

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Головина Ольга Сергеевна

Исторические памятники Древней Руси в дореволюционной
отечественной фотографии

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Специальность 07.00.09. – Историография, источниковедение и методы
исторического исследования

Научный руководитель:
доктор культурологии,
доцент О. Б. Сокурова

Санкт-Петербург
2016

Оглавление:

Введение.....	4
Глава 1. Зарождение интереса к представлению памятников древнерусской культуры в фотографии (1840-е – начало 1870-х гг.).....	27
1.1. Изобретение фотографии и первые опыты фотосъемки памятников.....	27
1.2. Пробуждение общественного интереса к запечатлению памятников (1850-е гг.)	31
1.3. Интерес западных издателей к памятникам культуры Древней Руси и его влияние на формирование отечественной общественной мысли.....	40
1.4. Первые альбомы фотоснимков памятников древнерусской культуры и первые мастера светописы, работавшие в этом направлении.....	45
1.5. Творчество М.П. Настюкова и Д.Г. Биркина; «Найденовские альбомы»(1860-е – 1870-е гг.).....	50
1.6. Научная фотография.....	56
Глава 2. Развитие общественного интереса к фотосъемке памятников культуры Древней Руси на фоне усовершенствования фотографической технологии (конец 1870-х – 1890-е гг.)	62
2.1. Совершенствование фототехники и технологии и деятельность первых фотографических обществ в России.....	62
2.2. От идеи создания «фотографической коллекции России» к замыслу «фотографического музея».....	70
2.3. Фотографические выставки и конкурсы.....	77
2.4. Особенности представления памятников древнерусской культуры в фотографии и творчество выдающихся мастеров светописы конца XIX столетия.....	81
2.5. Москва и ее памятники в центре внимания фотографов конца XIX века.....	92

Глава 3. Период расцвета теории и практики фотосъемки памятников культуры Древней Руси (1900-е – 1918 гг.).....	103
3.1. Расширение круга фотолюбителей и забота о качестве снимков памятников культуры.....	103
3.2. Расширение сферы деятельности фотографических сообществ начала XX века.....	107
3.3. Концепция «фотографического музея» и попытки ее воплощения.....	117
3.3.1. Деятельность С.М. Прокудина-Горского.....	126
3.4. Памятники культуры Древней Руси в фотографиях начала XX века.....	131
3.5. Реставрация памятников культуры и фресковая живопись в фотографии: концепции и реализация.....	137
3.6. Концепции запечатления памятника культуры в научной и художественной фотографии.....	144
Заключение.....	152
Список сокращений.....	162
Список использованных источников и литературы.....	163
Источники.....	163
1. Неопубликованные.....	163
2. Опубликованные.....	174
3. Периодические издания.....	180
Литература.....	182
Приложение 1. Сведения о фотографической периодике, издававшейся в России в 1859 – 1917/1918 гг.....	192
Приложение 2. Иллюстрации.....	237

Введение

История и культура Древней Руси, имеющие непреходящую художественную ценность, в течение длительного времени – вплоть до конца XVIII в. – не вызывали, за редким исключением, ни исследовательского, ни общественного интереса и практически не воспринимались как часть национального достояния русской, а тем более, мировой культуры. Первые попытки изучения древнерусского наследия были предприняты только на рубеже XVIII – XIX вв., когда археограф Алексей Мусин-Пушкин, исследуя древнерусский летописный сборник, обнаружил и затем опубликовал знаменитое «Слово о полку Игореве». В тот же период Николай Карамзин издавал, том за томом, свой грандиозный труд – «Историю государства Российского». По словам А.С. Пушкина, Древняя Россия оказалась «найдена Карамзиным, как Америка — Колумбом».

Накопление сведений о ранней национальной истории постепенно подготавливало базу для научного исследования памятников культуры Древней Руси, вызывавших все большее внимание образованной части российского общества. Изменения, происходившие в общественном восприятии национальной истории, особенно после Отечественной войны 1812 г., отразила и русская литература XIX века, и музыка, и архитектура. Эти изменения нашли свое место и в визуальной культуре второй половины XIX – начала XX вв., одной из важнейших составляющих которой стало молодое искусство светописи.

Фотография, появившись в 1839 году, привлекла к себе огромное внимание как достоверное и оперативное средство фиксации жизни, доступное практически любому человеку независимо от его художественной одаренности. Процесс создания фотографий всё больше упрощался и удешевлялся, увлечение фотосъемкой становилось все более массовым, и фотография превращалась в ценнейший документ эпохи, в зеркало общества, на любые изменения в котором она чутко реагировала.

Поэтому любой доступный потенциальному фотографу объект может быть исследован как сам по себе, так и с точки зрения изменения визуального языка в отношении к нему, то есть – изменения отношения общества или его части к этому объекту. Рассматривать изменения общественного сознания в отношении памятников культуры Древней Руси мы будем на примере фотографии.

В своей работе мы в первую очередь обращаемся к фотографии памятников, когда она начинает активно осмысляться как историко-культурный источник. Артефакт культуры как материальная квинтэссенция прошлого способен вызывать к жизни воспоминания, культурно-исторические и личностные ассоциации. Фотография же, запечатлевая момент реальности, становится свидетельством памяти и её архивом. Таким образом, в фотоснимке памятника культуры мы получаем «память памяти», запечатление уникального взгляда на общедоступный (обычно) предмет.

Несмотря на свою механическую природу (и даже вопреки ей) фотография в значительной мере зависит от своего автора: от его выбора объекта съемки, ракурса, освещения, экспозиции, композиции. Важен также выбор времени суток, технических параметров (камеры, объектива, размера негатива и позитива, способа печати и т.д.) и многого другого, что делает фотографию отражением субъективного взгляда на мир. И даже то, что далеко не все адепты нового искусства осознавали значимость этого выбора, полагаясь на автоматизм светописной технологии, приводит нас к мысли о том, что выбор, который им все равно необходимо было сделать, оказывался во многом неосознанным, обусловленным прошлым визуальным опытом. Фотограф при этом, являясь членом общества и человеком своей эпохи, создав снимок памятника, может дать нам представление о том, как окружавший его социум соотносил себя с артефактами исторического и культурного прошлого и насколько внимательно хранил память о нем.

Объектом исследования в данной работе является история восприятия и воспроизведения в фотографии памятников древнерусской культуры русской интеллигенцией второй половины XIX – начала XX вв. Взгляд человека XIX – начала XX вв. на памятник, запечатленный с помощью фототехнологии, может быть со-

отнесен с историко-культурными процессами, происходившими в обществе. С тех пор фотография стала одной из мощнейших метакультурных составляющих. Фотограф – это активный наблюдатель, социально заостренная личность, чей индивидуальный взгляд является, тем не менее, отражением общекультурных тенденций (даже в своих исключениях).

Предметом диссертационного исследования выступает фотография, принадлежащая двум областям: науке (является точным инструментом фиксации реальности) и искусству (имеет художественную ценность, выражает индивидуальный взгляд фотографа на объект съемки). В качестве объектов фотографической съемки в диссертационной работе рассмотрены памятники древнерусской культуры, чему есть несколько обоснований. Во-первых, древнерусская культура имеет четкие временные ограничения – она завершается реформаторской деятельностью Петра I. Предшествующий строительству новой России, древнерусский период отечественной истории в момент фотографирования уже безусловно осознавался как далекое прошлое, в отличие от памятников истории, например, XIX века. Во-вторых, пласт, относящийся к этой культуре, достаточно велик и разносторонен – сюда относятся археологические находки, фресковая живопись, ювелирное дело, архитектура и многое другое – фотографов могли привлекать различные аспекты культуры Древней Руси. Но важнейшей причиной выбора памятников русской древности в качестве объектов фотосъемки является «открытие» древнерусской культуры, которое происходит в изучаемый период и является важнейшей частью формирования того национального самосознания, к которому мы принадлежим и сейчас.

Тот или иной индивидуальный авторский взгляд на культуру Древней Руси может быть запечатлен в слове, музыке, в изобразительном искусстве, архитектуре и т. д. Однако для данного исследования была выбрана фотография в силу того, что она фиксирует функционирование объектов исторической памяти в современном фотографу пространстве.

Несколько основных линий характеризуют изменения в общественном сознании в отношении памятников истории Древней Руси. Во-первых, памятник из

отдельного объекта превращается в хранителя следов общеисторического прошлого. Далее, в отечественной фотографии расширяется география поисков корней русской государственности и культуры. Если в первые десятилетия существования фотоискусства только такие города, как Москва и Киев, в меньшей степени – Великий Новгород, – официальные города-носители древнерусской исторической парадигмы – имели широкий успех у фотографов, то с течением времени все более возрастает интерес к провинциальным городам, в которых сохранились памятники Древней Руси. Кроме того, в последние годы XIX в. происходит еще одно важное изменение: восприятие памятника из знакового трансформируется в образное. Памятник становится частью национального культурного пространства, и историческое прошлое начинает восприниматься как личное, оно поэтизируется.

Хронологические рамки работы – вторая половина XIX века – 1918 г. – обусловлены несколькими факторами. Фотографии памятников культуры в России появляются вскоре после изобретения фотографии в 1839 г., а во второй половине XIX в. они обретают жанровую самостоятельность. Верхняя граница исследования выбрана нами не только как переломный год русской истории, но и как завершение одного и начало следующего этапа в истории отечественной светописы. С одной стороны, в этот год – 1918 г. – доживали последние месяцы своего издания фотографические журналы, являвшиеся главной трибуной общественной и научной мысли в области фотографии, с другой – был организован Высший институт фотографии и фототехники, создание которого стало предметом оживленного обсуждения среди деятелей дореволюционного фотоискусства. Фотография, взятая под контроль государства, приобретает новые черты. Нас же интересует начальный период развития русской светописы, изучение которого позволяет проследить истоки дальнейшей эволюции представления памятников культуры в фотографии.

Актуальность исследования обусловлена, прежде всего, назревшей необходимостью сбора, систематизации, классификации и научного изучения визуальной информации по теме истории Древней Руси. Исследование представляется

своевременным в своем теоретическом аспекте. Актуализация коренных вопросов национальной истории в последние годы отсылает нас к аналогичной ситуации в начале XX в., когда происходило новое «открытие» древнерусской культуры, а русская интеллигенция, напряженно вглядываясь в артефакты древней истории своей страны, делала попытки своеобразного культурно-исторического самоанализа, соотнося современность и прошлое в поисках решения насущных проблем эпохи. Этот взыскующий «взгляд» и запечатлела фотография; её анализ необходим для адекватной оценки отечественной истории культуры – как Древней Руси, так и дореволюционной Российской Империи. Особую практическую ценность фотография памятников представляет в связи с огромными потерями культурного достояния, произошедшими вследствие естественной руины и небрежного отношения, природных катаклизмов, революции 1917 г., во время Великой Отечественной войны и кардинальных социально-политических изменений в стране. И в наши дни объекты культуры могут подвергаться разрушению от времени, небрежного использования, а также варварского уничтожения. Борьба за сохранение и восстановление как древнерусских, так и других ценнейших памятников мировой культуры является в связи с этим в высшей степени актуальной.

Зачастую только фотография хранит облик древнего артефакта, являясь единственным достоверным документальным свидетельством о нем. Осмысление фотографии как важного исторического источника может способствовать продлению физической жизни памятника, сохранению о нем необходимых данных и, наконец, в контексте нашего исследования, такое осмысление позволит разобраться в отношении общества к данному объекту культурного наследия на том или ином этапе исторического времени.

Цель настоящей работы – выявление на материале фотографии изменений в отношении к отечественной истории со стороны русской интеллигенции второй половины XIX – начала XX вв., изучение эволюции идейно-эстетического восприятия памятников культуры, исследование взаимодействия общества и памятника.

В связи с указанной целью были поставлены следующие **исследовательские задачи**:

- Проследить процесс зарождения интереса к представлению памятников древнерусской культуры в фотографии;
- Проанализировать творчество первых мастеров светописси, обратившихся к теме представления памятников древнерусской культуры в фотографии;
- Определить роль научной фотографии в общем процессе запечатления и изучения памятников культуры;
- Выяснить роль фотографических обществ в деле формирования интереса современников к фотосъемке памятников древнерусской культуры;
- Проследить процесс формирования концепции «фотографического музея» и определить ее роль в деле запечатления памятников культуры в фотографии;
- Проанализировать творчество выдающихся мастеров светописси конца XIX – начала XX вв.;
- Выявить сходства и различия в подходе к фотосъемке памятников древнерусской культуры Москвы и провинции;
- Дать характеристику наиболее ярким концепциям представления памятников культуры с помощью фотографии;
- Рассмотреть и дать оценку применения фотографической техники в реставрации и копировании памятников древнерусской культуры;
- Определить роль фотографии памятников культуры Древней Руси в общем процессе «открытия древнерусской культуры» в конце XIX – начале XX вв.

Решение указанных задач определяет **теоретическую и практическую значимость работы**. Прделанная в рамках данного исследования источниковедческая работа по выявлению, классификации и обобщению фотодокументов, содержащихся в различных фондах государственного хранения Российской Федерации и отображающих памятники древнерусской культуры, представляет интерес для реставраторов, работающих с материальными памятниками древнерусской культуры, научных специалистов по истории и культуре Древней Руси, а также исто-

риков самого широкого профиля. В исследовании представлен ряд ранее не опубликованных фотографий. Положения и выводы, сформулированные в настоящей работе, могут быть полезны деятелям гуманитарной науки, изучающим историю древнерусской культуры, историю фотографии, историю формирования и развития национального самосознания, а также исследователям, работающим с фотодокументами как с визуальным источником.

Впервые в отечественном источниковедении проведен подробный анализ всех дореволюционных периодических изданий, посвященных фотографии, с целью выявления материалов, освещающих тему фотографирования памятников культуры. Кроме того, библиографически структурированная информация об этих изданиях, помещенная в Приложении № 1, способна значительно облегчить исследователю поиск сведений в изучаемой области.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые в отечественной историографии предпринята попытка комплексного многоаспектного исследования общественного интереса к национальной истории на основе всестороннего анализа фотографий памятников культуры и концепций их создания с точки зрения отображения на фотоснимке взаимодействия памятника и общества.

Необходимо определить и обосновать **методологию работы**. К работе был применен историко-системный метод исследования, позволивший рассмотреть фотографию памятников культуры как часть визуальной культуры своего времени и – шире – как подсистему в системе исторического и национального мировоззрения русской интеллигенции конца XIX – начала XX вв.

Такой переход к изучению систем более высокого уровня оказался возможным благодаря использованию методов функционального анализа и расширенному представлению о составе тех признаков, на основе которых базируется общность систем исторического самосознания.

Таким образом, фотография памятников древнерусской культуры может быть рассмотрена в настоящем исследовании как часть общего процесса изучения и переосмысления начального периода отечественной истории. Источниковедческий анализ, применявшийся к двум главным группам источников – периодиче-

ским изданиям, посвященным фотографии, и фотодокументам – позволил рассмотреть эти объекты как явления культуры своего времени. В отдельных случаях речь идет также о семиотическом подходе, когда обстоятельства функционирования фотодокумента или текста в периодическом издании позволяли судить о взаимодействии автора, передающего сообщение, и воспринимающего его контрагента.

В силу древности представляемых на фотографиях памятников культуры, а также специфики интересов самих фотографов, большинство доступных нам изобразительных **источников** было фотографиями памятников древнерусского зодчества, при этом в основном каменного. Существующий объем научной, фиксационной по своему характеру, фотографии, как то: съемка рукописей, археологических находок, предметов церковной утвари и т.п., не был рассмотрен в рамках данного исследования, так как фотографии такого рода в незначительной степени демонстрируют авторский взгляд на снимаемый объект.

Для исследования были взяты фотографии из фондов следующих учреждений: Института истории материальной культуры Российской Академии наук (ИИМК РАН), Российской национальной библиотеки (РНБ), Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева (ГНИМА им. А.В. Щусева), Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО (РОСФОТО). Выбор именно этих фондов обусловлен тем, что они содержат основной массив фотографий памятников культуры в России. В качестве источников нами рассматривались не только музейно-архивные фотодокументы, но и опубликованные фотографии.

Методику отбора фотодокументов для исследования можно охарактеризовать следующим образом. Если периодические издания, посвященные фотографии, исчисляются десятками, то объем фотоматериалов, отображающих памятники древнерусской культуры, насчитывает десятки тысяч единиц и не поддается анализу в рамках одной работы. В силу этого мы были вынуждены сузить источниковую базу нашего исследования. Основным предметом изучения является фотография художественная, так как именно она, по нашему мнению, наиболее полно отобража-

ет индивидуальный взгляд автора снимка на объект съемки и, следовательно, наиболее цельное и выразительное восприятие этого объекта автором – человеком своего социума, своей эпохи. Не следует забывать, что памятник древнерусской культуры как объект съемки представляет собой не только историческую, но и культурно-художественную ценность и потому требует от автора фотографии соответствующего отношения к его воспроизведению. Мы при этом не исключаем полностью научную фотографию, хотя уделяем ей гораздо меньшее внимание. Связано это с регламентированностью научной съемки, главная цель которой – документальная фиксация внешнего вида памятника, что предполагает безлично отстраненное отношение к изображаемому. Несмотря на различные задачи этих областей светописи – создание художественного образа для художественной фотографии и достоверного документа, копии изображаемого объекта для научной фотографии – определить границы этих видов съемки зачастую очень сложно, а порой невозможно. Так, исследовательская фотография второй половины XIX – начала XX вв. далеко не всегда была объективной и отстраненной от предмета съемки, что мы увидим как в области теории, так и практики этого жанра светописи. Кроме того, значительное число снимков, несмотря на изначально поставленные научные задачи, представляют несомненную эстетическую ценность. Таковы, например, многие фотографии И.Ф. Барщевского: его уникальный по численности и широте охвата фонд не мог остаться неучтенным в нашем исследовании.

Другим важным источником для исследования, осуществляемого в рамках заявленной темы, стали периодические издания, выходившие во второй половине XIX – начале XX вв. и посвященные фотографии. Первый фотографический журнал в России, «Светопись», появился в 1858 г., то есть спустя 19 лет после изобретения фотографии, и просуществовал он меньше двух лет – до 1859 года. За последующие 60 лет развития отечественной фотопериодики не прекращалась разработка вопросов, связанных с запечатлением памятников старины. Характерно, что последние журналы, прекратившие своё существование в 1918 г. («Вестник фотографии» и «Фотографические новости») по-прежнему проявляли интерес к

названной проблеме и выбирали для своих приложений снимки древнерусских памятников культуры.

Нам представлялось исключительно важным проанализировать материалы периодических изданий, посвящённых фотографии, так как это дает возможность, во-первых, более подробно проследить историю развития отечественной фотографии; во-вторых, оценить состояние общественной мысли, относящейся, прежде всего, к интересующей нас проблематике; в-третьих, в силу отсутствия монографических исследований по вопросу представления памятников в фотографии, мы можем составить своё мнение относительно внимания, которое проявляло общество того времени к истории Древней Руси, практически только по материалам периодической печати. И, наконец, в-четвертых, журнальная публикация уже по самому своему характеру является, с одной стороны, откликом на актуальные проблемы времени, а с другой, в определенной степени выражает мнение не только отдельного человека, но и некой общности людей, в частности, редакционного коллектива. Это даёт нам возможность проследить динамику (если таковая имела) изменения отношения к проблемам представления памятников культуры в фотографии.

Из изученных нами 33 периодических изданий, посвященных фотографии, полезными для нас оказались только те, которые содержали публикации на тему представления памятников культуры в фотографии¹. По характеру этих материалов, по их содержанию и объёму мы разделили их на три группы, каждая из которых укладывается в определенные хронологические рамки и имеет свою специфику, в том числе и в подходе к памятникам культуры, к самой фотографии, ее применению, ее технической и эстетической сторонам.

В первую группу мы включили материалы, публиковавшиеся в 1860-е – 1870-е гг., когда издавалось семь журналов, посвященных фотографическому делу, но только «Светопись» и «Фотографическая иллюстрация» проявляли интерес к объектам древнерусского наследия, привлекая внимание читающей публики к

¹ Сведения о фотографических журналах, периодичности и времени издания, их характеристику – см.: Приложение 1.

истории и культуре России. Именно здесь мы находим материалы о событиях, происходивших в мире отечественной фотографии, многие из которых относились к фотографированию памятников истории Древней Руси и сопровождались иллюстрациями последних, что оказалось не характерным для большинства изданий следующих десятилетий. Темы, касающиеся представления памятников культуры в фотографии, освещались в обширных описательных статьях.

Вторая группа материалов относится к 80-м – 90-м гг. XIX в., которые характеризуются в фотопериодике повышенным вниманием к сведениям научного, технического и практического характера; лишь иногда редакции журналов обращали внимание на эстетическую сторону фотографии, её историю и т.п. Аналитических материалов по вопросам представления памятников культуры с помощью фотографии было мало. Основные сведения по интересующей нас теме представлял журнал «Фотограф-любитель», издававшийся с 1890 г. в Петербурге.

Однако важно, что в этот период расширилась тематика материалов, связанных с фотографией: появились публикации о возможностях фотографии, ее применении в различных сферах деятельности, о приобщении более широкого круга людей, фотографов-любителей, к фотографированию в том числе и памятников старины, о собирании фотографий и составлении коллекций и альбомов. Особенностью этого периода было и то, что «фотографическая» жизнь сконцентрировалась в Петербурге и Москве:

И наконец, третья группа изучаемых источников имеет отношение к периоду 1903–1918 гг., который отличался, прежде всего, количеством издаваемых журналов – их насчитывалось уже 18, причем 4 из этих журналов («Фотограф-любитель», «Вестник фотографии», «Фотографические новости» и «Фотографический листок») выходили более 10 лет и отличались разнообразием тематики публикаций и качеством их содержания, а также авторитетом, который они завоевали у читателей. Периодика этого времени дала для нашей работы наибольшее число разнообразных материалов: сведения о выставках, включавших фотографии памятников, о фотографических обществах, ставивших своей целью создание фотографических коллекций артефактов культуры; полемические и просветитель-

ские статьи, побуждающие читателей с большим вниманием отнестись к родной истории и культуре и т.д. Характерно, что к теме представления памятников культуры в фотографии, в отличие от первых двух периодов, обращались уже не единичные журналы, а большинство из выходявших в последние предреволюционные десятилетия изданий.

Публикации, проанализированные нами, можно разделить на несколько видов, каждый из которых характерен своим уровнем раскрытия темы:

1) заметки о фотографических выставках, в основном, дающие нам информацию об экспонатах, в том числе, о фотографиях памятников культуры. Собрание этих заметок помогает нам составить впечатление о том, к какому виду фотографии (документальной или художественной) в разное время относилось общество фотографию памятников;

2) сообщения о деятельности фотографических обществ, в которых содержались сведения об уставах Обществ, о поставленных задачах и об идеях, высказанных на заседаниях и имевших отношение к теме представления памятников культуры;

3) статьи, дающие рекомендации в области практической фотографии: главным образом, в отношении фотографии архитектуры, репродукционной техники и т. п. Большинство этих статей раскрывают только техническую сторону светописи, давая нам лишь слабое представление о концепции фотографии памятника. Главным образом, эти статьи демонстрируют интерес к таким видам съёмки;

4) фотографические и фотомеханические приложения к выпускам журналов;

5) программные аналитические, публицистические и теоретические статьи. Это самая важная для нас группа публикаций, которые с наибольшей ясностью дают нам представление о различных концепциях представления памятника культуры в фотографии. Сюда мы можем отнести статьи из журналов «Фотографические новости» («Археолого-историческое значение фотографии», «Что фотографировать?» и т. д.), «Фотограф-любитель» («Археологические снимки», «Польза

любительской фотографии» и т. д.), «Вестник фотографии» («Задачи регистрирующей фотографии», «О городском пейзаже», «Терпение» и т. д.) и некоторых других журналов;

б) публикации, не относящиеся к пяти вышеназванным категориям. Сюда попадают небольшие заметки, исторические и библиографические очерки (имеющие отношение к нашей теме), сообщения смешанного характера.

Таким образом, в ходе исследования нами была выявлена, проанализирована и классифицирована обширная источниковая база, которая дает возможность всесторонне рассмотреть вопрос отношения к памятникам древнерусской культуры в определенный период отечественной истории. При этом были использованы для работы такие оперативные источники, как пресса и фотография.

Анализируя историографию избранной темы и поставленных в связи с ее изучением вопросов, нетрудно заметить, что фотография памятников культуры ранее не выделялась отечественными исследователями в качестве отдельного направления в гуманитарной науке. Однако множество ценных сведений можно почерпнуть из достаточно богатой литературы по истории русской фотографии.

Одним из первых обратился к изучению истории отечественной фотографии Сергей Александрович Морозов, чьи первые исследования были опубликованы еще в 1930-х гг. Более пятидесяти лет он посвятил рассмотрению вопросов, связанных с искусством светописа. Его перу принадлежат такие книги, как «Русские путешественники-фотографы»², «Фотограф-художник Максим Дмитриев: 1858 – 1948»³, «Творческая фотография»⁴ и другие. Последняя книга, использованная нами в работе, представляет собой подробное описание развития фотоискусства от его зарождения до середины 80-х гг. XX века. Для составления очерка истории дореволюционной фотографии в России мы пользовались также его книгой «Русская художественная фотография»⁵, в которой автор описывает развитие русской

² Морозов С. Русские путешественники-фотографы. М., 1953. 184 с.

³ Морозов С. А. Фотограф-художник Максим Дмитриев: 1858 – 1948. М., 1960. 48 с.

⁴ Морозов С.А. Творческая фотография. М, 1986. 418 с.

⁵ Морозов С.А. Русская художественная фотография: Очерки из истории фотографии 1839 – 1917. М., 1955. 183 с.

светописи и её жанров и дает представление о деятелях отечественного фотоискусства. Книга снабжена иллюстрациями.

С.А. Морозов много сделал для изучения истории русской фотографии, но его труд не лишён характерных недостатков, объясняющихся влиянием времени, в которое была создана книга. В частности, вызывает сомнения адекватность разделения фотографов дореволюционной России на демократов и реакционеров, а также настораживает определение реалистической фотографии как единственно верной. Кроме того, редкие ссылки на источники не позволяют квалифицировать данную работу как строго научное исследование.

Аналогичная проблема существует в книге А.П. Попова «Из истории российской фотографии»⁶: ценный материал, представленный в ней, зачастую не подкреплен справочным аппаратом научного характера, что затрудняет использование книги в научной работе.

Наиболее полную на сегодняшний день картину развития отечественного фотоискусства дает исследователю монументальный труд Е.В. Бархатовой «Русская светопись: первый век фотоискусства. 1839–1914»⁷. Богатый иллюстративный и удобный справочный аппараты, обширная источниковая база делают эту книгу базовым трудом для исследований в области истории фотографии.

Издание «Век фотографии»⁸ В.Т. Стигнеева охватывает сто лет существования отечественной светописи – с 1894 года (дата основания Российского фотографического общества, одного из крупнейших и влиятельнейших в дореволюционной России) и до 1994 г. Работа имеет широкую источниковую базу.

Книга В.А. Никитина «Рассказы о фотографах и фотографиях»⁹ не относится к исследовательским работам, но основана на солидной документальной базе. Работа представляет собой 15 очерков о мастерах светописи (как русских, так и зарубежных), творческих объединениях, отдельных фотографиях. Хронологически работа В.А. Никитина охватывает весь период развития фотоискусства. В ней мы

⁶ Попов А.П. Из истории российской фотографии. М., 2010. 238 с.

⁷ Бархатова Е.В. Русская светопись: первый век фотоискусства. СПб., 2009. 400 с.

⁸ Стигнеев В.Т. Век фотографии: 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. М, 2005. 392 с.

⁹ Никитин В.А. Рассказы о фотографах и фотографиях. Л., 1991. 222 с.

находим ценные сведения из жизни фотографической династии Булла, С.М. Прокудина-Горского, С.Л. Левицкого, С.М. Дудина и других выдающихся российских фотографов, в разное время работавших в России и снимавших памятники истории Древней Руси.

Следующий блок использованной нами литературы составляют альбомы, посвященные дореволюционной отечественной светописси. В них мы нашли как ценные сведения, касающиеся истории фотографии, так и богатый иллюстративный материал, часть которого была использована в качестве источника для нашей работы.

Большое значение для исследования имеет издание «Русская фотография: Середина XIX – начало XX в.»¹⁰. Его читателю представлен впечатляющий обзор фотографической жизни российских столиц и провинции, деятельность отдельных светописцев и фотографических обществ, дано описание разнообразных художественных течений и технических новшеств в русской фотографии середины XIX – начала XX века. Вторую часть издания составляют снимки, сделанные русскими светописцами и иллюстрирующие различные области общественной жизни России указанного периода. Фотографии поделены по месту их хранения: Государственный Исторический музей, Российский Государственный архив кинофотофонодокументов и т. д.

Для исследования избранной нами темы оказался полезным своеобразный по тематике и принципу комплектования альбом «Избранные произведения русской светописси: К 100-летию Русского Фотографического общества в Москве. 1894 – 1994».¹¹ Книга знакомит нас с историей и деятельностью одного из важнейших фотографических обществ в России и, соответственно, освещает творчество тех фотографов, которые прямо или косвенно были связаны с ним. Даны характеристики основных направлений в творчестве светописцев. Вторую часть альбома составляют избранные работы фотографов Русского Фотографического общества, в том числе, фотоснимки памятников истории Древней Руси.

¹⁰ Русская фотография: Середина XIX – начало XX в. М., 1996. 343 с.

¹¹ Избранные произведения русской светописси: К 100-летию Русского Фотографического общества в Москве. 1894 – 1994. М., 1994. 53 с.

Ранняя история фотографии освещена в таком издании, как «У истоков фотоискусства: Собрание дагерротипов Государственного Исторического музея».¹² Во вступительной статье старшего научного сотрудника Государственного Исторического музея Т.Г. Сабуровой описаны как развитие технической стороны дагерротипии, так и творческие поиски первых русских светописцев.

Фотографии Москвы выделяются в нашей работе как отдельное явление, а потому и литературу, посвященную фотографам и фотографиям древней русской столицы, мы выделяем в отдельный блок.

Альбом-справочник Т.Н. Шиповой «Фотографы Москвы – на память будущему: 1839 – 1930»¹³ содержит краткие биографии как знаменитых, так и малоизвестных мастеров, работавших в Москве с 1839 по 1930 г., знакомит с их творчеством. Наряду с биографическими сведениями представлены и работы фотохудожников – виды Москвы, её архитектурных памятников, портреты деятелей искусства и литературы, науки, простых горожан. Во вступительной статье Т.Н. Шипова предлагает читателю краткую историю зарождения мировой и отечественной фотографии, а также подробно рассказывает о фотографической жизни столицы. справочник имеет огромное значение при поиске биографических сведений о фотографах Москвы.

Историю и проблемы пикториальной фотографии в России освещает каталог выставки, посвящённой этому виду фототворчества конца XIX – начала XX века¹⁴. Как известно, пикториальные фотографы обращали пристальное внимание на памятники культуры. Кроме того, книга знакомит с технической стороной фотографии.

Фотография Москвы и ее памятников представлена целой плеядой выдающихся фотографов, снимки которых опубликованы в двух книгах современным исследователем Е.П. Шелаевой¹⁵. Кроме богатого иллюстративного материала,

¹² У истоков фотоискусства: Собрание дагерротипов Государственного Исторического музея: каталог. М., 1999. 143 с.

¹³ Шипова Т.Н. Фотографы Москвы – на память будущему (1839 – 1930). М., 2001. 366 с.

¹⁴ Пикториальная фотография в России. 1890 – 1920-е годы: Кат. выст. М., 2002. 176 с.

¹⁵ Москва православная и её окрестности в старых фотографиях / Сост. Е.П. Шелаева. СПб., 2004. 160 с.; Москва в фотографиях: Конец XIX – начало XX в. / Сост. Е.П. Шелаева. СПб., 2004. 304 с.

что оказалось весьма ценным для исследования нашей темы, составитель во вступительных статьях кратко знакомит своих читателей с историей светописси в России и особенностями московской фотографической жизни конца XIX – начала XX века.

Следует отметить, что в 90-е годы XX в. интерес к ранней фотографии в России значительно возрос: альбомы и монографии, каталоги выставок дополняют друг друга, представляя разностороннюю, хоть и не полную картину фотографических интересов русских светописцев середины XIX – начала XX вв. Отдельные монографии посвящены наиболее выдающимся фотохудожникам указанного периода, в которых, кроме биографических сведений, можно почерпнуть факты из истории фотографии, развития технической мысли, творческой эволюции мастеров: «Андрей Осипович Карелин: свободный художник и фотограф императорской Академии искусств»¹⁶, «Максим Дмитриев: Фотографии»¹⁷ и др. История фотографии в той или иной степени отражается в следующих изданиях: «Храмы Ярославля в фотографиях конца XIX – начала XX века»¹⁸, «Смоленский этнографический альбом. Вып.1: Зарисовки из городской жизни 1870 – 1916 гг.» Ф.Э. Модестова¹⁹, «Шедевры фотографии из частных собраний: Русская фотография 1849 – 1918»²⁰ и др. Многие древние города нашей страны и их культурно-исторические памятники оказываются в фокусе внимания фотоальбомов и фото-выставок, но центральное место в них по праву принадлежит Москве: очевиден интерес как самих фотографов, так и позднейших исследователей их творчества к древней русской столице, запечатлённой на фотобумаге: «Москва православная и её окрестности в старых фотографиях»²¹, упомянутый альбом-справочник Т. Н. Шиповой «Фотографы Москвы – на память будущему. 1839 – 1930», «Моск-

¹⁶ Андрей Осипович Карелин: свободный художник и фотограф императорской Академии искусств. Нижний Новгород, 1990. 288 с.

¹⁷ Максим Дмитриев: Фотографии. М., 1996. 238 с.

¹⁸ Храмы Ярославля в фотографиях конца XIX – начала XX века. Ярославль, 2001. 89 с.

¹⁹ Модестов Ф.Э. Смоленский этнографический альбом. Вып.1: Зарисовки из городской жизни 1870 – 1916 гг. Смоленск, 1997. 136 с.

²⁰ Шедевры фотографии из частных собраний: Русская фотография 1849 – 1918. М., 2003. 176 с.

²¹ Москва православная и её окрестности в старых фотографиях. СПб., 2004. 160 с.

ва в фотографиях конца XIX – начала XX века»²², «История Москвы глазами русских и зарубежных фотографов»²³ и т. д.

Представление аудиовизуальных архивов и документов на репрезентативной источниковой базе осуществил В. М. Магидов в своем монографическом исследовании «Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания».²⁴ Исследователь справедливо замечает, что фотография как исторический источник в отечественной науке весьма слабо разработана, несмотря на имеющиеся в государственном хранении, в том числе в Архивном фонде РФ, огромный массив фотодокументов. Полезным справочным материалом является «Перечень организаций, хранящих аудиовизуальные документы»²⁵, содержащий краткие сведения о составе фотографических фондов государственного хранения.

В литературе, рассмотренной выше, редко встречаются упоминания о фотографировании памятников древнерусской культуры – собирать относящиеся к этому вопросу сведения пришлось буквально по крупицам. Но эта литература общего плана для нас важна, так как создает контекст, позволяющий понять, по каким направлениям развивалась фотография, какие важные этапы проходила в своем развитии, и каковы были объекты съемок в разные периоды времени. Кроме того, используя сведения о ключевых деятелях в области фотографии и ведущих фотографических обществах, мы можем оценить, какое место занимала идея фотографического представления памятников в обществе второй половины XIX – начала XX вв.

Следует коснуться историографической проблемы, возникшей в ходе исследования. Как было видно из описания литературы, историю фотографии в целом можно почерпнуть из множества исследований. Есть монографии, посвященные и более узким вопросам, как то: портрет в фотографии, мода и костюм в фотографии, военная фотография, фотография императорского двора и т. д. Однако до сих пор не было представлено цельного исследования художественной фотогра-

²² Москва в фотографиях (Конец XIX – начало XX века). СПб., 2004. 304 с.

²³ История Москвы глазами русских и зарубежных фотографов. М., 1997. 160 с.

²⁴ Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005. 394 с.

²⁵ Там же. С. 344–376.

фии памятников древнерусского искусства. В лучшем случае, в некоторых монографиях отдельные абзацы или разделы посвящены этой стороне творчества фотохудожников. Это представляется удивительным потому, что архитектурная съёмка никогда не была явлением единичным или периферийным в системе фотожанров, о чем будет идти речь в первой главе.

Только в последние годы делаются попытки заполнить эту лакуну в отечественной историографии. В этой связи необходимо упомянуть книгу «Москва: реконструкция в фотографиях 1850–2000»²⁶. Книга представляет собой своеобразную историю столицы, поданную через фотографии. Кроме яркого подбора снимков вызывают интерес и вступительные статьи к альбому, особенно статья М. Г. Рогозиной о коллекции фотографий Музея архитектуры им. А. В. Щусева²⁷. Сделана удачная попытка на нескольких страницах проследить развитие фотографии архитектуры Москвы, причём фактологический материал сочетается с анализом фотоснимков. На примере одного города мы можем проследить общие и для других русских городов тенденции эволюции архитектурной фотографии, хотя в статье М. Рогозиной рассматриваются фотографии архитектуры в целом и памятники Древней Руси упоминается наравне с другими; кроме того, рамки вступительной статьи не позволили автору более подробно рассмотреть творчество отдельных фотографов, а также упомянуть о некоторых нетипичных для каждого временного отрезка подходах к передаче памятника с помощью фотосъёмки.

Заведующей каталогом фототеки ГНИМА им. А. В. Щусева Марией Георгиевной Рогозиной написан, помимо упомянутой выше публикации, еще ряд статей, вплотную приближающихся к исследуемой проблематике: её научные интересы лежат в области архитектурной фотографии, в том числе – фотографии памятников древнерусского зодчества. Статья исследовательницы «Церковные древности в фотографиях XIX века»²⁸ стала одной из базовых при отборе материала для первой и третьей глав настоящей работы.

²⁶ Москва: реконструкция в фотографиях 1850–2000. М., 2000. 319с.

²⁷ Там же. С. 20–24.

²⁸ Рогозина М.Г. Церковные древности в фотографиях XIX века // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004. С. 771–787.

Богатый фактологический и иллюстративный материал по теме истории отечественной фотографии, археологии, истории памятников культуры Древней Руси, их сохранения и изучения содержится в научных статьях, альбомах и монографиях сотрудников Института истории материальной культуры РАН. В силу того, что названный институт является одним из наиболее крупных, вместе с упомянутым ГНИМА им. А.В. Щусева, учреждений хранения фотодокументов, запечатлевших памятники культуры Древней Руси, научные труды, созданные на основе фотографического архива Института, представляют значительный интерес. Несколько публикаций стали ключевыми при работе над второй и третьей главами настоящего исследования. Таковыми являются статьи Галины Вацлавны Длужневской «Фотоархив Института истории материальной культуры РАН (с 2004 г. – фотоотдел Научного архива ИИМК РАН)»²⁹, «Фотографы Императорской Археологической комиссии»³⁰, «Материалы Н.П. Кондакова в собрании Института истории материальной культуры РАН»³¹, статьи Марии Владимировны Медведевой «Из истории "Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины"»³², «Деятельность архитектора К.К. Романова в области изучения и охраны памятников монументального зодчества по документам из собрания Научного архива ИИМК РАН»³³ и другие статьи этих авторов, посвященные изучению фотографического фонда ИИМК РАН и деятельности фотографов конца XIX – начала XX вв. в деле запечатления памятников древнерусской культуры.

²⁹ Длужневская Г.В. Фотоархив Института истории материальной культуры РАН (с 2004 г. – фотоотдел Научного архива ИИМК РАН) // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музее». СПб.: изд. РОСФОТО, 2012. С. 7–27.

³⁰ Длужневская Г.В. Фотографы Императорской Археологической комиссии // Археологические Вести, № 14. М.: Наука, 2007. – С. 245–258.

³¹ Длужневская Г.В. Материалы Н.П. Кондакова в собрании Института истории материальной культуры РАН // Никодим Павлович Кондаков. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. СПб., 2001. С. 35–42.

³² Медведева М.В. Из истории "Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины" // Археологические Вести, № 14. М., Наука, 2007. С. 259–267.

³³ Медведева М.В. Деятельность архитектора К.К. Романова в области изучения и охраны памятников монументального зодчества по документам из собрания Научного архива ИИМК РАН // Археологические Вести. № 12. СПб.: изд. ДБ, 2005. С. 291–301.

Краткий обзор литературы по теме позволяет нам сделать определённый вывод о недостаточной исследованности фотографий памятников культуры, тем более, древнерусской.

Положения, выносимые на защиту:

1. Фотография памятника культуры является источником по истории формирования исторического самосознания и способствует прояснению отношения общества к данному объекту культурного наследия на том или ином этапе исторического времени.
2. Первые фотоснимки памятников древнерусской культуры появляются вскоре после изобретения фотографии и создаются до конца исследуемого периода; интерес к запечатлению памятников постепенно возрастает, начиная с середины XIX в., и достигает своего пика в 1910-х гг.
3. В рамках русской культуры конца XIX – начала XX вв. интерес к фотографическому представлению древнерусских памятников культуры является частью магистрального процесса, получившего название «открытие древнерусской культуры».
4. Фотографическая периодика, издававшаяся в исследуемый период, способствовала формированию различных концепций представления памятников культуры с помощью фотографии и способствовала консолидации фотографического сообщества вокруг идеи светописного запечатления русской старины.
5. Памятники культуры Древней Руси, сосредоточенные в Москве, а также, в меньшей степени, в других важных центрах древнерусской государственности (Киев, Великий Новгород), существенно раньше стали для фотографов источником богатой образности, в то время как древние памятники, находящиеся в провинции, стали прочитываться как многогранный образ только с конца XIX в.
6. Фотография памятников древнерусской культуры имела несколько направлений и выражала различный подход к визуальному представлению национальной истории.

7. Фотографический снимок артефакта древнерусской культуры в глазах современного снимку общества воспринимался уникальным и объективным инструментом познания и восстановления национальной истории как системы метакультурных особенностей.

Структура работы включает введение, три главы, заключение, список использованных источников и литературы и два приложения.

В *первой главе* «Зарождение интереса к представлению памятников древнерусской культуры в фотографии (1840-е – начало 1870-х гг.)» показано формирование интереса к возможностям фотографии в деле представления памятников культуры, раскрыты особенности ранней фотосъемки памятников и дан анализ общественной мысли, проявившейся в публикациях первых фотожурналов.

Вторая глава «Развитие общественного интереса к фотосъемке памятников культуры Древней Руси на фоне усовершенствования фотографической технологии (конец 1870-х – 1890-е гг.)» посвящена оформлению концепций фотографирования памятников древнерусской культуры и особенностям подхода к фотосъемке памятников в период повышенного внимания к фотографической технике и технологии.

В *третьей главе* «Период расцвета теории и практики фотосъемки памятников культуры Древней Руси (1900-е – 1918 гг.)» речь идет о возрастании интереса к представлению памятников культуры в фотографии, который пришелся на первые десятилетия XX века. В *заключении* подводятся итоги и формулируются основные выводы исследования.

Апробация результатов исследования была проведена автором на региональных и международных конференциях: III научная конференция студентов и аспирантов (Санкт-Петербург, 18 ноября 2008 г.), Научная конференция студентов и аспирантов «Музей. Культура. Образ» (Санкт-Петербург, 18 октября 2010 г.), Научная конференция преподавателей и аспирантов «История и культура» (Санкт-Петербург, 12 – 13 апреля 2011).

По теме диссертации опубликованы 7 научных статей, 3 из которых – в ведущих рецензируемых журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры источниковедения истории России Института истории СПбГУ.

Глава 1

Зарождение интереса к представлению памятников древнерусской культуры в фотографии (1840-е – начало 1870-х гг.)

1.1. Изобретение фотографии и первые опыты фотосъемки памятников

Изобретению фотографии предшествовали многовековые попытки людей найти средство для закрепления световых изображений. Одним из первых таких средств была камера-обскура, описанная Леонардо да Винчи в XV веке и усовершенствованная Джованни Батиста дела Порта в середине XVI века. Затем были осуществлены химические опыты Алексея Петровича Бестужева-Рюмина и немецкого учёного Иоганна Генриха Шульце в XVIII веке, и, наконец, гелиографическая работа Жозефа Нисефора Ньепса (1765–1833 гг.), вплотную приблизившегося к изобретению фотографии, но так и не дожившего до торжества своих многолетних опытов³⁴.

С Нисефором Ньепсом сотрудничал парижский художник Луи Жак Манде Дагерр (1787–1851 гг.), которому и суждено было произвести сенсацию в научном мире и изобрести фотографию. Сам автор назвал процесс получения изображения «дагерротипией». Днём рождения фотографии считается 7 января 1839 года, когда в Парижской Академии наук был заслушан доклад об изобретении художника Дагерра, позволившего «с помощью светового луча получать прочное изображе-

³⁴ Подробнее об этом см.: Морозов С.А. Творческая фотография. М., 1986. С. 8.

ние на серебряной пластине в камере-обскуре»³⁵. 19 августа 1839 г. изобретение было обнародовано и «передано миру»³⁶.

В этом же году англичанин Уильям Генри Фокс Тальбот (1800–1877 гг.) объявил о своём способе закрепления изображений, получаемых в камере-обскуре, но французский изобретатель его уже опередил. Соотечественник Дагерра Ипполит Байар (1801–1887 гг.) также в течение 1839 г. проводил эксперименты, по своей технологии близкие изобретениям Тальбота, однако и он, как пишет С. А. Морозов, не преуспел в своем стремлении получить пальму первенства в деле открытия фотографии³⁷.

Таким образом, мы видим, что появление фотографии было обусловлено многочисленными опытами, и к схожим результатам независимо друг от друга и почти одновременно пришли три разных исследователя. Появления фотографии — беспристрастного ока, фиксирующего окружающий мир — ждали. Она сразу же вошла в жизнь людей и обрела последователей, в том числе в России.

С.А. Морозов в своей книге «Творческая фотография» пишет: «Способом Тальбота рано заинтересовалась Петербургская академия наук. Сотрудник её, И.Х. Гамель, познакомился в Англии с Тальботом и прислал в Петербург усовершенствованную камеру-обскуру и несколько его снимков»³⁸. Молодому химику Ю.Ф. Фрицше было поручено заняться изучением и улучшением способа Тальбота, названного англичанином калотипией (от греческого «калос» – красота). Калотипии Фрицше стали первыми фотографическими опытами в России. «Фотографией» в то время получаемые изображения никто не называл, и в России на долгие годы прочно вошло в обиход слово «светопись».

С самого начала использования нового изобретения получает развитие фотография архитектуры. Известно, что одним из первых дошедших до нас фотографических изображений была гелиография Нисефора Ньепса «Вид из окна в Ле Гра» (1826 г., Техасский университет, Остин, США). Съёмка архитектурных объ-

³⁵ Там же. С. 9.

³⁶ Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. СПб., 2008. С. 26.

³⁷ Морозов С.А. Творческая фотография. М., 1986. С. 28–31.

³⁸ Там же. С. 10.

ектов (а также натюрмортов) в первые годы жизни фотографии заняла центральное место среди других сюжетов, прежде всего, благодаря долгой выдержке – до 10 минут в пасмурную погоду³⁹. Но и быстрое усовершенствование фотографической техники не привело к забвению архитектурной съемки и предметной фотографии – немые артефакты древней истории и культуры обрели в лице фотографов и их творений чутких интерпретаторов, верных фиксаторов и хранителей их облика на многие десятилетия.

В России также появились выдающиеся мастера светописи, работавшие, в том числе, в области запечатления памятников культуры. Ранняя отечественная фотография связана с именами таких фотографов и изобретателей, как Сергей Левицкий, Алексей Греков, Иван Болдырев, Андрей Карелин и другие.

Большинство сохранившихся в России дагерротипов представляют собой портреты. Однако, как свидетельствует в своей статье М. Г. Рогозина, в Государственном историческом музее (г. Москва) есть «четыре интереснейшие пластинки, изображающие скульптуры апостолов для Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге»⁴⁰. Скульптуры были сфотографированы рядом с мастерской, где они изготавливались. Дата съемки – 1849 или 1850 гг.⁴¹ – указывает на то, что эти снимки являются самыми ранними из известных нам фотоизображений церковного искусства в России, хоть и не относятся к съемке древнерусских памятников. Автором этих дагерротипных пластин являлся Иосиф Венингер.

Уже в это время среди фотографов, работавших в России, появляется интерес к расширению тематического диапазона съемки. Интересным представляется фотографический проект известного петербургского мастера светописи Г. Давиньона, описанный в «Северной пчеле»: «Г. Давиньон <...> ныне предпринимает обширное путешествие по всей России, намереваясь снимать дагерротипные виды городов, любопытнейших зданий, монументов, развалин и т.п. Г. Давиньон будет обращать особое внимание на живописные местоположения, на исторические

³⁹ См. об этом: Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. Гл. 1, 2. С. 15–32.

⁴⁰ Рогозина М.Г. Церковные древности в фотографиях XIX века // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004. С. 771.

⁴¹ Е.В. Бархатова указывает дату «вторая половина 1840-х гг.»: Бархатова Е.В. Русская светопись. Первый век фотоискусства: 1839–1914. СПб., 2009. С. 345.

воспоминания, на древности, на оригинальные снимки с национальных костюмов. <...> Г. Давиньон начинает живописную прогулку на six дней, с Новгородской губернии; затем посетит губернии Тверскую, Ярославскую, Московскую и т. д.»⁴². Предполагалось, что полученные снимки войдут в альбом «Дагеротипные прогулки» и, без сомнения, они могли бы стать для нас ценнейшим источником по теме фотографического представления памятников древнерусской культуры. Однако петербургский фотограф не получил на своё предприятие достаточных денег, маршрут его поездки претерпел изменения, и в течение путешествия он вынужден был снимать привычные для него и приносящие прибыль портреты⁴³. Тем не менее, благодаря смелому начинанию Давиньона мы имеем сегодня уникальные дагерротипы декабристов, сделанные в Сибири⁴⁴.

Важность же фотографии в деле запечатления знаменитых памятников культуры понимали видные деятели культуры, например, профессор Московского университета К. К. Герц писал об этом в статье «Фотография в отношении к истории искусств»⁴⁵. Но, как и в предыдущем случае, идеи теоретика К. Герца и практика Давиньона воплощения не получили.

Уже с первых шагов дагеротипии обнаружилось острое столкновение нового способа изображения с традиционными изобразительными искусствами. Радикально настроенные живописцы, граверы отказывали фотографии в праве на существование. Этот конфликт проявлялся не только в области портрета, но и в съемках памятников культуры. До изобретения фотографии запечатлением художественных произведений занимались в основном граверы, теперь же их стали теснить светописцы. «Даже посредственная гелиогравюра (одно из названий фотографического способа Тальбота. – *О.Г.*) гораздо предпочтительнее – законченностью, точностью, богатством деталей, – нежели самая совершенная гравюра», – писал в журнале «Свет» от 9 февраля 1851 г. редактор этого первого французско-

⁴² Дагеротипные прогулки по России // Северная пчела. 1843. 14 мая (№ 106). С. 421

⁴³ См. об этом: Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 33.

⁴⁴ Об истории этих снимков см.: Сабурова Т.Г. Из истории создания портретной галереи декабристов // Декабристы и их время. М., 1995 (Труды Государственного Исторического музея, вып. 88). С. 158–174; Никитин В.А. Рассказы о фотографах и фотографиях. Л., 1991. С. 8–19.

⁴⁵ Герц К. Фотография в отношении к истории искусства // Русский вестник. 1858. Т. 15, май. С. 154–155.

го фотоиздания, президент Общества литераторов, писатель, журналист и член Гелиографического общества Франсис Вей⁴⁶. Уже в 1870-х годах становится возможной съемка фресок; репродуцирование живописи с помощью фотографии получило распространение в России еще в 1860-х гг. «Карандаш природы»⁴⁷ – свет – воспроизводил артефакт культуры настолько точно, что в услугах живописных техник могла отпасть надобность раз и навсегда. Однако соперничество методов копирования не утихало на протяжении десятилетий и продолжается отчасти до сих пор.

Необходимо отметить также факт, не имеющий прямого отношения к запечатлению древнерусских памятников, однако сыгравший значительную роль в общей истории фотографического воспроизведения памятников культуры. В 1856 году было организовано фотографическое отделение при Военно-топографическом депо⁴⁸, специалисты которого не только применяли фотографию в деле картографии и военной топографии, но и после недавней военной кампании – завершения Кавказской войны 1859–1864 гг. – оставили прекрасную серию снимков древних памятников Кавказа.

1.2. Пробуждение общественного интереса к запечатлению памятников (1850-е гг.)

Около пятнадцати лет, до середины 50-х гг. XIX века, господствовала дагерротипия, но затем стал преобладать мокроколлодионный процесс – улучшенный способ Тальбота. «Новая техника стала прообразом нынешней фотографии во

⁴⁶ Цит. по: Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. С. 66.

⁴⁷ Так называлось первое издание с фотографическими иллюстрациями, выходявшее в 1844–1846 гг. в Англии под редакцией У.Г.Фокса Тальбота.

⁴⁸ См. подробнее об этом: Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 71–73.

всех её отношениях», – отметил С.А. Морозов⁴⁹. Выдержка в то время уменьшилась до нескольких секунд или полуминуты в пасмурную погоду. Чтобы представить сущность мокроколлоидного процесса, обратимся к его описанию в книге С. А. Морозова «Русская художественная фотография»: «Стеклянные пластинки обливали жидким коллодием – раствором пироксилина, так называемой взрывчатой ваты, в смеси спирта с эфиром и солями йода и брома. Давали коллодию застыть, затем погружали пластинку в раствор азотнокислого серебра – коллоидонный слой становился светочувствительным. Съёмку производили на мокрых пластинках»⁵⁰. Печать проходила при дневном свете.

Новая техника вселяла много надежд. Фотографией стали заниматься любители, ею пользовались как наглядным документальным пособием; она нашла применение в археологии, астрономии, естествознании, медицине и других науках.

Чем шире становился круг людей, занимающихся фотографией, чем больше внимания уделяло общество в целом новому способу видения окружающего мира, тем насущнее становилась необходимость в издании, которое удовлетворяло бы интерес фотолюбителей и формировало бы общественное мнение в вопросах, касающихся фотографии. Ответом на эту потребность стало издание фотографических журналов, первым из которых стал журнал «Светопись», который издавался в Петербурге художником Оже в 1858–1859 гг.

Оперативная информация, появлявшаяся в фотожурналах, способствовала знакомству общества с новостями фотографической жизни: открытием выставок, образованием новых фотографических обществ, изданием книг и т.д. Журналы становились выразителями общественной мысли, и одновременно они формировали в обществе интерес к такой специфической проблеме, как представление артефактов культуры с помощью фотографии и к изучению памятников истории Древней Руси.

⁴⁹ Морозов С.А. Творческая фотография. С.16.

⁵⁰ Морозов С.А. Русская художественная фотография: Очерки из истории фотографии 1839 – 1917. М., 1955. С. 20.

Информации по такой, относительно узкой, теме, как фотография памятников именно древнерусского искусства, первоначально было в журналах не так много. Поэтому в круг исследуемых проблем мы включили анализ материалов по представлению памятников культуры в целом: от фоторепродукции картины до исследовательской фотографии археологических находок. Такая позиция дает нам возможность проследить эволюцию отношения общества к фотографии в деле запечатления памятников истории, выявить особенности взаимодействия фотографа и объекта съемки (в данном случае – артефакта культуры).

В период, когда фотография ещё шла по пути своего становления как нового вида искусства, когда фотографические изображения ещё не стали неотъемлемой частью видимого объективного мира и субъективных представлений и воспоминаний, когда практически на любой фотовыставке наряду с художественным отделом присутствовал отдел научной фотографии и фототехники, а многие выдающиеся фотографы были и фотохудожниками, и учёными, и изобретателями, и исследователями – в этот период, охватывающий около пятидесяти лет, начиная с момента возникновения фотографии в 1839 году и до начала 20-х гг. XX века, особенно важен взгляд фотографа на памятник искусства. Важен как сам факт «взгляда», запечатлённый в виде фотоснимка или статьи в журнале, в виде любого, пусть даже краткого, словесного замечания, так и тот «угол зрения», под которым смотрит фотограф на тот или иной памятник культуры.

О значении этого явления в указанный период развития фотоискусства можно судить уже по тому, какой восторг вызывала одна только мысль о возможностях фотографии у образованных людей того времени, и тем более по тем оптимистическим статьям в периодических изданиях⁵¹, где говорится об успехах фотографии на художественном, образовательном или научном поприщах. Фотографы, учёные, специалисты в различных областях знания ожидали от фотографии «чуда», разрешения до того неразрешимых проблем (например, в области судебной экспертизы⁵² или палеографии⁵³). Они обращали внимание то на одну, то на дру-

⁵¹ См., напр.: Образовательное и научное значение фотографии // Фотографические новости. 1910. №3. С. 33-35.

⁵² Подробнее об этом см.: Попп, д-р. Судебная фотография // Фотографическое обозрение, 1901. №5. С. 161 – 164.

гую проблему, достигая порой невероятных успехов в ее решении, но и не всегда доводя начатое до конца в силу объективных или субъективных причин. В круг интересов образованной части общества входило и представление памятника культуры с помощью фотографии, что, естественно, имело своё отражение и в периодических изданиях того времени.

Как было сказано выше, первым фотожурналом в России стала «Светопись» Г.Н. Оже, появившаяся на девятнадцатом году существования фотографии, тогда как поклонники светописи в Западной Европе имели возможность узнавать новости фотографического мира из специализированных журналов уже через несколько лет после обнародования способов Дагерра и Тальбота. Возможно, знакомство с западной фотопериодикой облегчило поиски своей тематики для издателей журналов в России: некоторые ключевые направления в деле формирования общественного интереса к фотографии определились уже в журнале «Светопись».

Именно это издание выработало форму существования фотожурнала: текстовые материалы, освещавшие события культурной жизни в России и вызывавшие широкий общественный резонанс, иллюстрировались фотографиями. Публиковались материалы, способствовавшие просвещению читателей в области фотографии, и рассказы о людях, которые уже тогда внесли существенный вклад в дело коллекционирования фотоснимков с древних памятников, то есть уже вполне оценивших новый способ сохранения визуальной информации.

Воспроизведения памятников древнерусского искусства были пока большой редкостью: из всех изображений, которыми сопровождалась пятнадцать вышедших номеров «Светописи», только на одной фотографии мы видим «Собор св. Василия Блаженного в Москве»⁵⁴. С технической стороны названный снимок представляет собой работу среднего качества (не вполне резкий, на всём снимке вуаль, хотя последнее можно отнести и к дефектам воспроизведения снимка), с художественной же – он достаточно обычен: собор снят со стороны Красной площади, фасад его находится примерно в $\frac{3}{4}$ по отношению к фотографу; здание

⁵³ Подробнее об этом см.: Яцимирский А.И. Фотография в применении к славяно-русской палеографии // Фотографическое обозрение. 1901. №4. С. 123 – 128.

⁵⁴ Собор св. Василия Блаженного в Москве. Фотография с натуры // Светопись. 1858. № 4. Приложение.

целиком умещается в кадр, занимая большую его часть. Детализация снимка достаточно слабая, так что он мог дать зрителю лишь общее представление о соборе.

Несмотря на определённые успехи в распространении и техническом совершенствовании фотографии, процесс съёмки оставался достаточно сложным, а оборудование фотографа-путешественника могло весить четверть тонны⁵⁵! В связи с этим особый интерес представляет для нас деятельность выпускника Московского университета, фотографа, археолога, путешественника Петра Ивановича Севастьянова (1811 – 1867 гг.). Вплоть до 1857 г. археолог занимался исследованием древностей Палестины, откуда привез коллекцию церковных снимков, план Иерусалима и проч. С 1857 года Севастьянов работал на Афоне, где столкнулся с большими трудностями. Из этого путешествия фотограф привез коллекцию оригинальных древностей и фотографий с оригиналов. Возвращаясь из этой экспедиции в 1858 году, П.И. Севастьянов в Париже в Академии Надписей и изящной словесности сделал доклад о необходимости сохранения в библиотеках древних и особо ценных рукописей с помощью фотографии. Его доклад под названием «О светописи в отношении к археологии»⁵⁶ представляет собой масштабную и хорошо разработанную программу, направленную на копирование и сохранение наиболее ценных экземпляров рукописных памятников. Для русской фотографической мысли это первый пример полноценной концепции, связанной с представлением памятников восточно-христианской культуры. Программа П.И. Севастьянова включала в себя два основных направления. Во-первых, это создание фотографических отделений в каждой европейской библиотеке. В задачи таких отделений должно было входить охранное копирование ценнейших рукописно-книжных памятников, участие в создании единого общеевропейского фонда копий, облегчение доступа специалистов к копируемым памятникам и введение последних в научный оборот, а также коммерческое распространение дублетных копий. Во-вторых, П. И. Севастьянов предложил снаряжать экспедиции в

⁵⁵ Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. С. 158.

