности операций, принципов документирования состояния сохранности.

Для изучения в основном были отобраны русскоязычные государственные стандарты и методические указания, научные публикации по реставрации фотографических материалов, переводные издания, а также некоторые англоязычные электронные ресурсы по принципу их доступности при размещении в сети Интернет. Потенциальным ограничением нашего исследования в выводах может стать использование только интернет-ресурсов при оценке иностранного опыта в плане методических разработок.

Результаты исследования

Иностранная литература относительно хронологии публикаций равномерно насыщена техническими деталями, схемами, дополнительной информацией справочного характера. Русскоязычные издания имеют следующие особенности содержания в зависимости от периода их публикации. Дореволюционные статьи в фотографической периодике [5] в основном носили справочный характер — освещали способы сохранения негативов и отснятых материалов и были предназначены для фотографов. Подобные материалы долгое время публиковались в советской научно-популярной литературе для фотографов, особенно в период становления фотографической промышленности, когда качество негатива во многом зависело от человека, обрабатывающего его. Параллельно с этим развивались специализированные издания, выходявшие под грифом министерств и научных институций. С формированием новой документационной ветви — фото- и кинодокументы, а позже микрофильмы и микрофиши [2, с. 96] — архивы, музеи и библиотеки начали разработку методических указаний по сохранению этих типов документов. Доступность таких регламентирующих текстов крайне важна и по сей день в условиях отсутствия в учреждениях реставраторов нужной квалификации. Со временем тексты справочников для фотографов упрощались, из обихода уходила специализированная лексика, и ее использование в отрасли по сохранению фотодокументов зависело только от специалистов. Наибольшее количество доступных на сегодняшний день специализированных изданий по сохранению фотографического наследия относится к 1980-м гг. Экономическая ситуация 1990-х гг. привела к резкому снижению тиражей изданий, уничтожению частных библиотек, потере интереса к аналоговым фотографическим процессам, что снизило доступность для исследователей научно-популярной и специализированной литературы. Издаваемые с 2000-х гг. русскоязычные методические руководства отличает краткость формулировок, вызванная необходимостью вместить наибольшее количество разнообразной информации по условиям хранения, в ущерб описанию регламентов работы, стратегий описания сохранности и использования стандартизованных терминов при работе с фотографическими коллекциями.

Базовым для научно-популярных публикаций нескольких десятилетий стало издание Ю. К. Лауберта, собравшее фотографические рецепты, ошибки и неудачи при изготовлении негативов [6]. Из публикаций первой половины XX в. становится ясно, что большее число дефектов негативов связано с нарушением технологического процесса при работе с ними на всех этапах получения

изображения, нежели с условиями их хранения. При этом из описаний недостатков, встречающихся при изготовлении, использовании негативов, выделяются термины, которые можно применять при описании состояния сохранности негативов, являющихся частью музейных, библиотечных и архивных коллекций. В фотографических справочниках были отмечены следующие формулировки: отставание эмульсионного слоя, пожелтение/потемнение негатива [6, с. 76]; желтая окраска негатива при усилении его сулемой [6, с. 77]; «на негативе заметны при рассматривании его на просвет или с поверхности желтые, зеленые или серебристые пятна» [7, с. 271]; «подтеки в виде неравномерных волнистых линий» [7, с. 272]; «прозрачные точки в виде игольчатых уколов» [8, с. 62].

Среди специализированных изданий советского времени необходимо выделить «Руководство по распознаванию и устранению дефектов на фотокинодокументах и микрофильмах» [9], описывающее наибольшее число дефектов с пояснениями причин их возникновения, представлением химических формул и отдельным разделом, посвященным способам устранения дефектов. Подобная фундаментальность характерна для публикаций советского периода. Согласно проведенному анализу содержания работы, составители руководства предлагали использовать для описания большого числа дефектов термин «пятно» в сочетании с определяющим его прилагательным, характеризующим цвет дефектного фрагмента. Например, желтые и желто-коричневые пятна как признаки «выцветания» изображения [9, с. 6], возникшего при ошибках в процессе фиксирования фотографического изображения; желтые и темно-коричневые местные и общие пятна [9, с. 11], темно-коричневые или бурые пятна и небольшие темные круглые пятна [9, с. 13] — при ошибках в процессе проявления изображения; синие пятна, точки и вуаль [9, с. 13], серо-зеленые и ржавые пятна (кирпично-красные или бурые образования) [9, с. 14] — как дефекты различной природы. В большей степени специальными являются термины «вуаль» и «налет». Так белый порошкообразный налет, желтовато-белый налет (иначе «опаловое стекло»), двухцветная вуаль (местные пятна или общая желтизна) характерны для мелкозернистого материала [9, с. 8–9]; серая вуаль [9, с. 10] и кальциевая сетка, которая видна на просвет [9, с. 11], являются следствием неверного фиксирования фотографического изображения.

В руководстве по распознаванию дефектов на фотокинодокументах также подробно классифицированы отпечатки пальцев, возникающие на отдельных этапах создания фотографических негативов [9, с. 18]. Разбитым негативам дана классификация по степени разрушения стеклянной основы: одна или несколько трещин на негативе; разбитый негатив с сохранившимся эмульсионным слоем; разбитый негатив, распавшийся на части [9, с. 20]. К терминологическим недостаткам руководства мы могли бы отнести употребление слова «гидролиз» [9, с. 5] без уточнения вещества, вступившего в реакцию с водой, в результате чего происходит химическая реакция, именуемая гидролизом.

Для описания дефектов фотографических негативов не на стеклянной основе может быть полезным другое руководство, изданное ВНИИДАД, — «Выявление документов с повреждениями носителя и текста в государственных архивах» [10]. Составители справедливо отмечают, что «механические повреждения легко идентифицируются, так как для них типичны четкие границы, отсутствие

протяженных переходных зон от целого к разрушенному» [10, с. 15]. К подходящим для рассматриваемого случая терминам можно отнести: «разрывы», «изломы в местах сгибов», «проколы» и «порезы основы», «химическое повреждение негатива клеем», например силикатным.

Методические пособия по идентификации фотографических техник в определенной мере содержат описания дефектов фотоматериалов. Это касается чаще всего тех повреждений, которые являются признаками того или иного способа получения фотографического изображения. Цель авторов таких руководств — в доступной форме донести до читателей историю фотографии и способы идентификации материалов. В случае изучения принципов описания сохранности фотографических негативов, термины и подробные формулировки были выявлены не во всех публикациях, касающихся идентификации и специфики хранения фотодокументов. Тем не менее полезными могут быть формулировки Н. В. Черновой из пособия, изданного в Государственном музейно-выставочном центре РОСФОТО, а именно: «выцветание негатива», «желтизна негатива» [11, с. 22]; «механическое повреждение стекла», «оставание эмульсионного слоя от стеклянной основы» [11, с. 23]. В следующей своей публикации, изданной Санкт-Петербургским филиалом Архива РАН, Н. В. Чернова дополнила материалы иллюстрированными примерами, которые могут быть полезны в процессе обучения описанию сохранности предметов. Так, приведены наглядные примеры эффекта серебряного зеркала в сочетании с пятнами [12, с. 71–73], скрученных нитратных негативов [12, с. 75].

В некоторых случаях редакция текстов при переиздании приводит к утрате полезной информации. Так, по сравнению с изданием 1990 г., отдельно посвященного фотонегативным материалам, в примерах описания сохранности фотографических документов в издании Политехнического музея 2004 г. описание² их отсутствует. Несмотря на краткость описания, этот пример является намного удачнее, чем формулировка «без видимых повреждений», рекомендуемая в более поздней версии [14, с. 9].

Одним из наиболее полных источников практической информации в области сохранения фотографических материалов сегодня считается двухтомник Бертана Лаведрина (Bertrand Lavédrine) 2008 г. издания, который был переведен на русский язык и выпущен РОСФОТО в 2013 г. [15]. Первая часть издания содержит некоторые интересные для нашего исследования наработки. Например, разделение повреждений на три группы: повреждения изображения, повреждения связующего компонента, повреждения основы. Автор не подразделяет отдельно фотоотпечатки и негативы, но в первом типе повреждений можно отыскать описание эффекта серебряного зеркала [15, с. 18–19]; во втором — биологические повреждения органических связующих элементов, таких как желатин или коллодий (нитроцеллюлоза) [15, с. 23–24]; и в третьем — разрушения прозрачной основы (стекла, сложных эфиров целлюлозы и полиэфира) [15, с. 24]. Как и в случае с фотоотпечатками, отдельные повреждения основы негативов могут служить признаками для определения типа этой основы, что французским исследователем было собрано в специальную таблицу с методами и перечислением основных признаков [15, с. 27]. Издание сопровождается также иллюстрации фрагментов негативов, рассматриваемых под микроскопом [15, с. 18]. Чаще всего такие материалы характерны для специальных публикаций по реставрации либо для

электронных ресурсов, которые позволяют вместить в себя большее число изображений, нежели печатные издания. Рассмотрим ниже некоторые русскоязычные примеры работ технической направленности.

Публикации по результатам научных исследований, выполненных реставраторами, являются важными также с точки зрения формирования терминологии. Так, в работе Н. В. Черновой приведена не только типология повреждений фотодокументов, но с четкими формулировками перечислены основные из них [16, с. 424]. В данной публикации особую ценность представляет таблица [16, с. 427–428] идентификации повреждений, включающая механизмы образования и способы устранения дефектов, с краткими и ясными описаниями. Так часто использовавшийся в советской литературе термин «гидролиз» уточнен до корректного «гидролиз желатины»³.

Электронные ресурсы в силу своей доступности и различных форм подачи информации заслуживают отдельного внимания. К русскоязычным ресурсам можно отнести разделы сайта Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО, которые включают электронные копии методических рекомендаций по идентификации фотодокументов. Иностранные электронные ресурсы отличает простота представления материалов, компоновки сайтов с точки зрения дизайна, публикация различных характеристик изучаемых изображений, наличие дополнительной информации. Примером для нашего исследования могут стать сайты исследовательской лаборатории The Image Permanence Institute и одного из ее проектов — Graphics Atlas [17]. На официальной странице лаборатория размещает записи обучающих семинаров, конспекты лекций [18], которые позволяют ознакомиться с идентификацией фотографических техник и описанием сохранности на более глубоком уровне, но с использованием доступного инструментария. При этом в случае с русскоязычными пользователями ограничивающими факторами могут стать язык представления материалов — английский — и доступность ресурсов с точки зрения обмена электронными данными. На страницах Graphics Atlas можно найти описания и изображения примеров дефектов лакового покрытия негативов, различных царапин, эффекта серебряного зеркала и качества стекла как основы для негативов [19], а также примеры ретуши по негативам [20]. Еще одним примером, но с более простым дизайном сайта является подраздел портала правительства Канады, посвященный профилактической консервации коллекций [21]. Ресурс содержит краткую историческую справку о фотографических материалах, разъяснения причин развития тех или иных дефектов, иллюстрации, демонстрирующие отпечатки и негативы на просвет, что упрощает усвоение текста и дает возможность соотнести ту картину повреждений, которую мы видим при визуальном осмотре коллекций без использования дополнительных технических средств. Таблицы с основными типами фотоматериалов, датировками их использования и перечислением специфических повреждений для каждого вида материалов, представленные на сайте, могут способствовать ускорению проведения работ по описанию сохранности и регламентируют порядок составления такого описания.

В ситуации, когда читатель более восприимчив к визуальной подаче материала, составители методических указаний могут прибегнуть к использованию блок-схем [14, с. 72–76], фотографий и иллюстраций

с увеличением отдельных фрагментов исследуемых материалов. Подготовка таких публикаций требует привлечения дополнительных технических ресурсов: фотоаппаратов, сканеров, микроскопов, программного обеспечения для подготовки изображений к печати. Часто тексты с подобными данными являются отчетными по результатам грантовых исследований, которые предполагают возможность работы с фотоматериалами не только путем визуального осмотра.

К таким научным публикациям можно отнести электронный ресурс [22], созданный по материалам исследования⁴ коллекции стеклянных негативов С. М. Прокудина-Горского из собрания Библиотеки Конгресса США. Классификация локальных дефектов на негативных пластинах была выполнена по их цифровым копиям, размещенным на официальном сайте Библиотеки, что делает невозможным, по мнению Д. М. Мурашова, анализ характера и механизмов появления дефектов. При этом автор емко представил основные типы повреждений, используя техническую терминологию, наиболее близкую к специфике описания фотографических материалов. Определение и описание дефектов, их форм, размеров и местоположения на негативах являются значимыми работами с практической точки зрения. Необходимо учесть, что используемые изображения и их фрагменты, приведенные на страницах ресурса, отличаются от картины повреждений, которую мы можем видеть при реальном визуальном осмотре предмета.

Анализируя вышеописанные электронные ресурсы, мы столкнулись с невозможностью обращения к информации, размещенной в сети Интернет по устаревшим ссылкам. На первоначальном этапе нашего исследования, направленного на сбор литературы по описанию сохранности негативов, указанный ресурс был найден через портал Библиотеки Конгресса США [23], которая занимается в том числе и архивированием электронных ресурсов. Версия сайта от 2 марта 2021 г. содержала раздел «Классификация локальных дефектов», который был распечатан нами для подробного изучения. При подготовке текста данной статьи весной 2022 г. вышеуказанный раздел оказался недоступным, что подтвердила проверка электронного архива Библиотеки Конгресса США [24]. При этом поиск в сети Интернет по ключевым словам, присутствующим в описываемом разделе, привел нас к сайту 2022 г. [25] без указания авторства, на котором был опубликован упрощенный текст «Классификации локальных дефектов» и использовались исходные иллюстрации. Нами было принято решение включить текст этого раздела в приложение к статье, так как схожих по уровню описания материалов на русском языке нами не было найдено. Текст приводится без изменений и правок.

Позднее в деловой переписке Д. М. Мурашов представил нам для изучения статью на английском языке об исследованиях локальных дефектов негативов на стеклянной основе [26]. В отличие от перечня локальных дефектов на сайте [22], список в научной публикации содержит большое число видов дефектов, представлен в виде таблицы с указанием описания дефекта, его характеристик, иллюстраций и размеров дефектов в миллиметрах. Наиболее интересными для нашего исследования являются следующие формулировки: «утраты эмульсии»; «деградационное гнездо эмульсии» — пятно с яркой центральной областью, неоднородной прозрачной серой средней областью и темной периферической областью [26, с. 146]; «следы высыхания капель жидкости»

[26, с. 147]; «истирание эмульсии» — ориентированные четкие светлые области на просвет с частичной утратой эмульсии [26, с. 148].

Выводы

Анализ научной и профессиональной литературы по описанию сохранности фотографических негативов позволил выделить наиболее удачные формулировки для дефектов, которые необходимо описывать при работе с фотографическими коллекциями. Основными признаками классификации дефектов являются приведшие к ним причины либо местоположение дефектов в структуре фотографических материалов. Отдельного руководства, содержащего методику описания, регламент работ и примеры текстов, в ходе исследования не было выявлено. При этом современные документы так и не регламентируют строго порядок описания сохранности: «При обнаружении физико-химических и технических дефектов, биологического поражения архивных документов архив и организация — источник комплектования составляют акт в произвольной форме, отражающий выявленные недостатки и меры по их устранению» [27, с. 74].

После сбора информации о вариантах описания сохранности логичным представляется классификация дефектов, их стандартизация, возможно индексация по аналогии с описанием сохранности архивных документов, так как «единая система индексации дефектов позволяет вести учет поврежденных материалов традиционным или компьютерным способом, обеспечивать преемственность накопления данных независимо от временных рамок этой работы и использовать полученный банк данных для решения конкретных аналитических задач» [2, с. 78].

При этом важнейшим остается вопрос подготовки кадров, и предлагаемые архивистами стратегии могут помочь и музеям, и библиотекам. Сотрудник, производящий описание сохранности фотографического материала, не только должен иметь минимум необходимых знаний, но и пройти предварительное обучение и отработать технику экспертизы на моделях. «Специальные альбомы с разными видами дефектов позволяют „визуализировать образ“ дефектов, закрепить принципы их узнавания, отработать унифицированный почерк экспертизы» [2, с. 87]. Главное требование к сотруднику-эксперту — профессиональное качество оценок [2, с. 88], что может быть достигнуто только на практике с применением перечисленных в тексте исследования руководств.

Приложение

«Компенсация локальных дефектов изображений, созданных в технике тройной цветной фотографии. Классификация локальных дефектов. Дефекты стеклянных тройных негативов: свойства, классификация, описание. Дефекты сгруппированы по их внешним проявлениям.

1. Разложение (деструкция) фотоэмульсионного слоя — процессы различные по этиологии, пусковым механизмам, химизму, физике и биологии, приводящие в итоге к частичной или полной (с утратами) деструкции эмульсионного слоя (в нашем случае желатиновой бромосеребряной эмульсии), а также появлению пятен высолов (налетов солей на поверхности эмульсионного слоя: тиосульфата натрия, сернистого серебра, сульфита алюминия, и т. д.). Форма деструкции эмульсии обычно самая разнообразная на разных этапах развития. Наиболее характерны пятна «пена вокруг пузыря», размер может быть любой, вплоть

до полнокадрового. Обычно они сочетаются с отслойками и утратами фотоэмульсии (трещины возникают «радиальные», «крыло бабочки», «спираль с волнами» и др.). Гнезда начального разложения фотоэмульсионного слоя — мало-размерные (диаметром от 0,5 до 3 мм), обычно правильной округлой форма с колоколообразным или «М»-образным яркостным профилем и темным или светлым ореолом. Пятно высоло может быть составной частью разложения фотоэмульсионного слоя с появлением на поверхности эмульсии продуктов распада в виде порошкообразных налетов различного цвета и консистенции.

2. Ретикуляции — нарушения целостности эмульсионного слоя в виде его сморщивания и растрескивания. В дальнейшем, по мере старения негатива, на этих местах образуются отслойки эмульсии в виде ветвистых разрывов («листья папоротника», «морозные узоры»), а также другие варианты разрывов в виде ветвистых рисунков, отходящих от центральной утраты эмульсии). Чаще всего ретикуляции образуются в результате жировых загрязнений растворов фотографической обработки или действия влаги на плохо задубленные эмульсии. Могут возникнуть ретикуляции и в результате повторного дубящего воздействия на ранее задубленные эмульсии, а также в результате высокотемпературного или химического воздействия. Обычно на начальной стадии ретикуляции могут выглядеть как множественные пятна неправильной, чаще извитой формы размером от 4–5 мм.

3. Отслойка фотоэмульсии. В процессе старения негатива значительно снижаются адгезионные свойства подслоя, что становится причиной отслаивания эмульсионного слоя от носителя (стекла). Пересыхание эмульсии в ходе старения приводит к повышению ее ломкости, образованию трещин и утрат. Варьируются отслойки от набуханий, пузырей и деформаций, дающих небольшой оптический шум на малых площадях диаметром 0,5–3 мм, до отслоек с утратами фотоэмульсии, занимающими весь кадр (разрывы эмульсии и их рисунки самые разнообразные, но чаще всего «зигзагообразные радиальные», «крыло бабочки», «спираль с волнами»). Часто отслойки эмульсии сочетаются с ретикуляцией.

