

# В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА и КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

## В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

УДК 77(091)(47+57)  
ББК 85.163(2)ю1  
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-588-597

Н.Ю. АВЕТЯН

### РОЛЬ ИСТОРИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ ДЛЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ РАННЕЙ ФОТОГРАФИИ

---

Наталья Юрьевна Аветян,  
Государственный Эрмитаж,  
отдел истории русской культуры,  
старший научный сотрудник  
Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, 190000, Россия  
кандидат искусствоведения  
ORCID 0000-0001-5825-3690; SPIN 4391-9618  
avetyan.ny@hermitage.ru

---

**Реферат.** Последние три десятилетия отмечены всплеском интереса к фотографии XIX в., что сделало ее полноправным участником художественного рынка и, что более важно, предметом исследовательской деятельности широкого круга специалистов: культурологов, философов, историков искусства, реставраторов, химиков и физиков. Ставя перед собой разные цели и используя научный инструментарий своей области знания, они способствуют пониманию и сохранению фотографии как одной из ключевых составляющих исторической памяти человечества. К настоящему времени российскими учеными введено в научный оборот значительное число новых произведений ранней фотографии. Пристальный интерес к daguerreotypes со стороны коллекционеров, повлекший за собой повышение цен на антикварном рынке, был во многом обусловлен

целым рядом научных изысканий, нашедших выражение в публикациях и организации выставок.

Настоящая статья посвящена актуальным вопросам исследовательской практики, сопряженной с изучением, атрибуцией и консервацией фотографии как материального объекта. Эти процессы входят в первостепенные задачи специалистов, работающих с разными по историко-культурной значимости массивами фотоматериалов в музеях, архивах и библиотеках. Отмечается важность выработки и апробации новых методик изучения памятников в рамках формирования отечественного опыта изучения фотографии.

Впервые затрагивается вопрос о достоверности подхода, в силу которого письменные свидетельства выступают в качестве главных источников при атрибуции памятника: нередко используемые как отправная точка экспертизы, они в дальнейшем (при комплексном изучении) могут вступать в противоречие с данными других научных методов. В результате исследования выявлены противоречия между письменными историческими свидетельствами (текстовой информацией) и данными комплексного научного анализа ранней русской фотографии; предложена комплексная методика ее атрибуции музейными специалистами.

**Ключевые слова:** фотография XIX века, ранняя русская фотография, daguerreotype, коллекционирование фотографии, собрания Романовых, фото-

графы-любители, письменные исторические свидетельства, исторические источники, текстовая информация, визуальная информация, методики изучения, атрибуция, искусствоведение, музееведение, историко-культурное наследие.

**Для цитирования:** Аветян Н.Ю. Роль исторических источников для идентификации ранней фотографии // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 588–597. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-588-597.

**И**зучение фотографии XIX в. в настоящее время движется разными путями: один предполагает анализ источников и выстраивание на их основе исторической канвы развития этого вида искусства и техники, другой — исследование объекта и нацелен прежде всего на считываение визуальной информации [1]. Для второго направления характерен междисциплинарный подход, расширяющий рамки познания и позволяющий наполнить новым смыслом огромный визуальный архив социума [2]. Его многомерность подталкивает современных исследователей к поиску стратегий, в рамках которыхрабатываются наиболее эффективные методы для решения поставленных задач [3]. Для музеиных специалистов этот выбор сопряжен со спецификой работы с фотографией как полифункциональным памятником [4].

Рассматривая фотографии в парадигме искусствоведческих исследований, мы не только расширяем знания о них как о художественных произведениях, но и вводим в научный оборот новые понятия, что формирует различные подходы в оценке эволюционных процессов фотографии XIX в., способные иногда серьезно повлиять на исторический дискурс. В настоящее время в музейной практике применяется комплексный научный подход, включающий исторические, искусствоведческие и технико-технологические методы, но только в том случае, если есть высокая вероятность получить результат, не подвергая памятник риску разрушения в процессе их проведения.

## ШЕДЕВРЫ В КОНТЕКСТЕ ПРОТИВОРЕЧИЙ ИСТОРИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

**Ф**отография первых десятилетий своего существования представляет собой противоречивое явление: с одной стороны, ее отличали огромная популярность и стремительное развитие технологий, а с другой — излишняя утилитарность — отношение как к способу получения

тиражированных изображений, лишенному творческого начала [5, р. 16]. Подобное восприятие во многом было обусловлено несовершенством первых фотографических техник, непониманием своеобразия художественного языка нового искусства и отсутствием у современников в отношении него перспективного мышления. Обособленное положение светописных произведений в пространстве культуры привело к тому, что их участие в отечественных художественных выставках было малочисленным и незаметным, не вызвало серьезного интереса со стороны критиков. В противном случае мы имели бы возможность составить представление о профессионализме первых фотохудожников и критериях отбора фотографических произведений, которые выдвигали сами авторы и организаторы экспозиций, и, что немаловажно, получив описание работ, могли бы продвинуться в вопросах атрибуции.