⁵⁶ О светописи в отношении к археологии. Записка П. И. Севастьянова, читанная 5 февраля 1858 г., в собрании Парижской Академии Надписей и Словесности // Известия Императорского Археологического Общества. Т. I. Вып. 5. СПб., 1858. Стлб. 257 – 261.

монастыри Европы и Азии с целью фотографического воспроизведения памятников из собраний монастырских библиотек. Ценной для нас является и характеристика состава таких «учёно-художественных экспедиций», которые должны были представлять собой, по идее Севастьянова, «соединение учёных и фотографов»⁵⁷. Мы видим, что Пётр Иванович, хоть и относил фотографирование рукописных памятников к археологической съёмке, необходимым условием которой является точность воспроизведения, вместе с тем, не только не отказывал этому виду фотографии в художественных качествах, но и предполагал осмысленный подход к съёмке памятника, совместную работу ученого и художника-фотографа (часто в одном лице). В качестве примера экспедиции описанного типа Севастьянов представил план своей экспедиции на Афон, включавший съёмку всего разнообразия церковного убранства, книжных памятников и изобразительного искусства.

Идеи П.И. Севастьянова нашли одобрение как в Париже, так и в высокопоставленных кругах Петербурга и Москвы. Поэтому следующая его поездка на Афон была уже официальной командировкой: осыпанный вниманием, снабженный пособием, он возглавил группу художников и ученых, трудившихся на Афоне 14 месяцев.

Для себя же Севастьянов составил обширный план по воспроизведению посредством фотографии на горе Афон различных и весьма ценных древностей. О поездке П.И. Севастьянова на Афон, о его выступлении в Академии Надписей в Париже русских любителей древности оповестил журнал «Светопись». Публикация завершалась следующей мыслью: «Если Европа признала труды Севастьянова важными, то тем более важными должна признать их Россия, прямая наследница Византии»⁵⁸. Вскоре журнал опубликовал короткое сообщение о выставке «севастьяновских снимков древних рукописей, образов и пр.»⁵⁹

О том, какое значение имели эта выставка и в целом работа П.И. Севастьянова, можно судить по многочисленным откликам, появившимся в других российских журналах того времени. Например, один из самых авторитетных журналов

⁵⁷ Там же. Стлб. 258.

⁵⁸ Художественное обозрение. // Светопись. 1858. № 11. С. 219.

⁵⁹ Там же. № 12. С. 233.

России, «Отечественные записки», писал об огромной пользе фотографии для археологии, и сообщал о том, что снимки Севастьянова были выставлены для публичного обозрения в залах Синода в Петербурге⁶⁰. Сведения о работе, проделанной П.И. Севастьяновым на Афоне, публикуются в «Известиях Императорского Археологического общества»⁶¹ и в «Современнике»⁶².

Эти публикации о работах П.И. Севастьянова мы склонны считать первым проявлением того интереса к запечатлению памятника культуры с помощью фотографии, который постоянно возникал в российском обществе. Хотя снимки П.И. Севастьянова относятся к исследовательской фотографии, которая не является главным объектом нашего изучения, нам важен сам факт внимания к проблеме представления памятника на фотографии.

Отдельно скажем о судьбе снимков П. И. Севастьянова. Приехав в Петербург, исследователь в феврале 1859 года в залах Святейшего Синода устроил выставку «светописных рисунков» – первую фотографическую (хоть и узкоспециальную) выставку в России, сопровождавшуюся выпуском каталога⁶³. Выставка, отмечает в своей работе Е. В. Бархатова, «получила большой общественный резонанс, а Севастьянов был принят в члены Императорского Археологического общества, после чего снова уехал на Афон, где пробыл с мая 1859 г. – по сентябрь 1860 г.»⁶⁴. Тиражируемость фотографии дала возможность П. И. Севастьянову распределить снимки по различным учреждениям: согласно «Отчету Императорской Публичной библиотеки за 1862 год», коллекцию из 1 500 отпечатков он отдал в дар этой библиотеке, «лучшие оттиски с раскрашенными миниатюрами поступили по Высочайшему повелению Государыни Императрицы – в древнехристианский музей Академии художеств в Петербурге»⁶⁵, наиболее выдающиеся же снимки Севастьянов «включил в экспозицию организованного им отделения «Памятники древне-

⁶⁰ Новые применения фотографии // Отечественные записки. 1859, № 3. С. 17–18.

⁶¹ О светописи в отношении к археологии // Известия Императорского Археологического общества. 1859. Т. I. Вып. 5. С. 257–261.

⁶² Копия с древних образов и выставка их // Современник. 1859. Т. 73. № 2, февраль. С. 417; О г. Севастьянове и его трудах, по поводу выставки в Святейшем Синоде его копий и снимков // Современник. 1859. Т. 74. № 3, март. С. 193–201.

⁶³ Снимки с икон и других древностей св. горы Афонской из собрания П.И. Севастьянова. СПб., 1859.

⁶⁴ Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 78.

⁶⁵ Цит. по: Бархатова Е.В. Указ.соч. С. 78.

христианского искусства», которая вошла в состав Публичного музея, открытого в мае 1862 г. в доме Пашкова»⁶⁶.

«Записка» Севастьянова, центральной мыслью которой является охранное копирование, стала первым ростком разветвленного дерева, получившего впоследствии название «фотографического музея». Если у Петра Ивановича речь идет о копировании главным образом рукописно-книжных памятников, в меньшей степени – церковного интерьера, то теория «фотографического музея» образца начала XX века включала в себя копии едва ли не всех зримых примет окружающего мира. Подробнее эта концепция будет рассмотрена в разделе, посвященном упомянутой теории.

В этой связи необходимо отступление от изложения отечественной истории фотографии и обращение взгляда на Запад. Как говорилось выше, П. И. Севастьянов выступил с докладом перед парижскими учёными, и его выступление было воспринято благосклонно. Однако были ли революционно новыми для Франции идеи русского археолога?

Обратимся к «Новой истории фотографии», изданной под редакцией Мишеля Фризо. Один из авторов издания Тимм Штарль в главе, посвященной дагеротипу, сообщает, что «немец А. Шеффер в сентябре 1845-го репродуцирует рельефы святилища в Боробудур в Нидерландской Индии (более 50 снимков)», а француз «Н. М. Леребур [издавший в 1842 году «Дагеротипные экскурсии, виды и памятники наиболее замечательных путешествий». – *О.Г.*] осенью 1839 года поручает ряду фотографов съемку достопримечательностей восточного и южного Средиземноморья, а также некоторых европейских городов <...>»⁶⁷. В 1840-е гг. получает распространение этнографическая и видовая фотография; памятники Ближнего Востока и Парижа репродуцирует археолог Ж.-Ф. Жиро де Пранже. Уже в 1851 году французским Управлением изящных искусств была создана Гелиографическая миссия. Её участники – известные фотографы Ипполит Байар, Эдуард Бальдюз, Анри Ле Сек, Гюстав Ле Гре и Местраль – использовали, в основном,

⁶⁶ Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 78.

⁶⁷ Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. С. 46.

калотипию Тальбота, двухступенчатый негативно-позитивный процесс, родственной современной фотографии и позволявший делать копии снимков (в отличие от уникального дагерротипа). «Суть проекта, – пишет об этом Т. Штарль, – состояла в том, чтобы командировать фотографов в различные регионы Франции для съемки памятников архитектуры <...>»⁶⁸, центральное место среди которых должны были занимать средневековые памятники. Миссия была реализована: каждый из фотографов, пройдя индивидуальным маршрутом, запечатлел артефакты французской истории. Около 300 негативов, полученных в ходе экспедиции, не были изданы и хранятся ныне в Архиве фотографии музея Орсе.

С появлением тиражируемого калотипического снимка увеличивается число фотографических путешествий в Египет. Фотография становится важным спутником археологических экспедиций. К примеру, согласно сведениям «Новой истории фотографии», «археолог Луи Де Клерк, вместе с графом де Вогюэ работавший с Сирии, возвращается с материалом для книги "Путешествие на Восток в 1859–1860 годах. Города, памятники и живописные виды" и более чем двумястами отмеченными смелостью и простотой композиции снимками и составившими шесть альбомов о Сирии, Палестине, Египте и Испании»⁶⁹. Примеры можно множить, но все они демонстрируют серьезный интерес как научного сообщества к достоинствам фотографии (ее достоверности, скорости фиксации изображения, возможности тиражирования), так и широких общественных и художественных кругов. Интерес этот реализовывался не только в работах частных лиц, но и в направленной деятельности организаций. Нам неизвестны случаи масштабных программ по фотографическому копированию именно рукописно-книжных памятников, аналогичных программе, предложенной П.И. Севастьяновым, но из приведенных выше фактов становится ясно, что на Западе пользоваться преимуществами «запечатлевающей» фотографии стали гораздо раньше, чем в России, и процесс этот был более активным. Не отвергая ценность достоверной фиксации памятника, европейские фотографы не пренебрегали также и интерпретационными

⁶⁸ Там же. С. 66.

⁶⁹ Там же. С. 77–78.

свойствами нового искусства⁷⁰. Таким образом, с первых шагов светописи мысль о создании «фотографического музея», тотальном копировании прочно входит в сознание образованной части западного общества. Во Франции идеи Севастьянова легли на подготовленную почву, на Родине же его ждали восхищение и уважение со стороны соотечественников, но не помощь в реализации планов: идеи русского археолога в области фотокопирования и популяризации научных знаний будут воплощены только через десятилетия.

1.3. Интерес западных издателей к памятникам культуры Древней Руси и его влияние на формирование отечественной общественной мысли

Побудительным мотивом к усилению внимания к фотографии памятников Древней Руси, к тому, чтобы это внимание приобрело устойчивый характер, стали и импульсы, поступавшие из-за пределов России. Одним из таких импульсов стала новость в том, что некий «господин Карлос ван Рой (Carolus van Roay)» объявил «о предпринятом им в России роскошном издании с заголовком «Сокровища искусства древней и новой России» («Tresors d'art de la Russie ancienne et moderne»)), фотографировать памятники русского искусства для которого будет г. Ришбур, «фотограф Императора Французов», а пояснительный текст брал на себя труд составить Теофиль Готье⁷¹. Издание, которое должно было включить в себя огромное количество материала, планировалось закончить за два года. В своём объявлении издатель Роя восторженно писал: «Мы заставим <...> изумлённую Европу уверовать – дагерротип ведь не лжёт – и в патриаршие и в царские сокро-

⁷⁰ См. об этом: Там же. С. 76, 79; главы «Вокруг света: Исследователи, путешественники и туристы» (с. 149 – 173) и «Город-машина: Архитектура и промышленность в фотографии» (с. 197 – 223).

⁷¹ Художественные новости // Светопись. 1859. № 1. С. 24.

вища, в это невероятное собрание золота, жемчуга, сапфиров, изумрудов, украшений, оружия... перед которыми бледнеют сказочные сокровища Гарун-аль Рашида». «Искренне радуемся этому изданию и от души желаем ему полного успеха», – резюмировал сообщение о планируемом предприятии автор обзора новостей художественной жизни в журнале «Светопись»⁷².

Безусловно, предприятие, задуманное французами, должно было стать весьма полезным и для того, чтобы «изумить Европу», и для просвещения населения, и для фиксации древних памятников с помощью фотографии, что могло послужить как делу их восстановления в случае какой-либо порчи, так и сохранению представления об их внешнем виде в случае полной утраты памятника. Но у нас возникают два вопроса. Первый: почему русские фотографы, издатели, меценаты первыми не обратили внимания на столь важное дело, которое, в случае удачного осуществления, принесло бы огромную пользу обществу – как современному, так и будущим поколениям? И второй вопрос: как представят, как подадут в литературном тексте и на фотографии памятники православной культуры Древней Руси люди, сравнивающие собор Василия Блаженного в Москве, с лагорской или бенаресской пагодой? Как писала об этом «Светопись», для них сокровища России были лишь поводом к изумлению, и они могли сопоставить эти сокровища с восточными богатствами лишь на основании их материальной стоимости и внешнего блеска⁷³.

Однако объявление французских издателей, текст которого был разослан в редакции русских газет, нашло живейший отклик в российской печати того времени. Так, в журнале «Живописная русская библиотека» была опубликована статья «Иностранное описание русских сокровищ искусства»⁷⁴, в которой была дана меткая оценка как самому замыслу издания, так и деятельности Тэофиля Готье в нем. Если исключить нападки автора (явно приверженца живописных и графических изображений) на фотографию, можно целиком согласиться с его точкой зрения на этот вопрос.

⁷² Там же.

⁷³ См.: Художественные новости // Светопись, 1859, № 1. С. 25.

⁷⁴ Иностранное описание русских сокровищ искусства // Живописная русская библиотека. 1859. Т. 4. С. 75–78.

Прежде всего, отметив, что «действительно у нас (т.е. в России.—*О.Г.*) нет до сих пор полных описаний наших сокровищ искусства»⁷⁵, автор подверг подробному критическому анализу объявление об ожидаемом издании книги «Сокровища искусства древней и новой России, описанные Т. Готье». При этом он иронично заметил: «Объявление написано с каким-то восточным красноречием, вероятно, в том предположении, что русские любят восточные образы и преувеличения поэтические и ораторские»⁷⁶. Французское объявление, пишет автор, обещает дать «полную идею о сокровищах искусства в России древней и новой. Оно (т.е. издание Т. Готье. — *О. Г.*) откроет чужеземцам и возобновит для русских церкви, дворцы, памятники, <...> и пышность всякого рода, заключающиеся в этой обширной Империи»⁷⁷. Нельзя не отметить и справедливое замечание относительно адекватного понимания иностранными издателями рекламируемого издания того, что они намеревались представить читателю: «Может ли он (Т. Готье. — *О. Г.*), не зная ни русского языка, ни России настоящей и старинной, в несколько месяцев, проведённых в Петербурге, изучить всё, что обещает нам представить в своей книге? — задается вопросом автор критической статьи.— Не месяцы, а годы, и не мимолётный взгляд туриста, а тщательное изучение необходимы для этого»⁷⁸. Правда, как отмечает автор, Т. Готье рассчитывал на содействие «сведущих русских людей», чью помощь он готов был благосклонно принять. Эта помощь действительно была бы полезной, так как текст объявления показывает, насколько мало знает Москву Т. Готье: об этом свидетельствовал ряд допущенных им ошибок в самих названиях достопримечательностей, заключает автор⁷⁹. Не остался вне поля зрения русского критика и объем издания: предполагалось, что оно будет состоять из 400 страниц текста и 200 фотографий, что, по его мнению, конечно, не только не могло дать представления обо всех сокровищах России, но даже одного Петербурга. С удивлением отмечает он и предполагаемую непомерную цену за это издание — 400 руб. серебром. «А, между тем, — с грустью замечает ав-

⁷⁵ Там же. С. 75.

⁷⁶ Там же. С. 75.

⁷⁷ Там же. С. 76.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же. С. 77.

тор критической статьи, – можно предсказать, что предприятие г-на Готье и его иноземных товарищей сойдёт с рук очень удачно. Как не иметь на круглом столе салона сочинения г-на Т. Готье о русских сокровищах <...>!»⁸⁰. Весьма пессимистичным представляется заключение автора относительно этого издания: «Для нас хотят делать открытия, или объяснять то, что мы знали, да худо понимали»⁸¹.

Необходимо отметить одно обстоятельство. Признавая справедливой критику автора в отношении тона издательского объявления, его оценки и размышления по поводу проекта, все же скажем, что в словах автора статьи ощущается некое высокомерие, неприязненное отношение к иностранцам, которые вознамерились познакомить с достижениями русской культуры, отраженными в фотографиях, русского читателя и своих соотечественников. При отсутствии в России подобных планируемой публикаций, кроме того, учитывая время – после проигранной Крымской войны, – можно было оценить интерес, проявленный к культуре России, как весьма положительный факт, как обстоятельство, которое могло способствовать изменению в благожелательном духе общественного мнения Франции в отношении России. Кроме того, и для русских издателей альбом мог стать хорошим примером успешной реализации культурно исторического фотографического проекта.

В контексте нашей работы история с иностранным объявлением о планируемом издании «Сокровищ искусства древней и новой России» и отклики на него в российской печати дают нам возможность понять, каким видела русская интеллигенция представление памятников отечественной культуры с помощью средств живописи или фотографии. Например, отмечая успехи фотографии в деле запечатления памятников искусства, журнал «Светопись» не обнаружил четкую позицию по спорным вопросам. В то же время, автор критической публикации в «Живописной русской библиотеке» высказался более определенно. Во-первых, он называет фотографию ремеслом и считает, что только кисть или карандаш художника могут изобразить любой предмет верно. Тем самым он отказывал фотогра-

⁸⁰ Там же. С. 78.

⁸¹ Там же. С. 77.

фии в возможности быть хранительницей памяти о прошедших эпохах. Однако подобную точку зрения нельзя считать проявлением отсталости автора, так как в 1859 г. фотографии было всего 20 лет, а дискуссии о том, считать ли светопись искусством, будут продолжаться еще не одно десятилетие.

Во-вторых, из слов этого автора ясно, что заниматься описанием памятников России должен человек, знакомый с русским языком, культурой, историей и национальными особенностями. Тем не менее, как уже было отмечено, русская интеллигенция того времени не проявляла инициативы в этом деле, как будто оставляя за собой только право критиковать начинания иностранцев. И, в-третьих, это должен быть, как полагал автор, не «поверхностный взгляд туриста»⁸², а вдумчивое, многолетнее изучение. Последние два пункта для нас особенно важны. Уже тогда складывается концепция представления памятника культуры с помощью средств изобразительных искусств как способа национального самопознания: каждый памятник должен быть «узнан» и отождествлён с национальной историей и культурой. Возможно, именно поэтому автор анализируемой статьи и отдавал предпочтение графическому и живописному представлению памятников культуры, не веря в возможность того, что человек с помощью механического средства – фотографии – может выразить свои размышления, знания, личные взгляды относительно какого-либо памятника культуры. Но эта эпоха была лишь периодом зарождения фотографического искусства, ещё не окрепшего и полностью не вышедшего из «пелёнок» ремесла.

В России делались только первые шаги в деле развития общественного интереса к возможностям фотографии. Не всегда материалы, касающиеся памятников культуры, сопровождались качественными снимками, а сами материалы были лишены зрелости общественной и художественной мысли, и назвать их удачными можно лишь с большими оговорками. Самым важным было то обстоятельство, что на страницах журналов появилась тема представления памятника культуры в

⁸² Заметим, однако, что великого французского писателя и блестящего критика Теофиля Готье, заядлого путешественника, совершившего также поездку по России в конце 1850-х гг., вряд ли можно отнести к категории обычных туристов. Его комментированный альбом «Художественные сокровища старой России» был опубликован в 1859 году и, несмотря на представленную выше полемику, стал художественным событием своего времени.

фотографии, и впервые был опубликован снимок древнерусского собора. Это было начало.

*1.4. Первые альбомы фотоснимков памятников
древнерусской культуры и первые мастера светописи,
работавшие в этом направлении*

На рубеже 1850-х – 1860-х гг. фотография делает новые успехи в деле запечатления русских древностей. «В документах Военно-исторического архива, – пишет М.Г. Рогозина, – можно прочесть, что в 1858 –1859 гг. Ю.П. Львов производил съемку древностей Новгорода и Старой Ладogi»⁸³. Результатом этих съемок стал альбом, который был передан в архив Св. Синода, но, к сожалению, до наших дней не сохранился⁸⁴. При участии Ю.П. Львова был создан еще один альбом, посвященный Великому Новгороду – «Альбом видов и древностей новгородских, снятых фотографами генерального штаба в 1862 году»⁸⁵. Работы по фотосъемке, инициатором которых был генерал М.П. Руднев, проводились фотографами топографического бюро Генерального штаба П. Щербаковым и К. Низовским летом 1862 года. Интересовавшийся фотографией М.П. Руднев, производивший топографическую съемку Новгородской губернии, предложил преподнести этот альбом императору Александру II во время празднования открытия памятника Тысячелетию Руси. Альбом содержит 36 листов с фотографиями, среди которых почти все посвящены церковным древностям. «Были сфотографированы наиболее известные древние храмы и монастыри Новгорода и его окрестностей. Мастера, – отмечает М. Г. Рогозина, – кроме общих видов древних

⁸³ Рогозина М.Г. Указ. соч. С. 771.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Экземпляр альбома хранится в ГНИМА им. А.В. Щусева, шифр Р11-3144.

построек иногда снимали их наиболее выдающиеся детали (Сегтунские двери Софийского собора) и древние реликвии, хранящиеся в храмах и монастырях: митрополичья шапка (здесь названная княжеской), грамота кн. Мстислава и пр.»⁸⁶.

Одним из ранних памятников отечественной фотографии, представляющих культуру Древней Руси, является «Альбом видов и древностей новгородских, снятых фотографами генерального штаба в 1862 году»⁸⁷. Этот редкий экземпляр ранней отечественной светописы хранится в ГНИМА им. А.В. Щусева и содержит 32 листа с фотоизображениями (в том числе две панорамы). Рассмотрим некоторые фотографии из тех, что запечатлели памятники древнерусской культуры. Часть кадров представляет собой общие виды храмовых построек Новгорода, данные издалека; в подобных снимках до трёх четвертей кадрового пространства заполнено белизной неба, на фоне которого вырисовываются церковные памятники древнего города. Так, снимок «Вид Юрьева мужского монастыря»⁸⁸ представляет собой общий план комплекса монастыря, который заполняет лишь узкую полосу пространства в нижней части кадра, смягчая контраст темной, почти черной земли и светлого прозрачного неба. В снимках, где на первом плане присутствует водное пространство, из-за технической невозможности передать оттенки голубого, полоса земли вместе с храмами будто висит вне пространства и времени, внутри собственного мира, как на фотографии «Вид Колмова мужского монастыря»⁸⁹. Остановимся подробнее на снимке «Церковь Спаса Преображения на Нередице»⁹⁰. Высота точки съемки – нормальная, дающая безракурсное фронтальное изображение. Церковь дана издалека, общий план позволил ввести в композицию деревенские дома недалеко от церкви и группы деревьев. Эти элементы создают, казалось бы, образ включенности церкви в контекст окружающей жизни. Однако другие детали добавляют совершенно новые оттенки образу. Так, плетеный забор, идущий вдоль нижней части кадра, простор белого неба, занимающего две трети

⁸⁶ Там же. С. 772–774.

⁸⁷ Подробнее об альбоме см.: Рогозина М.Г. Сергеев С.В. Альбом замечательных видов и древностей новгородских. //Памятники культуры. Новые открытия. М., 2003. С. 473–500.

⁸⁸ ГНИМА им. А.В. Щусева Р11-3144-19.

⁸⁹ ГНИМА им. А.В. Щусева Р11-3144-28.

⁹⁰ ГНИМА им. А.В. Щусева Р11-3144-23.

изображения, единственное высокое дерево на снимке, стоящее в стороне от других, но рядом со звонницей, выводят церковь Спаса Преображения из контекста мирского и суетного. Белизна церковных стен едва не переходит в белизну неба. Сопоставление мирского и божественного позволяют говорить о представленном на снимке образе как архетипе Храма первых веков православия на Руси.

С самого начала распространения светописи именно Москва – древняя русская столица – привлекала отечественных и зарубежных фотографов своеобразием. Шесть снимков, представляющих собой виды Москвы, были созданы саксонским подданным, фотографом Ф. Мебиусом. Его снимок, представляющий ворота и колокольню Страстного монастыря в Москве⁹¹, является самым ранним из обнаруженных нами художественных фотоснимков памятников древнерусской культуры. Этот отпечаток, хранящийся в Отделе эстампов Российской национальной библиотеки (ОЭ РНБ), выполнен в ателье Фридриха Гюнтера Мебиуса⁹² не позже 1855 года. Снимок, сделанный на высоком художественном и техническом уровнях, относится к жанру видовой фотографии. Лишенное фотографической четкости изображение также и по композиции напоминает гравюры с видами Москвы: уходящие в тень торговые лавки, расположенные вдоль нижнего края снимка, запряженная повозка на дороге перед монастырем скорее условны, чем призваны отразить реальную жизнь города середины XIX века. Объектом внимания фотографа стали незадолго до того отстроенная колокольня монастыря (архитектор М. Д. Быковский). Однако плавность тональных переходов, мягкость контуров зданий, захват бытовых деталей в композицию снимка говорят о создании образа купеческой и, в то же время, «белокаменной», величественной Москвы.

Еще несколько аналогичных ранних снимков Москвы хранятся в Отделе эстампов, среди которых три фотографии известного петербургского фотографа Ивана (Джованни) Карловича Бианки 1855 года⁹³, одна фотография того же авто-

⁹¹ ОЭ РНБ. Э ФТ63/3 – М82. Мебиус Ф.Г. Ворота и колокольня страстного монастыря на Тверской улице. Публикация: Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 75.

⁹² Биографические сведения о Ф.Г. Мебиусе можно почерпнуть из кн.: Шипова Т.Н. Указ. соч. С. 136 – 138, 142.

⁹³ ОЭ РНБ. Э ФТ63/4–М821, Эф 1708.// Бианки И.К. La tour de Soucarieff. Moscou. 1855; Э ФТ63/4–М821, Эф 10089.// Бианки И.К. Escalier Imperial. Moscou. 1855; Э ФТ63/5–М821, Эф 1711.// Бианки И.К. Une vue du Kremlin Moscou. 1855.

ра 1866 года⁹⁴, выполненный неизвестным фотографом снимок Спасской башни Московского Кремля⁹⁵, а также трёхкадровая панорама площади перед Большим театром в Москве (авторство снимка также не установлено)⁹⁶.

Из перечисленных выше снимков Джованни Бианки, особый интерес представляют два, посвященные Московскому Кремлю. На фотографии, представляющей Ивановскую площадь Московского Кремля⁹⁷, видны часть Колокольни Ивана Великого, Царь-колокол и угол Архангельского собора (см. Прил. 2, рисунок 1). Автор не сосредотачивает своё внимание на конкретном памятнике, не пытается подать какую-либо архитектурную группу в её целостности и композиционной завершенности. Памятники, запечатленные с нормальной⁹⁸ точки съемки, будто предоставлены сами себе, разбросаны вокруг пустынной площади. Представляет интерес снимок Грановитой палаты и Красного крыльца (см. Прил.2, рисунок 2). Известные историко-культурные памятники представлены не целостно, с расстояния, а запечатлены «изнутри»: камера фотографа находилась у дверей Грановитой палаты и была направлена вдоль неё, выше Красного крыльца, открывая вид на здания Кремля. При дальнейшем анализе работ этого периода мы увидим, что фотографы крайне редко подходили к памятнику настолько близко – характерны панорамы, общие планы зданий, либо нечастые съемки интерьеров.

Еще одна особенность снимка: на первом плане рядом с дверью, опершись о стену, стоит мужчина. Это первое из известных нам включение в кадр человека в качестве полноправного героя снимка, участника диалога с памятником культуры. Человек на снимке становится частью историко-культурного пространства, каким оно было в момент создания фотографии. Но характерна и поза, в которой запечатлен мужчина: она расслаблена, возможно, несколько нетерпелива, руки скрещены на груди. Сам человек отстранен от окружающей его истории, погружен в

⁹⁴ ОЭ РНБ. Э ФТ63/4–М821, Эф 1709//. Бианки И.К. La porte du T.S. Sauveur. Moscou. [не ранее 1866].

⁹⁵ ОЭ РНБ. Э ФТ63/1–М821, Эф 10104. Неизвестный фотограф. [Спасская башня Московского Кремля]. [не позднее 1866].

⁹⁶ ОЭ РНБ. Э ФТ63/4–М821, Эф 10087. Неизвестный фотограф. La place du Grand Theatre a Moscou <...>. [1856].

⁹⁷ Э ФТ63/5–М821, Эф 1711. Бианки И.К. Une vue du Kremlin Moscou. 1855.

⁹⁸ Нормальной точкой съемки в теории фотографии принято считать положение камеры, обуславливающее привычное для человеческого глаза перспективное изображение объекта, то есть чаще всего – уровень глаз стоящего человека: Дыко Л.П., Головня А.Д. Фотокомпозиция. М., 1962. С. 78.

себя. Взгляд фотографа-художника Джованни Бианки, «первого светописца Петербурга», отличается и на московских снимках своеобразием и талантом в художественной подаче культурных объектов.

Интерес к древнерусской культуре стал охватывать все более широкие круги фотографической общественности. Объектом их внимания становятся различные города России с их памятниками. Так, древним памятникам культуры России были посвящены исторические очерки в периодической печати о Тверских монастырях – Отроче, Желтикове, Рождественском девичьем, Оршине, а также в целом об истории Твери. Эти очерки, иллюстрированные фотографиями, были подписаны редактором-издателем журнала «Фотографическая иллюстрация» П. Архангельским⁹⁹. Фотографии по-прежнему не отличались хорошим качеством: они очень бледны, представляют собой общий план монастырей, снятых с удаленной точки.

Появляются материалы и о других городах России и их памятниках. Рассказы о городах и памятниках иллюстрируются фотографиями. Так, очерк Москвы сопровождается фотографией Спасских ворот¹⁰⁰; рассказ о соборе Василия Блаженного и Сухаревской башне в Москве снабжен фотографиями, сделанными самим П. Архангельским и фотографом Шатовым (имя и отчество последнего нам установить не удалось)¹⁰¹; исторический очерк о Смоленске и Минске, история Яблочинского монастыря в Варшавской епархии, основанного еще до Брестской унии 1595 г., иллюстрируются фотографиями «Древняя стена в Смоленске» и «Вид г. Минска», представляющих собой общие виды¹⁰².

По своему качеству очень немногие фотографии в «Фотографической иллюстрации» отличаются в лучшую сторону от иллюстраций в журнале «Светопись»: фотография Спасских ворот бледная, с плохой прорисовкой деталей. Фронтальное изображение даёт классическое представление об этой постройке. Следует отметить, что тексты – исторические очерки – существенно отличались от фотографий

⁹⁹ Фотографическая иллюстрация. 1863. № 5.

¹⁰⁰ Там же. № 7.

¹⁰¹ Там же. № 7.

¹⁰² Там же. № 8 – 9.

своим качеством: они написаны довольно живо, так, что могли заинтересовать читателя.

Главное же достоинство этих публикаций состояло в том, что их материалы преследовали благие цели – просвещать читателей с помощью исторических справок и иллюстраций. В рассказе о Яблочинском монастыре Варшавской епархии, в очерках по истории Твери, Смоленска, Минска ясно просматривается намерение авторов пробудить интерес к истории своей страны. К тому же в материалах журналов, в частности, в журнале «Фотографическая иллюстрация» всё больше внимания уделялось истории и культуре России, в том числе стремлению познакомить читателей с памятниками древнерусской культуры, с их историей и внешним видом. Ценным было и то, что в периодике появлялась информация, касающаяся общеевропейских культурных ценностей. Хотя, конечно, приоритетным было намерение привлечь внимание читателей с помощью слова и фотографии к культурным ценностям именно России, причём не только к таким широко растиражированным памятникам, как собор Василия Блаженного в Москве, но и к многими забытым или малоизвестным уголкам России, таким как Желтиков, Отроч и другие Тверские монастыри.

*1.5. Творчество М.П. Настюкова и Д.Г. Биркина;
«Найденовские альбомы»(1860-е – 1870-е гг.)*

Мастера ранней русской светописси сохранили на своих снимках облик и других русских городов. Так, в 1867 году известный фотограф, владелец фотоателье в Нижнем Новгороде, Москве и Костроме М.П. Настюков отправляется в путешествие по Волге. Результатом этого путешествия стал альбом «Виды местности по реке Волге от Твери до Казани, снятые московским фотографом

М.П. Настюковым в 1867 году»¹⁰³. Хорошо известен также его «Альбом фотографических видов памятников древнерусского искусства», созданный в 1873 г. по заказу Императорской Академии художеств.

В начале 1870-х гг. М.П. Настюков и Д.Г. Биркин независимо друг от друга совершили путешествие по Киевской земле, оставив после него ряд снимков.

Для исследователей русских древностей особый интерес представляет деятельность Дмитрия Гавриловича Биркина. Д.Г. Биркин – личность интересная. Как и М.П. Руднев, он был генералом, военным инженером-строителем. Формально его нельзя отнести к группе профессиональных фотографов, но, будучи увлечённым светописцем, Д.Г. Биркин внёс значительный вклад в развитие фотоискусства в России. Работы его были выполнены на высоком техническом уровне. Кроме того, генерал был одним из основателей и первым Председателем первого отечественного фотографического объединения – V Отдела Императорского русского технического общества (ИРТО)¹⁰⁴. Как сообщает сотрудница музея ГНИМА им. А. В. Щусева Мария Георгиевна Рогозина, «общее количество снимков, сделанных в 1872 году Д. Г. Биркиным неизвестно; в Музее архитектуры хранится 17 фотографий, на которых можно видеть Софию Киевскую, Десятинную церковь, Киево-Печерскую лавру, Михайловский Златоверхий, Выдубицкий и Братский монастыри и другие объекты древнего Киева»¹⁰⁵. Исследовательница отмечает также, что фотографии интерьеров Софийского собора и Михайловского Златоверхого монастыря являются первыми из известных в русской фотографии снимков внутренних помещений в России.

Как сказано выше, Д.Г. Биркин и М.П. Настюков в один и тот же период путешествовали по Киевской губернии. Михаил Петрович Настюков был фотографом Его Императорского Величества государя наследника цесаревича, будущего императора Александра III, в разное время был владельцем фотоателье в Москве, Нижнем Новгороде, Костроме. В истории отечественной фотографии Настюков

¹⁰³ Настюков М.П. Виды местности по реке Волге от Твери до Казани, снятые московским фотографом М.П. Настюковым в 1867 году. М., 1867. 32л.

¹⁰⁴ Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 188.

¹⁰⁵ Рогозина М.Г. Указ. соч.. С. 774.

известен своими альбомами видовых снимков и памятников древнерусского искусства. Киевские снимки М.П. Настюкова, кроме собственной ценности, интересны нам возможностью сопоставить их с фотографиями работы Д.Г. Биркина, представляющими одни и те же памятники культуры.

На первом плане одной из фотографии М.П. Настюкова «Киев. Киево-Печерская лавра (с юга)»¹⁰⁶ (см. Прил. 2, рисунок 3) мы видим городской пейзаж с крышами домов, который отделяет взгляд зрителя от возвышающегося на дальнем плане монастыря. Каменная стена Лавры, расположенная параллельно нижнему краю фотоснимка, делит композицию на два плана, затрудняя зрительный переход от бытового сюжета городских крыш к возвышенной теме храма, делая последний обособленным от городской среды.

Снимок того же автора «Киев. Церковь Дальних пещер (с юго-запада)»¹⁰⁷ представляет общий план церкви. Включение в кадр тропинок, идущих по склону холма, на котором стоит храм, и деревянной лестницы, ведущей по холму к церкви, а также плетеного забора на первом плане кадра, близко от точки съемки, придают композиции романтизированный вид: белые тропинки на черноте земли подобны молниям на ночном небе, и сходятся они у основания церкви. Д.Г. Биркин сделал снимок этой церкви практически с того же места, не вводя в кадр разве что плетня, однако более мягкое освещение и меньшая контрастность изображения не дали такой образности, оставив зрителю только композиционно верный, качественный снимок¹⁰⁸.

Сравнить почерк двух мастеров, работавших над запечатлением одних и тех же памятников с разницей в несколько лет, можно на примере еще одного снимка – Десятиной церкви в Киеве. У Настюкова композиция разбивается деревянной сторожкой на переднем плане, отвлекающей внимание от главного объекта¹⁰⁹. Построение кадра Биркиным более гармонично: светлая на фоне темной земли дуга

¹⁰⁶ ГНИМА им. А.В. Щусева Р11-2782/1.

¹⁰⁷ ГНИМА им. А.В. Щусева Р-11-2783/2.

¹⁰⁸ ГНИМА им. А.В. Щусева Р-11-2783/1

¹⁰⁹ ГНИМА им. А.В. Щусева Р-11-2778/1.

дороги ведет к церкви, стоящей на возвышении; косо падающий свет подчеркивает детали экстерьера древнего памятника церковного зодчества¹¹⁰.

Виды г. Киева запечатлели также на многих снимках Франц де Мезер и Иосиф Кордыш, владевшие в этом древнем городе фотографическими заведениями.

Помимо киевских снимков, М.П. Настюков известен уже упомянутым альбомом «Виды местностей по реке Волге от Твери до Казани, снятые московским фотографом М.П. Настюковым в 1867 году»¹¹¹. Особенности авторского взгляда, выявленные в фотографиях киевской серии, заметны и в более ранних снимках волжского мастера. Фотографии «Вид Кремля в Нижнем Новгороде. Спасо-Преображенский собор, построенный в 1221 году. Архангельский собор, существует с основания Нижнего Новгорода»¹¹² (см. Прил. 2, рисунок 4) и «Соборная церковь во имя Успения Божией Матери (в г. Ярославле)»¹¹³ проникнуты схожим настроением. На обоих снимках изображены общие планы соборов, находящихся среди пустынных, иссеченных следами колес (первая фотография) и тропинками (вторая фотография) площадей. Почерк автора проанализированных выше киевских снимков здесь легко узнаваем: те же белые тропинки, упирающиеся в белые церкви, отрешенность зданий от всего мирского.

Приёмы, использованные в киевских фотографиях, заметны и на волжских снимках. В частности, Михаил Петрович зачастую показывает памятники русского Средневековья отстраненно, отделяя их от зрителя естественными преградами – берегом, водным пространством, деревьями¹¹⁴. Характерен для этого автора и нижний ракурс съемки, с захватом участков земли, городской площади или берега¹¹⁵.

¹¹⁰ ГНИМА им. А.В. Щусева Р-11-2778/2.

¹¹¹ ОЭ РНБ. Э АлТ 63/4-В670. Настюков М.П. Виды местностей по реке Волге от Твери до Казани <...>. [М.], 1867. 40 л.

¹¹² Настюков М.П. Вид Кремля в Нижнем Новгороде. Спасо-Преображенский собор, построенный в 1221 году. Архангельский собор, существует с основания Нижнего Новгорода // Виды местностей по реке Волге от Твери до Казани <...>. [М.], 1867.

¹¹³ Настюков М.П. Соборная церковь во имя Успения Божией Матери (в г. Ярославле) // Там же.

¹¹⁴ См., напр.: Настюков М.П. Макарьевский монастырь (Нижегородская губерния) на берегу реки Волги. <...>; Печерский монастырь (в Нижнем Новгороде) на берегу реки Волги <...>; Город Молога (Ярославской губернии) // Там же.

¹¹⁵ См. напр.: Настюков М.П. Город Кинешма (Ярославской губернии); Отроч монастырь (в г. Твери) // Там же.

Представляет интерес снимок «Борисоглебск (Ярославской губернии)»¹¹⁶ (см. Прил. 2, рисунок 5): на его примере мы можем видеть создание романтизированного образа старого русского города – нижнюю часть кадра занимает водная гладь, живописно отражающая собор и колокольню. О преднамеренности построения такого образа говорит дорисовка облаков на небе, дополняющих картину тихого старинного русского городка.

На фотографии «Дом царевича Дмитрия»¹¹⁷ (см. Прил. 2, рисунок 6) памятник русской истории предстаёт в не самом привлекательном виде: здание нуждается в ремонте, на нём осыпалась облицовка. Колокольня, находящаяся через дорогу, судя по оставшемуся остову шатра, недавно горела. Во всём снимке сквозит ощущение покинутости, забытости.

Почерк этого автора узнаваем и на снимке Дмитриевского собора в г. Владимире¹¹⁸: собор представлен среди большого незаполненного пространства, светлая на фоне темной земли тропинка упирается в церковную ограду. Один из самых красивых православных соборов выглядит тревожно благодаря темно-серому тону стен, изображенному на фотографии.

Отметим деятельность крупнейших фотографических фирм, сделавших много для увековечения памятников культуры. На Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г., которая состоялась в Петербурге, заведение Н.М. Аласина¹¹⁹ «Русская фотография» (Москва) было отмечено высшей наградой «за превосходные работы во всех родах фотографии, в особенности за отличные виды и воспроизведение древних рукописей, картин и за неизменное поддержание русского направления»¹²⁰. Фирма купца 1-й гильдии, члена Московского общества любителей художеств, мецената Аласина, по определению Е.В. Бархатовой, «была в середине 1860-х гг., несомненно, ведущим в стране заведением»¹²¹, наибольшую известность которой принесли панорамные снимки Кремля, Москвы-реки, город-

¹¹⁶ Настюков М.П. Борисоглебск (Ярославской губернии) // Там же.

¹¹⁷ Настюков М.П. Дом царевича Дмитрия. Построен в 1462 г. (в г. Угличе) // Там же.

¹¹⁸ ОЭ РНБ. Эф8335: Настюков М.П. Дмитриевский собор в г. Владимире, построенный в 1159–1161 гг.

¹¹⁹ См. биографию Н.М. Аласина: Шипова Т.Н. Фотографы Москвы (1839–1930). М., 2006. С. 38–43.

¹²⁰ Список похвальных наград по Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г. ... СПб., 1870. С. 85–86.

¹²¹ Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 140.

ской архитектуры. В 1870-х гг. «Русская фотография» уступила пальму первенства другой московской фирме – «Шерер, Набгольц и К^о». Её владельцы – М.Н. Шерер и Б.И. Набгольц – сами не занимались съемкой, а имели штат фотографов, одному из которых – Альберту Ивановичу Мею (1842–1913 гг.) – они и продали фирму в 1870 г. с условием не менять название. Одной из главных работ компании стало издание так называемых «Найдёновских альбомов». «Известный московский купец, предприниматель, общественный деятель, меценат и прекрасный знаток Москвы», как определяет Н.А. Найденова М.Г. Рогозина¹²², выдвинул идею издания альбомов с видами московских древностей; он же составил программу и взял на себя материальное обеспечение дела¹²³. Всего вышло 14 альбомов, четыре из них были посвящены исключительно церковной тематике. Каждой церкви был посвящен один снимок, а их совокупность представляла собой полный свод всех церквей, имеющихся в Москве на время съемки, т. е. 1880 – 1884 гг. Изображения в «Найдёновских альбомах» были выполнены в технике фототипии, что позволило увеличить тираж издания.

Развитие фотографии, интерес к её возможностям проявлялся и в том, что светописными лабораториями располагали многие крупные монастыри: так, уже с конца 1850-х гг. хорошо оборудованная фотомастерская была в Троице-Сергиевой лавре, с 1860-х – в Киево-Печерской лавре¹²⁴. Разумеется, основной продукцией этих мастерских были снимки видов соборов и церковных интерьеров: естественно было желание священнослужителей сохранить в фотографиях изображения православных святынь.

¹²² Рогозина М.Г. Указ. соч. С. 778.

¹²³ Там же.

¹²⁴ См. об этом: Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 142–143.

1.6. Научная фотография

Наряду с художественным представлением памятников культуры в фотографии, в середине XIX в. развивается научная фотография памятников.

Русские ученые, рано заинтересовавшиеся светописью, уже в 1850-х гг. стали использовать её достижения в деле запечатления артефактов культуры. В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ) в фонде Российского археологического общества обнаружены два снимка, посвященных памятникам Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале¹²⁵. Оба снимка сильно выцвели; один из них показывает фронтальное изображение главной башни монастыря, поданное общим планом. Представляет интерес датировка отпечатков. Они наклеены на бумагу с водяным знаком – её годом выпуска: «1841». Тем не менее, датировка по этому признаку представляется сомнительной: калотипия (а снимок может быть исполнен практически только этим способом или аналогичным ему позитивно-негативным процессом)¹²⁶ была мало распространена в России на тот момент. Более вероятным может быть создание фотографии не ранее второй половины 1850-х гг. в технике мокрого коллодиона с последующим наклеиванием на бумагу 1841 года. Однако нельзя полностью исключать возможность оригинальной русской калотипии, созданной с научными целями. Поэтому необходима экспертная оценка фотодокумента.

Точно датированные фотоизображения, с научной целью зафиксировавшие памятники древнерусской культуры, относятся к концу 1850-х годов, ко времени распространения мокроколлодионного процесса, позволяющего получать тиражируемый снимок. Так, в 1859 г. один из членов-основателей Московского археологического общества (1864 г.) Д.П. Сонцев сделал фотографические снимки

¹²⁵ ОР РНБ. Ф. 659 РАО, оп. 2, д. 258, л. 1. Вид главной башни Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале; ОР РНБ. Ф. 659 РАО, оп. 2, д. 258, л. 2. Образ Св. Николая Чудотворца над воротами Вид главной башни Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале.

¹²⁶ О калотипии, или процессе Тальбота см.: Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 9; История фотографии. С 1839 года до наших дней. М., с.736-737.

древнерусских крестов и образов¹²⁷. 1861 годом датируется фотография, сделанная владимирским епархиальным архитектором Н.А. Артлебенем для К.Н. Тихонравова, известного археолога и историка Владимиро-Суздальского края¹²⁸. Ярким свидетельством интереса к фотографии в области археологии и русской истории является сопроводительное письмо К.Н. Тихонравова к фотографиям Н.А. Артлебена, который, как пишет Константин Никитич, «пожелал применить её [фотографию. – *О.Г.*] к снятию изображений с разных предметов древности и старинных рукописей»¹²⁹.

Все описанные выше снимки отличаются техническим несовершенством, приведшим к их скорому выцветанию, а также слабо выраженным светотеневым рисунком, обусловленным прямым ярким светом, направленным на объект.

Наибольшее количество научных фотографий артефактов культуры, сделанных в первые десятилетия исследуемого периода, выполнены П.И. Севастьяновым на Афоне в 1859 г. В отличие от снимков Н.А. Артлебена и Д.П. Сонцева, фотографии Севастьянова отличает не только техническое мастерство, но и стремление передать объем и фактуру изображаемого предмета с помощью косопадающего бокового освещения, дающего зачастую тонкую светотеневую моделировку.

Необходимо заметить, что развитие видовой и научной фотографии происходило в условиях технических несовершенств фотопроцесса. Во времена мокроколлоидного процесса фотографы испытывали стеснение из-за несовершенства техники: ещё не было объективов, способных давать чёткое изображение на разных планах, «мокроколлоидная эмульсия, – отмечает С.А. Морозов, – была чувствительна преимущественно к фиолетовому, голубому, синему участкам света. <...> Небо в пейзажах выходило светлосерым»¹³⁰. Естественно, что фотографические журналы того времени печатали на своих страницах в основном прак-

¹²⁷ ОР РНБ. Ф. 659 РАО, оп. 2, д. 125, л. 4–13.

¹²⁸ РНБ. Ф. 659 РАО, оп. 2, д. 39, 1861 г., л. 4. Оклад образа, принадлежавшего Св. В. Князю Александру Невскому <...>.

¹²⁹ РНБ. Ф. 659 РАО, оп. 2, д. 214, 14 апреля 1861 г., л. 7. Письмо К.Н. Тихонравова в Русское археологическое общество, сопроводительное при фотографиях.

¹³⁰ Морозов С.А. Русская художественная фотография. С. 51.

тические советы, технические сведения относительно новых фотоприборов, рецепты фотоэмульсий и т. п. Чтобы представить себе трудности съёмки на местности, обратимся к описанию снаряжения фотографа в книге С. А. Морозова. «Портативных камер не было. Фотограф брал с собой громоздкий аппарат, тяжёлый треножник, чёрное покрывало. Стеклённые пластинки большого размера тщательно, с осторожностью упаковывались в особый ящик. Нужна была, кроме того, складная палатка для лабораторных работ. Брали бутылку с коллодием и склянки с солями галоидов для очувствления пластинок. Всё это имущество погружалось в экипаж»¹³¹. По прибытии на место съёмки фотограф должен был поставить палатку и в темноте приготовить пластинку, зарядить кассету. Ветер и пасмурная погода значительно ухудшали условия съёмки. И, хоть вышеописанные трудности не останавливали энтузиастов светописа, жанр фотосъёмки церковных достопримечательностей получает широкое распространение с изобретением нового фотографического процесса, речь о котором пойдет в следующей главе.

Таким образом, в первые десятилетия возникновения и развития русской фотографии складывается несколько основных направлений запечатления памятника древнерусской культуры. Во-первых, характерны общие планы городов и отдельных зданий. Главная художественная особенность этих снимков, с точки зрения представления на них историко-культурных памятников, – отстраненность фотографа от объекта съёмки. Зритель такой фотографии может быть отделен от памятника культуры его окружением (дома, водное пространство, зеленые насаждения и др.) или пустынной площадью. Соборы и монастыри – главные «герои» этих фотографий – живут на них собственной, отрешенной от мирской суеты жизнью. Во многом этот эффект объясняется техническими особенностями фотографии названного периода: длинная выдержка стирала с негатива прохожих, делая город безлюдным, эмульсия для мокроколлодионной съёмки оставляла небо почти таким же белым, как стены церквей. Однако следует заметить, что запечатленный таким образом памятник культуры видели и зрители снимка, воспринимая

¹³¹ Там же. С. 51 – 52.

его через взгляд фотографа и, соответственно, формируя образ памятника в своем сознании.

Во-вторых, отметим нехарактерные для фотографии памятников этого периода черты. Уже в первые десятилетия существования русской фотографии появляется тенденция к романтизации русской истории, что было отмечено при анализе работ М.П. Настюкова и Д.Г. Биркина. Названная тенденция выражена всего несколькими снимками. Другая, также нечастая, особенность – раздробленность композиции: возникает впечатление, что при работе с большими пространствами и несколькими объектами автор снимка не мог осмыслить их как целое, составить смысловое единство. Совершенно оригинальный для своего времени взгляд на древнерусскую культуру представил Джованни Бианки на снимке Грановитой палаты и Красного крыльца в Москве. Одна из самых ранних русских фотографий, сделанных в России и посвященных запечатлению артефактов древнерусской культуры, сочетает особенности, характерные для позднейших снимков: физическая близость фотографа к памятнику и непосредственный контакт с памятником человека, находящегося на переднем плане. Отрешенная поза мужчины в кадре не исключает диалога между ним и историко-культурным объектом, а придает этому контакту характерные качества: если на описанных выше снимках памятники культуры, лишённые человеческого окружения, выглядят отстраненными, то теперь человек рядом с памятником отстраняется от него, замыкается в себе.

В-третьих, на страницах первых фотографических журналов появляется тема представления памятников древнерусской культуры с помощью фотографии, а также сами снимки памятников. Вопрос о месте светописы в деле запечатления артефактов культуры вызывал споры, но мысль о том, что передавать образ памятника должен человек, сведущий в культуре России, уже нашла свое место в изданиях этого периода: декларируется осмысленный подход к визуальному отображению отечественной истории.

И в-четвертых, в среде русской интеллигенции появляется первая тщательно разработанная программа фотографического копирования памятников древности – программа П.И. Севастьянова. Речь в ней идет пока лишь о рукописно-книжных

памятниках, но этот проект можно считать зародышем масштабной программы «фотографического музея», которая будет занимать умы русских светописцев и общественных деятелей последующих периодов.

Фотография постепенно входила в жизнь российского общества, доказывая свое право быть средством формирования общественного интереса к памятникам истории и культуры.

Глава 2

Развитие общественного интереса к фотосъемке памятников культуры Древней Руси на фоне усовершенствования фотографической технологии (конец 1870-х – 1890-е гг.)

2.1. Совершенствование фототехники и технологии и деятельность первых фотографических обществ в России

80-е – 90-е годы XIX и первые годы XX вв. были временем совершенствования фототехники и технологии, что соответствовало общему техническому прогрессу, который затронул все сферы экономики. Достижения науки и техники находили применение в новых, современных отраслях производства; в области, родственной фотографии, родился кинематограф.

Доктор Ричард Лич Меддокс, фотограф-любитель из Англии, в 1871 г. открыл новый технический процесс в фотографии. Суть его была в использовании сухих броможелатиновых пластин вместо мокроколлодионных. Если раньше пластины можно было использовать только в течение 10 – 15 минут после их изготовления, то броможелатиновые – в течение нескольких месяцев. Новый процесс фотосъемки заключал в себе и ряд других преимуществ, которые были разработаны вскоре после изобретения лондонского врача. Процесс съёмки значительно упростился, что привлекло множество фотолюбителей и сделало фотографию в путешествиях и экспедициях доступнее и надёжнее. Усовершенствованием броможелатинового процесса занимался V Отдел ИРТО. Кроме того, как отмечает С.А. Морозов, «многие фотографы-художники в России и других странах высту-

пали в ту пору новаторами техники»¹³². Над улучшением фотопроцессов и аппаратов много трудились конструктор портативных фотоаппаратов Е.П. Езучевский, И.В. Болдырев, усовершенствовавший объектив для съёмки нескольких планов и изобретший моментальный затвор; Л.В. Варнерке работал над гибкой основой для светочувствительной эмульсии и т. д. Новые усовершенствования позволяли сократить выдержку при съёмке до долей секунды.

На этот же период приходилось повышение внимания к практической стороне светописы, расширялся круг лиц, занимавшихся фотографией. Публикации в появляющихся и исчезающих фотографических журналах все чаще стали выполнять просветительскую роль в области техники фотосъёмки, в том числе в вопросах фотографирования памятников древнерусской культуры. Материалы, содержащие рекомендации об улучшении качества снимков этого жанра, стали постоянно появляться на страницах фотожурналов. Впечатляет одно перечисление этих материалов: статья С. Гамбурцева «Приём для выигрыша во времени при фотографировании городских видов и проч.», в которой рассказывается о буссоли (фотокомпасе) Декудена и его применении для съёмки зданий (на примере Москвы)¹³³; «Снимание блестящих предметов» – небольшая заметка о техническом решении возникающих при съёмке проблем¹³⁴; «Снимание сквозь цветные стёкла»¹³⁵, «Светописное снимание масляных картин»¹³⁶, «Воспроизведение медалей»¹³⁷, «Светописное снимание палимпсестов»¹³⁸, «Проявление архитектурных снимков» и «Снимание масляных картин»¹³⁹. Это были рекомендации, имеющие исключительно технический характер, дающие представление о технических усовершенствованиях и объясняющие подробности фотографического процесса.

¹³² Там же. С. 65.

¹³³ Гамбурцев С. Приём для выигрыша во времени при фотографировании городских видов и проч. // Фотографический вестник. 1894, № 5. С. 112 – 114.

¹³⁴ Снимание блестящих предметов // Там же. 1894, № 2. С. 35 – 36.

¹³⁵ Снимание сквозь цветные стёкла // Там же. 1894, № 2. С. 32 – 33.

¹³⁶ Светописное снимание масляных картин // Там же. 1896, № 12. С. 267 – 270.

¹³⁷ Воспроизведение медалей // Там же. 1894, № 9. С. 211 – 212.

¹³⁸ Светописное снимание палимпсестов // Там же. 1894, № 10. С. 217 – 219.

¹³⁹ Авери Дж. Проявление архитектурных снимков // Фотографическое обозрение. 1898, № 1. С. 20–22; Снимание масляных картин // Фотографическое обозрение. 1899, № 9. С. 287 – 289.

Фотографии памятников культуры Древней Руси и публикации о них в прессе того времени были редкими¹⁴⁰. Иногда в материалах сугубо технического характера появлялись нехарактерные для такого рода публикаций «включения». Так, например, в переведенной с французского языка статье М. Жилля «Приспособление для фотографирования картин в музеях»,¹⁴¹ автор которой поставил перед собой задачу описать устройство приспособления и принцип его использования в музеях, в самом начале читаем: «...Известно насколько желательно распространение хороших снимков с шедевров искусства в целях истинно-художественного воспитания народа»¹⁴². Сформулированная французским автором мысль весьма характерна и для русских интеллигентов: просветительские устремления для них являлись одними из истоков внимательного отношения к представлению памятника культуры на фотографии.

Между тем, фотография вошла в быт многих людей. Стало популярным собирать коллекции фотографий, составлять альбомы, участвовать в фотовыставках. В числе тех, кто способствовал распространению и развитию фотографии в России, было немало известных деятелей науки того времени.

Среди людей, интересующихся фотографией, был великий русский ученый-химик Д.И. Менделеев. Он был одним из инициаторов создания V Отдела Императорского Русского Технического общества (ИРТО) по светописи и ее применениям. Вот, что писал журнал «Фотограф» о деятельности ученого: «В 1877–1878 гг. профессор Д.И. Менделеев с некоторыми художниками и любителями фотографии задумали устроить общество для применения фотографии к художественной цели – распространению произведений русского искусства, <...> но прочно установившийся взгляд художника на фотографию как на помеху развитию художества, помешал общему делу»¹⁴³.

¹⁴⁰ См., напр.: Автотипия со снимка г. Тягинского «Дом Марины Мнишек. Калуга»//Фотограф-любитель. 1894. № 4. Приложение.

¹⁴¹ Жилье М. Приспособление для фотографирования картин в музеях // Фотографическое обозрение. 1899. № 9. С. 275–276.

¹⁴² Там же. С. 275.

¹⁴³ Действия V-го Отдела. Заседание V-го Отдела 14-го ноября 1880 года // Фотограф. 1880. № 7. С. 217.

Речь идет о том, что, как прежде, художники-живописцы отказывали фотографии не только в праве называться искусством, но и в праве передавать произведения искусства на фотобумаге. Такая точка зрения, конечно, не способствовала делу распространения художественных произведений или сохранению облика древних памятников культуры с помощью запечатления их на фотографии.

С конца 1870-х годов развитие русской светописы ускоряет свой темп. Фотография получает широкое распространение в самых разных областях знания: её стали применять в медицине, военном деле, образовании, психиатрии, строительстве, реставрации и многих других сферах деятельности. Растет число русских фотографических журналов и литературы. В 1871 г. при Обществе распространения технических знаний (ОРТЗ), созданном в 1869 г., в Москве формируется фотографический отдел. Позднее, в 1894 г., именно на его базе было образовано Русское фотографическое общество в Москве (РФО)¹⁴⁴, которому суждено было просуществовать (после ряда преобразований) до 1929 г. Подобные организации возникали и в других городах России, но РФО было наиболее деятельным, многочисленным и авторитетным среди фотографических объединений Российской Империи. В 1878 году было организовано второе отечественное, но первое в столице, фотообъединение – V Отдел ИРТО, председателем которого стал генерал Д.Г. Биркин. Это объединение было создано как отдел при Императорском Русском Техническом обществе (ИРТО) и вскоре получило название V Отдела ИРТО. В том же году состоялось первое заседание нового отдела, окончившееся тем, что его участникам были представлены фотографии, выполненные Председателем Общества, генерал-майором Д.Г. Биркиным, а именно фотографии видов Киева, Лавры и снимки различных древностей. Эти фотографии получили Первую медаль на Венской фотографической выставке. Из этого факта можно сделать вывод о том, что фотографиям памятников древнерусского искусства, «запечатлеванию русских древностей», как писали тогда в отечественной прессе, генерал-майор

¹⁴⁴ Бархатова Е.В. Указ. соч. С. 160.

Биркин придавал особое значение, если именно эти снимки были отобраны им для международной выставки¹⁴⁵.

Интерес к применению фотографии в науке был характерен не только для такого фотографического общества самого широкого профиля, как V Отдел, но и для значительной части фотографов-профессионалов и фотографов-любителей того времени. Приходило и понимание того, что фотография может быть применена и в деле восстановления памятников древности. Так, в «Трудах V-го Отдела Императорского Русского технического Общества» в разделе «Светопись в архитектуре» была опубликована статья «Применение фотографии». Само название этой статьи было красноречиво, но еще более существенным было в ней короткое замечание следующего характера: «Знаменитый архитектор Vivlet le Duc обращает внимание на важное значение светописи при восстановлении памятников древности. <...> Фотография же [в отличие от рисунка. – *О. Г.*] даёт надёжное средство для определения, не опущено ли или не изменено ли что-нибудь важное»¹⁴⁶. Короткое замечание, в несколько строк, лишь обозначило проблему. Но, справедливости ради, заметим, что и многим другим возможностям применения светописи в этой статье, обозначившей многие направления современной ей фотографии лишь эскизно, уделено мало внимания. Статья претендует на всесторонний охват предмета и в итоге не даёт сколько-нибудь полного представления ни об одном из них.

