

Дагеротип в России

Том VII

Архив Российской Академии наук
Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Александровская слобода»
Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»
Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи
Российский государственный архив кинофотодокументов
Российский государственный архив Военно-Морского Флота
Новгородский музей-заповедник
Российская государственная библиотека
РОСФОТО



The Daguerreotype in Russia

Volume VII

The Archive of the Russian Academy of Sciences
The State Museum - Reserve "Alexandrovskaya Sloboda"
The Nizhniy Tagil's Museum - Reserve "Mining and Work Ural"
The Military-Historical Museum of Artillery, Engineer and Signal Corps
Russian State Archives of Film and Photo Documents
The Russian State Naval Archives
The Novgorod State Museum - Reservation
Russian State Library
ROSPHOTO

УДК 778.086(47+57)(083)
ББК 85.163(2)я2
Д14

СВОДНЫЙ КАТАЛОГ «ДАГЕРОТИП В РОССИИ»

Руководители проекта: З. М. Коловский (РОСФОТО, генеральный директор), А. В. Максимова (РОСФОТО, директор выставочных и издательских программ)
Редакционный совет: Е. А. Агафонова (РОСФОТО), Е. В. Бархатова (РНБ), А. В. Максимова (РОСФОТО, председатель Совета), Т. Г. Сабурова (ГИМ), О. Ф. Уйманен (РОСФОТО)
Общая редакция и составление: Е. В. Бархатова (РНБ), А. В. Максимова (РОСФОТО)

Том VII

Научные редакторы: Е. В. Бархатова (РНБ), А. В. Максимова (РОСФОТО)
Авторы статей: А. В. Максимова, Е. В. Бархатова, И. Ю. Макеев, К. В. Кузьмичёв, А. Г. Метёлкина, П. В. Хорошилов
Авторы каталожных описаний: А. Е. Родионова (РГБ), И. М. Щедрова (Архив РАН), Е. В. Жилкина (Музей-заповедник «Александровская слобода»), Д. М. Симонова (Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»), С. В. Успенская (ВИМАИВ и ВС), О. А. Белякова (РГАКФД), А. Емелин (РГАВМФ), М. Н. Васильева (Музей-усадьба А. В. Суворова), А. А. Классен (РОСФОТО)
Консультации по истории костюма, определение и описание мундиров и знаков отличий на портретах: Б. А. Косолапов, О. А. Хорошилова
Выпускающий редактор: М. Г. Дынникова
Корректор: Е. В. Величина
Дизайн и вёрстка: А. Л. Макаров
Перевод на английский язык: И. Ю. Макеев

ISBN 978-5-91238-016-7 / ISBN 978-5-91238-030-3 (т. 7)

Участники:

- © Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Архив Российской Академии наук, 2020
- © Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Александровская слобода», 2020
- © Муниципальное казенное учреждение культуры Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», 2020
- © Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, 2020
- © Федеральное казенное учреждение «Российский государственный архив кинофотодокументов» (РГАКФД), 2020
- © Федеральное государственное бюджетное учреждение «Российский государственный архив Военно-Морского Флота», 2020
- © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород, 2020
- © Федеральное государственное бюджетное учреждение «Российская государственная библиотека», 2020
- © РОСФОТО, текст, составление, дизайн, вёрстка, перевод, 2020

- © Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (СПбФ АРАН), иллюстрации, 2020
- © ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, иллюстрации, 2020
- © Из собрания Российского этнографического музея, Россия, иллюстрации, 2020
- © Музей Гетти, Лос-Анджелес, иллюстрации, 2020
- © Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей Л. Н. Толстого», иллюстрации, 2020
- © Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского», иллюстрации, 2020
- © Национальная портретная галерея, Лондон, иллюстрации, 2020
- © Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, иллюстрации, 2020
- © Рейксмузеум, Амстердам, иллюстрации, 2020
- © Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей-усадьба «Архангельское», иллюстрации, 2020
- © Музей Российской Фотографии / Музей Органической Культуры, иллюстрации, 2020
- © Русский музей, Санкт-Петербург, иллюстрации, 2020
- © Государственный исторический музей, иллюстрации, 2020
- © Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, иллюстрации, 2020
- © Частное собрание А. Л. Подойницына, иллюстрации, 2020
- © Коллекция Анастасии и Павла Хорошиловых, иллюстрации, 2020
- © Коллекция О. А. Хорошиловой, иллюстрации, 2020
- © Коллекция О. Плюшкова, иллюстрации, 2020
- © Семейный архив А. К. Толмачёва, иллюстрации, 2020

Проект реализован при поддержке Министерства культуры Российской Федерации
Организаторы выражают благодарность за помощь в осуществлении проекта Министерству культуры РФ; руководству и научным коллективам музеев, архивов и библиотек и лично П. В. Хорошилову

THE DAGUERREOTYPE IN RUSSIA. A CONSOLIDATED CATALOG

Project Supervisors: Z. M. Kolovsky (ROSPHOTO, Director), A. V. Maximova (ROSPHOTO, Director of Exhibition and Publication Programs)
Editorial Board: E. A. Agafonova (ROSPHOTO), E. V. Barkhatova (National Library of Russia), A. V. Maximova (ROSPHOTO, Chair), T. G. Saburova (State Historical Museum), O. F. Uimanen (ROSPHOTO)
Editing & Composition: E. V. Barkhatova (National Library of Russia), A. V. Maximova (ROSPHOTO), T. G. Saburova (State Historical Museum)

Volume VII

Science Editors: E. V. Barkhatova (National Library of Russia), A. V. Maximova (ROSPHOTO)
Essays: A. V. Maximova, E. V. Barkhatova, Igor Mackeev, K. V. Kuzmichyov, A. G. Metyolkina, P. V. Horoshilov
Catalog Entries: A. E. Rodionova (Russian State Library), I. M. Shchedrova (Archive of the Russian Academy of Sciences), E. V. Zhilkina (State Museum-Reserve “Alexandrovskaya Sloboda”), D. M. Simonova (Municipal State Institution of Culture “The Nizhniy Tagil’s Museum-Reserve Mining and Work Ural”), S. V. Uspenskaia (Military-Historical Museum of Artillery, Engineer and Signal Corps), O. A. Beliakova (Russian State Archives of Film and Photo Documents), A. Emelin (Russian State Archives of Film and Photo Documents), M. N. Vasilieva (Alexander V. Suvorov’s Museum-Estate), A. A. Klassen (ROSPHOTO)
Period Attires, Uniforms and Decorations Consultant: B. A. Kosolapov, O. A. Horoshilova
General Editor: M. G. Dynnikova
Proofreading: E. V. Velichkina
Design & Makeup: A. L. Makarov
Translation: Igor Mackeev

ISBN 978-5-91238-016-7 / ISBN 978-5-91238-030-3 (т. 7)

Participants:

- © The Federal State-Budgeted Institution of Science “The Archive of the Russian Academy of Sciences,” 2020
- © The Federal State-Budgeted Institution of Culture “The State Museum-Reserve “Alexandrovskaya Sloboda,” ’ 2020
- © The Municipal Budgetary Cultural Institution “The Nizhniy Tagil’s Museum-Reserve “Mining and Work Ural,” ’ 2020
- © The Military-Historical Museum of Artillery, Engineer and Signal Corps, 2020
- © The State-Owned Federal Institution “Russian State Archives of Film and Photo Documents,” 2020
- © The Federal State-Budgeted Institution “The Russian State Naval Archives,” 2020
- © The Novgorod State Museum-Reservation, Veliky Novgorod, 2020
- © The Federal State Institution “Russian State Library,” 2020
- © ROSPHOTO, text, composition, design, makeup and translation, 2020

- © The Archive of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg Branch, illustrations, 2020
- © The Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, illustrations, 2020
- © From the collection of the Russian Museum of Ethnography, Russia, illustrations, 2020
- © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, illustrations, 2020
- © The Federal State-Budgeted Institution of Culture “The L. N. Tolstoy State Museum,” illustrations, 2020
- © St. Petersburg State-Budgeted Institution of Culture “F. M. Dostoevsky Literary-Memorial Museum,” illustrations, 2020
- © National Portrait Gallery, London, illustrations, 2020
- © St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, illustrations, 2020
- © Rijksmuseum, Amsterdam, illustrations, 2020
- © The Federal State-Budgeted Institution of Culture “The Museum-Estate “Arkhangelskoye,” ’ illustrations, 2020
- © The Museum of Russian Photography / The Museum of Organic Culture, illustrations, 2020
- © The Russian Museum, St. Petersburg, illustrations, 2020
- © The State Historical Museum, illustrations, 2020
- © The Vladimir Dahl Russian State Literary Museum, illustrations, 2020
- © The Alexander Podoinitsyn Collection, 2020
- © The Olga Horoshilova Collection, 2020
- © The Anastasia and Pavel Horoshilov Collection, illustrations, 2020
- © The Oleg Plyushkov Collection, illustrations, 2020
- © The Alexey Tolmachev Family Archive, illustrations, 2020

The Project has been carried out under the aegis of the Ministry of Culture of the Russian Federation
The editors would like to express special thanks to the Ministry of Culture of the Russian Federation; managerial and research staff of the participating museums, archives and libraries, and personally to P. V. Horoshilov, for their support in the implementation of the Project

А. В. МАКСИМОВА

История проекта

В 2019 году отмечается 180-летие с момента появления фотографии. К этому юбилею приурочено завершение многолетнего проекта-исследования, представляющего российские образцы первого фотоизображения — дагеротипа. Проект «Дагеротип в России» демонстрирует зрителю бесценные образы прошлого и знакомит с созданием технологии запечатления реальности, позволяет прикоснуться к миру ранних «снимков на серебре» и погрузиться в атмосферу первых фотографических ателье.

Запатентованный, а затем в 1839 году подаренный всему миру французом Луи Жак Манде Дагером, процесс фиксации предметов природы при помощи камеры-обскуры просуществовал чуть более двух десятилетий, ставших революционным этапом в развитии искусства, полиграфии, средств массовой коммуникации и науки. Технология изготовления дагеротипа, донёсшая до нас зримые свидетельства ушедшего времени, не позволяла тиражирования, которое стало возможно благодаря негативно-позитивному процессу англичанина Уильяма Генри Фокса Тальбота, изобретённому и запатентованному в это же время, но получившему чуть более позднее признание и распространение.