Исключением служит триптих (два натюрморта и вид на Королевский мост в Париже), выполненный Л.Ж.М. Дагером, первооткрывателем метода получения изображений на посеребренных металлических пластинах, и в 1839 г. преподнесенный им в дар императору Николаю I.

В соответствии с его распоряжением в сентябре того же года дагеротипы экспонировались на ежегодной выставке в Императорской академии художеств и удостоились пристального внимания критиков. Помимо оценки изобразительных возможностей новой технологии, в обзоре выставки [6] было дано крайне важное в контексте последних исследований подробное описание самих изображений.

Несмотря на яркое появление в 1839 г. в России этих «первых свидетельств» фотографии, дальнейшая судьба их на протяжении 160 лет оставалась неизвестной. Согласно архивным документам<sup>1</sup>, по завершении выставки дагеротипы должны были быть возвращены в Императорский Эрмитаж, но они не покинули залы академии. К моменту их обнаружения в начале 2010-х гг. в фондах научной библиотеки Российской академии художеств (РАХ) утраченными оказались имя фотографа, время создания, превенанс и даже сведения о технике, в которой были выполнены произведения.

Исследование, проведенное в течение нескольких следующих лет с привлечением широкого круга специалистов, подтвердило, что это один из пяти триптихов, преподнесенных в 1839 г. Л.Ж.М. Дагером в дар самым влиятельным монархам Европы, в том числе и российскому императору [7]. Огромную роль в процессе атрибуции, помимо сопостав-

<sup>1</sup> Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 472. Оп. 13. Д. 1745. Л. 3.

ления с сохранившимися аналогами, сыграли исторические письменные свидетельства.

Однако в детальное описание сюжетов, данное в критическом обзоре, закралась неточность: вместо запечатленного на центральном дагеротипе Королевского моста упоминался «Новый мост» [6, с. 47]. Объяснить ошибку автора публикации можно вполне естественным для человека конца 1830-х гг. отсутствием визуальных источников, столь привычных для современного зрителя. Тем не менее наряду с архивными источниками статья в «Разных известиях» стала важнейшим аргументом для подтверждения авторства памятника.

Это позволило не только убедить скептиков и ввести триптих из собрания научной библиотеки РАХ в контекст международных исследований [8, р. 201], увеличив корпус работ Л.Ж.М. Дагера до 26, но и, что особенно важно, показать роль России (которая рассматривалась современниками как один из главных игроков) в процессе продвижения новой технологии. Данный пример следует охарактеризовать как исключительный и для культурного контекста эпохи, и для нашего времени, поскольку факт обретения специалистами памятника мирового наследия в настоящее время представляется чем-то из области нереального.

Многие годы российских исследователей не оставляет надежда отыскать в музеиных собраниях шедевр ранней русской светописи — дагеротип «Гоголь в кругу русских художников», и столько же длится полемика относительно авторства этого произведения. Снятый в 1845 г. в Риме групповой фотопортрет долгие годы находился в забвении, пока в конце 1870-х гг. к нему не привлекли внимание искусствоведы и художественные критики [9]. Особую роль сыграла статья выдающегося историка искусства и критика, палеографа и «библиотекаря по призванию» В.В. Стасова [10], в которой он определил точное время создания снимка и опубликовал его, назвав автором дагеротипа французского фотографа Ф. Перро [11].

Однако в 1892 г. вышли в свет воспоминания одного из участников памятной съемки, призванного русского фотографа-художника С.Л. Левицкого, в которых приводились новые сведения об истории создания группового портрета [12, с. 183], а в 1896 г. в другой публикации он вернулся к этому вопросу и снова назвал автором дагеротипа себя [13, стб. 211]. Возникшие в источниках разногласия породили один из самых острых и неразрешенных вопросов в истории ранней русской фотографии. Так, авторитетный исследователь С.А. Морозов, заложивший основы изучения отечественного фотоискусства, начиная с 1955 г. во всех своих публикациях, в том числе зарубежных, связывал это произведение с именем С.Л. Левицкого [14, с. 12–13]. С ним были

согласны и другие историки фотографии, полагая, вероятно, что приведенные В.В. Стасовым в статье сведения ошибочны [15, с. 26; 16, с. 37; 17, с. 69].