Упрощение фотографического процесса, а также расширение круга желающих внести свой вклад в изучение различных уголков страны и сохранения их в памяти в результате фотографирования вело к появлению большого числа фотолюбителей, критическая масса которых в каждом отдельном городе влекла за собой создание фотографического общества или кружка. Наиболее старым самостоятельным сообществом фотографов, не являющимся частью другого общества, считается созданное в 1891 г. Одесское фотографическое общество, которое впоследствии станет одним из самых деятельных, влиятельных и больших объедине-

¹⁴⁵ См.: Светопись (Приложение к журналу «Свет»). 1878. № 7. С.15.

¹⁴⁶ Применение светописи // Труды V-го Отдела Императорского Русского Технического Общества. 1887 (1888). Вып. 9 – 10. С. 19.

ний светописцев России. Одной из целей этого Общества провозглашалось «иллюстрирование древних памятников, выдающихся сооружений, живописных местностей, видов, городов и т. п.»¹⁴⁷. Стоит отметить широту замыслов Общества, стремящегося проиллюстрировать не только отдельные памятники, но и целые местности и города.

Примечательно, что первая попытка создать фотографическое общество была предпринята значительно раньше и также в Одессе: И.К. Мигурский, фотограф, автор учебника по светописи, организовавший в 1864 г. Институт фотографии, ещё в 1858 году подал Министру народного просвещения прошение об организации Общества любителей светописи, которое было, однако, отклонено¹⁴⁸.

Стремясь реализовать интерес к памятникам старины, Одесское Фотографическое Общество обращалось к фотографам с просьбой присылать «снимки с памятников древности, живописных мест, видов городов и типов, имеющих значение для истории родины и развития искусства, с целью собрать как можно более полный материал для изучения России в её историческом, географическом и этнографическом изучении»¹⁴⁹. И фотографы-любители откликнулись на этот призыв. Среди снимков, присланных ими, было шесть фотографий аккерманской крепости, сделанных В. Георгиевским. Эти фотографии были важны как для «каждого интересующегося», так и для учёных. Общество выражало надежду, «что и другие гг. любители поделятся с нами своими работами по этой части и тем самым окажут содействие к сохранению памятников нашей старины»¹⁵⁰. Это обращение к фотолюбителям, с одной стороны, демонстрировало наличие интереса к фотографированию памятников, а с другой – показывало все же определенную инертность фотографов-любителей: снимки на предложенные темы приходили в недостаточном количестве и в правление Одесского Фотографического Общества, и в редакцию «Фотографа-любителя».

¹⁴⁷ Одесское Фотографическое Общество // Фотограф-любитель. 1891. № 11. С. 370.

¹⁴⁸ Там же. С. 79.

¹⁴⁹ Корреспонденция из Одессы // Фотограф-любитель. 1892. № 2. С. 77.

¹⁵⁰ Там же.

Идея сохранения памятников древности с помощью фотографии проходила красной нитью через всю деятельность Одесского Фотографического Общества. Но это была не единственная сфера его интересов. Так, в отчете Общества за 1894 год говорится, что «в Императорском Одесском Обществе Истории и древностей члены сказанного Общества принимали участие своими работами для иллюстрации каталога музея; члены Общества также участвовали в экскурсиях Крымского горного клуба для составления фотографических альбомов лучших местностей Крыма и его древностей»¹⁵¹.

В ноябре 1896 года Одесское общество отмечало свой 5-летний юбилей. На торжественном заседании, посвященном этому событию, с речью выступил его Председатель П. Шпановский, который говорил об успехах Общества в деле фотографирования памятников и напомнил присутствующим, что среди задач фотографического общества – поддержка и содействие «развитию путешествий фотографов-любителей с научной и художественной целью, для собирания материала по изучению родины»¹⁵², а также «иллюстрирование имеющих значение для отечественной истории и развития искусства памятников, выдающихся архитектурных сооружений, живописных местностей, видов, городов и т. п.»¹⁵³. О том, что Общество выполняет эту задачу, свидетельствует тот факт, что на его очередном собрании был прочитан доклад «О фотографических снимках с изображений в соборе Св. Владимира в Киеве»¹⁵⁴.

1896 год стал временем возникновения сразу двух аналогичных объединений – в Симферополе и Казани. О создании Симферопольского фотографического Общества оповестил читающую публику журнал «Фотографический вестник»¹⁵⁵. Это общество ставило перед собой научные цели – «путем иллюстрации служить разработке истории, этнографии и археологии Таврического полуострова». Члены общества намерены были «совершать фотографические экскурсии по Крыму и се-

¹⁵¹ Отчёт Одесского Фотографического Общества // Там же. 1894. № 5. С. 162.

¹⁵² Речь Председателя Одесского фотографического Общества П. Шпановского, прочитанная 26. ноября 1896 г. на 5-летнем Юбилейном заседании Общества (окончание) // Там же. 1897. № 3. С. 112.

¹⁵³ Там же. С. 112.

¹⁵⁴ Фотографические Общества // Там же. 1897. № 11. С. 405.

¹⁵⁵ Издание выходило с подзаголовком «Журнал практической светописи для фотографов и любителей».

верным уездам, останавливая своё внимание, главным образом, на видах древних церквей, монастырей и прочих исторических памятников»¹⁵⁶.

В том же году было учреждено Казанское фотографическое общество, одна из задач которого состояла в «поддержке и содействии путешествиям фотографов с научно-художественной целью собирания материалов по изучению родины»¹⁵⁷, а также в иллюстрировании живописных местностей, сооружений, видов городов и т. д.

В Петербурге, кроме «государственного» V Отдела ИРТО, существовало множество фотографических организаций, наиболее значимой из которых являлось Санкт-Петербургское фотографическое общество, основанное в 1897 г. и просуществовавшее как минимум до конца исследуемого периода. Следует отметить, что любители фотографии даже в небольших российских городах стремились создать собственные фотообъединения. Кроме упомянутых городов, фотографические общества были организованы в Киеве, Самаре, Саратове, Орлове, Архангельске, Харькове, Ташкенте, Рыбинске (Ярославская губерния) и многих других, даже небольших, городах. В дореволюционных фотографических журналах можно найти информацию об уставах фотографических организаций: среди задач каждого нового общества практически всегда присутствовало собирание материалов для изучения родины, в том числе фотографирование памятников культуры, характерных для данной местности¹⁵⁸. Некоторые фотообъединения, реализовывая заложенную в их Уставах идею светописного описания России, организовывали фотографические экскурсии для своих членов. Например, Русское фотографическое общество, Фотографическая группа Московского Общества улучшения участи женщин и др. проводили подобные экскурсии. Многие известные фотографы России, чья деятельность приходилась на конец XIX – начало XX вв., принадлежали к какому-либо фотографическому обществу, а порой состояли в нескольких.

¹⁵⁶ См.: Общество любителей светописы в Симферополе // Фотографический вестник. 1896. № 6. С. 144.

¹⁵⁷ О Казанском фотографическом обществе // Там же. 1896. № 1. С. 1.

¹⁵⁸ См. напр.: О Казанском фотографическом обществе // Фотограф-любитель. 1896. № 1. С. 1; Об учреждении нового Фотографического Общества // Там же. № 6. С. 203.

Цели создания фонда фотографий, описывающих отечество, формулировали в своих уставах различные фотографические общества, которые на местном уровне отражали зрелую в умах многих фотографов идею о составлении географической коллекции, то есть коллекции фотографий различных местностей огромной Российской империи. Подобные коллекции называли также этнографическими, или коллекциями памятников, что не меняло главного направления фотографических собраний.

Неотъемлемой частью деятельности фотографических обществ стали экскурсии с познавательными целями, которые стали более популярными на рубеже XIX – XX вв. Члены РФО совершили несколько путешествий по Волге. О целях этих путешествий сами участники писали: «Наша идея состоит в том, что если зрители увидят хотя 1/10 красот этой реки, то и это будет большая заслуга тех лиц, которые примут участие в этой первой общей работе и составят собою «Русское описательное фотографическое общество», которые давно существуют в Голландии и Англии»¹⁵⁹. Высказывалась также надежда на то, что члены других обществ в провинции поддержат эти намерения по иллюстрации и описанию различных местностей России. Позже, летом 1901 года для членов Русского Фотографического Общества в Москве и для учениц Фотографической группы Московского Общества улучшения участи женщин были организованы экскурсии по окрестностям Москвы (в том числе, для членов РФО, в Саввин Звенигородский монастырь)¹⁶⁰.

Это и другие подобные сообщения дают нам понять, какой желали видеть фотографию «местностей России», куда неизменно входила и фотография памятников культуры: целью была не художественная и даже не столько научная фотография, а описательная, или регистрирующая. Задача этого вида фотографии – не выявить суть объекта (хотя это, безусловно, приветствовалось бы), а передать его внешний вид.

¹⁵⁹ Волга и её иллюстрация // Фотограф-любитель. 1895. № 8. С. 293.

¹⁶⁰ Среди Обществ // Фотографическое обозрение. 1901. № 7. С. 270, 272.

2.2. *От идеи создания
«фотографической коллекции России»
к замыслу «фотографического музея»*

С накоплением фотографического материала, собранного, в том числе, и во время поездок по стране, возникала идея необходимости знакомства с этими материалами как можно большего числа людей. Эта идея могла быть осуществлена в результате организации выставок. Появляется предложение провести всероссийскую фотографическо-географическую выставку России, где можно было представить всё то, «что служило бы к ознакомлению с нашей страной, с её историей, населением и обычаями»¹⁶¹. В сопоставлении с уже рассмотренными материалами эта идея кажется вполне логичной, ещё большую поддержку она обретёт в 10-х гг. XX века: стремление изучить Россию с помощью фотоаппарата, зафиксировать максимальное количество важных для истории, культуры, географии, этнографии и других наук объектов возникало с разной частотой и силой проявления, но постоянно.

Небезынтересно отметить, что желание ознакомиться со всеми сторонами жизни России проявляли и иностранцы. Так, журнал *Le Monde illustré* в Париже приглашал русских фотографов стать корреспондентами по представлению России зарубежным читателям. Предлагалось представлять снимки следующего содержания: виды городов, церквей, площадей, ярмарок, парков и т. д.; костюмы; сцены нравов и обычаев; виды земледельческих работ; жизнь русского крестьянина¹⁶².

О том, какое большое значение придавалось фотографическими обществами собиранию фотоснимков, иллюстрирующих жизнь России, говорит заседание Российского Фотографического Общества в Москве, состоявшееся в феврале 1895

¹⁶¹ См. об этом: Матерн Э. Из поездки за границу // Фотограф-любитель. 1894, № 4. С. 128–131.

¹⁶² Цит. по: Объявление // Там же. 1895. № 4. С. 117.

г. Выступавший на этом заседании А.М. Лавров, капитан в отставке, главный редактор популярного журнала «Фотограф-любитель», предложил фотографическому обществу «взять на себя инициативу собирания диапозитивов от гг. любителей, разбросанных по всей России, для составления этнографических и исторических коллекций с кратким описанием сюжета, <...> чтобы имелась повествовательная сторона показываемого изображения»¹⁶³. Среди перечисленных полезных явлений, связанных с демонстрацией диапозитивов, А.М. Лавров называл и следующие: «Имена лиц, работающих в этом направлении и никому неизвестных, станут в России известны, т. к. благодаря им публика получит действительную иллюстрацию наших видов, типов, древностей и обычаев, взамен того, что приходится теперь видеть в наших иллюстрированных журналах, наполненных в большинстве работами иностранных туристов»¹⁶⁴. Это предложение было встречено с одобрением членами общества, причём было высказано желание начать с иллюстрации Москвы, исполненной самими членами общества. Собранную коллекцию предполагалось передать в различные фотографические общества России. «После замечаний, сделанных другими членами, за и против, вопрос о собирании диапозитивов остался на очереди, для рассмотрения его обществом»¹⁶⁵.

Решение кажется несколько странным. Но принято было именно такое решение потому, что, как говорилось в сообщении об этом заседании, оно было частным. И благое намерение осталось не реализованным в полной мере, а иллюстрирование Москвы было осуществлено в конкурсе, организованном РФО на соответствующую тему спустя почти 20 лет после этого частного собрания общества.

Между тем, в качестве средства знакомства широкого круга людей с достоинствами различных уголков страны, с памятниками истории и культуры широко стали использоваться диапозитивы. Не случайно, по-видимому, некий В.И. Чуфарин обратился в журнал «Фотограф-любитель» с письмом, в котором содержалась просьба присылать диапозитивы «видов, памятников русской старины, сцен из русской жизни и портретов знаменитых лиц» для устраиваемых в селе народных

¹⁶³ Заседание Русского Фотографического Общества в Москве 22 февраля // Там же. С. 121–123.

¹⁶⁴ Там же. С. 121.

¹⁶⁵ Там же. С. 122.

чтений¹⁶⁶. Далекая провинция, как следовало из этой просьбы, проявляла глубокий интерес к отечественной истории.

Постепенно в российском обществе вызревала мысль о том, что фотография может содействовать сохранению разрушающихся под действием времени и могущих исчезнуть памятников. Тревогой по этому поводу проникнуты размышления автора одной из статей журнала: «сколько памятников старины сохранилось бы у нас и какой богатый материал имело бы общество в своём распоряжении», если бы фотографы-любители в свободное время посвятили бы себя фотографии памятников старины, а потом бы отсылали свои снимки в Общество¹⁶⁷. Автор приводит в пример хорошую организацию подобных мероприятий во Франции, доказывая своим собратям по искусству, что долг каждого «помочь посильно своею работою столь интересной и ценной науке, как изучение быта и жизни наших предков по тем остаткам и памятникам, которые разбросаны в различных частях нашего обширного отечества»¹⁶⁸. Очевидно, что существовал дефицит любительских и художественных снимков «памятников старины», в то время как археологическая и исследовательская фотография этого периода довольно активно развивалась, но её результаты оседали в архивах научных учреждений, оставаясь малодоступными для широкой публики.

Обращение к фотографам-любителям заняться съемками видов России становится неотъемлемой чертой в деятельности всех фотографических обществ. Любительской фотографии стали придавать особое значение в деле изучения родной страны. Фотографам-любителям предлагали трансформировать типографским способом фотографии в почтовые карточки, которые, как говорилось в одном из таких обращений, приносили бы доход фотографу, книжному магазину и почте, знакомили бы все слои населения с достопримечательностями России и помогали бы молодому поколению лучше узнавать быт, историю и культуру отечества¹⁶⁹;

¹⁶⁶ Почта. // Там же. 1896. № 2. С. 75.

¹⁶⁷ Археологические снимки. // Там же. 1893. № 12. С. 458.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ См., напр.: Польза любительской фотографии. // Там же. № 9. С. 325–329.

снимки местностей и их описание могли быть использованы для составления фотографических коллекций по географии и этнографии России.

Такую цель, в частности, прокламировали многие фотографические общества. Так, на собрании Русского фотографического общества в Москве, состоявшегося 22 февраля 1898 г., один из его членов, Д.Д. Галанин сделал «чрезвычайно интересное предложение относительно составления при РФО географической коллекции России», куда должны были входить «характерный пейзаж, характерный тип жителей, занятия, ремесла, распространенные в данной местности, архитектура (частные дома, церкви и пр.), животные и растения»¹⁷⁰. Члены Общества поддержали это предложение, однако была ли реализована эта идея, нам достоверно неизвестно: подобные идеи возникали часто, но за их воплощение брались единицы. Тем не менее, члены этого Общества просили присылать им снимки местностей и их описание для составления фотографической коллекции по географии и этнографии России¹⁷¹.

И вновь перед фотографическим сообществом вставал вопрос о способах знакомства всех интересующихся историей и культурой своей страны с собранными фотоснимками. Как их сделать достоянием всего общества, а не узкого круга людей? На этот вопрос отвечали многие из причастных к фотографии лиц. Но развернутый ответ, предложения по этому поводу мы находим в материалах редактора журнала «Фотограф-любитель» А.М. Лаврова. Обращаясь с просьбой к своим подписчикам «принять участие в общей работе описания нашего отечества»¹⁷², А.М. Лавров отметил, что «давнишняя цель наша [т.е. журнала. – *О.Г.*] состоит в устройстве фотографического музеума, где бы не только художник, но и учёный мог найти себе нужный материал»¹⁷³. В список того, что редакция хотела бы получить от своих подписчиков, были включены характерные типы местностей, местный костюм, местные постройки и домашняя утварь, местный домашний скот, земледельческие орудия, церкви прошедших столетий и их внутренняя

¹⁷⁰ См.: Заседания Русского Фотографического Общества в Москве// Там же. 1898. № 4. С. 158.

¹⁷¹ Фотографические Общества. // Фотографическое обозрение. 1899. № 1. С. 34.

¹⁷² Лавров А. М. От редактора. // Фотограф-любитель. 1900. № 5. С. 161.

¹⁷³ Там же. С. 161.

обстановка, то есть то, что составляло быт и культуру населения разных местностей и что А.М. Лаврову представлялось важным – и посуда местных жителей, и типы упряжек, и головные уборы и т.д. Но кроме того в список вошли и остатки памятников старины и копии со старинных предметов, грамот и писем¹⁷⁴.

А.М. Лавров счел недостаточным только обозначить объекты съемок: он посчитал необходимым дать советы, как лучше снимать типы, костюмы и группы, или как обеспечить успех при съёмке построек. Например: «Освещение при такой работе [съёмке построек – *О.Г.*] играет важную роль, а потому лучшие часы съёмки зданий летом от 4 до 6 вечера, когда окраска стен и длина теней придают эффектный отпечаток постройкам»¹⁷⁵. Или: «Старинные церкви и развалины уцелевших памятников требуют, чтобы работающий, ранее, чем снимать их, проследил как за освещением, которое было бы самым красивым для снимка, так и за точкой, с которой будет снимать, чтобы в отпечатке передать характерность уцелевшего»¹⁷⁶. Что касается фотографий памятников культуры, то из советов, данных А. Лавровым фотографам-любителям, становится понятно, что его удовлетворяет только такой снимок, где будет выявлена «характерность» объекта. А выявить её «сходу», как он считал, невозможно: нужно в течение необходимого времени наблюдать за освещением здания, выбрать не только точку съёмки, но и момент, когда само солнце выделит характерное в объекте съёмки.

За главной идеей создания фотографического музея, к чему редактор журнала А.М. Лавров пытался привлечь своих читателей и подписчиков, стояло стремление оставить потомству изображения того, что с каждым годом становилось преданием, начиная с костюмов, типов и домашней жизни и заканчивая церквями. «Вот почему каждый лишний год уменьшает или видоизменяет эту общую иллюстрацию», – пишет А. Лавров¹⁷⁷. Характерно выражение, употреблённое им – «лишний год», в котором проскальзывает желание остановить уходящее время, уменьшить потери, неизбежные в мире всё ускоряющегося движения.

¹⁷⁴ Там же. С. 162.

¹⁷⁵ Там же. С. 164.

¹⁷⁶ Там же. С. 165.

¹⁷⁷ Там же. С. 162.

Творческая мысль А.М. Лаврова, проникнутая заботой об изучении Отечества, на этом не остановилась. Спустя год после редакторского обращения к читателям, он публикует «Открытое письмо», где развивает ту же тему – иллюстрирования России, но в несколько ином преломлении¹⁷⁸. Он сообщает, что правительство занято изменением школьных программ, что «среди предметов преподавания появилось отечествоведение»¹⁷⁹. Следующую мысль А. М. Лаврова мы считаем необходимым привести целиком, так как в его призыве выразились устремления многих его современников, обеспокоенных состоянием русской культуры: «Усматривая в этом предмете [отечествоведении. – *О.Г.*] залог знания отечества нашей молодёжью, а с этим и веры в её русскую мощь, нам кажется, что настало время не только отдельным лицам, но и всем русским фотографическим обществам принять участие посильным своим трудом в развитии этого знания изданием хорошо выполненных фотомеханическим путём видов русских местностей, достопримечательностей старины и наших дней, костюмов и утвари народной и т. п., столь разнообразных и характерных в нашем отечестве, с чем, к стыду сказать, незнаком не только весь простой русский народ, но и наша интеллигенция»¹⁸⁰. А.М. Лавров сравнивает положение дела ознакомления населения страны с разнообразием её культуры в России и в Германии, приводя последнюю в пример, и в общих чертах описывает то конкретное, что можно сделать для решения этой проблемы: экскурсии среди членов фотографических обществ и отбор лучших снимков, издание их в виде почтовых открыток. Кроме того, А. Лавров приводит примеры подобных удачных ознакомительных изданий.

Приведя русскую пословицу «один в поле не воин», редактор журнала утверждал, что подобная затея доступна только целому обществу.

Обе публикации А.М. Лаврова ясно показывают нам ту позицию, на которой стояли видные русские фотографы (а если брать шире – то деятельная часть интеллигенции). Суть этой позиция состояла в том, чтобы возможно более полно фиксировать этнографические, географические, исторические, культурные осо-

¹⁷⁸ Лавров А. М. Открытое письмо // Там же. 1901. № 9. С. 521–523.

¹⁷⁹ Там же. С. 521.

¹⁸⁰ Там же.

бенности России с образовательной, воспитательной и охранительной целями. Для них не столь важным было запечатление на светочувствительных пластинках памятников древнерусского искусства, или православной культуры, или зарождающегося искусства модерна – они не делали принципиального различия между объектами культуры разного времени и разных стилей, считая необходимым фиксировать максимум возможного. Но, конечно, в первую очередь нужно было описать с помощью фотоаппарата «старину» – самые ветхие и древние памятники русской культуры. И дело тут не только в желании проиллюстрировать школьный предмет «отечествоведение» – это было бы слишком узко – дело ещё и в стремительности перемен, ежедневно происходящих в бытовой, научной, художественной, общественной, политической сферах жизни, перемен, которые как снежный ком набирают скорость, грозя смести на своём пути пласты многовековой культуры.

Московское общество не оставляло без внимания и важные события культурной жизни России. В связи с 50-летием со дня смерти Н.В. Гоголя (1809 – 1852 гг.) и В.А. Жуковского (1783 – 1852 гг.), правление Общества, обращаясь к своим членам, просило по мере сил фотографировать «виды местностей, зданий и памятников, имеющих отношение к биографии Гоголя и Жуковского». Предлагалось фотографировать виды, как местные, так и заграничные. К обращению прилагался подробный список мест, связанных с биографиями двух выдающихся литераторов¹⁸¹. И вновь нам неизвестно, какая часть этого замысла была воплощена, но заставляет задуматься сама идея. Здесь мы сталкиваемся с интересным аспектом представления памятника на фотографии. Фотографируя, например, первый дом, в котором жил Н.В. Гоголь в Петербурге, фотограф должен был запечатлеть не просто здание, не просто памятник архитектуры, а часть жизни великого писателя. Для нас это здание может не представлять интереса с архитектурной точки зрения, но, когда мы сопоставляем его с теми событиями, которые произошли в жизни Гоголя в то время, когда он жил в этом доме, когда мы вспоминаем его

¹⁸¹ Вниманию гг. членов РФО в Москве. // Фотографическое обозрение. 1901. № 9. С. 347.

произведения, здание оживает и, запечатлённое на фотографической пластине или плёнке, приобретает гораздо больший смысл, чем просто место жительства.

Призыв членов Московского фотографического общества фотографировать все, связанное с жизнью Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского, стал поводом к призыву собирать различный фотографический материал с целью создать ту или иную коллекцию фотографий *памятников*. Что такое памятник по своей сути? Это хранитель памяти. И желание собрать, например, географическую коллекцию России связано не только с просветительскими, научными и другими аналогичными целями – это и желание иметь копии хранителей памяти, которые уже через несколько поколений станут сами памятниками или даже самой памятью в случае утраты оригинала.

В комплексе с таким видом деятельности фотографических обществ, как фотографические экскурсии, стремление собрать фотоколлекции памятников представляется довольно любопытным: подобные экскурсии для членов разных обществ также являлись проявлением интереса к памятникам культуры, кроме того, они могли способствовать составлению той или иной коллекции.

2.3. Фотографические выставки и конкурсы

Фотографические произведения, ранее демонстрировавшиеся в составе промышленных или политехнических выставок, в 1880-е гг. обретают экспозиционную самостоятельность: после Первой фотографической выставки в России 1888 года достижения отечественной светописы стали постоянно демонстрировать на устраивавшихся фотовыставках и конкурсах.

Информации об этих выставках немного, но она все же дает возможность сделать определенные выводы. Одной из первых выставок, о которой мы облада-

ем информацией, где проявился интерес к памятникам древности, была IV выставка Русского Императорского Технического Общества в Петербурге, состоявшаяся в 1894 г. В сообщении, посвященном этой выставке, говорилось: «Археология имеет представителей в лице г. Дружинина, поставившего фотографии с различных древнейших предметов, найденных им при раскопках, и г. Любовича, поставившего альбом со снимками доисторических древностей Рязанской губернии»¹⁸². Никакими другими сведениями по поводу этой выставки мы не обладаем.

В 1895 появилось сообщение о фотографической выставке, которую предполагалось провести в Москве в 1896 г.¹⁸³ Среди фотографий, которые предлагалось представлять на выставку в качестве экспонатов, были и «снимки с зданий, <...> картин и художественных произведений»¹⁸⁴. Но для нас важно не только то, что одним из направлений выставки была фотография архитектуры и других произведений искусства, но и то, что эти снимки должны были быть размещены в отделе художественного применения фотографии, а не в I Отделе – «Научных применений фотографии». Сообщение об этой предполагаемой выставке подтверждает наши слова о том, что фотографию памятников культуры относили как к сфере науки, так и к искусству. Но если работы И.Ф. Барщевского, как говорилось выше, считались ценными и с научной, и с художественной точек зрения, то устроители выставки 1896 г. *предполагали*, что фотографии архитектурных и других памятников должны иметь признаки художественного произведения. Мы встретим ещё немало разночтений в определении жанра фотографий, представляющих памятники культуры.

Большой резонанс в обществе имела Пятая фотографическая выставка, прошедшая в 1898 г., на которой демонстрировался целый ряд фотографических работ, представляющих снимки памятников культуры¹⁸⁵. Здесь демонстрировались фотографии А.И. Яцимирского с различных древних рукописей и книг, И.Ф. Чистякова – «со всевозможных археологических предметов», И.И. Тетерина

¹⁸² IV Выставка в Санкт-Петербурге Русского Императорского Технического Общества. // Фотограф-любитель. 1894. № 6. С. 230.

¹⁸³ Сообщения // Русский фотографический журнал. 1895. № 4. С. 94 – 96.

¹⁸⁴ Там же. С. 95.

¹⁸⁵ Тау. Научный Отдел на Пятой фотографической выставке // Там же. 1898. № 3. С. 59–64.

– фотографии древних образов¹⁸⁶; фототипия П.И. Бабкина представила «снимки со старинных рукописей униатских митрополитов для издания св. Синода»¹⁸⁷. Кроме того, на выставке, как отмечалось в статье о ней, было много «снимков различных местностей, зданий, сооружений, лиц различных национальностей и даже различных племён», отмечал автор¹⁸⁸. Особое внимание в публикации было уделено работам И.Ф. Барщевского, выставившего архитектурные снимки большого формата, сделанные во время экспедиции в Палестину, снаряжённой Императорским Палестинским Обществом под руководством профессора Кондакова. Автор статьи, подписавшийся «Тау», этим экспонатам научного отдела выставки даёт высокую оценку, особо выделяя среди них работы И.Ф. Барщевского.

В связи с вышесказанным мы считаем необходимым сделать следующие пояснения. Дело в том, что расхождение мнений в отношении жанра фотографии памятника культуры коренится в разных целях, которые ставили перед такой фотографией. Научная фотография представляет собой «документ», фотография художественная – «образ». И только в редких случаях, как это было, например, с И.Ф. Барщевским, в одном фотографе счастливо соединялся человек науки и художник, дающий нам одновременно с помощью своего снимка и верное представление о памятнике, и его художественное прочтение (хотя и у этого фотографа большая часть снимков из его огромного наследия всё же относится к разряду «документов»). Но, чтобы верно «прочитать» произведение искусства, надо и самому быть, хотя бы отчасти, художником, одарённым человеком, способным воспринять и передать фотографируемый объект, что является одной из самых сложных проблем в деле представления памятника. Есть и другой аспект этого вопроса, рассмотренный автором работы «Феномен фотографии» В.В. Нурковой: «Большинство фотографий, которые спустя полтора столетия рассматриваются, прежде всего, как эстетические объекты, были созданы с познавательными целями»¹⁸⁹. Далее автор упоминает геологические штудии Тимоти О’Салливана, бота-

¹⁸⁶ Там же. С.64.

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Нуркова В.В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии. М., 2006. С. 101.

нические снимки Карлетон Воткинс, фотографии инженерных сооружений Коллара. Интересующий нас тип фотографий в этом списке не упоминается, но мы считаем данное утверждение исследовательницы принципиально верным и в отношении фотографии памятников культуры.

Примеры акцентирования на научной или художественной стороне фотографии памятников будут встречаться нам и дальше.

Отметим также фотографическую выставку в Ташкенте, единственную выставку, проведенную на периферии. Значительная часть этой выставки, организованной в 1899 г. молодым Ташкентским фотографическим обществом, состоящим, в основном, из русских офицеров фотографов-любителей, состояла из снимков городов Ташкентского округа и Самарканда, сгруппированных в этнографический, археологический, архитектурный отделы, последний из которых включал фотографии «выдающихся построек тамошних городов, как русской, так и азиатской архитектуры, захватывающие виды Китая»¹⁹⁰. В заметке, посвященной этой выставке, отмечалось стремление ее участников, авторов снимков, познать мир и описать его.

И, наконец, еще одной формой работы фотографических обществ, которая также служила цели привлечения фотографов к теме иллюстрирования России с помощью фотографии, могли быть конкурсы. Один из конкурсов должен был состояться летом 1890 г., и он имел прямое отношение к представлению памятников искусства. Были опубликованы его условия. Желающим принять участие в этом конкурсе к 1 июня 1890 г. предлагали предоставить, как говорилось в объявлении, «снимок с археологической русской древности, как-то: церковной утвари, иконы, различных приборов, мебели или вообще с предметов, относящихся к русской старине». К снимку должны были быть приложены «обозначения года, когда данный предмет возник, и краткое описание его происхождения»¹⁹¹. Однако конкурс

¹⁹⁰ Ташкентская фотографическая выставка. // Фотограф-любитель. 1899. № 11. С. 423.

¹⁹¹ Темы. // Там же. 1890. № 1. С. 5–6.

«не вызвал даже желающих конкурировать в том числе, в каком того можно было ожидать»¹⁹².

Этот первый опыт организации конкурса оказался неудачным, тем не менее, интерес к «русской старине» стал все более настойчиво проявляться в обществе. Так, на очередном заседании V Отдела ИРТО, состоявшемся в 1891 году, А.М. Лавров представил членам Отдела снимки своих корреспондентов, фотографов-любителей из провинции, в том числе снимки видов Владимирской губернии, внутренностей церкви, снимок со старинного складня¹⁹³. Информация об этом заседании не содержит каких-либо подробностей о нем, и нам оно интересно именно упоминанием о снимках объектов старины.

2.4. Особенности представления памятников древнерусской культуры в фотографии и творчество выдающихся мастеров светописи конца XIX столетия

Вышеописанные процессы и явления не могли не повлиять на характер представления памятников культуры с помощью фотографии. Начало 1880-х годов не было ознаменовано в фотографии сколько-нибудь серьезными изменениями в передаче объектов древнерусской культуры. Тем не менее, постепенная смена восприятия и способа запечатления образов русской истории происходила. Окончательно утвердившийся и многократно усовершенствованный бромжелатиновый процесс привел к возможности большей тональной моделировки неба, сократившаяся выдержка при фотографировании – к способности запечатлеть человеческое движение. Однако эти новые возможности светописи далеко не всегда ис-

¹⁹² Ответ на письмо г-на Болотова // Там же. 1891. № 3. С. 120.

¹⁹³ Среди Обществ. // Там же. 1891. № 4. С. 123–124.

пользовались фотографиями: зачастую небо ретушировалось до белого, а пространство вокруг соборов оставалось все таким же безлюдным. Существует также проблема датировки: большинство используемых в работе снимков не имеют четкого указания на время съемки. В силу использования бромжелатиновой и других техник получения снимков и печати на альбуминовой бумаге в течение долгого периода времени (вплоть до 1920-х гг.), определение года съемки по технике бывает затруднительным и происходит по косвенным признакам: характер изменений, произошедших с памятником (перестройки, реставрация), биографические данные фотографа (период его наибольшей творческой активности, даты поездок в запечатленную местность), стилистические особенности фотографии.

В это время в фотографии памятников древнерусской культуры начинает отчетливо выделяться несколько направлений.

Как уже было сказано, в 1880 – 1890-е гг. много внимания уделялось развитию фотографической технологии, а также расширению сферы применения фотографии. В последнее десятилетие XIX в. громко заявила о себе фотография, названная Е.Ф. Буринским «исследующей». Она способствовала глубокому изучению памятников истории и культуры России, например, выявлению подписей художников, исследованию палимпсестов и рукописей, о чем писал Г. Шнаусс в статье «Фотография в приложении к исследованиям в области искусства и археологии»¹⁹⁴.

На рубеже веков, через более, чем сорок лет после выступления П.И. Севастьянова, русские фотографы уже на новом уровне возвращаются к идее запечатления древних рукописей, находясь на позициях исследующей фотографии. Все аспекты фотографирования рукописей выявляет А.И. Яцимирский в статье «Фотография в применении к славяно-русской палеографии»¹⁹⁵. Кроме точной разработки технического метода, интересного для нас сегодня уже не с точки зрения практики, а как факт пристального внимания к фотографированию рукописей,

¹⁹⁴ Шнаусс Г. Фотография в приложении к исследованиям в области искусства и археологии // Фотографическое обозрение. 1900. № 4. С.141 – 145.

¹⁹⁵ Яцимирский А.И. Фотография в применении к славяно-русской палеографии // Там же. 1901. №4. С. 123 – 128; № 5. С. 166 – 172.

важной является и методологическая основа научного знания. Фотография рукописи рассматривается А.И. Яцимирским с двух точек зрения – как копия с оригинала и как восполнение последнего. И хотя оба аспекта функционирования фотографии рассматриваются с позиции практической пользы, мы должны отметить существовавшее ожидание от фотографического снимка: фотография рукописи становится сильнее человеческого глаза (она выявляет невидимые надписи, способствует прочтению палимпсестов и т. д.) и функциональнее оригинала (её можно размножить, разослать в научные учреждения, её утеря или повреждение не так опасны). Таким образом, «исследующая фотография» уже тогда начинает играть двойственную роль: с одной стороны, способствует просвещению, научной работе, сохранению памятников культуры, а с другой – благодаря техническим возможностям фотоснимка как бы присваивает себе оригинал, нивелируя таким образом его ценность.

Продолжали свою деятельность и фотографы-художники, создавая виды городов и их достопримечательностей, предназначенные, в том числе, на продажу.

Мастером художественной светописы, получившим наибольшую известность благодаря своим жанровым и портретным снимкам, но также создавшим серию видовых работ, был Андрей Осипович Карелин (1837–1906 гг.). Городские пейзажи этого известнейшего отечественного фотографа сохранили для современного зрителя облик Нижнего Новгорода¹⁹⁶.

Свою фотографическую деятельность он начинает в 1870-х гг., тогда же, в 1870 г., создает вместе с И. И. Шишкиным альбом «Нижний Новгород». Видовая съемка любимого фотографом волжского города и его окрестностей велась с 1870-х гг., однако среди множества сохранившихся снимков будут рассмотрены только те, что вошли в альбом «Виды Нижнего Новгорода» 1886 года.

Созданные в середине 1880-х гг., виды Новгорода и общие планы отдельных памятников старины тяготеют по своим стилистическим особенностям к фотографиям предыдущего периода. Как пишет современный исследователь его твор-

¹⁹⁶ См., напр., его видовые фотографии в альбоме: Андрей Осипович Карелин: свободный художник и фотограф императорской Академии искусств (репринт). Нижний Новгород, 1990. 288 с.

чества, «город предстает на снимках Карелина спокойно-величавым. Неторопливо и несуетно его бытие. Недаром фотограф любит широкие раздольные горизонталы, панорамный, широкоугольный охват пространства. Доминируют статичные, устойчивые композиции»¹⁹⁷. Подтверждение этим словам можно найти на снимках Нижегородского Художественного и Исторического музея¹⁹⁸, Георгиевской башни и Георгиевского съезда¹⁹⁹, Кремля с Волги²⁰⁰, Соболевского съезда²⁰¹ и др. Памятники на этих композиционно безупречных фотографиях всё так же отстранен, замкнут в себе. Фотограф, с одной стороны, передает спокойствие, уверенность городской жизни, с другой же – его торгово-индустриальную составляющую. «Панорамные виды волжских и окских берегов и далее прежде всего впечатляют глубиной изображённого пространства. Художник умеет подчеркнуть в снимках глубину с учётом перспективы. Подобно живописцу, – отмечает исследователь наследия Карелина, – он создаёт в фотокадре картинное пространство, «приглашающее» зрителя, как бы вводящее его в изображение. Добротная обстоятельность и эпическая величавость изображения доносят до нас спокойные, размеренные ритмы жизни большого города»²⁰².

Существовали у Карелина, однако, фотографии и другого типа. На снимке «В старом Нижнем»²⁰³ (см. Прил. 2, рисунок 7) дома теснятся друг к другу, поднимаются по склону вверх; их подъем ограничивает крепостная стена, замыкающая дома в «городскую долину». Вертикальная ориентация изображения подчеркивает этот эффект тесной замкнутости, защищенности небольших бытовых построек древним памятником русского зодчества. На двух фотографиях Церкви Рождества Иоанна Предтечи²⁰⁴ памятник окружен множеством людей, ведущих привычный образ жизни. Но, будучи погруженными в свои заботы, люди остаются в контакте

¹⁹⁷ Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие / Авт.-сост. А.А. Семенов, М.М. Хорев. Н.Новг., 1990. С. 16.

¹⁹⁸ Там же. С. 15. Илл. 1.

¹⁹⁹ Там же. С. 15. Илл. 3.

²⁰⁰ Там же. С. 113.

²⁰¹ Там же. С. 115.

²⁰² Андрей Осипович Карелин: Свободный художник и фотограф Императорской академии искусств (репринт). Н. Новг., 1990. С. 92.

²⁰³ Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие. С. 117.

²⁰⁴ Там же. С. 120, 121.

с памятником, стоят на его ступенях, движутся вокруг, а не мимо него. Создается образ включенности объекта в шумный, многоликий городской день.

В целом же творчество Карелина в области фотографии городских видов предстает нам сегодня как «объективное, не затронутое страстями времени свидетельство»²⁰⁵. Эта «безоценочность», отмеченная исследователем его творчества, передает памятники в духе М. П. Настюкова, в ателье которого, к слову, работал на заре своей карьеры Карелин. Памятник и зритель предоставлены сами себе, и нить контакта только начинает возникать между ними.

А.О. Карелин был одним из выдающихся людей своего времени и внес вклад в изучение памятников древнерусской культуры с помощью фотографии. Андрей Осипович, знаток и собиратель русской старины, обогативший многие коллекции предметами древнерусского обихода, скончался в 1906 году, о чем сообщает его некролог²⁰⁶. Патриарх русской светописи, получивший мировое признание, был ценителем древнерусской культуры. Можно предположить, что интерес фотографа к быту Древней Руси был отражением того внимания, которое уделялось русской старине интеллигенцией того времени.

Виды волжских городов запечатлел и ученик М.П. Настюкова и А.О. Карелина, первый русский фотограф, обратившийся к жанру социального репортажа, – Максим Петрович Дмитриев (1858–1948 гг.). Его творческая деятельность, пик которой приходится на 1880-е – 1900-е гг., связана, как и у Карелина, главным образом, с Нижним Новгородом. С 1888 г. Дмитриев работал для Нижегородской губернской архивной комиссии, фотографируя памятники древности волжских городов. В этот же период фотографом была создана серия большеформатных снимков берегов Волги, на многих из которых также видны памятники древнерусской культуры, которыми изобилуют города Поволжья²⁰⁷.

²⁰⁵ Там же. С. 16.

²⁰⁶ Цит. по: А.О. Карелин: некролог. // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1906. № 1. С. 5 – 6.

²⁰⁷ См., напр., его видовые фотографии в альбомах: Максим Дмитриев: Фотографии / Сост. А. Баскаков. М., 1996. 238 с.; На рубеже двух веков. Нижегородское Поволжье и Волга в фотографиях М.П. Дмитриева. Горький. 1988. 255 с.

Фотографии волжских памятников древности работы М.П. Дмитриева предоставляют нам во многом схожую со снимками А.О. Карелина картину. В силу этого обстоятельства нами будут рассмотрены только те снимки, которые изображают памятник древнерусской культуры несколько нехарактерно²⁰⁸. Так, на фотографии, созданной в самом начале XX в., под названием «Соборный храм Святой Троицы в Макарьевском Желтоводском монастыре»²⁰⁹ представлено внутреннее пространство храма (см. Прил. 2, рисунок 8). Рядом с масштабной линейкой стоит рабочий. В сравнении с колонной, находящейся в центральной части кадра, и другими архитектурными формами человек выглядит совсем небольшим, скромным и потерянным, а светлые фрески на стенах образуют свой собственный образный мир. На другой фотографии, изображающей собор Благовещения Пресвятой Богородицы, скромно одетая женщина в платке идет по пустынной площади перед собором; ее фигура слегка смазана из-за движения²¹⁰. Снимок отсылает нас к создаваемому Дмитриевым и другими фотографами образу «Руси верующей»²¹¹.

Результатом деятельности М.П. Дмитриева стала обширная коллекция (более 4 тыс. негативов), в которую вошли также памятники истории Древней Руси. В 1911 году исполнилось 25 лет фотографической деятельности этого замечательного фотографа. В опубликованной по поводу этого юбилея статье отмечалось, что особого внимания «по своему научному и общественному значению заслуживает многолетний труд М.П. Дмитриева по иллюстрации всего волжского района»²¹².

²⁰⁸ Примеры фотографий, дающих схожий с Карелиным, Настюковым и другими мастерами периода взгляд на памятник, отметим простым перечислением: Калязин. Макарьевский монастырь // Волжский альбом Дмитриева. Тверь, 2008. С. 79. Илл. 125; Углич. Церковь Вознесения // Там же. С. 84. Илл. 134; Город Романов-Борисоглебский. Набережная // Там же. С. 95. Илл. 156; Спуск в Кремле у Мининского сада к Ивановской башне // На рубеже двух веков: Нижегородское Поволжье в фотографиях М.П. Дмитриева. Горький, 1985. С. 27; Вид на Ивановский съезд и Скобу // Максим Дмитриев. М., 1996. С. 182–183 и др.

²⁰⁹ Максим Дмитриев. М., 1996. С. 38.

²¹⁰ На рубеже двух веков. Горький, 1985. С. 30.

²¹¹ Дмитриев М.П. Серафимо-Понетаевский женский монастырь. Вид на монастырский пруд и Больничную церковь // Максим Дмитриев. М., 1996. С. 81.

²¹² М.П. Дмитриев: По поводу исполнившегося 7 февраля с.г. 25-летия его фотографической деятельности // Вестник фотографии. 1911. № 3. С. 68.

Особое явление в фотографии памятников древнерусской культуры представляет собой деятельность уже упоминавшегося выше И.Ф. Барщевского, снимки которого, как было сказано, мы можем отнести сегодня и к жанру научной, исследовательской фотографии, и к художественной светописси; выдающийся фотограф работал и в провинции, и в Москве, оставив после себя огромное наследие. Его деятельность привлекла внимание V Отдела ИРТО в середине 1880-х гг.

На заседании этого объединения, которое состоялось 3 февраля 1884 г., специальный редактор журнала «Фотограф» В.И. Срезневский в своем докладе «представил для рассмотрения Отдела альбом фотографа И.Ф. Борщевского»²¹³. Докладчик рассказал о деятельности Барщевского²¹⁴ как фотографа, организовавшего фотографическое заведение в Ростове, но вскоре переключившегося почти исключительно на съёмку русских древностей. «Своими превосходными снимками, – отмечал Срезневский, – соответствующими требованиям учёных археологов, архитекторов и художников, с полным соблюдением прямизны и параллельности линий, сохранением оттенков красок И.Ф. Борщевский за короткое время заслужил почётную известность и удостоен звания фотографа Московского Археологического Общества и Императорской Академии Художеств»²¹⁵. Присутствовавшие на заседании члены Общества, говорилось в отчете о заседании, рассмотрели альбом фотографа и «высказали самое лестное мнение о техническом совершенстве фотографии особенно в виду тех трудностей, которые представляет съёмка внутренностей и архитектурных построек»²¹⁶. Свидетельством того, что за фотографией начинали признавать средство отображения исторических объектов, стало то обстоятельство, что заслуги И.Ф. Барщевского были отмечены на V фо-

²¹³ См. об этом: Действия V Отдела Императорского Русского Технического Общества. Заседание 3 февраля 1884 г. // Фотограф. 1884, №3. С. 42.

²¹⁴ В периодической литературе встречаются два варианта написания фамилии фотографа: Борщевский и Барщевский. В силу того, что чаще употребляется всё же второй вариант, мы в дальнейшем будем его придерживаться, если речь не идёт о цитатах: здесь сохраняется орфография авторов.

²¹⁵ Действия V Отдела Императорского Русского Технического Общества. Заседание 3 февраля 1884 г. // Фотограф. 1884. №3. С. 42.

²¹⁶ Там же.

тографической выставке ИРТО Малой золотой медалью за его снимки Палестины²¹⁷.

Фотография памятников культуры проходила тот период своего развития, когда фотографы пытались определить грань между документальной и художественной фотографией. Снимки, например, архитектурных объектов, (в том числе и древнерусских) на заседаниях обществ, в докладах, на конкурсах и выставках относили то исключительно к художественному жанру, то к жанру исследовательской, научной или документальной фотографии. Но то обстоятельство, что члены V Отдела на заседании 3 февраля 1884 г. признали снимки Барщевского «соответствующими требованиям учёных археологов, архитекторов и художников», говорит о том, что даже снимок, сделанный с целью задокументировать внешний вид памятника, сам по себе может являться произведением искусства, художественной фотографией, невозможной без личной точки зрения фотографа на объект.

Творчество И.Ф. Барщевского стало одним из самых значимых явлений в области фотографии памятников Древней Руси. Основные его достижения в области фотоискусства приходятся на 1880 – 1900-е гг. Иван Фёдорович Барщевский (1851–1948 гг.) был наиболее известным фотографом-исследователем, работавшим с памятниками русской старины. После того, как он сделал снимки Ростовского Кремля, чем помог реставрации последнего, Московское археологическое общество в 1883 г. избрало фотографа своим членом-корреспондентом, а Академия Художеств присвоила ему звание фотографа Академии Художеств. Активная деятельность Ивана Фёдоровича не прекращалась многие годы. Каждое лето он предпринимал экспедиции с целью фотофиксации памятников культуры в следующих городах: Ярославль, Ростов, Москва, Вологда, Владимир, Юрьев-Польский, Суздаль, Переславль-Залесский, Кострома (1882–1884 гг.), Санкт-Петербург, Астрахань, Новгород, Псков (1885–1886 гг.), Углич, Александров, Крым (1887–1888 гг.), Кавказ (1888–1889 гг.), Муром, Галич (1889–1890 гг.), Ярославль, Ростов, Новгород, Псков (1891–1894 гг.), Ярославль, Москва, Старица

²¹⁷ Награды V фотографической выставки Императорского Русского Технического Общества // Фотограф-любитель. 1898. № 4. С. 121.

(1895–1896 гг.). Эти путешествия он совершал с выдающимися учёными того времени – А.М. Павлиновым, А.С. Уваровым, В.В. Суловым, Н.В. Султановым и другими. Вместе с Н.П. Кондаковым он был в экспедиции в Палестине и на Афоне.

Наследие неутомимого мастера фотографии, посвятившего большую часть своей жизни делу сохранения и восстановления артефактов русской культуры, огромно: в ГНИМА им. А.В. Щусева хранится около 30 тыс. его негативов, отпечатки же – как в форме альбомов, так и отдельных листов – оказались в фондах ведущих научных учреждениях страны – Института истории материальной культуры РАН, Российской национальной библиотеки и др. Попали они и в частные коллекции.

Работы этого мастера, с точки зрения репрезентации памятника культуры, характеризуются наличием самых различных подходов к запечатлению объекта, представленных в его творчестве практически независимо от хронологии съемок, что будет продемонстрировано на примере нескольких фотографий.

Прежде всего обратим внимание на снимки провинциальных памятников древнерусской культуры, подкрепляя наши выводы работами мастеров этого же периода, чье авторство осталось неустановленным. Наиболее перспективным нам представляется проследить формирование художественного образа на примере одной из самых знаменитых сегодня церквей, символа русского православия – церкви Покрова на Нерли. Рассмотрим два снимка И.Ф. Барщевского этой церкви. На одном из них церковь Покрова на Нерли представлена с юго-восточной стороны²¹⁸ (см. Прил. 2, рисунок 9). Современный символ русской духовности предстаёт на снимке так же обыденно, как и десятки других церквей. Освещение лишено выраженного светотеневого контраста, церковь занимает большую часть кадра; рядом с ней – три человека, один из которых священник, в застывших позах они позируют фотографу. И.Ф. Барщевский находился в рамках церковной ограды, и традиционный для современных снимков этой церкви захват живописного водного пространства отсутствует. Аналогична по настроению и вторая фотография,

²¹⁸ Барщевский И.Ф. Церковь Покрова на Нерли (...) с юго-восточной стороны // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.46.

сделанная, видимо, в тот же день, с северной стороны церкви²¹⁹: у здания два человека (без священника), оно подано строго фронтально, влажные участки земли выдают пасмурный день. Белые стены церкви хранят чистоту и покой (см. Прил. 2, рисунок 10).

Другие снимки работы Барщевского, сделанные во Владимиро-Суздальской земле, похожи на вышеописанные по стилю и построению. Знаменитый Георгиевский собор в Юрьеве-Польском²²⁰ выглядит обветшалым и обыденным, заслоненным собственными воротами (см. Прил. 2, рисунок 11). Тяжелый, плотный объем церкви Бориса и Глеба в Кидекше²²¹ возвышается на фоне бесцветного неба, а маленькая темная человеческая фигура на фоне церкви только подчеркивает ее одиночество (см. Прил. 2, рисунок 12). Также просты и будничны снимки Суздальского Рождество-Богородицкого собора²²² (см. Прил. 2, рисунок 13) и Успенского собора во Владимире на Клязьме²²³ (см. Прил. 2, рисунок 14).

Таково представление провинциальных памятников древнерусской культуры у И.Ф. Барщевского. К его творчеству мы еще вернемся в связи с анализом видения различными фотографами памятников Москвы.

Виды памятников истории и культуры Древней Руси оставили нам не только такие выдающиеся мастера, как А.О. Карелин, М.П. Дмитриев, И.Ф. Барщевский, но и множество других фотографов, имена которых нам даже не всегда известны, но вклад их в сохранение облика «русской старины» имеет для нас большое значение.

Отметим несколько работ, выполненных этими светописцами.

На фотографии церкви Феодора Стратилата в Новгороде²²⁴ присутствуют те же особенности, что и в похожих снимках предыдущего периода: здание окружа-

²¹⁹ Барщевский И.Ф. Церковь Покрова на Нерли (...) с северной стороны // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.45.

²²⁰ Барщевский И.Ф. Георгиевский собор с южной стороны (...) в Юрьеве-Польском // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.54.

²²¹ Барщевский И.Ф. Церковь Бориса и Глеба на Нерли близ Суздаля в селе Кидекше // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.51.

²²² Барщевский И.Ф. Суздальский Рождество-Богородицкий собор с юго-восточной стороны (...) // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.49.

²²³ Барщевский И.Ф. Успенский собор с восточной стороны (по реставрации) во Владимире на Клязьме // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.40.

²²⁴ Г. Новгород. Церковь Феодора Стратилата // ОЭ РНБ. Инв. 36637.

ет пустота, которая одинокой маленькой человеческой фигурой в левой части кадра скорее подчеркивается, чем разбавляется; белизна церковных стен становится почти прозрачной, и через них будто просвечивает небо. Аналогичное впечатление оставляют и два снимка 1882 г. ярославских церквей²²⁵.

Церковь Покрова Пресвятой Богородицы в селе Храпово на фотографии работы неизвестного автора утонула в густых зарослях кустов и деревьев, она выглядит белым оазисом, замкнутым в себе среди леса²²⁶. Но осыпавшаяся побелка и другие следы времени становятся свидетельством проникновения окружающего мира в мир церкви, начала ее руинизации.

Связь монастыря с окружающим миром, характер жизни за его стенами демонстрирует фотография Макарьевского монастыря в Нижегородской губернии²²⁷: на отлогом берегу Волги четверо мальчиков позируют фотографу в неприужденных позах, так, будто он только что прервал их игру, трое из них смотрят на зрителя; на заднем плане, за спинами мальчиков, расположился сам монастырь. Несмотря на отгороженность от мира крепостными стенами, памятник больше не пустынен, пространство вокруг него обжито, и, хоть дети отвернулись от монастыря, они всё равно находятся с ним в контакте, дают зрителю возможность соотнести образ детской невинности и простоты с образом древнего монастыря с его богатой и непростой историей.

Нечастый пример романтизации образа можно увидеть на снимке работы И.Ф. Чистякова 1895 года. Фотография Борисоглебской церкви на Торговой стороне Новгорода слегка подкрашена, здание снято в условиях заднебокового освещения, что увеличивает эффект воздушной перспективы, погружая купола в лёгкую дымку, обрамляя их солнечным светом. Расположенный на переднем плане огород с деревянным забором несколько снижает созданный фотографом высокий образ храма, но в то же время связывает его с мирской, земной жизнью (см. Прил. 2, рисунок 15).

²²⁵ ОЭ РНБ. Инв. 35819.

²²⁶ Неизвестный фотограф. Церковь Покрова Пресвятой Богородицы в селе Храпово. Боковой (южный) фасад // ОЭ РНБ. Эф 10561.

²²⁷ Макарьевский монастырь в Нижегородской губернии [до 1883] // ОЭ РНБ. Эф 801.

Эти, как и множество других фотографий древнерусских шедевров, созданных в Новгородской, Владимиро-Суздальской, Псковской и других землях, являются скорее фотофиксированием памятника, а не намеренным созданием его художественного образа (см., напр., Прил. 2, рисунки 16, 17, 18, 19). Тем не менее, полученный снимок создавал у зрителя такой образ независимо от намерений автора. Древнерусский памятник культуры, находящийся в провинции, представал одиноким, позабытым, возможно, обветшалым, но светлым и спокойным. Люди в кадре не являются носителями внешней по отношению к церкви культуры – они как бы выходят из нее, оставаясь все еще её частью. Это особенно видно на снимке церкви Покрова Пресвятой Богородицы в селе Храпово²²⁸, на первом плане которого лицом к зрителю обращен священник (Н.Н. Гусевский?)²²⁹. Он выглядит представителем той культуры, того образа мысли, что являют собой церковь и звонница за его спиной, и вступает в диалог со зрителем, транслируя, но не навязывая православное мировоззрение. Такая «нейтральная» по отношению к провинциальному памятнику позиция фотографа и – через него – общества по отношению к памятнику нельзя назвать явлением только рассматриваемых двух десятилетий – такой взгляд на артефакт древнерусской культуры сохранится и в ближайшие десятилетия.

2.5. Москва и ее памятники в центре внимания фотографов конца XIX века

Среди фотографий памятников древнерусской культуры, выполненных в 1880-х – 1890-х гг., особую – наиболее многочисленную – группу составляют

²²⁸ Неизвестный фотограф. Церковь Покрова Пресвятой Богородицы в селе Храпово // ОЭ РНБ. Эф 10562.

²²⁹ Русские церкви: фотосправочник-путеводитель [Электронный ресурс]. URL: <http://russian-church.ru/viewpage.php?cat=ryazan&page=6> (дата обращения: 27.10.2015).

снимки Москвы, на примерах которых видно взаимоотношение памятника и человека.

Уже в течение 1880-х гг. были изданы 14 томов так называемых «Найденовских альбомов» («Москва. Соборы, монастыри и церкви», «Москва. Виды некоторых городских местностей, храмов, примечательных зданий и других сооружений», «Москва. Снимки с видов местностей, храмов, зданий и других сооружений» и др.). Стилистически большинство фотографий из этих альбомов относятся к тому же направлению, что и другие разобранные снимки периода. Художественно безупречный образ памятника, созданный фотографами, работавшими на Н. А. Найденова, отвечает следующим характеристикам: отстраненность (с помощью пустого пространства вокруг объекта), отгороженность от зрителя (наличие городской застройки, водного пространства на первом плане), строгая замкнутость объекта на своей внутренней жизни (практическое отсутствие в кадре людей и примет бытовой жизни города). В качестве примеров назовем следующие фотографии: «Церковь Иконы Божией Матери Казанская на Большой Дмитровке»²³⁰ (см. Прил. 2, рисунок 20), «Церковь Николая Чудотворца в Толмачах»²³¹, «Собор Спаса Преображения на Бору в Московском Кремле»²³² и др.

Помимо централизованно издававшихся альбомов видов Москвы, мы обладаем большим количеством снимков, сделанных различными фотографами, которые дают возможность современным исследователям увидеть памятники древней русской столицы во всем их разнообразии. Фотографии этого периода согласно заложенной в них структуре образов можно разделить на несколько групп.

К первой группе относятся главным образом общие планы зданий, виды городских пространств, объединенные идеей величия русского государства, гордости за него и любования его достоянием. Так, фотография «Вид на Москву с бал-

²³⁰ Церковь Иконы Божией Матери Казанская на Большой Дмитровке // Найденов Н. А. Москва. Соборы, монастыри и церкви. Ч. II: Белый город. М., 1882. № 15. Доступно из: Храмы России [Электронный ресурс] URL: http://www.temple.ru/show_picture.php?PictureID=1518 (дата обращения: 27.10.2015).

²³¹ Церковь Николая Чудотворца в Толмачах // Найденов Н. А. Москва. Соборы, монастыри и церкви. Ч. III, Отд. 2: Замоскворецкая часть Земляного города. М., 1883. № 29. Доступно из: Храмы России [Электронный ресурс] URL: http://www.temple.ru/show_picture.php?PictureID=5272 (дата обращения: 27.10.2015).

²³² Собор Спаса Преображения на Бору в Московском Кремле // Найденов Н. А. Москва. Соборы, монастыри и церкви. Ч. I: Кремль и Китай-город. М., 1883. № 6. Доступно из: Храмы России [Электронный ресурс] URL: http://www.temple.ru/show_picture.php?PictureID=1459 (дата обращения: 27.10.2015).

кона Большого Дворца» И. Ф. Барщевского (см. Прил. 2, рисунок 21) открывает зрителю великолепную московскую панораму²³³. В снимке заложен образ большого города, оплота государственности (две башни в левой и правой частях кадра) и православия (Храм Христа Спасителя в центре). Поддерживает этот образ и снимок Барщевского «Кремлевская набережная Москвы-реки»²³⁴ (см. Прил. 2, рисунок 22).

Еще более ясно этот высокий образ белокаменной столицы выражен в фотографии неизвестного фотографа (П. П. Павлов?) Архангельского и Благовещенского соборов²³⁵, находящихся на снимке один за другим (см. Прил. 2, рисунок 23). Купола соборов пирамидально спускаются к левой части кадра, в которой виден городской пейзаж. Два собора выглядят как единое белокаменное целое, главенствующее над городом, сияющее над ним. Дополнительное оживление снимку сообщают проезжающие мимо повозки, яркий солнечный свет придает радостное настроение всей фотографии.

Здания Кремля отражены водами Москвы-реки на снимке И.Ф. Барщевского «Вид на Кремль с Каменного моста в Москве»²³⁶. В этой фотографии ярко чувствуется нота любования величественным и прекрасным русским городом (см. Прил. 2, рисунок 24).

Многие снимки этой группы отражают начало типизации центральных образов русской культуры в фотографии (см., напр., Прил. 2, рисунки 25, 26). Это можно сказать и о фотографиях «Вид на Соборную площадь Московского Кремля с кремлевской стены»²³⁷ (см. Прил. 2, рисунок 27), «Успенский собор в Москве»²³⁸ (см. Прил. 2, рисунок 28), «Благовещенский собор»²³⁹ (см. Прил. 2, рисунок 29), запечатлевшим сердце белокаменной Москвы в сиянии куполов; это же относится к фотографии упирающейся в небо стройной колокольни Ивана Великого, отра-

²³³ Барщевский И.Ф. Вид на Москву (...) // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.10.

²³⁴ Барщевский И.Ф. Кремлевская набережная Москвы-реки // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.9.