Появление фотографии вовсе не сводится к этим ключевым именам — изобретение способа фиксации изображения, полученного с помощью света, было неизбежно; предчувствие его появления витало в воздухе и не было результатом гениального озарения исследователя-одиночки. Экономические, политические, социальные и технические условия сыграли не меньшую роль, чем научные познания, случайные наблюдения или догадки энтузиастов, в руках которых уже были «светописные машины», камеры-обскуры, легко применимые к новому изобретению.

Оба процесса ранней светописы — дагеротипия и тальботипия (калотипия) — стали отправной точкой для появления фотографии, во всех известных нам сейчас значениях этого термина. Однако репрезентация данных процессов и их изучение чаще всего строятся на противопоставлении технологий, кажущихся такими очевидно разными. С первых лет существования, как только техника бумажной фотографии позволила получать качественные снимки, эстетическое и практическое предпочтение было на стороне бумажных отпечатков, обладавших безусловно большей художественной выразительностью и преимуществами,

связанными с тиражируемостью и разнообразием форматов снимка. Популярность «бумажной светописы» можно объяснить и её сходством с печатной графикой. Дагеротип же, при всём его техническом совершенстве как «зеркала природы», имел и ряд свойств, существенно затруднявших признание и распространение: это был уникат — личный, частный, почти интимный бытовой предмет, удовлетворивший лишь на некоторое время общественную потребность в точном воспроизведении реальности.

Выйдя из обихода через два десятка лет, предвестник фотографии был надолго предан забвению, оставаясь известным лишь специалистам и исследователям — «тупиковой веткой развития» фотографии назовут его позже.

Столкновение истории визуальной культуры явление дагеротипии интересно прежде всего парадоксальностью. С одной стороны, дагеротип, бесспорно, снимок, со всеми присущими изображению свойствами, с другой — объект, не выполняющий основную социальную функцию фотографии — распространение визуальной информации. Это уникальный предмет личного обихода, а позже и раритет частного коллекционирования. Таким образом, рассматриваемый в проекте комплекс объектов — связующее звено между классическим представлением о предмете искусства, плавный переход к новой эре тиражирования, «механического воспроизведения» и массовой информации.

До изобретения фотографии изобразительное искусство было единственным средством фиксации и передачи сведений о реальном мире — о внешности человека, об облике животного или общем виде местности, о пейзаже. Эти, с одной стороны конкретные, изображения одновременно являют собой и субъективные образы, представляя объекты в усреднённом виде. Появившаяся фотография перехватила у искусства информативную роль изображения, как эталонного, так и доселе невиданного, сформировав наше суждение о достоверности и сходстве. С этого момента начинает складываться новый язык визуальной коммуникации, разделяющий изобразительность и изображение.

Безусловно, никто из тех, кто стоял у истоков фотографии, не мог представить себе её грядущего многообразия, но уже в первые десятилетия своего существования светопись демонстрировала весь свой мощнейший потенциал и стремительно развивалась.



Вальдемар де Ренар. Парный портрет. Дагеротип. Швеция, 1850-е. РОСФОТО
Waldemar de Renard. A Double Portrait. Daguerreotype. 1850s, Sweden. ROSPHOTO

Разнообразные сюжеты дагеротипной съёмки стремились вместить всю вселенную. Помимо преобладающих коммерческих студийных портретов, можно встретить и инсценированные эпизоды домашней жизни, и натюрморты, и сложные предметные композиции («фотографические кунсткамеры»), и интерьеры, передающие фактурные особенности предметов. Архитектурные фрагменты, памятники археологии, панорамные виды городов (прежде всего Парижа), павильоны всемирных выставок, идиллические пейзажи и изображения обнажённых натурщиц (главным образом на стереодагеротипах) — вот далеко не исчерпывающий список того, что хотело «ухватить» универсальное механическое око.

Фотоснимки становятся способом сохранить стремительно исчезающее прошлое, и дагеротипия таким образом отчасти принимает на себя своеобразную функцию музея. Но чтобы демонстрировать мир всё большему числу зрителей, единственный снимок не годится, технология утопает в ею же созданном ажиотажном спросе. В большинстве широкомасштабных проектов, как то: «Дагеротипные прогулки» Ноэля Паймала Леребура, экспедиционные съёмки братьев Биссон, этнографические экспедиции Эдуарда Тьессона, Жюля Итье, дипломата барона Жана-Батиста Гро, художника Жозефа-Филибера Жиро де Пранже, репродуцирующего памятники Ближнего Востока и Парижа, — дагеротипы служат оригиналами для создания изображений в других техниках, допускающих тиражирование. В основном снимки воспроизводятся литографским способом.

Для архивного и музейного хранения дагеротип — комплексный объект — неразрывное сочетание изображения и его обязательного оформления. Защитный футляр, медальон или небольшая настольная рамка — виды обрамления, заимствованные из традиции оформления портретной миниатюры, в жанре которой работали многие художники, открывшие затем собственные дагеротипные ателье. Использование кейса в первую очередь продиктовано необходимостью защиты хрупкого фотографического слоя, сравниваемого с пылью на крыле бабочки. Защищать дагеротип необходимо как от механического повреждения (стирания), так и от химических процессов, которые активизируются под воздействием света (угасание) или доступа кислорода (окисление) и грибков (фоксинг).

Включению дагеротипных изображений в музейную практику — использование при создании выставок и экспозиций — препятствуют строгие условия, необходимые для обеспечения сохранности, в первую очередь защита от угасания,



Неизвестный автор. Портрет женщины с ребёнком.

Дагеротип. Франция, 1842. РОСФОТО

Unknown. Portrait of a Woman with a Child.

Daguerreotype. 1842, France. ROSPHOTO

то есть от утраты изображения, вызванной воздействием света, а также трудность визуального восприятия зеркально перевёрнутого изображения на пластине.

Если вы никогда не видели дагеротип лично, вы не сможете в полной мере оценить проблемы его воспроизведения и восприятия. Пересъёмка, копирование и экспонирование этих сложных объектов стали возможны лишь при современных технических решениях цифровой фотографии.

Дагеротипы, как и многие другие памятники визуального искусства, хранящиеся в архивах и музейных собраниях, недоступны широкой аудитории в своём материальном воплощении. Но в наши дни, в эпоху глобальной цифровизации, они получили вторую жизнь, новый статус самостоятельности и особое внимание исследователей. В сводном каталоге «Дагеротип в России» рассматриваются не

только дагеротипы, но и возможная форма их репрезентации, способы применения научных — технико-технологических, искусствоведческих, историографических и источниковедческих — методик изучения.

Проект «Дагеротип в России» стал одним из череды глобальных исследований уникальных образцов светописы по всему миру. За последние десятилетия состоялось множество публикаций, включающих в том числе и каталоги уникальных музейных коллекций. Были выпущены альбомы и монографии, представлены замечательные экспозиции, запущены программы по электронной публикации предметов ранней светописы. Эта работа спасает от забвения и утраты, даёт возможность знакомства с уникальным визуальным материалом 1840–1850-х годов.

Среди такого рода исследований в первую очередь следует отметить американские проекты: первый полный каталог коллекции французских дагеротипов Международного музея фотографии Джорджа Истмана («коллекция Кромера»), подготовка которого началась в связи с крупной выставкой французских дагеротипов (1977), а публикация состоялась в 1989 году (автор выставки и каталога — куратор Жанет Бюргер); Метрополитен-музей (Нью-Йорк) и Библиотека Конгресса (Вашингтон) в конце 1990-х годов выпустили полные каталоги своих собраний дагеротипов, исследовательские материалы по истории развития технологии, а также практические программы идентификации, реставрации и консервации для музейных специалистов, наиболее значимые из которых «Дагеротип в Америке» Бомонта Ньюхолла и «Ранний американский дагеротип» Сары Кейт Гиллспи.

Хронологические рамки распространения технологии в Америке отличаются от Европы. На континенте дагеротип получил широкое распространение чуть позже и просуществовал до 1880-х годов, наряду с более дешёвыми аналогами — амбротипом и ферротипом. Таким образом, число дошедших до нашего времени предметов американского происхождения существенно выше.

Во Франции особого внимания заслуживает собрание дагеротипов Национальной библиотеки Франции, насчитывающее более 800 единиц, и коллекция французских дагеротипов из собрания музея Орсе, опубликованная в 2008 году в дополнение к проходившей в музее выставке британских калотипов. Развитие и быстрое, но эфемерное распространение изобретения Дагера во Франции иллюстрируется разнообразием предметов, а также глубиной и качеством коллекций, которую музеи собрали за последние десятилетия.

Следует также отметить обширную коллекцию Музея прикладного искусства и ремёсел в Гамбурге, одну из крупнейших коллекций дагеротипов Скандинавии в Королевской библиотеке Дании в Копенгагене, предметы из собрания музея Альбертина в Вене.

В Европе, помимо локальных музейных проектов, в начале 2000-х годов получила широкую известность программа по каталогизации и оцифровке музейных предметов «Европеана» и её отдельный раздел, посвящённый фотографическому наследию, — «Дагеробаза». К сожалению, участие музейных предметов из России в ней было невозможно. Работа над созданием электронной базы данных европейских дагеротипов велась почти десять лет, с 2012 года. Результатом стала публикация около 17 000 тысяч предметов, среди них есть и хранящиеся в европейских коллекциях произведения авторов, работавших на территории России. Принцип реализации проекта «Дагеробаза» заключался лишь в сборе и публикации предметов, без какого-либо изучения и анализа.

В ближайшее время начнёт свою работу программа изучения итальянского фонда фотографий из Архива Алинари, в центре внимания которой также вопросы публичной доступности таких предметов, как дагеротипы, амбротипы и другие образцы редких нетиражируемых фотографических технологий.

В России, начиная с 1990-х годов, изучением и публикацией собрания дагеротипов занимались Т. Г. Сабурова и И. А. Семакова в Государственном историческом музее (Москва), где уже в 1999 году прошла выставка «У истоков фотоискусства», сопровождавшаяся изданием полного каталога самой обширной в нашей стране коллекции. В 1998 году опубликована уникальная технология реставрации дагеротипов Н. М. Гарбар. В 2011 году в Санкт-Петербурге состоялась выставка «Эпоха дагеротипа. Ранняя фотография в России» из собрания Государственного Эрмитажа и Пушкинского Дома, сопровождавшаяся выпуском каталога. В 2012 году был издан каталог коллекции дагеротипов Государственного Эрмитажа.