Новый вектор в изучении данного вопроса возник несколько лет назад, когда для российских исследователей стали доступны зарубежные музейные собрания, где сохранилось несколько работ Ф. Перро, также выполненных в Риме в 1844–1845 гг. и представляющих собой групповые портреты иностранных художников [18, р. 25–26]. Схожие композиционные приемы, один и тот же тип обрамления, но главное, подпись фотографа — все это в совокупности дало основания для пересмотра авторства снимка «Гоголь в кругу русских художников» в пользу французского мастера [19, с. 12–20].

На наш взгляд, в данном случае авторство следует понимать в широком смысле: С.Л. Левицкий выступил в роли инвентора, а Ф. Перро стал исполнителем, оказав русскому фотографу содействие в воплощении его художественной идеи. Однако существующий парадокс вряд ли может быть разрешен, даже если когда-нибудь будет обнаружен оригинал произведения, поскольку в противоречие вступают в равной степени важные исторические свидетельства. Дальнейшее изучение данного вопроса неизбежно будет ставить исследователей перед необходимостью выбора в пользу той или иной гипотезы.

## ИМПЕРАТОРСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ ФОТОГРАФИИ И ИСТОЧНИКИ

**Д**ействительная природа фотографии проявилась и в том, как шло становление традиции ее созиания во второй половине XIX в. [20, с. 91]. Здесь можно выделить два направления: коллекционирование фотографий как произведений светописного искусства и формирование семейных архивов, где снимки выступали в роли меморий. Это деление достаточно условно: во втором случае архив нередко мог быть представлен работами выдающихся фотомастеров, тем самым выходить за рамки хранилища исторической информации. Как и художественная коллекция, фотографический семейный архив не всегда содержал лишь портретные снимки, он мог включать ландшафтную и жанровую съемку.

Различие носило концептуальный характер: для семейного собрания характерна приватность, которая нарушалась только в рамках близкого круга родственников и друзей, в пределах которого происходил обмен снимками. Другой отличительной чертой семейного собрания является нацеленность владельцев на сохранение этого визуального архива.

ва как исторической памяти семьи для последующих поколений, что гарантировало его дальнейшее существование. В настоящее время семейная фотография (фотографические альбомы с семейными снимками) является самым многочисленным типом фотографического материала в музейных и архивных собраниях [21].

В качестве примера можно привести собрание императрицы Марии Александровны, представлявшее собой фотолетопись семьи и исключительную по художественному уровню подборку произведений русских и европейских фотохудожников. Складывавшееся на протяжении нескольких десятилетий, оно было расформировано после смерти владелицы в 1880 году. Поскольку семейные снимки были переданы близким, в советское время они оказались в составе личных фондов архивов, что позволило им сохраниться практически в полном объеме. Художественная часть коллекции частично была передана в библиотеки Зимнего дворца и Эрмитажа, и в 1920-х гг. начался новый этап ее бытования, когда значительное число памятников окончательно покинуло пределы музея.

В настоящее время фрагменты одной из лучших в России коллекций светописи XIX в. хранятся в разных фондах Государственного Эрмитажа, что значительно осложняет процесс ее реконструкции. Архивные документы, включающие описи имущества императрицы, инвентарные книги и каталоги дореволюционного периода, как и списки и акты выдачи советского времени, оказываются малоинформативными, поскольку содержат общие сведения, благодаря которым невозможно (за редким исключением) идентифицировать хранящиеся в эрмитажном собрании произведения. Огромное значение для воссоздания структуры коллекции Марии Александровны имеют исторические надписи на самих отпечатках, и прежде всего инициалы *МА* под императорской короной, которыми они маркировались при поступлении в собрание. Это позволило, хотя и фрагментарно, выявить не только отдельные произведения, но и восстановить целые серии [22, с. 186–197].

Другим примером является собрание великого князя Константина Николаевича, построенное по тому же принципу и с учетом личных предпочтений его владельца, связанных во многом с его сферой деятельности в качестве военного и путешественника, что позволило сформироваться коллекции, обладавшей исторической и художественной ценностью, целость которой была также нарушена [23, с. 4–14]. Хранившийся в библиотеке Мраморного дворца фонд, представлявший синтез художественного собрания и семейного архива, был структурирован и расформирован по принципу, в основу которого была положена историческая и иконографическая ценность фотографических изображений.

В настоящее время большая часть собрания хранится в фотоотделе Научного архива Института истории материальной культуры Российской академии наук (ИИМК РАН) — это главным образом видовая и репродукционная фотография, а также в Государственном Эрмитаже — дагеротипные снимки Романовых. В Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ) фотографии поступили как иллюстративный материал, дополнивший рукописную часть личного фонда великого князя.