4. Царапины по эмульсии (обычно на негативе выглядят светлыми полосами): царапины смешанные — по эмульсии и по стеклу (обычно есть темные элементы в светлой полосе царапины), царапины по стеклу (обычно темные полосы на негативе). Размер: от очень тонких, «волосных» до глубоких, толщина которых не превышает 0,1–0,2 мм, а длина может достигать полнокадровой. Формы чаще всего прямолинейные, дугообразные, зигзагообразные, концентрические.

5. Абразивные повреждения, или «потертости», состоят из конгломератов мелких множественных «волосных» царапин, имеющих сетчатую, концентрическую или хаотическую структуру, либо представляют собой матирование самого верхнего слоя эмульсии или носителя с появлением избыточного оптического шума. Размеры повреждений — от минимальных до полнокадровых.

6. Физические дефекты «мокрого процесса»: утраты, пузыри, сползание фотоэмульсии. Для них характерно «волнообразное размазывание» краев дефекта. Наиболее распространенный размер — от 3 до 15 мм — размер контакта пальца или пинцета с эмульсией с разными степенями давления и направления движения. К дефектам «мокрого процесса» относят следы пузырей воздуха на эмульсии и залипаний поверхностей в растворах при неравномерном воздействии их на эмульсионный слой.

В результате появляются округлые пятна от воздушных пузырьков и неправильные пятна по форме залипания поверхностей.

7. Загрязнения: жировые пятна, желатиновые загрязнения и другая грязь, отпечатки пальцев, пыль, попавшая до экспонирования на фотоэмульсию и экранировавшая ее при съемке, текстильные волокна, клей, красители, залипы бумаги, частицы пыли, любые инородные предметы и красители, зафиксированные на носителе или эмульсии.

8. Биоповреждения — это чаще всего заражение микромицетами (пятна плесени на эмульсионном слое до начала этапа деструкции эмульсии).

9. Оптика: нерезкость негативного изображения в результате неточного фокусирования или недостаточной глубины резкости, смазанное изображение движущихся объектов, сдвиг контуров (сдвоенность) изображения из-за сотрясения фотоаппарата; рефлексии при съемке блестящих объектов, паразитарные засветки, блики внутренних поверхностей объектива, тени от лепестков держателей пластин в кассетах и т. д. Для бликов и засветок обычно характерны овальные, расходящиеся пирамидальные, дугообразные формы. Размеры — от минимальных до полнокадровых.

10. Вуали — пленки на поверхности эмульсии, меняющие оптические свойства изображения (пленки коллоидного серебра, дихроическая вуаль, краевая вуаль).

11. Механические повреждения целостности носителя и эмульсии: сколы, трещины, фрагментирование» [22].

Литература

1. Выявление документов с повреждениями носителя и текста в государственных архивах: метод. пособие / сост. В. Ф. Привалов, Э. В. Колосова. М.: Главархив СССР, ВНИИДАД, 1989. 50 с.
2. Привалов В. Ф. Обеспечение сохранности архивных документов на бумажной основе: метод. пособие. М.: Росархив, ВНИИДАД, 2003. 112 с.
3. Clark, S., Frey, F. Care of photographs. Amsterdam: European Commission on Preservation and Access, 2003. 39 p.
4. Van der Gulik, K., Pilko, M., Jürgens, M., Stigter, S. Von Waldthausen, C. Towards a Standardised Terminology for Photographic Materials in The Netherlands // Colour Photography and Film: Sharing knowledge of analysis, preservation, conservation, migration of analogue and digital materials: Conference Proceedings. Milano: Gruppo del Colore — Associazione Italiana Colore, 2021. P. 46–49. URL: https://www.gruppodelcolore.org/wp-content/uploads/2021/07/PhotoFilm2021_Proceedings_final.pdf (accessed 10.05.2022).
5. Прокудин-Горский С. М. Сохранение экспонированных пластин // Фотограф-любитель. 1908. №10. С. 313–314.
6. Лауберт Ю. К. Фотографические рецепты и таблицы: сборник испытанных рецептов по всем фотографическим процессам. М.; Л.: Госиздат, 1927. 335 с.
7. Фогель Э. Карманный справочник по фотографии: руководство для фотографов-любителей. М.: Государственное издательство легкой промышленности, 1934. 368 с.
8. Лауберт Ю. К. Рецепты и таблицы по фотомеханике и фотографии. Фотографические рецепты и таблицы: сборник испытанных рецептов по всем фотографическим процессам. М.; Л.: Государственное издательство легкой промышленности, 1941. 256 с.
9. Руководство по распознаванию и устранению дефектов на фотокинодокументах и микрофильмах / сост. Н. П. Арванцова, М. А. Попов. М.: ВНИИДАД, 1973. 61с.

10. Выявление документов с повреждениями носителя и текста в государственных архивах: метод. пособие / сост. В. Ф. Привалов, Э. В. Колосова. М.: Главархив СССР, ВНИИДАД, 1989. 50 с.
11. Идентификация фотодокументов и специфика их хранения: метод. пособие / сост. Н. В. Чернова. СПб.: РОСФОТО, 2005. 51 с.
12. Чернова Н. В. Идентификация фотодокументов и специфика их хранения: метод. пособие / Санкт-Петербургский филиал Архива РАН, Лаборатория консервации и реставрации документов. СПб.: ООО «Реноме», 2016. 120 с. (Труды Лаборатории консервации и реставрации документов Санкт-Петербургского филиала Архива РАН; вып. 3).
13. Методические рекомендации по научному описанию фотонегативных документов / сост. Л. Б. Уварова. М.: Политехнический музей, 1990. 34 с.
14. Научное описание фотографических материалов: метод. рекомендации / сост. И. Д. Иванова, А. П. Попов; науч. ред. Г. Г. Григорян. М.: Политехнический музей, 2004. 80 с.
15. Лаведрин Б. Руководство по профилактической консервации фотографических коллекций: в 2 т. СПб.: РОСФОТО, 2013. Т. 1. 188 с.
16. Чернова Н. В. Идентификация повреждений архивных фотодокументов — необходимое условие для их правильного хранения и успешной реставрации // Миллеровские чтения: К 285-летию Архива Российской академии наук = Müller's conference: to the 285-th Anniversary of the Archive of the Russian Academy of Sciences: сб. науч. статей по материалам Междунар. науч. конф., 23–25 апреля 2013 г., Санкт-Петербург / Санкт-Петербургский науч. центр РАН, Объед. науч. совет по общественным и гуманитарным наукам [и др.]. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 423–428.
17. Graphic Atlas. URL: <http://www.graphicsatlas.org/> (accessed 10.05.2022).
18. Image Permanence Institute: Webinars. URL: <https://www.imagepermanenceinstitute.org/education/webinars.html> (accessed 30.05.2022).
19. Graphic Atlas: Wet Plate Collodion (Negative, Stereoview). URL: http://www.graphicsatlas.org/guidedtour/?process_id=352 (accessed 10.05.2022).
20. Graphic Atlas: Wet Plate Collodion (Negative, Warm Brown). URL: http://www.graphicsatlas.org/guidedtour/?process_id=354 (accessed 10.05.2022).
21. Hill, G. Caring for photographic materials // Preventive conservation guidelines for collections. URL: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventiveconservation/guidelines-collections/photographic-materials.html#a4> (accessed 30.07.2022).
22. Мурашов Д. М. Компенсация локальных дефектов изображений, созданных в технике тройной цветной фотографии. Классификация локальных дефектов. URL: www.ccas.ru/dmmur/Russian/classification.html (дата обращения: 02.03.2021).
23. SM Prokudin-Gorsky: Web Archive. URL: <https://www.loc.gov/item/lcwaN0004527/> (accessed 02.03.2021).
24. Library of Congress Web Archive: URL: <http://www.prokudin-gorsky.ru/>; https://webarchive.loc.gov/all/*/http://www.prokudin-gorsky.ru/ (accessed 30.05.2022).
25. Прокудин-Горский: Стекланные тройные негативы и их дефекты. URL: <http://www.photoages.ru/stekljannye-trojnye-negativy.html> (дата обращения: 30.05.2022).
26. Minakhin, V., Murashov, D., Davidov, Yu., Dimentman, D. Compensation for local defects in an image created using a triple-color photo technique // Pattern Recognition and Image Analysis. 2009. Vol. 19, no. 1. P. 137–158. <https://doi.org/10.1134/S1054661809010246>.
27. Методические рекомендации к Правилам организации хранения, комплектования, учета и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в государственных и муниципальных архивах, музеях и библиотеках, научных организациях. М.: ВНИИДАД, 2021. 330 с. URL: <https://vniidad.ru/downloads/metodich-literatura/mr.pdf> (дата обращения: 30.05.2022).

¹ Окислительная реакция, иногда называемая «зеркальным эффектом» (пер. автора с англ.: tarnishing (sometimes called «mirroring»)).

² «Сохранность: на негативе имеются царапины, в левом верхнем углу отслоение эмульсии» [13, с. 18].

³ Химическая реакция взаимодействия желатины с водой (необязательно в чистом виде), при этом речь идет о реакции на фотографических материалах, которые уже были отсняты.

⁴ Проект был выполнен при частичной поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант № 06-07-89282. Мурашов Д. М. Интернет-коллекция исторических цветных фотографий России 1905–1916 гг. С. М. Прокудина-Горского.

⁵ Перевод с англ. Н. А. Станулевич.

З. Л. Николаева

Выставка «Томаш Гудзоватый. Сумо. Аре-буре-боке», 9 июня — 18 июля 2021 г. Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО

С 9 июня по 18 июля 2021 г. в Государственном музейно-выставочном центре РОСФОТО проходила выставка «Томаш Гудзоватый. Сумо. Аре-буре-боке», представлявшая работы польского фотографа Томаша Гудзоватого. Одной из основных задач выставочного проекта было показать японскую культуру сумо, прошедшую долгий путь от религиозного ритуала до зрелища, но до сих пор остающегося в восприятии людей странным, мистическим и непостижимым, древним и архаичным. Гудзоватым завладела идея проекта, в котором можно было бы фотографическим способом раскрыть визуально привлекательный и пронизанный ритуалами мир сумоистов. Для выполнения своей задачи автор выбрал оригинальную фотографическую стилистику, определяемую понятиями «аре-буре-боке» (в переводе с японского — грубо-смазанно-нерезко). Стил «аре-буре-боке» впервые был заявлен в 1968 г. в японском контркультурном издании — журнале Provoke.

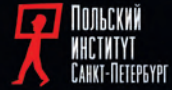
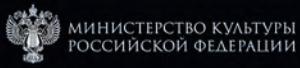
Необычная выставочная концепция воплотилась прежде всего в методах репрезентации фотографических изображений. Центральный зал парадного корпуса РОСФОТО был расписан граффити, содержащими цитаты из текстов-манифестов, опубликованных в Provoke. Далее в залах размещались наклеенные прямо на светлые стены черно-белые фотоизображения большого размера, отпечатанные в высоком качестве на самоклеящейся пленке, используемой в рекламной полиграфии. Одно или два соединенных фотографических изображения занимали целиком стену, что превращало их в фреску и вместе с непривычными параметрами — размером, усиленным контрастом, повышенной зернистостью, в отдельных случаях — нерезкостью — вызывало у зрителя состояние аффекта. Посетители необычной экспозиции могли видеть портреты сумоистов, моменты их жизни, подготовку к поединкам-выступлениям, эпизоды самой борьбы. В центре главного зала на деревянных поддонах находился специальный отдельный экспонат — тираж газеты, воспроизводившей фотографии выставки и содержащей подробный текст автора, где излагались взгляды на сумо, эстетику «аре-буре-боке», опыт журнала Provoke, фотографическую выразительность.

Автор проекта — польский фотохудожник Томаш Борис Гудзоватый — родился в 1971 г. в Варшаве. Увлёкшись фотографией, он стал снимать спорт, дикую природу и социальные сюжеты. Этим же темам он оставался верен, когда перешел в разряд фотографов-профессионалов. Наибольшей известности Гудзоватый достиг документальными съемками спортивных событий — гонок, плавания и такого экзотического вида городского спорта, как фриран (уличный вид спорта без границ, сочетающий элементы паркура, акробатики, гимнастики, легкое и изящное перемещение в «каменных джунглях»). Часто в своих сериях автор сочетает

интерес к спорту как специфической сфере человеческих проявлений и чуткость к социальным вопросам. Среди мировых авторов, оказавших наибольшее влияние на Гудзоватого, — знаменитый бразильский фотожурналист Себастьян Сальгадо. В 2009 г. фотографии Гудзоватого демонстрировались на фотографическом фестивале в Арле в рамках групповой выставки «Ça me touche», куратором которой выступила известная художница Нан Голдин. Фотографу удалось поработать спортивным фотожурналистом на параолимпийских играх в Сиднее (2000) и Афинах (2004). В общей сложности Гудзоватый побывал на съемках более чем в ста странах мира. Фотографии автора были опубликованы в крупнейших изданиях — журналах Cartier Art, Max, L'Equipe, The Guardian, Newsweek, Forbes, National Geographic Travel, Time, Photo, British Journal of Photography, Spook, Vogue Italia L'Uomo Vogue. Гудзоватый является автором десяти фотокниг, в том числе опубликованных такими издательствами, как Hatje Cantz и Steidl. Фотограф — многократный лауреат и финалист крупных международных конкурсов: World Press Photo (девять премий), Pictures of the Year International, NPPA's Best of Photojournalism, International Photography Awards, B&W Spider Awards, а также National Portrait Gallery's Taylor Wessing Photographic Portrait Prize. Томаш Гудзоватый также был приглашен в качестве научного сотрудника и преподавателя на факультет Кшиштофа Кесльёвского Силезского университета радио и телевидения в Катовице. В 2018 г. он получил докторскую степень в области искусств.

Будучи на протяжении многих лет деятельным и востребованным фотографом, Т. Гудзоватый оказался впечатлен внешностью борцов сумо, их необыкновенной быстротой и ловкостью в противовес обманчивому мнению насчет их тяжеловесности и громоздкости. Он понимал, что именно фотография способна изменить стереотипы и представления о больших, тучных людях и о культуре сумо в целом.

Необходимо понимать, что поединок, по которому наиболее часто судят о японской борьбе, составляет лишь один из элементов этой культуры. В основе ее лежат более сложные понятия — иерархия, традиция и стиль жизни. Старинная легенда связывает сумо с самим существованием японской нации на островах. И конечно, ритуалы, проводимые перед поединками, которые очень часто пропускают в телевизионных трансляциях, имеют особое значение. Все этапы, связанные с правилами, судейством и даже с подготовкой площадки, а также иерархия сумоистов стали отражением представлений, существующих в рамках японской религии синто, и регламентировались ее ритуальными порядками. Поединок двух борцов является аллегорией состязания духов, противостояния человека богам, хтоническим



ТОМАШ ГУДЗОВАТЫЙ
СУМО. АРЕ-БУРЕ-БОКЕ
相撲・あれぶれ暈け

9 ИЮНЯ — 18 ИЮЛЯ 2021

СПБ, УЛ. БОЛЬШАЯ МОРСКАЯ, 35



силам природы. Так, например, перед тем, как проложить тавара-канат, сделанный из переплетенной рисовой соломы, судьи-гедзи проводят синтоистский ритуал [1]. Такое действие является отголоском древних шаманских камланий, направленных на очищение от злых духов, утверждение силы и воли, благодаря которой борец одерживает победу еще до начала состязания в схватке «сикири», психологической борьбе, так называемом поединке взглядов, когда борцы должны пристально смотреть в глаза друг другу, стремясь морально сломить противника. Невероятная сила духа сумоиста читается и в брутальной эстетике борьбы, где на первый план выходит ни с чем не сравнимая монументальность движений и поз, экспрессия столкновений. «Я пытаюсь понять, отстраниться и почувствовать сумо по-новому. Показать его немного как войну, как вызов, брошенный воинами остальному миру. Как репортаж из военного лагеря во время осады: есть место для еды и для смеха, для борьбы и поражения. Все начинается и заканчивается столкновением с противником», — говорит фотограф [2, с. 11].

Стилистика «аре-буре-боке» стала для Томаша Гудзоватого данью и уважением к *Provoke*, к методам работы авторов, проникших за рамки внешних сюжетов городской жизни, способных обнаружить в мимолетном впечатлении огромный смысл. «Хотя я обращаюсь к форме *Provoke*, моя фотография, разумеется, ей не соответствует. Для меня работа над темой — это целый процесс, фотография появляется в самом конце, также в случае „Сумо“. В *Provoke* это безумный бег, соревнование со временем, деструкция, поиск границ, жестокие эксперименты, которые должны были сломать все барьеры в надежде на откровение. Мои фотографии появлялись в контакте с фотографируемыми людьми. В *Provoke* герои анонимны, каждый из них это — „еверимен“. Глядя на *Provoke*, я также размышляю, чем является портрет. Можно ли его присвоить, делая фотографии украдкой? Или это должно быть запечатление человека, осознающего происходящее? Ведь нельзя создать портрет еверимена — потому эти фотографии создают обобщающий портрет поколения», — рассуждает Гудзоватый [2, с. 10]. В его интерпретации портреты борцов сумо становятся символом культурной традиции страны, чей боевой дух непреклонен и наполнен образами великих героев, а победа закладывается внутри осознания своего «я», своей совести и предназначения. На отпечатках польского фотографа предстают фигуры великанов, лица с застывшей гримасой боли и готовности исполнены ожидания, подобно напряжению тигра перед прыжком во время охоты. Не менее выразительны сцены боев, в которых сосредоточилась вся энергия борца, стремительным движением опрокидывающего соперника. Внутренней экспрессией наполнены фотографии изнуряющих тренировок, где сумоисты выглядят одновременно монументально и экспрессивно. Не резкие детали подчеркивают стремительность движения, а контраст и крупное зерно создают особую фактурную графику, придавая героям строгость и воинственность.

На фотографиях повседневной жизни сумоистов обычные процедуры — принятие ванны или трапеза — предстают как инициация. Автор с подчеркнутым вниманием относится к грубой телесности, материальности обнаженных фигур. Герои фотографий не выглядят персонажами древних сказаний, полубогами, в чьих телах читается достоинство и изящество. Удачно дополняют

кадры неприметные детали — кафельная плитка ванной комнаты или висящие провода в урбанистической среде Токио. Все это создает ритм и становится визуальным языком, без которого изображение просто не могло бы существовать как единое целое. В многофигурных композициях ритуалов изображение сосредотачивается в одной точке и одновременно распадается вокруг нее как белый шум или снег, скрывая ненужные подробности. Кадры, снятые как бы случайно и затем не конвенционально обрезанные, представляют Гудзоватого специфичным автором, изначально предрасположенным к архаичной визуальной стилистике. Что бы ни снимал мастер, главным для него остается непостижимый духовный мир человека, феномен его способности преодолевать обстоятельства, болезни, стихии, боль и границы своих возможностей. В этой связи можно отметить одно из исключений среди портретов на выставке — крупное лицо настоящего воина-борца, в напряженном взгляде которого, как правда жизни, читается мысль о том, что самое сложное преодоление для человека — это он сам. Своей фотографией автор словно говорит зрителю: «Находясь в постоянной внутренней борьбе с самим собой, мы одерживаем великие победы, остающиеся незаметными для окружающих». «Я глубоко верю, что жизнь, культура, цивилизация ходят по кругу. В определенном смысле я также возвращаюсь в фотографии к своим корням — когда я как начинающий фотограф был заморожен инстинктом. Тогда это был инстинкт, обуславливающий выживание, миграцию и жизнь животных в Африке. Сегодня я вижу инстинкт иначе: как способ познания, восприятия искусства, но также, в определенном смысле, управления своей жизнью. Прислушивание к внутреннему голосу, который диктует такие потребности, как любовь, близость, спокойствие. В конце концов, инстинкт опирается на многие чувства, благодаря чему труднее попасть в ловушки современного мира — из которых худшей, по моему мнению, является замена содержания формой. Инстинкт — это также то, что меня восхищает в моих детях, — искренняя бессознательная реакция. Я бы хотел, чтобы они сохранили ее на всю жизнь. Я бы хотел, чтобы они прислушивались к себе, чтобы видели мир таким, какой он есть на самом деле. Даже если это будет тяжело», — объясняет автор свой проект [2, с. 11].