Многолетняя работа по изданию заканчивается седьмым томом сводного каталога «Дагеротип в России». Организатор проекта — Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО. Участники — музеи, архивы и библиотеки Российской Федерации. Создание общенационального каталога — важнейшая часть федеральной программы сохранения фотодокументов, осуществляемой под эгидой Министерства культуры Российской Федерации. Цель проекта — сохранение фотографического наследия России, выявление и введение в научный оборот уникальных произведений, большинство из которых публикуется в данном проекте впервые.

За редким исключением, произведения, представленные в каталоге, — студийные портреты. Именно портретная, коммерческая, дагеротипия получила широкое распространение в Российской империи. К сожалению, сведения о натуральных съёмках встречаются редко, а сами дагеротипы не сохранились. Исключение составляют несколько изображений Москвы и виды усадеб или интерьеров, выполненные уже в начале 1860-х годов, вероятно, по заказу их владельцев.

Следует отметить высокий художественный уровень произведений русских и иностранных авторов, чьи портретные студии работали в Москве, Санкт-Петербурге и окрестностях, Нижнем Новгороде и многих других городах. Альфред Давиньон, Мартин Абади, Иосиф Венингер, Генрих Венингер, Карл Даутендей, Сергей Львович Левицкий, Иосиф Пейшес, Вильгельм Шенфельд, Карл Петер Мазер, братья Цвернер — почти все из них имели художественное образование и тонкий вкус. Созданные ими образы современников говорят о большом внимании, с которым дагеротиписты подходили к работе с моделью, вопросам композиции, освещения, студийного оборудования и даже оформления павильонов для съёмки. Ряд заведений, как, например, ателье шведского подданного Карла Петера Мазера, ранее с успехом занимавшихся портретной миниатюрой, просто расширили круг предлагаемых ими художественных услуг за счёт модной и коммерчески привлекательной дагеротипии.

На дагеротипных портретах запечатлены многие уникальные личности своего времени: представители высшего света, политики, военные, художники и литераторы, декабристы — те, чьи черты могли быть известны сегодня лишь по художественным изображениям.

Общая структура проекта подразумевает, что отдельные тома, сохранив основные принципы и общую структуру описания предмета, различаются между собой. Пять томов посвящены отдельным, значительным по численности коллекциям — Литературного музея Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, Государственного литературного музея, Российской государственной библиотеки, Государственного Эрмитажа и Государственного исторического музея. Проект насчитывает более тысячи опубликованных уникальных предметов.

Первый, второй и седьмой тома содержат предметы из более чем двух десятков российских собраний. Так, первый том каталога объединил коллекции Научной библиотеки Российской академии художеств (Санкт-Петербург), Российского этнографического музея (Санкт-Петербург), Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург), Государственного музея Л. Н. Толстого

(Москва), Государственного мемориального и природного заповедника «Музей-усадьба Л. Н. Толстого „Ясная Поляна“» (Тульская обл., Ясная Поляна), Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург), Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва), Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Москва), Национального музея Республики Татарстан (Казань), Санкт-Петербургского филиала Архива Российской академии наук, Музея-заповедника «Усадьба „Мураново“ имени Ф. И. Тютчева», Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи (Санкт-Петербург), Государственного музея-заповедника «Петергоф», Государственного музея-заповедника «Павловск», Государственного музея-усадьбы «Архангельское» (Москва).

Во второй том вошли коллекции Иркутского областного краеведческого музея, Иркутского областного историко-мемориального музея декабристов, Государственного музея А. С. Пушкина (Москва), Всероссийского музея А. С. Пушкина (Санкт-Петербург), Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника, Красноярского краевого краеведческого музея, Музея-усадьбы Н. Г. Чернышевского (Саратов), Государственного литературно-мемориального музея Н. А. Добролюбова (Нижний Новгород), Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника, Государственного музея А. М. Горького (Нижний Новгород), Новгородского государственного объединённого музея-заповедника, Русского музея фотографии (Нижегородская область), Музея Органической Культуры (Коломна), Мультимедийного комплекса актуальных искусств (Москва), Политехнического музея (Москва), Приморского государственного объединённого музея имени В. К. Арсеньева (Владивосток), Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Переславля-Залесского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Череповецкого музейного объединения, Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево», Орловского объединённого государственного литературного музея И. С. Тургенева, Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова, Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург),



Неизвестный автор. Женский портрет. Дагеротип. Великобритания, 1850-е. РОСФОТО
Unknown. Portrait of a Woman. Daguerreotype. 1850s, Great Britain. ROSPHOTO

Государственного мемориального музея А. В. Суворова (Санкт-Петербург), Центрального военно-морского музея (Санкт-Петербург), Свердловского областного краеведческого музея, Государственной Третьяковской галереи (Москва), Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль», Российского государственного архива литературы и искусства (Москва), Российской государственной библиотеки (Москва), Российской государственной библиотеки искусств (Москва), Ивангородского музея, Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО (Санкт-Петербург), Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург), Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва), Кировского областного краеведческого музея, Литературно-художественного музея-усадьбы «Приютино» (Всеволожск), Историко-мемориального музея-усадьбы П. Е. Щербова (Гатчина).

В третьем томе каталога опубликовано собрание Литературного музея Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в Санкт-Петербурге. Коллекция Пушкинского Дома является четвёртой по численности после собраний Государственного исторического музея, Российской государственной библиотеки и Государственного Эрмитажа. Среди почти ста дагеротипов Пушкинского Дома можно выделить уникальные снимки ссыльных декабристов Альфреда Давиньона, сделанные им в 1845 году в Сибири, и выполненные неизвестными авторами редчайшие портреты живописца Карла Павловича Брюллова. Автор вступительной статьи и составитель каталога В. С. Логинова.

В том Государственного исторического музея (Москва) включены уже известные и новые, полученные в ходе продолжающихся исследований и реставрационных работ предметы.



Неизвестный автор. Семья Карпинских: П. М. Карпинский (отец), М. Ф. Карпинская (мать), Мария (дочь), братья, один из трёх мальчиков, Александр — будущий президент Российской академии наук. Дагеротип. Не позднее 1855. Семейный архив А. К. Толмачёва

Unknown. Portrait of the Karpinsky Family: P. M. Karpinsky (Father), M. F. Karpinsky (Mother), Maria (Daughter), and Three Sons (one of the sons, Alexander, future President of the Russian Academy of Sciences). Before 1855. The Alexey Tolmachev Family Archive

На данный момент это самая крупная в стране (более трёхсот предметов) коллекция дагеротипов. Следует особо упомянуть портреты выдающихся деятелей эпохи: декабриста Сергея Григорьевича Волконского, писателей И. С. Тургенева и А. И. Герцена, издателей Н. Г. Фролова и Н.Ф. Щербина, историков Т.Н. Грановского и И.Е. Забелина, поэта-переводчика Н. Х. Кетчера, лидера славянофилов А. С. Хомякова. Среди портретируемых представители именитых дворянских и купеческих фамилий — Ширинских-Шихматовых, Станкевичей,

Хвоцинских, Басниных, Вишняковых и многих других. Автор-составитель тома Т. Г. Сабурова. Авторы статей: А. В. Березин, М. Б. Далибандо, Д. А. Золотарев, А. А. Колтыгина.

Четвёртый том знакомит нас с коллекцией Государственного литературного музея — крупнейшего литературного музея России и одного из крупнейших литературных музеев мира, призванного документировать и представлять на своих экспозициях всю историю русской литературы — от её возникновения до наших дней. Авторы-составители: Т. Н. Шипова и Т. Ю. Соболев.

Пятый том посвящён впервые публикующемуся собранию Российской государственной библиотеки (Москва); из 235 предметов — 222 дагеротипа хранятся в личном архивном фонде Корсаковых, привезённом из усадьбы Тарусово в 1918 году вместе с уникальным семейным архивом (в 1920 году усадьба сгорела). Большинство из этих пластин выполнены в личной мастерской С. Н. Корсакова. На дагеротипах запечатлены владельцы усадьбы: Семён Николаевич Корсаков и Софья Николаевна Корсакова, их сыновья Сергей, Михаил, Николай, Александр, Алексей, Владимир, дочери Вера, Наталья, Анна, соседи по имению П. Н. и Е. П. Безобразовы, Д. С. и В. С. Норовы, А. Н. и Л. В. Дубельты, Е. С. Поливанова, А. М. Зилов. Кроме большой коллекции дагеротипов, архив содержит ранние образцы отпечатков на бумажной основе и тетради с опытами по дагеротипии, датируемые началом 1840-х годов. Остальные дагеротипы в коллекции РГБ относятся к другим личным дворянским усадебным фондам.

Шестой том полностью посвящён уникальной коллекции Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) — 90 предметов, — включившей произведения практически всех видов и жанров: портреты, интерьеры, пейзажи, репродукционную съёмку — и позволившей проследить историю светописа в России с 1840-х до начала 1860-х годов.

Седьмой — сводный, заключительный том проекта объединил в себе весь справочный аппарат: указатель дагеротипистов, указатель изображённых лиц, библиографию — и оставшиеся неопубликованными предметы из Архива Российской академии наук (Москва), Музея-заповедника «Александровская слобода» (г. Александров), Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал», Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи (Санкт-Петербург), Российского государственного архива кинофотодокументов (Красногорск), Российского государственного архива Военно-Морского Флота (Санкт-Петербург), Государственного мемориального музея А. В. Суворова (Санкт-Петербург), Российской государственной библиотеки (Москва) и Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО (Санкт-Петербург).

Этим томом заканчивается работа над публикацией памятников ранней российской фотографии в государственных фондах Российской Федерации. Некоторые сведения, собранные в ходе работы над изданием каталога «Дагеротип в России», уже были известны историкам фотографии, особенно занимающимся её ранним периодом. Но мы надеемся, что и они почерпнули какие-то новые факты в процессе работы над проектом. Более того, мы ожидаем, что каталог вызовет особый интерес у ненаучной аудитории, энтузиастов истории фотографии, которые найдут его весьма информативным и познавательным.

Эта книга — последний, завершающий том проекта «Дагеротип в России» — результат большой исследовательской и научной деятельности коллектива авторов из разных городов и музеев, собравшихся по приглашению РОСФОТО и осуществивших шаг за шагом такой невероятный по своему масштабу и уникальности проект.