Изучение отпечатков из этого собрания с привлечением документальных источников позволило атрибутировать десятки произведений. Дальнейшее продвижение в этом направлении даст исследователям необходимый материал для анализа культурной значимости собрания и принципов формирования фотографических коллекций в XIX веке. В частности, более отчетливыми станут критерии художественности, выдвигавшиеся современниками по отношению к новому искусству.

Применительно к собраниям Марии Александровны и Константина Николаевича (даже незначительным сохранившимся их частям) можно говорить об уникальности и разнообразии материала, представленного работами лучших фотографов. Отиски великолепного качества, нередко выполненные по их личному заказу, представляют практически все жанры и свидетельствуют не только о мастерстве фотохудожников, но и о высоком уровне развития фотографических технологий. Превалируют большеформатные отпечатки, многие из которых отмечены авторской подписью. Все это дает основания утверждать, что в первые десятилетия своего существования фотография воспринималась как новая изобразительная техника, близкая по своим выразительным возможностям к графическому искусству и заимствовавшая у него эстетические принципы.

Важно отметить тот факт, что при поступлении в собрание снимки подвергались систематизации и каталогизации, наравне с книгами и изобразительными материалами, после этого они передавались в личные библиотеки членов императорской семьи. Это позволяло сохранить полный объем сведений о произведении, тогда как при более поздней обработке чаще всего они оказывались утраченными. Например, значительное собрание фотографий начало формироваться в эти же годы в Императорской публичной библиотеке (ныне Российская национальная библиотека, РНБ) путем целенаправленных приобретений и даров, сведения о которых можно найти в ежегодных отчетах, а также в ее архивном фонде<sup>2</sup>. Опираясь на этот комплекс

<sup>2</sup> Материалы, касающиеся истории комплектования собрания, хранятся в архиве РНБ в фонде Императорской публичной библиотеки (ИПБ) 1796–1916 гг. в «Хронологическом реестре

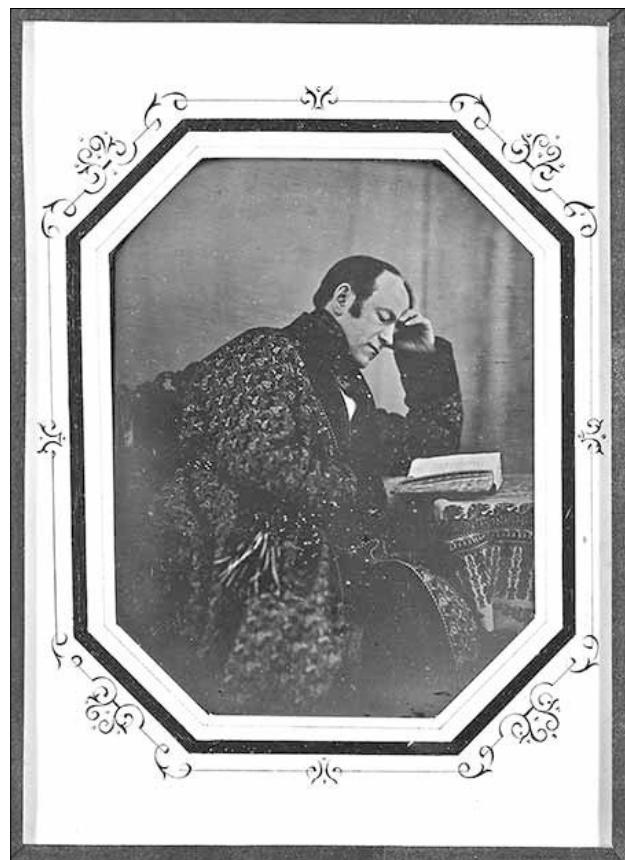


Рис. 1. Й. Венингер. Портрет графа А.А. Бобринского. 1843–1844. Дагеротип. 11,8 × 9,0 (в свету); 18,5 × 13,4 (паспарту). Инв. № ЭРФТ-27796. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург [27]

источников, можно проследить, как складывалось крупнейшее в ту пору общедоступное собрание фотографии, какими художественными стратегиями в разные годы руководствовались сотрудники при комплектовании фондов изобразительного материала и какую роль играла в них фотография [24, с. 1–176]. В том и другом случае можно говорить о принципах систематизации, которая имела четкие формы и нашла выражение в каталогах, описях, инвентарях и в виде маркировки на самих предметах. Обращение к этому историческому материалу позволяет работать с произведениями в рамках не одного музеиного или архивного собрания, а анализировать памятники в других государственных фондах и частных коллекциях, тем самым расширяя знания об эволюции фотографии в России.