Сцены из мира сумо в объективе камеры Томаша Гудзоватого объединяются в процесс поиска смысла существования, его основных принципов и одновременно становятся ответом: «Что ж, иногда мы проигрываем, а жизнь продолжается, но если мы живем в согласии со своей совестью, если нам хватает на это смелости, то это значит, что на самом деле мы выиграли — и в том числе об этом та история, которую я рассказываю через сумо: борьба не всегда бывает честной, а противник иногда слишком силен. Но надо принять бой и бороться за то, что для нас важно» [2, с. 11].

Визуальная риторика произведений польского фотографа раскрывает философскую глубину консервативной и глубоко ритуальной культуры сумо. Эта риторика складывается на выставке в цельный и самодостаточный язык, превращая фотографию в концептуальное искусство, которое не просто обозначает границы восприятия, но напроочь сметает их.

Здесь нельзя не обратить более пристальное внимание на историю журнала *Provoke*, учитывая пусть локальное, но очевидное влияние на фотоискусство авторов этого издания. Отдельные экспозиционные

решения, как и содержание некоторых фотографий, отсылали к типичным сюжетам Provoke — фрагментам города и городской жизни. В сумме они создавали иллюзию экстерьера в интерьере и воплощали бунтарский дух уличной японской фотографии 1970-х. Тема улицы, города была центральной для авторов Provoke, снимавших бездомных, проституток, напряженные моменты уличной жизни. Город понимался как среда, где фотограф тесно взаимодействует со случайным, где обыденное мелкое и грязное сталкивается с духовным и вечным, где переплетаются судьбы и путаются события, и таким образом происходит трансформация образа места и жизни. Урбанистическая фактура, формы существования людей на ее фоне и попытки фотографов из Японии зафиксировать, отразить, а затем осмыслить эти темы вдохновили Гудзоватого прежде всего эстетически. Данные усилия оформились в цельную художественную программу, основанную на принципах «аре-буре-боке».

Эстетика «аре-буре-боке» возникает в кругу авторов трех номеров контркультурного журнала Provoke, издававшегося с 1968 по 1970 г., — критика и фотографа Кодзи Таки, фотографов Такума Накахиро, Ютака Таканаши, Дайдо Морияма и писателя Такахико Окада. Преемником и продолжателем их дела станет еще один автор, в дальнейшем фотограф с мировой известностью — Нобуёси Араки. Со второго номера Provoke выглядел оформившимся культурно-философским изданием, содержащим стихи, критические тексты и тексты по теории фотографии. Своими материалами журнал определял жесткую альтернативную позицию по отношению к расхожим вкусам обывателей. Три номера, по сути, произвели революцию в японской фотографии и оказали влияние на западную фотографию последних десятилетий XX столетия. Философские идеи, выраженные в текстах и иллюстрациях Provoke, в частности, подчеркивали мысль: «ничто не является правильным». Этот тезис задал новую оптику восприятия и оценки реальности, обесценивая форму, сводя все обнаруженное камерой к фактическому содержанию. Уже на страницах первого журнала был опубликован манифест, где утверждалось: «Глаз фотографа может запечатлеть реальность, которая не может быть выражена языком в том виде, в котором она есть» [2, с. 10]. Данная мысль отражала интерес, объединявший фотографов, задававших вопросом, как смотреть на мир и что вообще значит «видеть». Они заговорили о новой фотографической экспрессии, о лишении фотографии считываемых кодов, о необходимости нового языка, опрокидывающего стереотипы и общепризнанные стандарты. Во многом то была реакция на имиджевую и коммерческую фотографию.

Публикации своих размышлений авторы Provoke дополняли фотографиями сцен городского бытия, в их понимании — образов мира, расщепленного на составляющие, на нестабильные и неуловимые элементы, на исключительные детали, принуждая таким образом зрителя к рефлексивной оценке окружающего мира.

После выпуска последнего номера журнала в 1970-м г. коллектив авторов, объединенных идеей снимать «вызывающие документы для размышления», издает книгу, название которой переводится как «Первый выход из мира псевдоуверенности», и, перестав существовать как сообщество единомышленников, распадается. В годы появления Provoke был недооценен, но время показало, что издание вышло за рамки своей эпохи, а «аре-буре-боке» переросло в стилистический

прием, к которому до сих пор обращаются фотографы, используя его чисто технически, подчеркивая остроту композиции, внося доминанту резкости, прибегая к особому методу взаимодействия всех деталей кадра. Революционная составляющая, актуальная в конце 1960-х — начале 1970-х гг., навсегда осталась в истории и опыте мировой фотографии. Протест, выраженный «аре-буре-боке», сейчас можно воспринимать как протест против культуры потребления, против социальной унификации, против стирания человеческой индивидуальности в угоду мейнстриму.

Особенный характер репрезентации фотографий на выставке в РОСФОТО был спровоцирован специфической фотографическими сюжетами, раздвигающими границы между внешним и внутренним в оценке реальности подобно тому, как делали это авторы Provoke. Японские фотографы культивировали три эстетических составляющих — «грубо», «смазанно», «нерезко» — именно по причине своего оппозиционного отношения ко всему, что въелось в расхожее представление о «прекрасном», к бессмысленным стилизациям. Фотографируя не прицеливаясь, держа камеру кое-как, они устроили бунт в чистом виде, достигая тем самым естественной передачи течения жизни. Мир несовершенен, и фотографы «Provoke» настаивают на его интуитивном, иррациональном познании, освобождая сознание от тоннельного мышления, когда человек уже не способен видеть иначе. В иллюстрациях японского журнала реальность часто напоминала мир после катастрофы. Авторы утверждают, что все может быть фотографией и ее особый язык возникает как сумма разных чувств — запах, свет, текстура и даже звук. Кричащая асимметричность, уродство, размытость, заурядные вещи выглядят удивительными отражениями повседневности. «Для меня фотография — это не средство для создания прекрасного искусства, а уникальный способ познакомиться с подлинной реальностью в точке, где огромные фрагменты мира, которые я никогда не смогу полностью охватить фотографируя, совпадают с моим собственным неразрешимым и затруднительным положением» [3, р. 81], — писал один из основателей журнала Дайдо Морияма. «Эти тела вне фокуса в комнатах отелей — я мечтал так снимать. Я был вдохновлен журналом Provoke. Многие даже не заметили эти три номера, но они были словно взрыв в японской фотографии», — вспоминает фотограф Нобуёси Араки [4, р. 560].

Именно в силу приверженности простому, обыденному и малопривлекательному японскую фотографию «направления Provoke исследователи часто сравнивают с гравюрой жанра «укиё-э» (XVII–XIX вв.). «Укиё-э» переводится как «картины преходящего (ускользающего) мира». Такие же мимолетные, кажущиеся тривиальными вещи зафиксированы в кадрах фотографов «Provoke». Японская фотография конца 1960-х — начала 1970-х не просто открывала путь к другому прочтению, она сделала большее — создала иное измерение в фотографии, решительно заговорила о зазеркалье, о других законах мироздания, где главенство принадлежит не прямой иллюстрации сюжетов, а их магическому саморазвитию на основе позиции автора.

В качестве технического средства авторы Provoke использовали широкоугольную оптику и фотоаппарат без видоискателя. Подобная экстремальная манера съемки демонстрировала различия между тем, что видит человек, и тем, что видит камера. Последняя

захватывает мир, который обычно уклоняется от человека. Культура Японии, являясь тем самым неисчерпаемым источником «другого» видения, на самом деле гораздо сильнее обнажает настоящее в людях. Сильнее всего на человека воздействует не видимое, а всего лишь ощущаемое на интуитивном уровне. Поэтому жизнь на гравюрах художников «укиё-э» следует интерпретировать не только как «ускользающий мир», но и как «мир невидимый», остающийся незамеченным, что, возможно, роднит эти изображения со всей современной культурой Японии. Искусство ищет реальности, и часто, в строго документальном отображении, не находит ее, потому что подлинная реальность раскрывается в ощущениях. Японские художники давно нашли особую систему принципов отображения реальности и создали целую традицию, в то время как западное искусство только в XX в. задалось вопросом о формах, позволяющих ясно и живо чувствовать момент картины, который, собственно, изображен на ней. Так, например, еще первые зрители полотен импрессионистов утверждали, что перед ними можно замерзнуть или промокнуть, хотя вся картина представляла собой множество разноцветных мазков. Именно эти мазки создавали трепет холодного воздуха или ощущение дождя. Так художник решал проблему передачи в статичном полотне движения. Он тем самым создавал ощущение живого мира. Подобно импрессионистической манере, ломая привычные стереотипы о видимом, фотография способна создавать действительность, иллюстрирующую эмоциональное состояние. Как писала С. Зонтаг: «Вокруг фотографии сложилось новое понимание информации. Фото — это тонкий ломтик и времени, и пространства. В мире, где царит фотографическое изображение, все границы кажутся произвольными. Все можно отделить, отчленивать от чего угодно. <...> Камера делает реальность атомарной, податливой — и непрозрачной. Этот взгляд на мир лишает его взаимосвязей, непрерывности, но придает каждому моменту характер загадочности. <...> Камера всегда замалчивает больше, чем открывает» [5, с. 38].

Воинствующее нарушение законов, приводящее к полной языковой деконструкции кадра, — глядя на него зритель чувствует себя бездомным, подобно бродячему псу на знаменитой фотографии Мориямы, неспособным выстроить прочную конструкцию визуальности, на

которую можно опереться как на фундамент, — приводит все же к поискам иного, к пробуждению «другого» зрения, превосходящего ограниченность написанного слова.

Что касается феномена японского восприятия, то суть его понимания таится в языке, где главное — это не объект (существительное), как в любом другом западноевропейском, а отношение (глагол). Японец мыслит не категориями, а отношениями, они и создают то особое, отдельное, живучее чувственное пространство. Реальность подвижна, и ее нельзя передать через формы, устремленные к строгой статике. Понимание, что реальность можно зафиксировать, ошибочно. Можно зафиксировать дерево или улицу, как писала Зонтаг: «Снимая карликов, ты получаешь не красоту и величие, а карликов» [5, с. 45], т. е. фотографируя дерево, получаешь дерево, но вовсе не ту реальность, которую видишь, потому что она в ощущениях, в чувствах, характеризующих ее. В фотографиях Гудзоватого незначительная деталь вызывает острые, болезненные ощущения — как жесткое осознание реальности. В этом заключается принцип преобладания глубины содержания над формой. Именно такой принцип обнажает истинную сущность явлений.

«Реальное, — как доказывает на своих семинарах Ж. Лакан, — это эффект символического» [6]. В поиске новых выразительных средств в редуцировании реального краткого и емкого высказывания состоит главная особенность проекта «Томаш Гудзоватый. Сумо. Аре-буребоке». Этим работы на выставке отличаются от грубой констатации фактов многих документальных фотосерий современных авторов.

«Вызывающие документы для размышления» — так озаглавили Provoke его авторы. При взгляде на фотографии Томаша Гудзоватого хочется адресовать это послание всем зрителям.

Литература

1. Искусство сумо. URL: <https://mensby.com/sport/fight/6061-art-of-sumo> (дата обращения: 05.04.2022).
2. *Гудзоватый Т. Are-bure-bokeh*. Сумо. А.Л.И.К., 2021. 24 с., ил.
3. *Moriyama Daido*. Record. Thames & Hudson, 2016. 424 p.
4. *Araki Nobuyoshi*. ARAKI. Taschen, 2007. 560 p.
5. *Сонтаг С.* О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 272 с.
6. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX–XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с., ил.

В. А. Гусак

Книга о фотографе, художнике, эпохе (рецензия на книгу: Аветян Н. Ю. Фотограф Сергей Левицкий. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021. 528 с., ил.)

История русской фотографии, несмотря на появившиеся в последние годы исследования, остается богатой областью для работы ученых и энтузиастов-исследователей. Открываются новые имена, изучаются биографии. Подтверждаются описанные ранее факты, возникают более ясные связи, прослеживаются неочевидные ранее взаимодействия. Таково нынешнее состояние истории отечественной фотографии, которая как наука, кажется, все еще находится в стадии становления. Давно известно, что маяками в изучении развития фотографического дела в Российской империи служат биографии известных фотографов и их наследие. Убедиться в правильности этого утверждения можно, взяв в руки изданную в 2021 году книгу «Фотограф Сергей Левицкий».

Книга хранителя фонда фотографии Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, старшего научного сотрудника, кандидата искусствоведения Натальи Юрьевны Аветян «Фотограф Сергей Левицкий» — пример фундаментального искусствоведческого исследования, основанного на фотографическом методе. Содержание 528-страничного издания в очередной раз убеждает в действенности этого метода, в том числе в отношении фотографов. Подробно изученная, последовательно изложенная и вписанная в контекст эпохи, биография Левицкого позволяет увидеть объемную картину жизненного пути крупного мастера отечественной фотографии.

Труд Н. Ю. Аветян свидетельствует об огромной работе, предшествующей появлению книги. Изучены документы, мемуары, исторические свидетельства, помогающие подробно воссоздать историю жизни фотографа. Результаты многих усилий по изучению биографии С. Левицкого были апробированы на выставке «Ателье „Светопись Левицкого“». Ранняя русская фотография в собрании Государственного Эрмитажа, проходившей в Эрмитаже в конце 2015 — начале 2016 г., куратором которой стала автор книги. Тогда же увидел свет одноименный каталог, содержащий, помимо фотографий, текст, подробно знакомивший с биографией Сергея Левицкого и деятельностью его ателье. Монография Н. Ю. Аветян позволяет осмыслить «феномен Левицкого» уже на новом этапе его изучения, когда знания о жизненном пути фотографа и его эпохи подлежат неизбежной систематизации и обобщениям.

Биография Левицкого аккумулирует многие особенности развития светописи в России на протяжении без малого целого столетия. Одновременно имя Левицкого — синоним понятия «профессионализм». Фотограф-портретист запечатлел не только представителей нескольких поколений династии Романовых. Объектами его съемки на протяжении нескольких десятков лет становились видные политические и культурные деятели. Наследие Левицкого оказалось востребованным в качестве галереи репрезентативных изображений,

многократно воспроизводившихся уже после смерти мастера. Кроме того, известна приверженность Левицкого к фотографическим новшествам, которые он стремился внедрить на родине. Одним из первых в Петербурге он систематически использовал дагеротипию, постоянно совершенствуя ее. Именно в его практике портретной съемки впервые применяются специальные объективы из Европы. Новаторскими выглядят его композиционные приемы, раскрывающие индивидуальность и характер портретируемых. Особенной заслугой становится изобретение камеры с мехами, а также использование ретуши. Левицкий — пионер по внедрению электроосвещения в фотографическом павильоне. Слово «светопись» укоренилось в русском языке и стало употребляться в периодической печати также при участии фотографа. Не последнюю роль он сыграл в формировании V отдела Императорского Русского технического общества (ИРТО), занимавшегося вопросами фотографии.

Обширна галерея портретов известных людей, снятых Левицким или мастерами его ателье. Это князья Голицыны, князь А. М. Горчаков, граф Н. В. Левашов, принцы Ольденбургские, композитор М. И. Глинка, экипаж фрегата «Паллада», ученые Д. И. Менделеев и Ю. Ф. Фрицше, митрополит Филарет, философ и революционер М. А. Бакунин, национальный герой кавказцев имам Шамиль; поэты, писатели, публицисты: А. Я. Панаева, Н. В. Гоголь, Ф. И. Тютчев, В. Ф. Одоевский, Н. И. Греч, А. Н. Островский, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой, И. А. Гончаров, Д. В. Григорович, А. Ф. Писемский, А. Н. Майков, А. И. Герцен, А. И. Плещеев, Г. И. Успенский, граф А. К. Толстой, Я. П. Полонский, А. В. Дружинин и многие, многие другие. Среди фотографов XIX века Сергей Левицкий остается единственным, кому удалось не просто запечатлеть, но создать эталонные портреты представителей нескольких поколений династии Романовых. В 1850-е гг. он — автор дагеротипных изображений Николая I и его супруги Александры Федоровны. В последующие десятилетия, почти до своей смерти в 1898 г., он неоднократно снимал Александра II, Александра III и Николая II вместе с их семьями. Из всего перечисленного и подробно описанного в книге создается достоверный портрет С. Л. Левицкого. Вне всякого сомнения, он — один из тех, кому суждено представлять русскую фотографию в истории.

Как же отвечает книга на вопрос, который ставит своим названием и самим фактом своего появления: что за личность скрывается за словами «фотограф Сергей Левицкий»? В предисловии книги обозначена одна из важнейших черт личности Сергея Левицкого: сочетание богатого художественного опыта с искренней увлеченностью выбранным делом на протяжении всей жизни. Дальнейшее содержание развивает мысль об уникальных личностных качествах, которые помогли Левицкому

Н. Ю. АВЕТЯН

ФОТОГРАФ СЕРГЕЙ ЛЕВИЦКИЙ



Аветян Н. Ю. Фотограф Сергей Левицкий. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021. Обложка

состояться и в полной мере реализовать себя. Известно, что современники характеризовали его как очень деятельную натуру. Вот, к примеру, одно из известных свидетельств — воспоминание художника и ректора Императорской Академии художеств Ф. И. Иордана о знакомстве с четой Левицких в Риме: «Трудно было решить, которому из них отдать предпочтение. Красивый, молодой, бойкий Сергей Львович очаровал всех, а возле него кроткая и благородная жена его Анна Антоновна...» [4, с. 21]. Слово «бойкий» здесь обрисовывает фотографа как натуру живую и темпераментную.

На каждом этапе профессионального движения фотограф предстает явлением своего времени и одновременно — энтузиастом-открывателем, идущим впереди. В этой связи автор пишет о герое в предисловии: «Перед нами, прежде всего, жизненный путь человека, которому невероятно посчастливилось — одно из величайших открытий в истории человечества раз и навсегда изменило его судьбу, определив место и образ жизни, круг личного и профессионального общения, и, что еще важнее, позволило раскрыть его природные дарования. Это и многое другое, что происходило на его долгом творческом пути, не лишенном, впрочем, неприятностей и разочарований,

стало следствием страстной увлеченности Левицкого фотографией — причиной, как признавался он сам, „радости наслаждения“, искренней убежденности в ее „художественной будущности“» [1, с. 12]. Цитата позволяет почувствовать «оптику увлеченности» автора-биографа. Интонация личной авторской заинтересованности выдерживается на протяжении всей книги. Эмоциональный градус отношения, не будучи слишком заметным, вместе с тем способствует тому, что «оптика увлеченности» передается читателю. Н. Ю. Аветян неоднократно обращает внимание на особое профессиональное жизнелюбие героя книги, его любознательность, стремление постигать новое и актуальное в фотографии, что придает обаяние и даже делает Левицкого своеобразным «персонажем» истории русской светописи.