²³⁵ Неизвестный фотограф. Москва. Кремль. Архангельский и Благовещенский собор // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.38.

²³⁶ Барщевский И.Ф. Вид на Кремль с Каменного моста в Москве // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.37.

²³⁷ Барщевский И.Ф. Вид на Соборную площадь Московского Кремля с кремлевской стены // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.38.

²³⁸ Барщевский И.Ф. Успенский собор в Москве до реставрации 1896 года // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 486.21.

²³⁹ Неизвестный фотограф. Москва. Кремль. Благовещенский собор // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.39.

зившей каноничный образ русской державности²⁴⁰ (см. Прил. 2, рисунок 30), к снимку детали Спасской башни, изображающему «главные часы страны»²⁴¹ (см. Прил. 2, рисунок 31).

Нетрудно заметить, что на фотографиях первой из рассмотренных групп запечатлены, главным образом, сооружения Московского Кремля. Интересна, однако, судьба других древнерусских памятников Москвы в фотографии. Характерно, что средневековые русские церкви почти всегда удачно вписаны в окружающее пространство, взаимодействуют с ним, что видно на примере нескольких фотографий второй группы. Интеграцию Древней Руси в само тело города конца XIX века показывает снимок торговых лавок у Проломной стены: зубцы средневековой стены идут буквально поверх крыш, средний план позволяет показать фотографу такие детали, как проросшую сквозь древнюю кладку стены траву и лица прохожих²⁴² (см. Прил. 2, рисунок 32). Фотография Никольских (Владимирских) ворот работы И.Ф. Барщевского демонстрирует зрителю обжитое пространство вокруг памятника, взаимодействие с ним людей: на площади перед воротами кучер-водовоз и запряженные повозки²⁴³ (см. Прил. 2, рисунок 33). Характерна популярность этого сюжета: снимок старой Лубянской площади и Никольских ворот был сделан в 1884 г. почти с той же точки фотографом компании Шерер, Набгольц и К^о для «Найденовских альбомов», и на нем также присутствуют повозки водовозов²⁴⁴. Эти и подобные им снимки²⁴⁵, формирующие образ старой Москвы, дают представление о постоянном взаимодействии с памятником, параллельной с ним жизни – между ним и населяющими пространство вокруг людьми нет отчуждения.

На видовых фотографиях Москвы отношение к памятнику временами принимает оттенок отстраненности при сохранении доминантной позиции памятника

²⁴⁰ Неизвестный фотограф. Москва. Кремль. Колокольня Иван Великий // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.44.

²⁴¹ Барщевский И.Ф. Деталь Спасской башни Московского Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. O. 514. 44.

²⁴² Неизвестный фотограф. Китай-город, Москва. Лавки у Проломной стены // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 374.22.

²⁴³ Барщевский И.Ф. Никольские ворота в Москве // НА ИИМК РАН. ФА. O. 514. 13.

²⁴⁴ Шерер, Набгольц и К^о. Владимирские ворота. Доступно из: Русский библиофил: магазин антикварной книги [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusbibliophile.ru/Book/Vladimirskie_vorota_Fotografi (дата обращения: 27.10.2015).

²⁴⁵ См. напр.: Барщевский И.Ф. Церковь Николы Большой Крест на Никольской улице в Москве // НА ИИМК РАН. ФА. O. 514. 26.

в кадре и восхищении его красотой. Варианты такой позиции видны на снимках И.Н. Александрова 1898 года. Редкий вид зимней Москвы мы находим на фотографии «Вид Московского Кремля зимой»²⁴⁶. Снимок, сделанный, предположительно, с Софийской набережной, замечателен мастерской передачей особой прозрачности морозного воздуха и любованием древними храмами Кремля. Параллельное расположение полос Москвы-реки, набережной и кремлевской стены, переданных в оттенках серого, разделяет снежную Москву на белые участки, центром наибольшего из которых является группа кремлевских храмов. Восторженное созерцание московских памятников сменяет совсем другое настроение: комплекс построек Московского Кремля на фотографии «Вид Москвы»²⁴⁷ теряется в глубине снимка, подавляемый крышами жилых домов, баржами, заполнившими Москву-реку, людьми на улицах и мостах, различными постройками. Но, несмотря на перегруженность снимка городской суетой, заметной деталью становится изгиб реки, подводящий взгляд зрителя к колокольне Ивана Великого. Несколько других снимков автора вторят этому состоянию отстранения от древнего памятника. На фотографии «Вид Московского Кремля и Большого Москворецкого моста со стороны Софийской набережной»²⁴⁸ древнерусские памятники возвышаются на дальнем плане, отделенные от зрителя мостом, заполненным людьми и повозками. Становятся интересны такие сюжеты, как баржа, нагруженная лесом и идущая по Москве-реке мимо кремлевских стен: объектом внимания фотографа становится именно этот бытовой сюжет, а не Архангельский и Благовещенский соборы, находящиеся на заднем плане²⁴⁹.

Отметим снимок «Колка льда на Красной площади»²⁵⁰, сюжет которого замечателен соотношением динамики человеческой работы, представленной в нижней трети кадра, и статичности, монументальности кремлевских стен.

Третья группа снимков также показывает интеграцию памятника в современный фотографу мир, однако представляет при этом другой образный ряд. Рас-

²⁴⁶ ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7647.

²⁴⁷ ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7658.

²⁴⁸ ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7649.

²⁴⁹ ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7650.

²⁵⁰ ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7659.

смотря с близкого расстояния исторические памятники Кремля, фотограф запечатлевает следы времени на памятнике – трещины, проросшие сквозь кремлевские стены траву и цветы. Эти детали не являются самоцелью снимков, сделанных, главным образом, со стен Кремля, они не представлены крупным планом и не выделены освещением, смысловым центром кадра всегда является та или иная башня Кремля или его внутренние постройки. В качестве примера проведем анализ фотографии вида с кремлевской стены на колокольню Ивана Великого и памятник Александру II²⁵¹. Памятники, указанные в названии, отодвинуты на задний план и отгорожены деревьями, и неровные полосы пробившейся на стене травы, легшие на них зубчатые тени становятся центральным местом снимка, привлекают основное внимание зрителя. На этом и аналогичных снимках²⁵² историко-культурный памятник живет своей внутренней жизнью, вне людей, но окруженный собственным пространственно-временным полем (см. Прил. 2, рисунок 34).

В этой связи приведем два снимка Стрельни Тайницкой башни И.Н. Александрова²⁵³. Автор занимает как бы позицию обороны, установив камеру за орудиями, направленными через зубцы кремлевской стены; характерно, что орудия на фотографии указывают на следующую башню Кремля, и «оборона» в таком контексте приобретает значение защиты – от самого себя, отстранения от собственного прошлого.

Четвертую группу фотографий составляют примеры близкого контакта человека с древнерусским памятником культуры: съемки интерьеров, небольших объектов, деталей. Значительный интерес представляют снимки внутренних покоев Теремного дворца и Патриарших палат, выполненные И. Ф. Барщевским. Рассмотрим несколько фотографий серии.

²⁵¹ Неизвестный фотограф. Москва. Красная площадь. Вид с кремлевских стен на Ивана Великого и на памятник Александру II // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331. 35.

²⁵² Барщевский И.Ф. Константиновская башня со стены Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. O. 514. 49.

²⁵³ ГНИМА им. А.В. Щусева. P-11-7652-1.

На снимке «Арка парадного крыльца Теремного дворца в Московском Кремле»²⁵⁴ боковой свет из окна в правой части кадра тонко рисует резные украшения колонны и наличников арки; свет уводит взгляд к лестнице, открывающейся за аркой, взгляд зрителя следует по наполовину освещенным ступеням, пробегает светлую стену над лестницей, но упирается в темноту под ней. Таким образом, арочные проход дворца открывает как освещенную лестницу наверх, так и темноту, загадку под ней, в правой части кадра (см. Прил. 2, рисунок 35).

Барщевский рассказывает историю с помощью света и в фотографии Золотой Патриаршей палаты²⁵⁵. В плохо освещенном зале по полу прочерчена световая линия от окна в левой нижней части кадра к фреске в правой верхней. Затемненный потолок в центре кадра перпендикулярно основному направлению света пересекают две балки, также выделенные светом. Взгляд зрителя, ведомый светом к божественному (фреска) пересечен резкой линией технической конструкции (балки). Тем не менее, вся световая композиция сосредоточена именно на сюжете с фреской, а не на других деталях убранства палаты (см. Прил. 2, рисунок 36).

В интерьерных фотографиях Теремного дворца²⁵⁶, выполненных И.Ф. Барщевским, присутствует отстраненность от объекта съемки. Залы Теремного дворца пустынные, по ним ведут отсутствующего посетителя ковровые дорожки. Предметы интерьера, ни один из которых не выделен фотографом композиционно или с помощью света, существуют вне временного контекста современности, музеефицируются. Свет наполняет этот безупречно великолепный вакуум, а светлые дорожки беспристрастно предлагают продолжить путешествие, которое заканчивается фотографией наличника двери в кабинет дворца: закрытая задвижка на двери, поданной фронтально, крупным планом, читается как отказ памятника от контакта²⁵⁷.

Тонкую работу И.Ф. Барщевского со светом демонстрируют фотографии отдельных историко-культурных объектов. Сочетание фронтального освещения

²⁵⁴ Барщевский И.Ф. Арка парадного крыльца Теремного дворца // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 18.

²⁵⁵ Барщевский И.Ф. Золотая Патриаршая палата в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 42.

²⁵⁶ См. напр.: НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 4, О. 516. 5, О. 516. 6, О. 516. 7, О. 516. 8 и др.

²⁵⁷ Барщевский И.Ф. Наличник двери в кабинет Теремного дворца в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 14.

решетки сеней Теремного дворца и задней подсветки из окон, находящихся в глубине помещения за решеткой, создает причудливую световую игру на металле, выделяя и затемняя отдельные элементы, усиливая образ волшебной игры, присутствующий в рисунке²⁵⁸ (см. Прил. 2, рисунок 37).

Романтизация средневековой русской истории и культуры, выявление неразгаданной образности в её артефактах в еще большей степени присутствует в фотографии так называемого Мономахова трона в Успенском соборе Московского Кремля²⁵⁹. Свет, выразительно освещающий правую половину трона, вызывая рефлексы на блестящих поверхностях и подробно выписывая текст, рассказывающий о войне Мономаха с греками, на панели трона и мелкие детали его убранства, оставляет в полутени левую и в глубокой – внутреннюю часть трона. Пустующее место царя вызывает мысли о событиях русской истории, и образ, созданный фотографией, открывает новые пласты национального самосознания (см. Прил. 2, рисунок 38).

В связи с фотографией трона нельзя не вспомнить еще один снимок работы К.А. Фишера – «Шапка Мономаха»²⁶⁰. Шапка расположена так, что ее купол с крестом, филигранью и драгоценными камнями виден на темном фоне, а соболья опушка находится на ярко освещенной плоскости. Камера была установлена немного выше плоскости подставки, что дает возможность оценить объем трехмерного объекта. Фотография воспроизводит мельчайшие детали, однако является именно художественным образом, что понятно благодаря освещению. Яркий свет падает с левого края почти параллельно плоскости подставки, оставляя неосвещенной правую относительно зрителя часть объекта. Настолько чётко прорисован каждый волосок меха, что между ними ощущается воздух. Образ эпохи фотограф подает как неразгаданную тайну, а предмет на фотографии становится живым свидетелем истории. Характерно, что оба фотографа – Барщевский и Фишер – выбрали для создания таких многоплановых художественных образов объекты,

²⁵⁸ Барщевский И.Ф. Решетка сеней Теремного дворца (называемая золотой) в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 2.

²⁵⁹ Барщевский И.Ф. Часть трона Владимира Мономаха // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 486. 15.

²⁶⁰ Фишер К.А. Шапка Мономаха. 1890-е // Шедевры фотографии из частных собраний. М., 2003. С. 117.

связываемые исторической традицией с одним и тем же именем – с Владимиром Мономахом. Известно, что эти символы русского самодержавия относятся скорее к эпохе Ивана III – Ивана IV Грозного, когда, собственно, и происходило формирование русской единой державной власти со столицей в Москве. Но в образах, созданных этими фотографиями, нет величия и могущества, они не отражают силы и влиятельности русской державы, скорее эти предметы на снимках становятся двумя прекрасными и таинственными артефактами знакомой и, одновременно, малознакомой фотографу древности, выхваченной ярким светом из сумрака прошлого.

Несколько слов скажем о проявлениях модернистских течений в фотографии памятников. Он хорошо виден, к примеру, на снимке П.В. Орлова «Вид Кремля (с юга)»²⁶¹. Кремль снят через арку Кокоревского подворья, в обрамлении ажурной арочной решетки, с которой свисает фонарь; в арке видны силуэты извозчика и прохожих.

Традиции модернизма в московской фотографии рубежа веков продолжают фотографии Е.М. Симонова, посвященные строительству ГУМа (1890 – 1893 гг.). Серия снимков из 102 документов, хранящихся в ГНИМА им. А.В. Щусева, не только в подробностях демонстрирует ход строительства, но и представляет эстетический интерес. Фотографии выполнены на высоком техническом и художественном уровне. Естественно, объектом внимания фотографа был ход строительства, и памятники архитектуры Московского Кремля, расположенные в непосредственной близости, оказывались в кадре чаще всего невольно. Вводный снимок к серии демонстрирует старую застройку, на месте которой должны были возникнуть Верхние торговые ряды: «Вид на Спасскую башню Кремля и собор Василия Блаженного со стороны Ветошного проезда»²⁶². Крыши домов почти сплошным массивом заполняют всю нижнюю часть кадра, вплотную подступая к памятникам Древней Руси, выталкивая их за край видимого пространства, утопающего в туманной дымке.

²⁶¹ ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7646.

²⁶² ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-1981-04.

1880-е – 1890-е гг. стали периодом повышенного внимания к совершенствованию фотографической техники и технологии, расширения числа людей, занимающихся фотографией, появления первых фотографических объединений и возрастания интереса к запечатлению памятников культуры Древней Руси. Деятельность фотографических обществ, отраженная в фотопериодике того времени, во многом определяла развитие светописы: с работой фотообъединений связано проведение выставок и конкурсов, ближе к рубежу столетий – фотографических экскурсий; уставы Обществ отражали самые передовые тенденции не только фотододела, но и общественной, культурной жизни России, на заседаниях обсуждались как вопросы фототехнологии, так и той пользы, которую может принести фотография отечеству. И в каждом из этих аспектов деятельности Обществ находила свое место тема представления памятников культуры в фотографии. На выставках присутствовали многочисленные снимки «русской старины»; фотографы посещали с экскурсиями места, связанные с историей Древней Руси, и не было практически ни одного Общества, которое не стремилось бы составить наиболее полную коллекцию фотографий памятников с помощью фотографов-профессионалов и любителей. Тема фотографической коллекции памятников культуры, или «фотографического музея», стала одним из доминирующих мотивов в фотографии последних десятилетий XIX в., а публикации на эту тему свидетельствуют о формировании концепции развернутого фотографического представления артефактов русской культуры.

Вместе с тем, изменяется и сама фотография памятников древнерусской истории: центральной ее особенностью становится кардинальное отличие в полноте и степени детализации образов памятников в провинции и Москве. В то время, как древняя столица и ее историко-культурные объекты начинают читаться как многогранный образ, а фотографии её памятников распадаются на несколько течений, «внутренняя Россия» остается для фотографов малоизвестной и, несмотря на свои культурные богатства, дает меньше пищи для создания художественных образов в фотографии. Наибольшей полноты светописное представление провин-

ции в этот период достигает в видах городов и отдельных памятников, созданных такими незаурядными фотографами, как И.Ф. Барщевский, А.О. Карелин, М.П. Дмитриев и другие.

Беря истоки в деятельности П.И. Севастьянова и научной фотографии 1850 – 1860-х гг., на сцену выходит «исследующая» фотография, представленная своими выдающимися деятелями – Е.Ф. Буринского и А.И. Яцимирского. Теперь документальная, научная фотография памятников культуры выполняет не только охранительные функции, но и помогает лучше узнать оригинал, с которого она сделана, открывая глазу невидимое ранее.

Таким образом, фотография последних десятилетий XIX века, технологически усовершенствованная, обретшая опору в лице фотографических изданий и объединений, подкреплённая тысячами фотолюбителей, принятая на равных в научную среду, уверенно входит в новое столетие, не единожды доказавшее правоту тех, кто призывал запечатлеть русские древности с помощью фотографии.

Глава 3

Период расцвета теории и практики фотосъемки памятников культуры Древней Руси (1900-е – 1918 гг.)

Идеи, которые подспудно зрели в среде фотографов-профессионалов и любителей на протяжении второй половины XIX века, в полный голос зазвучали в начале XX в. Эти идеи выкристаллизовывались в полноценные концепции в таких важных направлениях, как формирование фотографического музея, разработка методики «исследующей» фотографии и углубленное изучение памятника с целью выявления его специфики. Большую роль в этих процессах по-прежнему играла фотографическая периодика, которая к этому времени стала зрелой, стабильной, влиятельной: сама впитывала, а затем пропагандировала те идеи, которые стали актуальными не только в узкой среде фотографов, но и русской интеллигенции в целом. Это было время, когда интерес общества к вопросу фотографического запечатления памятников истории и культуры приобрел устойчивый характер, когда фотография стала непременным элементом, иллюстрирующим содержание публикуемых материалов.

3.1. Увеличение числа фотолюбителей и забота о качестве снимков памятников культуры

В это время возникла проблема некорректного использования снимков, появилась потребность в защите авторских прав. В начале 1908 г. на рассмотрение Государственной Думы был внесен законопроект об авторском праве фотогра-

фа²⁶³. Срок фотографической собственности, определенный законом, был кратким, что вызвало недовольство в среде профессиональных фотографов. Так, журнал «Светопись» упоминает некоего фотографа, который «снял до 30.000 фотографий с древнерусских художественных предметов. 5-ти или 15-летний срок авторского права сразу разорит этого фотографа, так как снимки делались им в течение 40 лет, а ценность свою приобретают лишь в виде систематических коллекций»²⁶⁴. В силу того, что об этом было сказано на соединённом заседании представителей всех Санкт-Петербургских, всех Московских, Саратовского, Нижегородского, Киевского «Даггер», Минусинского и Тамбовского фотографических обществ, можно предположить, что упомянутый фотограф был членом одного из этих обществ. Сам факт такой длительной работы фотографа над съёмкой древнерусских художественных предметов достоин внимания. Мы можем также сделать предположение, что речь шла об И.Ф. Барщевском, чье наследие сегодня составляет примерно 30000 негативов.

В результате того, что фотографическая техника и технология стали более совершенными, и одновременно вырос интерес к определенным объектам съемки, появилась необходимость научить новое поколение фотографов использовать современные технические возможности для получения высококачественных снимков.

Это было тем более необходимо, что все более широким становился круг лиц, занимающихся фотографией. Свидетельством интереса общества к теме представления памятников культуры в фотографии были различные рекомендации, регулярно появлявшиеся на страницах периодических изданий. Появляется особое – методологическое – направление в этих материалах, связанное, прежде всего, с решением вопроса о том, что является главной задачей, стоящей перед фотографом, который занимается съёмкой архитектурных объектов. Признавалось важным снимать эти предметы «по возможности с деталями и при том чисто и пластично»; новичкам в деле фотографирования давалась рекомендация, как сделать

²⁶³ См. об этом: К законопроекту об авторском праве фотографа, внесённому в Государственную Думу // Светопись. 1908. № 2. С. 11–15.

²⁶⁴ Там же. С. 14.

снимок документально верным и сохраняющим при этом художественность и гармонию, как выбрать освещение, разместить камеры, объективы, пластинки, проявители²⁶⁵; как фотографировать рисунки, старые фотографии, картины²⁶⁶. В специальных «статьях для путешественников» речь идет о том, как делать хорошие снимки групп, видов, памятников; в разделе «Памятники ваяния и зодчества» дается практическое руководство относительно выбора освещения для съемки, места размещения камеры, расположения фотографа²⁶⁷ и т. д.

Более широкому кругу любителей, а не только узким специалистам, были интересны теперь особенности репродукционной фотографии. Это проявилось в успехах, достигнутых в воспроизведении палимпсестов²⁶⁸, в фотографировании цветных картин и икон, в отношении которых фотоаграфам тоже давались советы по выбору фототехники для репродукции и по производству съемки тех или иных объектов²⁶⁹.

Расширяла круг своих адептов научно-фотографическая съемка²⁷⁰. Появляются идеи по изданию альбомов со снимками видов местности, созданными фотоаграфами-любителями, а в качестве примера приводится уже альбом «Город Пермь и его окраины», изданный фирмой «Иохим и Комп.»²⁷¹.

По-прежнему актуальной была архитектурная фотография, где любителям съемки советовали обращать внимание на выбор фотоаппарата, объектива, установку на фокус, выбор освещения, диафрагмирование, экспозицию, выбор светофильтров, бумаг для печатания и масштаба²⁷². Но важно и то, что помимо чисто технических сторон в вопросе о фотографировании архитектуры, один из авторов, Э. Вах, отмечает, что существует различие между документальной и художест-

²⁶⁵ О снимках архитектурных и внутри зданий. // Вся Россия. 1905. № 8. С. 200 – 202.

²⁶⁶ Трудные случаи репродукционной фотографии. // Там же. 1906. № 11. С. 315 – 318.

²⁶⁷ См., например: Фотографирование в дороге. // Фотографический вестник. 1904. № 7. С. 153 – 156.

²⁶⁸ См.: Воспроизведение палимпсестов. // Там же. 1908. № 11. С. 249 – 250. Палимпсест – рукопись на пергаменте, на месте смытого или соскобленного текста.

²⁶⁹ Рейн Ф. Фотографирование картин и икон // Фотографический листок. 1911. № 10. С. 160 – 164; № 11. С. 180 – 183.

²⁷⁰ Практические указания для производства научно-фотографической съёмки. // Там же. 1914. № 10. С. 171 – 175; Мелодиев Е. Репродукционная фотография любителя. // Вестник фотографии. 1918. № 1 – 2. С. 7 – 14..

²⁷¹ См. об этом: Фотоаграфам любителям // Фотографический листок. 1908. № 8. С. 137.

²⁷² Вах Э. Фотографирование архитектуры // Там же. С. 96 – 101; Рейн Ф. Рец. «Евдокимов Б.А. Популярное руководство современной фотографии. II-я часть. Для любителей и фотографов». // Фотографический листок. 1915. № 11. С. 184; Евдокимов Б.А. Об архитектурных съемках. // Фотографические новости. 1915. № 5. С. 69 – 71.

венной фотографией архитектуры, а именно – присущая документальной фотографии резкость изображения, достигаемая при помощи максимального диафрагмирования для наилучшей чёткости деталей здания²⁷³. Это «отлучение» технически чётких снимков от семьи художественных фотографий будет наблюдаться и далее.

Заметим, что в это время фотографы и издатели обращали внимание на недостаток интереса к архитектурной фотографии и отечествоведению. Об этом писал Ф. Рейн в своей рецензии на книгу Б.А. Евдокимова «Популярное руководство современной фотографии», в архитектурном отделе которой иллюстрации «представляют главным образом снимки с памятников старины»²⁷⁴.

Необходимо отметить, что советы, касающиеся организации фотографирования и улучшения качества снимков, нередко иллюстрировались фотографиями людей, пейзажей того времени и крайне редко – фотографиями памятников культуры. Отметим некоторые из них. Приват-доцент Московского университета П.В. Преображенский, являвшийся редактором и издателем журнала «Известия русского общества любителей фотографии», в программе издания своего журнала обещал читателям представлять «снимки научного и художественного значения, сделанные фототипией, фотоцинкографией и другими аналогичными способами», и в качестве иллюстраций опубликовал, среди прочих, несколько снимков памятников древнерусского искусства²⁷⁵.

В Приложении к «Вестнику фотографии» в 1908 г. были опубликованы фотографии Кремля – работы А. К. Завадского²⁷⁶ и А. Д. Гринберга²⁷⁷, демонстрирующие интерес к запечатлению памятников Древней Руси. Привлекает внимание и фотография собора Святой Софии в Новгороде, выбранная Б.А. Евдокимовым в качестве иллюстрации к материалу об архитектурных съёмках²⁷⁸.

²⁷³ Вах Э. Указ. соч. С. 99–100.

²⁷⁴ Рейн Ф. Указ. соч. С. 184.

²⁷⁵ Программа журнала «Известия Русского Общества любителей фотографии в г. Москве» // Известия русского общества любителей фотографии. 1903. № 2. С. 18.

²⁷⁶ Завадский А.К. Вид на Кремль [фототипия] // Вестник фотографии. 1908. №4. Приложение.

²⁷⁷ Гринберг А. Д. Москва 11 апреля [фототипия] // Там же. 1908. № 5. Приложение.

²⁷⁸ Евдокимов Б.А. Указ. соч. С. 69 – 71.

3.2. Расширение сферы деятельности фотографических обществ начала XX века

В начале XX века происходили определенные изменения в фотографических Обществах: значительно увеличилось их число, стали появляться и заявлять о себе Общества в самых отдаленных уголках и провинциях большой Российской империи; более плодотворной, творческой стала деятельность уже существовавших фотографических Обществ²⁷⁹. Некоторые из них стали издавать свои фотографические журналы либо декларировать (по согласованию с редакцией) тот или иной журнал своим «Органом», то есть представителем в области фотографической прессы. В результате, особенно популярные журналы становились «Органами» до десятка различных Обществ, публикуя на своих страницах новости из жизни «подопечных» организаций, а порой и целиком протоколы их заседаний или отрывки уставов.

Выставки фотографий, проводившиеся в начале XX в., были частым явлением и отличались разнообразием тематики и подхода к подбору экспонатов. Примером успешной демонстрации фотографий памятников культуры можно считать выставку художественно-архитектурных фотографий старины, открывшуюся 4 января 1911 года в Академии художеств в Петербурге. Цель выставки состояла в том, чтобы ознакомить «публику с малоизвестными памятниками отечественной архитектуры, а вместе с тем также и привлечь фотографов к делу изучения русской старины в художественно-архитектурном отношении»²⁸⁰. Эта выставка работала месяц и была закрыта 4 февраля 1911 г. Есть несколько аспектов ее организации, которые обращают на себя внимание.

Во-первых, важно то, что выставка, хоть и художественно-архитектурных, но всё же *фотографий* старины, проходила в залах Академии Художеств, далеко не

²⁷⁹ Подробнее о фотографических обществах см.: Попов А.П. «Из истории российской фотографии». М., 2010. С. 33–109.

²⁸⁰ Цит. по: Фотографическая летопись // Фотографический сб. статей и заметок ... 1911. Вып. 1. С. 20.

всегда и не всеми её представителями признававшей право фотографии именоваться искусством; теперь же в этой «мастерской искусства» была организована *фотографическая* выставка. Во-вторых, экспозиция предполагала *художественность* фотографий, то есть, снимки архитектуры русской старины устроители выставки, а именно Архитектурно-Художественное Общество, относили не к научной, документальной или любой другой фотографии, а к сфере художественного творчества. В-третьих, эта выставка продемонстрировала интерес к древнерусской архитектуре в художественных кругах: до сих пор мы наблюдали интерес к памятникам культуры среди фотографов, теперь же видим проявление возможности плодотворного сотрудничества представителей нескольких областей искусства ради пользы общего дела. В-четвёртых, показательной является и другая цель выставки: привлечь внимание фотографов к делу художественного запечатления памятников древнерусской культуры. Ведь, несмотря на значительное распространение фотографии, она всё еще мало служила делу изучению родной страны и ее истории.

Фотографические выставки организовывались и в провинциальных городах. Обязательной частью этих выставок были отделы научной и документальной светописы, где главное место отводилось архитектурной, этнографической и археологической фотографии. Так было на фотографической выставке в Тамбове в 1911 г.²⁸¹, в Тифлисе в 1914 г., где помимо названных были и снимки, демонстрирующие применение светописы в археологии и архитектуре²⁸². Несколько разнообразнее были снимки на выставке в Костроме, организованной Костромским научным обществом по изучению местного края: здесь было «необыкновенное разнообразие предметов: виды природы, города, церкви, деревни; памятники старины»²⁸³. Таким образом, мы наблюдаем проявление интереса к запечатлению архитектуры и памятников культуры, который демонстрировали русские фотографы, жившие в провинции.

²⁸¹ Фотографическая выставка в Тамбове // Вестник фотографии. 1910. № 3. С. 78.

²⁸² Фотографическая выставка в Тифлисском Обществе изящных искусств // Там же. 1914. № 6. С. 177.

²⁸³ Фотографическая выставка в Костроме // Там же. 1915. № 6. С. 158.

Интерес к собиранию фотографий памятников культуры проявляло Московское Археологическое Общество, которое ставило перед собой специальные задачи. В Обществе был «поднят вопрос относительно желательности и важности в целях истории искусства сохранить вид старой, исчезающей Москвы»²⁸⁴. В связи с этим было внесено предложение: перед сносом старого здания обязательно его фотографировать, а снимок передавать в Городскую управу. Теме «старой Москвы» и «исчезающей Москвы» уделялось довольно много внимания как отдельными фотографами, так и их объединениями. Этот интерес был глубже, чем желание просто собрать географическую коллекцию видов и памятников России, хотя формально и являлся его частью. Мы ещё уделим должное внимание теме «исчезающих памятников».

Деятельность Московского Художественно-Фотографического общества была сопоставима с работой Московского Археологического Общества. Совет Художественно-Фотографического общества для всех своих членов получил разрешение проводить съёмку Московского Кремля при предъявлении своих членских билетов. В Совете был поднят вопрос: не могут ли такого рода съёмки быть полезным пособием при изучении московской старины. С этим вопросом председатель обратился к некоторым членам общества, состоящим в то же время деятельными членами Московского Археологического Общества. Эти представители Обществ сочли подобные съёмки очень полезными и желательными, отметив, что Московское Археологическое Общество пойдёт навстречу таким работам и поможет с выбором наиболее желательных и интересных объектов для съёмки, как в художественном, так и в научном отношении. Было решено, что Совет обратится с официальным предложением в Московское Археологическое Общество²⁸⁵.

Местом встречи членов Обществ были не только заседания – свободное время любители фотографии зачастую проводили на совместных экскурсиях. Так, Правление Русского Фотографического Общества в Москве проводило совмест-

²⁸⁴ В Московском Археологическом Обществе // Вся Россия. 1906. № 11. С. 329.

²⁸⁵ Московское Художественно-Фотографического общества // Фотограф-любитель. 1905. № 1. С. 33 – 35.

ные фотографические экскурсии в окрестности города Москвы²⁸⁶. Подобные экскурсии совершались достаточно часто представителями РФО. Эти поездки, которые совершали члены этого Общества по Москве и её окрестностям, стали шагом к реализации многочисленных предложений по созданию фотографической коллекции: известно, что только за один месяц 1909 г. желающие побывали в 15 поездках²⁸⁷! Благодаря экскурсиям РФО мы имеем ряд ценных фотографий старинных московских усадеб и особняков; любители светописи посещали и православные святыни, в частности, были в Троице-Сергиевой лавре. К сожалению, в своем печатном органе – «Вестнике фотографии» – РФО не публиковало снимки, сделанные в этих небольших путешествиях.

Новое фотографическое общество было создано в г. Орле. Согласно уставу общества, одна из его задач заключалась в том, чтобы «содействовать развитию путешествий фотографов с научной и художественной целями для собирания материалов по изучению родины, <...> иллюстрирования древних памятников, живописных местностей, городов и т. п., имеющих значение для истории родины и развития искусства»²⁸⁸. Общество предполагало заняться созданием большой фотографической коллекции России, высказывая мысль о том, что фотографию памятников культуры следует относить к группе научной или художественной фотографии: орловские фотографы не отдавали предпочтения ни той, ни другой крайности, имея в виду, что при разных целях фотограф-художник и фотограф-учёный имеют всё же один и тот же объект съемки.

Насколько популярной стала фотография в провинции, говорит факт создания образовательного Общества в слободе Кукарке, Вятской губернии, при котором действовала художественно-архитектурно-фотографическая комиссия²⁸⁹. В сентябре 1915 г. на собрании Общества было принято решение устроить конкурс, одна из тем которого – «Архитектурный мотив («старина рушится»)». Этот инте-

²⁸⁶ См. об этом: Вниманию Гг. Членов Общества // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1906. № 1. С. 2.

²⁸⁷ Жизнь нашего общества // Вестник фотографии. 1909. № 10. С. 256.

²⁸⁸ См.: Орловское Фотографическое Общество // Там же. 1908. № 5. С. 125–126.

²⁸⁹ Фотографические общества // Фотографические новости. 1915. № 2. С. 51.

рес в маленькой слободе к проблеме исчезновения «старины» является для нас весьма показательным.

Большую активность проявляло Кавказское Фотографическое Общество, образованное 31 марта 1916 г. Одним из пунктов программы этого общества было «содействие иллюстрированию памятников старины, живописных местностей, типов селения, его обычаев, занятий и сцен из местной жизни»²⁹⁰. На первом же собрании Общества было решено устроить конкурс на тему иллюстрирования жизни Кавказа. Об этом решении Кавказского Общества очень лестно отзывается Ф. Рейн, рассуждая об «исчезающей старине», что было особенно характерно для военного времени.

В 1916 г. Кавказское фотографическое Общество организовало выставку, в программе которой был раздел, посвященный «Регистрирующей фотографии». Много внимания уделено было иллюстрации исчезающих предметов быта, обычаев, способов хозяйствования, религии, предметам старины, архитектуре, монастырям, сельским типам и т.д. Цель этой выставки – создание альбома видов Кавказа, в который, кроме вышеназванного, должны были войти также снимки старинных костюмов, вооружения, репродукции старинной икон, то есть «всё, что ещё сохранилось, необходимо неотлагательно запечатлеть на снимках, пока ещё не поздно», – отмечали организаторы²⁹¹. В том же году на одном из заседаний Одесского Фотографического Общества шла речь о том, чтобы возобновить секции: научную, художественную и техническую. Председатель общества М.А. Соловьёв от своего имени «внёс предложение об открытии новой секции “Архитектурно-исторической”, с целью сохранить исторические памятники архитектуры»²⁹². Об актуальности этой темы свидетельствует публикация сведений о заседании Одесского общества в ряде изданий²⁹³.

В конце 1905 г. состоялся конкурс фотографических работ, устроенный Рыбинским Фотографическим Обществом. Среди категорий снимков имелся науч-

²⁹⁰ Фотографические общества и выставки: Кавказское Фотографическое Общество // Фотографический листок. 1916. № 8. С. 127.

²⁹¹ Выставки и конкурсы: Кавказское фотографическое Общество // Там же. 1916. № 9. С. 154.

²⁹² Фотографические Общества, выставки, конкурсы и проч. // Фотографический листок. 1916. № 6. С. 94.

²⁹³ См., напр.: Фотографические общества // Фотографические новости. 1916. № 6. С. 84.

ный отдел, куда входили снимки памятников старины²⁹⁴. Аналогичной была и Вятская фотографическая выставка, один из отделов которой был посвящён техническим снимкам и архитектуре²⁹⁵. Как видим, фотографию памятников культуры продолжали относить к разным направлениям и жанрам фотосъёмки.

О разнообразии мнений, которое существовало относительно фотографии архитектуры и памятников культуры в целом, можно судить и по выставке, устроенной Архангельским фотографическим обществом в 1913 г. Снимки архитектуры на ней отнесены к категории научной и документальной фотографии²⁹⁶.

Известно мнение Ф. Рейна, постоянного корреспондента журнала «Фотографический листок», который посетил выставку, организованную Крымским обществом Естествоиспытателей и любителей природы (г. Симферополь). В научном разделе этой выставки были размещены фотографии, демонстрировавшие быт и природу Крыма. Ф. Рейн указывал на важность такого рода фотографии, писал о том, насколько не развита документальная фотография в русских фотографических обществах и советовал председателям обществ обратить внимание на эту, безусловно, очень значимую часть фотографии²⁹⁷.

Интерес к фотографии и ее возможностям проявлялся не только в центре огромной Российской империи. Этот интерес достигал уже самых отдаленных ее окраин. Известно, например, что в 1910 г. Фотографическое общество было создано в Харбине. Общество ставило своей задачей с помощью фотоаппарата заниматься изучением родины, в частности, памятников старины Дальнего Востока и Китая²⁹⁸. Уже через несколько месяцев после создания, это общество устроило фотографическую выставку, включавшую, помимо научного отдела и отдела художественной фотографии, куда входили и «снимки зданий», особый отдел «этнографической и туземной архитектуры»²⁹⁹. Если устроители этой выставки еще

²⁹⁴ Правила I Всероссийского конкурса фотографических работ, учреждаемого Рыбинским, Ярославской губернии, Фотографическим Обществом. // *Вся Россия*. 1905. № 10. С. 277 – 279.

²⁹⁵ Правила выставки Вятского Фотографического Общества. // Там же. № 8. С. 213.

²⁹⁶ Выставка Архангельского фотографического общества // *Фотографический листок*. 1913. № 2. С.31.

²⁹⁷ Цит. по: Фотографические выставки: Фотографическая секция Крымского общества Естествоиспытателей и любителей природы в Симферополе. // Там же. 1914. № 6. С. 104.

²⁹⁸ Фотографическое общество в Харбине // *Вестник фотографии*. 1910. № 10. С. 284–285.

²⁹⁹ Фотографическое общество в Харбине. // *Вестник фотографии*. 1910. № 10. С. 284.

не смогли отнести фотографии архитектуры и других памятников культуры к какому-либо жанру фотографии, то понять это можно: такой четкой классификации не выработали сообщества фотографов Центра России, которые уже имели более длительный опыт экспонирования фотографий.

В определенном смысле уникальными были выставки в Иркутске: не только из-за их удаленности от центра России, но и благодаря широкому географическому диапазону экспонируемых фотографий, многие из которых представляли интерес в археологическом и этнографическом отношении. Так, в 1911 г. в Иркутске прошла фотографическая выставка, которая знакомила посетителей не с местными памятниками или красотами, а с памятниками Украины. «Вестник фотографии» писал об этой выставке следующее: «Щиты аванзала заняты работами г. Книповича (Киев). <...> Здесь изображения археологических находок, древних предметов и рукописей, современной малороссийской утвари, типов и сцен из жизни обитателей Киевской и Полтавской губерний»³⁰⁰. Вторая же выставка в Иркутске в 1916 году была «ближе» географически к посетителям: в выставочном зале, писали «Фотографические новости», «отдельно стоят витрины со снимками исторического значения и историко-археологического (памятники старинного зодчества, археологические памятники Монголии и пр.)»³⁰¹.

Одной из форм работ Русского фотографического общества в Москве была организация фотографических конкурсов. Так, на 2-ой Конкурс фотографических работ имени Василия Васильевича Баркова³⁰², организованного в 1910 году, Русское Фотографическое Общество предлагало прислать снимки церквей и других архитектурных памятников (в том числе древнерусских) Москвы и Подмосковья – всего устроители конкурса указали 65 объектов. Принимались аналогичные снимки со всей России³⁰³. Результаты конкурса имени В. В. Баркова были объявлены в 1911 г. Первые премии получили П.И. Энгельс за снимок «Деталь церкви, среднее

³⁰⁰ Иркутская фотографическая выставка // Вестник фотографии. 1911. № 2. С. 48.

³⁰¹ См.: Выставки и конкурсы // Фотографические новости. 1917. № 4. С. 64.

³⁰² Сведений о 1-ом Конкурсе фотографических работ имени Василия Баркова не обнаружено.

³⁰³ Правила второго Конкурса фотографических работ имени Василия Васильевича Баркова, устраиваемого Русским Фотографическим Обществом в Москве // Вестник фотографии. 1910. № 6. С. 182 – 184.

крыльцо (в с. Коломенском)»³⁰⁴ и А.А. Иванов-Терентьев за снимок «Новгород Великий (Спас Нередица)»³⁰⁵, вторую – И.Н. Комов за фотографию «Московский Кремль»³⁰⁶. Все три снимка были опубликованы в приложении к журналу.

РФО неоднократно устраивало конкурсы и выставки. Однако для исследования вопроса о представлении памятников древности в фотографии наиболее значимым стал конкурс «Уходящая Москва», объявленный Обществом в конце 1913 г., незадолго до начала Первой мировой войны. Этому конкурсу было посвящено множество публикаций. Но первой стала статья одного из корреспондентов журнала «Вестник фотографии» В. Никольского «Перед большой задачей: К предстоящему конкурсу “Уходящая Москва”». Статья, по сути, анонсировала конкурс. Автор утверждал, что «только одна фотография может дать полное, яркое и в то же время совершенно объективное представление о прошлом Москвы, о том, что исчезло, разрушилось, переродилось»³⁰⁷. При этом он отмечал, что для решения этой задачи – дать представление о прошлом Москвы – не так уж важен художественный подход к фотографии, хотя снимки фотографов-художников также принимались на конкурс, но, как он утверждал, «задача фотографов-регистраторов не менее важна и почтенна: именно их бесхитростные, хотя бы даже не художественные, а иногда даже технически несовершенные снимки развернут широкую картину московской жизни далёкого и недалёкого прошлого»³⁰⁸.

Предполагалось, что на выставку, устраиваемую Правлением РФО, будут приниматься не только отпечатки с недавно сделанных негативов, но и с негативов любой давности, как и сами негативы (если экспонент испытывает затруднения с печатью снимка). Условие было только одно – снимки должны были передать облик ушедшей Москвы. «Дать широкую картину этого города-мира могут только фотографы-москвичи, – писал В. Никольский. – Только они в состоянии создать эту выставку, о культурно-общественном значении которой не может

³⁰⁴ Энгельс П. И. Деталь церкви, среднее крыльцо (в с. Коломенском) // Там же. 1911. № 7. Приложение.

³⁰⁵ Иванов-Терентьев А. А. Новгород Великий (Спас Нередица) // Там же. 1911. № 8. Приложение.

³⁰⁶ Комов И.Н. Московский Кремль // Там же. 1911. № 7. Приложение.

³⁰⁷ Никольский В. Перед большой задачей: К предстоящему конкурсу «Уходящая Москва» // Там же. 1913. № 10. С. 282.

³⁰⁸ Там же. С. 282.

быть двух мнений»³⁰⁹. Эта выставка должна была положить начало «фото-музею» Москвы.

Размышления В. Никольского, продемонстрированные им в статье, весьма для нас привлекательны, прежде всего, чутким вниманием к памятнику как к любому объекту, хранящему, как пишет автор, «дорогое сердцу прошлое». Это внимание проявляется, в частности, в том, что для автора и для организаторов выставки не имело принципиального значения художественное и техническое совершенство фотографии памятника – главное, чтобы на фотобумаге было зафиксировано изображение прошлого – изображение памятника. Кроме того, уже само название конкурса отражает определенную тревогу по поводу возможной утраты неповторимого облика уходящей или уже ушедшей Москвы, современниками которой были и автор статьи, и организаторы выставки и конкурса: зданий, обычаев, народных типов, улиц, бытовых деталей. И, следовательно, значение этой выставки состояло в том, что она была призвана увековечить прошлое и настоящее перед лицом неумолимого и неизвестного будущего. Наконец, обращает на себя внимание мысль автора статьи о том, что понять свой город, правильно его «прочитать», смогут только москвичи, жители этого города, любящие его. Уже одно это замечание должно исключать «объективность» ожидаемых фотографий в том смысле, в котором понимал «объективность» В.И. Фаворский.

Устроители выработали правила конкурса «Ушедшая и уходящая Москва», целью которого было «собрать и предоставить в возможной полноте фотографические снимки, характеризующие Москву со всеми особенностями её быта, улиц и отдельных зданий»³¹⁰. Программа конкурса была обнародована в 12 номере журнала за 1913 год. Этой программой предусматривалось формирование четырех отделов: Ушедшая Москва; Уходящая Москва; Московские события и уличная жизнь; Красота Москвы. Для каждого отдела программы был составлен список возможных объектов для съемки. Итак, в раздел «Ушедшая Москва» должны были попасть снимки исчезнувших или перестроенных зданий и улиц; в отделе

³⁰⁹ Там же. С. 283.

³¹⁰ Правила конкурса «Ушедшая и уходящая Москва» // Там же. 1913. № 10. С. 38.

«Уходящая Москва» могли быть представлены снимки старинных, ценных в художественном отношении или просто типичных зданий Москвы; примерный список объектов для съемки предлагался и в третьем отделе, посвященном современному городу и его быту. Ценные в художественном отношении снимки, «сделанные с малодоступных или интересных точек», могли запечатлеть как историческую застройку, так и современную Москву, и относились к отделу «Красота Москвы»³¹¹. Необходимо отметить, что предстоящему конкурсу посвящалось немало времени на заседаниях РФО: по характеру обсуждений заметно, что конкурс стал объединяющим фактором для Общества, подверженного внутренним неурядицам³¹².

Организационные подробности и законченная программа конкурса ещё уточнялись. В частности, была уточнена и конкретизирована цель организуемого конкурса: «Устраивая выставку “Ушедшая и уходящая Москва”, Правление нашего Общества имело целью способствовать сохранению памяти о старой Москве. Конечно, это почтенная задача, достойная внимания и уважения, но она есть часть более общей задачи – сохранения памяти о всей русской природе и о всех памятниках нашей старины»³¹³. Эта «расшифровка» ранее кратко сформулированной цели конкурса может служить подтверждением наших слов относительно того, что фотография в представлении интеллигенции того времени – это не только средство запечатления предметов, а это способ *сохранения памяти*.

Так тщательно и всесторонне подготовленный конкурс, посвященный Москве, неожиданно оказался под угрозой из-за начавшейся Первой мировой войны. Уже в июльском 1914 г. номере журнала было опубликовано обязательное к исполнению постановление московского градоначальника генерал-майора Адрианова, запрещающее производить фотографические снимки на территории всей Московской губернии «вне помещений, для того предназначенных»³¹⁴. Через два ме-

³¹¹ См.: Никольский В. Конкурс «Ушедшая и уходящая Москва» // Там же. 1913. № 12. С. 331–333.

³¹² О разногласиях и противоречиях в Правлении РФО, а также редакции журнала «Вестник фотографии», являвшимся изданием Общества, см.: Приложение 1 к диссертации. С. 234–237.

³¹³ Вопросы дня: Природоохранительная коллекция при Императорском Географическом Обществе и её задачи. // Там же. 1914. № 4. С. 95.

³¹⁴ Постановление. // Там же. 1914. № 7. С. 181.

сяца «Вестник фотографии» сообщил нерадостную новость: «Назначенный на 15 мая с. г. конкурс на тему «Уходящая и новая Москва» отложен на неопределённое время»³¹⁵ – как оказалось, навсегда.

Попытка все же провести конкурс, но в несколько измененном варианте, была предпринята в 1916 г., когда журнал «Фотографические новости» обнародовал обращение организаторов Пятого фотографического конкурса к своим читателям провести конкурс по специальной теме – «Храм». Естественно, многие фотографы в это время были мобилизованы и находились на фронте, в том числе, в качестве корреспондентов, а значительная часть фотографов-любителей из-за войны была вынуждена отказаться от своего увлечения. Поэтому неудивительно, что среди массы подписчиков журнала всего 14 человек подали свои снимки на предложенную тему³¹⁶.

3.3. Концепция «фотографического музея» и попытки ее воплощения

Документальных свидетельств о фактах любительской съемки памятников древнерусской культуры известно немного. Но сведения об интересах фотолюбителей дореволюционной России содержатся в периодических изданиях, публиковавших отчеты о деятельности фотографических обществ. В этих отчётах есть информация об экскурсиях по Москве и её окрестностям, которые организовывали для своих членов Русское общество любителей фотографии, Русское Фотографическое общество в Москве³¹⁷, Фотографическая группа Московского Общества

³¹⁵ Жизнь нашего Общества.// Там же. 1914. № 9. С. 24.

³¹⁶ Результаты юбилейного конкурса, объявленного редакцией «Фотографических новостей» // Фотографические новости. 1916. № 12. С. 211–214.

³¹⁷ Среди Обществ // Фотографическое обозрение. 1901. №7. С. 270.

улучшения участи женщин³¹⁸. Безусловно, результатом этих экскурсий были фотографии, в том числе памятников древнерусской культуры, сделанные участниками этих поездок. В контексте любительского фотодвижения, бурное развитие которого приходится в дореволюционной России на начало XX в., следует упомянуть и многочисленные призывы к созданию «фотографического музея» России. На страницах периодических изданий рубежа веков публиковались адресованные всем фотоаграфам страны обращения деятелей фотографического мира, в которых авторы предлагали создать фотографическую коллекцию достопримечательностей, особенно памятников русской старины, этнографических типов, видов местностей со всей России. Подобное собрание, которое могло быть названо «фотографическим музеем» (или «Светархивом», «светописной коллекцией России» и т. п.), должно было состоять главным образом из снимков фотографов-любителей, к числу которых, согласно общепринятой терминологии, относили тех поклонников светописи, которые не извлекали из своего увлечения материальной выгоды. Разногласия при этом зачастую вызывал статус фотографа-любителя относительно фотографа-художника.

Мысль о необходимости создания «фотографического музея» России активно обсуждалась еще в последние десятилетия XIX века. Выставки и конкурсы, проводимые фотографическими Обществами, стали дополнительным стимулом к активизации деятельности в этой области.

В конце 1902 г. на заседании Русского общества любителей фотографии с докладом выступил А.А. фон Мекк, который говорил, что для «армии любителей» фотографии «нет ничего легче, как, например, фотографически снять вид каждого решительно дома города Москвы и даже его окрестностей. Расширяя далее территориально область, подлежащую фотографированию, – продолжает А.А. фон Мекк, – можно высказать пожелание, чтобы все наше великое отечество было изображено на бумаге и конечно желательно, чтобы эти изображения были художественно исполнены. Эта цель – иллюстрация всей Российской империи путем фотографии – может быть достигнута соединенными усилиями всех любителей

³¹⁸ Там же. С. 272.

фотографии»³¹⁹. Полученные снимки А. фон Мекк предлагал объединить в специально созданном учреждении, которое можно было назвать «Сохранной палатой светописных рисунков», или «Светархивом». Это учреждение должно было стать «союзом всех фотографических обществ»³²⁰.

Идеи, высказанные А. фон Мекком, были поддержаны. На девятом заседании Общества, состоявшемся 31 января 1903 г., Комиссией по составлению фотографического архива, возглавленной А.К. фон Мекком, было решено обратиться в Императорское Археологическое общество с просьбой «оказать ему [Русскому Обществу любителей фотографии. – *О.Г.*] содействие советами и указаниями, могущими руководить при выборе тем» для собирания фотографических коллекций. О серьезности намерений фотографического общества свидетельствует факт участия в этом проекте другого влиятельного учреждения культуры: «Правление Императорского Российского Исторического музея сообщило Обществу о своей готовности отвести в Музее помещение, обеспечивающее сохранность этих коллекций»³²¹. На тринадцатом заседании Общества, 7 марта 1903 г., присутствовала графиня П.С. Уварова, председатель Императорского Московского Археологического Общества (ИМАО). Она сама зачитала ответ ИМАО, в котором члены Археологического общества выражали «Фотографическому обществу глубокую благодарность за подобное намерение, которое не может не принести огромной пользы делу изучения родной старины»³²².

ИМАО предложило выделить шесть групп памятников по степени их сохранности в первоначальном, древнем, виде и археолого-культурной ценности. Следующее заседание Общества, состоявшееся 28 марта 1903 г., посвященное обсуждению деталей создания «Светархива», посетили несколько членов ИМАО. Было предложено осматривать архитектурные памятники Москвы с

³¹⁹ Мекк А. фон. Москва в светописных изображениях. // Известия русского общества любителей фотографии в г. Москве. 1903. № 1. С. 15 – 17.

³²⁰ Там же. С. 17.

³²¹ См.: Протоколы собраний Русского Общества любителей фотографии в г. Москве (Далее – Протоколы...). Десятое заседание 31 января 1903 г. // Там же. № 3. С. 17.

³²² Протоколы... Тринадцатое заседание 7 марта 1903 г. // Там же. С. 19.

представителями археологического общества для того, чтобы они могли обратить внимание фотографов на наиболее существенные детали здания; кроме того, проводить съемку предлагалось с масштабной рейкой³²³.

Однако, обозначив столь скрупулезный, научный подход к делу запечатления памятников русской старины, представители фотографического общества эту тему на своих заседаниях больше не поднимали, по крайней мере, это не было отражено в протоколах. Что же касается деятельности ИМАО в области фотографии, то Общество не раз давало задания различным фотографам осуществить съемку того или иного объекта.

Но все же мысль о создании коллекции светописных изображений России, о значении фотографии в деле сохранения памятников культуры постоянно присутствовала в размышлениях деятелей культуры того времени. «Необходимо, очевидно, озаботиться собиранием возможно полного и точного художественного материала, который дал бы возможность во всякое время, в случае разрушения или гибели какого-либо сооружения или памятника, правдивым образом восстановить его в первоначальном виде, или же, по крайней мере, получить полное представление об его внешности», писал один из авторов, подписавшийся именем Пэнль³²⁴. Называя фотографию «единственным верным, надёжным и быстрым исполнителем работы», он указывает на преимущества фотографии перед зарисовкой какого-либо предмета или памятника³²⁵. Озабоченностью по поводу разрушения памятников истории проникнуты его слова: «мы <...> видим, как русская старина мало-помалу исчезает с лица земли, не оставляя по себе никаких следов <...>»³²⁶. В качестве примера Пэнль обращается к факту уничтожения старых памятников зодчества в Петербурге, а также приводит историю с фотографированием места дуэли А.С. Пушкина: когда автор статьи решил запечатлеть это историческое место, он обнаружил рядом с бюстом поэта выстроенные стойла для лошадей. «Такая несоответствующая обстановка, профанирующая горестное событие,

³²³ Протоколы...Шестнадцатое заседание. 28 марта 1903 г. // Там же. № 12–13. С. 29.

³²⁴ Пэнль. Археолого-историческое значение фотографии // Фотографические новости. 1908. № 10. С. 162–164.

³²⁵ Там же. С. 162.

³²⁶ Там же. С. 163.

происшедшее на этом месте 70 лет тому назад, невольно вызывает чувство досады и сожаления, что в настоящее время уже нет возможности воспроизвести местность в том виде, как она была хотя бы даже не в 1837 году, во время дуэли, а лет десять тому назад, т. е. до постройки конюшен»³²⁷.

При всей случайности приведённых Пэнлем примеров, мы приходим к выводу, что фотография памятника культуры не обязательно должна представлять какое-либо здание или конкретный предмет. Кроме того, если принять, что любой памятник культуры хранит память о событии, явлении или человеке, то фотография, запечатлевающая памятник, является не просто изображением объекта, а источником визуальной ассоциативной памяти.

Тема «фотографического музея» интересовала и других фотографов. Один из действительных членов РФО, З. Виноградов, в своем докладе на заседании Правления Общества высказал идею создания музея, где были бы собраны фотографические снимки со всего, «что представляет интерес в научном или художественном отношении или, по крайней мере с того, что является особенно выдающимся»³²⁸. Среди прочего, это собрание должно было включать снимки по археологии, архитектуре, этнографии и т. д. В качестве примера докладчик предлагал представить Россию фотографическими снимками. «Типы жителей, их быт, типы поселений, исторические достопримечательности <...>. Словом, тут мы будем иметь дело с самыми разнообразными снимками»³²⁹. После собрания коллекции, представляющей Россию, З. Виноградов предполагал перейти к созданию коллекций, которые представляли бы другие страны. Общество приняло предложение и сделало некоторые шаги в этом направлении.

Идея создания фотографического музея, как мы видели, высказывалась и раньше. З.З. Виноградов несколько расширил программу такого учреждения, внеся дополнения и корректировки, ставя перед будущим музеем разнообразные за-

³²⁷ Там же. С. 164.

³²⁸ Доклад Правлению РФО. действительного члена общества Захария Захарьевича Виноградова. Об учреждении музея фотографических снимков по разным отделам науки и искусства // Вестник фотографии. 1908. № 1. С. 31–32.

³²⁹ Там же. С. 32.

дачи, но суть его оставалась той же: это своеобразный «сфотографированный мир».

Подобную идею «изучения своего отечества путём собирания наглядного фотографического материала, характерно воспроизводящего как нашу русскую природу, так и жизнь нашей обширной родины», высказал рижский корреспондент журнала «Вестник фотографии» И. Ежов, считая это одной из важных задач фотографических обществ³³⁰.

Коллекция фотографий, как полагал И. Ежов, могла быть создана из удачных снимков, сделанных представителями русских фотографических обществ и присланных в журнал. Самой удобной формой такой коллекции автор считал диапозитивы. Он наметил программу собирания материала в таких направлениях, как характерный ландшафт, типы, быт и культурные центры³³¹. Особое внимание автор советовал обратить на древности и исторические достопримечательности, которые необходимо, писал он, «при малейшей возможности выделить в самостоятельный отдел»³³². И. Ежов указывал на то, как мало его соотечественники в массе своей знают русскую старину и с каким равнодушием к ней относятся. Фотография, по его мнению, могла бы помочь делу восстановления памятников русской культуры и её популяризации.

В новой форме, таким образом, возникает идея фотографической коллекции, которая содержала бы в себе снимки всех уголков России. И. Ежов сделал шаг вперёд – он определил пути реализации такого замысла. Важно отметить, что все, высказывавшие мысль о необходимости создания коллекции фотографий России, неизменно исходили из просветительско-охранительных целей и имели общий главный объект съёмки – «русскую старину».

О том, что применение фотографии к отечествоведению было важным вопросом, свидетельствует включение в программу работы 3-го Съезда русских дея-

³³⁰ Ежов И. Одна из задач для фотографических обществ // Там же. 1910. № 3. С. 75.

³³¹ Там же. С. 77.

³³² Там же.

телей по фотографическому делу, состоявшегося в 1911 г., пункта «фотография по отношению к народоведению»³³³.

Мысли, сходные с высказанными И. Ежовым, формулирует Дм. Лещенко³³⁴. Созвучно И. Ежову, он отмечает, что жители России совсем не знают свою родину, а потому даже скромные работы фотографов-любителей могут помочь в деле изучения отечества, «ибо успех здесь определяется самою сущностью фотографического процесса, точно и объективно воспроизводящего действительность»³³⁵, что фотограф-любитель не знает, что сделать объектом съёмки, тогда как важных тем вокруг много, и главная из них – родина³³⁶. Дм. Лещенко даёт обоснование того, почему необходимо запечатлеть отечество с помощью фотографии: «настоящее связано с прошлым, и дальнейшее развитие страны определяется её историческим развитием»³³⁷. В связи с этим замечанием он упоминает конкурсную тему «Ушедшая и уходящая Москва», объявленную Русским Фотографическим Обществом в Москве. Здесь мы видим тот же мотив, который раньше звучал в статье Пэнля: «Навсегда, – писал Лещенко, – исчезли многочисленные исторические памятники и бытовые черты, свидетелями которых ещё недавно были многие из нас: нет больше многих характерных национальных или местных построек, костюмов, обычаев и т. д.»³³⁸. Никакое описание не сможет заменить услуги фотографии, констатировал автор. Он высказывал идею создания архива, в котором хранились бы и систематизировались такие фотографии, но прежде всего, отмечал он, «необходимо заняться разработкой упомянутой выше программы постоянных фотографических тем или задач по изучению и обследованию нашей родины»³³⁹. Дм. Лещенко упомянул, что этим вопросом уже занима-

³³³ Программа 3-го Съезда русских деятелей по фотографическому делу, устраиваемого Русским Фотографическим Обществом в Москве в марте – апреле 1911 г. // Там же. 1910. № 9. Лист-вклейка между с. 248-249.

³³⁴ Лещенко Дмитрий Ильич (1876–1937) был теоретиком фотоискусства, внес вклад в фотографическое образование в России. Был одним из профессоров Высшего института фотографии и фототехники (г. Петроград), в 1924–1929 гг. был директором Петроградского-Ленинградского фотокино техникума. Статья Дм. Лещенко опубликована в двух номерах журнала «Фотографические новости» за 1915 год. См.: Лещенко Дм. Что фотографировать? // Фотографические новости. 1915. № 7. С. 101 – 103; № 8. С. 117 – 119.

³³⁵ Лещенко Дм. Указ. соч. // Там же. 1915. № 8. С. 117.

³³⁶ Лещенко Дм. Указ. соч. // Там же. 1915. № 7. С. 101–103.

³³⁷ Там же. № 8. С. 117.

³³⁸ Там же.

³³⁹ Там же. С. 118.

лась фотографическая секция Общества Любителей Мироведения, председателем которой был С.М. Прокудин-Горский, а также предложил образец проекта систематической разработки тем по вопросу отечествоведения.