В первую очередь хочется поблагодарить тех, кто стоял у истоков и чьи профессиональные знания и жизненная энергия стали основой для работы над проектом. Это заведующая фотоархивом Института истории материальной культуры РАН Галина Вацлавна Длужневская (1946—2014), наш добрый друг и учитель; вошедшие в состав редакционного совета проекта заведующая отделом эстампов Российской национальной библиотеки Елена Валентиновна Бархатова, замечательный историк фотографии Татьяна Григорьевна Сабурова, видный деятель российской культуры Павел Владьевич Хорошилов. Огромный вклад в работу по атрибуции изображённых и установлению датировок внесли специалисты Борис Анатольевич Косолапов и Ольга Андреевна Хорошилова.

По мере продвижения проекта к работе над ним подключались хранители коллекций и музейные специалисты, которые делились своими знаниями и представляли свои собрания: Е. А. Агафонова и О. Ф. Уйманен (РОСФОТО), Т. П. Гончарова (МЗ «Мураново»), Х. -М. Кёцле, М. Г. Логинова (ГМТ), О. В. Мачугина (ГМУ «Архангельское»), Е. Н. Ризаева (МНГЧ), Н. Н. Штевнина (РГАЛИ), М. Т. Башкина (Ивангородский музей), В. С. Логинова (Пушкинский Дом), Т. Н. Шипова (ГЛМ), Т. Ю. Соболев (ГЛМ), Д. В. Каверина (ГЛМ), А. Я. Невский (ГЛМ), В. И. Бурцева (РГБ), А. Е. Родионова (РГБ), О. Л. Соломина (РГБ), Н. Ю. Аветян (ГЭ).

На разных этапах реализации проекта в работе принимали участие хранители, реставраторы, фотографы, редакторы, корректоры РОСФОТО и других музейных и архивных организаций: Н. Г. Бандурович (ТМ), О. А. Замаренова (ВМП), Н. А. Зубкова (РНБ), И. А. Клевер (ВМП), Е. Ф. Кононова (РЭМ), Е. А. Мисаланди (МКАИ), И. А. Панченко (ГРМ), Л. С. Полякова (НБ РАХ), Г. А. Поликарпова (ГРМ), Н. В. Рамазанова (РНБ), М. К. Свиценская (РНБ), О. Е. Ульянова (НМРТ), И. М. Щедрова (СПФ АРАН), Ю. А. Богданова (РОСФОТО), К. А. Мисюра-Аладова (РОСФОТО), А. В. Асеева (РОСФОТО), Т. П. Артёмова, Е. В. Величкина, А. Р. Самойлов (РОСФОТО), И. В. Коренева (ИОКМ), Н. М. Шапошникова (ИМД), О. В. Терентьева (ГМП), О. А. Замаренова (ВМП), И. Куклинский (КККМ), Е. К. Данилова (ГМД), Т. Л. Жекова (ПМ), И. Н. Клименко (ПГОМ имени В. К. Арсеньева), Н. В. Аратова (Переславль-Залесский



Ричард Биард. Мужской портрет. Дагеротип. Великобритания, 1840-е. РОСФОТО
Richard Beard. Portrait of a Man. Daguerreotype. 1840s, Great Britain. ROSPHOTO

музей-заповедник), Е. Ф. Мохова (Музей-заповедник «Абрамцево»), Л. Д. Затуловская (ОГЛМТ), С. В. Рябинцев (Костромской музей-заповедник), Т. Ю. Загородникова (УОКМ), Е. Н. Неклес (музей Ф. М. Достоевского), К. П. Губер (ЦВММ), Е. А. Теркель (ГТГ), В. М. Уткина (ГМЗ «Ростовский кремль»), С. А. Круминь (РНБ), С. Г. Шамшилина (ГЦТМ имени А. А. Бахрушина), Л. В. Рыжакова (КОМК), Ю. А. Киселёва (ПРТ), Н. Н. Смирнова (музей-усадьба П. Е. Щербова), И. Г. Кошкина (ГЛМ), Н. Г. Прохоров (ГЛМ), И. Г. Алпатов (ГЛМ), З. С. Ваховская (РГБ), Г. А. Миролюбова (ГЭ), О. А. Степанова (ГЭ), А. Я. Лаврентьев, А. А. Пахомов, С. В. Покровский, И. Э. Регентова, Т. С. Саятина, К. В. Синявский, С. В. Суетова, В. С. Теребенин.

Большой энтузиазм и увлечённость темой показали и наш выпускающий редактор М. Г. Дынникова, переводчик с английского языка И. Ю. Макеев, дизайнер А. Л. Макаров, посвятившие около десяти лет работе над этим изданием.

Коллективу авторов и редакционному совету издания одновременно радостно и грустно заканчивать проект. С одной стороны, это уникальная возможность сотрудничества и взаимодействия, прекрасный пример командной работы и процесса, который постепенно заполнил огромные информационные лакуны и сделал нас свидетелями зарождения и становления тщательно выстроенной референтной базы для будущих исследований русского дагеротипа. С другой стороны, это проект практически полностью реализованный, давший исчерпывающую информацию по своему предмету.

С большой гордостью хочется отметить, что в результате работы нам удалось реализовать максимум задуманного. Надеемся, что тот межмузейный профессиональный союз, который сформировался за годы совместной работы над проектом, станет основой для новых исследований, и мы очень скоро увидим вслед за этим томом новые публикации, расширяющие наши знания в области истории фотографии.

A. V. MAXIMOVA

History of the Project

In 2019 we all celebrated the 180th anniversary of the invention of photography. We are dedicating to this jubilee the completion of our long-term research project aimed at presenting to the world Russian specimens of the earliest photographic process—the daguerreotype. The project, *The Daguerreotype in Russia*, exhibits the invaluable snapshots of the past and acquaints our audience worldwide with the technology that stood behind the precious images. It allows the beholder to “touch” the world of the earliest photographic pictures and immerse herself in the atmosphere of the first daguerreotype studios and galleries.

Invented by Louis-Jacques-Mandé Daguerre, patented and then given for free to the whole world in 1839, the process of fixing objects of Nature by means of the camera obscura enjoyed the demand of millions only for a short span of about twenty years, which had become a revolutionary period in the development of art and science, the printing technology and means of mass communication. The technique of daguerreotyping, which brought us these treasures from the past, did not allow producing multiple copies, which shortcoming had been overcome by another photographic process patented at approximately the same time, the negative-positive process of the Englishman William Henry Fox Talbot.

The advent of photography was not predicated just on those two key players. Recording images by means of sunlight had been inevitable, had been in the air, as it were, and had not been just a result of a solitary effort of a couple of individuals. The economic, political, social and technological environment played no lesser role in the invention than sporadic observations and guesswork of the enthusiasts who owned “light-drawing devices” that could be easily adapted to a new design.

Both of the earliest processes—the daguerreotype and the talbotype—had become the starting point of emerging photography, in all its senses now known to us. But the way they are presented and studied often juxtaposes them as opposite, which they apparently are, technologies. From the

earliest years of their existence, as soon as photography on paper had begun producing quality prints, the esthetic and practical preferences were on its side, for paper prints were more expressive and multi-format-accommodative, and they could be replicated easily. Their ultimate popularity could also be explained by their similarity to printed art, its logical development and extension. Meanwhile, the daguerreotype, with all its technical perfection of the “Nature’s mirror,” had some properties that thwarted significantly its long-term success and proliferation; it was a unique phenomenon, a personal, private, almost intimate object which just for a very short while quenched the public thirst for the exact representation of reality.

Having bowed out of everyday use, after twenty years of excitement, this harbinger of photography was condemned to oblivion for many, many years, known only to specialists and researchers. It would be later called a dead-end in its development.

As a phenomenon in the history of visual culture, the daguerreotype is interesting primarily for the paradoxicality of the photographic properties of its specimens. On the one hand, those are, indisputably, snapshots, with all the properties characteristic of a picture image, on the other, they are objects that do not fulfill the chief social function of photography—dissemination of public information—they are unique items for personal use and, in later periods, rarities in private collections. Thus, the host of objects presented in our publication is a connecting link between the classical idea of an *objet d’art*, a smooth transition to a new era of replication, of “mechanical reproduction,” and mass media.

Before the invention of photography, painting had been the only means of fixation and representation of the information about the world, about man’s appearance, beast’s features, landscape’s details. Those, on the one hand, concrete images are also stereotypical ones, presenting subjects in an averaged form. After its invention, photography had taken over from art the role of turning an image into a sort of standard,



Неизвестный автор. Женский портрет. Дагеротип. Западная Европа, 1850-е. РОСФОТО
Unknown. Portrait of a Woman. Daguerreotype. 1850s, Western Europe. ROSPHOTO

as well as into something-never-met-before, and at the same time had formed our notions of faithfulness and likeness. From that moment forward, there was being created a new language of visual communication, separating representation and image.

Undoubtedly, those who stood at the origin of photography could not even imagine its future multifariousness; still within the first decades of its development it had already demonstrated a huge potential and progressed at a great pace. The variety of subjects for the daguerreotype covered the entire universe. In addition to the prevailing commercial studio portraiture, one could come across staged scenes from household life, still lifes, complex subject compositions (“photographic cabinets of curiosities”), interior views, conveying a variety of object textures. Architectural details, monuments, archeological artefacts, panoramic views of cities (primarily of Paris), pavilions of world exhibitions, idyllic landscapes, and *academies* of nude models (mainly stereoscopic)—all of them compose just part of the list of the subjects which the universal technical eye intended to grab and declare its own.

Photographic pictures had become the means of saving the rapidly disappearing past, and the daguerreotype was assuming the role of a museum of sorts. But in order to present the world to a rapidly growing audience one could not rely on a single, unique image, it was not enough—the process was drowning in its own unprecedented demand. In most of the major projects of the period, such as *Les Excursions daguerriennes* of Noël Paymal Lerebours, expeditions of the Bisson brothers, ethnographic trips of the diplomat Baron Jean-Baptiste Gros, of Jules Itier, Édouard Thiesson, the Mediterranean voyage of the artist Joseph Philibert Girault de Prangey, who also dabbled in Parisian views, the original daguerreotypes were reproduced for dissemination by other established techniques suitable for the purpose. Most of the time they were lithographed.

For archival and museum storage, a daguerreotype is a very complicated item—an inseparable combination of an image and its mandatory housing. A protective case, a medallion, or a small table-top frame are the types of packaging borrowed from the tradition of decorating portrait miniatures, the genre many artists-turned-daguerreotypists had dealt in. The use of the case was primarily necessitated by the need to protect the fragile photographic layer, comparable to the tiny scales on the wing of a butterfly. A daguerreotype needs protection from both mechanical damage (abrasion) and chemical processes activated under the influence of light (fading), oxygen (oxidation) or microorganisms (foxing).