Те места исследования, где подробно освещается профессиональная деятельность Левицкого-портретиста, помогают оценить нестандартность, смелость его поисков. Содержание глав «Париж. 1859–1865», «Придворный фотограф. 1865–1895» поэтапно раскрывает становление мастерства в главном жанре — портретном. Не менее значима и предшествующая глава — «Ателье „Светопись Левицкого“. 1849–1859». Из нее становится понятно, на

каком материале проходит анализ художественной ценности наследия фотографа, а также то, как и при каких условиях появлялись заказы на съемку.

Книга включает описания многих конкретных ситуаций, в которых Левицкий проявлял интерес к технологическим новинкам в процессе овладения навыками мастерства. Предпочтение технологии Дагера в момент появления соленых отпечатков Тальбота был ответственным выбором в пользу стойкости и выразительности готового изображения. Изучение оптики, открытой Ш. Шевалье и П. В. фон Фойхтлендером, связано в том числе с решением вопросов об искажениях и точности портрета. Нельзя не учитывать и работу в области самого изображения, которую вел фотограф, понимая и внедряя композиционные приемы, оценивая перспективы бытования художественного портрета и массового спроса на него. Последние условия помогли формированию особого стиля Левицкого-портретиста.

О стиле следует порассуждать отдельно, беря во внимание развитие композиционных решений в портретах 1840–1860-х гг. В книге, которая в целом замечательно иллюстрирована и может соперничать с богатыми альбомными изданиями, собрано не просто большое количество фотографий, а максимальное, учитывая формат книги и производительность Левицкого и его ателье. Кроме возможности увидеть все разнообразие портретной фотографии, иллюстрации дают представление о развитии композиционного мышления, понимания задач точной передачи психологических особенностей, характера героя портрета. Восприятие индивидуальности человека, выстраивание интерьера, режиссура поз и жестов — все это кристаллизовалось постепенно в эксклюзивный стиль. Так, в главе «Париж. 1859–1865» автором приводятся примеры, которые кажутся любопытными именно в связи со становлением стилевой манеры. Например, в альбомных портретах графини А. Х. Деляновой, маркизы Д. Л. д'Азбек де Мейрак просматриваются явные попытки придать позу, задать направление взгляда, чувствуется намеренность в выборе фона, создании обстановки. Все это в совокупности говорит о том, что в парижский период Левицкий пытается решать вопросы, связанные с необходимостью запечатлеть персонаж в наиболее характерном виде. К данному периоду относится знаменитый портрет А. И. Герцена (1861). Выразительный лаконизм, который впоследствии во многом определял стиль фотографа, следующим образом характеризуется Н. Ю. Аветян на примере портрета писателя: «Безусловно, немаловажную роль при создании портрета Герцена, впрочем, как и других, столь же знаковых произведений в творчестве Левицкого, играло то, что фотограф хорошо знал своего героя и старался раскрыть истинную природу его характера. Одного взгляда на портрет Герцена достаточно, чтобы убедиться в том, что Левицкий, во-первых, стремился создать именно литературный и общественный портрет Герцена, а во-вторых, искал нетривиальное решение снимка с точки зрения композиции. Портрет Герцена прежде всего повествовательный. И дело не в том, сколько аксессуаров фотограф использовал при съемке (в портрете Герцена их сравнительно немного). Важно, что все они содержательны и доносят до зрителя основную мысль художника» [1, с. 256].

Обращая внимание на аксессуары, позу, автор предполагает использование Левицким приемов иконографии и живописи XVII столетия: портретных образов «философа» и «ученого» у Рембрандта и Вермеера. Обращение к изобразительному искусству помогает определить мотив, которым движим автор снимка при выборе точной позы

и общего композиционного решения, что в свою очередь создает культурную оптику и способствует философской оценке портретируемого. Таким образом А. И. Герцену присваивается качество «культурного героя»: «Иными словами, перед нами портрет Философа. Необходимо было обладать безошибочным чутьем в выборе предметов, позы, композиции, чтобы создать столь глубокий, емкий образ. Все главные мотивы портрета в большей или меньшей степени подчеркивают то содержание, которое важно для отражения в произведении основной идеи. Так, бессодержательный в большинстве случаев мотив подпирающей голову руки, используемый другими фотографами, у Левицкого становится знаково насыщенным, раскрывающим характер модели и его восприятия современниками как философа и пророка» [1, с. 259]. Важно отметить, что этот прием присутствует у Левицкого в других работах, запечатлевших политических и культурных деятелей Российской империи.

В той же главе в разделе «Приглашение в Фонтенбло» читатель может проследить эволюцию методов портретной съемки. На примере истории портрета Наполеона III и императрицы Евгении исследуется развитие умений Левицкого работать с несколькими портретируемыми. Интерес Левицкого к двум или трем фигурам в кадре трансформируется впоследствии в форму «трюковых» юмористических фотографий. На них известные и не очень личности взаимодействуют друг с другом. Трюковая фотография, помимо дани моде, охватившей в период картомании портретные ателье, возможно, закономерна для фотографа, предрасположенного к освоению художественных и технических новшеств. Увлечение изготовлением «портретов-двойников» зашло настолько далеко, что способствовало появлению шуточных автопортретов, где случались разные несерьезные взаимодействия между двумя Левицкими. В основу процесса был положен трудоемкий способ, детально описанный десятилетия спустя [3, с. 84–91]. Фотограф достигал совершенства в исполнении позитивного отпечатка, на котором границы совмещенных экспозиций оставались незаметными, что усиливало эффект удивления у зрителя.

Стоит отметить удачное сочетание в книге визуального материала и текста. Это условие, которое далеко не всегда выполняется во многих изданиях по изобразительным искусствам, где усваиванию смысла мешает несоответствие иллюстраций и текста. Их точное сочетание, например, на с. 270–271, где речь идет о съемках императрицы Марии Александровны и ее детей в Ницце в 1865 г., на с. 302–317, а также на с. 331–337 в главе «Придворный фотограф. 1865–1895» позволяет подробно отслеживать, как неизменный интерес фотографа к героям его съемок претворяется в уравновешенное, сдержанное и выразительное изображение на фотоотпечатке.

Занимаясь съемкой Александра II и его супруги, Левицкий как бы пробует разные варианты изображения царя, когда взгляд последнего направлен не прямо на фотографа, а влево или в сторону вверх. Несмотря на отсутствие строгих нормативов, портретные фотографии 1840–1850-х гг. часто показывали портретируемого смотрящим прямо в камеру. Разные образы Александра II, лишённые «контактного» по отношению к зрителю взгляда, создают не всегда осознаваемый оригинальный эффект — являют русского самодержца как чистый объект, открытый для рассматривания. Вместе с тем портреты Александра II всегда остаются у Левицкого психологически выразительными и претендуют на статус официального, «канонического» портрета.

В стремлении освободить изображение от лишних подробностей также проявляются черты стиля Сергея Левицкого. Лаконизм определяет ясность и точность, делая акцент на самом портретируемом. Здесь чувствуется стремление раскрыть сущность изображаемого. Пожалуй, сходство, характерность и лаконизм во многом и определяют стиль Левицкого, повлиявший в свою очередь на популярность отпечатков царствующих особ и дальнейший спрос на них у населения. Интересно в этой связи отметить, что стилевые черты, а также выразительность и законченность изображения присутствовали в дагеротипах Левицкого, т. е. в работах более раннего периода. Вот что писала газета «Санкт-Петербургские ведомости» в феврале 1852 г.: «Замечательная степень технического совершенства, до которой довел г. Левицкий свои изображения, доставила ему возможность придать изображениям новое достоинство — художественность. Все рисунки, выходящие из его мастерской, не мертвые копии с натуры, снятые посредством машины, но картины, как бы набросанные искусной рукой художника. Помещение на картине изображаемой фигуры, расположение групп, составленных из нескольких лиц, освещение рисунка, обстановка окружающих предметов, наконец, мелкие аксессуары — все это, повторяем, художественно живо» [2].

Описывая стиль как живое художественное единство, автор книги тем самым отводит наследию фотографа отдельное место среди мастеров светописного портрета XIX столетия. Мало кто из них пытался, например, преодолеть стандарты расположения портретируемых в кадре, и немногие смогли добиться художественного качества, преодолевая эти стандарты подобно Левицкому.

Ценность книги «Фотограф Сергей Левицкий» придает обозначенные связи внутри рассказываемой биографии. Связи эти расширяют представления о том, как развивалась фотография в Российской империи. Речь идет о связях между техническими новинками и виденьем художника, между пониманием своеобразия человеческого характера и приемами портретной живописи и о многом другом. Карьера Левицкого-фотографа начинается в 1840-е гг., когда фотография совершает первые шаги. Она увлечена коммерческой выгодой и одновременно сама собой — новыми технологическими перспективами и открывающимися след за ними горизонтами выразительных возможностей. Последнее происходит не так быстро, ведь за процессом технического развития стояли в основном ученые-одиночки. Движимая ими фотографическая наука развивалась опытным путем. Возможно, с самого начала Левицкий отождествляет свою работу с этим увлекательным эмпирическим процессом, одновременно воспринимая себя как фотографа и как практика-изыскателя. Специфика десятилетия влияет на особенности старта мастера в фотографии. В данной связи можно отметить ряд отдельных мест в главе «Фотограф-любитель», рассказывающей о детстве и начале профессиональных занятий Левицкого. Любопытны факты, приведенные в главе «Париж. 1859–1865»: становление научных интересов фотографа-художника уже изначально задано стремлением не только освоить передовые открытия, но и ввести их в обиход фотографического ремесла, добиться с их помощью художественной завершенности фотографического отпечатка.

Внутри процессов профессионального роста взаимосвязи порой так тонки и неочевидны, что уловить их представляется возможным, только имея особое

чувье социальных реалий и повседневной культуры европейской и русской жизни середины XIX столетия. Описывая период продуктивного шестилетнего пребывания в Париже, содержание главы ведет читателя в глубь культурной жизни десятилетия. Называются основные интересы и новшества, которые «будоражили умы», стучась в повседневную практику фотографов. Они образуют фон профессионального опыта, полученного Левицким во французской столице. Среди фотографических открытий и «рационализаций», перенятых фотографом, можно назвать декоративные фоны в ателье или освоение формата «keepsake» (фотографий-сувениров, сделанных на память). Одни новшества вели за собой другие, значительно корректируя систему павильонной съемки. Качество изображения на пластинах вело к пониманию важности использования чугунного штатива И. Гельриха, придающего камере большую инертность, что влияло на получение более резкого изображения, а мысли о показателях профессионализма работы появлялись, когда ориентирами становились качественные отпечатки европейских коллег, в частности большеформатные портреты Уоррена Томпсона. Все примеры свидетельствуют о стремлении к совершенству в освоении результатов фотографической науки, что требовало от русского светописца адаптивности к самой специфике французской фотографической жизни.

В разделе «Съемка при электрическом свете» главы «Придворный фотограф. 1865–1895» речь идет об использовании Левицким электрических лампочек Яблочкова. Искусственный свет позволял решать ряд задач при фотосъемке вне павильона или создавать дополнительные условия освещения в ателье. Вместе с тем фотограф согласует свои «экспериментальные» съемки с мнениями авторитетных ученых — членов V отдела ИРТО, с Д. И. Менделеевым, а результаты этих съемок, например, портрет А. Г. Евреинова (1880), соотносит с работами британского фотографа Г. Ван дер Вейде. Грамотность исполнения и ориентация на научные авторитеты вновь свидетельствуют о профессиональном перфекционизме С. Левицкого.

С именем Менделеева в биографии Левицкого связан еще один любопытный случай, на который когда-то обратил внимание историк и популяризатор русской фотографии В. Никитин [5]. Великий ученый-химик был отчасти одним из инициаторов создания самых сложных фотографий в карьере фотографа — коллективных портретов. К таковым относится портрет членов ученого совета Петербургского университета (1884). Во время долгой поэтапной работы Левицкий вел переписку с Менделеевым, с которым давно был знаком и имел общие интересы на почве совершенствования фотографического дела. Фотограф расценивал Д. И. Менделеева как покровителя процесса создания сложного снимка, имеющего по мысли обоих историческое значение. Мнение Менделеева всегда являлось для Левицкого авторитетным. Работа, продолжавшаяся на протяжении зимних месяцев 1884 г., ознаменовалась блестящим результатом — на фотографии, полученной с нескольких негативов, было запечатлено 45 университетских преподавателей в разных позах. Филигранный процесс печати был почти незаметен на финальном изображении. С точки зрения практики фотопечати и обращения с фотоматериалами снимок стал одной из вершин в карьере Левицкого.

В эпилоге автор касается деятельности сына Левицкого — Льва. В истории ему отведено место продолжателя. Он возглавил ателье отца в сложный период,

начавшийся со второй половины 1890-х гг., когда дело Левицких зависело от финансовых обязательств, взятых на себя Левицким-старшим. К тому же именно во второй половине 1890-х гг. мастера высокого уровня, чьи имена звучали на протяжении нескольких десятилетий, перестали выдерживать конкуренцию с новыми фотографиями, успешнее осваивающими технологические новинки. Однако Лев сумел сохранить марку профессионализма, заданную его фамилией. Вместе с отцом он вел дорогое строительство нового ателье «Левицкий и сын», начатое в 1893 г. по высочайшему повелению Александра III. Отношения и переписка Левицких и царского двора на рубеже XIX–XX вв. освещены в книге как отдельная мини-эпопея. В 1912 г. Лев Левицкий закрыл ателье, а в 1914-м скончался.

Отдельно хочется поразмышлять о соотношении книги «Фотограф Сергей Левицкий» с контекстом исторических и искусствоведческих исследований по истории русской фотографии. Фундаментальных монографий за все время вышло не так много: «Русская светопись в XIX столетии. Первый век фотоискусства 1839–1914» Е. Бархатовой, «Русская художественная фотография» А. Морозова, коллективный труд «Русская фотография. Середина XIX — начало XX века» (сост. Н. Н. Рахманов), многотомное издание РОСФОТО «Дагеротип в России», справочники по фотографам. В этот ряд встает и книга А. Китаева «Картомания. Невыдуманные рассказы из истории фотографии». Существуют исследования, книги, посвященные отдельным фотографам, ателье, а также истории фотографии в разных регионах и областях. Эти источники в совокупности образуют научно-информационное поле, где задается система приоритетов и точек отсчета. Одни исследования написаны в порывах увлеченности их авторов собственными открытиями, другие — из стремления откорректировать или более точно суммировать и расположить на новом этапе старые и новые знания. Исследованиям обоих типов свойственна апологетика и попытка улучшить систематику исторических фактов, что могло бы поспособствовать более подробной и объективной картине. Данный научный посыл свойственен для книги «Фотограф Сергей Левицкий», которую, конечно же, следует поставить в ряд значимых изданий. Эта книга не только объемный труд, написанный в соответствии с правилами и условиями биографического исследования, где учтены разные, в том числе второстепенные, факты, важные при воссоздании подробностей жизненного пути большого художника, но и справочник по околофотографической культуре эпохи «ателье Левицкого». Значение книги в том, что эпоха показана в ней как соединение

научных и культурных «особенностей» продолжительного временного периода, внутри которого формируются условия, влиявшие на развитие фотографии.

Подытоживая все сказанное, важно выделить в гамме «послевкусия» от книги «Фотограф Сергей Левицкий» неподдельный и самый пристальный интерес к ее герою. Есть от прочитанного и своеобразный финальный эффект, заменяющий собой отсутствие в книге обобщающих заключительных размышлений автора. Левицкий открывается читателю как художник, несмотря на свою известность недооцененный. Его неумность в интересе к фотографической химии, оптике, механике дали оригинальный для всей русской фотографии XIX столетия результат с точки зрения развития жанра портрета. И здесь будет уместна цитата из главы «Придворный фотограф. 1865–1895», которая емко описывает единство Левицкого-художника и Левицкого — профессионала-ремесленника: «Для него она (фотография. — В. Г.) была смыслом жизни, предметом постоянных размышлений и активных творческих поисков, в особенности техническая ее сторона. Обладая от природы прогрессивным мышлением, он очень точно улавливал направление движения передовых идей в фотографии. Используя одним из первых лучшие разработки своего времени, он умел найти им наиболее эффективное применение, дополнял их собственными усовершенствованиями, позволявшими добиться исключительных результатов» [1, с. 367].

Осмысливая Левицкого как художника, нужно ясно понимать новаторское значение всей его деятельности. Новаторство проявляется в использовании фотографических средств для достижения завершенной портретной эстетики, воплощения в ней сущности, характера человека. Это и дает зрителям произведений фотографа и читателям книги полное понимание его заслуг.

Литература

1. Аветян Н. Ю. Фотограф Сергей Левицкий. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. 528 с.
2. Дагерротипы Левицкого // С.-Петербургские ведомости. 1852, 24 февр. № 45. URL: <https://stereoscop.ru/articles/%D0%B4%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BF%D1%8B-%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%86%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE/> (дата обращения: 17.06.2022).
3. Евдокимов В. А. Фотографические забавы. Петроград, 1916. 170 с.
4. Никитин В. А. Рассказы о фотографах и фотографиях. Л.: Лениздат, 1991. 222 с.
5. Никитин В. А. Д. И. Менделеев и фотограф С. Л. Левицкий // Природа. 1988. № 9. С. 123–128.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ

Эсоно А. Ф. Испанские фотографии Ф. А. Оппенгейма (1852) в собрании Отдела эстампов Российской национальной библиотеки

Статья посвящена фотографиям, сделанным Феликсом Александром Оппенгеймом в Испании в 1852 г. Путешествие за Пиренеи стало важным шагом на пути к осуществлению наиболее известного проекта фотографа — съемкам античных памятников в Греции в следующем, 1853 г. Испанские снимки Оппенгейма, бесспорно, являются одними из ранних произведений в новой технике и имеют большое значение как для творческой эволюции самого немецкого фотографа, так и для визуальной истории Иберийского полуострова, экзотическое архитектурное прошлое которого привлекало многих художников и путешественников. Значимость снимков Оппенгейма в контексте истории ранней фотографии и формирования образа Испании в это время заключается в ярком и непосредственном выражении двойственности, свойственной эпохе, новой технике и зарождающейся истории искусства. С одной стороны, Оппенгейм убедительно продемонстрировал возможности фотографии как способа фиксации архитектурных памятников, следуя современным тенденциям, вдохновляясь идеями французской «Гелиографической миссии». С другой стороны, работы фотографа находились в русле графического искусства, созданного его предшественниками — художниками, посетившими Испанию в первой половине XIX столетия, что придавало снимкам романтический, художественный оттенок. Сам генезис образа Испании в ранней фотографии был обусловлен как существовавшими графическими традициями, так и выбором объектов для съемки — памятников готической, ренессансной и арабской архитектуры. Находящиеся по своей природе на грани художественного и научного, романтического и исторического восприятия, фотографии Оппенгейма занимают важное место в сложении представлений об Испании и ее архитектуре в XIX в.