Обширную программу, разработанную Дм. Лещенко, мы передаем в сжатом виде, расшифровывая лишь наиболее интересные для нас пункты, в то время как сам автор привел довольно подробные примеры почти каждого подвида съёмки³⁴⁰.

В этой программе выделены разделы:

1) народ, его жизнь и деятельность (характерные типы и костюмы; нравы и обычаи; народ за работой, т.е. производство);

2) видовые и архитектурные снимки (виды городов, сёл, деревень; общественные здания, монастыри, церкви, казённые и муниципальные здания; жилые дома и надворные строения; дворцы, старинные здания и развалины³⁴¹; кладбища; памятники, монументы);

3) родная природа;

4) охрана старины (снимки особо примечательных сопоставлений старого и нового строительства; старинные улицы, площади и т.п. и происшедшие в них изменения; снимки таких остатков старины, сохранение которых желательно; снимки раскопок, музеев и т. п.; снимки выдающихся деятелей и обстановки их жизни, а также репродукции соответственных картин, гравюр, скульптур и т. п.).

Эта программа охватывает многие сферы отечествоведения. Не только наиболее характерные или выдающиеся сооружения должны были попасть в поле зрения фотографа, не только этнографические типы, географические особенности, но и «старина». К последней могли быть отнесены и такие знаковые места, как упомянутое Пэнлем место дуэли А.С. Пушкина в качестве примера недопустимости небрежного отношения к объектам, хранящим историческую память и вызывающим у значительного числа людей культурно-исторические ассоциации.

³⁴⁰ Там же. С. 118–119.

³⁴¹ Дм. Лещенко дал пояснения относительно конкретных объектов съёмки общественных и иных зданий, жилых домов, дворцов, старинных зданий и развалин: он рекомендовал делать снимок общего вида; архитектурных деталей; внутреннего вида; отдельных предметов обстановки.

Примечательно, с каким вниманием Дм. Лещенко отнесся к поставленной им задаче: «Самая же мысль фотографического обследования России мне представляется настолько важной и серьёзной по своим результатам, и вполне доступной и осуществимой в практическом отношении, что её постоянное выяснение и самая широкая пропаганда в кругах фотографов-любителей представляет одну из очередных задач фотографической литературы и фотографических организаций»³⁴².

Таким образом, Лещенко выдвигает названную задачу в число первейших как для отдельных фотографов-любителей, так и для целых организаций. Но почему столь настоятельной стала потребность в том, чтобы запечатлеть родное отечество? Ответ на этот вопрос дает время публикации статьи – 1915 г., второй год войны, а также – в косвенной форме – замечание самого Дм. Лещенко: «всё современное также быстро станет достоянием истории и ещё быстрее может и вовсе исчезнуть, а потому надо уже и теперь торопиться удержать его точное фотографическое изображение»³⁴³.

Желание сохранить то, что на глазах исчезает, запечатлеть всё окружающее в тревожном предчувствии, что в скором времени оно может безвозвратно измениться, «удержать», как говорит сам автор, – вот доминирующие мотивы размышлений Дм. Лещенко. Но его прозорливые мысли – далеко не единичный случай подобного взгляда на фотографию памятника культуры.

О том, что Д. Лещенко не был одинок в своих размышлениях, в своих оценках фотографии как средства сохранения памятников культуры, свидетельствовало письмо в редакцию журнала «Фотографические новости» К. Колтупа, который не только разделял взгляды Лещенко, но и развивал их, предлагая некоторые дополнения.

В частности, он высказал идею создания центра, который руководил бы фотолюбителями, готовыми к фотографическому изучению родины, и «давал бы общие руководящие указания, собирал работы отдельных фотографов и знакомил

³⁴² Лещенко Дм. Что фотографировать? // Там же. 1915. № 8. С. 118.

³⁴³ Там же. С. 117.

широкий круг публики с этими работами»³⁴⁴. Автор письма ставит шесть конкретных задач такой организации: обмен фотографиями; устройство выставок, лекций; издание работ с сопроводительным текстом; организация фотоэкскурсий; содействие членам кружка в их работе; руководящие указания. Справедливо замечание К. Колтупа относительно того, что существующие фотографические общества «работают более над вопросом «как фотографировать», чем «что фотографировать»³⁴⁵.

Расширялась и география влияния идеи «фотографического музея». П.И. Милославский в статье «Фотографирование в наших Средне-Азиатских владениях» призывает читателей: «Заинтересуйтесь и поторопитесь со съёмкой наших Средне-Азиатских владений, где старина, хоть и медленно, но всё же день ото дня вымирает»³⁴⁶.

Снимки памятников древнерусской культуры, сделанные энтузиастами фотографии и профессиональными мастерами, при всем интересе к отечественной старине множества деятелей фотоискусства, о котором свидетельствуют журнальные заметки, так и не были систематизированы в единый архив. Однако эта в высшей степени своевременная и плодотворная идея, не реализованная, к сожалению, в масштабах страны или даже одного города, нашла свое выражение в деятельности некоторых выдающихся фотографов, в частности, С.М. Прокудина-Горского.

3.3.1. Деятельность С.М. Прокудина-Горского

Ярким примером осуществления широкомасштабного проекта по фотосъемке памятников русской старины стали фотографические поездки Сергея Ми-

³⁴⁴ Колтуп К. По вопросу «Что фотографировать» // Там же. 1915. № 10. С. 157.

³⁴⁵ Там же.

³⁴⁶ Милославский П. И. Фотографирование в наших Средне-Азиатских владениях // Там же. 1916. № 7. С. 116–117.

хайловича Прокудина-Горского, которые он совершал в течение 1903–1916 гг. Наиболее значимые экспедиции, во время которых фотограф объездил значительную часть Российской Империи и которые были финансированы государством, происходили, начиная с 1909 года³⁴⁷.

Талантливый химик, ученик Д.И. Менделеева и Адольфа Мите, изобретатель, фотограф, издатель, общественный деятель, популяризатор цветной фотографии Прокудин-Горский считал главным трудом своей жизни составление коллекции фотографий достопримечательностей России.

Сергей Михайлович Прокудин-Горский (1863 – 1948 гг.) был Председателем V Отдела Императорского Русского Технического Общества. В течение многих лет он занимался фотографированием памятников культуры. Он поставил перед собой цель – «запечатлеть все достопримечательности нашего обширного отечества при помощи фотографических снимков в натуральных цветах», как он говорил в докладе на общем собрании V Отдела 11 февраля 1911 г.³⁴⁸ С.М. Прокудин-Горский был одухотворен идеей «сохранить достопримечательности России и памятники её старины при помощи запечатления их на цветных снимках»³⁴⁹. На заседании он сообщил, что эта идея получила одобрение царя Николая II: в январе 1911 г. фотографу была оказана честь демонстрировать свои работы в Царскосельском Александровском дворце Николаю II и императрице Александре Фёдоровне. Снимки, которые Прокудин-Горский демонстрировал царю, были сделаны во время его «поездок по Мариинской водной системе, Среднему и Южному Уралу и по всей Волге, начиная с её истоков»³⁵⁰. Царь весьма благожелательно отнесся к снимкам, к экспедиции известного фотографа и его идее запечатлеть

³⁴⁷ Творчеству, жизненному пути и наследию С.М. Прокудина Горского посвящены несколько монографий, а также сетевых ресурсов. См., напр.: Гаранина С. П. Российская империя Прокудина-Горского. 1905—1916. 2008; Российская империя в цвете: Владимирская и Ярославская губернии. 1909-1915 (альбом). Минск, 2007; Международный научный проект «Наследие С.М. Прокудина-Горского» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.prokudin-gorsky.org/> (дата обращения: 27.10.2015); Prokudin-Gorskii Collection [Электронный ресурс]. URL: <http://www.loc.gov/pictures/collection/prok/> (дата обращения: 27.10.2015); Народный проект по восстановлению фотографий Сергея Михайловича Прокудина-Горского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/museum/1812/Memorial/PG/index.html> (дата обращения: 27.10.2015).

³⁴⁸ См.: Приложение фотографирования в истинных цветах к сохранению древних памятников и других достопримечательностей России // Фотографический сб. статей и заметок 1911. Вып. 2. С. 59.

³⁴⁹ Там же.

³⁵⁰ Там же.

чатлеть в фотографии различные уголки большой России и ее памятники культуры. По указанию Николая II Прокудину-Горскому была оказана поддержка со стороны правительства России: ему были предоставлены транспортные средства и лаборатории для проявления снимков во время экспедиций³⁵¹.

После выступления с докладом на общем собрании V Отдела ИРТО Прокудин-Горский продемонстрировал свои снимки. К этому времени их было у фотографа уже 4000. Из географии мест, где побывал С.М. Прокудин-Горский видно, что особое внимание он уделял России «старинной», сохранившей памятники культуры Древней Руси. Интерес, проявленный к этим снимкам со стороны царской четы и членов V Отдела, проявился в намерении ознакомить широкую публику с этими фотографиями. Сделать это предполагалось путём издания трёхкрасочной автотипии с пояснительным текстом. Для отбора фотографий и составления к ним текста была образована специальная комиссия, в которую вошли географы, археологи и педагоги; председателем комиссии стал Великий Князь Константин Константинович. Кроме того, для ознакомления публики со снимками предполагалось выпустить специальные проекционные фонари, а для школ – недорогие цветные позитивы³⁵².

О ценности фотографий Прокудина-Горского и о значении, которое им придавали, свидетельствует и тот факт, что Этнографический Отдел Музея Императора Александра III пожелал приобрести снимки в свою собственность, на что С. М. Прокудин-Горский ответил согласием и указал сумму, которую он хотел бы получить за свои фотографии – 86 тыс. рублей.

Деятельность знаменитого фотографа дает нам ясное представление о том, какое внимание уделяли отдельные подвижники делу сохранения памятников русской культуры. Интерес к древнерусской культуре был характерен для значительной части русского общества начала XX века.

С.М. Прокудин-Горский проявил себя и как организатор и пропагандист того дела, которым он сам так увлеченно занимался. В 1906 – 1909 гг. он был редак-

³⁵¹ Там же.

³⁵² Там же.

тором журнала «Фотограф-любитель». Каждый номер журнала в период его руководства открывался вступительным словом под заголовком «От редакции», где к читателям обращался сам редактор. В течение всего 1906 года, в каждом номере Прокудин-Горский в серии статей «Фотография в натуральных цветах», как и обещал ранее, рассказывал о цветной фотографии, подробно излагая как теорию цветоведения, так и передавая практические знания, необходимые для получения верного отпечатка. При этом он раскрывал все стадии работы с изображением – от выбора сюжета до печати, а также описывал способы, используемые разными учёными для получения цветного снимка. Кроме того, расширилась часть журнала, посвящённая фототипическим воспроизведениям художественных фотографий: в нескольких номерах были напечатаны качественные цветные снимки, сделанные самим редактором.

В 1909 г. Прокудин-Горский сообщил читателям: «необходимость заставляет меня приостановить издание журнала на 1 год»³⁵³. Редактор собирался целиком посвятить себя цветной фотографии памятников России: «Я не отклонюсь никуда в сторону от нашего общего дела, наоборот, буду им слишком занят в текущем году по вопросу, представляющему интерес для всего нашего обширного Отечества»³⁵⁴. Издание журнала так и не возобновилось – слишком много сил и расходов требовало предпринятое Прокудиным-Горским путешествие по России с целью «запечатлеть все памятники её в натуральных цветах»³⁵⁵.

Несомненно, С.М. Прокудин-Горский оставил заметный след в истории фотографии своими уникальными цветными снимками России начала XX века. После Октябрьской революции 1917 года Прокудин-Горский вывез большую часть своего фотоархива за границу. Часть негативов была утрачена, а оставшаяся – была куплена Библиотекой Конгресса США у его наследников в 1948 г.³⁵⁶

После обретения возможности совместить цифровые копии трёх негативов с помощью компьютерных технологий и распространить полученные цветные

³⁵³ К читателям // Фотограф-любитель. 1909. № 12. С. 339.

³⁵⁴ Там же.

³⁵⁵ Там же.

³⁵⁶ См. подробнее биографию и географию путешествий: Достопримечательности России в натуральных цветах. Весь Прокудин-Горский. М., 2003. 128 с.

изображения с помощью сети Интернет, интерес к Российской империи в цвете не утихает как в научной среде, так и в самых широких общественных кругах. Существует комплекс обстоятельств, связанных с деятельностью и наследием Прокудина-Горского, которые необходимо отметить в связи с темой представления памятников культуры. Во-первых, С. М. Прокудин-Горский был не единственным на тот момент в России фотографом, практикующим цветную фотосъемку, однако создание «фотографического музея России» (без применения термина) стало исключительным мотивом именно его творчества. Во-вторых, среди фотографических проектов только экспедиции Прокудина-Горского финансировались непосредственно Николаем II, что свидетельствует о беспрецедентной важности, которую придавал император сохранению образа России в цвете. В-третьих, хоть фотограф и не считал свою миссию завершённой, из монографических коллекций только его собрание фотографий представляет такую полную и разнообразную картину жизни империи начала XX века. В-четвёртых, с точки зрения представления памятников древнерусской культуры эти снимки уникальны, прежде всего, достаточно достоверной передачей цвета, однако в некоторой степени этот факт является их недостатком.

Объясним последнее положение. Большинство цветных фотографий Прокудина-Горского являются примерами фиксационного подхода к памятнику культуры, и лишь в редких снимках запечатление фотографом памятника связано с созданием образа, раскрытием художественных особенностей объекта, его исторического и культурного значения. Перед Сергеем Михайловичем стояла обширная задача «запечатлеть все памятники её [России. – *О.Г.*] в натуральных цветах»³⁵⁷, и работа над образностью каждой фотографии сделала бы и без того трудную задачу непосильной. Технически сложный процесс создания цветных фотографий практически исключал возможность запечатления людей, контактирующих с памятником, в непосредственных позах. Артефакты культуры снова, как на фотографиях Настюкова 1860–1870-х гг., замкнуты в своей внутренней жизни, и цвет, раскрывая их физические особенности, становится маской, уво-

³⁵⁷ К читателям // Фотограф-любитель. 1909. № 12. С. 339.

дящей зрителя от историко-культурных и личностных ассоциаций, связанных с памятником.

Таким образом, идея «фотографического музея» была полнее всего реализована именно в собрании одного этого человека, раздвинувшего рамки понятия «достопримечательность» максимально широко. И хотя многие снимки фотографа имеют высокую художественную ценность, главными задачами их автора были полнота охвата явлений русской культуры и техническое совершенство изображения. С.М. Прокудин-Горский, за год до Октябрьской революции совершивший своё последнее фотографическое путешествие по России, стал последним отечественным фотографом «энциклопедического» типа, совмещавшим научные данные с эстетикой изображения и используя этот синтез для реализации глобальных общественно-культурных задач.

3.4. Памятники культуры Древней Руси в фотографиях начала XX века

Многие фотографии начала XX в. продолжают течения в представлении памятников, заданные снимками предыдущих десятилетий: это передача размеренной жизни на провинциальных городских видах, романтизация образов отдельных объектов, демонстрация высокого темпа жизни большого города (главным образом, Москвы), внутренняя отстраненность фотографа от объекта съемки и так далее. Особый интерес в этом ключе представляют новые сюжеты и направления в фотографировании памятников культуры, которые не имели прямых аналогов ранее.

Среди них, прежде всего, отметим несколько фотографий, посвященных памятникам Новгородской губернии. Начнем с двух снимков церкви Спаса Преображения на Нередице работы неизвестного фотографа. На первом из них церковь

с колокольной занимают большую часть кадра. Нижняя часть снимка резко контрастирует с белизной церкви, рядом с которой – трое рабочих; к южной стене прислонена лестница. Композиция освещена ярким солнечным светом. Создается впечатление, что люди на снимке только что прервали свои дела, чтобы позировать фотографу, и сразу после окончания фотосъемки вернутся к своей привычной, обыденной жизни – как и запечатленная церковь³⁵⁸ (см. Прил. 2, рисунок 39). На другой фотографии боковое освещение рисует храм в утренних лучах солнца, в тонком обрамлении низкой деревянной ограды³⁵⁹. Но в этом радостном образе тихой нотой звучит одна деталь – одинокий могильный крест, вырастающий из травы у северной стены храма, и ясно очерченный на фоне неба (см. Прил. 2, рисунок 40).

Образ креста возникает в еще нескольких снимках 1900-х гг. Так, на первом плане фотографии церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода видны на фоне белых стен кладбищенские кресты³⁶⁰ (см. Прил. 2, рисунок 41). Часть церкви видна сквозь пустоты в кованом кресте, расположенном близко к камере; с ним перекликается покосившийся крест церкви. Яркий солнечный свет, при котором велась съемка, добавляет созданному образу контраста. Это снимок-размышление о бренности и радости бытия, о роли церкви и веры в жизни человека, но при этом сделанный достаточно скромными художественными средствами – главным образом, с помощью выбора места съемки и ракурса.

Еще одна новгородская фотография связана с тематикой креста и аналогична предыдущей по настроению. Фотография церкви Благовещения на Рюриковом городище близ Новгорода, разрушенная в 1941 году, не отличается высоким профессионализмом³⁶¹ (см. Прил. 2, рисунок 42). Местная флора, расположенная в нижней части кадра, образует почти сплошное черное пятно, неразличимое в деталях, на абсиде церкви пересвет, нижний ракурс дает сходящиеся в перспективе

³⁵⁸ Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Спаса Нередицы, вид с юго-запада // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.17.

³⁵⁹ Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Спаса Нередицы, общий вид с северо-востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.20.

³⁶⁰ Неизвестный фотограф. Волотово (близ Новгорода). Церковь, вид с востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.54.

³⁶¹ Неизвестный фотограф. Городище (близ Новгорода). Церковь Благовещения, вид с востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.49.

боковые линии стен. Однако фотография интересна своим небезупречным исполнением. На снимке церковь находится в окружении ветвей деревьев, смазанных из-за долгой выдержки при съемке и, выбеленная чрезмерным солнцем, белостенная, предстает перед зрителем в обрамлении неясно очерченной волнующейся зелени. Схваченное фотографом сиюминутное движение ветвей в верхней части снимка контрастирует с темой вечности, представленной в образе могильных крестов.

Лейтмотивом следующей группы снимков стал другой семантически богатый объект – дверь, ведущая в церковь (см., напр., Прил. 2, рисунки 43, 44). Рассмотрим три фотографии порталов известных русских храмов. На первой из них, представляющей церковь Феодора Стратилата, открытая наружу тяжелая железная дверь приглашает зрителя войти в храм³⁶² (см. Прил. 2, рисунок 45). Верхний и боковой контуры двери растворяются в свете, отраженном белыми стенами церкви; мелкая растительность, подходящая вплотную к порогу церкви, добавляет простоты изображению в христианском смысле этого слова: храм как Дом Бога на земле открыт каждому. С точки зрения фотографической техники переэкспонирование светлых участков снимка легко объяснимо необходимостью высветления и детализации затемненных участков кадра – входа в притвор. Однако и «техническое» объяснение характера полученного изображения подводит нас к мысли о том, что фотограф ставил своей задачей ввести зрителя внутрь церкви с помощью своего снимка.

Другой образ был создан фотографией портала церкви Покрова на Нерли³⁶³. Абсолютно черный дверной проём, отделенный от темной земли перед ним только тонкой светлой полосой каменной ступени, своей мрачностью соответствует плачевному состоянию разрушающихся полуколонн и декоративных элементов храма. Растительность, подбирающаяся ко входу в церковь, становится еще одним признаком руинизации. Образ церкви при этом романтизируется: она предстает на снимке в большей степени таинственной руиной, чем православным храмом.

³⁶² Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Феодора Стратилата, дверь // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.35.

³⁶³ Неизвестный фотограф. Владимирская губерний, церковь Покрова на Нерли. Северная стена, портал // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 329.35.

Третья фотография этой группы, запечатлевшая южный портал Успенского собора Московского Кремля, не допускает таких сильных контрастов, как предыдущие две³⁶⁴ (см. Прил. 2, рисунок 46). Одна из створок двери открыта, умелая работа с экспозицией позволяет наметить внутреннее пространство храма. Изображение ангела в левой верхней части кадра общей направленностью фигуры и взгляда также обращает внимание зрителя на открытую дверь. Уравновешенная светотеневая моделировка снимка в сочетании с композиционной завершенностью выражают идею фотографии: приглашение войти в храм.

На примере этих снимков мы видим, что древнерусский памятник культуры становится источником богатой образности в фотографии, вызывая историко-культурные и личностные ассоциации и размышления. Характерно, что фотограф вступает в такой тесный контакт уже не только с московскими, но и провинциальными объектами.

Современные исследователи обладают рядом фотографий, запечатлевших ход реставрации Московского Кремля, проводившейся в 1882 – 1918 гг., что также стало новым сюжетом для фотографии памятников культуры.

История фотофиксации ремонтно-реставрационных работ подробно изложена в статье научного сотрудника музея-заповедника «Московский Кремль» И.С. Пармузиной³⁶⁵, а также в статье заведующей сектором каталога отдела фототеки ГНИМА им. А.В. Щусева М.Г. Рогозиной³⁶⁶. За все время проведения реставрации (1882–1918 гг.) фотографической съемкой занимались несколько мастеров, оставивших снимки разные, прежде всего, по уровню технического исполнения³⁶⁷: М.М. Панов, Г.В. Трунов, мастерская И.И. Грибова, К.А. Фишер, Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон, П.П. Павлов, П.В. Орлов. Принципиально важным является новое место, которое заняла фотография в процессе реставрации

³⁶⁴ Неизвестный фотограф (Павлов П.П.?). Южный портал Собора // НА ИИМК РАН. ФА. Ф. 117.29.

³⁶⁵ Пармузина И.С. «Снимки должны быть безусловно точными, как документ...» (К истории фотографической съемки реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля 1882–1918 гг.) // Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 22–37.

³⁶⁶ Рогозина М.Г. Ремонтно-реставрационные работы в Архангельском соборе 1905 году в фотографиях К. Фишера (из коллекции ГНИМА им. А.В. Щусева) // Тезисы докладов юбилейной научной конференции "К 500-летию Архангельского собора и колокольни Ивана Великого Московского Кремля" 28–30 окт. 2008 г. М., 2008. Доступно из: <http://www.rusarch.ru/rogozina1.htm> (дата обращения 27.10.2015).

³⁶⁷ См. об этом: Пармузина И.С. Указ. соч. С. 31.

главных православных святынь России: «В начале XX века, когда ученые любители старины призывали жертвовать благолепием храмов, каким оно сложилось в XVIII – XIX вв., для обретения их изначального облика, фотография (...) оказалась одним из условий осуществления работ и развития реставрации, – пишет И.С. Пармузина в своем исследовании. – Фотография, наряду с кальками и копиями, сохранила тот облик иконы, фрески, здания, которому надлежало исчезнуть, чтобы был явлен более древний пласт, и тем самым создавала психологическую основу решимости исследования, приводившего к исчезновению порой целого ряда временных слоев – этапов жизни памятника – во имя первоначального: ведь оставалась точная копия, и, таким образом, разновременные лики памятника не утрачивались необратимо»³⁶⁸. Фотография в данном случае обладала уникальной способностью зафиксировать не просто различные красочные слои, но слои времени, которые можно было положить рядом, что совершенно невозможно сделать в реальности.

Законченную форму обрели только фотографические работы, проведенные в Успенском соборе, результатом которых стала книга «Собрание фототипических снимков, издаваемых по случаю свершившегося обновления Успенского собора ко дню Священного коронования», выполненная фототипией К. Фишера и вышедшая в свет в 1896 г. Была проведена соответствующая предварительная работа и для издания научного описания с приложением трехцветных и черно-белых автотипий Благовещенского собора и его фресок, однако Первая мировая война, а затем революция помешали осуществлению этих планов.

Москва начала 1900-х гг. предстаёт на фотографиях П.П. Павлова. Скажем несколько слов об этом уже не раз упомянутом фотохудожнике. Петр Петрович Павлов (1860–1924 гг.) работал в 1881–1891 гг. в компании «Шерер, Набгольц и К°», вероятно, участвовал в съемке описанных выше «Найденовских альбомов». В конце 1890-х гг. по заданию Императорского Московского Археологического общества (ИМАО) он проводил съемку исторических мест и архитектурных па-

³⁶⁸ Там же. С. 22.

мятников Москвы. Одним из фотографов, фиксировавших ход реставрационных работ в Московском Кремле, был также П.П. Павлов³⁶⁹.

Множество снимков зафиксировали раскопки на Соборной площади, работы по ее выстилке, обнаружение древней кладки и открытие исконного фундамента³⁷⁰ (см. Прил. 2, рисунок 47). Сделанные с научной целью, но известным мастером городского пейзажа, фотографом-художником П. П. Павловым, эти фотографии отобразили обнажение истории: привычный образ центральных в историко-культурном сознании русского человека православных храмов препарируется, и на поверхность выносятся и фиксируется скрытое под культурным слоем прошлое.

С Московским Кремлем связана еще одна интересная серия снимков. После обстрела большевиками Кремля 1–3 ноября 1917 г. на месте событий по поручению Комиссии по реставрации Успенского собора работал П.П. Павлов, который фиксировал с помощью светописи нанесенный древним постройкам ущерб. Как отмечает И.С. Пармузина, «в этих фотографиях трудно провести грань между фотофиксацией состояния памятника и трагическим фоторепортажем»³⁷¹. П.П. Покрышкин также был в Москве 10 ноября 1917 г. и фотографировал результаты обстрела Кремля. Эти негативы хранятся в Институте истории материальной культуры в Петербурге.

В сфере интересов русских ученых оказались и памятники культуры Русского Севера, которые отобразились на снимках выдающегося исследователя, реставратора древнерусской архитектуры Владимира Васильевича Сулова (1857–1921 гг.).

Отдельного внимания заслуживают фотографии нового художественного направления – пикториализма. С конца XIX в. среди западных, а затем и русских

³⁶⁹ См. биографию П.П. Павлова: Шипова Т.Н. Фотографы Москвы (1839–1930). М., 2006. С. 168–179.

³⁷⁰ См. напр.: Павлов П.П. Соборная площадь во время работ по выстилке // НА ИИМК РАН. ФА. Ф. 117.9.; Он же. Восточная сторона Успенского собора // НА ИИМК РАН. ФА. Ф. 117.10; Он же. Западная стена Архангельского собора. Входная дверь в придел // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 329. 20; Он же. Остатки здания между Благовещенским и Архангельским соборами, обнаруженные при понижении мостовой // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 329. 8.

³⁷¹ Пармузина И.С. «Снимки должны быть безусловно точными, как документ...» (К истории фотографической съемки реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля 1882–1918 гг.) // Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 35.

фотографов появилась тенденция использовать мягкорисующую оптику для получения не вполне резкого, размытого изображения. Сначала этот приём получил распространение в портретном жанре, где он применялся для того, чтобы сгладить излишнюю резкость черт портретируемого и сделать менее заметными отвлекающие детали фона. Но вскоре «размытость» изображения вошла в моду, мягкорисующие насадки на объектив использовались при фотографировании пейзажей, натюрмортов, жанровых сцен – во всех видах художественной фотографии. Особые эффекты достигались и специальными способами печати: платинотипией, бромолем, гуммиарабиком, масляным способом и т. д. Для фотографов этого течения главной была передача субъективного впечатления от объекта съемки, раскрытие его внутренних особенностей. В среде русских дореволюционных пикториалистов наиболее популярными были темы портрета и пейзажа, древнерусским памятникам культуры не уделялось специальное внимание. Тем не менее, мы располагаем рядом замечательных снимков, касающихся нашей темы: А. Мазурина «Москва. Благовещенский собор», А.А. Иванова-Терентьева «Новгород Великий (Спас Нередица)», И.Н. Комова «Московский Кремль» и др. Число их, однако, невелико.

3.5. Реставрация памятников культуры и фресковая живопись в фотографии: концепции и реализация

И, наконец, еще одним новшеством в фотографировании памятников культуры стало воспроизведение средствами светописы такого уникального наследия древнерусской культуры, как фресковая живопись.

Чем более совершенной становилась техника фотографии, тем шире становился круг снимаемых объектов. Развитие светописы начала XX в. позволило

вполне успешно работать с такой тонкой «материей», как фресковая живопись. Фотографирование фресок, технически сложное даже на сегодняшний день, в начале XX в. выходит на новый художественный и научный уровень. Неотъемлемым элементом мышления деятелей искусства и предметом заботы ученых становится беспокойство о необходимости сохранения памятников древнерусской культуры.

Известно, например, что профессор Академии Художеств Л.Н. Бенуа «обратил внимание на необходимость специального и серьёзного изучения существующих древнерусских фресок», для чего рекомендовал направлять ежегодно 2–4 учеников в Ростов и Ярославль для снятия копий фресок. Небезынтересно отметить, что об этом факте нам сообщает автор статьи «Фотография в деле художественного образования»³⁷² в журнале «Вся Россия» поручик Учебного Воздухоплавательного парка Леонид Мищенко-Дорошенко, публиковавшийся под псевдонимом Макс (М.) Не-Белинский или Л. Мищенко³⁷³. Сам по себе факт обращения автора, представителя технической интеллигенции, к проблемам, далеким от его профессиональной деятельности, любопытен, как и его рассуждения.

Выразив сомнения, не убьёт ли невероятное развитие фотографии живопись и однотонный рисунок, порассуждав о современном состоянии «трёх главных искусств» – живописи, скульптуры и архитектуры, Л. Мищенко-Дорошенко переходит к главной теме своих размышлений: о возможностях фотографии в деле передачи изображений древнерусских фресок. Он вполне обоснованно указывает на недостатки живописного копирования фресок. «Изучение деталей фресок, очень больших по размерам, – пишет он, – не даёт понятия о связи деталей с целым зданием. В древнейших русских фресках именно особенно драгоценна эта внутренняя связь, эта общность с архитектурой и скульптурой церковью»³⁷⁴. Он также отмечает, что «водяные» фрески по штукатурке приходится копировать медовыми красками на холсте или бумаге, и это отрицательно сказывается на достижении

³⁷² Не-Белинский М. Фотография в деле художественного образования // Вся Россия. 1905. № 7. С.170 – 175.

³⁷³ О принадлежности псевдонима Не-Белинский и других именно Л.Мищенко-Дорошенко См.: Письмо в редакцию. //Вся Россия. 1906. № 4. С. 98.

³⁷⁴ Не-Белинский М. Фотография в деле художественного образования // Вся Россия. 1905. № 7. С. 172.

абсолютной тождественности, которая только и является желательной в деле копий с произведений искусства³⁷⁵. Упомянув известного художника Реймана, «делавшего, как он пишет, изумительные по точности копии фресок римских катакомб», автор справедливо замечает, что даже талантливые ученики Академии не явят собою нового Реймана, да и ему самому, «потратившему долгие годы на гораздо меньшие по числу копии с фресок катакомб, понадобилось бы столетие, чтобы снять копии со всех фресок Ростова и Ярославля. А лишь такие копии, как Реймановские, и могут иметь цену и значение», кроме того, единичность экземпляра живописной копии делает ее дорогой и недоступной для художественных училищ³⁷⁶.

В результате размышлений и сомнений Л.Мищенко-Дорошенко приходит к выводу о необходимости «резко изменить приёмы создания точнейших копий для общеобразовательных целей в области художественного просвещения», поскольку потребность в этих копиях «огромна, вопиющая», отмечает он. Он пишет, что «лишь наука объективная и беспристрастная, в лице фотографии, смогла поправить беду». Цветная фотография, по его мнению, нанесла смертельный удар всем иным видам копирования в деле художественного просвещения. «Новая эра в деле художественного образования,—пишет автор,—открывается цветною фотографиею на стёклах, проектируемою, когда надо, на экран в любом масштабе». Он выражает уверенность в том, что «академическая комиссия не станет толочь воду выбором старого, никого не удовлетворяющего пути для осуществления проекта»³⁷⁷.

Однако этот оптимистический прогноз не оправдывается в полной мере даже сегодня: хоть фотография на данный момент широко используется для воспроизведения древнерусских фресок, но, несмотря на значительные технические усовершенствования, достигнутые со времени 1905 г., только редкие фотографические снимки являются по-настоящему точными копиями фресок. С другой стороны, и техника живописного копирования фресок имеет всё те же недостатки, о которых писал Л. Мищенко-Дорошенко. Он не учёл того, что, как для создания

³⁷⁵ Не-Белинский М. Указ. соч. С. 172 – 173.

³⁷⁶ Там же. С.173.

³⁷⁷ Там же. С.173–174.

живописной копии нужны талант, чуткость, терпение художника, так и для фотографической копии эти качества фотографа (будь он учёным, любителем или фотографом-художником) необходимы. А качества эти в любом деле встречаются не так уж часто. Кроме того, негативную роль в этом вопросе сыграло отношение к фотографии как к делу относительно простому и дающему *автоматически* тождественные воспроизведения природы: казалось бы, стоит только знать некоторые технические особенности процесса и выбрать объект съёмки – остальное сделает фотоаппарат. Это заблуждение ещё и сегодня способствует появлению снимков, не только не передающих в точности, но и искажающих фрески.

Заметим, что размышления, выводы и прогнозы Л. Мищенко-Дорошенко были отображением совершенно нового понимания древнерусской фрески – как объекта, который может быть воспроизведён не только классическим способом (с помощью живописного копирования), а и с помощью *механической фиксации*. Выше мы уже говорили о том, что Л. Мищенко ещё не смог понять, что и для фотографического воспроизведения памятника нужно быть не ремесленником, а обладателем таланта, вкуса и умения видеть. Но, тем не менее, его размышления знаменовали новую эпоху восприятия памятника, который не только может, но и *должен* быть воспроизведён, по его мнению, посредством фотографии. Заметим также, что Л. Мищенко-Дорошенко относит копирование фресок с помощью фотографии к области науки, для которой важна «протокольно-объективная» передача предмета. Кроме того, он, восхваляя фотографию, которая, как он писал еще в одной статье, способствует «демократизации знаний о древних народах человеческой культуры», распространял возможности светописного копирования на любые памятники³⁷⁸. Здесь опять мы можем видеть, что к идее точного воспроизведения памятника примыкает стремление сделать этот памятник общедоступным.

Заметим, что зачастую представляется невозможным отнести творчество того или иного фотографа к определённому направлению в деле запечатления памятников древнерусского искусства. Снимок, выполненный на художественном уровне, может отвечать строгим требованиям учёного-архитектора, а научная фо-

³⁷⁸ См. об этом: Мищенко Л. Восстановление клинописи // Вся Россия. 1908. № 1. С. 1 – 5.

тография – обладать высокими эстетическими достоинствами. Удачное сочетание высокого вкуса и документальной точности снимка не были редкостью для светописи исследуемого периода; молодость этого вида искусства, его жанровая недифференцированность, синкретизм сыграли, в данном случае, позитивную роль.

Идея фотографического копирования фресок была не только теоретически обоснована в начале XX века, но и получила практическое воплощение в работах нескольких мастеров светописи, произведения которых находятся на границе научного и художественного подходов к фотографии.

Именно этим отличаются несколько фотографических серий, посвященных фресковой живописи. К 1903 году относятся фотографии настенной живописи и церковной утвари в церкви Спаса Преображения на Ковалеве (Новгородская губерния). Съемка, вероятно, происходила при вспышке магния, поэтому предметы церковной утвари и иконы, находящиеся в абсиде, видны хорошо, но фрески практически полностью потерялись, их изображение на фотографии лишено четкости³⁷⁹. На других снимках, запечатлевших отдельные сюжеты фресковой росписи, качество изображения повышается, однако фотографии дают только общее впечатление о фреске, лишь в малой степени передавая ее художественную силу. Недостаток условий работы фотографа – необходимость применения вспышки – позволила ему, тем не менее, удачно передать пространственную координату настенной живописи, создавая одновременно её образ в сознании человека начала XX века. Речь идет о фотографии фрески «Святой Ермолай» в проходе из алтаря в жертвенник³⁸⁰ (см. Прил. 2, рисунок 48). Светом магния фреска выхвачена из темноты, плотным слоем осевшей с ее боков и подбирающейся к ней снизу. Естественная изогнутость изображения, повторяющего арочный свод, придает фигуре святого настроение покинутости и при этом – оплота светлых сил среди тьмы. Несмотря на качество фотографий, для современного исследователя они пред-

³⁷⁹ Неизвестный фотограф (Чистяков И.Ф.?). Новгород. Ковалевская церковь. Алтарная абсида // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 757.4.

³⁸⁰ Неизвестный фотограф (Чистяков И.Ф.?). Новгород. Ковалевская церковь. «Св. Ермолай» // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 757.29.

ставляют значительную ценность уже в силу того, что росписи церкви Спаса Преображения на Ковалеве были уничтожены немецко-фашистскими захватчиками.

Другим примером съемки внутреннего пространства храма являются фотографии, выполненные И.Н. Александровым с фресковой живописи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, которую он сделал для издания известного исследователя древнерусской культуры Василия Тимофеевича Георгиевского (1861–1923 гг.) «Фрески Ферапонтова монастыря»³⁸¹, вышедших из печати в 1911 г. При несомненной научной ценности и профессиональном исполнении самих снимков, а также той дискуссии о способах наилучшей передачи цвета и фактуры настенной живописи, которая развернулась после их публичной демонстрации³⁸², в работах фотографа И. Н. Александрова практически нет попыток передать интерьер собора, показать единство фресковой росписи с ее пространственным расположением. Кроме того, временами нарушается цельность композиции, присутствуют перспективные искажения. Фрески существуют как бы отдельно друг от друга, а не в едином храмовом пространстве.

Расчищенные фрески собора Спаса Преображения Спасо-Мирожского Завеличского монастыря были сфотографированы и изданы известным псковским светописцем Отто-Иоганном Парли (1867 (?))–после 1925 гг.) в 1903 г.³⁸³ Характерно, что, если Барщевский специализировался на съемке артефактов культуры, В.В. Суслов и В.Т. Георгиевский использовали фотографию в качестве вспомогательного средства для своих исследований, то Парли был фотографом-профессионалом в том смысле, который вкладывали в это понятие в дореволюционной России: он владел фотоателье, изготавливавшим светописные портреты жителей Пскова. Однако его увлекала видовая съемка города, фотографирование его достопримечательностей, результатом чего стало многолетнее сотрудничество с Псковским археологическим обществом и почетное членство в нём. Общество многократно обращалось к мастеру с просьбами о выполнении им фотографиче-

³⁸¹ Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. [8], 120, [2], 23, [46] с., 47 л. илл.

³⁸² Вздорнов Г.И. Георгиевский В.Т. [Биографический очерк] // Православная энциклопедия [Электронный ресурс] URL: <http://www.pravenc.ru/text/162161.html> (дата обращения 27.10.2015).

³⁸³ Фрески Храма Преображения Господня в псковском Спасо-Мирожском монастыре, основанном в 1156 г. Псков, 1903. 75 л.

ских работ³⁸⁴. Кроме того, Отто Иванович иллюстрировал «Спутник по древнему Пскову (любителям родной старины)» Н.Ф. Окулич-Казарина (1911 и 1913 гг.)³⁸⁵ и занимался изданием открыток и альбомов с видами Пскова начала XX в. То есть, Парли, как и ряд других фотографов из разных уголков России, успешно сочетал профессионализм с исследовательской работой и художественным талантом.

Если первая из рассмотренных нами серий выполнена на недостаточно высоком профессиональном уровне, но обладает художественными достоинствами, вторая исполнена мастером своего дела, но лишена образности в передаче живописи и пространства, то альбом О.И. Парли счастливо сочетает в себе профессионализм и художественный вкус. Его альбом «Фрески Храма Преображения Господня в Псковском Спасо-Мирожском монастыре, основанном в 1156 году» является первой попыткой представления фресковой росписи в комплексе с внутренним пространством храма и его внешним обликом³⁸⁶.

В отличие от В. Т. Георгиевского, использующего фотографии в качестве иллюстрации текста, О. И. Парли старается передать зрителю образ фресок исключительно с помощью визуальных средств выразительности. На первых страницах своего альбома он вводит зрителя в историко-культурный контекст, предлагая пересъемку старой карты Пскова и плана храма Преображения. Далее следует общий план монастыря, примечательной деталью которого является лодка под парусом, рассекающая гладь реки: неясный в деталях, напоминающий древнерусскую ладью небольшой парусник мгновенно становится источником историко-культурных ассоциаций³⁸⁷. После фотографии западного портала храма, автор переходит к снимкам самих фресок, таким образом вводя зрителя в пространство храма. Фресковую живопись фотограф запечатлел в единстве с архитектурными формами церкви³⁸⁸. Однако в его снимках не всегда соблюдена логика и канонич-

³⁸⁴ Биографические сведения о Парли взяты из статьи: Пузанов А.И. Еще раз про О.И. Парли. Доступно из: Псковские хроники [Электронный ресурс]. URL <http://www.pskovcity.ru/hron20024.htm#7> (Дата обращения 27.10.2015).

³⁸⁵ Окулич-Казарин Н.Ф. Спутник по древнему Пскову. (Любителям род. старины). Псков, 1911. 312 с.

³⁸⁶ Парли О.И. Фрески Храма Преображения Господня в Псковском Спасо-Мирожском монастыре, основанном в 1156 году // РОСФОТО. КП 007. 80 л.

³⁸⁷ РОСФОТО. КП 007/003.

³⁸⁸ РОСФОТО. КП 007/006, КП 007/048 и др.

ность богословских сюжетов³⁸⁹. Заметно, что фотографа интересуют не только фрески хорошей сохранности, но и фрагменты настенной живописи, в том числе до реставрации³⁹⁰. О. И. Парли уделяет отдельное внимание ходу начавшихся ремонтно-реставрационных работ: на запечатленных автором интерьерах этого типа пространство храма лишено фресок и присутствия людей, есть только внутренняя жизнь средневековой кладки, редкие приметы ремонта (лестница на полу) и неожиданные светотеневые контрасты³⁹¹. Фотограф будто путешествует внутри каменной истории без событий и лиц, наблюдая жизнь памятника, предоставленного самому себе, впустившего человека внутрь своего цельного организма.

3.6. Концепции запечатления памятника культуры в научной и художественной фотографии

Во втором десятилетии XX века появляются новые тенденции в подходе к представлению памятников культуры в фотографии. Теоретики и практики фотоискусства уже не столько апеллируют к созданию всеобъемлющей коллекции изображений артефактов культуры, сколько подчеркивают субъективность фотографического снимка, его роль в раскрытии заложенных в памятнике смыслов.

С этой точки зрения особый интерес представляет концептуальная статья «Вопросы дня: Задачи регистрирующей фотографии»³⁹². Автор подписался инициалами – А.Д. Можно смело предположить, что это – редактор журнала «Вестник фотографии» А. Донде, который много сделал для улучшения издания. В своих рассуждениях о сути фотографии он отталкивается от высказывания В.И. Фа-

³⁸⁹ РОСФОТО. КП 007/017.

³⁹⁰ См. напр.: РОСФОТО. КП 007/024, КП 007/029, КП 007/030.

³⁹¹ См. напр.: РОСФОТО. КП 007/033, КП 007/037, КП 007/042, КП 007/066.

³⁹² А. Д. Вопросы дня: Задачи регистрирующей фотографии // Вестник фотографии. 1913. № 10. С. 274 – 277.

ворского, который писал: «Во всех областях лучше, когда в фотографию внесён субъективизм, т. е. когда она во власти умелого работника, чем, если она не слушается его и «объективна»; и даже более того, чем больше субъективизма и чем меньше «беспристрастия» (т. е. неумелости), чем более точно получает фотограф именно те изменения в изображении, каких желает он, тем более могущественна фотография: художественная – как метод воплощения идей художника, научная – как метод воплощения идей исследователя, направленных к исканию истины»³⁹³.

Среди прочих задач регистрирующей, в том числе научной, фотографии, А.Д. выделил следующую: «Задача охранения памятников может найти в фотографии верного помощника. Но, конечно, съёмка памятников должна быть проведена вдумчиво, ”с головой”, а не по методу ”щелкания”. Съёмка типических явлений может дать ценный материал для историка; верной и беспристрастной летописью будет такой ”архив”». Автор резюмирует свою работу следующей мыслью: снимок должен быть сделан не бездушным аппаратом, а человеком, осознающим «цель и средства светописы вообще, а также цель и средства своей работы в частности»³⁹⁴.

Отметим, что А.Д. вступает в противоречие как с самим собой, так и с приведённым им высказыванием В.И. Фаворского, называя летопись (фотографическую) беспристрастной: видимо, автор имел в виду беспристрастность в фотографии как критерий правдивости снимка. Однако слова В.И. Фаворского точнее соответствуют центральной мысли статьи А.Д.: главная задача любой фотографии – стать выражением индивидуальности фотографа и через объективную реальность отразить субъективный замысел автора, поэтому так необходим личный взгляд на любой объект, в том числе, артефакт культуры. Вырисовывается картина тех представлений о фотографировании памятника культуры, которые сложились к 10-м гг. XX века: фотография должна быть не «объективной», то есть исходящей от «объекта», регистрирующей объект съёмки без внесения личного прочтения

³⁹³ Цит. по: А.Д. Указ. соч. С. 276. Статья В.И. Фаворского была опубликована в двух номерах журнала. – См.: Задачи и методы исследующей фотографии: II. Микрофотография // Вестник фотографии. 1913. № 1. С. 8–21, № 2. С. 19–20.

³⁹⁴ Там же. С. 276–277.

последнего, а «субъективной», то есть исходить из индивидуальности фотографа и выражать его идеи посредством запечатленного объекта. Только в этом случае возможна, согласно данной концепции, настоящая правдивость снимка, так как он будет сделан не «бездушным аппаратом», а человеком.

Необходимо отметить теоретические и практические идеи Антона Углова³⁹⁵, имеющие важное значение для понимания концепции репродукционной фотографии того времени. В своей статье 1915 года «Репродукция иконописи»³⁹⁶ автор отмечает, что фотограф, снимающий художественный документ, только в худшем случае должен быть протоколистом, в лучшем же – «безупречным реставратором. В самом деле, – пишет он, – здесь икона, здание – лишь документ»³⁹⁷, а так как исследующая фотография должна давать объективные и ясные данные, то и ценность фотографической репродукции художественных документов сводится к близости её подлиннику. А. Углов подчеркивал значение подлинника «не теперешнего, испорченного, почерневшего, с трещинами и провалами, а по возможности такого, каким он был в момент созидания. *К настоящему надо прибавить утраченное прошлое*»³⁹⁸. Далее автор отмечает, что икону необходимо репродуцировать таким образом, чтобы выявить не видимый глазом рисунок. В качестве иллюстрации авторской мысли была взята икона «Воскрешение Лазаря» неизвестного мастера XVIII века, разные варианты репродукции которой были помещены в номере. Таким образом, фотография, в отличие от человеческого глаза, становится способной видеть прошлое и даже возвращать его; внешний вид объекта съёмки – лишь «документ», который нужно не «запротоколировать», а раскрыть его суть, спрятанную под напластованиями современности, вернуть подлинность иконе или фреске, выявить её истинный (насколько это возможно в пределах монохромной фотографии) внешний вид.

³⁹⁵ Антон Углов – псевдоним Дмитрия Александровича Кашинцева (1888 – 1937 гг.), музыкального и театрального критика, фотографа, журналиста. Подробнее биографию Углова-Кашинцева см.: Антон Углов. Фотосюита «Прославление Пашкова дома»: Из фондов Российской государственной библиотеки // Авт. проекта, очерка об А. Углове и комментариев к фот. - А. Ларина ; Фотосъемка соврем. объектов - Я. Еремин, И. Савельев. М, 2013. 28 с.

³⁹⁶ Углов А. Репродукция иконописи // Вестник фотографии. 1915. № 11. С. 125–139.

³⁹⁷ Там же. С. 125.

³⁹⁸ Там же. С. 125. Курсив автора статьи. – О.Г.

То, что писали А.Д., В.Фаворский и А.Углов о научной (исследующей, регистрирующей, репродукционной) фотографии, созвучно тем идеям, которые высказали фотографы о художественной светописи в это же время – в 1913 – 1915 гг.

Беспокойство по поводу убыстряющегося темпа жизни, который сказывался на качестве работы фотографов, звучит в публицистической статье известного фотографа-пейзажиста Е. Мелодиева «Терпение»³⁹⁹. Эту статью можно назвать знаковой для понимания фотографии того времени. Е. Мелодиев поставил перед собой цель – призвать к терпению в своей работе фотографов-любителей, которые, по его мнению, в массе своей превратились в «щелкунов» затворами, и «от самых первых шагов, от выбора камеры, и до печати снимка терпения не проявляют». Тревогу же автора вызывает ритм жизни, поспешность, проявляемая в том числе и фотографами в подходе к снимаемым объектам. И здесь для нас представляют интерес также замечания Е. Мелодиева о современности в целом. «В наш нервный, постоянно куда-то стремящийся и спешащий век, – пишет Е. Мелодиев, – терпение является качеством, которое встречается с каждым днём всё реже и реже. Да и сама жизнь уже входит в новые рамки, которые ещё более способствуют быстрому – я бы сказал – умиранию этого во всех отношениях похвального, а во многих случаях необходимого качества». Темп современной ему жизни он характеризовал как «нервно-лихорадочный». «И эта головокружительная быстрота и спешка коснулась всего, в том числе и свободных искусств <...>. И лишь одна область не подчиняется общему направлению и по-прежнему ставит своим девизом ныне ненавистное качество – «терпение», – и эта область – фотография, или, точнее – художественная фотография»⁴⁰⁰.

Эти слова Е. Мелодиева, написанные в 1913 г., раскрывают те мотивы, которые побуждали фотографов – осознанно или нет – стремиться запечатлеть всё более или менее старинное, сохранять на фотопластинках весь окружающий мир, пока стремительные перемены не разрушили окончательно его привычный уклад. Уместно вспомнить в связи с этим, что практически в любой программе создания

³⁹⁹ Мелодиев Е. Терпение // Там же. 1913. № 11. С. 303 – 307.

⁴⁰⁰ Там же. С. 303.

фотографической коллекции России присутствовал пункт, касающийся фотографирования быта, традиций, типичных черт народа; у фотографов было желание отразить своеобразие отечества в этнографической, географической фотографии, в фотографии архитектуры, выявить его основы, сокрытые в памятниках «русской старины». И светопись, в силу своей статичности, созерцательности, в этих условиях становится для Е. Мелодиева неким оазисом в мире постоянного «нервно-лихорадочного» движения. Художественная фотография для него – это не продукт «щёлкания затвором», а результат размышления, анализа и терпеливой работы. Возможно, в этом стоит искать и причины увлечения значительной части фотографов-художников того времени пикториализмом как способом ухода от торопливой реальности к изображениям, искусственно как будто растягивающим время, отражающим неспешность.

Определенное сходство с идеями Е. Мелодиева мы находим в размышлениях В. Никольского о художественной фотографии, в которых он противопоставляет старинные здания Москвы современным городским постройкам, отдавая предпочтение старине.

В 1915 г. В. Никольский, один из членов редколлегии журнала «Вестник фотографии» середины 1910-х гг., опубликовал статью «О городском пейзаже»⁴⁰¹, в которой он вплотную подошел к проблеме представления памятника культуры с помощью художественной фотографии. В качестве примеров в своих размышлениях В. Никольский использовал воспроизведения фотографий разных элементов Московского Кремля, являющегося памятником древнерусского искусства. Речь идёт только о художественной фотографии, «ярко передающей основной характер или впечатление какого-нибудь здания или целого архитектурного ансамбля, о фотографии без всякой заботы о том, можно ли будет воспользоваться снимком, как документом, как своего рода строительным чертежом». При этом автор уточнил задачи художественной фотографии: «Самое трудное и в то же время самое важное при всяком художественном снимке и значит при фотографировании городского пейзажа, это выяснить себе главный основной характер выбранного сю-

⁴⁰¹ Никольский В. О городском пейзаже // Там же. 1915. № 9. С. 222 – 227.

жета. <...> надо ясно почувствовать, в чём именно заключается здесь красота, что усиливает и что затемняет, мешает»⁴⁰². В качестве примера и творческого задания для себя автор предлагает сделать снимок в Московском Кремле.

Первым заданием было выявить бесспорную красоту центральной группы кремлёвских зданий, вторым – «запечатлеть собор Василий Блаженного не как отдельно стоящее на площади здание, а как составную часть того поразительного ансамбля, который он составляет с постройками Китай-города, взять его <...> на фоне современных, глубоко чуждых ему городских построек»⁴⁰³.

Эти творческие задачи были успешно решены на прилагаемых к статье снимках, выполненных самим автором⁴⁰⁴. На следующем снимке представлен вид Кремлёвской стены со Спасской башни: эта фотография, отмечает В. Никольский, была попыткой «запечатлеть один из контрастов городской жизни: безлюдные древние стены Кремля врезаются в самую гущу современной городской сутолоки с трамваями, пароходами, ломовыми обозами»⁴⁰⁵.

Ценным представляется то, что В. Никольский, во-первых, раскрывает метод художественной фотографии города в целом и находящихся в нём памятников культуры в частности. Цель этого вида фотографии – увидеть и передать красоту объекта, а также его характерность, особенность. Во-вторых, весьма примечательны те творческие задания, которые поставил перед собой и выполнил В. Никольский. На некоторых своих снимках он отчетливо продемонстрировал конфликт древнего Кремля и современной городской жизни, конфликт прошлого и настоящего. Из описания фотографий видно, что Никольский отдавал явное предпочтение прошлому, и этот выбор становится понятен при сопоставлении его размышлений с идеями Е.Мелодиева.

С началом Первой мировой войны деятельность большинства фотографических Обществ затихает, многих фотографов призывают на фронт. Но фотографи-

⁴⁰² Там же. С. 223 – 224.

⁴⁰³ Там же. С. 223–226.

⁴⁰⁴ См.: Приложение к статье «О городском пейзаже» В. Никольского // Там же. 1915. № 9. Листы-вклейки в начале № 9.

⁴⁰⁵ Никольский В. О городском пейзаже // Там же. 1915. № 9. С. 227.

ческая жизнь продолжается, издаются журналы «Вестник фотографии», «Фотографические новости» и др., проводятся редкие фотографические выставки. Фотографы-любители, воевавшие в действующей армии, оставили бесценные снимки, рассказывающие о ходе войны.

Таким образом, в 1900–1910-е гг. идеи, сформулированные еще в начальный период существования фотографии, нашли своё наиболее полное выражение, а основные тенденции в деле представления памятников культуры, существовавшие в обществе того времени, развивались, совершенствовались, воплощались в фотографии. Значительную роль в формировании и углублении интереса к памятникам русской истории, еще больше, чем в предыдущий период, играли фотографические журналы, ставшие местом полемических выступлений представителей отечественной интеллигенции. Наиболее яркий след в деле формирования интереса к представлению памятников культуры в фотографии оставили такие деятели фотоискусства, как Д. Лещенко, Л. Мищенко-Дорошенко, А. Углов, Е. Мелодиев, В. Никольский и др.

Другой важный фактор развития фотоискусства этого периода – активизация деятельности фотографических обществ: экскурсии по местам «русской старины», выставки, фотоконкурсы актуализировали тему памятников истории Древней Руси в среде фотографов и зрителей, способствовали появлению новых снимков и росту мастерства фотографов.

Фотографии памятников древнерусской культуры начала XX века имели следующие особенности. Во-первых, провинциальные памятники древнерусской культуры, наряду с московскими, стали для фотографов источником богатой образности, и разработка художественного подхода к раскрытию особенностей объекта происходит уже на новом уровне, на всей территории России, повсюду содержащей памятники русской древности. Во-вторых, фотографы уже не просто максимально близко подходят к памятнику, они фиксируют вскрытие его физической оболочки, открывшуюся историю в камне. В-третьих, отметим повышение

интереса к изучению фресковой живописи, отраженной также светописью. В четвертых, своего наиболее полного выражения достигает идея «фотографического музея», самым значительным примером реализации которой на практике является наследие С. М. Прокудина-Горского, а в теоретическом аспекте – концепция выставки «Ушедшая и уходящая Москва».

Свой вклад в фотографирование памятников культуры Древней Руси внесли многие фотографы этого времени: П.П. Павлов, О.И. Парли, К.А. Фишер, А.А. Иванов-Терентьев и множество других мастеров. Характерно, что выдвинутый в современной им фотопериодике тезис о необходимости художественного подхода к каждому объекту нередко приносился в жертву фиксационной стороне фотографии. Однако немало светописцев этого периода в полной мере раскрыли свой талант в фотосъемке памятников культуры, создав поистине глубокие и сильные образы, раскрывшие суть эпохи.

Заключение

Осмысление роли памятника древнерусской культуры в обществе второй половины XIX – начала XX вв. в контексте поиска путей формирования национального самосознания было основной целью представленной работы. В качестве предмета исследования выбрана фотография, сочетающая, в том числе в области запечатления артефактов культуры, как фиксационные свойства (объективность фотографического изображения), так и художественные возможности (способность при помощи фотоснимка выразить характерные особенности объекта и субъективное отношение к нему). Будучи частью визуальной культуры своего времени, фотография памятника в момент своего создания отражала не только индивидуальный взгляд на объект, но и отношение общества к памятнику в целом, а будучи наблюдаемой – влияла на восприятие этого артефакта, формируя его образ в сознании зрителей.

Для понимания диалога памятника и общества в представленной работе был реализован комплексный источниковедческий подход к исследованию. Мы постарались свести воедино рассредоточенные сведения о фактах фотографирования памятников древнерусской культуры вплоть до 1918 г., проанализировали письменные источники по теме – материалы фотографических журналов интересующего нас периода, и раскрыли наиболее характерные и особенные черты фотографий памятников древнерусской культуры на материале фотодокументов.

Фотографическая периодика позволила увидеть эволюцию взглядов общества на фотографирование памятников культуры Древней Руси, причем, следует отметить, теоретические размышления авторов ряда публикаций не всегда совпадали с практическим опытом современников. Исследование периодики, таким образом, выявило концептуальную позицию общества, в то время как анализ фотографических источников открыл сам визуальный язык, на котором авторы фотографий

«рассказывали» современникам и потомкам о национальной истории нашей страны.

Осуществленное в настоящей диссертационной работе источниковедческое исследование фотографического запечатления памятников древнерусской культуры на разных этапах развития дореволюционной отечественной фотографии позволяет сделать следующие выводы.

Уже в первые годы своего существования светопись стала использоваться для запечатления памятников древнерусской культуры как с научными, так и с художественными целями. Характерно, однако, что фотографию памятников (в основном, архитектурных и археологических) вначале чаще всего относили к области научной, или документальной, регистрирующей, фотографии, а не к фотографии художественной. Только отдельные авторы публикаций в периодических изданиях считали, что и научная, и художественная, и репродукционная фотографии должны быть осмысленными, а фотографы, занимающиеся любым видом съёмки, должны чётко понимать свои цели и досконально знать средства их достижения.

Практически одновременно с первыми фотографиями памятников в русской периодической печати появляются размышления об уникальной роли фотографии в отношении национальной истории. Высказывалась плодотворная идея о том, что фотографический снимок может рассказать об объекте больше, чем человеческий глаз, слово или кисть художника: фотография выявляет невидимое, даёт точную копию оригинала. С помощью фотографии возможно осуществлять реставрацию иконы или архитектурного памятника – зримо восстанавливать прошлое, незримо воскрешать культурную память. Иногда этот «фотографический оптимизм», мысль о кажущейся безграничности возможностей фотографии воспринимался слишком буквально, и фотографический снимок претендовал на то, чтобы стать чуть ли не заменой оригинала.

С течением времени функционирование фотографии претерпело существенные изменения. Если ещё в 1880-х годах преобладало увлечение фотографией, рассказывающей о тех местах, где побывал фотограф в своих путешествиях, то со

временем, к концу 80-х – началу 90-х гг. XIX века, фотодокументы приобретают всё более научный характер. Значительное число учёных обращают внимание на фотографию как наиболее верный способ правдивой фиксации окружающего мира, светопись применяют в этнографии, археологии, архитектуре, истории искусства, для целей народного просвещения и т.д. По количеству фотографических выставок, представляющих в своих отделах снимки самых отдалённых уголков Российской Империи, по количеству фотографических обществ, ставящих целью своей деятельности описание окружающих их памятников старины, этнографических типов, видов местностей и т. д., можно представить себе тот ажиотаж, который царил вокруг фотографии как средства познания мира. Снимков из самых далёких уголков не только России, но и планеты становилось всё больше, и желание создать коллекцию фотографических образов России только возрастало. Дело не только в том, что подобная коллекция систематизировала бы накопленные фотографии, и не только в том, что далеко не все памятники старины, народные типы и виды местностей были сфотографированы. Коллекция фотографий России должна была стать целым миром, запечатленным на фотоснимках и заключающим в себе копии едва ли не всех областей жизни, копии, которые гораздо меньше подвержены влиянию времени и человеческого вандализма. Фотография памятника не только восстанавливала утраченное прошлое – она сохраняла о нём память, и чем лучше она была сделана, чем полнее фотограф выявил красоту и судьбу объекта съёмки, тем глубже были пласты исторической памяти и личных ассоциаций, вызываемые этой фотографией.