Introduction of daguerreotypes into usual presentation practices of museums, their participation in expositions and period exhibits, is complicated by the very strict requirements ensuring their preservation, primarily protection from fading, i.e., image loss due to excessive exposure to light. The difficulty of visual perception of a mirrored image on a mirror surface is also a negative factor here.

If you have never seen a daguerreotype in real life, you may not be able to fully appreciate the problem of its reproduction and perception. Only recently, with the advances in modern digital photography, have photographing, copying and exhibiting of these complicated objects even become possible.

Daguerreotypes, as many other monuments of visual art stored in museum collections and archives, are not available to wide audiences at brick-and-mortar exhibition halls. But today, in our era of global digitization, they have received a chance to be discovered again, and been given a new status of independence and special attention of researchers. *The Daguerreotype in Russia* consolidated catalog deals not only with the presentation of the objects (the daguerreotypes themselves), but also with the possible form of their representation, the ways they could be used and applied in the scientific, technical and technological methodology of studying art, period and source histories.

The Daguerreotype in Russia project has become one of a series of global studies of unique specimens of sun-paintings around the world. Over the past decades, there was a considerable number of similar projects which also included publications of unique museum collections. Albums and catalogs were released, brilliant exhibits were held, programs for the electronic publication of artefacts of early photography were launched. This tremendous effort saves invaluable treasures from oblivion and loss, and makes it possible for the public to get acquainted with the unique visual material of that era.

Among the projects of this scope we should first of all mention American endeavors: a complete catalog of French daguerreotypes preserved at the George Eastman Museum (The Cromer Collection), whose composition began at the time of a major exhibition of French daguerreotypes in 1977 and publication took place in 1989 (both events supervised by curator Janet E. Buerger); in the end of the 1990s, the Metropolitan Museum (New York) and the Library of Congress (Washington, D.C.) came up with catalogs of their daguerreotype collections, as well as corpuses of research material on the history of the technology, along with the practical guidelines on identification, restoration and conservation of daguerreotypes for museum

professionals, most notable of which were *The Daguerreotype in America* by Beaumont Newhall and *The Early American Daguerreotype* by Sara Kate Gillespie.

The chronological frame of the daguerreotype proliferation in America differs significantly from the European one. The phenomenon picked up a little later over there and extended its lifespan well into the 1880s, coexisting peacefully with the later and cheaper techniques, such as the ambrotype and tintype. This phenomenal success accounts for the much greater number of surviving plates in the United States as compared with Europe.

In France, our special attention goes to the daguerreotype collection at the *Bibliothèque nationale de France*, housing more than 800 plates, and the one at *Musée d'Orsay*, whose catalog (by Dominique de Font-Réaulx) was published in 2008 to complement an exhibit of British calotypes held at the *Musée*. The development and rapid, yet ephemeral, spread of Daguerre's invention in France are illustrated by the variety of plates, as well as the depth and quality of the collections amassed by the museums over the past decades.

The daguerreotype collection at the *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*, the major Scandinavian collection at the Royal Danish Library in Copenhagen, and the plates from the collections of the Albertina Museum, Vienna, are also worth mentioning in here.

In addition to local museum projects of the early 2000s, there had been announced and then widely spread throughout Europe a bold endeavor at cataloging and digitizing European cultural heritage for the benefit of everyone interested. The project got the name *Europeana*, and its branch dedicated specifically to the daguerreotype was called *Daguerreobase*. Unfortunately, Russian collections did not participate. The work on *Daguerreobase*, which had begun in 2012, resulted in cataloging about 17,000 items, some made by the operators that had had a history of being active in Russia. Their works are now preserved in various collections across Europe. The principle behind *Daguerreobase* was just to digitize and display the artefacts, without getting into much research and analysis.

The recently founded *Fondazione Alinari per la Fotografia* for the conservation, management and promotion of the Alinari photographic collections is about to provide digital public access to such items as daguerreotypes, ambrotypes, and other rare, not-easily-reproduced photographic technologies.

Since the 1990s, T. G. Saburova and I. A. Semakova of the State Historical Museum (Moscow) have been conducting a thorough research and publication of daguerreotypes from their

Museum's collection. And already in 1999, there was an exhibit, *At the Origin of Photographic Art*, accompanied by the publication of a complete catalog of this largest Russian collection. 1998 was marked by the publication of the unique technology of daguerreotype restoration introduced by N. M. Garbar, the Museum's staff restorer. In 2011, another daguerreotype exhibit, *The Age of the Daguerreotype. Early Photography in Russia*, presenting plates from the collections of the State Hermitage Museum and Pushkin House, was accompanied by the publication of a catalog. A complete catalog of the State Hermitage Museum's daguerreotype collection followed the next year.

With this, seventh, volume we are completing this extraordinary nine-year-long effort at the creation of our unique consolidated catalog, *The Daguerreotype in Russia*. The project was founded by the State Museum Exhibition Center ROSPHOTO. Participating institutions: museums, archives and libraries of the Russian Federation. The creation of a nation-wide catalog is a very important part of the Federal *Program for the Preservation of Photo Documents*, implemented under the aegis of the Ministry of Culture of the Russian Federation. The project's goal: preservation of Russian photographic heritage, discovery and introduction into the scientific community of unique works of photographic art, most of which undergo their first ever publication.

Most of the works, there are few exceptions, represented in the catalog are studio portraits. This genre, commercial portraiture, was the most wide-spread in the Russian Empire. Unfortunately, information about early photographic pictures from nature is scarce, and the daguerreotypes themselves, landscape and city views, have not survived. The few surviving ones are views of Moscow and its environs, and views of landowners' estates and interior decorations, made to order in the early 1860s.

We should give credit to the high artistic level of the works of Russian and foreign daguerreotypists who operated out of portrait studios in Moscow and St. Petersburg and their environs, in Nizhny Novgorod, and many other Russian cities. Among them were Alfred Davignon, Martin Abadi, Joseph and Heinrich Weninger, Carl Douthendey, Sergey Levitsky, Joseph Peychez, Wilhelm Schönfeld, Carl Peter Mazer, and the Zwerner brothers, to name just a few. Almost all of them were trained artists and had a very refined taste. The plates in which they perpetuated their contemporaries attest to the great attention the artists paid to positioning their sitters, picture composition, studio lighting, props and even interior decoration. A number



Неизвестный автор. Мужской портрет. Дагеротип. Европа, 1850–1860-е. РОСФОТО
Unknown. Portrait of a Man. Daguerreotype. 1850s–1860s, Europe. ROSPHOTO



Неизвестный автор. Женский портрет. Дагеротип. Конец 1840-х — начало 1850-х. Частное собрание А. Л. Подойницына
Unknown. Portrait of a Woman. Daguerreotype. Late 1840s — early 1850s. The Alexander Podoinitsyn Collection

of establishments, such as the studio of the Swedish subject Carl Peter Mazer, who had begun as a successful miniature portraitist, simply widened the list of services offered with the fashionable and commercially lucrative daguerreotype.

Daguerreotype portraits saved for posterity likenesses of many historical figures of the time—members of nobility and high society, prominent politicians, military officers, painters and writers, Decemberists—those whose features we would now be confined to learning only from paintings, were it not for the copper plate and the faithful image.

The general structure of the project allowed for the volumes to differ one from another while preserving the principles and fabric of the items’ descriptions. Five volumes are totally dedicated to major collections, ones of the Literary Museum of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Vladimir Dahl Russian State Literary Museum, the Russian State Library, the State Hermitage Museum, and the State Historical Museum. More than a thousand unique plates were published in the course of the project.

The first, second and seventh volumes of the Catalog present plates from more than twenty different Russian collections. The first volume, for one, unites the collections of the Science Library of the Russian Academy of Fine Arts (St. Petersburg), the Russian Museum of Ethnography (St. Petersburg), the State Russian Museum (St. Petersburg), the National Library of Russia (St. Petersburg), the L. N. Tolstoy State Museum (Moscow), the State Memorial and Natural Park “Yasnaya Polyana Estate Museum of L. N. Tolstoy” (Yasnaya Polyana, Tula Region), the St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, the A. A. Bakhrushin State Central Theater Museum (Moscow), the M. I. Glinka National Museum-Consortium of Musical Culture (Moscow), the National Museum of the Republic of Tatarstan (Kazan), the St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, the F. I. Tyutchev Muranovo Estate Museum Park (Moscow Region), the Military Historical Museum of Artillery, Engineering and Signal Corps (St. Petersburg), the Peterhof State Museum Park, the Pavlovsk State Museum Park, and the Arkhangelskoye Estate State Museum (Moscow).

The second volume features precious plates from the collections of the Irkutsk Regional Museum of Local History, the Irkutsk Regional Historical Memorial Museum of Decembrists, the State Museum of A. S. Pushkin (Moscow), the National Pushkin Museum (St. Petersburg), the Tobolsk Historical Architectural Museum Reserve, the Krasnoyarsk

Regional Museum, the Museum Estate of N. G. Chernyshevsky (Saratov), the State Literary and Memorial Museum of N. A. Dobrolyubov (Nizhny Novgorod), the Nizhny Novgorod State Historical Architectural Museum Reserve, the State Museum of A. M. Gorky (Nizhny Novgorod), the Novgorod State United Museum Reserve, the Russian Museum of Photography (Nizhny Novgorod Region), the Museum of Organic Culture (Kolomna, Moscow Region), the Multimedia Complex of Actual Arts (Moscow), the Polytechnical Museum (Moscow), the V. K. Arsenyev State Primorsky United Museum (Vladivostok), the Yaroslavl State Historical-Architectural and Art Museum Reserve, the Pereslavl-Zalessky State Historical-Architectural and Art Museum Reserve, the Cherepovets Museum Association, the Vologda State Historical Architectural and Art Museum Reserve, the Abramtsevo State Art and Literary Museum Reserve (Moscow Region), the Orel State United Literary Museum of I. S. Turgenev, the Kostroma State Historical-Architectural and Art Museum Reserve, the I. A. Goncharov Ulyanovsk Regional Museum, the State Museum of History of St. Petersburg, F. M. Dostoevsky Literary-Memorial Museum (St. Petersburg), the State Memorial Museum of A. V. Suvorov (St. Petersburg), the Central Naval Museum (St. Petersburg), the Sverdlovsk Regional Museum, the State Tretyakov Gallery (Moscow), Rostov Kremlin State Museum Reserve, the Russian State Archive of Literature and Art (Moscow), the Russian State Library (Moscow), the Russian State Art Library (Moscow), the Ivangorod Museum, the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO (St. Petersburg), the National Library of Russia (St. Petersburg), the A. A. Bakhrushin Central State Theater Museum (Moscow), the Kirov Province Regional Museum, the Priyutino Literature and Art Museum Estate (Vsevolozhsk, Leningrad Region), and P. E. Shcherbov’s Historical-Memorial Museum Estate (Gatchina, Leningrad Region).