Ключевые слова: ранняя фотография, калотипия, графика, образ Испании, архитектура Испании, история искусства.

Котомина А. А. Фотодиапозитивы на стекле и живая фотография (кинематограф) в практике публичных народных чтений в России в 1910-х годах

В данной статье предпринимается попытка ввести в оборот новые и переоценить уже известные источники, относящиеся к этапу перехода от публичных народных чтений с проекциями фотодиапозитивных серий к кинематографу. В современном киноведении господствует «ретроспективный» взгляд на этот этап. Исследователи смотрят на «младенческий возраст» кино и на сопутствовавшие его рождению обстоятельства из времени его зрелости и безраздельного господства над умами. В статье на основании немногочисленных свидетельств реконструируется «интроспективный» взгляд на первые десятилетия жизни кинематографа. Были выбраны высказывания провинциальных и столичных авторов, администраторов и технологов, педагогов и торговцев. Их изучение позволило понять, как люди, непосредственно вовлеченные в практику публичных народных чтений с проекциями, откликнулись на появление кинематографа. Анализ отобранного материала показал, что родственные технологии заимствовали друг у друга удачные инженерные и экономические решения, формы

организации передаваемых сообщений. Сопоставление причин появления радикальных манифестов, фиксация изменений точки зрения, наблюдение краха попыток воплощения намеченных решений и эволюции теоретических прозрений выявили динамику взаимоотношения общества и государства, а также роль отдельных людей в процессе борьбы технологий за выживание и за власть над умами. После экономической и социальной встряски 1915–1920-х гг. рассматриваемые в статье взаимодействия групп деятелей разных технологий прервались. Со второй трети XX в. статическая проекция и кинематограф развивались параллельно. Однако заложенные в те годы свойства и возможности этих технологий проявились снова на следующем витке.

Ключевые слова: публичные народные чтения, кинематограф, инженерная мысль, фототехнология, экономика медиа, аудитории, киноповествования.

Котова И. В. Фотогазета как источник исследования бытовой жизни одной из первых восстановленных улиц Сталинграда

В статье рассказывается о хранящемся в Государственном архиве Волгоградской области альбоме-фотогазете, на страницах которого размещены фотографии, запечатлевшие эпизоды из жизни жителей одной из первых восстановленных улиц Сталинграда — улицы Мира — в середине 1950-х гг. В настоящее время эта улица — в ряду самых лучших современного Волгограда. Она располагается в центральной части города, и к ней примыкают такие знаковые объекты, как площадь Павших Брцов и планетарий. Фотогазета выступает необычным источником для Государственного архива Волгоградской области. Аналогов ему нет. Фотогазета служила печатным органом домоуправления, обслуживавшего дома № 11 и № 18 по улице Мира. Непосредственным автором документа и фотографом был, предположительно, местный житель А. М. Муханов-Ленский, биографию которого пока не удалось установить. Фотогазета включает фотографии в количестве 336 шт. Все размещенные снимки можно условно разделить на следующие группы: жизнь взрослых жильцов домов, детские фотографии, «фотообвинения», фасады домов и дворовые территории, сама фотогазета и достопримечательности Москвы. Более подробно рассматриваются первые три группы позитивов: указывается тип печати, размер, степень сохранности; характеризуются сюжеты. Кроме этого, в публикации приводятся сведения об истории застройки улицы и непосредственно о строительстве домов № 11 и № 18. Документы впервые вводятся в научный оборот.

Ключевые слова: Государственный архив Волгоградской области, фотогазета, фотографии, улица Мира, Сталинград, Волгоград.

Рачковская О. В. Фотографический след Альпийского похода А. В. Суворова

В статье представлен выставочный проект «Альпийский поход А. В. Суворова. Диалоги с прошлым» как результат поисковой и исследовательской деятельности В. П. Энгельгардта через 100 лет после похода и Ольги Рачковской через 200 лет. Этот проект — совместная работа Государственного мемориального музея А. В. Суворова, музейно-выставочного центра РОСФОТО и фотографа, журналиста и исследователя Ольги Рачковской. Документальные фотографии в этом проекте взаимодействуют, дополняя друга, становятся

информационным источником к исследовательской работе, давая возможность провести сравнительный анализ суворовских мест в Швейцарии и открыть новые. В статье идет речь о важности сохранения фотографического наследия для потомков в разные эпохи. Исторические сюжеты, зафиксированные в фотографиях, крайне важны и в сохранении исторической памяти для будущих поколений. Альпийский поход объединил в этом историческом сюжете Россию и Швейцарию, наше общее историческое наследие. В статье представлены некоторые сюжеты Альпийского похода А. В. Суворова в 1799 г., фрагменты биографии астронома и коллекционера В. П. Энгельгардта, его работа по сбору материалов о походе и полководце и о том, как он организовал фотофиксацию суворовского маршрута в Швейцарии в конце XIX — начале XX в. Эти фотографии послужили визуальным и информационным источником для исследований О. Рачковской в начале XXI в. Даны примеры шести сюжетов исследовательской работы фотографа в XXI в. на основе фотографий конца XIX — начала XX в.

Ключевые слова: Альпийский поход А. В. Суворова, В. П. Энгельгардт, суворовские места Швейцарии, документальная фотография, музейная экспозиция.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Панайотти Д. Б. «Достоевщина» петербургской фотографии: к вопросу об отношениях фотографии и литературы

Статья обсуждает подходы к анализу литературного канона с точки зрения фотографических исследований. Эта ветвь визуальных исследований, связанная с фотографией, предлагает упразднить принципы и сложившиеся границы между литературоведением и историей искусства в пользу новой науки об образах. На первый план выходит понятие культурной оптики. Особое внимание уделяется анализу исторически обусловленных практик обращения с фотографией и принципов конструирования художественной образности, укорененных в современной автору культуре. В качестве примера для рассмотрения в статье выбрано творческое наследие Ф. М. Достоевского. В первой части разбирается значение фотографической образности в романе «Идиот». Для того чтобы описать влияние фотографической визуальности на творчество писателя, используется понятие «фотографические эффекты», заимствованное из исследовательской литературы о французском реалистическом романе. «Фотографические эффекты» в «Идиоте» обсуждаются в связи с фотопортретом Настасьи Филипповны, который интерпретируется в контексте фотографической культуры эпохи, а также в связи со сценами, где фотография не присутствует, но сама сцена, визуализированная, фотографична. Во второй части статьи анализируется мотив «Петербург Достоевского», возникший в советской фотографии последней четверти XX в. (и развивавшийся, в частности, Борисом Смеловым). Предпринята попытка определить привлекательность для фотографов именно «достоевскости»: роль наследия писателя в литературном позднесоветском каноне соотносится с ролью и ценностями документальной фотографии, как их определяли для себя независимые советские фотографы. «Достоевскость» не сводится к иллюстративности. Статья демонстрирует, как это понятие, выделенное в рамках фотографических исследований, может внести вклад в исследование культурной оптики своей эпохи.

Ключевые слова: история фотографии, русская литература, Ф. М. Достоевский, *Идиот*, советская фотография, реализм, документальная фотография, Борис Смелов, слово и изображение.

Лавренчук С. Ю. Фотообразы как зеркало взаимоотношений: Н. В. Тимофеева и Г. С. Уланова

В статье впервые проанализированы серии совместных фотоизображений выдающихся советских балерин Кировского и Большого театров, народных артисток СССР Нины Владимировны Тимофеевой (1935–2014) и Галины Сергеевны Улановой (1910–1998), выполненные в конце 1950-х — начале 1970-х гг. во время отдыха балерин вне стен театра. Фотографии, хранящиеся в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина, в наибольшей степени отражающие не только их взаимоотношения, но и динамику этих отношений на протяжении десятилетий, опубликованы впервые и введены в научный оборот. Установлено авторство главного художника Большого театра Вадима Федоровича Рындина (1902–1974), народного художника СССР, признанного мастера пейзажа, мужа Галины Сергеевны Улановой в период времени, когда были сделаны фотографии.

Привлечен дополнительный материал: воспоминания Н. В. Тимофеевой и Г. С. Улановой друг о друге, а также истории дружбы с одной или обеими этими балеринами, описания примеров их совместного отдыха, рассуждения Г. С. Улановой о природе и дружбе, описанные в мемуарной литературе других авторов — выдающейся балерины Татьяны Михайловны Вечесловой, (1910–1991), артистки драматического театра и педагога Елизаветы Ивановны Тиме (1884–1968), американского журналиста, фотографа, литератора Альберта Кана (1912–1979).

Проведенное исследование носит междисциплинарный характер и выполнено на стыке психологии личности, истории балета, истории фотографии.

Ключевые слова: Тимофеева, Уланова, Рындин, балерины Большого театра, фотообразы, 1960-е гг., взаимоотношения.

АТРИБУЦИЯ И ЭКСПЕРТИЗА

Хорошилова О. А. Фотографический Чайковский: попытка новой атрибуции двух известных снимков композитора

Фотографический архив П. И. Чайковского изучен, опубликован и хорошо известен всем без исключения биографам. Однако в нем все еще есть множество лагун, белых пятен, неустановленных или непроверенных фактов. Изучение, атрибуция и коллекционирование снимков Петра Ильича Чайковского позволило прийти к заключению, что некоторые его портреты до сих пор неверно атрибутированы или нуждаются в важной уточняющей информации.

Было изучено два известных снимка Чайковского, атрибуция которых до сего момента считалась верной и не вызывала вопросов. Никто не пытался глубоко и всесторонне их изучить. В первой части статьи описывается процесс установления авторства дагерротипного портрета семейства Чайковский, дошедшего лишь в альбуминовой копии более позднего времени — оригинал, к сожалению, утерян еще в конце XIX в. Было выполнено исследование данной копии и других аналогичных Санкт-петербургских дагерротипов, сделанных в период с 1845 по 1850 г.; изучены факты, связанные с жизнью семьи Ильи Петровича Чайковского в Санкт-Петербурге; проведен анализ и сопоставление реквизита и композиции портрета с другими светописными портретами петербургских мастеров. В результате удалось установить имя автора дагерротипа, являющегося на сегодняшний день первым известным снимком маленького Петра Чайковского.

Вторая фотография относится к зрелому периоду жизни русского композитора. До сих пор этот снимок назывался «Чайковский во Флоренции» и датировался 1890 г.

Изучив все особенности снимка, композицию кадра, детали пейзажа и биографические данные, удалось установить, что эта фотография сделана не во Флоренции, это не 1890 год и на снимке, скорее всего, не Петр Ильич Чайковский. В статье сообщается, когда, где и при каких обстоятельствах мог быть сделан данный снимок.

Ключевые слова: история фотографии, дагерротип, история музыки, Петр Ильич Чайковский, атрибуция, датировка.

Лебедев И. В., Поволоцкая А. В., Капуткина С. Ю., Григорьева И. А., Пызииков Д. Д., Носова Е. И. Проблемы хранения, исследования и идентификации негативов на нитратной основе (по фотоматериалам К. И. Коссе 1902–1917 годов)

В коллекции Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО хранится фотографический архив семьи Коссе 1902–1917 гг., который состоит из 588 экспонатов, при этом 443 единицы хранения составляют негативы на пленочной основе. Художественная ценность и особое значение архива связаны с тем, что большая часть кадров сделана самим Карлом Ивановичем Коссе. Началом углубленного изучения сохранности уникальных материалов стали результаты планового осмотра в 2018 г., когда впервые был отмечен запах паров азотной кислоты, характерный для фотоматериалов на нитратной основе в начальной стадии деградации. Применение комплекса аналитических методов, включающего оптическую микроскопию и инфракрасную спектроскопию, позволило провести идентификацию основы пленочных негативов без нарушения целостности единиц хранения музейной коллекции и уйти от применения микрхимических методов, результаты которых не всегда являются однозначными и трудны в интерпретации. С помощью изучения выборки в количестве 100 черно-белых негативных фотодокументов с использованием ИК-спектроскопии в режиме отражения без предварительной пробоподготовки удалось однозначно установить, что все исследуемые негативы имеют нитроцеллюлозную основу и находятся на начальных стадиях деградации. Проведенное исследование дало возможность определить необходимую периодичность мониторинга фотоматериалов и своевременно изолировать опасные экспонаты в соответствии с требованиями нормативных документов. Детальное изучение состояния сохранности негативов К. И. Коссе также стало толчком к их углубленному изучению с точки зрения эстетической и исторической значимости коллекции. В процессе исследования были рассмотрены технические возможности фотографов-любителей в конце XIX — начале XX в. в России.

Ключевые слова: Карл Коссе, архив, черно-белые негативы, стереопара, нитроцеллюлоза, ИК-спектроскопия, оптическая микроскопия, состояние сохранности.

Голубева А. В. «Альбом видов города Тобольска» фотографа Иосифа Савельевича Шустера из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: экспертное исследование

В собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга хранится «Альбом видов города Тобольска» фотографа Иосифа Савельевича Шустера, который поступил в музей между 1918 и 1920 г. и на протяжении большей части XX в. находился в забвении, поскольку профиль музея, изначально основанного с целью изучения и популяризации истории отечественного и мирового градостроительства, сузился до истории только одного города — Ленинграда — Санкт-Петербурга.

Современное позиционирование музея позволило возобновить изучение этого альбома, фотографии из которого не были подписаны и датированы самим фотографом.

В ходе экспертного исследования альбома Шустера автору статьи удалось определить фотографическую технику — печать на альбуминовой бумаге с вирированием золотом и покрытием коллоидным лаком, а также выявить тот факт, что все фотографии были сняты в разные годы, но напечатаны приблизительно в одно время.

Условно фотографии из альбома Шустера можно разделить на повседневные виды Тобольска 1890-х гг., праздничные виды Тобольска 1891–1896 гг., предположительно соответствовавшие посещению города цесаревичем Николаем Александровичем в 1891 г. или коронации императора Николая II и императрицы Александры Федоровны в 1896 г., а также на социально-публицистические фотографии местных жителей 1890-х гг. и заключенных Тобольского тюремного замка 1899–1901 гг. Благодаря проделанной работе стало возможно атрибутировать все 24 фотографии из этого альбома и для большинства фотографий выявить авторские названия, обнаруженные в выпусках газеты «Сибирский листок» за 1899 и 1902 гг. Проведенное экспертное исследование показало, что «Альбом видов города Тобольска» фотографа Иосифа Савельевича Шустера представляет своеобразную ретроспективу творчества этого фотографа в период его жизни в Тобольске, является ценным источником для изучения его творческого наследия, а также для изучения видов дореволюционного Тобольска.

Ключевые слова: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Иосиф Шустер, тобольский фотограф, альбуминовые отпечатки, Тобольский тюремный замок, Тобольская каторжная тюрьма, памятник Ермаку в Тобольске, Тобольский кремль, дореволюционный Тобольск.

РЕСТАВРАЦИЯ И КОНСЕРВАЦИЯ

Хосид Е. Г., Хосид С. Л., Носова Е. И. Применение инфракрасной микроспектроскопии в режиме отражения для определения биологических повреждений документов

Плесневые грибы (микросциеты) могут расти на целлюлозо-содержащих полимерах, таких как бумага или картон. При этом они выделяют токсины и метаболиты, активно разрушающие целлюлозную основу, что представляет угрозу для сохранности книг, фотографий и иных исторических документов, а также для здоровья людей, работающих с этими документами. Определение происхождения загрязнения необходимо для выбора оптимальных методов реставрации, таких как дезинфекция, очистка и консервация, и дальнейшее хранения исторических документов. Существуют как классические микробиологические, так и современные молекулярно-генетические методы, которые позволяют определять наличие тех или иных видов микросциетов. Но все эти методы довольно трудоемки, и их применение требует значительного времени. Вместе с тем требуются методы экспресс-диагностики биоповреждений и определения наличия конкретных видов микросциетов в исследуемых документах на бумажной основе. Одним из таких современных методов экспресс-диагностики является инфракрасная спектроскопия, которая применяется в изучении музейных экспонатов. Инфракрасная (ИК) микроспектроскопия является привлекательным, быстрым, неразрушающим методом, не требующим затратной подготовки образцов. Мы исследовали возможность использования ИК-микроскопа Lumos II в режиме отражения и получения ИК-спектров исследуемых образцов. Полученные ИК-спектры исследовали с помощью кластерного и статистических методов для надежного определения наличия как самих микросциетов, так и их видовой принадлежности. В целом исследование показало, что с помощью ИК-микроспектроскопии можно достоверно различать типы загрязнений — неорганических

и органических. Более того, с достаточной надежностью можно определить вид микромицетов-биодеструкторов, растущих на поверхности исследуемых документов.

Ключевые слова: биоповреждения, микромицеты, инфракрасная спектроскопия, бумага, фотография, статистика, кластерный анализ, метод главных компонент, сохранность, превентивная консервация, неразрушающие методы анализа.

Подгорная Н. И., Волгушкина Н. С. Возможности использования циклододекана в процессах отбеливания документов

При отбеливании документов необходимо предварительно закреплять фиксативом водонестойкие материалы записи информации. Фиксативы подразделяются на физические и химические. При нанесении физических фиксативов на текст или рисунки на них образуется тонкая защитная пленка. Она препятствует вымыванию материалов записи информации. Защитное действие пленки ограничено во времени и по-разному проявляется в зависимости от вида материала записи информации и композиционного состава бумаги. Чем больше фиксатива нанесено, тем толще и надежнее защитное покрытие, но тем труднее удалить его с поверхности документа. Химические фиксативы реагируют с красителями и пигментами материалов записи информации и превращают их в малорастворимые водостойкие соединения. Но они действуют только на красители и пигменты определенного класса. В последние годы, реставрируя документы на бумаге, фресковую живопись, стали применять пленкообразующий материал — циклододекан. По внешнему виду и физическим свойствам он близок к парафину. Отличается циклододекан от парафина тем, что в обычных условиях он переходит из твердого в газообразное состояние. Это его свойство и стали использовать реставраторы для временного закрепления водонестойких текстов и рисунков.

В статье рассмотрена возможность использования циклододекана в качестве закрепителя водонестойких материалов записи информации (алой акварельной краски, черной туши и синих анилиновых чернил) при световом и химическом отбеливании. Эффект закрепления заметен при обоих видах отбеливания для акварели и туши. Для анилиновых чернил данный фиксатив не может быть рекомендован.

Ключевые слова: консервация, реставрация, циклододекан, отбеливание, акварель, тушь, анилиновые чернила, отбеливание, закрепление.

Подгорная Н. И., Волгушкина Н. С., Трепова Е. С., Хазова С. С., Мешкова Т. В. Комплексный анализ различных видов повреждений документов на примере фондов отдела картографии Российской национальной библиотеки

Систематическое обследование состояния и условий хранения документов в фондах библиотек — необходимое требование обеспечения их сохранности, возможности предоставления читателям, экспонирования, т. е. полноценного осуществления всех функций библиотеки.