Так с начала 1890-х гг. в умах фотографов-любителей и профессионалов возникает общая идея, которая к началу XX века оформилась под названием «фотографический музей». Программы этого музея, методы и формы составления его коллекций имели различия, но общей была главная задача: фотографическое описание России. Члены фотографических обществ неоднократно высказывали мысль о пользе фотографии в этом деле и считали, что такая коллекция принесет неопределимую пользу в отечествоведении и воспитании молодого поколения России. Главными отделами «фотомузея» должны были стать этнографический, ар-

хитектурный, бытовой, а музей в целом призван был объединить фотографии памятников, в том числе и древних.

В начале XX века и особенно в канун Первой мировой войны всё сильнее нарастала тревога деятелей фотоискусства за исчезающее прошлое, за разрушающуюся старину «Руси уходящей». Все её памятники нужно было максимально полно сфотографировать, а полученные снимки собрать, чтобы сохранить для себя и потомков самое ценное – память. Изменения во всех областях жизни по мощи и стремительности напоминали снежный ком, который нельзя остановить, от которого нельзя уберечь окружающий мир, но память об этом мире можно и должно было сохранить с помощью фотографии.

Только к завершению исследуемого периода, в 1915 г., общество подходит к определению ценности *художественной* фотографии для наиболее глубокого и цельного понимания памятника культуры. Этот сдвиг в сторону художественности отразила фотографическая публицистика: разные авторы приходят к мнению о том, что только личный, субъективный взгляд на объект может привести к истинному пониманию его сути и к выражению творческих и исследовательских задач автора. Но фотографы в своих снимках памятников культуры достигли сочетания художественной выразительности с научной точностью гораздо раньше, чем была сформулирована названная концепция. Об этом свидетельствуют прекрасные и во многом уникальные снимки И.Ф. Барщевского, С.М. Прокудина-Горского, А.О. Карелина, К.А. Фишера, П.П. Павлова и других русских фотографов.

Одним из главных мотивов создания снимков памятников культуры, особенно если речь идёт о серии, было желание познать свою Родину через фотографии достопримечательностей, с помощью светописи выделить те особенные и типичные черты, что составляют суть отечественной культуры. Фотографический снимок в глазах общества становится уникальным и объективным инструментом познания и даже восстановления национальной истории как системы метакультурных особенностей. Кроме того, ценно то, что снимок воспринимался хранителем памяти, хранителем прошлого, позволяющим потомкам увидеть объект культуры

глазами своих предшественников, формирующим у зрителя осознание преемственности в восприятии этого объекта. Это свойство фотографии акцентировалось периодической печатью и обусловило те надежды, которое общество возлагало на фотографическое описание России, в разных формах предпринимаемое в 1890 – 1910-х гг.

Что касается взглядов на представление древнерусской культуры в фотографии, то искусство Древней Руси как объект внимания фотографов редко выделялось в отдельную категорию среди общей массы «нашей старины», включающей не только памятники культуры в их привычном понимании, но и этнографические типы, виды городов и местностей и т.д., кроме тех случаев, когда проводилась специальная научная съёмка, или отдельных случаев, вроде экспедиций И.Ф. Барщевского.

Примечательно, что интерес к представлению памятников культуры с помощью фотографии прошел путь, обратный хронологическому: если на заре идеи «фотомузея» ее приверженцы призывали к фиксированию любых памятников культуры, независимо от эпохи их возникновения, то в 1880 – 1890-е гг. всё чаще делается акцент на съёмке «русской старины», не обозначая ясно исторический период – в это понятие могли входить и памятники вплоть до середины XVIII в., выглядевшие в должной мере архаичными и примечательными для фотографа. В 1900 – 1910-х гг., вместе с осмыслением значения древнерусского периода в истории России и его хронологической дифференциацией, в отечественной фотографической прессе повсеместно звучат призывы к запечатлению артефактов культуры именно Древней Руси.

Можно предположить, что на древнерусском искусстве не делался акцент потому, что никто тогда не предполагал его внезапного исчезновения (кроме как от времени, невежества или отсутствия средств на реставрацию). Более того, древнерусская культура была органично интегрирована как в повседневную, так и в духовную жизнь человека, она (в большинстве своём) являлась частью обширной православной культуры, составлявшей значительный пласт дореволюционной жизни русского человека, независимо от того, насколько верующим он был.

Культура Древней Руси не только не была под запретом, но и не представляла из себя кардинально *другой* мир, как, к примеру, для человека последующей революционной и послереволюционной советской эпохи, когда памятники древнерусского церковного зодчества, иконы, фрески, богослужебные сосуды беспощадно и массово уничтожались.

Тем не менее, уже в канун Первой мировой войны у наиболее чутких деятелей отечественной культуры возникает пророческое предвидение возможной утраты драгоценных памятников русской старины, радикального изменения облика древних городов. С этим были связаны настойчивые и более чем своевременные призывы запечатлеть, сохранить все это бесценное достояние в фотографиях, которым и в самом деле суждено было стать уникальными памятниками памятников, многие из которых были бесследно утрачены.

Кроме того, многочисленные призывы к запечатлению «старины», звучавшие в профессиональных фотографических журналах и некоторых других изданиях, свидетельствовали о том, что в исследуемый нами период, включавший как благополучные, так и военные годы, и первые годы революционного лихолетья, многое из наследия Древней Руси было забыто или находилось в небрежении, и отдельным подвижникам приходилось проделывать колоссальную работу для того, чтобы привлечь к нему внимание и сохранить память о нём. Эта работа заслуживает самого пристального внимания и самой глубокой благодарности.

Анализ фотоматериалов, представляющих памятники древнерусской культуры, позволил прийти к следующим итогам.

Фотография историко-культурных памятников Древней Руси имела ряд особенностей, различных в зависимости от времени и места создания снимка. Уже в первые десятилетия после появления фотографии не только возникает интерес к её возможностям в деле запечатления памятников культуры, но и складываются основные направления этого процесса. Характерный для живописи и гравюры жанр городского пейзажа с успехом переносится в светопись, зачастую с использованием для фотосъемки тех же точек, что были освоены живописцами. Во многом благодаря техническим особенностям фотографии, памятник предстает на

снимке отстраненным от зрителя, лишенным контакта с людьми, не вписанным в контекст окружающей современности. Впоследствии, при совершенствовании фототехнологии, пустынность окружающего объект пространства была преодолена, однако тенденция к отчуждению памятника сохранилась до конца исследуемого периода.

Другой ветвью развития отношений между памятником и человеком, запечатленных с помощью фотографии, стала ориентация на сближение с памятником, попытка той или иной трактовки заложенных в нем историко-культурного и эстетического значений. Эта тенденция проявилась во множестве отдельных аспектов представления памятника, многие из которых существовали на протяжении всего изучаемого почти 70-летнего временного отрезка.

Назовем некоторые из них. Во-первых, это тенденция к романтизации памятника, проявлявшаяся в трех пересекающихся направлениях: дополнительная эстетизация снимка, создание образа памятника-руины и образа памятника, хранящего в себе нераскрытую тайну. Во-вторых, очевидно постепенное приближение к памятнику как фотографа, так и окружающих памятник людей. При этом люди на фотографии могут как создавать образ вписанности памятника в окружающие его время и пространство, так и быть отстраненными, предоставлять памятник самому себе. Наибольший интерес вызывают снимки, на которых человек и памятник входят в индивидуальный контакт, и в возникшем диалоге читается тот или иной аспект взаимоотношений личности и общества с артефактами древнерусской культуры: заинтересованность, попытка познания, безразличие, робость, невнимание, гармоническое взаимодействие и др. В-третьих, камера имела возможность фиксировать ремонтно-реставрационные работы, проникала во внутренние, служебные части древнерусских зданий, отмечала инженерные конструкции внутри них и леса снаружи, вскрывая культурные слои истории, сопоставляя с ней современность. В-четвертых, фотографы создавали семантически богатые образы памятников, разрабатывая символику креста, врат церкви, ступеней, куполов и т. д. Стоит отметить, что, если Москва уже с конца 1870-х гг. читалась как цельный художественно-исторический образ, то памятники провинции в массе своей

только с конца 1890-х гг. удостоились художественного прочтения. Наибольшей выразительности в области фотографии памятников, по нашему мнению, достиг К.А. Фишер своим снимком «Шапка Мономаха», намеренно созданным как образное прочтение известного памятника истории.

К 1910-м гг. участились попытки каталогизации памятников с помощью фотографии, возможно более полного фиксирования их внешнего вида.

Таким образом, дореволюционная фотография историко-культурных памятников Древней Руси обнаруживает себя как многогранное явление русской культуры, сочетающее целый ряд подходов к представлению артефактов древности.

Такова история запечатления памятников древнерусской культуры в фотографии в дореволюционной России. Отметим несколько ключевых особенностей этого процесса.

1. Наиболее ранние фотодокументы, отобразившие памятники культуры, относятся к первым шагам фотоискусства – как мирового, так и русского.
2. Интерес к запечатлению памятников древности возрастает в конце XIX в., и достигает своего пика в начале XX в.
3. К концу исследуемого периода увеличивается не только число производимых снимков, но и значительно расширяется их жанровое и стилевое разнообразие, а также возрастает общественный интерес к проблеме сохранения и актуализации памятников «русской древности».

На протяжении более чем полувековой истории фотосъемки памятников культуры Древней Руси ярко проявили себя такие выдающиеся фотографы, как Д.Г. Биркин, М.П. Настюков, А.О. Карелин, М.П. Дмитриев, И.Ф. Барщевский, С.М. Прокудин-Горский, К.А. Фишер, П.П. Павлов и другие.

Изученные нами материалы позволяют сделать вывод об основных мотивах, побуждавших фотографов к созданию образов историко-культурных памятников Древней Руси: познание и сохранение. К концу исследуемого периода, в предчувствии грядущих перемен, функция познания памятника отходит на второй план, уступая место накоплению визуальной информации, которое приводит к следую-

щему явлению: общество увеличивает число хранителей памяти – фотографий, изображающих другие хранители памяти – артефакты культуры. Этот этап осмысления роли памятника культуры (1910-е гг.) характерен для ситуации слома эпох: у общества возникает желание приблизиться к вечным истокам культуры, зафиксировать образ исчезающего прошлого и – вместе с ним – настоящего, найти собственные корни, которые не дадут раствориться в вихре скоростей и перемен, сохранить хотя бы копию уходящего мира.

Данный вывод демонстрирует общность процессов, происходивших в истории русской светописы, и такого важнейшего общекультурного явления, связанного с новым, углубленным и всесторонним изучением феномена Древней Руси, которое было определено как «открытием древнерусской культуры»⁴⁰⁶.

Наблюдаемые ранее в отечественной археологии, искусствоведении, реставрации, исторической науке процессы во всей полноте отразились и в фотографии – главном визуальном источнике для понимания проблемы обращения общества к национальной истории в конце XIX – начале XX вв.

Способствуя формированию ее образа, фотография не только сохраняла внешний облик того или иного памятника старины, но и вскрывала проблемы отношения русского общества к своему самобытному прошлому.

Таким образом, фотография памятников древнерусской культуры постоянно присутствует в истории русской светописы, чутко реагируя на изменения исторического самосознания общества.

Данное исследование является первым этапом очень малоизученной в отечественной историографии проблематики. Наиболее очевидная перспектива работы предполагает, с одной стороны, расширение хронологических рамок в области изучения избранной темы, с другой – расширение круга анализируемых фотодокументов уже исследованного периода. Дальнейшая реализация практических результатов данного исследования предполагает осуществление фундаментального

⁴⁰⁶ См., напр.: Муратов П.П. Открытие древнего русского искусства // Муратов П.П. Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923–1934 / Сост. Соловьев Ю.П. М., 2008. С. 47–67; Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. 384 с.

энциклопедического издания, которое должно ввести в оборот объем важнейших фотодокументов, отображающих исторические памятники Древней Руси. Выход в свет такой работы будет способствовать активизации исследований по источниковедению отечественной истории, истории фотографии, искусствоведению, источниковедению, археологии, художественной реставрации памятников и другим научным и научно-практическим дисциплинам.

Список сокращений

ГНИМА им. А.В. Щусева	Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева
ИИМК РАН	Институт истории материальной культуры Российской Академии наук
НА ИИМК РАН ФА	Научный архив Института истории материальной культуры Российской академии наук. Фотоархив
ОЭ РНБ	Отдел эстампов Российской национальной библиотеки
РНБ	Российская национальная библиотека
РОСФОТО	Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО

Список использованных источников и литературы

Источники

Неопубликованные:

1) Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева (ГНИМА им. А.В. Щусева). Отдел фототеки.

1. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р11-3144-19. Альбом древностей новгородских. Вид Юрьева мужского монастыря.
2. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р11-3144-28. Альбом древностей новгородских. Вид Колмово мужского монастыря.
3. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р11-3144-23. Альбом древностей новгородских. Церковь Спаса Преображения в Нередицах.
4. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р11-2782/1. М.П. Настюков. Киев. Киево-Печерская лавра (с юга).
5. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-2783/2. М.П. Настюков. Киев. Церковь Дальних пещер (с юго-запада)
6. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-2778/1. М.П. Настюков. Десятинная церковь в Киеве.
7. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-2778/2. Д.Г. Биркин. Десятинная церковь в Киеве.
8. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7647. Александров И.Н. Вид Московского Кремля зимой

9. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7658. Александров И.Н. Вид Москвы
10. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7649. Александров И.Н. Вид Московского Кремля и Большого Москворецкого моста со стороны Софийской набережной.
11. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7650. Александров И.Н. Вид Москвы-реки.
12. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7659. Александров И.Н. Колка льда на Красной площади.
13. ГНИМА им. А.В. Щусева. Р-11-7652-1. Александров И.Н. Стрельня Тайницкой башни.
14. ГНИМА им. А.В. Щусева Р-11-7646. Орлов П.В. Вид Кремля (с юга).
15. ГНИМА им. А.В. Щусева Р-11-1981-04. Симонов Е.М. Вид на Спасскую башню Кремля и собор Василия Блаженного со стороны Ветошного проезда.

2) Российская национальная библиотека (РНБ)

А) Отдел Эстампов Российской национальной библиотеки (ОЭ РНБ):

1. ОЭ РНБ. Э АлТ 63/4-В670. Настюков М.П. Виды местности по реке Волге от Твери до Казани, снятые московским фотографом М.П. Настюковым в 1867 г. – Москва, 1867. – 32 л.
2. ОЭ РНБ. Э ФТ63/3–М82. Мебиус Ф.Г. Ворота и колокольня страстного монастыря на Тверской улице.
3. ОЭ РНБ. Э ФТ63/4–М821. Эф 1708. Бианки И.К. La tour de Soucarieff. Moscou. 1855.
4. ОЭ РНБ. Э ФТ63/4–М821. Эф 10089. Бианки И.К. Escalier Imperial. Moscou. 1855.
5. ОЭ РНБ. Э ФТ63/5–М821. Эф 1711. Бианки И.К. Une vue du Kremlin Moscou. 1855.

6. ОЭ РНБ. Э ФТ63/4–М821. Эф 1709. Бианки И.К. La porte du T.S. Sauveur. Moscou. [не ранее 1866].
7. ОЭ РНБ. Э ФТ63/1–М821. Эф 10104. Неизвестный фотограф. [Спасская башня Московского Кремля]. [не позднее 1866].
8. ОЭ РНБ. Э ФТ63/4–М821. Эф 10087. Неизвестный фотограф. La place du Grand Théâtre à Moscou <...>. [1856].
9. ОЭ РНБ. Э ФТ63/5–М821. Эф 1711. Бианки И.К. Une vue du Kremlin Moscou. 1855.
10. ОЭ РНБ. Эф8335. Настюков М.П. Дмитриевский собор в г. Владимире, построенный в 1159–1161 гг.
11. ОЭ РНБ. Э ФТ63/1–П868. Инв. 36042. Неизвестный фотограф. Псков. Церковь Анастасии.
12. ОЭ РНБ. Э ФТ63/1–П868. Инв. 36048. Неизвестный фотограф. Мирожский монастырь.
13. ОЭ РНБ. Э ФТ63/1–П868. Инв. 36633. Неизвестный фотограф. Новгород. Сторожевая башня Кремля.
14. ОЭ РНБ. Э ФТ63/1–П868. Инв. 36631. Неизвестный фотограф. Новгород. Спасская башня Кремля.
15. ОЭ РНБ. Эф 801. Неизвестный фотограф. Макарьев монастырь Нижегородской губернии.
16. ОЭ РНБ. Инв. 36068. Дубровский Ф. Переславль-Залесский. Часовня, построенная Иоанном Грозным в память рождения на сем месте сына Федора.
17. ОЭ РНБ. Инв. 36066. Дубровский Ф. Часовня, построенная князем Михаилом Черниговским.
18. ОЭ РНБ. Инв. 36061. Дубровский Ф. Никитинский монастырь.
19. ОЭ РНБ. Инв. 36627. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Успения.
20. ОЭ РНБ. Инв. 36623. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Жен Мироносиц и Прокопия. Собор Св. Николая.
21. ОЭ РНБ. Инв. 36609. Лоренс А. Памятник 1000-летия России в Новгороде. [не позднее 1869].

- 22.ОЭ РНБ. Инв.36636. Неизвестный фотограф. Софийский собор в Новгороде.
- 23.ОЭ РНБ. Инв. 36637. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Феодора Стратилата.
- 24.ОЭ РНБ. Инв. 35819. Неизвестный фотограф. Ярославль.
- 25.ОЭ РНБ. Э ФТ63/4-В431. Эф 8335. Неизвестный фотограф. Дмитриевский собор в г. Владимире.
- 26.ОЭ РНБ. Э ФТ63/4-О335. Эф 821, 822, 823. Неизвестный фотограф. Руины замка в Остроге.
- 27.ОЭ РНБ. Э ФТ63/4-Н726. Инв. 36629. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Петра и Павла, построенная в 1367 г.
- 28.ОЭ РНБ. Э ФТ63/4-Н726. Инв. 36624. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Двенадцати Апостолов, построенная в XIV в.
- 29.ОЭ РНБ. Э ФТ63/4-Н726. Инв. 36628. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Спаса-Перображения, построенная в 1374 г.
- 30.ОЭ РНБ. Э ФТ63/4-Н726. Эф 1499. Ильмар В. Новгород. Открытие памятника 1000-летия Руси.
- 31.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-Р783. Эф 10442. Неизвестный фотограф. Ростов. Наружный вид переходов и княжеских теремов.
- 32.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-Р994,6. Эф 10565. Неизвестный фотограф. Рязань. Борисоглебский монастырь и памятник Св. Василию Рязанскому.
- 33.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-Р994,6. Эф 10562. Неизвестный фотограф. Рязань. Церковь Покрова Персвятой Богородицы (село Храпово).
- 34.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-Р994,6. Эф 10561. Неизвестный фотограф. Рязань. Церковь Покрова Персвятой Богородицы (село Храпово). Южный фасад.
- 35.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-Р994,6. Эф 10564. Неизвестный фотограф. Рязань. Благовещенская церковь у въезда в город.
- 36.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-Р994,6. Эф 10570. Неизвестный фотограф. Рязань. «Дворец Олега» в Рязанском Кремле.
- 37.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-В547. Эф 114425. Неизвестный фотограф. Спасо-Вифанский монастырь, Московской губ. Сергиев Посад. 1872.

- 38.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-С511. Эф 10434. Минден И.Р. Смоленск. Кремль.
- 39.ОЭ РНБ. Э ФТ63/2-К644. Эф 7466. Неизвестный фотограф. Коневецкий монастырь. Конь-камень. 1915.
- 40.ОЭ РНБ. Э ФТ63. Эф 7486. Неизвестный фотограф. Киев. Общий вид Киево-Печерской лавры с юго-запада.
- 41.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-Г710. Инв. 36540. Карелин А.О. Соболевский съезд.
- 42.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-3-342. Эф 10505. Неизвестный фотограф. Зарайск. Собор Свт.Николая Чудотворца (в Кремле).
- 43.ОЭ РНБ. Э ФТ63/3-К142. Эф 10481. Неизвестный фотограф. Казань. Благовещенский собор Казанского Кремля.

Б) Отдел Рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ):

- 44.ОР РНБ. Ф. 659 РАО. Оп. 2. Д. 258, Л. 1. Вид главной башни Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале.
- 45.ОР РНБ. Ф. 659 РАО. Оп. 2. Д. 258. Л. 2. Образ Св. Николая Чудотворца над воротами Вид главной башни Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале.
- 46.ОР РНБ. Ф. 659 РАО. Оп. 2. Д. 125. Л. 4–13.
- 47.РНБ. Ф. 659 РАО. Оп. 2. Д. 39, 1861 г. Л. 4. Оклад образа, принадлежавшего Св. В. Князю Александру Невскому <...>.
- 48.РНБ. Ф. 659 РАО. Оп. 2. Д. 214, 14 апреля 1861 г. Л. 7. Письмо К.Н. Тихонравова в Русское археологическое общество, сопроводительное при фотографиях.

3) Научный архив Института истории материальной культуры Российской академии наук. Фотоархив (ИИМК РАН ФА):

1. Барщевский И.Ф. Успенский собор с восточной стороны (по реставрации) во Владимире на Клязьме // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.40.
2. Барщевский И.Ф. Церковь Покрова на Нерли (...) с северной стороны // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.45.

3. Барщевский И.Ф. Церковь Покрова на Нерли (...) с юго-восточной стороны // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.46.
4. Барщевский И.Ф. Часть пояса и западная дверь церкви Покрова на Нерли // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.47.
5. Барщевский И.Ф. Суздальский Рождество-Богородицкий собор с юго-восточной стороны (...) // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.49.
6. Барщевский И.Ф. Церковь Бориса и Глеба на Нерли близ Суздаля в селе Кидекше // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.51.
7. Барщевский И.Ф. Собор Спаса-Преображения, построенный в 1152 году, с северо-востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.52.
8. Барщевский И.Ф. Георгиевский собор с южной стороны (...) в Юрьеве-Польском // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.54.
9. Барщевский И.Ф. Колокольня и церковь над воротами Троицкого женского монастыря в г. Муроме Владимирской губ. // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514. 1.
10. Барщевский И.Ф. Кремлевская набережная Москвы-реки // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.9.
11. Барщевский И.Ф. Вид на Москву (...) // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.10.
12. Барщевский И.Ф. Никольские ворота в Москве // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.13.
13. Барщевский И.Ф. Покровский собор (Василия Блаженного) // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514, л. 14–16.
14. Барщевский И.Ф. Церковь Николы Большой Крест на Никольской улице в Москве // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514. 26.
15. Барщевский И.Ф. Церковь Николы в Хамовниках, Москва // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.34.
16. Барщевский И.Ф. Вид на Кремль с Каменного моста в Москве // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.37.
17. Барщевский И.Ф. Вид на Соборную площадь Московского Кремля с кремлевской стены // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.38.

18. Барцевский И.Ф. Спасская башня с наружной стороны Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514. 39.
19. Барцевский И.Ф. Спасская башня с внутренней стороны Московского Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.41.
20. Барцевский И.Ф. Деталь Спасской башни Московского Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514. 44.
21. Барцевский И.Ф. Царская башня Московского Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514. 46.
22. Барцевский И.Ф. Общий вид Константиновской башни в Москве // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514. 48.
23. Барцевский И.Ф. Константиновская башня со стены Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514. 49.
24. Барцевский И.Ф. Плафон Константиновской башни Московского Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514. 50.
25. Барцевский И.Ф. Часть Кремлевской стены и башня Петра Митрополита // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514. 52.
26. Барцевский И.Ф. Общий вид Беклемишевской, Замоскворецкой башни Московского Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.54.
27. Барцевский И.Ф. Верх Беклемишевской башни Московского Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.53.
28. Барцевский И.Ф. Тайницкая башня Московского Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.55.
29. Барцевский И.Ф. Решетка сеней Теремного дворца (называемая золотой) в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 2.
30. НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 4, О. 516. 5, О. 516. 6, О. 516. 7, О. 516. 8.
31. Барцевский И.Ф. Наличник двери в кабинет Теремного дворца в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 14.
32. Барцевский И.Ф. Арка парадного крыльца Теремного дворца // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 18.

33. Барщевский И.Ф. Деталь пола парадного коридора в Теремном дворце Московского Кремля // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 24.
34. Барщевский И.Ф. Золотая Патриаршая палата в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 42.
35. Барщевский И.Ф. Потешный дворец в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516.49.
36. Барщевский И.Ф. Симонов монастырь в Москве // НА ИИМК РАН. ФА. О. 156.55.
37. Барщевский И.Ф. Часть трона Владимира Мономаха // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 486. 15.
38. Неизвестный фотограф. Новгород. Софийский собор, общий вид с запада // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.1.
39. Неизвестный фотограф. Москва. Красная площадь. Вид с кремлевских стен на Ивана Великого и на памятник Александру II // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331. 35.
40. Неизвестный фотограф. Москва. Кремль. Архангельский и Благовещенский собор // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.38.
41. Неизвестный фотограф. Москва. Кремль. Благовещенский собор // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.39.
42. Неизвестный фотограф. Москва. Кремль. Колокольня Иван Великий // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.44.
43. Неизвестный фотограф. Церковь Василия Блаженного // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.51.
44. Неизвестный фотограф. Новгород. Софийский собор, вид с юга // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.4.
45. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Спаса Нередицы, вид с юго-запада // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.17.
46. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Спаса Нередицы, общий вид с северо-востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.20.
47. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Спаса Преображения, вид с юго-запада // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.23.

48. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Феодора Стратилата, дверь // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.35.
49. Неизвестный фотограф. Ковалево (близ Новгорода). Церковь, вид с северо-запада // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 442.43.
50. Неизвестный фотограф. Городище (близ Новгорода). Церковь Благовещения, вид с северо-востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.47.
51. Неизвестный фотограф. Городище (близ Новгорода). Церковь Благовещения, вид с востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.49.
52. Неизвестный фотограф. Волоотово (близ Новгорода). Церковь, вид с востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.54.
53. НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334, л. 45, 52, 54.
54. Неизвестный фотограф. Владимирская губерния, церковь Покрова на Нерли. Северная стена, портал // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 329.35.
55. Неизвестный фотограф. Новгород. Софийский собор. Вид с юга // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 442.5.
56. Барщевский И.Ф. Успенский собор в Москве до реставрации 1896 года // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 486.21.
57. Неизвестный фотограф. Китай-город, Москва. Лавки у Проломной стены // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 374.22.
58. Неизвестный фотограф (Клерк?). Кострома. Церковь Воскресения на Дебре // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 442.1.
59. Неизвестный фотограф. Церковь Спас Нередица, 1903 // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 442.25.
60. Барщевский И.Ф. г. Углич. Церковь Успения Божией Матери // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 728.11.
61. Павлов П.П. Западная стена Архангельского собора. Входная дверь в придел // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 329. 20.
62. Павлов П.П. Остатки здания между Благовещенским и Архангельским соборами, обнаруженные при понижении мостовой // // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 329. 8.

63. Неизвестный фотограф (Чистяков И.Ф.?). Новгород. Ковалевская церковь. Алтарная абсида // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 757.4.
64. Неизвестный фотограф (Чистяков И.Ф.?). Новгород. Ковалевская церковь. «Св. Ермолай» // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 757.29.
65. Чистяков И.Ф. Новгород. Борисоглебская церковь // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 757.31.
66. Романов К.К. Новгород. Спас Нередица, 1913 // НА ИИМК РАН. ФА. Q 730.1.
67. Романов К.К. Новгород. Кирилловский монастырь, 1913 // НА ИИМК РАН. ФА. Q 730.8.
68. Романов К.К. Новгород. Спас Нередица. Очистка фрески // НА ИИМК РАН. ФА. Q 730.22.24.
69. Покрышкин П.П. [Фрески Спас Нередицы] // НА ИИМК РАН. ФА. Q 730, л. 25–48.
70. Неизвестный фотограф. Ферапонтов монастырь. Святые ворота и «сушило» // НА ИИМК РАН. ФА. Q 730, л. 76–79.
71. Неизвестный фотограф. Владимир. Дмитриевский собор, общий вид верхнего яруса с юго-запада // НА ИИМК РАН. ФА. Q 329.21.
72. Неизвестный фотограф. Вятка. Мужской Трифонов монастырь // НА ИИМК РАН. ФА. О 580.15.
73. Неизвестный фотограф. Псков. Городская площадь // НА ИИМК РАН. ФА. О. 580. 38.
74. Неизвестный фотограф. Вид на Торговую сторону. Новгород // НА ИИМК РАН. ФА. О. 580.40.
75. Неизвестный фотограф. Киев. Внутренность собора Святой Софии // НА ИИМК РАН. ФА. О. 580. 42.
76. Неизвестный фотограф. Казань. Вид крепости во время разлива Казанки // НА ИИМК РАН. ФА. О. 580. 62.
77. Покрышкин П.П. Новгород. Церковь Спас Нередица, 1903 // НА ИИМК РАН. ФА. Q.730.47.

78. Султанов Н.В. Работы по строительству памятника Императору Александру II в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. Ф. 50.32.
79. Неизвестный фотограф (Павлов П.П.). Южный портал Собора // НА ИИМК РАН. ФА. Ф. 117.29.
80. Павлов П.П. Соборная площадь во время работ по выстилке // НА ИИМК РАН. ФА. Ф. 117.9.
81. Павлов П.П. Восточная сторона Успенского собора // НА ИИМК РАН. ФА. Ф. 117.10.
82. «Русская фотография в Москве на Волхонке». Москва. Часть Красной площади // НА ИИМК РАН. ФА. Ф. 122.17.
83. НА ИИМК РАН. ФА. О 623.
84. НА ИИМК РАН. ФА. О 627.
85. НА ИИМК РАН. ФА. О 2950.
86. НА ИИМК РАН. ФА. О 2224.
87. НА ИИМК РАН. ФА. О 312.
88. НА ИИМК РАН. ФА. О 627.
89. НА ИИМК РАН. ФА. О 310.
90. НА ИИМК РАН. ФА. О 1467.
91. НА ИИМК РАН. ФА. О 34.

4) Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО (РОСФОТО):

1. Парли О.И. Фрески Храма Преображения Господня в Псковском Спасо-Мирожском монастыре, основанном в 1156 году // РОСФОТО. КП 007. 80 л.: РОСФОТО. КП 007/003.
РОСФОТО. КП 007/006.
РОСФОТО КП 007/048.
РОСФОТО. КП 007/017.
РОСФОТО. КП 007/024.

РОСФОТО КП 007/029.
РОСФОТО КП 007/030.
РОСФОТО. КП 007/033.
РОСФОТО КП 007/037.
РОСФОТО КП 007/042.
РОСФОТО КП 007/066.

Опубликованные источники:

1. [Каталог произведений Фотографической лаборатории Варнеке и Ко]. СПб., 1887. 10 с.
2. Prokudin-Gorskii Collection [Электронный ресурс]. URL <http://www.loc.gov/pictures/collection/prok/> (дата обращения: 27.10.2015).
3. Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие / Авт.-сост. А.А. Семенов, М.М. Хорев. – Нижний Новгород: Волго-Вятское книжное издательство, 1990. – 288 с.
4. Андрей Осипович Карелин: свободный художник и фотограф императорской Академии искусств. (Репринт). – Нижний Новгород: ВВКИ, 1990. – 288 с.
5. Вишняков Е.П. Фотографии с натуры: Альбом. Вып. 1. – СПб., 1889. – 25 л.
6. Волжские виды: Альбом. Фото М. Дмитриева. – Нижний Новгород, [1890-е]. – 32 л.
7. Волжский альбом Дмитриева / Подбор, сост. и ред. А.Н. Семенов. – Тверь: Вангакова линия, 2008. – 368 с.: 622 илл.
8. Георгиевский В.Т. Фрески Панселина в Протате на Афоне. Альбом с 32 таблицами фототипий и 3 цветными снимками по способу Люмьера. – [СПб.] Имп. Рус. археологическое общество, [1914]. – 9, [2] с., 32 л. илл.

9. Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. С приложением 42 рисунков в тексте, 7 цветных таблиц и 40 таблиц фототипий / Издание высочайше утвержденного Комитета попечительства о русской иконописи. – СПб., 1911. – [8], 120, [2], 23, [46] с., 47 л. илл.
10. Достопримечательности России в натуральных цветах. Весь Прокудин-Горский. 1905–1916 (Выставка воссозданных фотографий начала XX века, Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева, 19 ноября - 19 декабря 2003 г.: Каталог-альбом). – М., 2003. – 128 с.
11. Иванов В.Н., Максимов П.Н., Торопов С.А. Сокровища русской архитектуры. – М.: Архитектура и градостроительство, 1950. – 252 с.
12. Избранные произведения русской светописи: К 100-летию Русского Фотографического общества в Москве. 1894 – 1994. – М.: Государственный исторический музей, 1994. – 53 с.
13. Иностранное описание русских сокровищ искусства // Живописная русская библиотека. – 1859. Т. 4. – С. 75 – 78.
14. История Москвы глазами русских и зарубежных фотографов. – М.: Московский Дом фотографии, 1997. – 160 с.
15. Каталог 1-й Всероссийской выставки художественно-архитектурных фотографий, устроенной Обществом архитекторов-художников с IV съездом русских зодчих/ Императорская Академия художеств. - СПб., 1911. – 91 с.
16. Каталог Библиотеки С.-Петербургского фотографического общества: сост. по янв. 1912 г. – СПб., 1912. - [1], 39, 14 с.
17. Каталог Второй Фотографической выставки, устраиваемой редакцией журнала «Фотографические новости», в С.-Петербурге, с 12 апр. по 4 мая 1912 г., в помещении Имп. О-ва поощрения художеств. – СПб., 1912. – 102 с.
18. Каталог выставки «Салон художественной фотографии»: 1913 / Фотографический кружок в Н. Новгороде – Нижний Новгород: Тип. Нижегород. губерн. правления, 1913. – 24 с.
19. Каталог выставки работ фотографов-любителей в Биржевом зале в г. Ревеле, 1892 г. - Ревель, 1892. – 19 с.

20. Каталог выставки фотографических снимков с картин придворного художника профессора М. Зичи, исполненных фотографией Каррика. – СПб., 1880. – 8 с.
21. Каталог Выставки фотографических снимков, планов и акварельных рисунков примечательных местностей и памятников Иерусалима, Святой Земли, Заиордания, Гаурана и Сирии. – СПб., 1892. – 52 с.
22. Каталог любительских фотографических произведений на выставке, устроенной Рижским фотографическим обществом. – Рига, 1904. – 16 с.
23. Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочего, снятых фотографом АХ и МАО И. Барщевским. – Ростов, 1884. – 68 с.
24. Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочего, снятых фотографом АХ и МАО И. Барщевским. Переизд. с доп. – М., 1912. – 68 с.
25. Каталог Художественной выставки стеклянных фотографий от придворного фотографа Ц.А. Лау. – Рига, 1866. – 37 с.
26. Каталог Четвертой очередной Выставки картин Тамбовского общества любителей художеств при участии столичных художников, Тамбовского и других фотографических обществ, 1911 г. – Тамбов, [1911]. – 15 с.
27. Конкурс Русского фотографического общества в Москве, 1912 г. - М., 1912. – 20 с.
28. Копия с древних образов и выставка их // Современник. – 1859. – Т. 73. № 2, февраль. – С. 417.
29. Максим Дмитриев: Фотографии / Сост. А. Баскаков. – М.: Планета, 1996. – 238 с.
30. Машковцев В.П., Тельнов Л.Г. Каталог открыток фотографа Максима Петровича Дмитриева, выпущенных до 1918 года. – Владимир: Граф Цеппелин, 2009. – 120 с.: илл.
31. Международный научный проект «Наследие С.М. Прокудина-Горского» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.prokudin-gorsky.org/> (дата обращения: 27.10.2015).

32. Модестов Ф.Э. Смоленский этнографический альбом. Вып.1: Зарисовки из городской жизни 1870–1916 гг./Смоленский Гос. Музей-заповедник. – Смоленск, 1997. – 136 с.
33. Москва в фотографиях: Конец XIX – начало XX в./ Сост. Е.П. Шелаева. – СПб.: Лики России, 2004. – 304 с.
34. Москва православная и её окрестности в старых фотографиях/ Сост. Е.П. Шелаева. – СПб.: Лики России, 2004. – 160 с.
35. Москва: реконструкция в фотографиях 1850–2000. – М.: Московский Дом Фотографии, 2000. – 319 с.
36. На рубеже двух веков. Нижегородское Поволжье и Волга в фотографиях М.П. Дмитриева. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1988. – 255 с.
37. Народный проект по восстановлению фотографий Сергея Михайловича Прокудина-Горского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/museum/1812/Memorial/PG/index.html> (дата обращения: 27.10.2015).
38. Новые применения фотографии // Отечественные записки. – 1859. – № 3. – С. 17–18.
39. Носов Е. Н., Хвощинская Н. В., Медведева М. В. Новгородская Русь: Рождение державы. Свидетельства из глубины столетий. – СПб.: «ЛИК», 2012. – 224 с.
40. О г. Севастьянове и его трудах, по поводу выставки в Святейшем Синоде его копий и снимков // Современник. – 1859. – Т. 74. № 3, март. – С. 193–201.
41. О светописи в отношении к археологии // Известия Императорского Археологического общества. – 1859. – Т. I. Вып. 5. – С. 257–261.
42. Обзорение [2-й] Фотографической выставки [устроенной ред. журн. «Фотогр. новости» в С.-Петербурге], 12 апр. — 4 мая 1912 г.: [в 2 ч.]. – СПб., 1912.
43. Окулич-Казарин Н.Ф. Спутник по древнему Пскову. (Любителям род. старины). – Псков, 1911. – 312 с.
44. Официальный иллюстрированный каталог Международной фотографической выставки, Рига, 1908, 6-17 апр. – [Рига, 1908]. – 40, 39 с., 3 л. ил.
45. Павленков Ф.Ф. Искусство в фотографии: ст. /Фл. Павленков. – СПб., 1865. – 17

с.

46. Пикториальная фотография в России. 1890 – 1920-е годы: Кат. выст. – М.: Арт-Родник, 2002. – 176 с.
47. Почтовые открытки фотографа Максима Дмитриева из коллекции Льва Тельнова / Сост. О.А. Рябов. – Н. Новгород: Книги, 2007. – 560 с.
48. Пузанов А.И. Еще раз про О.И. Парли. Доступно из: Псковские хроники [Электронный ресурс]. URL <http://www.pskovcity.ru/hron20024.htm#7> (Дата обращения 27.10.2015).
49. Российская империя в цвете: Владимирская и Ярославская губернии. 1909–1915 (альбом). – Минск: Изд-во Белорусского Экзархата, 2007 – 135 с.
50. Российская империя Прокудина-Горского. 1905–1916 / Авт.-сост. С. П. Гаранина. – СПб.: «Амфора», 2008 – 252 с.
51. Русская фотография: Середина XIX– начало XX в. – М.: Планета, 1996. – 343 с.
52. Русские древности по снимкам И. Ф. Барщевского. Вып. 1 – 15. – М., 1915. – 150 с.
53. Собор Спаса Преображения на Бору в Московском Кремле // Найденов Н. А. Москва. Соборы, монастыри и церкви. Ч. I: Кремль и Китай-город. – М., 1883. – № 6. Доступно из: Храмы России [Электронный ресурс] URL: http://www.temples.ru/show_picture.php?Pictureid=1459 (дата обращения: 27.10.2015).
54. У истоков фотоискусства: Собрание дагеротипов Государственного Исторического музея: Каталог. – М.: Арт-Родник, 1999. – 143 с.
55. Храмы Ярославля в фотографиях конца XIX – начала XX века/ Гос. Архив Яросл. области. – Ярославль: Александр Рутман, 2001. – 89 с.
56. Церковь Иконы Божией Матери Казанская на Большой Дмитровке // Найденов Н. А. Москва. Соборы, монастыри и церкви. Ч. II: Белый город. – М., 1882. – № 15. Доступно из: Храмы России [Электронный ресурс] URL: http://www.temples.ru/show_picture.php?PictureID=1518 (дата обращения: 27.10.2015).

57. Церковь Николая Чудотворца в Толмачах // Найденов Н. А. Москва. Соборы, монастыри и церкви. Ч. III, Отд. 2: Замоскворецкая часть Земляного города. – М., 1883. – № 29. Доступно из: Храмы России [Электронный ресурс] URL: http://www.temple.ru/show_picture.php?PictureID=5272 (дата обращения: 27.10.2015).
58. Через века: Киев в изобразительном искусстве XII – XX столетий. Альбом. – Киев: Мыстэцтво, 1982. – 336 с.
59. Шедевры фотографии из частных собраний: Русская фотография 1849–1918. – М.: Пунктум, 2003. – 176 с.
60. Шипова Т.Н. Фотографы Москвы – на память будущему: 1839 – 1930: Альбом-справочник/Моск. гос. объединение архивов. – М.: Мосгосархив, 2001. – 366 с.

Фотографические приложения к периодическим изданиям, посвященным фотографии:

1. Собор св. Василия Блаженного в Москве. Фотография с натуры // Светопись. – 1858 – № 4. – Приложение.
2. Завадский А.К. Вид на Кремль [фототипия] // Вестник фотографии. – 1908. – №4. – Приложение.
3. Гринберг А. Д. Москва 11 апреля [фототипия] // Вестник фотографии. – 1908. – № 5. – Приложение.
4. Энгельс П. И. Деталь церкви, среднее крыльцо (в с. Коломенском) // Вестник фотографии. – 1911. – № 7. – Приложение.
5. Иванов-Терентьев А. А. Новгород Великий (Спас Нередица) // Вестник фотографии. – 1911. – № 8. Приложение к статье «О городском пейзаже».
6. Комов И. Н. Московский Кремль // Вестник фотографии. – 1911. – № 7. – Приложение.
7. В. Никольский // Вестник фотографии. – 1915. – № 9. – Листы-вклейки в начале № 9.

Периодические издания:

1. Светопись. СПб. 1858 – 1859.
2. Фотографическая иллюстрация. Тверь. 1863. (№№ 1 – 7) и Минск (№№ 8 – 9).
3. Фотограф. СПб. 1864 – 1866.
4. Фотографическое обозрение. СПб. 1865 – 1869.
5. Технический журнал Фотографическое обозрение, посвященный фотографии и её применениям. СПб. 1870.
6. Фотографический вестник. СПб. 1867.
7. Светопись. Приложение к журналу «Свет». СПб. 1877 – 1878.
8. Фотограф. СПб. 1880 – 1884.
9. Труды V Отдела Императорского Русского Технического Общества. СПб. 1887 – 1889.
10. Фотографический вестник. СПб. 1887 – 1897.
11. Русский фотографический журнал. СПб. 1895 – 1898.
12. Труды Казанского фотографического общества. Казань. 1896 – 1897.
13. Фотографическое обозрение. Москва. 1896 – 1903.
14. Кругозор. СПб. 1897 – 1905.
15. Фотографический ежегодник П.М. Дементьева. СПб. 1892 — 1898.
16. Вся Россия. М. 1904 – 1908.
17. Известия Русского общества любителей фотографии в г. Москве. М. 1903 – 1907.
18. Любитель кодакист. СПб. 1908 – 1916.
19. Профессионал-фотограф. СПб. – М. 1909 – 1916.
20. Фотографический вестник. СПб. 1904 – 1910.
21. Фотографический сборник статей и заметок из области практической фотографии. СПб. 1911.
22. Фотограф. СПб. 1907.

23. Повестки Русского фотографического общества в Москве. М. 1905 – 1907.
24. Фотографическое искусство. Рига. 1906 – 1908.
25. Фотографический листок. СПб. 1906 – 1916.
26. Фотограф-практик. СПб. 1907 – 1909.
27. Фотографические новости. СПб. 1907 – 1918.
28. Светопись. М. 1907 – 1908.
29. Фотограф. Харьков. 1910.
30. Вестник Одесского фотографического общества. Одесса. 1912 – 1914.
31. Русский фотографический вестник. Одесса. 1915 – 1916.
32. Фотограф-любитель. СПб. 1890 – 1909.
33. Вестник фотографии. М. 1908 – 1918.

Литература

1. Армянский Н. П. Исторический очерк основания и развития Русского фотографического общества в Москве за десять лет его существования, 1894-1/X-1904 / сост. Н. П. Армянским. – М., 1904. – 25 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – Москва: Архитектура-С, 2007. – 392 с.
3. Архитектурная фотосъёмка//Потребитель: Фототехника. – М., 2005. – №6 (20). –С. 139 – 146.
4. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения. – М.: Аст, 2003. – 159 с.
5. Бархатова Е.В. Русская светопись: первый век фотоискусства. – СПб.: Лики России, 2009. – 400 с.
6. Бархатова Е.В. Русская фотопериодика // Советское фото. – 1989. – № 7. – С. 38—39.
7. Бекетов Н.Н. Чем мы греемся зимою и Развитие и современное состояние светописи: два популярных чтения / Н.Н. Бекетов. - Харьков: А. Заленский и Е. Любарский, 1865. – 49 с.
8. Бенн С. Одежды Клио. – М., 2011. – 304 с.
9. Бентковский Р.К. Систематический указатель русской литературы по фотографии. – СПб., 1910. – 60 с.
- 10.Блейкер А. Применение фотографии в науке. – М.: Мир, 1980. – 248с.
- 11.Блюмфельд В.П. Из истории фотографии. – М.: Знание, 1988. – 54 с.
- 12.Буринский В.Ф. Дагерр и Ниэпс, их жизнь и открытия в связи с историей развития фотографии: биограф. очерки. – СПб., 1893. – 80 с.
- 13.Варнеке Л.В. Новый путь в фотографии: чтение в Лондонском аэронавтич. О-ве и на техн. беседе 5-го Отдела ИРТО. – СПб., 1885. – 9 с.
- 14.Варнеке Л.В.Международный фотографический конгресс в Париже:

- сообщение на заседании V Отд. ИРТО 6 апр. 1890 г. – СПб, 1890.– 21 с.
- 15.Вартанов А. Фотография: документ и образ. – М.: Планета, 1982. – 272 с.
- 16.Васильев А. Памятная книжка фотографа и описание Москвы / А. Васильев. — М., 1897. – 206, [10] с.
- 17.Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб.науч.ст. / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007. – 528 с.
- 18.Вишняков Е.П. Беловежская Пуца: (наброски пером и фотографией). – СПб., 1894. – 24, II с., 40 л.илл.
- 19.Вишняков Е.П. Истоки Волги: (наброски пером и фотографией). - СПб, 1893. - 26 с., 60 л. илл.
- 20.Вишняков Е.П. Применение фотографии к путешествиям. - СПб.,1889.– 2,16 с.
- 21.Вишняков Е.П. Фотографии с натуры: [в 2 вып.] – СПб., 1889.
- 22.Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М., 1986. – 384 с.
- 23.Волков Н.Н. Композиция в живописи: В 2 т. – М.: Искусство, 1977.
- 24.Вторая Фотографическая выставка в г. Харькове: каталог / Рус. техн. о-во, Харьк. отд-ние, Фотогр. отд. Харьков: [Б. и., 1912]. – 43 с.: ил.
- 25.Гагман Н.А. Фотографирование произведений искусства. – М.: Искусство, 1963. – 144 с.
- 26.Гаранина С. П. Обзор источников творческого наследия С. М. Прокудина-Горского (1863—1944) // Проблемы культурного наследия в области инженерной деятельности: Сборник статей. Вып. 2. — Политехнический музей, 2001. — С. 141—171.
- 27.Гаранина С. П. Прокудин-Горский С. Выдающийся деятель фотографии (памяти С. М. Прокудина-Горского) // Фотография. – 1994. – № 4. – С. 29—31.
- 28.Герц К. Фотография в отношении к истории искусства // Русский вестник. – 1858. – Т. 15, май. – С. 154–155.
- 29.Головщиков К.Д. Деятели Ярославского края. [О фотографе Барщевском И.Ф.]. - Ярославль, 1899. – Вып. 2. - С. 271-277.

30. Дагерротипные прогулки по России // Северная пчела. – 1843. – 14 мая (№ 106). – С. 421.
31. Даниэль С.М. Искусство видеть. – М.: Амфора, 2006. – 216 с.
32. Длужневская Г.В. Из истории формирования фонда фотоархива Института истории материальной культуры РАН // Археологические Вести. – Вып. 4. – СПб., 1996. – С. 298–303.
33. Длужневская Г.В. Историко-археологическое наследие Азиатской России в фотодокументах второй половины XIX - первой половины XX в.: по фондам научного архива Института истории материальной культуры Российской Академии наук: автореф. дис... докт. ист. наук: 07.00.06 / Длужневская Галина Вацлавна. – СПб., 2008. – 32 с.
34. Длужневская Г.В. Материалы Н.П. Кондакова в собрании Института истории материальной культуры РАН // Никодим Павлович Кондаков. Личность, научное наследие, архив. К 150-летию со дня рождения. – СПб., 2001. – С. 35–42.
35. Длужневская Г.В. Фотоархив Института истории материальной культуры РАН (с 2004 г. – фотоотдел Научного архива ИИМК РАН) // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музее». – СПб.: изд. РОСФОТО, 2012. – С. 7–27.
36. Длужневская Г.В. Фотографы Императорской Археологической комиссии // Археологические Вести. – М.: Наука, 2007. – № 14. — С. 245–258.
37. Документы по истории изобретения фотографии. Переписка Ж.Н. Ниепса, Ж.М. Даггера и других лиц / Под ред. Т.П. Кравца. – М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949. – 510 с.
38. Дыко Л.П., Головня А.Д. Фотокомпозиция. – М.: Искусство, 1962. – 151 с., илл.
39. Зверинцев Л.Н. Библиографический указатель русской и иностранной фотографической литературы за 1885–1886 гг. – СПб., 1887.–10 с.
40. Звягинский Я. Я. Четыре имени — три эпохи: из области фотогр. открытий: крат. ист. очерк. – М., 1910.– 63 с.

41. Иерусалим и его окрестности в старых фотографиях /Авт.-сост. Г.В. Длужневская. – СПб.: Лики России, 2007. – 88 с.
42. Избранные произведения русской светописы. К 100-летию Русского Фотографического общества в Москве. 1894 – 1994. – М.: Гос.Исторический музей, 1994. – 53 с.
43. Илларионова Л. И. Фотограф Ф. И. Барщевский (1851-1948) // Петербургские чтения, 1998 –1999. – СПб., 1999. – С. 204 –207.
44. История фотографии. С 1839 года до наших дней. – М.: Арт-Родник, Taschen, 2010. – 768 с.
45. Каталог важнейших сочинений по фотографии на русском языке. – СПб., 1905. – 8 с.
46. Козаченко Н. А. Русская фотографическая периодика конца XIX – начала XX века. (1895 – 1917 гг.): автореф. дис... канд.ист. наук: 07.00.10 / Козаченко Николай Александрович. – Львов, 1973. – 24 с.
47. Комлев А.Р. Не забытые имена (Фотографы с Мурома и судьба их коллекций) // Уваровские чтения V – / Под ред. Т.Б. Купряшиной и Ю.М. Смирнова. — Муром, 2003. — 308 с.: 98 ил.
48. Корнешов Л.К. Московская старина. – М.: Планета, 1995. – 272 с.
49. Кудряшов Н.Н., Гончаров Б.А. Специальные виды фотосъемки. – М. Искусство, 1969. – 170 с.
50. Курбатов В.Я. Ближайшие задачи фотографов-художников в России// Известия Высшего института фотографии и фототехники. – Т. 1. Вып. II. – Петроград: Типография «Копейка», 1920. – С. 25 – 46.
51. Курский Л.Д. Фотографическая периодика России на рубеже веков// Фотомагазин. – 1996. – №2. – С. 23 – 26.
52. Лавров А. М. Нужна ли нам фотографическая школа, а если нужна, то какая?: докл. А. М. Лаврова. – [М.], 1896. – 16 с.
53. Лавров А.М. Исторический перечень открытий в фотографии. – СПб., 1903. – 50 с.
54. Лавров А.М. Указатель русской литературы по фотографии (с 1858 г. по 1

- января 1898 г.). – СПб., 1898. – 32 с.
55. Левашов В. Смутный предмет в собрании // Шедевры фотографии из частных собраний. Русская фотография. 1849 – 1918. – М.: Пунктум, 2003. – С. 8 – 13.
56. Левицкий С.Л. Как я сделался фотографом//Фотограф-любитель. – 1896. – № 1. – С. 11-15.
57. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. – М.: Российский Государственный Гуманитарный Университет, 2005. – 394 с.
58. Маркова Т. Е. Фотографы Владимирской губернии конца XIX – начала XX вв. // Материалы ВСМЗ. – Владимир, 2001. – Вып. 7. – с. 104 – 112.
59. Медведева М.В. Из истории "Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины" // Археологические Вести. – № 14. – М.: Наука, 2007. – С. 259–267.
60. Медведева М.В. Петр Петрович Покрышкин и проблемы охраны памятников (по материалам архивов ИИМК РАН) // Археологические Вести. – № 11. – СПб.: изд. ДБ, 2004. – С. 379–387.
61. Медведева М.В. Деятельность архитектора К.К. Романова в области изучения и охраны памятников монументального зодчества по документам из собрания Научного архива ИИМК РАН // Археологические Вести. – № 12. – СПб.: изд. ДБ, 2005. – С. 291–301.
62. Медведева М.В. Изучение и охрана памятников археологии и архитектуры эпохи средневековья Северо-Запада России в деятельности Императорской Археологической комиссии: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.06 / Медведева Мария Владимировна – СПб., 2007. – 22 с.
63. Морозов С. А. Русская художественная фотография: Очерки из истории фотографии 1839 – 1917. – М.: Искусство, 1955. – 183 с.
64. Морозов С. Русские путешественники-фотографы. – М., Географгиз, 1953. – 184 с.
65. Морозов С. А. Фотограф-художник Максим Дмитриев: 1858 – 1948. – М.: Искусство, 1960. – 48 с.
66. Морозов С.А. Творческая фотография. – М.: Планета, 1986. – 415 с.

67. Москва в фотографиях (Конец XIX – начало XX века) / Авт.-сост. Е.П. Шелаева. – СПб.: Лики России, 2004. – 304 с.
68. Москва глазами фотографов: 1900-1940: Кат. выст. – М.: Московский Дом Фотографии, 1997. – 80с.
69. Москва: реконструкция в фотографиях 1850–2000. – М.: Московский Дом Фотографии, 2000. – 319 с.
70. Муратов П.П. Открытие древнего русского искусства // Муратов П.П. Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923–1934 / Сост. Соловьев Ю.П. – М.: Прогресс, 2008. – С. 47–67.
71. Никитин В. А. Рассказы о фотографах и фотографиях. – Л.: Лениздат, 1991. – 222 с.
72. Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. – СПб.: Machina, 2008. – 336 с.
73. Нуркова В.В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. – М.: Российский Государственный Гуманитарный Университет, 2006. – 288 с.
74. О светописи в отношении к археологии. Записка П. И. Севастьянова, читанная 5 февраля 1858 г., в собрании Парижской Академии Надписей и Словесности // Известия Императорского Археологического Общества. – Т. I. Вып. 5. – СПб., 1858. – Стлб. 257 – 261.
75. Ольхин П.М. Полное руководство к фотографии. Описание всех донныне известных и испытанных способов к производству портретной, (...) и др. видов светописи (...): сост. по Г.Фогелю, Ремелю и Грасхову. – СПб., М., 1873. – 23 с.
76. Пармузина И.С. «Снимки должны быть безусловно точными, как документ...» (К истории фотографической съемки реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля 1882–1918 гг.) // Фотография. Изображение. Документ. – Вып. 1(1). – СПб.: РОСФОТО, 2010. – С. 22–37.
77. Положение о IV Фотографической выставке 1894 г. в С.-Петербурге. – СПб., 1894. – 8 с.

78. Пондопуло Г.К. Фотография и современность. Проблемы теории. Художник Сауков Г.Н. – М.: Искусство, 1982. – 174с.
79. Пономарёв Ф. История фотографии// Светопись. – 1858. – №№ 1 – 3.
80. Попов А.И. Фотографическая литература / Серия «История российской фотографии». – [СПб.], [2007]. – 64 с.
81. Попов А.П. Из истории российской фотографии. – М.: Издательство МГУ, 2010. – 238 с.
82. Православные монастыри Российской империи. Полный список... / Сост. Л.И. Денисов. – М.: Издание А. Д. Ступина, 1908. – 985 с.
83. Программа лекций по фотографии Одесского фотографического общества: лекции по фот. и практ. занятия / А. И. Рубец. – Одесса, 1903. – 9 с.
84. Проект устройства школы фотографии для интеллигентных женщин в Одессе. – Одесса, 1897. – 16 с.
85. Репродукционная фотография. 1. Репродукционная фотография в императорском и королевском Военно-географическом институте в Вене / сост. А. фон Гюбль; 2. Репродукционные процессы картографического заведения Военно-топографического управления / сост. Подъяпольский; изд. под ред. Н. А. Артамонова. – СПб., 1911. – [4], 295 с.: черт.
86. Рогозина М.Г. Городская фотография в коллекции Музея архитектуры им. А.В. Щусева. // Москва. Реконструкция в фотографиях 1850-2000. – М.: МДФ, 2000. – С. 20 – 24.
87. Рогозина М.Г. Коллекция фотографий И.Ф. Барщевского. // Альманах «Памятники Отечества». – М., 1983. – №2. – С. 152-156.
88. Рогозина М.Г. Москва в фотографиях XIX века (из коллекции ГНИМА им А.В. Щусева) // Архитектура в истории русской культуры. – Вып. 2: Столичный город. – М., 1998. – С. 302 – 309.
89. Рогозина М.Г. Московская архитектура на фотографиях 1890-1910-х гг. // Москва в начале XX века: Будни и праздники. Московская старина. Новорусский стиль / Сост. А.С. Федотов. – М.: Издательское объединение «МосгорАрхив», 1997. – С. 18 – 29.

- 90.Рогозина М.Г. Московские древности в фотографиях И.Ф. Барщевского // Архитектура и строительство Москвы. – 1989 №5, 7, 10; 1990 № 1, 4, 12.
- 91.Рогозина М.Г. Сергеев С.В. Виды древностей новгородских. // Советское фото. – 1989. – №3.
- 92.Рогозина М.Г. Ремонтно-реставрационные работы в Архангельском соборе 1905 году в фотографиях К. Фишера (из коллекции ГНИМА им. А.В. Щусева) // Тезисы докладов юбилейной научной конференции "К 500-летию Архангельского собора и колокольни Ивана Великого Московского Кремля" 28–30 окт. 2008 г. – М., 2008. – Доступно из: <http://www.rusarch.ru/rogozina1.htm> (дата обращения 27.10.2015).
- 93.Рогозина М.Г. Церковные древности в фотографиях XIX века (из коллекции ГНИМА им А.В. Щусева). // Христианская архитектура. – М.: УРСС, 2004. – С. 771–787.
- 94.Рогозина М.Г., Сергеев С.В. Альбом замечательных видов и древностей новгородских. //Памятники культуры. Новые открытия. – М.: «Наука», 2001. – С. 473 – 500.
- 95.Русская фотография 1840-1910 годы. Из собрания Эрмитажа. [Каталог выставки] / Сост. Г.А. Миролубова, Т.А. Петрова. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1991. – 56 с
- 96.Русская фотография: Середина XIX – начало XX в. – М.: Планета, 1996. – 343 с.
- 97.Сабурова Т.Г. Из истории создания портретной галереи декабристов // Декабристы и их время / Труды Государственного Исторического музея. – Вып. 88. – М.: Государственный исторический музей, 1995. – С. 158–174.
- 98.Снимки с икон и других древностей св. горы Афонской из собрания П.И. Севастьянова. – СПб., 1859. – 20 с.
- 99.Список похвальных наград по Всероссийской Мануфактурной выставке 1870 года в С.-Петербурге, утвержденный г. Министром Финансов, 25-го июня сего года, на основании ст. 18-й Положения об экспертах и наградах. – СПб., 1870. – 91 с.