In the third volume of the Catalog, we have published the daguerreotype collection of the Literary Museum of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg). It is the fourth largest collection in Russia preceded only by the collections of the State Historical Museum, the Russian State Library, and the State Hermitage Museum. Among almost one hundred plates, we can find in it the unique shots of exiled Decembrists made in Siberia by Alfred Davignon in 1845, and the rarest likenesses of the painter Karl Bryullov made by anonymous photographers. This volume was prepared and prefaced by V. S. Loginova.

The volume dedicated to the collection of the State Historical Museum (Moscow) presents to the reader, along with the daguerreotype plates already known to the scientific community, a host of new items discovered recently in the course of research and restoration activities. As of today, this is the largest public collection of daguerreotypes in Russia. It includes, inter alia, portraits of the prominent public figures of the period: the Decembrist Sergey Volkonsky, writers Ivan Turgenev and Alexander Herzen, historians Timothy Granovsky and Ivan Zabelin, the poet and translator Nikolai Ketcher, the leader of the Slavophile Movement Alexey Khomyakov, to name just a few. Among the sitters were members of the renowned noble and merchant families: the Shirinsky-Shikhmatovs, the Stankevichs, the Khvoshchinskys, the Vishnyakovs, the Basins, and many others. The volume was prepared by T. G. Saburova. A. V. Berezin, M. B. Dalibando, D. A. Zolotaryov, and A. A. Kolygina penned the essays included in it.

The fourth volume acquaints the audience with the collection held at the Vladimir Dahl Russian State Literary Museum, one of the largest literary museums in the world and the largest in Russia, whose mission is to document and exhibit the entire history of Russian literature, from its origin to the present day. It was prepared for publication by T. N. Shipova and T. Y. Sobol.

The fifth volume is dedicated entirely to the daguerreotype collection of the Russian State Library (Moscow) which comprises 236 plates, of which 222 are part of the Korsakov family fonds removed from their Tarusovo estate in 1918, along with the unique archive (the estate burnt to the ground in 1920). Most of the plates were made on the premises, at the Korsakovs' workshop. They portray the owner, Semyon Korsakov, and his wife, Sofia, as well as their sons — Sergey, Michael, Nikolai, Alexander, Alexey and Vladimir — and daughters — Vera, Natalia and Anna. There are also portraits of their neighbors — P. N. and E. P. Bezobrazov, D. S. and V. S. Norov, A. N. and L. V. Dubelt, E. S. Polivanova, A. M. Zilov — and the sons' wives — N. N. Muravyova-Karskaia, N. A. Lvova, and V. N. Cherkasova. Besides the voluminous collection of daguerreotypes, the family archive contains early paper prints and notebooks with notes on daguerreotype experiments dated back to the 1840s. The rest of the daguerreotypes held at the Russian State Library hail from various fonds of noble landowner' families.

The unique collection of the State Hermitage Museum (St. Petersburg) occupies the sixth volume of the Catalog—ninety items representing practically all genres of the daguerreotype, from portraits to interior decorations to landscapes to reproductions — allowing us to follow the history of photography in Russia from the early 1840s through the early 1860s.

The seventh, ultimate, volume of the Catalog provides the reader with the indices of the *dramatis personae*, the daguerreotypists and their sitters, bibliographic and patent information, along with a catalog of remaining, yet unpublished daguerreotypes from the Archive of the Russian Academy of Sciences (Moscow), the “Alexandrovskaya Sloboda” State Museum-Reserve (Alexandrov, Vladimir Region), the Nizhny Tagil “Mining and Work Ural” Museum-Reserve, the Military Historical Museum of Artillery, Engineer and Signal Corps (St. Petersburg), the Russian State Archives of Film and Photo Documents (Krasnogorsk, Moscow Region), the Russian State Naval Archives (St. Petersburg), Alexander V. Suvorov’s Museum-Estate (St. Petersburg), the Russian State Library (Moscow), and the State Museum Exhibition Center ROSPHOTO (St. Petersburg).

This volume completes our long-term attempt at publishing the monuments of early Russian photography now held at state-owned repositories of the Russian Federation. Some information collected in the course of the preparation of *The Daguerreotype in Russia* Catalog had already been known to professionals, especially those specializing in early photography, who happened to be contributors to the project; but hopefully even they have gleaned *en route* something new in their own and adjacent disciplines, and added a thing or two to their knowledge of the period. Moreover, we expect the Catalog to excite the non-scientific audience of photography and history enthusiasts who will find it very informative and educational.

This volume marks the grand finale to the ambitious *The Daguerreotype in Russia* project, the result of assiduous scientific and research activities of a group of authors invited by ROSPHOTO, who dedicated several years of their lives to the step-by-step implementation of this unprecedented, in terms of scope and uniqueness, enterprise.

Our first words of gratitude go to those who stood at its origin and whose professional knowledge and vital energy became a foundation for the project. Among these outstanding individuals are Galina Dluzhnevskaya (1946–2014), Head of the Photo Archive at the Institute of the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences, our great friend and mentor, and the members of the project’s editorial board: Elena Barkhatova, Head of the Etchings Department at the National Library of Russia; Tatyana Saburova, an outstanding historian; and Pavel Horoshilov, a prominent figure of Russian culture. The history experts Boris Kosolapov and Olga Horoshilova helped us a great deal in attributing and dating the daguerreotypes.

As the project progressed, more and more museum experts and collection keepers were getting involved in it, readily sharing their knowledge and submitting their charges. Among them are E. A. Agafonova and O. F. Uimanen, T. P. Goncharova, H. -M. Kützle, M. G. Loginova, O. V. Machugina, E. N. Rizaeva, N. N. Shtevnina, M. T. Bashkina, V. S. Loginova, T. N. Shipova, T. Y. Sobol, D. V. Kaverina, A. Y. Nevsky, V. I. Burtseva, A. E. Rodionova, O. L. Solomina, and N. Y. Avetian.

Curators, restorers, photographers, editors, and proofreaders from ROSPHOTO and all other participating institutions joined the project at various stages: N. G. Bandurovich, O. A. Zamarenova, N. A. Zubkova, E. F. Kononova, E. A. Misalandi, I. A. Panchenko, L. S. Poliakova, G. A. Polikarpova, N. V. Ramazanova, M. K. Svichenskaia, O. E. Ulianova, I. M. Shchedrova, Y. A. Bogdanova, K. A. Misiura-Aladova, A. V. Aseeva, T. P. Artyomova, E. V. Velichkina, A. R. Samoilov, I. V. Koreneva, N. M. Shaposhnikova, O. V. Terentyeva, I. A. Klever, O. A. Zamarenova, I. Kuklinsky, E. K. Danilova, T. L. Zhekova, I. N. Klimenko, N. V. Aratova, E. F. Mokhova, L. D. Zatulovskaia, S. V. Ryabintsev, T. Y. Zagorodnikova, E. N. Nekles, K. P. Guber, E. A. Terkel, V. M. Utkina, S. A. Krumin, S. G. Shamshilina, L. V. Ryzhakova, Y. A. Kiselyova, N. N. Smirnova, I. G. Koshkina, N. G. Prokhorov,

I. G. Alpatova, Z. S. Vakhovskaia, G. A. Mirolubova, O. A. Stepanova, A. Y. Lavrentyev, A. A. Pahomov, S. V. Pokrovsky, I. E. Regentova, T. S. Saiatina, K. V. Siniavsky, S. V. Suetova, and V. S. Terebenin.

Our publishing editor, Maria Dynnikova, English translator and editor, Igor Mackeev, and designer, Alexander Makarov, who devoted almost ten years of their lives to perfecting this publication, always showed unbated enthusiasm and extraordinary loyalty to the project. Our editorial team and authors have mixed feelings at this moment: we are elated and somewhat sad at the same time. On the one hand, this was a great example of and a unique opportunity for fruitful collaboration and interaction, an outstanding team effort, the process that filled out nicely enormous informational lacunae and let us all bear witness to the inception and development of a thoroughly built reference base for future studies of the Russian daguerreotype; on the other though, a project quite fulfilled, one that has run its course and exhausted its own subject.

With great pride, I would like to point out that we have managed to implement our plans beyond all imaginable limits. And I do hope that the inter-museum professional union that has formed over the years of working together on the project will become the basis for more research, and we will see more publications after this volume, which will expand our knowledge in the field of the history of photography.

Е. В. БАРХАТОВА

«Бумажный дагеротип» против «металлического»

Дагеротипия — первая наиболее известная технология за-рождающейся фотографии — с момента своего появления имела серьёзную конкуренцию. Получаемое в камере-об-скуре изображение проецировалось в дагеротипном про-цессе на металлическую основу, но уже существовал и дру-гой метод, при котором получаемый «световой рисунок» закреплялся на бумаге.

О новом изобретении создателя знаменитой диорамы, художника и декоратора Луи Жака Манде Дагера, секретарь Парижской академии наук Франсуа Араго объявил 7 января 1839 г. Тем временем парижанин Ипполит Байар, чиновник Министерства финансов, друг многих художников и гравёров, стал успешно производить самостоятельную съёмку и в марте 1839 г. сумел получить изображения на бумаге. Эти отпечатки Байар продемонстрировал публике в июле 1839 г. на выставке, которую организовали в рамках благотворительной церемонии в пользу жертв землетрясения на Мартинике¹. Байар показал тридцать снимков — виды Парижа, изображения скульптур, сделанные с огромной выдержкой и полученные на бумажной основе в единственном экземпляре. Эти фотографии отлича-лись мягкостью очертаний, плавными переходами полутонов и напоминали рисунки.

В феврале 1840 г. Байар сообщил Академии наук, что использует при съёмке писчую бумагу, подготовленную по методу г-на Тальбота и потемневшую под воздействием света, которую затем опускает в раствор йодистого калия. После экс-понирования в камере-обскуре бумага промывалась в растворе гипосульфита натрия. Позитивное изображение получалось сразу, так как под воздействием света белое йодистое серебро синтезировалось на зачернённой бумаге.