Следует отметить, что изучение фотографического фонда российского императорского дома – случай, скорее выходящий за рамки типичной си-

делам Императорской публичной библиотеки за 1795–1916» (Ф. 1. Оп. 1), а также в «Описи реестрам книг, периодических изданий, карт, эстампов, рукописей, поступивших в Императорскую публичную библиотеку за 1810–1916» (Ф. 1. Оп. 1.4).

туации, с которой сталкиваются исследователи. Обусловлено это исключительным положением семьи Романовых и историко-культурной значимостью всего ее наследия, в том числе изобразительного, систематизация которого до момента национализации проводилась специалистами в соответствии с едиными принципами, разработку и контроль за их исполнением осуществляло Министерство императорского двора и великокняжеские конторы [25, с. 219–220]. В настоящее время изучение архивных материалов этих учреждений, наравне с личными фондами членов императорской фамилии, дает ценный материал в том числе для атрибуции светописных произведений. Другой важный момент – то, что члены царской семьи становились заказчиками лучших российских и зарубежных фотографов, для которых снимки зачастую создавались в единственном экземпляре или ограниченным тиражом. Вместе с тем они получали уникальные снимки в дар, как упомянутый триптих Л.Ж.М. Дагера; впоследствии поток поступлений увеличился, и это привело к образованию богатейшего фонда, где фотографии выступают и в роли исторических свидетельств, и как художественные произведения, что позволяет работать с ними в различных исследовательских направлениях.

Совсем иная картина складывается, когда специалисты сталкиваются с произведениями, у которых нет столь значительного провенанса, и предстоит определить автора, место и время съемки, установить имена изображенных. Изучение фотографии с применением исторических, искусствоведческих и технико-технологических методов позволяет в настоящее время музеиным специалистам в той или иной степени решать эту задачу, но бывают случаи, когда результаты исследований вступают в противоречие с исторической информацией. В качестве примера приведем уникальный фотографический архив графов Бобринских, который начал формироваться при А.А. Бобринском (1800–1868). Он одним из первых в России проявил интерес к новому изобретению, освоил дагеротипию и заслужил звание одного из лучших фотографов-любителей в Петербурге.

## ЧАСТНЫЕ ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ АРХИВЫ И ДОСТОВЕРНОСТЬ ИСТОЧНИКОВ

Важно отметить, что коллекционирование произведений светописи в первые десятилетия ее существования шло стихийно. В отличие от коллекционирования традиционного искусства, когда на формирование предпочтений

собирателей влияли активность художественного рынка, выставки, публикации критиков, деятельность издателей и владельцев магазинов художественной продукции; давняя традиция существования частных собраний и открытие публичных музеев: Императорского Эрмитажа в Санкт-Петербурге (1852) и Румянцевского музея в Москве (1862), – фотография попадала в руки коллекционеров спонтанно, под воздействием их личных предпочтений, наравне с произведениями графического искусства. Связано это было с отсутствием критериев, и если принципы художественной оценки можно было заимствовать из традиционного искусства, то социальные маркеры восприятия фотографии еще только формировались. Еще не появились институции, где можно было обучиться профессии, специализированные выставки начали проводиться только в середине 1850-х гг., тогда же в разных странах стали возникать общества фотографии, но уже сформировались требования, которые выдвигали к произведениям светописи сами мастера и их заказчики.

Проследить это возможно, обратившись к уникальным материалам из архива графов Бобринских. Среди них есть любительские снимки, созданные самим А.А. Бобринским и его близкими, а также работы профессиональных мастеров, выполненные в России и за рубежом в 1840-х годах. Преобладают произведения столичного фотографа Й. Венингера – дагеротипы, а начиная с 1849 г. и калотипы. Выбор в пользу австрийского портретиста был неслучайен: живописец по образованию, он в совершенстве владел фотографическими технологиями и оказал сильное влияние на становление фотоискусства в Санкт-Петербурге, выведя деятельность фотографа на уровень художественной практики.

В этот период Бобринские были частыми клиентами его ателье, в особенности А.А. Бобринский, для которого профессиональный опыт Венингера мог способствовать его собственным экспериментам. Граф Бобринский был знатоком и подвижником нового открытия, но он и его потомки не были коллекционерами фотографий как произведений искусства. Анализ значительного по объему материала из собрания Эрмитажа, датируемого 1843–1917 гг., свидетельствует, что по типу формирования это семейный архив, призванный отразить разные стороны жизни рода Бобринских.