100. Стасов В.В. Нечто о фотографических изданиях художественных произведений // Собр. Соч. – Т. 2. – СПб., 1894. – С. 15-26.
101. Стасов В.В. Письма к деятелям русской культуры. – М.: Наука, 1962. – Т.1, 2.
102. Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции Публичной библиотеки. – СПб., 1885. – 176 с.
103. Стасов В.В. Фотография и гравюра //Собр. Соч. – Т.1. – СПб., 1894. – С. 1 – 50.
104. Стернин Г.Ю. Изобразительное искусство //Русская художественная культура второй половины XIX века. – М., 1988. – С. 13 – 39.
105. Стигнеев В.Т. Век фотографии: 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. – М.: КомКнига, 2005. – 392 с.
106. Тимирязев К.А. Фотография и чувство природы //Насущные задачи современного естествознания. Публичные речи К. Тимирязева. – М.: Издание В.Н. Маракуева, 1904. – С. 374 – 398.
107. Тимирязев К.А. Фотография природы и фотография в природе / К. Тимирязев. – М., 1897. – 16 с.: ил.
108. Трапани А.О. О светописи // Вестник фотографии. – 1914. – № 3-4; 1917. – № 2.
109. Указатель 1-й Кавказской фотографической выставки Тифлисского общества фотографов-любителей, 1897 г., в г. Тифлисе. – Тифлис, 1897. – 19 с.
110. Указатель Первой Международной фотографической выставки, устроенной ... С.-Петербургским фотографическим обществом в С.-Петербурге в 1903 г. – СПб., 1903. – [4], 50 с.
111. Указатель Фотографической выставки Русского фотографического общества, Москва, 1896 г. – М., 1896. – [2], 31 с.
112. Фаворский В. И. Задачи и методы исследующей фотографии: [в 2 ч.] / В. Фаворский. [Ч. 1]: Исследование документов. – М., 1912. – 15 с., 1л. ил.
113. Фаворский В. И. Задачи и методы исследующей фотографии: [в 2 ч.] / В. Фаворский. [Ч. 2]: Микрофотография. – М., 1913. – 14 с., 1 л. ил.

114. Фотография. Проблемы поэтики / Сост. В.Т. Стигнеев. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 294 с.
115. Хартанович М.Ф. Императорская археологическая комиссия. XIX век // ИИЕТ РАН. Годичная научная конференция 2004 год. – М.: Диполь-Т, 2004. – С.700-704.
116. Холдин Ю.И. Свет и цвет // Холдин Ю.И. Фрески Руси. Дионисий. Золотой век иконописи, XIV – XV вв. Проспект-каталог фотографической выставки в Государственной Третьяковской галерее. – М.: Фонд «Фрески Руси», 2006. – С. 172.
117. Хренов Н. О научной реконструкции истории фотографии // Советское фото. – 1984. – № 10. – С. 30 – 31.
118. Чибисов Л.В., Шеберстов В.И., Слуцкий А.А. Фотография в прошлом, настоящем будущем. – М.: Наука, 1988. – 176с.
119. Чмутов К. В. Фотография / Под ред. К.В. Чибисова. - М.: Воениздат, 1951. – 72 с.
120. Susan Sontag. On photography. – NY: Picador, 2001. – 224 p.
121. Susan Sontag, Photography within the Humanities // The Photography Reader. Ed. by Liz Wells. – London&NY: Routledge, 2004. – P. 59-66.
122. The Stereoscope and The Stereograph (Oliver Wendell Holmes) // "The Atlantic Monthly". June 1859, №3. – URL: <http://www.stereoscopy.com/library/holmes-stereoscope-stereograph.html> (дата обращения 27.10.2015).

Приложение №1

Сведения о фотографической периодике, издававшейся в 1859 – 1917/1918

гг.

(Даны в хронологическом порядке их издания)

1. «Светопись». 1858–1859 гг. Подзаголовок: *Художественный журнал изящных искусств и литературы, издаваемый художником Оже*⁴⁰⁷. С № 1 1859: *Художественный журнал*. Редактор-издатель Оже, с № 9 1858 г. – Н.М. Львов. Санкт-Петербург.

Этот журнал появился, когда фотография существовала уже 19 лет. Это издание нельзя назвать в полном смысле фотографическим: немало статей в нём посвящено изящной словесности и изобразительным искусствам. В качестве примера можно привести статью об иконописании в России до Петра Великого, опубликованную в №2 за 1858 г., или статью «Древний потир в Преображенском соборе в г. Переславль-Залесском» К. Тихонравова (№3 за 1858 г.) и др. В подобных статьях обычно давался краткий исторический очерк того или иного явления, написанный в публицистическом стиле.

Собственно светописи в журнале внимания уделялось довольно мало. В №№ 1–3 за 1858 г. была опубликована обширная статья, посвящённая истории фотографии, в № 6 дано обозрение заседаний иностранных фотографических обществ (русских объединений ещё не существовало), в №№ 8–9 помещена статья Ф. Пономарёва «О цветных светописных изображениях». Кроме этих статей мы находим сведения о фотографии в разделах «Художественные новости» и «Библиография». Журнал выгодно отличался от многих более поздних изданий XIX – начала XX вв. наличием иллюстраций (обычно их было от трёх до пяти в каждом номере). Качество иллюстраций нельзя признать превосходным, но следует

⁴⁰⁷ Имя и отчество художника не указаны ни в одном из номеров, поэтому нам остаётся предположить, что редактором журнала был Григорий Николаевич Оже, получивший в 1857 г. звание свободного художника пейзажной живописи.

учесть, каким дорогим предприятием в то время было издание иллюстрированного журнала. Годовая подписка на «Светопись» составляла 30 рублей, что было довольно крупной суммой. К примеру, подписная цена журнала «Фотограф-любитель», вышедшего через 50 лет после «Светописи» (к нему также прилагались фотоиллюстрации), в 1908 году составляла 7 рублей с доставкой. Далеко не каждый любитель фотографии, тем более провинциальный, мог позволить себе годовую подписку на журнал Оже.

В № 9 за 1858 г. сообщалось о том, что журнал меняет издателя – теперь им становился Н.М. Львов, но иллюстрации по-прежнему поставлял художник Оже. Реакцией на смену издателя стала едкая заметка в «Современнике», автор которой, подписывающийся псевдонимом «Новый Поэт»⁴⁰⁸, критикует старого редактора Оже и иронично отзывается о способностях нового – Н.М. Львова, а также подвергает резкой критике фотографии, прилагаемые к изданию⁴⁰⁹. Смена правления не спасла журнал. На последней странице № 3 за 1859 г. Н.М. Львов просил прощения у читателей за несвоевременную доставку фотографических снимков к журналу, а также уверял, что следующие номера выйдут в срок. Но после этого журнал вовсе прекратил своё существование.

Для серьёзного изучения искусства фотографии подобных заметок было бы недостаточно, но для человека, интересующегося художественной жизнью вообще, статьи, как и помещаемые в журнале иллюстрации, представляли определенный интерес, расширяя его кругозор.

2. «Фотографическая иллюстрация». 1863 г. Подзаголовок: *Художественно-литературный журнал, издаваемый П. Архангельским*. Редактор-издатель П. Архангельский. Тверь (№№ 1–7), Минск (№№ 8,9).

Журнал выходил ежемесячно, в течение 1863 г. Всего вышло 9 номеров.

Издатель журнала не указал конкретных целей или программы своего издания, поэтому мы постараемся сформулировать их на основе изученного материала.

⁴⁰⁸ Псевдонимом «Новый Поэт» пользовался с 1847 г. Иван Иванович Панаев (1812–1862), редактор и издатель (совместно с Н.А. Некрасовым) журнала «Современник» (1847–1866). В 1855–1861 годах он вел ежемесячное фельетонное обозрение «Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта», содержащее очерки быта и нравов, хронику городской жизни.

⁴⁰⁹ Возобновление «Светописи» // Современник. 1859. Т. 74. № 4, апрель. С. 339–340.

ла. Принцип построения материала в журнале был следующим: в каждой тетради (так П. Архангельский называл выпуски своего журнала) – несколько статей, представляющих собой, в основном, исторические очерки о местностях, памятниках, исторических событиях и т.п., а в конце тетради – фотоиллюстрации к этим статьям.

Как отмечается в редакционном материале, опубликованном в № 7, издатель испытывал материальные трудности, и число подписчиков уменьшалось, журнал читателям доставлялся неаккуратно⁴¹⁰. Тираж был изначально невелик и к тому же постепенно сокращался: от 600 экз. (№ 1) до 100 экз. (№ 7). Конечно, издавать такой журнал в провинции («Фотографическая иллюстрация» была первым литературно-художественным изданием журнального типа в Твери⁴¹¹) было делом весьма трудоёмким, а малый тираж не позволял окупать финансовые затраты. На последнем листе журнала читаем: «Значительные убытки, понесённые редакцией по изданию журнала в текущем году, лишают её возможности продолжать издание, а потому «Фотографическая иллюстрация» в будущем 1864 г. издаваться не будет»⁴¹².

3. «Фотограф». 1864–1866 гг. Подзаголовок: *Учёно-технический журнал, посвящённый фотографии и её применениям.* Редактор-издатель А.В. Фрибес. Санкт-Петербург.

Журнал выходил 2 раза в месяц, в 1866 г. вышли книжки с 1 по 4.

«Первый номер первого русского фотографического журнала⁴¹³ перед глазами читателя, — обращался к читателю редактор. — Этим изданием заполнен пробел в нашей технической литературе и положено начало самостоятельной разработке фотографических вопросов»⁴¹⁴.

⁴¹⁰ От редакции // Фотографическая иллюстрация. 1863. №7. С. 43.

⁴¹¹ Фотографическая иллюстрация // Энциклопедический словарь "Тверская область". Доступно из: http://region.tverlib.ru/cgi-bin/fulltext_opac.cgi?show_article=1500 (27.10.2015).

⁴¹² Фотографическая иллюстрация. 1863. №8 - 9. Лист-вклейка после № 8 – 9.

⁴¹³ Как известно читателю, первым русским фотографическим журналом была «Светопись», издаваемая художником Оже. Причины, побудившие А. Фрибеса назвать выпускаемый им журнал первым изданием такого рода, автору данной работы неизвестны; можно лишь предположить, что редактор «Фотографа» считал свой журнал первым, посвященным технике фотографии, что вполне справедливо.

⁴¹⁴ Фрибес Александр. От редактора // Фотограф. 1864. № 1. С. 1.

Программа издания была подробно изложена во вступительной статье. Она состояла из 12 пунктов. Мы только скажем кратко, что редактор планировал включить в журнал фотографические новости, информацию о законодательстве и правительственных распоряжениях, касающихся фотографии, разбор фотографической литературы, отдел биографий и некрологов, корреспонденций, объявлений и, конечно, учёных технических статей, на которые в журнале делался упор. Кроме того, шагом вперед по сравнению с предыдущими изданиями было то, что А. Фрибес учредил при редакции фотографическую лабораторию под руководством А. И. Шпаковского.

Можно предположить, что условия выпуска журнала были не самыми благоприятными, так как количество номеров ежегодно сокращалось. «Журнал «Фотограф», в издании которого произошла временная остановка, – говорилось в одном из номеров, – вследствие особенных обстоятельств, выходит ныне усиленными выпусками <...>»⁴¹⁵. Аналогичные заявления редактора в следующих номерах журнала также свидетельствовали о неблагоприятном положении дел. Тем не менее, А. Фрибес прилагал все усилия для улучшения ситуации. Но, несмотря на это, сдвоенный № 3/4 за 1866 год стал последним для журнала «Фотограф».

Безусловно, не все отделы, перечисленные в программе, были представлены в журнале. Он был также почти полностью лишен художественной критики и иллюстраций. Но своему подзаголовку – «Учёно-технический журнал» – издание соответствовало в полной мере, являясь весьма информативным источником технической и практической информации для фотографов своего времени.

В заключение описания журнала приведем несколько цитат, характеризующих данное издание и деятельность А. Фрибеса. О нём с теплотой отзывался редакционный коллектив другого «Фотографа», который будет издаваться в 1880 – 1884 гг.: «С образованным и энергичным, преданным делу редактором и прекрасными сотрудниками, этот журнал приобрёл к себе всеобщее уважение и имел достаточное число подписчиков. При журнале была учреждена лаборатория, под заведыванием известного всем русского изобретателя Шпаковского <...>. Служеб-

⁴¹⁵ От редакции // Фотограф. 1865. № 2. Лист-вклейка между № 2 и № 3–4.

ные обязанности редактора и назначение на административное место отвлекли его (А. В. Фрибеса. – О. Г.) от любимого дела и были, кажется, причиной прекращения столь полезного журнала на третьем году издания»⁴¹⁶.

Из этой же статьи мы можем почерпнуть краткие сведения о самом А. В. Фрибесе. Он – «один из немногих членов-учредителей Технического Общества, был единогласно избран специальным редактором»⁴¹⁷ журнала с одноимённым названием «Фотограф»⁴¹⁸, но по причине тяжёлой болезни вскоре вынужден был отказаться от этого поста.

Вопросы представления памятников культуры с помощью фотографии в издании не разрабатывались, а потому для нашего исследования оно не представляет серьёзного интереса.

4. «Фотографическое обозрение». 1865–1869 гг. Подзаголовок отсутствует. Редактор В.Р. Зотов, с № 10 – П.Н. Петров. Издатель А.О. Бауман. Санкт-Петербург.

В 1865–1866 гг. журнал выходил два раза в месяц, с 1867 г. – ежемесячно. В 1869 г. вышло только 7 номеров.

Этот журнал издавался при фотографическом депо (складе-магазине) А. О. Баумана в Петербурге. Естественно, зависимость от предпринимателя, выпускавшего журнал, накладывала свой отпечаток на характер издания. В этом издании присутствует много рекламных объявлений от фирмы-издателя, подписчикам регулярно высылались каталоги продукции, печатались новости депо и информация о новинках. При возможности реклама включалась в номер не только в качестве листов-вклеек, но и внутри статей. О подобных изданиях обычно довольно негативно отзывались редакторы так называемых «независимых» журналов, выражавших интересы какого-либо фотографического общества. Например, такой негативный отзыв о «Фотографическом обозрении» мы находим на первых

⁴¹⁶ От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф. 1880. № 1, июнь. С. 1.

⁴¹⁷ Там же. С. 3.

⁴¹⁸ Фотограф: Орган V отдела Императорского Русского Технического Общества по светописи и её применениям. Спб., 1880 – 1884.

страницах журнала «Фотограф»⁴¹⁹. Справедливости ради, следует отметить, что «независимые» журналы также помещали в своих номерах немало рекламных вклеек, и число подобных листов порой приближалось к количеству страниц в самом журнале.

«Фотографическое обозрение» не напечатало вступительного слова, раскрывающего цели и задачи издания, поэтому мы можем сделать выводы лишь на основе анализа публикаций. Судя по количеству статей, посвящённых различным техническим вопросам, основной задачей журнала было предоставление читателям всевозможных практических сведений, касающихся фотографии: новинки, химические рецепты, советы по фотографированию и т.д. Журнал имел следующую структуру: от 5 до 15 статей, дающих практические советы фотографам по технике съёмки, описание различных фотопроцессов, небольшие публицистические статьи, например, «Художественность в фотографии», и прочее. Были в журнале статьи и общетеоретического характера, а также новости мира фотографии.

5. «Фотографическое обозрение». 1870 г. Полное название: *«Технический журнал Фотографическое обозрение, посвященный фотографии и её применениям»*. Редактор Р. Радлов. Издатели М. Тепфер и А. Мальм. Санкт-Петербург. Всего вышло 12 номеров. Журнал относился к числу изданий, выпускаемых фотографическими фирмами. М. Тепфер и А. Мальм были владельцами Главного депо фотографических принадлежностей.

Во вступительном обращении к читателям издатели сообщали, что они приняли журнал от предшествующей редакции. У издания было две цели: удовлетворить потребности читателей, нуждающихся в практических рекомендациях (в основном, технического характера) и сделать журнал «проводником идей» применения фотографии в науке⁴²⁰. Журнал является продолжением предыдущего «Фотографического обозрения», повторяя структуру и общую направленность статей. Как и журнал-предшественник, «Фотографическое обозрение» 1870 года издания даёт главным образом технические сведения.

⁴¹⁹ От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф: Орган V отдела Императорского Русского Технического Общества по светописю и её применениям. 1880. № 1, июнь. С. 1.

⁴²⁰ От редакции // Фотографическое обозрение. 1870. № 1. С. 2.

6. Таковую же роль в становлении фотографической периодики сыграл ежемесячный журнал *«Фотографический вестник»*, выходивший в Санкт-Петербурге в 1867 г. Редактор в издании не указан. Издателем его был А. Берггольц. Всего вышло 9 номеров.

Этот журнал существовал при фотографическом депо Берггольца в С.-Петербурге. Цель издания, как говорилось в первом номере журнала, – способствовать «распространению испытанных и действительно полезных открытий и усовершенствований в области фотографии»⁴²¹. С этой целью А. Берггольц издавал в русском переводе журнал Берлинского Фотографического Общества «*Photographische Mittheilungen*», выходивший под редакцией известного учёного доктора Германа Фогеля. «Фотографический вестник» служил своего рода представителем Берлинского Фогелевского Общества, членом которого мог стать каждый подписчик, доплативший 1 рубль к подписной плате. В состав материалов журнала входили «оригинальные статьи и сообщения о новых теоретических и практических исследованиях, усовершенствованиях и изобретениях по части фотографии» отчёты о заседании Берлинского Фотографического Общества, сообщения о заседаниях в фотографической мастерской королевской Берлинской Ремесленной Академии, объявления, разные известия и заметки⁴²². Конечно, при таком положении дел и речи быть не может о представлении памятников древнерусской культуры в фотографии – все статьи были переводными с немецкого и носили почти исключительно технический характер, что, в принципе, совпадало с целями журнала. Издание это просуществовало всего 9 месяцев и получило негативную оценку на страницах журнала «Фотограф» из-за своей принадлежности к фотографическому депо и неоригинальности содержания⁴²³.

7. *«Светопись»*. 1877–1878 гг. С № 2 подзаголовок: *Орган фотографии*. Приложение к журналу «Свет». Редактор-издатель Н.П. Вагнер. Санкт-Петербург.

⁴²¹ Об издании в 1867 году журнала «Фотографический вестник» // Фотографический вестник. 1867. № 1. С. 1.

⁴²² Там же. С. 1.

⁴²³ См. статью: От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф: Орган V отдела Императорского Русского Технического Общества по светописи и её применениям. 1880. № 1, июнь. С. 1 – 2.

Для того, чтобы понять значение приложения «Светопись», необходимо в общих чертах охарактеризовать журнал «Свет». В его подзаголовке можно прочесть слова: «Орган общечеловеческого развития: научно-художественное ежемесячное издание». Журнал редактировал профессор Университета Н. П. Вагнер. С первой же страницы издатели журнала определяют его цели и, если можно так выразиться, задают тон своему изданию. «Главная цель – развить сознание общества, поставить науку на то место, на котором она должна стоять, как руководитель общественного сознания»⁴²⁴. Кроме того, в журнале «Свет» много внимания уделялось вопросам искусства, печатались литературные произведения разных жанров. Во вступительной статье говорилось также о важном значении иллюстрированных изданий в деле удовлетворения художественных потребностей публики, образования народных масс и формирования художественного вкуса. Можно предположить, что во многом именно для этого было создано приложение к журналу в виде «Светописи». «Картина рисует перед глазами готовое, ясное представление, между тем как слово, несмотря на всю его силу, всегда должно прибегать к помощи воображения. А разве мало есть вещей, которые не может вообразить себе слушатель или читатель, или же воображает совершенно обратно с действительностью»,⁴²⁵ - пишет редактор в своём обращении к читателю. В аннотации журнала на титульном листе сообщается, что «в издании примут участие: Ф. М. Достоевский, Я. П. Полонский, А. И. Сомов, Д. И. Менделеев, А. М. Бутлеров, И. И. Сеченов, А. Н. Бекетов»⁴²⁶, и журнал уже поэтому не мог не привлечь внимание образованных читателей. Уже по одному этому разнообразию и известности фамилий можно представить, насколько обширной и глубокой была программа журнала. Одну из частей этой программы составляла «фотография как область искусства и человеческого знания»: «будучи ценителем искусства и человеком науки, уважаемый редактор видел в фотографии частное совмещение этих

⁴²⁴ От редакции // Свет. 1877. № 1. С. I.

⁴²⁵ Там же. С. III.

⁴²⁶ Свет. 1877. № 1. Титульный лист.

двух проявлений человеческого духа», говорилось в характеристике издания, данной впоследствии журналом «Фотограф»⁴²⁷.

Впервые «Светопись» вышла как приложение в №9 журнала «Свет». Всего вышло 10 приложений. Ввиду столь малого количества и небольшого объёма номеров, мы имеем возможность подробно рассмотреть структуру каждого выпуска для того, чтобы лучше понять характер этого издания.

Номера 1 – 4 содержат следующие статьи: 1. Исторический очерк открытия и развития фотографии; 2. Аналитическая сила фотографии; 3. Освещение посредством отражательной ширмы Кента; 4. Эмульсионный процесс Шардона. Первая статья, очень обширная и подробная, посвящена истории светописи и продолжается из номера в номер. Вторая статья гораздо меньше по объёму и носит также общеобразовательный характер. Две последние краткие статьи первого года издания дают технические советы фотографам. На втором году издания журнала «Свет» количество статей в каждом номере «Светописи» увеличилось, а их объём уменьшился. Статьи в 5 – 7 номерах представляют собой в основном заметки о разных аспектах фотографической теории с упрощёнными практическими примерами. Кроме того, в № 6 появляется раздел «Фотографические новости».

Весь № 8 занимает переводная статья «Лекции о фотографии капитана Абнея, читанные им в Кенсингтонском музее в Лондоне». Окончание этой статьи мы находим в № 9, где, кроме этого, помещены биографический очерк русского фотографа В. А. Каррика, новости фотографии и статья «К разъяснению химической реакции щелочного проявителя фотографического изображения». На этом «Светопись» прекратила своё существование. «К крайнему сожалению, Светопись, не поддержанная сотрудниками из среды фотографов-техников и любителей, должна была прекратиться», констатировала редакция журнала «Фотограф»⁴²⁸.

Приложение к «Свету» выходило нерегулярно, постоянных корреспондентов у него не было, для человека, серьёзно занимающегося фотографией, оно не

⁴²⁷ От редакции журнала «Фотограф» // Фотограф. 1880. № 1, июнь. С. 2.

⁴²⁸ Там же. С. 2.

могло представлять большого интереса, однако дилетанту это издание могло принести определенную пользу.

Журнал «Свет» просуществовал немногим более своего приложения – до 1879 г. В 1880 г. он был преобразован в журнал «Мысль», выходивший вплоть до 1882 г.

8. «Фотограф». 1880–1884 гг. Подзаголовок: *Орган V отдела Императорского Русского Технического Общества по светописи и её применениям*. Ответственные редакторы – Ф.Н. Львов, Н.П. Аловерт, П.П. Андреев. Специальный редактор – В.И. Срезневский. Издание Императорского Русского технического общества. Ежемесячный журнал. Санкт-Петербург.

Первый номер – июнь 1880 г., последний – апрель 1884 г.

Во вступительной статье, помещённой в первом номере, редакторы сообщают, что их журнал продолжает дело фотографа-любителя А.Б. Фрибеса, издававшего в С.-Петербурге одноимённый журнал в 1864–1866 гг. «Цель журнала, – говорилось в названной статье, – знакомить со всеми успехами фотографии и её применений и способствовать её развитию в истинном направлении в России»⁴²⁹. Кроме того, задачей журнала было и установить связь V Отдела с фотографами, работающими в провинции. Структура журнала чётко определена: 5–8 полноценных статей, библиография, обзор выставок, отчёты о действиях V отдела ИРТО; позднее появился раздел «Смесь», реже публиковались обзоры зарубежных фотожурналов, мелкие заметки. В статьях говорилось о технической стороне фотографии (главным образом, о фотосъёмке и фотохимии), иногда печатались исторические очерки, публицистические статьи.

В 1884 г. вышли лишь четыре номера, уже в апреле «Фотограф» прекратил своё существование. В одном из выпусков следующего журнала, издаваемого V отделом («Труды V-го Отдела Императорского Русского Технического Общества», 1888–1894 гг. – см. ниже), объяснение этому даёт В.И. Срезневский: ««Фотограф» остановился из-за малого количества подписчиков, число которых не превышало 140. <...> Читатели «Фотографа» находили, что статьи его часто слиш-

⁴²⁹ Там же. С. 3.

ком серьёзны и специальные, да и к тому же сами члены, за исключением немногих, не принимали участия в составлении статей»⁴³⁰. Журнал, действительно, был изданием, предназначенным лишь для узкого круга специалистов, поэтому не смог объединить вокруг себя и профессионалов, и любителей. В журнале уделялось много внимания разработкам и усовершенствованиям бромжелатинного процесса, но совсем не освещались вопросы практического применения фотографии.

9. Труды V-го Отдела Императорского Русского Технического Общества.

Отд. оттиск из «Записок И. Р. Технического Общества». 1888–1894 гг. Издание Императорского Русского технического общества. Фамилия редактора, В.И. Срезневского, обозначена только на титульном листе журнала за 1890 г. (в номерах за другие годы редактор не указан). Санкт-Петербург.

«Труды» за 1887 г. напечатаны в 1888 г. (вышло 12 выпусков); за 1888 г. – изданы в том же году (6 выпусков); за 1889 г. – в 1890 г. (6 выпусков); за 1893 г. – в 1894 г. (номера выпусков не обозначены, но согласно внутренней пагинации книгу можно разделить на 3 выпуска). В 1890–1892 гг. «Труды» не выходили в свет.

Первые два года (1887–1888) журнал выходил без титульного листа и именовался собственно «Трудами V-го Отдела...». В 1889 г. появляется титульный лист с новым названием: «Сборник статей по фотографии, извлечённых из трудов V-го Фотографического Отдела Императорского Русского Технического Общества за 1889 г.» У издания 1894 г. на титульном листе появилось новое заглавие: «Сборник статей по фотографии и её приложениям: Труды V-го Отдела. За 1893 г. Извлечено из Записок Императорского Русского Технического Общества».

Редакция специально не анонсировала цели издания, но, исходя из характера публикаций, можно сделать вывод, что задачи журнала сводились к обнародованию трудов V отдела ИРТО, а также сообщению хроники заседаний и финансовых отчётов. Кроме того, издание включало множество сообщений о последних

⁴³⁰ Беседа в заседании V-го Отдела 12 декабря 1886 г. // Труды V-го Отдела Императорского Русского Технического Общества. 1887 (1888). Вып. 4 – 5. С. 11 – 12.

достижениях фотографии, публиковало научные статьи и давало практические советы.

Журнал выходил нерегулярно, не имел общей программы. Выделить единую структуру для всех номеров не представляется возможным, поэтому мы отметим те разделы и направления, которые появлялись в журнале: кроме «сообщений» членов V отдела и «Бесед в заседаниях V-го отдела», публиковались материалы следующего содержания: «Обзор новостей в фотографии», «Заметки по фотографии» (объединявшие краткие разрозненные научные сообщения), а также ряд научно-технических статей, не включенных ни в один из разделов. Статьи часто сопровождалась чертежами и рисунками, реже – научными фотографиями. Художественных светописных приложений у журнала не было. Ещё одна особенность издания состояла в полном отсутствии рекламы и объявлений. Всё то, что говорил В.И. Срезневский о серьёзности и специальности статей в «Фотографе», можно смело отнести и к этому новому изданию V отдела.

В целом, издание носило нерегулярный, непродуманный и крайне непоследовательный характер, но, тем не менее, в нем появлялись весьма ценные в научном и техническом отношении статьи. Журнал отражал жизнь V отдела, объединившего многих талантливых фотографов, выступавших на заседаниях с интересными сообщениями. К сожалению, он не использовал целиком те большие возможности, которые были у отдела как части ИРТО: драгоценное время заседаний зачастую тратилось на выяснение отношений между членами отдела и бюрократические прения, о чем свидетельствуют материалы публикаций.

10. «Фотографический вестник». 1887–1897 гг. Подзаголовок: *Журнал практической светописы для фотографов и любителей*. Редактор П.М. Ольхин. Издатель Бруно Зенгер⁴³¹. Ежемесячный журнал. Санкт-Петербург.

Во вступительной статье к журналу редактор пишет: «<...> мы желаем по мере наших сил содействовать развитию и совершенствованию искусства, равно-го которому по привлекательности, всеобщей доступности и полезности едва ли

⁴³¹ Владелец «Фотографического депо Бруно Зенгера и Компании» в С.-Петербурге.

можно указать»⁴³². Редакция планировала обращать основное внимание «на практическую сторону дела, не упуская, конечно, из вида и сообщения известий о теоретических работах, имеющих важное значение для прикладной светописи»⁴³³.

Уже с середины первого года издания деятельность журнала расширилась, и была заявлена следующая программа: «1. Успехи светописи в России и за границей; 2. Вещества, применяемые в светописи, проверка их качества; 3. Инструменты и приборы для светописцев, проверка их доброкачественности; 4. Применение светописи в науках, графических искусствах, на суде и т.д.; 5. История светописи; 6. Искусство в фотографии; 7. Обзор фотографической журналистики и сочинения о светописи; 8. Выставки; 9. Смесь; 10. Объявления».

Судя по характеру статей, представленных в издании, все поставленные задачи журнал старался выполнять, но преобладало, как и было обещано в №1, «изложение практической стороны светописного дела»⁴³⁴. Номера журнала имели следующую структуру: от 8 до 20 статей, «Почтовый ящик» (вопросы читателей и ответы редакции, письма в редакцию), иногда – обзоры иностранной литературы и «Смесь». В некоторых номерах печатались отчёты о заседаниях V отдела ИРТО. Начиная с № 1 за 1896 г. к журналу прилагались иллюстрации.

В № 12 за 1897 г. издатель сообщал, что прекращает выпуск журнала. Когда «Фотографический вестник» только начинал свою деятельность (в 1887 г.), в России не было ни одного журнала, посвящённого светописи, но со временем эта лакуна оказалась заполненной, и потребность в фотографических журналах на момент закрытия «Фотографического вестника» была удовлетворена. «По этой причине и ввиду того, что при издании «Фотографического вестника» мы не домогались материальных выгод, мы теперь предоставляем другим специальным журналам несколько большее поле деятельности в надежде, что они окажут желаемое воздействие развитию светописи в России»⁴³⁵. Однако на этом жизнь журнала не

⁴³² Нашим читателям // Фотографический вестник. 1887. №1. С. 2.

⁴³³ Там же. С. 2 – 3.

⁴³⁴ Там же.

⁴³⁵ От издателя // Там же. 1897. № 12. С. 265.

прекратилась – он возродился с тем же редактором и под тем же названием в 1904 году.

11. «Русский фотографический журнал». 1895–1898 гг. Подзаголовок: *Ежемесячное иллюстрированное обозрение фотографии и её применений в искусствах, науках и технике*. Редактор-издатель Е.П. Головин. С № 2 1898 г. редактор В.И. Срезневский, издатель П.И. Бабкин. Санкт-Петербург.

Цели издания не были представлены читателю, поэтому, попробуем определить их, исходя из содержания журнала. В каждом номере было опубликовано 4 – 6 полноценных статей, посвящённых техническим вопросам фотохимии, фототехники, различным видам фотографических процессов и т.п. Кроме того, были разделы, посвящённые новым изобретениям в фотографии, обзору иностранной и русской литературы, а также разделы «Сообщения», содержащий сведения о жизни фотографических обществ, о конкурсах и выставках, «Ответы редакции», «Объявления» и художественные приложения. На втором году издания у журнала появилась более четкая программа, посвящённая «всестороннему изучению и разъяснению вопросов фотографии и её применений в искусствах, науках и технике»⁴³⁶; в следующем, 1897 г., эта программа стала ещё определеннее. Кроме редактора Е.П. Головина, который был в это время ассистентом Императорской Военно-медицинской академии, в издании принимали участие Г.П. Анненков, Л.А. Берггольц, А.К. Ержемский, В.И. Срезневский и др. В.И. Срезневский стал редактором журнала с № 2 за 1898 г., но через два месяца издание прекратило своё существование. В 1898 г. вышло только 4 номера.

Следует отметить следующую особенность журнала: в течение тех трёх лет, когда его редактировал Е.П. Головин, каждый номер имел приложение – часть какого-нибудь руководства или книги, посвящённых фотографии. Так, к подшивке за 1895 г. прилагался перевод книги И.М. Эдера «Лаборатория и павильон фотографа»; к номерам за 1896 г. – руководство А.К. Ержемского «Условия и приёмы фотографирования портретов» и т.д.

⁴³⁶ От редакции // Русский фотографический журнал. 1896. № 1. С. 1.

Цели издания не были полностью осуществлены: большинство статей касаются лишь той или иной стороны техники фотографии, мало затрагивая применения светописы в искусстве и науке, о которых журнал должен был повествовать в соответствии со своей программой. Но в выбранной области научно-популярных и специально-технических статей издание достигло редкой глубины и качества изложения.

12. «Труды Казанского фотографического общества». 1896–1897 гг. Подзаголовок отсутствует. Редактор и издатель не указаны. Казань.

В кратком вступительном тексте даётся объяснение причин издания журнала: «В виду общего интереса, представляемого некоторыми рефератами, Правление Общества нашло возможным их печатать и настоящей брошюрой имеет честь представить г.г. членам Общества I-й выпуск Трудов Общества. Следующие выпуски будут выходить по мере накопления материала»⁴³⁷. Первое собрание Казанского фотографического общества состоялось 6 октября 1895 г., о чём и сообщала публикация в первом выпуске «Трудов...»⁴³⁸. Председателем нового общества был Н.В. Сорокин.

Журнал состоял из двух отделов: 1) публикации по технике фотографии (3 статьи в № 1 и 5 статей в № 2); 2) отчёты о работе Казанского фотографического общества (деятельность, финансы, сведения о составе и т.д.).

Всего вышло два выпуска журнала. Публикаций, имеющих отношение к предмету нашего исследования, не обнаружено.

13. «Фотографическое обозрение». 1896–1903 гг. Подзаголовок: *Ежемесячный журнал по фотографии и её применениям*; с № 7 1898/1899 также: *Орган Русского Фотографического Общества в Москве*. Редактор П.В. Преображенский. Издатель А.Ф. Рейне. С № 4 1896 г. редактор-издатель А.Ф. Рейне. Москва.

Определить цели журнала можно исходя из его структуры, названия и

⁴³⁷ От Правления Казанского Фотографического Общества // Труды Казанского фотографического общества. 1896. Вып. 1. С. 3.

⁴³⁸ Отчёт о деятельности Казанского фотографического общества от 6 октября 1895 до 1 марта 1896 г. (По поручению правления составлен членом его А. Богородским) // Там же. 1896. Т.1. Вып. 1. С. 17–28.

содержания публикаций, так как редакционная статья в первом номере отсутствует. Главной целью издания, как и многих других, была техническая помощь фотографам при съёмке, проявлении, печати и других фотопроцессах, но, кроме этого, журнал своими материалами способствовал развитию эстетической мысли, печатая на своих страницах статьи об искусстве в фотографии, истории светописы и т.д. В силу того, что «Фотографическое обозрение» было органом РФО в Москве, журнал осуществлял связь Общества с «внутренней Россией», то есть провинцией. Номера имели следующую структуру: 1. обширные статьи о технических вопросах и затрагивающие эстетику фотографии; 2. раздел «Среди Обществ», посвящённый, в основном, деятельности РФО; 3. рецепты; 4. ошибки и неудачи при фотографических работах.

Журнал отличался разнообразием содержания; присутствовали художественные приложения. Значительная часть статей была переводной. Издание даёт довольно интересный и разносторонний материал по множеству вопросов фотографического знания.

14. «Кругозор». 1897–1905 гг. Подзаголовок: *Ежемесячный художественно-фотографический журнал. Выходит без предварительной цензуры под редакцией Н.Ф. Мертца.* Редактор-издатель Н.Ф. Мертц. Санкт-Петербург.

Подписка – 8 рублей в год. Выходил один раз в год.

В № 1 за 1897 г. редактор подробно описывает программу журнала, включающую множество разделов: 1) История живописи и фотографии; 2) Теория фотографических процессов; 3) Фотографическая химия; 4) Применение фотографии к наукам, искусствам, промышленности и технике; 5) Техника живописи и фотографии; 6) Обзор специальных, художественных и фотографических журналов; 7) Хроника. Отчёты о деятельности художественных и фотографических обществ и съездов. Художественные и фотографические выставки и конкурсы. Фотографические курсы и школы; 8) Автобиографии людей, имевших связь с фотографией; 9) Библиография. Разбор изданий и руководств по фотографии и соприкасающихся с нею искусств. Корреспонденция по предметам программы журнала; 10) Смесь. Фотографические рецепты и практические указания; 11) Почтовый ящик;

12) Специальные приложения по фотографии: руководства, сборники, указатели, лексиконы и пр.; 13) Рисунки, виньетки и художественные приложения: гравюры, фотоколлографии, фотоцинкографии, автотипии и пр.; 14) Объявления⁴³⁹.

Эта обширная и интересная программа включала едва ли не всё, о чём мог бы писать фотографический журнал того времени. В некотором смысле она идеальна. Однако журнальная практика, начиная с первого номера, была совсем иной. Кроме программы журнала первый номер за 1897 г. содержал всего две статьи и одно художественное приложение. Большую же часть номера составлял перевод книги доктора Trutat «Фотоколлография. Практическое руководство для фотографов и любителей», сделанный Н.Ф. Мертцем. Книга опубликована целиком и занимает едва ли не весь номер.

Следующий номер (№ 1 за 1898 г.) вышел, как и предыдущий, отдельной книжкой и, кроме четырёх статей, содержал в качестве приложения перевод ещё одного руководства по фотографии⁴⁴⁰.

Остальные семь лет журнал выходил небольшими номерами (в среднем по 16 страниц каждый). Книги и художественные приложения более не публиковались. В каждом номере было 2 – 5 статей, практически все технического характера. В некоторых номерах появлялись разделы «Фотографические новости», «Смесь», «Рецепты». Выпуск 1904 г. полностью повторял содержание журнала за 1900 г., а за 1905 г. – 1902 г.

Все статьи, кроме тех, что составлял сам Н.Ф. Мертц, вероятно, были переводными. Можно допустить, что Николай Мертц был единственным сотрудником журнала. Издание сохранило подписную цену в течение всего срока существования и, несмотря на редкость выхода в свет номеров, наименование «Ежемесячный журнал». Содержание журнала совершенно не соответствовало объявленной программе и не включало статей, имеющих отношение к нашему исследованию.

15. Фотографический Ежегодник П.М. Дементьева. Г. 1 – [7]. 1892–1898. Издатель Ф.Л. Вёснер. 1896–1897 гг. издатель – Г.Ф. Стейге. [1898 г. – издатель

⁴³⁹ Мертц Н.Ф. Программа иллюстрированного художественно-фотографического журнала «Кругозор» // Кругозор. 1897. № 1. С. 14.

⁴⁴⁰ Trutat D-r. Фототипия. Практическое руководство к печатанию красками / Пер.и прим. Н.Ф. Мертца. СПб., 1898.

П.М. Дементьев]. При участии: Н.А. Адрианова, Г.Н. Буяковича и др. Санкт-Петербург.

Выходил один раз в год.

В «Предисловии» автор «Ежегодника» перечисляет задачи издания:

«1) систематический подробный обзор выдающихся новостей по фотографии за минувший год; 2) ряд сообщений по важным вопросам фотографии, вышедших из-под пера русских и иностранных авторов; 3) воспроизведения со снимков русских фотографов (любителей и профессионалов) и 4) сведения о выставках, конгрессах и т.п.»⁴⁴¹.

Издание осуществлялось при участии видных деятелей фотографии: Н.А. Адрианова, А.К. Ержемского, А.М. Лаврова, С.Л. Левицкого и т.д.

Журнал имел семь основных разделов, самый большой из которых – «Успехи фотографии за ... год» – содержал всесторонний обзор усовершенствований в технической области фотографии. Далее, чаще всего, следовали разделы: «Статьи по различным вопросам фотографии», написанные специально для «Фотографического Ежегодника», сообщения о конгрессах и выставках, привилегиях, выдаваемых в России в области фотографии, а также краткая информация о российских фотографических обществах, библиография, описание приложений, алфавитный указатель статей, приложения.

В самом конце следовали рекламные объявления. Отдельной брошюрой выходила «Справочная книжка Фотографического Ежегодника» П. Дементьева, включавшая отдел таблиц и рецептов.

В «Ежегоднике» содержится множество сведений справочного, технического и, в меньшей степени, публицистического характера. Его с уверенностью можно рекомендовать для изучения и современным исследователям.

16. «Вся Россия». 1904–1908 гг. Подзаголовок: *Ежемесячный фотографический журнал*; с № 9 1906: *Ежемесячный фотографический журнал Фреландта*. Редактор А.Г. Гарнак. Издатель К.И. Фреландт. Москва.

⁴⁴¹ Предисловие // Фотографический Ежегодник. 1892. С. I–X.

Первый номер журнала вышел в апреле 1904 г. В 1905–1908 гг. выходил по 12 номеров в год.

Издатель К.И. Фреландт подробно описывает цели и программу журнала в своей вступительной статье. Автор сообщает, что имеет богатый опыт в области изготовления и продажи фотоматериалов, а также свои наблюдения о том, какой хаос и путаница царят в этой области, особенно в провинции. «Заполнить этот ясно осознаваемый всеми пробел, внести систему и свет в область фотографической торгово-промышленной деятельности <...> и составляет первую задачу нашего журнала»⁴⁴². Издатель не предполагает «ограничиться только сообщением новостей по фотографии или, другими словами, превратить наш журнал в систематический указатель новых аппаратов, препаратов и пр.»⁴⁴³, а желает, чтобы читатель мог, руководствуясь его журналом, «представить себе полную картину современного состояния фотографии и следить за постепенными её изменениями»⁴⁴⁴.

Карл Иванович Фреландт определял программу журнала следующим образом: «Главные статьи будут содержать описания новейших технических приёмов, процессов, способов, приспособлений и пр. Затем, в сжатой, популярной форме будут передаваться сообщения о новейших научных открытиях, имеющих более или менее близкое отношение к фотографии. Далее будут следовать краткие указания относительно вновь появляющихся новостей и более подробные сообщения о новостях, наиболее выдающихся и заслуживающих внимания, отчёты об испытаниях и работах с разными приборами, произведённые в наших складах, лабораториях или по нашему поручению»⁴⁴⁵.

Структура номеров соответствовала программе: в каждом номере помещались статьи, посвящённые новым аппаратам, приборам и химическим веществам, новости из мира фотографии (в основном, новинки техники), изложение различных фотопроцессов, разделы: «Из практики и для практики», «Советы и рецепты», «Выставки и конкурсы», «Вопросы и ответы», «Библиография», «Фото-

⁴⁴² От издателя // Вся Россия. 1904. № 1. С. 2.

⁴⁴³ Там же. С. 2.

⁴⁴⁴ Там же. С. 2.

⁴⁴⁵ Там же. С. 3.

мелочи и фото-юмор» – всего 10–30 статей. К номерам прилагались воспроизведения художественных фотографий.

Надо отметить, что характер журнала был своеобразным. Его издателем был владелец оптового склада фотографических принадлежностей и фабрикант бумаг и пластин для фотографии с одноимённым названием «Вся Россия». На титульном листе № 1 второго года издания читаем: «Журнал «Вся Россия», обнимая всю чрезвычайно обширную область фотографии, с полным правом может называться самым *необходимым пособием для руководства во всех вопросах, имеющих какое бы то ни было, более или менее близкое отношение к фотографии*»⁴⁴⁶. Однако вскоре становится ясно, что это «необходимое пособие» имело небольшой спрос: К.И. Фреландт объявил премии тем, кто приведёт наибольшее число подписчиков в короткие сроки⁴⁴⁷.

Издание имело интересную особенность: почти в каждом номере печатался какой-либо рассказ или этюд, связанный с фотографией, а также несколько анекдотов или смешных картинок на эту тему. Кроме того, к номерам за 1907 г. имелась масса бесплатных приложений, вроде «Наставления для начинающих фотографировать. Краткое руководство для любителей» К. Фёдорова⁴⁴⁸.

Журнал «Вся Россия», несмотря на определённые издержки довольно агрессивной саморекламы, содержал множество полезных и разнообразных по тематике статей. Декабрьский, 12-ый, номер за 1908 г. стал последним для журнала – причины его закрытия не указываются.

17. «Известия русского общества любителей фотографии в г. Москве». 1903–1907 гг. Подзаголовок отсутствует. Редактор П.В. Преображенский. Издание Русского общества любителей фотографии в г. Москве. Москва.

Ежегодно выходило 15 книжек. Годовая подписка – 5 рублей с доставкой, для членов Общества – бесплатно.

Программа журнала включала следующие пункты:

⁴⁴⁶ Титульный лист // Там же. 1905. № 1. Лист-вклейка перед № 1. Курсив редактора журнала.

⁴⁴⁷ Объявление // Там же. 1905. № 1. С. 3.

⁴⁴⁸ *Федоров К.* Наставление для начинающих фотографировать. М., 1907. 64 с. (Приложение к журн.: Вся Россия. 1907. № 8).

«1) Протоколы собраний Общества с кратким изложением читанных на них рефератов.

2) Отдельные статьи по фотографической технике, принадлежащие как членам Общества, так и другим лицам.

3) Отчёт о работах и исследованиях, сделанных в лаборатории Общества.

4) Новости по фотографической технике, появившейся в русских и иностранных журналах.

5) Изложение имеющих отношение к фотографии открытий и усовершенствований, сделанных в физике, химии, астрономии и др. науках.

6) Снимки научного и художественного значения, сделанные фототипией, фотоцинкографией и другими аналогичными способами.

7) Отчёты и другие известия, касающиеся фотографии.

8) Объявления, имеющие отношение к фотографии»⁴⁴⁹.

Заявленные обширные задачи были не полностью решены редактором, приват-доцентом Московского университета П.В. Преображенским. «Известия...» были типичным журналом фотографического общества, в деятельности которого основное внимание уделялось технико-технологическим вопросам. Присутствуют в журнале и публицистические статьи.

Структура журнала проста: от четырех до семи статей в каждом номере и материалы, касающиеся деятельности общества (протоколы заседаний, списки учредителей и т.п.). Со второго года издания (1904) содержание журнала расширилось: появился раздел «Среди фотографических новостей», включавший информацию о выставках, заседаниях учёных обществ. Кроме того, редактор публиковал результаты собственных исследований в области фотографической химии.

В № 1 за 1907 г. редактор даёт объяснения вынужденным задержкам с выпуском №№ 8 – 12 за 1906 г. Причины отсрочек различны – от загруженности редактора до полиграфических проблем. В следующем, 1907 г., Пётр Васильевич Преображенский планировал ещё более расширить программу издания, обширно

⁴⁴⁹ Программа журнала «Известия Русского Общества любителей фотографии в г. Москве» // Известия русского общества любителей фотографии. 1903. № 2. С. 17–18.

снабжать иллюстрациями номера, а также сообщил, что «важную часть журнала составит собственная работа редактора по новой теории фотографии»⁴⁵⁰.

Однако, ни № 1, ни последующие номера журнала (в 1907 г. вышло всего 8 номеров) не отличались от предыдущих ни по содержанию, ни по структуре – они только становились меньше по объему.

В течение 1903–1905 гг. и 1907 г. в качестве приложения публиковалось следующее издание: «Основы фотографии. Руководство для любителей и пособие для лиц, применяющих фотографию при научных работах»⁴⁵¹.

Точные причины закрытия журнала неизвестны. Вероятнее всего, занятия наукой стали отнимать у редактора слишком много времени.

18. «Любитель кодакист». 1908–1916 гг. Подзаголовок: *Иллюстрированное обозрение, интересующее каждого любителя фотографии.* Редактор-издатель А.Ф. Лорер. Издание Акционерной компании «Кодак»⁴⁵². Санкт-Петербург.

Всего вышло 38 номеров. Год издания на обложке отсутствует.

Описание журнала производится по неполному изданию, №№ 1–2, изучить не удалось. Возможно, в одном из этих выпусков и была опубликована программа журнала.

Редактором-издателем журнала была Александра Фёдоровна Лорер. Её журнал выходил нерегулярно, без подписки, и распространялся бесплатно через магазины и аптеки, торгующие фотографическими товарами.

В каждом номере небольшого объёма (8 страниц включая титульный лист) редактор помещала около 6 статей с советами для фотографов. Журнал не содержал таблиц и рецептов, а статьи, касающиеся практики фотодела, имели, скорее, публицистический характер. Нередко обсуждалась творческая сторона фотогра-

⁴⁵⁰ От редактора // Известия русского общества любителей фотографии. 1907. № 1. С. 1–2.

⁴⁵¹ *Englisch Eugen.* Основы фотографии. Руководство для любителей и пособие для лиц, применяющих фотографию при научных работах / Пер. с нем. А. Донде. М., 1904. 192 с. (Прил. к журн.: Известия русского общества любителей фотографии. 1903–1905 гг.)

⁴⁵² Российские представительства компании «Кодак» находились в то время по адресам: Санкт-Петербург, Б. Конюшенная, д. 19; Москва, Петровка, д. 15 и д. 16.

фии. В каждом номере публиковались снимки, сделанные аппаратом «Кодак», да и сами статьи содержали много скрытой и явной рекламы.

В целом, издание оставляет странное впечатление: ни начинающий, ни опытный фотолюбители большой практической пользы из него извлечь не могли, журнал носил скорее развлекательный характер.

19. «Профессионал-Фотограф». 1909–1916 гг. Подзаголовок: *Фотографический журнал для профессионалов*. Редактор-издатель А.Ф. Лорер. Издание Акционерной компании «Кодак». Санкт-Петербург; Москва.

Вышло 25 номеров журнала.

Во вступительной статье определяются цели издания: «служить проводником новых идей и методов в постановке и ведении профессионального дела. Учреждение рационально поставленных фотографических предприятий, обзаведение их, приёмы и средства привлечения клиентов, – всему этому будет уделено место на страницах нашего издания»⁴⁵³.

Структура номеров следующая: 1–3 статьи, касающиеся деятельности фотографа-профессионала, 1–3 технические заметки (новые фотоприборы, бумаги, способы печати), художественные фотографические приложения (при которых неизменно указывалось, что они напечатаны на бумаге Истмена⁴⁵⁴), рекламные объявления. Объём каждого номера – около 10 страниц.

В отличие от предшествующего журнала, издаваемого компанией «Кодак», «Профессионал-Фотограф» содержал гораздо больше полезной информации для своей целевой аудитории, предлагая даже примеры оформления рекламных листовок. Реклама компании в изобилии присутствовала и в этом журнале.

20. «Фотографический вестник». 1904–1910 гг. Подзаголовок: *Журнал практической светописы для фотографов и любителей*; с 1908 г.: *Журнал и ежегодник светописной практики*. Редактор-издатель П.М. Ольхин. Ежемесячный журнал. Санкт-Петербург.

⁴⁵³ От редакции // Профессионал-Фотограф. 1909. № 1. С. 3.

⁴⁵⁴ Джоржд Истмен (1854–1932), основатель Акционерной компании «Кодак» (Eastman Kodak Company).

Редактор не объясняет причины возрождения журнала и не называет каких-либо новых задач или программы журнала: одиннадцатый год издания (1904) журнал встретил так, как будто и не прекращал своего существования.

В журнале «Повестки Русского Фотографического Общества в Москве» находим краткую рецензию на «Фотографический вестник»: «Издаваемый им [П.М. Ольхиным – О. Г.] в настоящее время журнал, небольшой по объёму, скромный по виду, доступный по цене даже самому скромному кошельку, заслуживает полного внимания и должен быть в руках у каждого любителя, так как редактор выбирает для его страниц лишь наиболее интересное, и применимое в практике»⁴⁵⁵.

Возобновившийся «Фотографический вестник» повторяет структуру журнала 1887–1897 гг. Судя по тому, что статьи имеют всё тот же практический характер и охватывают, в основном, техническую сторону фотографии, цели издания журнала не изменились.

Логическим продолжением основных тем журнала стало издание «Фотографического сборника статей и заметок из области практической светописы».

21. «Фотографический сборник статей и заметок из области практической светописы». 1911 г. Подзаголовок отсутствует. Издание редакции журнала «Фотографический вестник». Редактор не указан. Санкт-Петербург.

За 1911 г. имеются выпуски 1 и 2.

«Фотографический сборник» является своеобразным продолжением «Фотографического вестника», и из 1-го номера мы узнаём условия создания, программу и задачи этого издания.

«Фотографический вестник» с 1 января 1911 г. перешёл в распоряжение нового издателя; прежде он редактировался, а потом и издавался (1904–1910 гг.) П.М. Ольхиным, «известным русским деятелем в области практической фотографии», который был вынужден оставить свою деятельность из-за преклонного возраста и по состоянию здоровья. Программа журнала осталась прежней, «только развитие и осуществление её предполагается поставить в более широкие преде-

⁴⁵⁵ Библиография // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1906. № 8. С. 222.

лы». Основная цель издания – «предоставлять сведения обо всём, что имеет отношение к фотографии, кроме чисто научных статей и литературно-беллетристических статей, иначе говоря, что-либо вымышленное из быта фотографов»⁴⁵⁶.

Программа журнала включала следующие основные пункты: 1) оригинальные и переводные статьи по фотографии и её применению в области науки, искусства и повседневной жизни; 2) отечественная фотопромышленность и изобретения; 3) новости заграничного фоторынка; 4) описание местностей, представляющих интерес в художественном отношении; 5) библиография; 6) фотографическая летопись; 7) статьи для начинающих и юношества; 8) вопросы и ответы; 9) смесь; 10) иллюстрации, число которых увеличено по сравнению с «Фотографическим вестником»⁴⁵⁷.

Журнал имел следующую структуру: в каждом номере 4–5 статей, в основном технического характера, некоторые выпуски также содержали разделы «Фотографическая летопись», «Библиография», «Смесь», приложения.

Содержание издания далеко не полностью отвечало заявленной программе. Как и во многих других фотографических журналах, сведения о применении фотографии в науках и искусствах практически не находили отражения на страницах издания. 2 – 4 разделы программы почти не были представлены, 7 – 10 пункты лишь в малой степени соответствовали своим задачам.

Таким образом, заявленное расширение программы не было отражено в реальной издательской деятельности. После 2-го выпуска журнал прекратил своё существование, хотя ещё в конце второго выпуска объявлял подписку на следующий, так и не состоявшийся.

22. «Фотограф». 1907 г. Подзаголовок: *Ежемесячный журнал, посвящённый защите профессиональных и правовых нужд фотографов-работников.* Издатель – В.И. Васильев. Редактор – М.А. Красовский⁴⁵⁸. Санкт-Петербург.

⁴⁵⁶ К читателям // Фотографический сборник статей и заметок из области практической светописи. 1911. Вып. 1. С. 1.

⁴⁵⁷ Там же. С. 3.

⁴⁵⁸ В № 5 1907 г. присутствует искажение фамилий: В.И. Всильев и М.А. Крсовский.

Вышло 5 номеров.

Необходимо пояснить значение термина «фотографы-работники»: в фотографических ателье «работниками» называли копировальщиков, ретушёров, людей, занимавшихся смешиванием химических растворов, печатью фотографий и другой подсобной работой. При том, что это были, в основном, интеллигенты и более или менее образованные люди, они зачастую находились в бесправном положении, как и другие рабочие того времени – всё зависело от воли хозяина фотоателье.

Издание открывала эмоциональная статья, озаглавленная «С.-Петербург, 18 января»⁴⁵⁹, которая обращала внимание читателя на бесправное положение рабочих, необходимость объединяться для противостояния угнетателям, а также на те нарушения октябрьского манифеста, которые поощряет в среде буржуазии правительство.

Далее следовала статья «Объединение фотографов-работников»⁴⁶⁰ о возникших в Петербурге, Москве, Одессе, Киеве и других городах Союзы фотографов. Особенное внимание уделялось Союзу фотографов-работников в столице. Следующие статьи были посвящены известиям о деятельности Союза в Петербурге, хроникам забастовок и т.д.

Журнал имеет важное значение для исследователей темы российского законодательства в области фотографии, а также для тех, кто занимается историей первой русской революции, положением рабочих и организацией «фотографических услуг» в Российской Империи. Все статьи, короткие сообщения и заметки так или иначе относятся к теме противостояния рабочих и их хозяев.

Вопросу представления памятников культуры в фотографии внимание не уделялось.

23. «Повестки Русского Фотографического Общества в Москве». 1905–1907 гг. Подзаголовок отсутствует. Редактор – Н.С. Кротков. Издание Русского Фотографического Общества в Москве [далее Р.Ф.О. – О.Г.]. Москва.

⁴⁵⁹ С.-Петербург, 18 февраля // Фотограф. 1907. № 1. С. 1–2.

⁴⁶⁰ Объединение фотографов-работников // Фотограф. 1907. № 1. С. 2–3.

Выходили 10 раз в год. № 1 – май 1905 г.

В первом номере редактор обозначает цели издания и рассказывает его предысторию. За четыре года до выхода в свет «Повесток» Р.Ф.О. печатало свои труды, но, несмотря на то, что интерес к ним возрастал, «случайный характер этого маленького, домашнего, семейного издания»⁴⁶¹ не давал возможности выработать постоянную программу. Вследствие этого появилась мысль издавать «настоящий» журнал. После обсуждения и ходатайства в соответствующих органах, «Общество имеет право издавать свой собственный журнал *без предварительной цензуры*»⁴⁶².

Редактор заявляет, что «весь состав Членов Общества, *in cogroge*, представляет собою *издателя* нашего журнала, циркулирующего только и исключительно *между своими членами*». Эта замкнутость на среде Общества «указывает на то, что материал журнала, кроме статей, поступающих извне, должен образоваться из добровольного сотрудничества наших членов для установления той внутренней связи между ними, которая и есть первенствующая цель настоящего издания». Редакция рассчитывала на литературное и художественное сотрудничество членов Общества, им предоставлялась возможность проиллюстрировать журнал своими фотографическими работами. Другая цель – «служить художественным воплощением художественных стремлений нашего Общества». Редактор призвал расширять горизонты и включать в журнал статьи, имеющие отношение к искусству в целом. Ещё один аспект деятельности редакции – организация Художественной экспертной Комиссии. Её целью было, во-первых, давать ответы на вопросы о художественных и технических качествах фотоснимков, которые члены Общества присылали бы для экспертизы, и, во-вторых, периодическое учреждение конкурсов на соискание премий. И последняя немаловажная задача журнала, анонсированная редакцией – «служить советом и указаниями по всем процессам фотографической техники»⁴⁶³.

Редактор Н.С. Кротков был преисполнен оптимизма относительно нового начинания: «Я смело предрекаю нашему журналу почтенную будущность: ни од-

⁴⁶¹ Кротков Н.С. От редактора // Повестки Русского Фотографического Общества в Москве. 1905. № 1. С. 10.

⁴⁶² Там же.

⁴⁶³ Там же. С. 10 – 12.

но издание не находилось ещё в таких благоприятных условиях, ни одно не насчитывало у себя с первых шагов такого количества читателей и добровольных сотрудников»⁴⁶⁴.

Номера журнала структурировались следующим образом: протоколы заседаний Р.Ф.О. и другие новости из жизни Общества, информация о конкурсах и выставках, технические советы и указания, «Из журналов» – пересказ статей других периодических изданий, «Библиография», «Объявления». Структура журнала была подвижной, поэтому в выпусках могло быть разное количество разделов.

Уже к середине 1906 г. на очередном заседании Р.Ф.О. со стороны г. Лавровского, которого поддержали многие члены, прозвучала критика в адрес самого Общества и издаваемых им «Повесток»⁴⁶⁵. Примерно через год читаем в журнале: «С первого номера «Повесток» и до предыдущего четвёртого (второго года издания) редактор «Повесток» находился в совершенно исключительном положении: в его распоряжении не было *ни одного* сотрудника»⁴⁶⁶, который помогал хотя бы чем-либо в работе над журналом: надежды редактора, озвученные им в № 1 за 1905 г., не оправдались. Но, начиная с № 5 за 1905 г., ситуация изменилась: у журнала появился секретарь и штаб сотрудников. Изменилась и программа, включающая теперь три главных отдела: 1) отдел научной, теоретической и практической фотографии, 2) отдел художественной фотографии, 3) «Жизнь нашего Общества». Кроме того, в журнале публиковались статьи для начинающих фотолюбителей.