В Федеральном центре консервации библиотечных фондов Российской национальной библиотеки (ФЦКБФ РНБ) разработана методика обследования, состоящая из нескольких взаимосвязанных направлений: оценка состояния документов с точки зрения их сохранности, оценка состояния помещений для хранения фондов, оценка условий хранения. В статье в качестве примера приведены результаты такого комплексного подхода к оценке состояния и анализа повреждений картографических материалов (1570–1700 гг.), посвященных Франции, из отдела картографии РНБ. Коллекция, изданная в Амстердаме и Париже,

насчитывает 373 документа. Документы относятся к особо редкой и ценной части фонда. Были описаны механические, физико-химические, биологические повреждения носителя информации; повреждения книжного блока и переплета; повреждения материалов записи информации; проведена оценка микробиологического состояния документов, запыленности документов и полок и параметров температурно-влажностного режима. Полученные данные занесены в электронные паспорта сохранности.

Результаты обследования позволяют оценить сохранность каждого документа фонда по отдельным видам повреждений и по совокупности повреждений, разработать программу консервации обследованных документов на ближайшую и долгосрочную перспективу с учетом основных принципов реставрации, спланировать финансовые затраты на консервационные мероприятия.

Ключевые слова: сохранность, консервация, реставрация, режим хранения, количество микроорганизмов на поверхности документов, биоповреждение, запыленность.

Неелова А. Д., Парфенов В. А., Ронгонен С. Л., Сафронов Д. В. Лазерная очистка документов на бумажной основе

В последние годы лазерные технологии находят все более широкое применение в реставрации объектов культурно-исторического наследия. Одним из основных применений лазеров в этой области является очистка объектов от загрязнений биологического и антропогенного происхождения. По сравнению с механическими и химическими методами, традиционно используемыми в реставрации в течение многих лет, технология лазерной очистки имеет ряд важных преимуществ, таких как высокая эффективность, деликатность, точность и скорость удаления загрязнений. На сегодняшний день наиболее развита технология лазерной очистки произведений искусства из камня и металла, в то время как лазерная очистка книг и документов на бумажной основе все еще находится на стадии изучения. Так как бумага является одним из самых широко распространенных материалов, использовавшихся при создании объектов мирового культурно-исторического наследия, — она сохраняет и передает знания человечества от поколения к поколению — исследования, связанные с развитием методов реставрации бумаги, являются важной и актуальной научной задачей. В настоящее время лазерная очистка уже показала положительные результаты при обработке различных видов загрязнений, таких как пыль, микромицеты и фоксинги, однако до сих пор еще не удалось выработать единую универсальную технологию очистки книг и документов на бумажной основе.

В данной работе представлены экспериментальные результаты лазерной очистки модельных образцов и реальных артефактов при помощи иттербиевого волоконного лазера на длине волны 1,06 мкм, а также исследования свойств бумаги до и после лазерной обработки.

Ключевые слова: бумага, книги и документы, лазерная очистка, наука о сохранении культурно-исторического наследия, применение лазеров, реставрация бумаги.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ

Неретин О. П. Фотография как художественный элемент изобразительного товарного знака. Новые возможности для фотографов

В статье директора Федерального института промышленной собственности» (ФИПС) Федеральной службы по интеллектуальной собственности (Роспатент) О. П. Неретина приводятся основные положения Ч. 4 Гражданского кодекса Российской Федерации, относящиеся к охране

авторских прав на фотографические произведения и регистрации товарных знаков; дается статистика судебных решений, вынесенных по делам, связанным с нарушением авторских прав на фотографические произведения; представлены примеры зарегистрированных Роспатентом изобразительных и комбинированных товарных знаков, основой которых является фотография, в том числе по международной процедуре регистрации товарных знаков. Перечислены объекты, не обладающие различной способностью, препятствующие регистрации заявленного обозначения в качестве товарного знака. Приводятся статистические данные по поступлению заявок на товарные знаки, срокам их рассмотрения, количеству действующих охранных документов, поданных как по национальной, так и международной процедуре. Дается информация о новом законопроекте «О внесении изменений в часть четвертую Гражданского кодекса Российской Федерации (в части расширения круга правообладателей товарных знаков)», внесенном в Государственную думу в целях закрепления возможности регистрации товарных знаков, а также распоряжения правами на них не только организациями и индивидуальными предпринимателями, но также и гражданами, в том числе самозанятыми.

Ключевые слова: интеллектуальная собственность, авторское право, фотография, изобразительный товарный знак, государственная регистрация, различительная способность, Роспатент, ФИПС, Международная классификация товаров и услуг, электронное взаимодействие.

АВТОРСКОЕ ПРАВО

Жамкочьян С. С. Актуальные вопросы практики применения музеями исключительных прав на использование изображений музейных предметов, музейных коллекций и объектов, расположенных на территории музеев

Обязанностью и правом каждого музея является представление музейных предметов и музейных коллекций из своего собрания. Музеи наделены правом разрешать использование изображений этих предметов и коллекций, а также зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев, использование их названий и символики третьим лицам на основании договора, в порядке, установленном законом. Это право — источник законных доходов музеев, а также сфера, в которой их законные права довольно часто нарушаются. Имеют место нарушения рассматриваемых прав музеев при производстве рекламы, телепрограмм и фильмов. Все чаще российские музеи стали требовать соблюдение своих исключительных прав через требования возмещения причиненных убытков в судебном порядке, что зачастую вызывает негативную реакцию. Противники прав музеев пытаются ликвидировать исключительные права музеев на использование изображений музейных предметов и музейных коллекций, а также объектов, расположенных на территориях музеев. Но все разнообразие нападки на законные права музеев опровергаются нормами законов и устойчивой судебной практикой. В статье приведены примеры судебных разбирательств и рассмотрены нормы статей федеральных законов «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», «Основы законодательства Российской Федерации о культуре», а также Гражданского кодекса Российской Федерации, которые являются обязательными для музеев Российской Федерации, а также для лиц, использующих изображения

музейных предметов и музейных коллекций, зданий музеев, объектов, расположенных на территориях музеев. Обеспечение их исполнения и защита своих законных прав и интересов — одна из важных задач российских музеев.

Ключевые слова: музей, музейная коллекция, исключительное право, федеральный закон

РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ. ИКОНОГРАФИЯ

Кудряшов А. В. Михаил Ямпольский. Изображение. Курс лекций (рецензия на книгу: Ямпольский М. Б. Изображение. Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 424 с., ил.)

В рецензии анализируется содержание книги Михаила Ямпольского «Изображение», представляющей собой университетский курс по изучению разных типов видимых объектов — как рукотворных, так и природных, несущих смыслы, которые можно назвать мотивами метанарратива культуры. Выделенные автором отдельные произведения, художественные явления, стили и направления помещены им в широкий контекст, благодаря чему все они связываются единой линией повествования, что придает книге характер фундаментального исследования. В поле зрения Ямпольского оказываются самые разные объекты: живопись (портрет и пейзаж), рисунок, скульптура, ритуальные изображения, произведения авангарда, кино, фотография, видео-арт, а также изображения, имеющие естественное (природное) происхождение. Новый взгляд на природу изображения потребовал от автора сформировать новый понятийный аппарат, придав отчетливое авторское звучание некоторым общепринятым терминам. Эта терминология становится инструментом в анализе продуктов культуры и произведений искусства. В рецензии рассматривается процесс формирования авторской терминологии и способы привлечения ее к извлечению смыслов изображения. Так, отдельно ставится вопрос о продуктивности рассмотрения отношений между «внешним» и «внутренним» и их изобразимости. Прослежен мотив «поверхности» как носителя изображения и как места воображаемой проекции, если речь идет о трехмерных объектах, таких как скульптура или инсталляция. Книга рассмотрена также в контексте творчества Ямпольского, автора множества статей и книг, посвященных визуальной культуре, особенностям восприятия изображения, отношениям изображения и действительности, семиотическим аспектам их бытования в культуре. Каждый его новый труд становится сенсацией для искусствоведов и культурологов, ищущих новые инструменты анализа, готовых воспринять или оспорить неожиданные подходы к изучению визуального.

В рецензии особо пристально рассмотрена глава, содержание которой сосредоточено на анализе фотографического изображения.

Ключевые слова: изображение, феноменология, фотография, пунктум, архив, антропология, визуальный гипертекст.

Стануевич Н. А. Определение состояния сохранности негативов: к историографии вопроса

Описание состояния сохранности негативов важно как для оценки текущего состояния коллекций, так и для составления планов по консервации и реставрации исторического и культурного наследия.

В статье сформулированы основные проблемы составления описаний дефектов фотографий и негативов. Поиск и анализ научной литературы, методических рекомендаций

продиктован необходимостью регламентировать работы по описанию сохранности фотодокументов в музеях, библиотеках и архивах. Рассмотрены изданные в разные годы источники на двух языках — русском и английском. В случае с русскими публикациями была обозначена языковая динамика используемых терминов и различные варианты содержательных частей текстов. Англоязычные материалы позволили выявить разные способы классификации дефектов и найти иллюстративные примеры. Было установлено, что действующие государственные стандарты не имеют регламента по определению состояния сохранности фотографических негативов. Методические рекомендации по идентификации и сохранению коллекций содержат описание дефектов лишь в качестве признаков для атрибуции того или иного типа негативов. Наиболее развернутые пояснения о сути дефектов, четкие формулировки были найдены в научных публикациях по реставрации.

Судя по докладам на специализированных международных конференциях, вопрос стандартизации терминов и выработки регламента описаний стоит и перед зарубежными коллегами.

После анализа литературы следующим этапом на пути создания единых рекомендаций по описанию дефектов фотографических негативов следует провести их классификацию, подобрать четкие формулировки с учетом норм современного языка. Для повсеместного внедрения практики стандартизованного описания можно было бы прибегнуть к опыту архивистов, имеющих индексацию дефектов документов, значительно упрощающую работу с большими массивами данных.

Ценностью статьи является анализ содержания и форм представления информации о дефектах фотографических негативов в научной литературе, методических рекомендациях с точки зрения их практической ценности для специалистов, выполняющих описание состояния сохранности.

Ключевые слова: негативы, состояние сохранности, дефекты, стандарт описания, терминология, регламент работ, фотографические техники.

Николаева З. Л. Выставка «Томаш Гудзоватый. Сумо. Аре-буре-боке», 9 июня — 18 июля 2021 г. Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО

Статья-рецензия посвящена выставке «Томаш Гудзоватый. Сумо. Аре-буре-боке», проходившей в РОСФОТО летом 2021 г. и представлявшей работы современного польского фотографа Томаша Бориса Гудзоватого. Тематически экспозиция была посвящена борьбе сумо. В рецензии раскрываются тесные связи автора с японской фотографической традицией конца 1960-х — начала 1970-х гг., которая оформилась в среде авторов, сотрудничавших с журналом «Provoke». Стилистическое направление контркультурного журнала послужило источником вдохновения для польского фотографа. В рецензии отмечаются оригинальность подачи и раскрытия сюжетов, связанных с японским традиционным видом спорта, посредством репрезентации в выставочном пространстве РОСФОТО, а также сама специфика стиля фотографического изображения. Представленные в залах в большом формате — подобно монументальным фрескам, способные вызвать у зрителя состояние аффекта, фотографии Гудзоватого открывали мир сумо с неожиданной стороны. Работы, созданные в декларативной стилистике «аре-буре-боке» (дословно: «грубо-смазанно-нерезко»)

журнала «Provoke», концептуально раскрыли философскую суть борьбы сумо, особенности процесса подготовки спортсменов и темпераментный характер поединков. Выверенные и продуманные кадры, на которых отсутствуют детали, рассеивающие взгляд зрителя, могут пониматься как визуальный манифест. Фотографии доносят и образно раскрывают глубину своих сюжетов, одновременно становясь своеобразным практикумом восприятия нового визуального языка, в котором содержание неизбежно одерживает верх над формой. Синтез темы древней японской борьбы и провокационной уличной фотографии журнала «Provoke» дал возможность увидеть нечто большее, чем репортажная фотосъемка, заглянуть за кулисы герметичной культуры, сформировавшейся вокруг национального вида спорта, а также сломать привычные стереотипы повседневного опыта.

Ключевые слова: аре-буре-боке, журнал Provoke, японская фотография, сумо, фотовыставка, стиль, визуальная риторика.

Гусак В. А. Книга о фотографе, художнике, эпохе (рецензия на книгу: Аветян Н. Ю. Фотограф Сергей Левицкий. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2021. 528 с.)

В рецензии подробно рассматриваются особенности биографии русского фотографа Сергея Левицкого, изложенные в книге Н. Ю. Аветян «Фотограф Сергей Левицкий». Отмечаются выдающиеся заслуги мастера светописы: внедрение в дело российской фотографии технических новинок, появившихся в Европе, интерес к научным открытиям в области оптики, механики, химии, создание оригинального художественного стиля портрета, съемки галереи царствующих особ, известных политических и культурных деятелей Российской империи. Глубокое изучение всех этапов биографии Левицкого, отражение в структуре глав книги деятельности Левицкого-художника и Левицкого — ремесленника-профессионала оцениваются как достоинства подхода автора-исследователя. Обращается особое внимание на художественные приемы, разработанные и введенные в профессиональный обиход Левицким в процессе работы над портретами Александра II, А. И. Герцена, видных деятелей Российской империи и Франции.

Книга «Фотограф Сергей Левицкий» видится глубоким комплексным исследованием, основанным на биографическом методе, который остается действенным искусствоведческим методом.

Отдельным достоинством книги «Фотограф Сергей Левицкий» является подробное описание деятельности фотографа как мастера, сочетающего в своей богатой биографии не только художественные достижения, но и стремление к применению передовых открытий фотографии XIX века.

Акцентируются отдельные особенности книги Н. Ю. Аветян, которые автор-исследователь не определяет в содержании как главные. Так, воссоздаваемая картина фотографической культуры и взаимоотношений внутри нее в XIX столетии преобразуется в самодостаточный фактологический материал, значительно дополняющий представления об особенностях профессиональной деятельности С. Л. Левицкого и расширяющий представление о путях развития фотографического искусства в России.

Ключевые слова: светопись, фотографическая культура, ателье, дагеротипия, фотопортрет, биографический метод, фотографическая оптика.

SUMMARIES

HISTORY AND THEORY OF PHOTOGRAPHY

Esono A. F. Spanish Photographs by F. A. Oppenheim (1852) in the Prints Department Collection of the National Library of Russia

The article deals with the photographs made by Felix Alexander Oppenheim in Spain in 1852. The journey beyond the Pyrenees was an important step towards the implementation of his most famous project — photographing ancient monuments in Greece in 1853. Oppenheim's Spanish photographs are undoubtedly one of the earliest works in the new technique, and are of great importance both for the creative evolution of the German photographer himself and for the visual history of Spain. The significance of Oppenheim's photographs in the context of the history of early photography and the formation of the image of Spain lies in the vivid and direct expression of the ambiguity of the era, the new technique and the emerging history of art. On the one hand, Oppenheim demonstrated the possibilities of photography as a way of capturing architectural monuments, following modern trends, inspired by French Heliographic Mission. On the other hand, photographer's work was in line with the graphic art created by his predecessors, artists who visited Spain in the first half of the 19th century. The latter gave a romantic, artistic touch to the pictures. The very genesis of the image of Spain in early photography was determined both by the existing graphic traditions and by the choice of objects for shooting — namely, the monuments of Gothic, Renaissance and Arabic architecture. Existing on the verge of artistic and scientific, romantic and historical perception, Oppenheim's photographs play an important role in the formation of ideas about Spain and its architecture in the 19th century.

Keywords: early photography, calotype, graphics, image of Spain, Spanish architecture, art history.

Kotomina A. A. The Use of Glass Slides and Moving Photographs (Cinematograph) during Public Readings in Russia in 1910s

This article attempts to introduce new sources into circulation and to re-evaluate already known sources related to the transition from public readings with projections of lantern slides to cinema. Modern film studies are dominated by a “retrospective” view of this transition period. Researchers observe the “infancy” period of cinema and the circumstances of its early years from the point in time when cinema has already fully matured and enjoys undivided dominance over minds. The article reconstructs an “introspective” look at the first decades of cinematography relying on testimonies which are few in number. For that purpose, some statements by provincial and metropolitan authors, administrators and technologists, teachers and merchants were selected. Their study made it possible to understand how the people directly involved in the practice of public readings with projections responded to the advent of cinema. The analysis of the selected material has shown that related technologies borrowed the successful engineering and economic solutions as well as forms of organization of transmitted messages from each other. By comparing the reasons for radical manifestos coming into existence, by recording how the points of view were changing, by observing failing attempts to implement the intended solutions and the evolution of theoretical insights, this article

reveals the dynamics of the society-state relationship as well as the role of individuals in the technology's struggle for survival and for obtaining power over minds. After the economic and social upheaval of the 1915–1920s, the interaction between advocates of various technologies considered in the article was interrupted. Since the second third of the 20th century, static projection and cinema were developing in parallel. However, the properties and potentials of the technologies discovered in those years played their role later in the new stages of development.

Keywords: public readings, cinematography, engineering, photo technology, economics of media, audiences, film narratives.

Kotova I. V. Photo-Newspaper as Source for Research on Everyday Life of One of the First Restored Streets in Stalingrad

The article describes an album / photo-newspaper stored in the State Archive of the Volgograd

Region which contains everyday-life photographs of the mid-1950s, taken on one of the first restored streets of Stalingrad, Mira Street. Currently, this street is considered to be one of the best in the modern Volgograd. It is located in the central part of the city and is close to such iconic sights as the Fallen Fighters Square and planetarium. The photo-newspaper is an unusual source for the State Archive of the Volgograd Region. It has no equals. The photo-newspaper was the platform for the property management company that managed houses No. 11 and No. 18 on Mira Street. The document itself and the photographs for the newspaper were presumably created by A. M. Mukhanov-Lensky, a local resident whose biography has not yet been researched. The newspaper contains 336 photographs. They can be divided into the following groups: life of the adult residents of the houses, children photos, “photo-accusations”, house facades and courtyards, the photo-newspaper itself and various sights of Moscow. The first three groups of positives are subject to a more detailed analysis which covers their medium, size, preservation status and subject matter. In addition, the article provides information on the street development history and the construction of the houses No. 11 and No. 18. The documents are being introduced into scholarly discourse for the first time.

Keywords: The State Archive of the Volgograd Region, photo-newspaper, photographs, Mira Street, Stalingrad, Volgograd.

Rachkovskaya O. V. Photographic Trace of A. V. Suvorov's Alpine Campaign (Swiss Campaign)

The article presents the exhibition project “Alexander Suvorov's Alpine Campaign. Dialogues with the Past”, based on the research findings of V. P. Engelhardt 100 years after the campaign and Olga Rachkovskaya 200 years after the campaign. This project is a joint effort of the State Memorial Museum of A. V. Suvorov, the ROSPHOTO Museum and Exhibition Center, and Olga Rachkovskaya — photographer, journalist and researcher. Documentary photographs in this project interact, complementing each other, and become an valuable source for research work, making it possible to conduct a comparative analysis of the known Suvorov places in Switzerland, as well as to discover new ones. The

article highlights the importance of preserving photographic heritage for posterity in every epoch. Photographic records of historical events are extremely important in preserving historical memory for future generations. The Alpine campaign brought Russia and Switzerland together in history; it is part of our common historical heritage. The article covers several chapters of A. V. Suvorov's Alpine campaign in 1799, as well as biographical materials on the astronomer and collector V. P. Engelhardt, as well as his work on collecting evidence about the campaign and its military commander. The paper discusses how Engelhardt organized the process of photographing along Suvorov's route in Switzerland in the late 19th and early 20th centuries. These photographs served as a visual and informational source for O. Rachkovskaya's research in the beginning of the 21st century. The article presents six cases of the contemporary photographer's investigation of the photographs dating back to the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: A. V. Suvorov's Alpine campaign, V. P. Engelhardt, Suvorov places in Switzerland, documentary photography, museum exposition.