В то же время этот фонд не следует рассматривать только с позиции исторической и иконографической значимости: как ценители фотографии, Бобринские отдавали предпочтение лучшим мастерам, что позволило сформировать коллекцию выдающихся образцов светописного искусства. Осознавая значение семейного наследия и бережно сохраняя его, Бобринские тем не менее при



Рис. 2. Й. Венингер. Портрет графа А.А. Бобринского. 1843–1844. Дагеротип. 8,5 × 7,0 (в свету); 13,7 × 10,0 (паспарту). Инв. № ЭРФт-31995. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург [27]

систематизации коллекции допускали ошибки, довольно характерные для процесса обработки подобного материала.

В качестве примера рассмотрим дагеротипы Бобринских: на всех них сохранились владельческие надписи, выполненные в разное время несколькими членами семьи. Помимо традиционных упоминаний об изображенных, об авторе, о месте и времени создания, на оборотах нескольких снимков приведены уникальные сведения о технических подробностях съемки. Столь подробные детали не вызывали сомнений в подлинности исторической информации, которая была отражена в первых публикациях произведений [26, с. 5, 40–41].

Однако дальнейшее изучение эрмитажной коллекции дагеротипов, идущее в русле углубленных исследований ранних фотографических техник последних десятилетий, выявило противоречия между письменными источниками и результатами комплексного метода, применяемого в музейной практике при работе с произведениями данного типа. В качестве примера назовем два портрета А.А. Бобринского из эрмитажного собрания (рис. 1, 2), очевидно снятых в один сеанс, на кото-

рых граф запечатлен в халате, сидящим у небольшого столика [27, с. 33–36].

На оборотах этих снимков, помимо сведений об изображенном, стоит дата – 1842 г., также на одном из них упомянуто, что портрет был снят самим графом и принадлежал его жене С.А. Бобринской. Казалось бы, нет ничего противоречивого в том, что перед нами автопортрет одного из первых отечественных дагеротипистов, однако изучение творческого наследия Й. Венингера подтвердило предположение об авторстве австрийского фотохудожника [28, с. 54]. Об этом говорят не только характерные для него творческие приемы, воплотившиеся в стилистическом решении, но и тип пластины (Венингер работал с камерами П.В.Ф. Фойхтландера, предполагавшими использование пластин с закругленными верхним и нижним краями [29, р. 17]), предметы обстановки и аксессуары ателье, а также паспарту, которые изготавливались по его индивидуальному заказу.

Это не исключает возможности совместного творчества австрийского профессионального мастера и русского фотографа-любителя, но с технической точки зрения (при уровне развития технологий рассматриваемого времени) А.А. Бобринский не смог бы снять автопортрет, что ставит под сомнение и дату создания произведения. Й. Венингер открыл ателье в Санкт-Петербурге в сентябре 1843 г., таким образом, съемка могла состояться не ранее осени этого года. Отметим, что надпись об авторстве А.А. Бобринского на дагеротипе (инв. № ЭРФт-27796) выполнена другим почерком. Вероятнее всего, она была сделана внуком графа – А.А. Бобринским (1852–1927), известным ученым-археологом и фотографом-любителем, который в конце XIX – начале XX в. предпринял систематизацию семейного фотоархива, хранящегося во дворце на Галерной улице в Санкт-Петербурге. По всей видимости, руководствуясь семейным преданием, он приписал портрет своего деда А.А. Бобринского его авторству, тем более сохранились любительские работы графа.

Проведенное исследование показало, что, с одной стороны, важность письменных источников при атрибуции произведений ранней фотографии неоспорима, с другой – они не могут иметь преимущественного значения, а должны рассматриваться в контексте дифференциального исследования. Кроме того, ни один из методов атрибуции, применяемых в практике музеиных специалистов, нельзя признать безошибочным. Не всегда возможно говорить о стилистических особенностях произведений – как самих снимков, так и их обрамлений. Например, определение авторства и датировки по типу дагеротипной монтажировки (один из широко употребимых методов) в настоящее время показало себя малоэффективным в отрыве от

технико-технологической экспертизы. Нередко приходится сталкиваться с произведениями, у которых историческое обрамление было повреждено или утеряно, а затем восстановлено частично или заменено монтажировкой от другого дагеротипа или реконструкцией, зачастую далекой от оригинала. Анализ сохранности предмета, типа материалов и характера повреждений позволяет лишь восполнить определенные лакуны. Цель современных музеиных исследований заключается в применении комплекса научных методов, в котором исторический подход, основанный на письменных источниках, остается отправной точкой поиска исчерпывающего знания о памятнике.