В 1907 г. издание прекратило своё существование. «Р.Ф.О. в Москве <...> постановило сделать свой орган «Повестки Р.Ф.О. в Москве», выходящий более двух лет замкнуто среди членов Общества, доступным для всех желающих и, дав ему новое название, открыть подписку на 1908 год»⁴⁶⁷. Новый журнал, издаваемый Р.Ф.О. в Москве, должен был называться «Вестник фотографии».

⁴⁶⁴ Там же. С. 11.

⁴⁶⁵ Очередные собрания // Там же. 1906. № 4. С. 75.

⁴⁶⁶ От редактора // Там же. 1907. № 5. С. 97.

⁴⁶⁷ Объявление // Там же. 1907. № 2. Лист-вклейка перед № 2; см. об этом же: Отчёт об очередном собрании // Там же. 1907. № 2. С. 55–56.

24. «Фотографическое искусство». 1906–1908 гг. Подзаголовок: *Журнал любительской фотографии*; с 1907 г. – *Журнал художественной любительской фотографии*; с 1908 г. – *Русский журнал художественной фотографии*; с № 5 1906 г. также: *Официальный орган Русского фото-клуба в Риге*. Редактор-издатель – О.К. Зольдтнер. Рига.

Журнал поставил себе целью «быть в полном смысле слова верным и компетентным спутником русских фотографов-любителей»⁴⁶⁸. Мнение редактора о своём едва зародившемся детище носит самоуверенный характер: «Программа нашего журнала, без которого ни одному русскому фотографу-любителю не рекомендуем заниматься этим интересным и полезным искусством, <...> разнообразна»⁴⁶⁹. Далее следует описание довольно стандартной программы, включающей 1) информацию о выставках и репродукции фотографий, 2) технические усовершенствования, 3) вопросы и ответы, 4) смесь, 5) литературу, 6) фотографические общества.

Общая структура номеров следующая: 1. Публицистическая статья, например, «Женщина в области светописы», «Фотографирование детей», «Фотография и эстетика» и т.п. (подобные, зачастую довольно интересные, тексты присутствовали почти в каждом выпуске, но иногда номер начинался и со следующего – технического раздела); 2. Техническая часть: фотографические рецепты, технические усовершенствования, советы; 3. Смесь, ответы редакции на вопросы читателей и т.п.; 4. Художественные приложения. Среди них доминировали работы иностранных фотографов и членов Русского фотоклуба в Риге.

В журнале есть статьи о пользе фотографии в медицине, ботанике, астрономии, минералогии и других науках, но ничего о пользе фотографии в деле сохранения памятников культуры. По нашей теме в каком-либо её аспекте не было найдено ни одной публикации.

Сущность «Фотографического искусства» довольно точно отражает выдержка из короткой рецензии в журнале «Вся Россия»: «журнал издан очень

⁴⁶⁸ От издателя // Фотографическое искусство. 1906. № 1. С. 1.

⁴⁶⁹ Там же. С. 1.

изящно, по внешности напоминает хорошие немецкие журналы»⁴⁷⁰. Издаваемое в Риге «Фотографическое искусство» стремилось быть в курсе общеевропейской фотографической жизни и публиковать статьи на модные темы женской эмансипации, фотографической эстетики и т.д. В сущности, журнал был не слишком содержательным, темы многих статей повторялись, больше внимание уделялось иностранной фотографической жизни в ущерб отечественной. Тем не менее, следует отдать должное качеству воспроизведения художественных приложений в журнале, а также вкусу редактора при их подборе.

25. «Фотографический листок». 1906–1917 гг. Подзаголовок: *Журнал новостей в области фотографии*. Редактор – М.Л. Лудзский. Издатель – Ф. Иохим и Компания. Санкт-Петербург.

Ежемесячный журнал. Первый номер: ноябрь – декабрь 1906 г.

Из № 1 за 1906 г. мы узнаём о целях издания, главная из которых – знакомить читателей с фотоностями (в основном, технического характера). «Не имея в виду извлечение какой-либо выгоды от продажи самого издания, а преследуя в данном случае лишь цель – держать интересующегося читателя в курсе всех новостей в области фотографии, мы, конечно, в то же время далеки от мысли скрывать и то, что, вызывая этим путём в наших читателях интерес ко всему новому, мы, вместе с тем, рассчитываем естественно поднять этим спрос на рекламируемые нами изделия и расширить круг потребителей»⁴⁷¹.

В первом номере нового журнала, издаваемого торговой фирмой «Иохим и Компания», подавляющее большинство статей начинаются словом «Новый» или «Новое» – предлагались пластинки, копировальные рамки и т.д., к журналу прилагался список новых изданий по фотографии с указанием цен и прейскурант товаров компании. Подписная цена этого издания была весьма невысокой – 50 копеек в год.

Со второго номера (февраль 1907 г.) различные вариации «нового» начинают постепенно исчезать, но, тем не менее, преобладают статьи о тех или иных ви-

⁴⁷⁰ Библиография // Вся Россия. 1906. № 4. С. 105.

⁴⁷¹ Цель издания «Фотографического Листка» // Фотографический листок. 1906. № 1. С. 2.

дах фотографических принадлежностей. В этом и в следующих номерах печатается научно-популярная статья Ф. Рейна «Цветная фотография»⁴⁷². В течение 1907 года всё больше внимания журнал уделяет различным способам цветной фотографии.

С 1908 г. журнал несколько видоизменяется: на страницах «Фотографического листка» появляются материалы по фотографии и фототехнике, публикуются статьи подписчиков и отпечатки с негативов лучших работ читателей, а также новые разделы, посвящённые фотографическим обществам, «Вопросы и ответы», расширенная библиография (печатается содержание последних номеров наиболее популярных русских фотографических журналов), информация о конкурсах и выставках.

Из соединённого № 8–9 за 1917 г. мы узнаём о том, что журнал прекратил существование: «С рассылкой этого номера и № 5–7 Товарищество Ф. Иохим и К°, ввиду тяжелых условий настоящего времени, невозможности получения бумаги и постоянно возрастающей стоимости печатания издания, в несколько раз превышающей поступления по журналу, вынуждено прекратить журнал на неопределённое время»⁴⁷³. Номер 10–12 за октябрь–декабрь 1917 г. содержит только «Алфавитный указатель статей, помещённых в Фотографическом Листке за 11 лет издания журнала с 1906 по 1917 г. Составитель Ф. Рейн».

Первые годы существования были типичными для издаваемого торговой фирмой журнала, но он развивался, и со временем стал представлять немалый интерес для самых разных любителей фотографии. Современным исследователям многие его материалы будут интересны для изучения.

26. «Фотограф-практик». 1907–1909 гг. С № 15 подзаголовок: *Ежемесячный иллюстрированный фотографический журнал*. Редактор-издатель – Н.А. Атамасов. Санкт-Петербург.

Журнал издавался владельцем «торгового дома» – склада фотографических принадлежностей – Н. Атамасовым. В каждом номере журнала была приписка: «К

⁴⁷² Рейн Ф. Цветная фотография (фотохромия) // Там же. 1907. № 2. С. 13–16; № 3. С. 11–16; № 4. С. 15–16; № 5. С. 15–16; № 7. С. 13–14; № 8. С. 14–15; № 9. С. 16; № 10. С. 14–16; № 11. С. 14–16; № 12. С. 14–17.

⁴⁷³ От редакции // Там же. 1917. № 8–9. С. 88.

каждой покупке на сумму не меньше 1 рубля и каждому заказу из провинции – один из вышедших номеров – бесплатно».

Во вступительной статье к № 1 Н. Атамасов сообщает о целях своего издания: во-первых, он хотел бы знакомить читателя с постоянно появляющимися новостями фотографической промышленности и способами фотографирования; во-вторых, причиной издания стало «желание давать покупателям чисто практические указания для достижения наилучших результатов в фотографировании»⁴⁷⁴; в-третьих, издатель журнала хотел «развить общение между фотографами, особенно провинциальными, путём обмена личными вопросами, наблюдениями и результатами»⁴⁷⁵.

Журнал имеет следующую структуру: в начале номера – обращение к читателям, далее – описание новинок фототехники и цены на них; технические сведения о различных приспособлениях и фотооборудовании; новинки фотографической промышленности; различные рецепты и практические советы профессионалам. Начиная с № 6 за 1907 г. печатались советы для начинающих. В каждом номере существовали также отделы «Смесь» и «Вопросы и ответы».

Сведения, публикуемые в журнале, носили почти всегда технический характер, много внимания уделялось новинкам и советам для начинающих, практически отсутствовали фотографические иллюстрации.

Статей, относящихся к нашей теме, не было.

27. «Фотографические новости». 1907–1918 гг. С № 3 подзаголовок: *Ежемесячный иллюстрированный журнал*; с 1909 г. добавлено: *практической фотографии*. Ответственный редактор – И.А. Фелиш, фактический редактор – Н.Е. Ермилов. Издатель И.И. Стеффен. С № 3 1911 г. издатель – И.А. Фелиш. Санкт-Петербург.

Выходил ежемесячно, в 1918 г. вышло 8 номеров.

«Фотографические новости» – журнал, организованный владельцем склада, магазина и фабрики фототехники И.А. Стеффеном. Из вступительной статьи мы

⁴⁷⁴ От издателя // Фотограф-практик. 1907. № 1. С. 1.

⁴⁷⁵ Там же. С. 1.

узнаём о цели издания. Желая идти навстречу покупателям, И. Стеффен сообщает о выпуске «особых торговых циркуляров <...>, в которых я буду сообщать возможно подробные сведения о всех новостях фотографического дела, поступивших в мои склады. <...> Кроме того, в этих циркулярах, которые я озаглавлю «Фотографические новости торгового дома И. Стеффен», я буду по временам помещать свод сведений о приборах и принадлежностях, относящихся к какому-либо отдельному фотографическому процессу или к какой-либо отдельной отрасли фотографии»⁴⁷⁶. Кроме того, издатель собирался печатать в кратком виде полезные рецепты, советы и указания по фотографической практике, а также новости торговой фирмы.

Эта программа соответствовала структуре журнала (в каждом номере было от 10 до 20 статей на разные темы), со временем прибавились следующие разделы: «Смесь», «Фотографическая литература», «Разные новости», «Конкурсы и выставки», «Почтовый ящик», «Объявления».

Следует добавить, что программа, намеченная издателем во вступительной статье, значительно расширилась, благодаря стараниям редактора Н.Е. Ермилова и сотрудников журнала.

В издании «Русский фотографический вестник» было опубликовано поздравление с 10-летним юбилеем «Фотографических новостей», содержащее краткую характеристику этого журнала. «В среде своих сотрудников он имеет такие авторитетные имена в области нашего специального знания, как профессор А.И. Прилежаев, В.И. Срезневский, А.А. Поповицкий, В.А. Виноградов. Руководителем этого журнала является видный и исключительно преданный своему делу и фотографической области журнальный работник Н.Е. Ермилов. <...> Хотя «Фотографические новости» издаются фото-торговой фирмой «И. Стеффен и К^о», но в отделе разработки вопросов знания и искусства это обстоятельство не выявилось»⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ К покупателям // Фотографические новости. 1907. № 1. С. 2.

⁴⁷⁷ Наши фотографические журналы // Русский фотографический журнал. 1916. № 8–9. С. 167.

Остаётся лишь полностью согласиться с вышеприведённой цитатой и добавить, что «Фотографические новости», выходявшие почти 12 лет (не частый случай для дореволюционной российской фотографической прессы), представляют ценный материал для исследователей в области культуры и истории фотографии.

28. «Светопись». 1907–1908 гг. С № 4 подзаголовок: *Орган Саратовского фотографического общества*; с № 5: *Официальный орган Саратовского и Одесского фотографического обществ*; с № 12: *Иллюстрированный журнал практической фотографии и её приложений* (с №13 1907 – *применений*). *Официальный Орган Саратовского и Одесского фотографических Обществ. С особым приложением «Кино», посвященным кинематографии и связанным с нею вопросам*; с № 19 также: *Минусинского фотографического Общества*. Редактор-издатель – И.Д. Перепёлкин. Москва.

Первый номер – апрель 1907 г. В первый год издания выходил 2 раза в месяц. Подписка составляла 3 рубля в год.

Во вступительной статье редактор И.Д. Перепёлкин не только рассказывает о целях издания, но и сообщает, что прежде выпускал «Повестки Русского фотографического общества в Москве»; после того, как руководство этим журналом перешло в другие руки, он учреждает собственный фотографический журнал. Чтобы быть полезным любому человеку, обратившемуся к фотографии, журнал должен: «держат своих читателей в курсе художественного и технического прогресса фотографии, сообщать о всех новых открытиях и усовершенствованиях способов, приёмов и приборов; знакомить с новыми течениями в художественной фотографии; <...> одним словом, давать полную картину современной фотографической жизни вообще и русской в частности»⁴⁷⁸. Следует отметить, что в течение вступительной статьи редактор-издатель несколько раз делает акцент на предполагаемом сотрудничестве читателей и редакции.

С № 2 за 1907 г. появляются художественные приложения; журнал изобилует рекламой.

⁴⁷⁸ Перепелкин И. Зачем? От редактора-издателя // Светопись. 1907. № 1. С. 1.

В журнале помещались статьи с практическими рекомендациями фотографам, новости фотографической жизни и деятельности обществ; в начале каждого номера обычно имелась статья критического содержания⁴⁷⁹ или направленная на воспитание эстетического вкуса читателей. Присутствовали также отдел библиографии, «Мелкие заметки», статьи, посвященные технике фотографии и т.д. В № 19 за 1907 г. появляется «Экстренное приложение», напечатанное отдельной брошюрой: «К законопроекту об авторском праве фотографа, внесенному в Государственную Думу»⁴⁸⁰. Полемика, развернувшаяся в журнале вокруг этого законопроекта, станет важным источником для исследователя данного вопроса.

С № 9 1907 г. выходит в свет журнал «Кино» – «Приложение к журналу «Светопись», посвященное кинематографии и связанным и нею вопросам». В кратком вступительном слове редактор сожалеет о том, что специальную статью по кинематографии найти в России почти невозможно. «Редакция журнала «Светопись», поставившая себе целью давать полную картину развития всех отраслей фотографии, <...> желает сделать попытку заполнить этот пробел, введя под настоящим заголовком отдельное приложение, посвященное кинематографии, которое будет появляться время от времени»⁴⁸¹. Журнал «Кино» стал первым русским изданием, посвященным кинематографу, и выходил небольшими выпусками в несколько страниц в конце почти каждого номера «Светописи». Приложение содержало статьи, касающиеся технической стороны кинематографа, раздел «Мелкие заметки», информацию о новых фильмах и т.д.

В 1908 г. вышли №№ 1–4 «Светописи».

Таким образом, рассмотренный журнал мог быть интересен как любителям, так и профессионалам своими публикациями по технике, эстетике и правовому аспекту фотографии. Тем не менее, уже на втором году издания журнал был закрыт, надежды редактора на сотрудничество с читателями не оправдались.

29. «Фотограф». 1910/1911 гг. Подзаголовок: 1910/1911 № 1 *Ежемесячное иллюстрированное обозрение практической фотографии и её применений, изда-*

⁴⁷⁹ См. напр.: К. Г. Великая цель и простые средства // Там же. 1907. № 7. С.77–78.

⁴⁸⁰ К законопроекту об авторском праве фотографа, внесенному в Государственную Думу. М., 1908.

⁴⁸¹ От редакции // Кино: Прилож. к журн. «Светопись». № 1. С. 1.

ваемое при участии Фотографического отдела Харьковского отделения Императорского Русского Технического Общества. Редактор-издатель А.Ф. Вернер. Харьков.

Журнал выходил ежемесячно, первый номер – июль 1910 г.

Редактором и издателем журнала был предприниматель, владелец склада фототоваров, поставщик Харьковского отдела ИРТО А. Вернер. Он считал главной задачей нового журнала – «возможно широкое ознакомление со всем новым, совершающимся в области светописи и её приложений, разъяснение тёмных для многих химических процессов, совершающихся при фотографических работах, описание приложений фотографии к научным и практическим потребностям, ответы на теоретические и практические вопросы читателей»⁴⁸². Журнал планировалось издавать следующим образом: научно-техническую часть журнала вели члены Фотографического отдела Харьковского отделения ИРТО, коммерческую часть, а также оригинальные и переводные статьи представлял издатель Анатолий Феликсович Вернер.

Структура журнала отвечала его программе: 3–5 статей, посвящённых техническим аспектам фотографии, разделы «Советы и рецепты», «Вопросы и ответы», «Смесь», «Библиография». Следует отметить, что, как и в большинстве журналов, объявлявших своей целью сообщать читателям сведения о применениях фотографии, эта часть издания сводилась к минимуму, если вообще была представлена. «Фотограф» Вернера не был исключением: в журнале преобладали узкоспециальные статьи по технике фотографии, в то время как научные статьи более широкого профиля были редкими.

Журнал содержал художественные приложения, в том числе цветные. На момент создания «Фотограф» являлся единственным журналом, посвящённым светописи, на юге России.

Единственная статья, относящаяся к нашей теме, посвящена уже рассмотренной нами архитектурно-фотографической выставке в Академии художеств

⁴⁸² От «Фотографического отдела Х. Отделения Императорского Русского Технического Общества» // Фотограф. 1910. № 1. С. 3.

(см. раздел, посвященный журналу «Фотографический сборник статей и заметок...»). Обещанные подробности выставки не сообщаются.

30. «Вестник Одесского фотографического общества». 1912–1914 гг. Подзаголовок: *Журнал посвящен деятельности Одесского фотографического общества и обозрению успехов фотографического знания; с 1913 г.: Журнал деятельности Одесского фотографического общества и успехов фотографии.* Редактор Г.С. Михайлов-Мучкин. С № 1 1913 Н.М. Волков. С № 3 1913 Г.С. Михайлов-Мучкин. Издатель с № 1 1913 Одесское фотографическое общество в лице уполномоченного Н.М. Волкова. С № 3 А.Ф. Корсун. С № 5 Г.С. Михайлов-Мучкин. Одесса.

Подписная цена – 1 рубль в год. Журнал выходил от 2 до 6 раз в год.

Первый номер – июль 1912 г., последний – март–май 1914 г.

В № 1 журнала за 1912 г. помещена вступительная статья, в которой ответственный редактор Г.С. Михайлов-Мучкин описывает цели и характер нового издания: «Назначение нашего журнала – прежде всего, отражать жизнь Одесского фотографического общества <...>»⁴⁸³. Тем не менее, редактор не желал сводить задачи нового журнала только к функциям печатного органа Одесского фотографического общества и предполагал, что новый журнал станет весьма разносторонним и полезным фотографическим изданием. «Таким образом, в нашем журнале будут отделы: I. Жизнь Одесского фотографического общества. II. Вопросы фотографии. III. Обзор фотографической литературы. IV. Биографии и некрологи. V. Фотографические общества. VI. Промышленность и техника. VII. Советы и указания. VIII. Иллюстрации. IX. К рисункам. X. Почтовый ящик»⁴⁸⁴.

Статьи, представленные в журнале, свидетельствуют о том, что редакция прилагала усилия для того, чтобы содержание издания соответствовало его программе, все пункты которой не были, конечно, представлены в каждом номере, но в течение года внимание уделялось каждому из них. Каждый номер журнала содержал 2–3 иллюстрации, а также их критический разбор художественным редак-

⁴⁸³ Михайлов-Мучкин Г.С. От редакции // Вестник Одесского фотографического общества. 1912. № 1, июль. С. 1.

⁴⁸⁴ Там же.

тором издания. Следует отметить высокое качество печати публикуемых фотографических приложений.

Со второго года издания журнала происходит не только изменение его подзаголовка, но и редакционного состава, о чем свидетельствует титульный лист № 1 за 1913 г. и вступительная статья к номеру. В последней сообщается, что первый редактор и основатель журнала председатель Одесского фотографического общества Г.С. Михайлов-Мучкин устранился от редактирования журнала вследствие невозможности совмещать обязанности председателя правления и редактора⁴⁸⁵. Новой редакцией, состоящей из коллегии членов Одесского фотографического общества с ответственным редактором Н.М. Волковым во главе, были предприняты незначительные изменения в программе журнала, а именно расширение отдела «Жизнь Одесского фотографического общества» и учреждение фотографических конкурсов для подписчиков⁴⁸⁶. В остальном же новая редакция придерживалась прежнего курса.

На № 3 второго года издания вновь происходят изменения в редакционном составе, о чем сообщает ответственный редактор «Вестника...»⁴⁸⁷. Тем не менее, программа журнала остается прежней. Заведующим художественным отделом журнала стал действительный член Одесского фотографического общества Г.Г. Леклер. Единственное изменение, которое редакция запланировала ввести и осуществила уже в текущем номере – «сообщение большего количества практических сведений для широкого круга фотографов-любителей»⁴⁸⁸.

Журнал содержит множество интересных, не потерявших своей актуальности и сегодня статей, среди которых «Фотография на войне в 1904–1905 годах»⁴⁸⁹, полемика вокруг пикториализма⁴⁹⁰, обширная статья Г.С. Михайлова-Мучкина о создании специального учебного заведения для подготовки фотографов⁴⁹¹ и другие.

⁴⁸⁵ От редакции // Там же. 1913. № 1, янв.–февр. С. 1.

⁴⁸⁶ Там же. С. 1–2.

⁴⁸⁷ Михайлов-Мучкин Г.С. От редакции // Там же. 1913. № 3. С. 33.

⁴⁸⁸ Там же.

⁴⁸⁹ Гречинский В.П. Фотография на войне в 1904–1905 годах // Там же. № 2, март–апрель. С. 24–26.

⁴⁹⁰ См. напр.: Нилус П. Впечатления Там же. №1. С. 9–10.

⁴⁹¹ Михайлов-Мучкин Г.С. Назревший вопрос // Там же. № 5. С. 65–67.

Третий год издания приносит всего два выпуска «Вестника...», и вскоре журнал меняет своё название – с 1915 г. он будет выходить как «Русский фотографический вестник».

31. «Русский фотографический вестник». 1915–1916 гг. Подзаголовок: Популярно-научный и художественный журнал. Редактор-издатель – Г.С. Михайлов-Мучкин. Одесса.

Журнал выходил 6 раз в год. Всего вышло 9 номеров.

Издание открывается патриотическим воззванием к русскому народу, связанным с Первой Мировой войной⁴⁹². Далее в «Задачах журнала»⁴⁹³ читаем: «Важнейшую задачу «Русского фотографического вестника» составит разработка вопросов фотографического знания и искусства и применений фотографии в разных областях, а также – посильное выяснение условий необходимого развития русской фотографической промышленности»⁴⁹⁴. Особое внимание уделялось фотографам-любителям, которым журнал был готов прийти на помощь в решении практических задач.

Журнал имел следующую программу: I. Вопросы фотографического знания, искусства и русской фотопромышленности; II. Обзор фото-литературы и деятельности в области фотографических учреждений, обществ и отдельных лиц; III. Летопись событий мира фотографии. IV. Обозрения художественных светописных приложений; V. Советы и указания, вопросы и ответы, почтовый ящик⁴⁹⁵.

Предполагалось, что в разработке журнала примут участие более пятнадцати весьма уважаемых лиц различных профессий со всех уголков России.

Номера журнала имели следующую структуру: 6–8 статей, из которых только 1–2 касались технической стороны фотографии, остальные имели общественные, эстетические, теоретические темы; публиковались сведения о фотографических обществах, конкурсах и выставках. Структура соответствовала программе журнала. Кроме того, в приложении к каждому номеру журнала помещались 2–4

⁴⁹² Михайлов-Мучкин Г.С. Первая мысль... // Русский фотографический вестник. 1915. № 1. С. 1–2.

⁴⁹³ Михайлов-Мучкин Г.С. Задачи журнала // Там же. С. 2.

⁴⁹⁴ Там же. С. 2.

⁴⁹⁵ Там же. С. 2.

качественные художественные иллюстрации. Со временем количество технических статей стало увеличиваться.

В последний год издания журнал отметил на своих страницах событие, исторически важное для русской фотографии – в Одессе открылось первое в России фотографическое учебное заведение, директором которого был Г.С. Михайлов-Мучкин, председатель Одесского фотографического общества.

«Русский фотографический вестник» был интересен и полезен и фотографам-любителям, и профессионалам, он затрагивал важные темы современности, в тяжёлое военное время находил возможность для публикации прекрасных светописных приложений. Однако, статей, имеющих отношение к нашей теме, в журнале нет.

32. «Фотограф-любитель». 1890–1909 годы издания. Подзаголовок: *Ежемесячный журнал*; с 1906 г.: *Ежемесячный иллюстрированный журнал*; с 4 1909 г.: *Ежемесячный иллюстрированный журнал научной, художественной и практической фотографии*. Редактор-издатель – А.М. Лавров. С № 8 1893 г. издатель А.М. Лавров, редактор – А.М. Бобриков⁴⁹⁶. С 1906 г. – редактор-издатель С.М. Прокудин-Горский. Санкт-Петербург.

Выходил ежемесячно.

Журнал имел следующую программу: 1) сведения о русских открытиях, изобретениях и усовершенствованиях по всем отраслям фотографии; 2) новости фотографии; 3) обзор литературы; 4) «На выставках»; 5) «На практике»: новости и отзывы; 6) «Почта»; 7) «Смесь»; 8) Объявления⁴⁹⁷.

Номера журнала составлялись по следующей схеме: 3–6 статей на технические, научно-популярные, эстетические и другие темы; разделы «Обзор литературы», «На практике», «На выставках», «Среди Обществ», «Новости фотографии», «Почта», «Смесь», объявления. К некоторым номерам прилагались воспроизведения фотографий подписчиков журнала и авторов статей.

⁴⁹⁶ С 1890 по 1906 г. журналом фактически руководил А.М. Лавров.

⁴⁹⁷ Программа журнала «Фотограф-Любитель» // Фотограф-любитель. 1890. № 2. Лист-вклейка перед № 2.

В течение периода, когда журнал выходил под руководством А.М. Лаврова, структура оставалась почти неизменной и отвечала изложенной программе. Под руководством С.М. Прокудина-Горского структура несколько меняется.

1905 г. был последним годом редакторства А.М. Лаврова. Своего преемника на редакторском посту он определил сам и сам представил его читателям журнала как человека, наиболее подходящего для заведования столь популярным и авторитетным изданием. Кроме того, представляет интерес факт перехода коллекции снимков различных видов России и типов населения, накопившейся за 16 лет существования журнала, в Московский исторический музей под названием «Коллекция сотрудников журнала «Фотограф-любитель», издаваемого А.М. Лавровым», о чём было сообщено в № 12 за 1905 г.⁴⁹⁸.

Под руководством С.М. Прокудина-Горского каждый номер журнала стал открываться вступительным словом под заголовком «От редакции», где к читателям обращался сам редактор. В течение всего 1906 года, в каждом номере Прокудин-Горский, как и обещал ранее, рассказывал о цветной фотографии в серии статей «Фотография в натуральных цветах», где была подробно изложена как теория цветоведения, так и практические знания, необходимые для получения верного отпечатка. При этом описывались все стадии работы с изображением – от выбора сюжета до печати, а также прилагались способы разных учёных для получения цветного снимка. Кроме того, расширилась часть журнала, посвящённая фототипическим воспроизведениям художественных фотографий: в нескольких номерах были напечатаны качественные цветные снимки самого редактора.

В 1909 г. редактор сообщал читателям: «необходимость заставляет меня приостановить издание журнала на 1 год»⁴⁹⁹. В это время С. Прокудин-Горский собирался целиком посвятить себя цветной фотографии памятников России: «я не отклонюсь никуда в сторону от нашего общего дела, наоборот, буду им слишком

⁴⁹⁸ К читателям // Там же. 1905. № 12. С. 441–443.

⁴⁹⁹ К читателям // Там же. 1909. № 12. С. 339.

занят в текущем году по вопросу, представляющему интерес для всего нашего обширного Отечества»⁵⁰⁰.

Журнал так и не возобновился – слишком много сил и расходов требовало предпринятое Прокудиным-Горским путешествие по России с целью «запечатлеть все памятники её в натуральных цветах»⁵⁰¹.

Журнал «Фотограф-любитель» предоставляет ценнейший материал для изучения истории отечественной фотографии. Этот журнал издавался дольше других фотографических журналов в России, являясь при этом одним из самых популярных и авторитетных. Его по праву можно считать главным дореволюционным русским фотожурналом: издание затрагивало самый широкий круг вопросов, связанных с фотоделом, было ориентировано на всех любителей светописы, а не на узкий круг специалистов, а его редактор С.М. Прокудин-Горский оставил след в истории фотографии своими уникальными цветными снимками России начала XX века.

33. «Вестник фотографии». 1908–1918 гг. Подзаголовок: *Издание Русского Фотографического Общества в Москве. Ежемесячный иллюстрированный журнал научной, художественной и любительской фотографии. Орган Московского Художественно-Фотографического Общества, фотографов-любителей «Дагерр» в Киеве, Рыбинского, Ярославской губернии, фотографического общества; с 1909 также: Орловского фотографического общества; с № 4 1910 г. также: Архангельского фотографического общества; с 1913 г. без подзаголовка. Редактор – Н.С. Кротков. С № 1 1909 г. – Н.С. Кротков и Я.Я. Звягинский. С № 10 1909 г. Я.Я. Звягинский. С № 7 1911 г. – А.М. Донде. С № 7 1915 г. – Н.В. Яровов. С № 4-6 1916 г. – Правление Русского фотографического о-ва в Москве. С № 4-5 1917 г. – Е.Е. Мелодиев. Издатель – Русское фотографическое общество в Москве. Москва.*

Во втором номере журнала Н.С. Кротков разъясняет задачи и программу журнала. Редакция намерена следовать по пути, намеченному «Повестками Рус-

⁵⁰⁰ Там же.

⁵⁰¹ Там же.

ского Фотографического Общества в Москве». «Отдавая предпочтение оригинальным статьям, мы будем брать из иностранной литературы всё, что представляет в ней действительный интерес»⁵⁰². Особое внимание редактор обещал уделять художественным иллюстрациям. На страницах журнала Н.С. Кротков публикует его программу, которая должна включать следующие разделы: 1) «Вопросы дня»; 2) Оригинальные статьи; 3) Переводы статей из иностранных журналов; 4) «Из журналов» — выдержки из иностранных и русских публикаций; 5) «Из записной книжки фотографа» — рецепты; 6) «Биографии и некрологи»; 7) «Заметки» — фотохроника; 8) «Жизнь нашего Общества» — сведения о деятельности Р.Ф.О.; 9) «К рисункам» — комментарии к художественным приложениям; 10) Библиография — обзор русской и иностранной фотографической литературы; 11) «Фотографические Общества» — сведения о деятельности российских фотографических Обществ; 12) «К сведению» — мелкие заметки; 13) «Вопросы и ответы»; 14) «Почтовый ящик» — письма в редакцию и ответы на них⁵⁰³. На страницах своего издания редакция собиралась размещать «статьи, посвящённые новым открытиям и изобретениям в области фотографии, применению фотографии в науках и искусстве, а также статьи, имеющие в виду читателей, ещё только приступающих к фотографированию»⁵⁰⁴.

Структура номеров соответствует программе, но не все разделы обязательно включались в каждый номер. Из особенностей журнала стоит отметить огромное количество рекламы (до начала I мировой войны) и множество прекрасных художественных приложений.

Начиная с № 1 1909 г. журнал выходит при совместном редакторстве Н.С. Кроткова и Я.Я. Звягинского. С № 10 1909 г. редакторское кресло занимает только Я.Я. Звягинский: первая смена редактора не стала последней.

В декабрьском номере за 1910 г. Яков Звягинский сообщал читателям, что слагает с себя редакторские полномочия в связи с разногласиями с Правлением РФО в Москве и его решениями относительно платы за распространение журнала

⁵⁰² Кротков Н.С. Без названия // Вестник фотографии. 1908. № 2. Лист-вклейка перед № 2. Лист 2.

⁵⁰³ Там же. Лист 4.

⁵⁰⁴ [Без названия] // Там же. 1908. Лист-вклейка между № 1 и № 2. Лист III.

(до этого момента члены Общества получали журнал бесплатно, Правление же предлагало взимать подписную плату)⁵⁰⁵. После многочисленных прений и обсуждений, отражённых в «Отчётах» Общества⁵⁰⁶, Я.Я. Звягинский и редакционная коллегия остались в журнале.

В середине 1911 г. последовало новое изменение в редакторском составе: на собрании Общества Я.Я. Звягинский заявил о своём бесповоротном уходе с редакторского поста, мотивируя это тем, что он «пользы журналу принести не может»⁵⁰⁷. Его приемником стал бывший заместитель редактора А.М. Донде.

С приходом А.М. Донде в журнале увеличивается число статей, посвящённых искусству фотографии, и художественных приложений, а также появляются снимки иностранных фотографов. Эти изменения были связаны, однако, ещё и с тем, что с журналом начинает сотрудничать известный киевский фотограф, председатель киевского общества «Даггер» Н.А. Петров. Вся художественная часть издания попадает в его руки: к Петрову приходит корреспонденция, относящаяся к искусству в светописии, и фотографии, он пишет статьи на темы фотоэстетики. Его усилиями журнал поднимается на новую высоту и становится по-настоящему художественным. Привлекаются новые сотрудники, в частности, Ян Булгак, начиная с № 2 1913 г., публикует свои «Фотографические беседы». С 1912 г. и практически до закрытия журнала особое внимание редакция обращала на новые способы печати снимков: бромойль, гуммиарабик, масляный и другие. Журнал становится проводником идей «фотоимпрессионизма», течения в фотографии, получившего позднее название «пикториализм». Преобладающая часть статей теперь посвящается разным аспектам художественной фотографии, а применениям её в науке и технике стало уделяться значительно меньше внимания. Сократился и раздел «Хроника», посвящённый новостям из мира фотографии. «Отчёты» о собраниях Р.Ф.О. тех лет дают нам богатый материал для изучения конфликтов и идейных разногласий, которые царили не только в Обществе, но и в фотографическом мире в целом.

⁵⁰⁵ От редактора // Там же. 1910. № 12. С. 329.

⁵⁰⁶ Жизнь нашего Общества // Там же. 1911. № 1. С. 14–28.

⁵⁰⁷ Отчёт об очередном собрании 25 мая 1911 г. // Там же. № 6. С. 188.

В 1915 г. снова меняется редактор журнала: №№ 1–6 редактируются ещё А.М. Донде, а №№ 7–12 – уже Н.В. Ярововым. Из № 6 мы узнаём, что А. Донде и члены его редакции оставляют работу над журналом из-за противодействия со стороны многих членов РФО⁵⁰⁸. Судя по «Отчётам», редколлегию буквально за-травили, выступая против нее с обвинительными докладами. На страницах журнала велась оживлённая полемика. Анализируя публикации, можно сказать, что уход А. Донде и его коллег из редакции отрицательно сказался как на содержании журнала, так и на его будущем.

В 1916 г. начинаются новые проблемы в управлении журналом. Н.В. Яровов покинул редакторское кресло, новую редколлегию составляют, начиная с соединённого № 4–6, А.А. Иванов-Терентьев, В.А. Никольский, Н.И. Свищов и другие. Примерно через год у журнала появляется следующий редактор – Е.Е. Мелодиев (с № 4–5 1917 г.).

«Вестник фотографии» среди дореволюционных фотографических журналов являлся образцом публицистического направления: прекрасно иллюстрированный и снабжённый разнообразными и интересными статьями, он даёт богатый материал для исследований.

В 1918 г. журнал «Вестник фотографии» прекратил своё существование.

⁵⁰⁸ К читателям «Вестника фотографии» // Там же. 1915. № 6. С. 162–164.

Приложение №2

Иллюстрации



1. Джованни Бианки. Une vue du Kremlin Moscou [Кремлевская площадь в Москве]. 1855 // ОЭ РНБ. Э ФТ63/5–М821. Эф 1711.



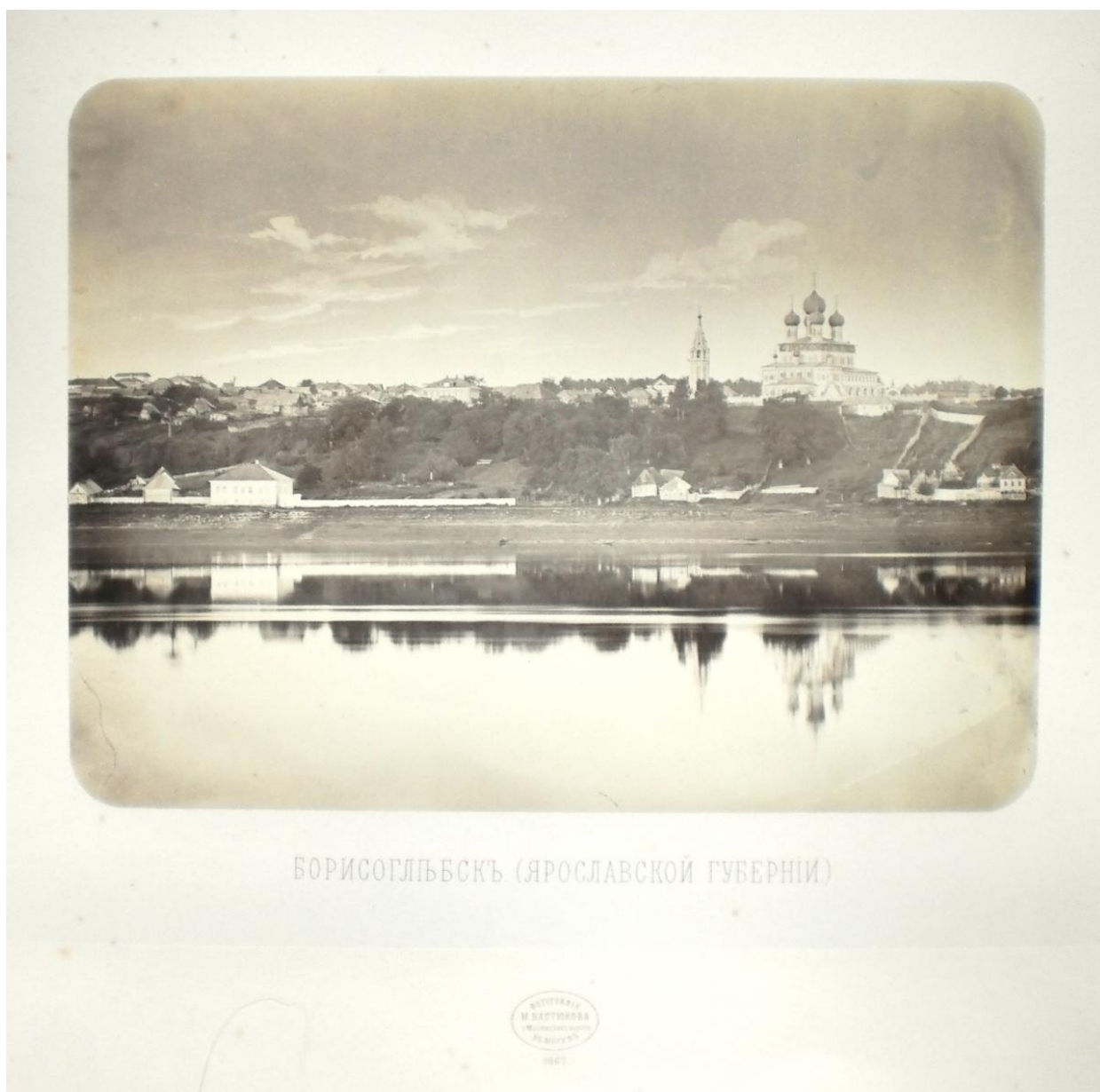
2. Джованни Бианки. Escalier Imperial. Moscou [Москва. Грановитая палата и Красное крыльцо]. 1855 // ОЭ РНБ. Э ФТ63/4–М821. Эф 10089.



3. Настюков М.П. Киев. Киево-Печерская лавра. 1860-е гг. // ГНИМА им. А.В. Щусева Р11-2782/1.



4. Настюков М.П. Вид Кремля в Нижнем Новгороде. Спасо-Преображенский собор, построенный в 1221 году. Архангельский собор, существует с основания Нижнего Новгорода / Лист из альбома «Виды местности по реке Волге от Твери до Казани, снятые московским фотографом М.П. Настюковым в 1867 г.» - Москва, 1867 год // ОЭ РНБ. Э АлТ 63/4-В670.

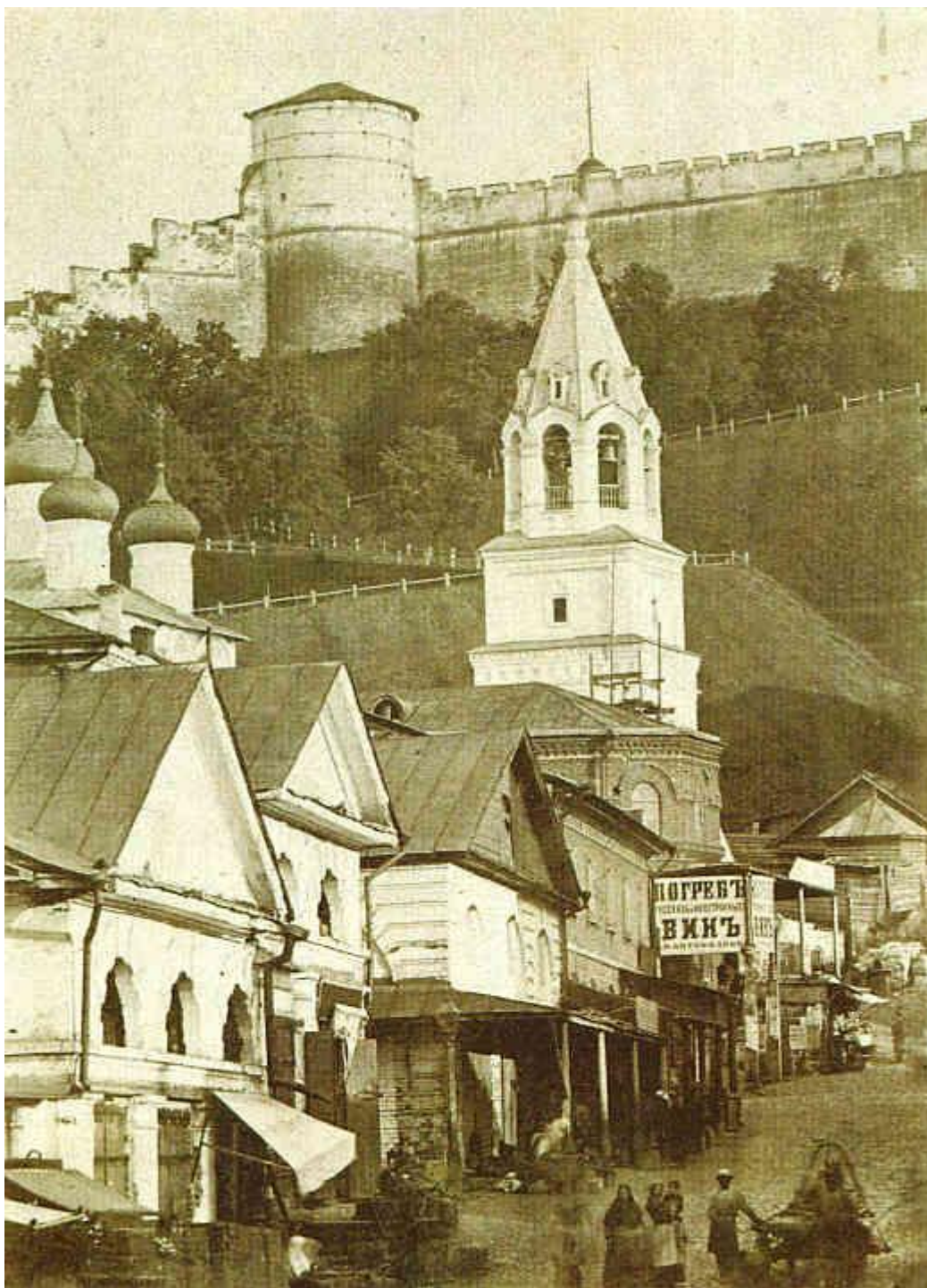


БОРИСОГЛЪБСКЪ (ЯРОСЛАВСКОЙ ГУБЕРНІИ)

5. Настюков М.П. Борисоглебск (Ярославской губернии) / Лист из альбома «Виды местности по реке Волге от Твери до Казани, снятые московским фотографом М.П. Настюковым в 1867 г.» - Москва, 1867 год // ОЭ РНБ. Э АлТ 63/4-В670.



6. Настюков М.П. Дом царевича Дмитрия / Лист из альбома «Виды местности по реке Волге от Твери до Казани, снятые московским фотографом М.П. Настюковым в 1867 г.» - Москва, 1867 год // ОЭ РНБ. Э АлТ 63/4-В670.



7. Карелин А.О. В старом Нижнем. 1860-е гг. // Андрей Осипович Карелин. Творческое наследие / Авт.-сост. А.А. Семенов, М.М. Хорев. – Нижний Новгород: Волго-Вятское книжное издательство, 1990. С. 117.



8. Дмитриев М.П. Соборный храм Святой Троицы в Макарьевском Желтоводском монастыре // Максим Дмитриев: Фотографии/ Сост. А. Баскаков. – М.: Планета, 1996. – С. 38.



9. Барщевский И.Ф. Церковь Покрова на Нерли (...) с юго-восточной стороны // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.46.



10. Барцевский И.Ф. Церковь Покрова на Нерли (...) с северной стороны // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.45.



11. Барщевский И.Ф. Георгиевский собор с южной стороны (...) в Юрьеве-Польском // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.54.



12. Барщевский И.Ф. Церковь Бориса и Глеба на Нерли близ Суздаля в селе Кидекше // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.51.



13. Барщевский И.Ф. Суздальский Рождество-Богородицкий собор с юго-восточной стороны (...) // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.49.



14. Барцевский И.Ф. Успенский собор с восточной стороны (по реставрации) во Владимире на Клязьме // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.40.



15. Чистяков И.Ф. Новгород. Борисоглебская церковь // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 757.31.



16. Неизвестный фотограф. Новгород. Софийский собор, вид с юга // НА ИИМК
РАН. ФА. Q. 334.4.



17. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Спаса Нередицы, вид с юго-запада
// НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.17.



18. Барщевский И.Ф. Собор Спаса-Преображения, построенный в 1152 году, с северо-востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.52.



19. Неизвестный фотограф. Новгород. Софийский собор. Вид с юга // НА ИИМК
РАН. ФА. Q. 442.5.



20. Церковь Иконы Божией Матери Казанская на Большой Дмитровке // Найденов Н.А. Москва. Соборы, монастыри и церкви. Ч. II: Белый город. М., 1882. № 15.



21. Барщевский И.Ф. Вид на Москву (...) // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.10.



22. Барщевский И.Ф. Кремлевская набережная Москвы-реки // НА ИИМК РАН.
ФА. О. 514.9.



23. Неизвестный фотограф. Москва. Кремль. Архангельский и Благовещенский собор // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.38.



24. Барщевский И.Ф. Вид на Кремль с Каменного моста в Москве // НА ИИМК
РАН. ФА. О. 514.37.



25. Неизвестный фотограф. Церковь Василия Блаженного // НА ИИМК РАН.
ФА. Q. 331.51.



26. Барщевский И.Ф. Спасская башня с наружной стороны Кремля // НА ИИМК
РАН. ФА. О. 514.39.



27. Барщевский И.Ф. Вид на Соборную площадь Московского Кремля с кремлевской стены // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.38.



28. Барщевский И.Ф. Успенский собор в Москве до реставрации 1896 года // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 486.21.



29. Неизвестный фотограф. Москва. Кремль. Благовещенский собор // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.39.



30. Неизвестный фотограф. Москва. Кремль. Колокольня Иван Великий // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 331.44.



31. Барцевский И.Ф. «Деталь Спасской башни Московского Кремля» // НА ИИМК
РАН. ФА. О. 514. 44



32. Неизвестный фотограф. Китай-город, Москва. Лавки у Проломной стены // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 374.22.



33. Барщевский И.Ф. Никольские ворота в Москве // НА ИИМК РАН. ФА. О. 514.
13.



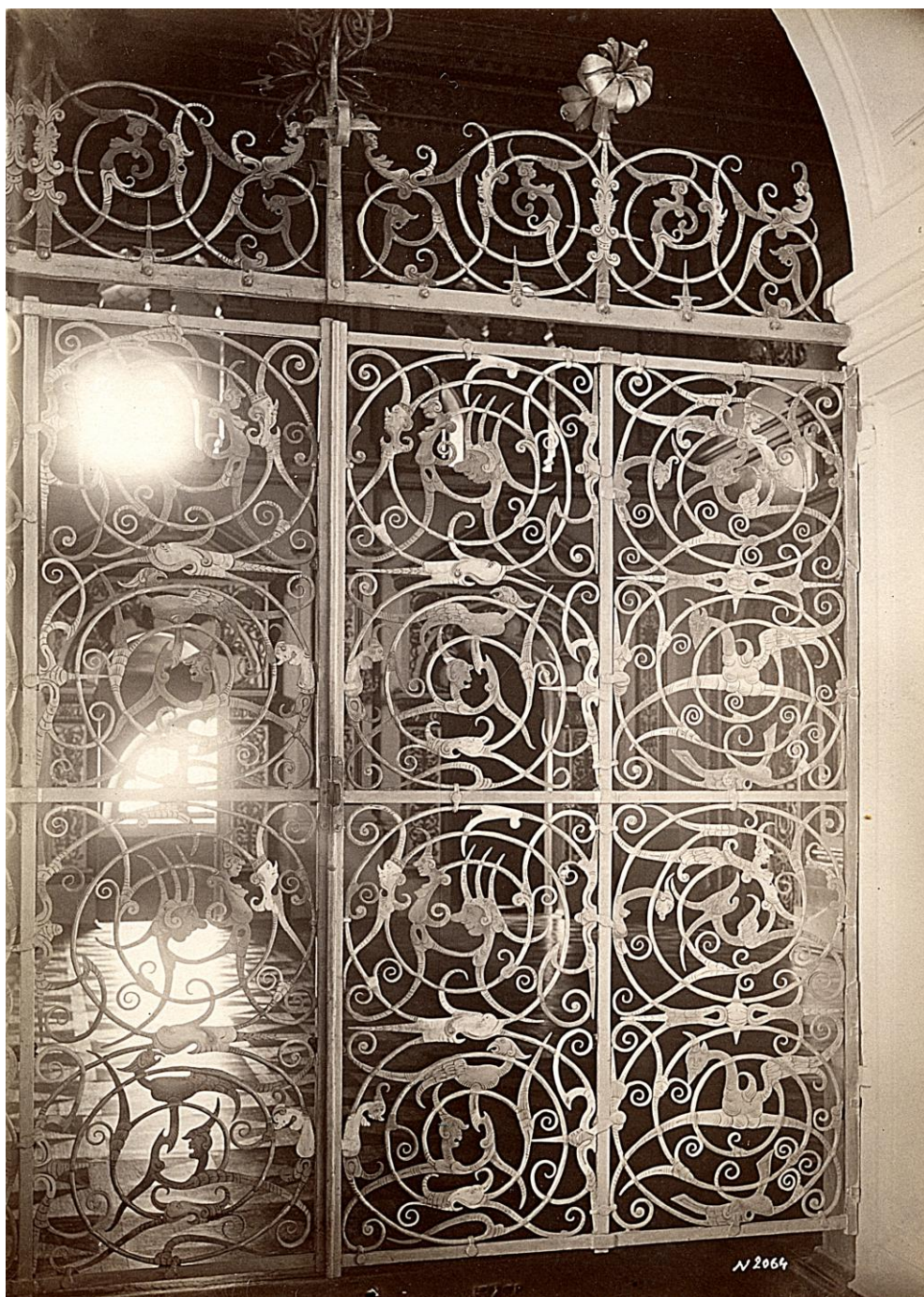
34. Барцевский И.Ф. Константиновская башня со стены Кремля // НА ИИМК
РАН. ФА. О. 514. 49.



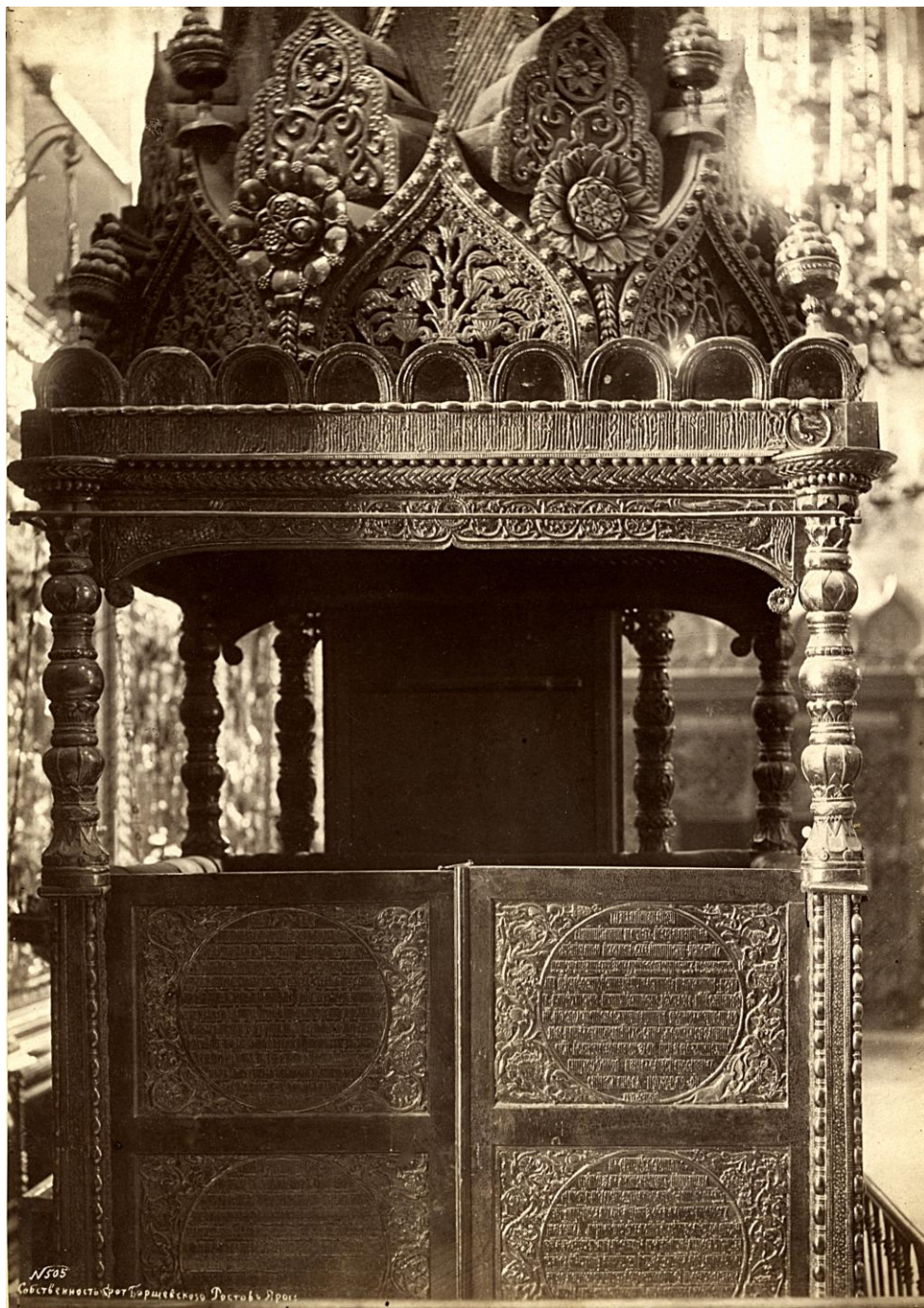
35. Барцевский И.Ф. Арка парадного крыльца Теремного дворца // НА ИИМК
РАН. ФА. О. 516. 18.



36. Барщевский И.Ф. Золотая Патриаршая палата в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 42.



37. Барщевский И.Ф. Решетка сеней Теремного дворца (называемая золотой) в Московском Кремле // НА ИИМК РАН. ФА. О. 516. 2.



38. Барщевский И.Ф. Часть трона Владимира Мономаха // НА ИИМК РАН. ФА.
Q. 486. 15.



39. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Спаса Нередицы, вид с юго-запада // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.17.



40. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Спаса Нередицы, общий вид с северо-востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.20.



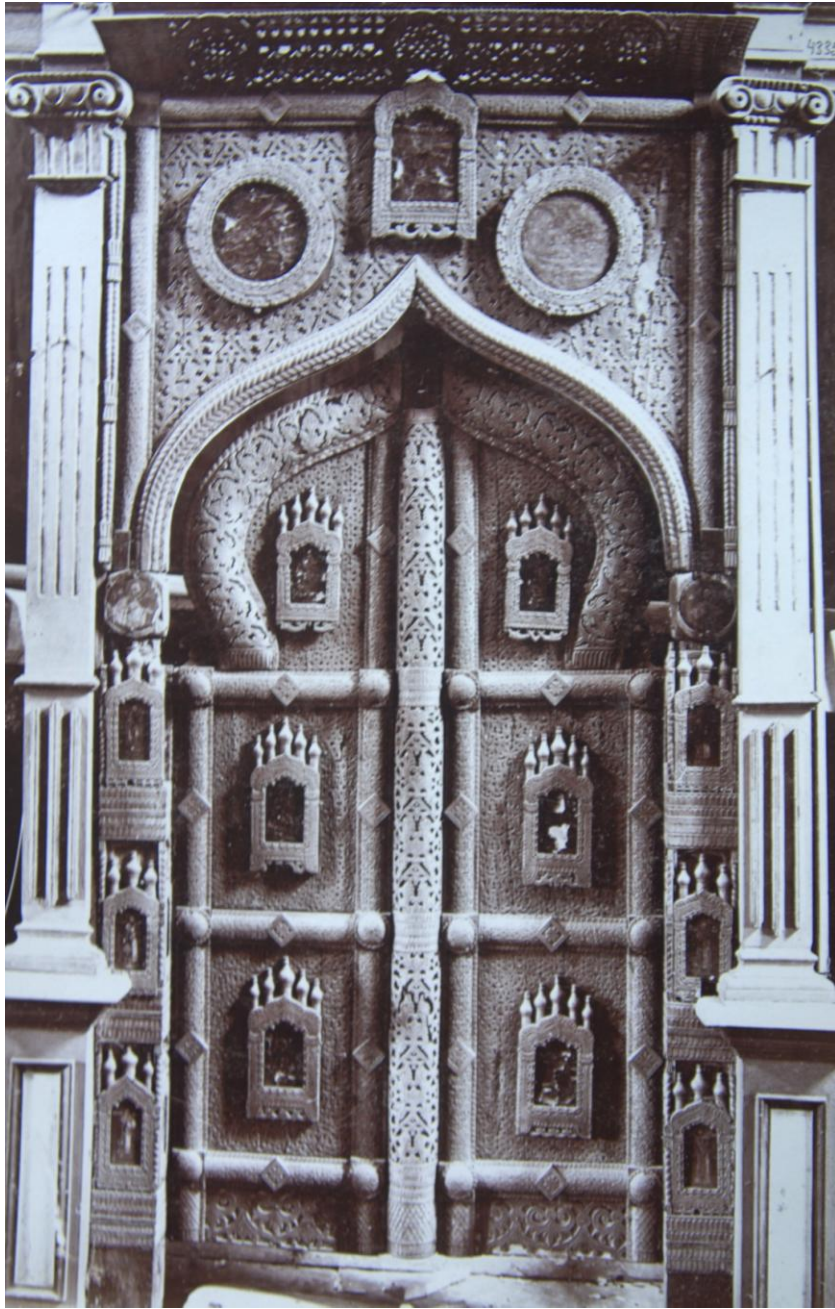
41. Неизвестный фотограф. Вологово (близ Новгорода). Церковь, вид с востока
// НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.54.



42. Неизвестный фотограф. Городище (близ Новгорода). Церковь Благовещения, вид с востока // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.49.



43. Барщевский И.Ф. Часть пояса и западная дверь церкви Покрова на Нерли // НА ИИМК РАН. ФА. Q 207.47.



44. Покрышкин П.П. Новгород. Церковь Спас Нередица, 1903 // НА ИИМК
РАН. ФА. Q.730.47.



45. Неизвестный фотограф. Новгород. Церковь Феодора Стратилата, дверь // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 334.35.



46. Неизвестный фотограф (Павлов П.П.?). Южный портал Собора // НА ИИМК РАН. ФА. Ф. 117.29.



47. Павлов П.П. Соборная площадь во время работ по выстилке // НА ИИМК
РАН. ФА. Ф. 117.9.



48. Неизвестный фотограф (Чистяков И.Ф.?). Новгород. Ковалевская церковь.
«Св. Ермолай» // НА ИИМК РАН. ФА. Q. 757.29.