Таким образом, Байар работал с материалом, с которым давно и последовательно экспериментировал другой родона-чальник фотографии — английский математик и астроном Уильям Генри Фокс Тальбот. Ещё 29 января 1839 г. он напи-сал письмо Франсуа Араго, в котором извещал, что вскоре будет иметь честь представить Академии наук «заявление о своём приоритете в открытии, объявленном Дагером, по

двум принципиальным пунктам: (1) фиксации изображе-ния в камере-обскуре; (2) последующее закрепление этих изображений, чтобы они могли противостоять воздействию солнечного света»².

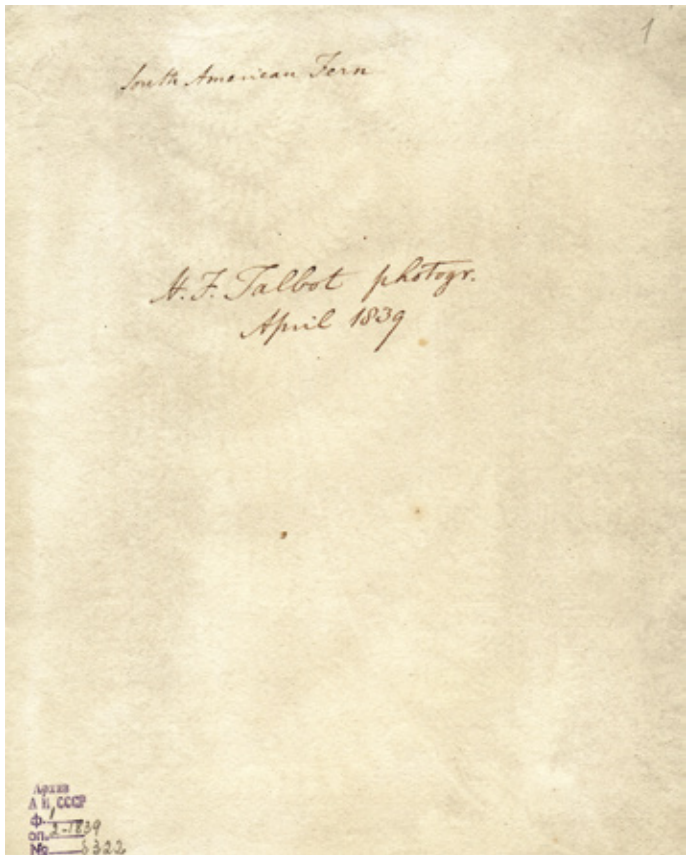
31 января 1839 г. Тальбот прочитал в Лондонском коро-левском обществе доклад «Некоторые сведения об искусстве фотогенических рисунков, или Процесс, посредством кото-рого природные предметы рисуют себя сами без помощи карандаша художника», устроив в библиотеке общества выставку этих «фотогенических рисунков» на бумаге.

А 14 марта 1839 г. другой англичанин, астроном и физик Джон Гершель, также доложил Королевскому обще-ству о получении бумажных снимков, изображения на которых он успешно закреплял гипосульфитом натрия — именно эту методику сразу же освоил и Тальбот. Таким образом, «металлическим снимкам» Дагера изначально были проти-вопоставлены фотографии, получаемые на бумажной основе.

Интересно отметить, что в столице России, Петербурге, раньше всего появились именно «рисунки Тальбота», а не «дагеровы зеркала». Уже в мае 1839 г. члены Императорской академии наук не только изучили метод английского учёного, но даже провели работу по его усовершенствованию.

Всё это стало возможным благодаря деятельности Иосифа Христиановича Гамеля (1788–1862), который в 1829 г. был избран ординарным академиком по кафедре «технологии и химии, приспособленной к искусствам и ремёслам». Гамель должен был изучать новейшие достижения иностранной тех-ники и промышленности, для чего он неоднократно посещал страны Европы и Америку.

Петербургские коллеги Гамеля — академик физиологии К. Э. Бэр и академик зоологии Ф. Ф. Брандт, прочитав в прессе об изобретённом Дагером способе изготовления рисунков при помощи солнечного света, заинтересовались возможностью использовать его для исследования предметов «натураль-ной истории». Именно они попросили отправлявшегося в очередную заграничную командировку Гамеля узнать все под-робности этого открытия.



Уильям Генри Фокс Тальбот. South American Fern (Южноамериканский папоротник). Фотогенический рисунок. 1839. СПбФ АРАН. Ф. 1. Оп. 2–1839. Д. 17. § 322. Л. 27–27 об. © Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (СПбФ АРАН)

William Henry Fox Talbot. South American Fern. Photogenic drawing. 1839. Archive of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg Branch. F. 1. L. 2–1839. C. 17. § 322, pp. 27, 27 v. © St. Archive of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg Branch

Хорошо осведомлённый о новых изобретениях, сделанных в разных странах, Гамель начал поездку с Лондона, куда прибыл в конце апреля 1839 г. и где познакомился с Тальботом, кото-рого назвал в письме петербургским коллегам «английским Дагером». Лично у самого учёного Гамель узнал подробности его изобретательской деятельности и 4 мая 1839 г. переслал в Петербург «ящик, содержащий образцы бумаги, а также образцы приготовляемых здесь фотогенических изображений, равно как предметы, нужные для их изготовления и фиксации вместе с хотя и очень несовершенным руководством к выпол-нению процесса»³.

В письме описана технология съёмки плоских предметов, «которые помещались на обработанную бумагу и подверга-лись воздействию солнечного или дневного света, после чего те места на бумаге, которые не были подвергнуты действию света... оставались более или менее светлыми и образовывали картину. Для того чтобы сохранить изображение во всей града-ции оттенков, применяют сначала промывание чистой водой, а затем обрабатывают его пересылаемыми жидкостями — всего лучше № 3, так как № 2 даёт желтоватый оттенок. Применение камер-обскуры здесь до сих пор удавалось плохо, но я всё же приложил несколько изображений, сделанных Талботом при её

помощи. Я стремлюсь дать Академии верное и точное представление об этом новом изобретении, чего я на этот раз ещё не смогу сделать, т. к. для этого я должен собрать ещё кое-какие сведения»⁴.

Эти сведения Гамель соберёт достаточно быстро и уже 15 июня 1839 г. отправит в Петербург второе письмо с приложенными отпечатками Тальбота. 18 листов, присланных в разные месяцы 1839 г., хранятся ныне в Санкт-Петербургском филиале Архива Российской академии наук (далее — СПбФ АРАН) в одном деле⁵.

На обороте четырёх из них имеется надпись чернилами, содержащая название растения, подпись Тальбота и дату съёмки — апрель 1839 г. На обороте ещё одного — только инициалы Тальбота и цифра «1839».

Листья папоротника, различные цветы и ветки, т. е. плоские предметы, помещались английским учёным на бумагу, покрытую равномерным слоем хлористого серебра. После пребывания под лучами солнца отпечатывался их светлый рисунок на тёмном фоне, — по сути, это были фотограммы растений. Затем образовавшееся изображение фиксировалось — лист промывался водой и различными растворами. Два изображения Гамель переслал в Академию наук.

Часть рисунков передала Гамелю, как пишет исследователь творчества Тальбота Ларри Шааф, мать английского учёного⁶. Леди Тальбот отметила в своём дневнике, что посетивший её 30 апреля 1839 г. почтенный академик из Петербурга очень торопился получить «ботанические» отпечатки, так как хотел показать их цесаревичу, второму сыну русского императора, просвещённому юноше, который должен был в ближайшее время прибыть в Лондон.

Неизвестно, видел ли великий князь Константин Николаевич весной 1839 г. эти рисунки — их показом Гамель, вероятно, стремился продемонстрировать двору своё профессиональное усердие. Но часть их в итоге достаточно скоро оказалась в русской столице.

Члены Петербургской академии наук их с интересом рассмотрели в мае на заседаниях конференции, но качеством остались недовольны. Поэтому академику химии и ботанику Юлию Фёдоровичу Фрицше (1808—1871) было поручено изучить процесс, которым пользовался английский исследователь. Опираясь на материалы, присланные Гамелем, Фрицше быстро выполнил задание и уже 24 мая 1839 г. прочитал коллегам свой «Отчёт о гелиографических опытах». Из него явствует, что, собственноручно сделав два снимка растений, Фрицше, будучи химиком, сосредоточился на фиксации полученных

изображений. В отличие от Тальбота он растворял хлористое серебро, остававшееся под прижатыми листьями, не гипосульфитом, а едким аммиаком.

К своему отчёту Фрицше приложил собственные «фото-генические снимки» и пояснил: «Большой лист был подвергнут действию солнца в течение более короткого времени и потому после обработки аммиаком получил более светлую окраску, чем меньший, который зачернялся дольше. Чтоб сделать действие аммиака более наглядным, я обрезал с обеих сторон последнего листа по куску и обработал аммиаком лишь их, средний же отрезок был отфиксирован согласно данному выше указанию посредством серноватистокислого натра»⁷.

Эффект, достигнутый Фрицше, явственно виден даже сегодня, что позволяет положительно оценить полученный им результат. Однако в заключение Фрицше отметил: «Настоящие методы и аппарат могут оказать науке только весьма ограниченную пользу; ботаник может пользоваться ими с выгодой, когда дело идёт о том, чтобы сделать точный рисунок с оригинальных экземпляров гербария; но вряд ли они могут иметь цену для зоолога, да и вообще их практическая польза может быть весьма невелика»⁸.

Несмотря на этот достаточно скептический вывод, историки справедливо считают отчёт Фрицше «первой научной работой по фотографии», выполненной в России, «вообще одним из первых исследований по фотографическому процессу» и конкретно по тальботовскому методу⁹.

С этим невозможно не согласиться, особенно если принять во внимание, что через две недели после отчёта Фрицше петербургские академики получили новую посылку из Англии. Гамель в конце предыдущего письма от 4 мая 1839 г. спрашивал коллег о том, следует ли ему в дальнейшем пересылать Академии «недорогие предметы», расходуя на это иногда деньги. Видимо, ему ответили положительно, так как 15 июня 1839 г. он отправляет на берега Невы новое письмо, в котором сообщает, что добыл у Тальбота «несколько листков, являющихся результатами новейших опытов по закреплению на бумаге более или менее отдалённых предметов с помощью солнечного или дневного света посредством стеклянных линз»¹⁰. Он подчеркнул, что изображения получены «только на днях». Из этого следует, что Тальбот великодушно отдал (или продал, что, в сущности, неважно) самые свежие результаты своих экспериментов.