### Список источников

1. Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2005. 394 с.
2. Васильева Е.В. Язык, фотография, знак. К вопросу о семиотическом статусе изображения и объекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник научных статей / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2018. Вып. 8. С. 567–574.
3. Логинов А.А. Фотография и визуальное восприятие: ключевые понятия и исследовательские вопросы // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 107–111. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-4-107-111.
4. Толмачева Е.Б. Методология изучения фотографии с этнографическим содержанием // Фотография. Изображение. Документ / [отв. ред. Д.О. Уткин]. Санкт-Петербург : Росфото, 2010. Вып. 1 (1). С. 38–42.
5. Rosenblum N. A world history of photography / 4th ed. New York ; London : Aberville press publishers, 2007. 712 p.
6. Разные известия // Библиотека для чтения. 1839. Сентябрь – октябрь. Т. 36. С. 47–50.
7. Полякова Л.С. «Сохраненное равно приобретенному...» Авторские работы Л.Ж.-М. Дагера в собрании Научной библиотеки при Российской академии художеств (Санкт-Петербург) // Труды Государственного Эрмитажа. Актуальные исследования в области фотографии. Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. [Т.] 103. С. 5–11.
8. Pinson S.C. Speculating Daguerre, Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre. Chicago ; Londres : The University of Chicago Press, 2012. 313 p.
9. С[обко] Н. Поправки и дополнения // Древняя и новая Россия : месячный исторический журнал. 1878. № 7. С. 259–260.
10. Лихоманов А.В. «Библиотекарь по призванию»: 200 лет со дня рождения В.В. Стасова // Библиография и книговедение. 2024. № 1. С. 149–155. DOI: 10.25281/2411-2305-2024-1-149-155.

11. Стасов В.В. Гоголь и русские художники в Риме // Древняя и новая Россия : ежемесячный исторический журнал. 1879. [Т.] 15, [№ 12]. С. 524–532.
12. Левицкий С.Л. Из времен daguerotипии (1841–1850) // Фотографический ежегодник П.М. Дементьева : с портретом С.Л. Левицкого и 14 художественными приложениями. Санкт-Петербург : Ф.Л. Веснер, 1892. С. 177–189.
13. Левицкий С.Л. Как я сделался фотографом // Фотограф-любитель : ежемесячный иллюстрированный журнал научной, художественной и практической фотографии. 1896. № 6. Июнь. Стб. 209–212.
14. Морозов С.А. Русская художественная фотография : очерки из истории фотографии. 1839–1917. Москва : Искусство, 1955. 184 с.
15. Чубисов К.В. Очерки по истории фотографии. Москва : Искусство, 1987. 254 с.
16. Блюмфельд В. Сергей Левицкий // Советское фото. 1988. № 2. С. 36–38.
17. Головня И.А. С чего начиналась фотография. Москва : Знание, 1991. 173 с.
18. Font-Réaulx D. de. Le daguerreotype. Milan : 5 Continents editions, 2008. 96 р.
19. Бархатова Е.В. Римская фотосессия Александра Иванова: «вся русская живопись в лицах» // Дагеротип в России : сводный каталог. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское общество «А-Я», 2015. Т. 2. С. 12–25.
20. Логинов А.А. Коллекционирование фотографии // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 90–95.
21. Рубинина З.М. Семейный фотографический архив Левицких (вторая половина XIX – вторая половина XX в.) из собрания Государственного исторического музея как объект источниковедческого исследования : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва, 2016. 24 с.
22. Аветян Н.Ю. Фотографическое собрание императрицы Марии Александровны // Сообщения Государственного Эрмитажа. Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. Т. 73. С. 186–197.
23. Должневская Г.В. Фотографии из Мраморного дворца: собрание великих князей генерала-адмирала Константина Николаевича и августейшего президента академии наук Константина Константиновича // Фотография. Изображение. Документ. Санкт-Петербург, 2010. № 1 (1). С. 4–14.
24. Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. Санкт-Петербург : Тип. В.С. Балашева, 1885. 176 с.
25. Григорьев С.И. Придворная цензура и образ верховной власти, 1831–1917. Санкт-Петербург : Алетейя, 2007. 476 с.
26. Санкт-Петербург в светописи 1840–1920-х годов : каталог выставки [к 300-летию Санкт-Петербурга] / [сост.: Г.А. Миролюбова и др.]. Санкт-Петербург : Славия, 2003. 303 с.
27. Дагеротип : каталог коллекции / Н.Ю. Аветян, Г.А. Миролюбова, Т.А. Петрова ; Эрмитаж. Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2012. 200 с.
28. Аветян Н.Ю. Исследование дагеротипных паспарту как атрибуционный метод (на примере творчества Й. Венингера) // Культурная жизнь юга России. 2024. № 1 (92). С. 48–57. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-48-57.
29. Hillebrand R., Kadlubek G. Photographica. The fascination with classic camera. Atglen : Schiffer publishing Ltd., 2000. 168 р.