VISUAL CULTURE RESEARCH METHODOLOGY

Panaiotti D. B. Dostoevsky-Themed Imagery: towards Understanding Literary and Photographic Imagery

The article suggests ways to approach literary canon from the perspective of photography studies. As a branch of visual studies that deals with photography, it aims at abolishing the principles and established boundaries between literary criticism and art history in favor of a new theory of images. The concept of cultural optics comes to the fore. Of particular interest is the analysis of historically determined photographic practices, as well as the principles of constructing creative imagery, which are rooted in the author's environment. The paper specifically deals with Fyodor Dostoevsky's legacy. The first part of the article examines the meaning of photographic imagery in the novel *The Idiot*. In order to describe the influence of photographic visuality on the writer's work, the concept of 'photographic effects' is used, borrowed from the research on realism in French literature. The 'photographic effects' in *The Idiot* are discussed, firstly, in connection with the photographic portrait of Nastasya Filippovna, which is interpreted in the context of the photographic culture of the era, and secondly, in connection with the scenes where photography is not mentioned explicitly, but the rendering of the scene itself is photographic. The second part of the article analyzes the motif of 'Dostoevsky's Petersburg' that emerged in Soviet photography in the last quarter of the 20th century, in particular, in the work by Boris Smelov. The study attempts to define the attractiveness of "dostoyevskyness" (Dostoevsky-themed imagery) for photographers. It argues that the role of Dostoevsky's legacy in the late Soviet literary canon correlates with the role and values of documentary photography as defined by independent Soviet photographers. "Dostoyevskyness" is not limited to illustrativeness; the article demonstrates how this concept, taken in the framework of photographic research, can contribute to the study of the cultural optics of its era.

Keywords: history of photography, Russian literature, Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, Soviet photography, realism, documentary photography, Boris Smelov, word and image.

Lavrenchuk S. Y. Photo Images as Mirror of Relationships: N. V. Timofeeva and G. S. Ulanova

The article analyzes around thirty images from the joint photographic series of outstanding Soviet ballet dancers of the Kirov and Bolshoi Theaters, Nina Vladimirovna Timofeeva

(1935–2014) and Galina Sergeevna Ulanova (1910–1998), both named People's Artists of the USSR, taken in the late 1950–70s during their leisure time off stage. The pictures, stored at the Bakhrushin State Central Theater Museum, reflect not only the relationship between the great ballet dancers but also the dynamics of this relationship over decades. These photos are published and introduced into scholarly discourse for the first time. The alleged author of most pictures is the Chief Artist of the Bolshoi Theater Vadim Fedorovich Ryndin (1902–1974), the recognized master of landscape and life partner of Galina Sergeevna Ulanova during this time.

During the work on this paper, various additional materials were used: memoirs by N. V. Timofeeva and G. S. Ulanova with their opinions of each other, accounts of their friends, memoirs by the outstanding ballet dancer T. M. Vecheslova (1910–1991), the actress and teacher of the drama theater E. I. Time (1884–1968) as well as the American journalist, photographer and writer A. Kahn (1912–1979) describing dancers' joint vacations and Ulanova's thoughts on nature and friendship.

The current research can be described as interdisciplinary and has been conducted at the junction of personality psychology, history of ballet and history of photography.

Keywords: Timofeeva, Ulanova, Ryndin, ballerinas of the Bolshoi Theater, photo images, 60s, relationships.

ATTRIBUTION AND EXPERTISE

Khoroshilova O. A. Photographic Tchaikovsky. An Attempt to Reattribute Two Well-Known Photographs of the Russian Composer

The photographic archive of P. I. Tchaikovsky has been thoroughly studied and well-known to the composer's biographers. However, there are still many gaps, unascertained or unverified facts. Through research, attribution, and collection of Tchaikovsky's photographs, it became possible to come to the conclusion that some of his portraits are still incorrectly attributed or require further clarification.

The author studied two well-known photographs of Tchaikovsky, the attribution of which has not been questioned until now. No one has tried to conduct a thorough and in-depth research of these photographs. The first part of the article describes the process of establishing the authorship of a daguerreotype portrait of the Tchaikovsky family, known today only by an albumen copy made in later times — the original was unfortunately lost in the late 19th century. The author studied this copy and other daguerreotypes created between 1845 and 1850 in St. Petersburg, as well as the facts relating to the life of Tchaikovsky family in St. Petersburg. Props and the composition of the portrait were compared to the other daguerreotype portraits by St. Petersburg masters. As a result, the author was able to establish the name of the author of the daguerreotype in question, which is the earliest picture of young Pyotr Tchaikovsky known by now.

The second photograph dates back to the mature period of the Russian composer's life. Until recently, this picture was entitled "Tchaikovsky in Florence" and dated 1890. Having studied all the features of the picture, its composition, the details of the landscape as well as biographical data, the author came to the conclusion that the photograph was not taken in Florence, and not in the year 1890. Furthermore, it is most likely not Pyotr Tchaikovsky posing for the picture. The article provides the answers when, where and under what circumstances this picture could have been taken.

Keywords: history of photography, daguerreotype, history of music, Pyotr Tchaikovsky, attribution, dating.

Lebedev I. V., Povolotskaya A. V., Kaputkina S. Y., Grigorieva I. A., Pyzikov D. D., Nosova E. I. On the Problem of Storage, Research and Identification of Nitrate Photographic Negatives (The Case of K. I. Kosse Photographic Archive, 1902–1917)

The State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO owns the photographic archive of the Kosse family, dating back to 1902–1917 and including 588 items, 443 of which are film negatives. Its artistic value and significance stem from the fact that most of the photographs were taken by Karl Ivanovich Kosse himself.

The in-depth study of these unique materials began in 2018 after a scheduled examination, in the course of which the smell of nitric acid fumes typical for the initial stage of degradation of nitrate photographic negatives had been first detected.

Through the use of complex analytical methods including optical microscopy and infrared spectroscopy, it became possible to identify the film negative backing without damaging the museum objects. No microchemical methods were used, since they could result in ambiguous findings that could be hard to interpret.

The analysis of 100 randomly chosen black-and-white negatives by means of infrared spectroscopy in reflection mode without prior sample preparation unambiguously showed that all negatives had a nitrate base and were on initial stage of degradation at the moment.

The study allowed for the researchers to determine how often these photographic materials should be monitored as well as to duly isolate the hazardous items according to the regulatory requirements.

The detailed study of the preservation status of the Kosse negatives has given an impulse to an in-depth research of the aesthetic and historical value of the collection. In the course of the study, the technological capacities and limitations of amateur photography in the late 19th and early 20th century in Russia were also analyzed.

Keywords: Karl Kosse, archive, black-and-white negatives, stereopair, nitrocellulose, IR spectroscopy, optical microscopy.

Golubeva A. V. “Album of Views in Tobolsk” by Photographer Iosif Schuster from the Collection of the State Museum of the History of St. Petersburg: Expert Study
The “Album of Views in Tobolsk” by photographer Iosif Schuster came into the collection of the State Museum of the History of St. Petersburg between 1918 and 1920. It was, however, mostly forgotten during the 20th century since the scope of the museum’s orientation, initially aimed at the study and popularization of the history of domestic and world urban planning, narrowed to the history of a single city, Leningrad (St. Petersburg).

The modern positioning of the museum made it possible to resume the study of this album. The photographs in it, neither signed nor dated by Schuster, required further research. In the course of an expert research of Schuster’s album, the author determined the technique used by the photographer (gold-toned albumen prints with collodion varnish) and identified that the photographs were taken in different years but printed at the same time. The photographs from Schuster’s album can be divided into the following categories: everyday views in Tobolsk in the 1890s; festive views in Tobolsk in 1891–1896 (supposedly related to Tsarevich Nikolai Alexandrovich’s visit in 1891 or Nicholas II and Alexandra Feodorovna coronation in 1896); socio-political photographs of local residents in the 1890s and prisoners of the Tobolsk prison castle in 1899–1901.

This expert research helped to attribute all twenty-four photographs from this album and to identify the original names of the photographs which were published in the newspaper *Sibirsky Listok* between 1899 and 1902. The analysis has shown that Schuster’s “Album of Views in Tobolsk” was a kind of retrospective of the photographer’s work during his life in Tobolsk and can be considered a valuable source for studying his heritage and the views of Tobolsk before the Revolution.

Keywords: The State Museum of the History of St. Petersburg, Joseph Shuster, Iosif Schuster, Tobolsk photographer, albumin prints, Tobolsk Prison Castle, Tobolsk convict prison, monument to Yermak in Tobolsk, Tobolsk Kremlin, pre-revolutionary Tobolsk.

RESTORATION AND CONSERVATION

Hosid E. G., Hosid S. L., Nosova E. I. Application of IR Micro-Spectroscopy in Reflection Mode to Determine Biological Damage to Documents

Molds (micromycetes) can grow on cellulose-containing polymers such as paper or cardboard. Meanwhile they release toxins and metabolites that actively destroy the cellulose base. This poses a threat to the integrity of books, photographs and other historical documents, and also puts the health of the people working with these documents at risk. Determination of the origin of contamination is necessary for the selection of the best methods of restoration, such as disinfection, cleaning and conservation as well as further appropriate storage of historical documents. There are classical microbiological and modern molecular genetic methods that let determine the presence of certain types of micromycetes. But these methods are quite laborious and time consuming. There is a need for methods for rapid diagnosis of biodamages and identification of the presence of specific types of micromycetes in paper-based documents. One of these modern express diagnostic methods is infrared spectroscopy, which is used in the study of museum exhibits. Infrared (IR) micro-spectroscopy is a desirable, fast, non-destructive technique that does not require expensive sample preparation. We investigated the possibility of using the Lumos II IR microscope in reflection mode and obtaining IR spectra of the studied samples. The obtained IR spectra were studied using cluster and statistical methods to reliably determine the presence of both micromycetes themselves and their species. Overall, the study showed that it is possible to reliably distinguish between types of contamination, both inorganic and organic, using IR micro-spectroscopy. Moreover, it is possible to sufficiently reliably determine the type of micromycetes-biodestructors growing on the surface of the studied documents.

Keywords: biodamages, micromycetes, infrared spectroscopy, paper, photography, statistics, cluster analysis, principal component method, storage, preventive conservation, non-destructive analysis methods.

Podgornaya N. I., Volgushkina N. S. Possibilities of Using Cyclododecane in Document Bleaching Processes

The first step in document bleaching is the application of fixatives to water-sensitive media. There are physical and chemical fixatives. Physical fixatives create a thin protective film over text or image that prevents the media from being washed out. The protective action of the film is limited in time and manifests itself differently depending on the type of media and composition of paper. The more fixative is applied, the thicker and more reliable the protective coat is; yet it becomes more difficult to remove it from the surface of the document. Chemical fixatives react with dyes and pigments of the media

and turn them into poorly soluble, waterproof compounds. However, they work only with dyes and pigments of a certain class. In recent years, a film-forming material cyclododecane has become more popular for the conservation of paper-based documents or fresco paintings. It is close to paraffin in its appearance and physical properties. Cyclododecane differs from paraffin in that under normal conditions it changes its state from solid to gaseous. This particular property is used by conservationists to temporarily fix water-sensitive text and drawings.

The article considers the possibility of using cyclododecane as a fixative of water-sensitive media (scarlet watercolor paint, black ink and blue aniline ink) in the course of light and chemical bleaching. The effect of fixing is noticeable in watercolor and black ink for both types of bleaching. For aniline ink, this fixative is not recommended.

Keywords: conservation, restoration, cyclododecane, bleaching, watercolor, Indian ink, aniline ink, bleaching, fixing.

Podgornaya N. I., Volgushkina N. S., Trepova E. S., Khazova S. S., Meshkova T. V. Comprehensive Analysis of Various Types of Damage in Documents (The Case of the Cartography Department's Collections of the National Library of Russia)

Systematic examination of the preservation status of documents in various library collections, as well as of the storage conditions, is required to ensure the preservation of the documents and therefore their availability to readers and exhibition visitors, allowing for the library to perform its functions.

The Federal Document Conservation Center of the National Library of Russia (FDCC NLR) has developed a survey methodology covering several interrelated areas: document preservation status assessment, storage facility condition assessment, and indoor environmental condition assessment.

The article describes an integrated approach to assessing the preservation status of documents and presents the findings of an analysis of damage in cartographic documents related to France (1570–1700), stored in the Cartography Department of the National Library of Russia. The collection, published in Amsterdam and Paris, includes 373 items. The documents are considered a rare and valuable part of the library fund.

During the assessment process, the following damages were described: mechanical, physical and chemical, biological, paper damages, book block and binding damages, media damages. The microbiological condition of documents, the dust level in storage area, as well as temperature and humidity parameters also fell within the scope of the assessment. The collected data was recorded in digital format for each item.

The examination findings have allowed researchers to evaluate the preservation status of each individual document in general or by a particular characteristic, to develop a preservation program for each item for both short and long term, as well as to plan the financial costs of conservation measures.

Keywords: preservation, conservation, restoration, storage conditions, document damage, the number of microorganisms on paper surfaces, dust level.

Neelova A. D., Parfenov V. A., Rongonen S. L., Safronov D. V. Laser Cleaning of Paper-Based Documents

Laser technologies have been increasingly used in the preservation of cultural heritage in recent years. One of the main aspects of laser use in this area is the cleaning of cultural heritage objects from contaminations of biological origin and anthropogenic deteriorations. Compared to traditional mechanical and chemical conservation practices, which have

been used for many years, laser cleaning technology has a number of important advantages, such as high efficiency, delicacy, precision and the speed of contamination removal. Currently, laser cleaning technologies are successfully used in stone and metal artifacts, while laser cleaning of books and other paper-based objects is still being researched. Since paper is one of the most widely used materials for cultural heritage artifacts in the world, preserving and transmitting the knowledge of mankind from generation to generation, the research related to the development of paper restoration methods is an important and relevant scientific task. Currently, the laser cleaning approach has already shown positive results in the treatment of various types of paper deterioration, such as dust, micromycetes, and foxing, but it has not yet been possible to develop a single universal cleaning technology for books and paper-based documents.

The current article presents the experimental results of laser cleaning in model samples and real items by means of Ytterbium fiber laser at the wavelength of 1,06 µm along with the results of paper properties analysis before and after the laser treatment.

Keywords: books and documents, heritage science, laser application, laser cleaning, laser application, paper, paper conservation.

INTELLECTUAL PROPERTY

Neretin O. P. Photography as an Artistic Element of a Visual Trademark. New Opportunities for Photographers

The article covers the fundamentals of Part 4 of the Civil Code of the Russian Federation relating to the protection of copyright in photographic works and trademark registration; provides statistics on court decisions issued in cases involving infringement of copyright in photographic works, and presents examples of figurative and combined trademarks registered by Rospatent, which have photography as their core, including those under the international trademark registration procedure. The article lists the objects that do not have a distinctive character and thus not allow for the registration of a trademark. The paper also provides statistical data on the applications for trademarks submitted to Rospatent, the timing for consideration thereof, and the number of valid titles of protection filed under both national and international procedures. Information is provided on the new draft law "On Amendments to Part Four of the Civil Code of the Russian Federation (in the part of expanding the circle of trademark holders)", brought before the State Duma in order to secure the possibility of registering trademarks, as well as disposing of rights thereto not only by organizations and individual entrepreneurs, but also by the private persons, including the self-employed.

Keywords: intellectual property, copyright, photograph, figurative trademark, state registration, distinctive character, Rospatent, FIPS, International Classification of Goods and Services, electronic interaction.

COPYRIGHT LAW

Zhamkochyan S. S. Museum Use of Copyrighted Materials (Museum Items, Collections and Objects Situated on Museum Premises): Relevant Issues

Each museum has a right and obligation to present museum items and collections to the public. Museums also have the right to allow third parties to use the images of these items and collections, as well as images of museum buildings and objects situated on the museum premises, their names and symbols, according to the contracts signed under the current

statutory procedure. For museums, this right is a source of legal income but at the same time a field where legal rights of the museums are often violated. Such violations can happen during the production of advertising, TV programs, and films. More and more often, Russian museums enforce their exclusive rights by claiming damages in court, commonly triggering a negative public reaction. The opponents of museum rights strive to abolish the exclusive rights of museums to use images of museum items, collections, and objects situated on the museum premises. However, the legal rights of museums are protected by law and court precedent. This article presents several cases of legal proceedings and describes the regulations stipulated by the articles of Federal laws “Concerning the Museum Fund of the Russian Federation and Museums in the Russian Federation”, “The Fundamentals of the Legislation of the Russian Federation on Culture” as well as those of the Civil Code of the Russian Federation that are binding for the Russian museums and individuals using images of museum items, collections, and objects situated on the museum premises. The enforcement of these laws and protection of own legal rights and interests are amongst the most important tasks of the Russian museums.

Keywords: museum, museum collection, exclusive right, Federal law

REVIEWS. REPORTS. ICONOGRAPHY

Kudryashov A. V. Mikhail Yampolsky. The Image. Lecture Course (Book review: Yampolsky M. B. *Izobrazhenie. Kurs Lektsiy (The Image. Lecture Course). Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie (New Literary Observer), 2021. 424 pages, illustrated*)

The current review analyses the book *The Image* by Mikhail Yampolsky, a university lecture course on different types of visual objects — both man-made and natural — that can be described as motives in cultural metanarrative. The author of the book puts single works of art, art phenomena, styles and movements in a broad context, binding them in a single narrative string, characteristic of a fundamental research. Yampolsky describes different kinds of objects: paintings (portraits and landscapes), drawings, sculpture, ceremonial images, avant-garde works, cinema, photography, video art, as well as images of natural origin. The author offers a fresh approach to the nature of the image and formulates a new conceptual framework providing an original view of several established terms. This new terminology becomes an instrument for analyzing cultural products and works of art. The review discusses the ways Yampolsky invents original terminology and uses it in order to discover the new meanings of images. The author raises the question on how effective it is to investigate the relations between “the external” and “the internal” and their representability. The motive of “surface” as image carrier and as space for imaginary projection in case of three-dimensional objects such as sculpture or installation is also examined in the article. The book is put in the general context of Yampolsky’s abundant writing on visual culture, the nature of image perception, relations between images and reality, and semiotic aspects of their presence in the culture. Each newly published work by Yampolsky makes a sensation among art critics and cultural scholars looking for new analysis tools and ready to embrace or dispute unusual approaches to visual studies. The review has a strong focus on the chapter dedicated to photographic image analysis.