В письме от 15 июня 1839 г. Гамель описывает три отпечатка. На первом был запечатлён бюст Гомера, второй был обозначен как «более ранняя и менее удавшаяся попытка закрепить при дневном свете вид нескольких домов в Лондоне». Оба эти листа в СПбФ АРАН отсутствуют, зато является настоящей



«Отчёт о гелиографических опытах» академика Ю. Ф. Фрицше. 1839. СПбФ АРАН. Ф. 1. Оп. 2-1839. Д. 17. § 322. Л. 24, 25. © Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (СПбФ АРАН)

“Report on Heliographic Experiments” by botanist Carl Julius Fritzsche. 1839. Archive of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg Branch. F. 1. L. 2-1839. C. 17. § 322, pp. 24, 25. © Archive of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg Branch

жемчужиной коллекции третий лист, описанный Гамелем как «часть старого загородного дома г-на Талбота, снятая сначала гелиографическим способом на другой лист, а затем с помощью солнца перенесённая на этот листок. Дом был первым... который зарисовался сам собой»¹¹.

В СПбФ АРАН сегодня имеются три снимка, на которых Тальбот запечатлел части своего дома в аббатстве Лакокк: на двух снимках изображены разные окна, а на третьем — башня Шарингтона с балюстрадой. На оборотах всех этих трёх изображений Тальбот расписался и указал дату — апрель 1839 г.



Неизвестный автор. Здание флигеля Императорской академии наук в Петербурге. Калотип. Начало 1840-х. СПбФ АРАН. Ф. 85. Оп. 2. Д. 60. Л. 2. © Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук (СПбФ АРАН)

Unknown. Outbuilding of the Imperial Academy of Sciences, St. Petersburg. Calotype. Early 1840s. Archive of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg Branch. F. 85. L. 2. C. 60, p. 2. © Archive of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg Branch

Своим качеством выделяется, несомненно, отпечаток эркерного окна «Middle Window South Gallery», который Ларри Шааф в альбоме 2000 г. «The Photographic Art of William Henry Fox Talbot» охарактеризовал чрезвычайно высоко. Он отметил, что известно четыре таких изображения, полученные с одного и того же очень раннего бумажного негатива, скорее всего утраченного. Тальбот сделал его ещё

в 1835 г. с помощью камеры-обскуры, которую установил очень близко к эркерному окну, стремясь запечатлеть его в пространстве. Съёмка шла 9–10 минут, и это был первый опыт «самовоспроизведения» архитектурного объекта. А в апреле 1839 г. Тальбот использовал тот старый бумажный снимок в качестве негатива, или, как разъяснял Гамель в письме, «с помощью солнца перенёс» изображение окна на бумажный позитив.

Ларри Шааф видит особую ценность снимка эркерного окна из СПбФ АРАН в его хорошей сохранности, но, главное — в особой выразительности цветовой гаммы, которая отличает именно эту фотографию. Благодаря её колористической насыщенности друзья Тальбота даже увидели в снимке «эффект Рембрандта».

Снимок башни Шарингтона не очень отчётлив, и сегодня трудно сказать, был ли он таким изначально, или сыграло свою роль время. Особенно он проигрывает при сопоставлении с интенсивным по цвету бумажным негативом из собрания Музея Джорджа Истмана в Рочестере, который Тальбот получил, снимая этот объект через камеру-обскуру ещё в 1835 г.

В своём втором письме от 15 июня 1839 г. Гамель отмечает: «Что касается гелиографического копирования: 1. фигур, находящихся на бумаге или стекле, и 2. плоских предметов, помещаемых как одни, так и другие непосредственно на обработанную серебряным соединением бумагу и подвергаемых действию света, то со времени моего первого сообщения (речь идёт о письме от 4 мая. — Е. Б.) успехи в этом направлении незначительны»¹².

С этим можно согласиться, глядя на статуэтку птицы, снятую в 1839 г., как обозначено Тальботом на обороте. Но очень отчётливый по рисунку и сочный по цвету отпечаток с изображением птичьего пера свидетельствует, наоборот, об определённом успехе в экспериментах. Далее в письме Гамель отмечает, что «достигли некоторого ускорения процессы обращения, т. е. копировка изображений, полученных на бумаге гелиографическим путём»¹³. Именно так, копировкой, были, вероятно, получены два оттиска — с изображением мужского силуэта и рисунка с лошадью.

Таким образом, вторая посылка Гамеля эффективно демонстрировала учёному сообществу в России разнообразные процессы совершенствования негативно-позитивного метода Тальбота.

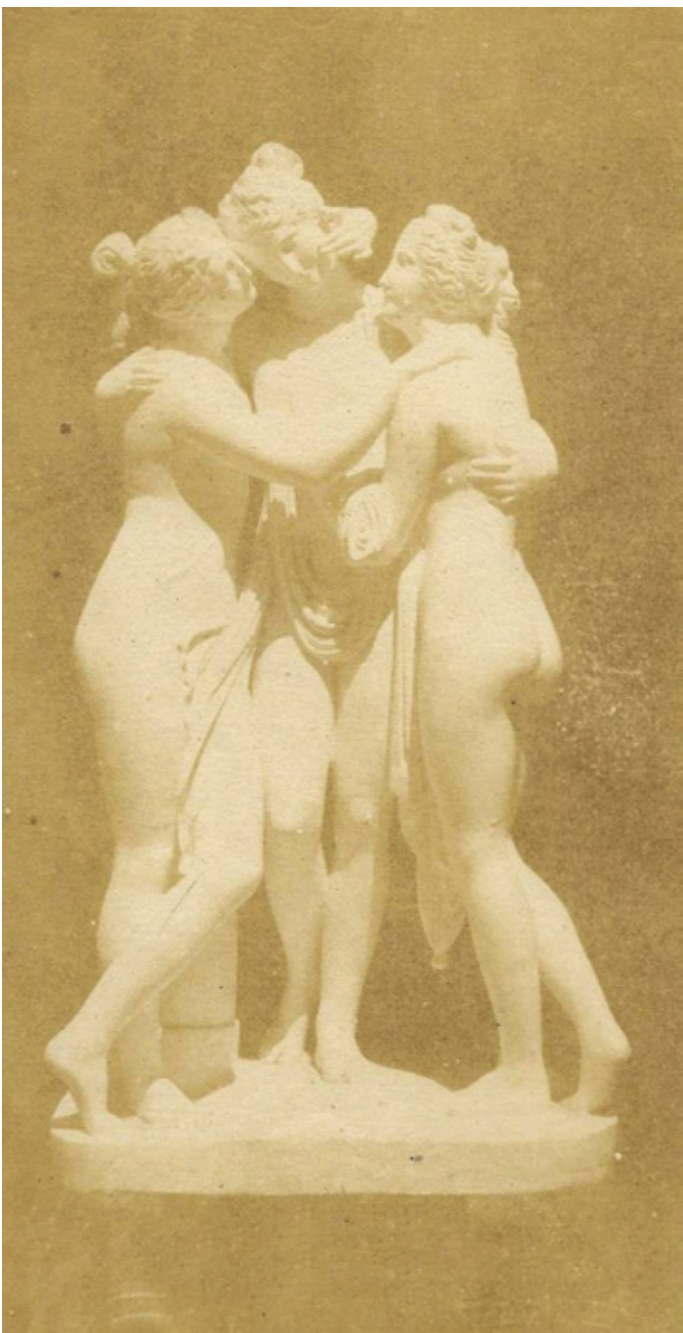
А широкую публику, демократического читателя, с этим важным направлением в развитии фотографии стало знакомить выходившее в Петербурге популярное издание «Библиотека для

чтения». В этом «журнале словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод» в марте 1839 г. было отмечено: «С той самой минуты, как в Парижской академии наук заговорили о замечательном изобретении г. Daguerre’a... во Франции, Германии и Англии все вдруг вспомнили, что они тоже изобрели дагерротипы... Одно только из них заслуживает внимания. Английский физик Г. Talbot действительно прежде Dagegge’a открыл точно такое средство... Daguerre для принятия изображений предметов употребляет бумагу, покрытую слоем какой-то чёрной массы, которой состав хранит он в тайне... у г. Talbot бумага наводится слоем белой массы (хлористого серебра)»¹⁴.

А уже в мае 1839 г. в «Библиотеке для чтения» появилась статья «Светопись, или Производство живописных изображений посредством световых лучей», которая положила начало целенаправленной и последовательной пропаганде идей английского учёного. На протяжении ряда лет все новые усовершенствования Тальбота будут разъяснять читателям редактор журнала Андрей Осипович Сенковский (1800—1858). Писатель, носивший псевдоним Барон Брамбеус, востоковед, знавший большое количество языков, музыкант, человек разносторонних талантов, он живо интересовался всеми достижениями цивилизации, к которым относил и зарождающуюся фотографию.

Сенковский страстно включился в спор о приоритете в деле открытия «светописи», именно это слово введя в русский язык в майской статье 1839 г.: «Между тем как г-н Араго и другие парижские приятели Дагерра уверяли Европу, что открытие их соотечественника есть его секрет... г-н Тальбот скромно и без всякого шарлатанства сообщил... всему учёному свету подробности своих опытов... к чести своего вкуса и своей скромности он не назвал этих бумажек даже тальботипами; он придумал для нового искусства очень простое название photogenic picture, то есть „светородная живопись“, или светопись, и этот термин мы охотно принимаем, как очень ясный, удачный и, главное, чуждый шарлатанства»¹⁵.

В этой публикации доступно разъяснялись читателям принципиальные особенности двух процессов, которые производили Дагер и Тальбот: «Тот и другой действовали светом на одно и то же вещество, именно на азотнокислое серебро, наведённое тоненьким слоем на медную доску или на простую бумагу: разница между двумя производствами состояла будто бы в том, что у Дагерра светлые части предмета являлись в изображении светлыми, тёмные тёмными, тогда как у Тальбота свет и тень были в обратном содержании... Это справедливо, но вместе с тем и совершенно ложно: провозглашатели славы Дагерра не досказывали того, что полученное таким образом



Неизвестный автор. Три грации. Отпечаток на солёной бумаге. 1840-е. Коллекция Анастасии и Павла Хоропиловых

Unknown. The Three Graces. Salted paper print. 1840s. The Anastasia and Pavel Horoshilov Collection