Keywords: image, phenomenology, photography, *punctum*, archive, anthropology, visual hypertext

Stanulevich N. A. Deteriorations of Photographic Negatives: Bibliographical Survey

The assessment of the preservation status of negatives is highly important for the evaluation of the current preservation status of collections and planning conservation and restoration measures.

The article defines the main problems in describing defects in negatives. The need for a structured approach to assessing the preservation status of photographic documents in museums, libraries and archives, gave the author impetus to search for and analyze academic literature and instructional guidelines on the subject. Regulations, books and papers published over time in Russian and English have been considered. The publications in Russian have shown some variability in terms and content. The sources in English made it possible to identify several ways of classifying defects, providing illustrative examples. The Russian national standards currently in place do not contain regulations for the assessment of the preservation status of negatives. The guidelines on the identification and preservation of collections contain descriptions of deteriorations only as distinctive features of various photographic techniques. The most detailed comments on the nature of defects were found in scientific works on restoration. According to the presentations made by numerous experts at international conferences, foreign colleagues also have to deal with the issue of terminological standardization and formulation of guidelines in this area. The next step in developing unified guidelines for the description of defects in negatives after the analysis of academic literature sources is the classification of deteriorations in photographic negatives. It’s thereby necessary to use exact wording with due consideration of the norms of contemporary Russian language. The experience of archivists who have already introduced a system of document damages indexing should be taken into account for the sake of the wide implementation of standardized descriptions. This approach might significantly simplify the work with data bulk. This article provides valuable insights into how the deteriorations in photographic negatives are described in scientific works and the instructional guidelines for the experts dealing with preservation of negatives.

Keywords: photographic negatives, preservation status, damages, deteriorations, terminology, description standards, photographic techniques, procedures and regulations

Nikolaeva Z. L. Exhibition “Tomasz Gudzowaty. Sumo. Are-Bure-Boke”, 9 June 2021 — 18 July 2021, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO

The critical review covers the exhibition “Tomasz Gudzowaty. Sumo. Are-Bure-Boke” organized by ROSPHOTO in summer 2021. The show presented the works by the renowned modern Polish photographer Tomasz Gudzowaty, providing insight into the world of sumo. The review reveals deep connections between the author and the Japanese photographic tradition of the late 1960s and early 1970s, established around the Japanese magazine *Provoke*. The Polish photographer was inspired by the aesthetics of this countercultural magazine. The review emphasizes the originality of the exhibition design and ways of presenting various aspects of the traditional Japanese sport at ROSPHOTO. The large-format photographs by Gudzowaty, showing the world of sumo from an unusual perspective, made an impression of monumental frescoes and evoked an affective response from the spectators. The works are created in the declarative style of “are-bure-boke” (literally “rough, blurred and out-of-focus”), typical for the *Provoke* magazine. They embody the philosophy of sumo, demonstrate the peculiarities of the traditional training of

sumo wrestlers, and convey the mood of wrestling fights. Precise and well-targeted shots devoid of details that would distract the spectators' view can be interpreted as a visual manifesto. The photographs communicate and reveal the depth of the subject matter, at the same time providing an experience of perception of a new visual language where content inevitably prevails over the form. Through the synthesis of ancient Japanese wrestling and provocative street-photography of the *Provoke* magazine, the spectators gain a chance to see something more than special event photography, to look behind the scenes of the hermetic sumo culture, and to break the stereotypes of daily experience.

Keywords: Are-Bure-Boke, *Provoke* magazine, Japanese photography, sumo, photo exhibition, style, visual rhetoric

Gusak V. A. A Book on the Photographer, Artist and Epoch (Book review: Avetyan N. Y. *Fotograf Sergey Levitsky (Photographer Sergey Levitsky)*. St. Petersburg: Hermitage, 2021. 528 pages)

The review addresses the biographical details of the Russian photographer Sergey Levitsky described in the book *Photographer Sergey Levitsky* by N. Y. Avetyan. It emphasizes the main achievements of this master of daguerreotype, from the introduction of European technical innovations into Russian photography, his interest in scientific discoveries in optics, mechanics, and chemistry, to the development of his own original style of portrait art, and the creation of a

photographic series depicting the members of the Royal family, famous political and cultural figures of the Russian Empire. The thorough research of Levitsky's biography and dividing his work into that of an artist and a highly-skilled craftsman for separate consideration can be regarded as advantages of the author's approach. Special emphasis is put on the artistic devices developed and introduced by Levitsky during his work on portraits of Alexander II, A. I. Herzen, and other prominent figures of the Russian Empire and France.

The book *Photographer Sergey Levitsky* is a detailed, complex research project based on the biographical method, which is often used in the field of art history.

One of the book's advantages is an elaborate description of Sergey Levitsky's work not only as possessing artistic merit but also embracing breakthrough technologies of the 19th-century.

The review focuses on particular aspects of the book by N. Y. Avetyan, which the author herself does not bring forward in the structure of the book. The reconstruction of the panorama of the photographic culture of the era and the relations within it is in itself a valuable and self-sufficient piece of research that greatly contributes to our knowledge of S. L. Levitsky's professional work and broadens our understanding of the development of photography in Russia.

Keywords: daguerreotype, culture of photography, photographic studio, photographic portrait, biographical method, photographic optics

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Волгушкина Наталья Степановна — ведущий специалист по обеспечению сохранности документов научно-исследовательской лаборатории Федерального центра консервации библиотечных фондов, Российская национальная библиотека, Россия, 191069, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18; conservation@nlr.ru

Голубева Анна Викторовна — хранитель фонда фотографий городов мира, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Россия, 197046, Санкт-Петербург, Петропавловская крепость, 3; golubeva@spbmuseum.ru

Григорьева Ирина Андреевна — старший научный сотрудник Отдела научно-технологической экспертизы, Государственный Эрмитаж, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; irinagrigrorieva@mail.ru

Гусак Василий Андреевич — кандидат искусствоведения, хранитель коллекции музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; vasgus@yandex.ru

Жамкочьян Сергей Степанович — эксперт Экспертного совета при Правительстве Российской Федерации по направлению «Культура», руководитель юридической службы Союза музеев России, юридический советник Президента Союза музеев России, главный юрисконсульт Творческого союза музейных работников Санкт-Петербурга и Ленинградской области, Россия, Санкт-Петербург; status-ag@mail.ru

Капуткина Светлана Юрьевна — специалист ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества» Научного парка СПбГУ (Санкт-Петербург), Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; sveta-kaputkina@yandex.ru

Котова Ирина Валериевна — начальник отдела использования документов архивного фонда и научно-исследовательской работы, Государственный архив Волгоградской области, Россия, 400066, Волгоград, Коммунистическая ул., 30; kotova-ivlg@mail.ru

Котомина Анна Анатольевна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела изучения лекций и научной работы, Политехнический музей, Россия, 101000, Москва, Новая площадь, 3/4; aakotomina@polytech.one

Кудряшов Андрей Владимирович — арт-критик, искусствовед, специалист по научной коммуникации Института физиологии им. И. П. Павлова РАН, Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 6; куратор программ Музея-квартиры академика И. П. Павлова, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Васильевский остров, 7-я линия, 2; columnist@mail.ru

Лавренчук Светлана Юрьевна — кандидат психологических наук, независимый исследователь, Россия, Санкт-Петербург; svet.lavrenchuk@yandex.ru

Лебедев Игорь Валерьевич — главный хранитель музейных предметов, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; igorswan@list.ru

Мешкова Татьяна Владимировна — главный специалист по обеспечению сохранности документов научно-исследовательской лаборатории Федерального центра консервации библиотечных фондов, Российская национальная библиотека, Россия, 191069, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18; tmeshcova@gmail.com

Неелова Ангелина Дмитриевна — магистр кафедры лазерных и навигационных технологий, Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), Россия, 197022, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, 5; angelina.neelova@gmail.com

Неретин Олег Петрович — доктор экономических наук, кандидат политических наук, директор Федерального института промышленной собственности, Россия, Москва, Г-59, ГСП-3, 125993, Бережковская наб., 30, корп. 1; fps@rupto.ru

Николаева Зинаида Леонидовна — искусствовед, хранитель предметов музейного фонда. Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; exp@rosphoto.org

Носова Екатерина Игоревна — заведующая отделом лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; fid@rosphoto.org; и. о. заведующего лабораторией комплексного исследования рукописных памятников, Санкт-Петербургский институт истории Российской академии наук, Россия, 197110, Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7; katerinanossova@gmail.com

Панайотти Дарья Борисовна — научный сотрудник Отдела фотографии, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, 12; dasha.panaiotti@gmail.com

Парфенов Вадим Александрович — доктор технических наук, профессор кафедры лазерных и навигационных технологий, профессор кафедры фотоники, Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), Россия, 197022, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, 5; vadim_parfenov@mail.ru

Поволоцкая Анастасия Валерьевна — кандидат физико-математических наук, заместитель директора ресурсного центра «Оптические и лазерные методы исследования вещества» Научного парка СПбГУ (Санкт-Петербург), Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; avpovolotskaya@yandex.ru

Подгорная Наталья Ивановна — главный специалист научно-исследовательской лаборатории Федерального центра консервации библиотечных фондов, Российская национальная библиотека, Россия, 191069, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18; conservation@nlr.ru

Пызилов Денис Дмитриевич — специалист по популяризации и изучению предметов музейного фонда, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; fid@rosphoto.org

Рачковская Ольга Вениаминовна — фотограф, независимый журналист и исследователь, член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области, действительный член Русского географического общества, международной ассоциации искусствоведов; Россия, Санкт-Петербург; Olenchik55@mail.ru

Ронгонен Софья Львовна — старший научный сотрудник, Санкт-Петербургский филиал архива РАН, Россия, 196084, Санкт-Петербург, Киевская ул., д. 5, строение 9; sofagonobobleva@mail.ru

Сафронов Даниил Валерьевич — кандидат технических наук, Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), Россия, 197022, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, 5; инженер-конструктор, ООО «Лазерный центр», Россия, 195067, Санкт-Петербург, ул. Маршала Тухачевского, д. 22; daniilsafronov@gmail.com

Станулевич Надежда Алексеевна — кандидат исторических наук, научный сотрудник лаборатории музейных технологий, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3; nadstanul@kunstkamera.ru

Трепова Екатерина Сергеевна — кандидат технических наук, ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории Федерального центра консервации библиотечных фондов, Российская национальная библиотека, Россия, 191069, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18; k.trepova@gmail.com

Хазова Светлана Сергеевна — научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории Федерального центра консервации библиотечных фондов, Российская национальная библиотека, Россия, 191069, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18; seti_77@mail.ru

Хорошилова Ольга Андреевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 18; farseto@gmail.com

Хосид Елена Геннадьевна — старший научный сотрудник лаборатории консервации и реставрации документов, Санкт-Петербургский филиал архива РАН, Россия, 196084, Санкт-Петербург, Киевская ул., 5, строение 9; ведущий специалист отдела лабораторно-реставрационных исследований, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 35; lenahosid@gmail.com

Хосид Сергей Львович — научный сотрудник лаборатории микробиологического мониторинга и биоремедиации почв, Всероссийский научно-исследовательский институт сельскохозяйственной микробиологии, Россия, 196608, Санкт-Петербург, Пушкин-8, шоссе Подбельского, 3; sergey.hosid@gmail.com

Эсоно Александр Флорентинович — кандидат искусствоведения, заместитель заведующего Отделом эстампов, Российская национальная библиотека, Россия, 191023, Санкт-Петербург, Садовая ул., 18; aesono@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

Esono, Alexander Florentinovich — Candidate of Art History, Deputy Head of Prints Department, National Library of Russia, 18 Sadovaya St., St. Petersburg, 191023, Russia; aesono@yandex.ru

Golubeva, Anna Viktorovna — Curator of the World Cities' Photographs Collection, State Museum of the History of Saint Petersburg, 3 Peter and Paul Fortress, St. Petersburg, 197046, Russia; golubeva@spbmuseum.ru

Grigorieva, Irina Andreevna — Senior Researcher, Department of Scientific and Technical Expertise of the State Hermitage, 34 Palace Emb., St. Petersburg, 190000, Russia; Leading Researcher, Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; irinagrigorieva@mail.ru

Gusak, Vasily Andreevich — Candidate of Art History, Collections Curator, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; vasgus@yandex.ru

Hosid, Elena Gennadievna — Senior Research Fellow, Laboratory for Documents Conservation and Restoration, St. Petersburg Branch Archive of the Russian Academy of Sciences, 5/9 Kievskaya St., St. Petersburg, 196084, Russia; Leading Researcher, Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; lenahosid@gmail.com

Hosid, Sergey Lvovich — Researcher, Laboratory of Microbiological Monitoring and Bioremediation of Soils, All-Russia Research Institute for Agricultural Microbiology, 3 Podbelskogo Hwy, Pushkin-8, St. Petersburg, 196608, Russia; sergey.hosid@gmail.com

Kaputkina, Svetlana Yurievna — Expert at the Resource Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park of St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb. 199034, St. Petersburg, Russia; Leading Researcher, Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; sveta-kaputkina@yandex.ru

Khazova, Svetlana Sergeevna — Researcher at the Scientific Research Laboratory, Federal Document Conservation Center, National Library of Russia, 18 Sadovaya St., St. Petersburg, 191069, Russia; seti_77@mail.ru

Khoroshilova, Olga Andreevna — Candidate of Art History, Senior Lecturer, Department of Art History, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 18 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; farseto@gmail.com

Kotomina, Anna Anatolievna — Candidate of History, Senior Research Fellow, Department of the Collection Study and Research, Polytechnic Museum, 3 / 4 Novaya Sq. Moscow, 101000, Russia; aakotomina@polytech.one

Kotova, Irina Valerievna — Head of the Department for Archival Documents Use and Research, State Archive of the Volgograd Region; 30 Kommunisticheskaya St., Volgograd, 400066, Russia; kotova-vg@mail.ru

Kudryashov, Andrey Vladimirovich — Art Critic, Fine Art Expert, Expert on Scientific Communication, Pavlov Institute of Physiology of the Russian Academy of Sciences, 6 Makarov Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; Program Coordinator of Ivan Pavlov Apartment Museum, Vasilyevsky Island, 7th line, 2, St. Petersburg, 199034, Russia; columnist@mail.ru

Lavrenchuk, Svetlana Yurievna — Candidate of Psychology, Independent Researcher, St. Petersburg, Russia; svet.lavrenchuk@yandex.ru

Lebedev, Igor Valeryevich — Chief Curator, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; igorswan@list.ru

Meshkova, Tatiana Vladimirovna — Leading Document Preservation Specialist, Scientific Research Laboratory, Federal Document Conservation Center, National Library of Russia, 18 Sadovaya St., St. Petersburg, 191069, Russia; tmeshcova@gmail.com

Neelova, Angelina Dmitrievna — Master of Science, Laser Measuring and Navigation Systems Department, Saint Petersburg Electrotechnical University "LETI", 5 Professora Popova St., St. Petersburg, 197022, Russia; angelina.neelova@gmail.com

Neretin, Oleg Petrovich — Doctor of Economic Sciences, Candidate of Political Sciences, Director of the Federal Institute of Industrial Property, 30/1 Berezhkovskaya Emb., G-59, GSP-3, Moscow, 125093, Russia; fips@rupto.ru

Nikolaeva, Zinaida Leonidovna — Fine Art Expert, Collections Curator, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; exp@rospphoto.org

Nosova, Ekaterina Igorevna — Head of the Department of Laboratory Research and Conservation, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; fid@rospphoto.org; Acting Head of the Investigative Laboratory for Complex Analysis of Manuscripts, St. Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, 7 Petrozavodskaya St., St. Petersburg, 197110, Russia; katerinanossova@gmail.com

Panaïotti, Daria Borisovna — Research Fellow at the Photography Department, Pushkin State Museum of Fine Arts, 12 Volhonka St., Moscow, 119019, Russia; dasha.panaïotti@gmail.com

Parfenov, Vadim Alexandrovich — Doctor of Technical Sciences, Professor at the Laser Measuring and Navigation Systems Department, Professor at the Photonics Department, Saint Petersburg Electrotechnical University “LETI”, 5 Professora Popova St., St. Petersburg, 197022, Russia; vadim_parfenov@mail.ru

Podgornaya, Natalia Ivanovna — Leading Specialist at the Scientific Research Laboratory, Federal Document Conservation Center, National Library of Russia, 18 Sadovaya St., St. Petersburg, 191069, Russia; conservation@nlr.ru

Povolotskaya, Anastasia Valerievna — Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Deputy Director of the Resource Center for Optical and Laser Materials Research, Research Park of St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034, St. Petersburg, Russia; Leading Researcher, Department of Laboratory and Restoration Research, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; avpovolotskaya@yandex.ru

Pyzikov, Denis Dmitrievich — Expert on popularization and study of museum collections, State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, 35 Bolshaya Morskaya St., St. Petersburg, 190000, Russia; fid@rosphoto.org

Rachkovskaya, Olga Veniaminovna — Photographer, Independent journalist and Researcher, Member of St. Petersburg and Leningrad Regional Union of Journalists, Full member of the Russian Geographical Society, Full member of the International Association of Art Critics; St. Petersburg, Russia; olenchik55@mail.ru

Rongonen, Sofia Lvovna — Senior Researcher of the St. Petersburg Branch Archive of the Russian Academy of Sciences, 5/9 Kievskaya St., St. Petersburg, 196084, Russia; sofiaigonoboleva@mail.ru

Safronov, Daniil Valerievich — Candidate of Technical Sciences, Saint Petersburg Electrotechnical University “LETI”, 5 Professora Popova St., St. Petersburg, 197022, Russia; Design Engineer, “Laser Centre”, Ltd., 22 Marshala Tukhachevskogo St., St. Petersburg, 195067, Russia; daniilsafronov@gmail.com

Stanulevich, Nadezhda Alexeevna — Candidate of Historical Sciences, Scientific Researcher at the Laboratory of Museum Technologies, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, 3 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia; nadstanul@kunstkamera.ru

Trepova, Ekaterina Sergeevna — Candidate of Technical Sciences, Leading Researcher at the Scientific Research Laboratory, Federal Document Conservation Center, National Library of Russia, 18 Sadovaya St., St. Petersburg, 191069, Russia; k.trepova@gmail.com

Volgushkina, Natalia Stepanovna — Leading Document Preservation Specialist at the Scientific Research Laboratory, Federal Document Conservation Center, National Library of Russia, 18 Sadovaya St., St. Petersburg, 191069, Russia; conservation@nlr.ru

Zhamkochyan, Sergey Stepanovich — Member of the Government Cultural Expert Council of the Russian Federation, Legal Director of the Union of Museums of Russia, Legal Counselor of the President of the Union of Museums of Russia, Chief Legal Officer of the Creative Union of Museum Staff of St. Petersburg and Leningrad Region, St. Petersburg, Russia; status-ag@mail.ru

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



Издательство: Санкт-Петербургская общественная
организация культуры «Санкт-Петербургское общество «А–Я»
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 60
www.ayaorg.ru, office@ayaorg.ru

Подписано в печать 03.11.2022. Формат 210 × 297. Печать офсетная. Тираж 200 экз. Заказ № 75

Отпечатано ИП Масленикова В. Ю., 196084, Санкт-Петербург, ул. Заставская, д. 7, офис 119