Иллюстративный материал предоставлен

Государственным Эрмитажем,  
фотограф В.С. Теребенин.

© Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург, 2024

## The Role of Historical Sources for Identification of Early Photography

**Natalia Yu. Avetyan**

State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb.,  
St. Petersburg, 190000, Russia  
ORCID 0000-0001-5825-3690; SPIN 4391-9618;  
avetyan.ny@hermitage.ru

**Abstract.** The last three decades have been marked by a surge of interest in 19th century photography, which has made it a full-fledged participant of the art market and, more importantly, the subject of research activities of a wide range of specialists: cultural historians, philosophers, art historians, restorers, chemists and physicists. By

setting different goals and using the scientific tools of their field of knowledge, they contribute to the understanding and preservation of photography as one of the key components of the historical memory of mankind. To date, Russian scholars have introduced a significant number of new works of early photography into the scientific turnover. The close interest to daguerreotypes from collectors, which led to the increase in prices on the antique market, was largely due to a number of scientific studies, which found expression in publications and the organisation of exhibitions.

The present article is devoted to current issues of research practice involving the study, attribution and conservation of photography as a material object. These processes are among the primary tasks of specialists working with arrays of photographic materials of different historical and cultural significance in museums, archives and libraries.

*The importance of the development and testing of new methods of studying monuments within the framework of the formation of the domestic experience of studying photography is noted.*

*For the first time, the question of the reliability of the approach, due to which written testimonies act as the main sources in the attribution of a monument is raised: often used as a starting point of expertise, they may later (in a comprehensive study) contradict the data of other scientific methods. As a result of the study, contradictions between written historical evidence (textual information) and the data of a complex scientific analysis of early Russian photography have been revealed; a comprehensive methodology for its attribution by museum specialists has been proposed.*

**Key words:** 19th century photography, early Russian photography, daguerreotype, photography collecting, Romanov collections, amateur photographers, written historical evidence, historical sources, textual information, visual information, research methods, attribution, art history, museology, historical and cultural heritage.

**Citation:** Avetyan N.Yu. The Role of Historical Sources for Identification of Early Photography, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 588–597. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-588-597.

## References

1. Magidov V.M. *Kinofotofonodokumenty v kontekste istoricheskogo znanija* [Cinema-Photo-Phono Documents in the Context of Historical Knowledge]. Moscow, Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet Publ., 2005, 394 p.
2. Vasilyeva E.V. Language, Photography and Sign. On the Semiotic Status of Images and Objects, *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh stat'ej* [Actual Problems of Theory and History of Art: collected articles]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2018, issue 8, pp. 567–574 (in Russ.).
3. Loginov A.A. Photography and Visual Comprehension: Key Notions and Research Issues, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 4, pp. 107–111. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-4-107-111 (in Russ.).
4. Tolmacheva E.B. Methods of Study of Photography with Ethnographic Content, *Fotografiya. Izobrazhenie. Dokument* [Photography. Picture. Document], St. Petersburg, Rosfoto Publ., 2010, issue 1 (1), pp. 38–42 (in Russ.).
5. Rosenblum N. *A World History of Photography*. New York, London, Aberville Press Publ., 2007, 712 p.
6. Miscellaneous News, *Biblioteka dlya chteniya* [Library for Reading]. 1839, September – October, vol. 36, pp. 47–50 (in Russ.).
7. Polyakova L.S. “Preserved Equals Acquired...” Author’s Works by L.J.M. Daguerre in the Collection of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts (St. Petersburg), *Trudy Gosudarstvennogo Ehrmitazha. Aktual'nye issledovaniya v oblasti fotografii*. [Proceedings of the State Hermitage Museum. Relevant Studies in the Field of Photography]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha, 2020, vol. 103, pp. 5–11 (in Russ.).
8. Pinson S.C. *Speculating Daguerre, Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*. Chicago, Londres, The University of Chicago Press Publ., 2012, 313 p.
9. Sobko N. Changes and Additions, *Drevnyaya i novaya Rossiya: mesyachnyi istoricheskii zhurnal* [Ancient and New Russia: monthly historical journal], 1878, no. 7, pp. 259–260 (in Russ.).
10. Likhomanov A.V. “Librarian by Vocation”: 200 Years Since the Birth of V.V. Stasov, *Bibliografiya i knigovedenie* [Bibliography and Bibliology], 2024, no. 1, pp. 149–155. DOI: 10.25281/2411-2305-2024-1-149-155 (in Russ.).
11. Stasov V.V. Gogol and Russian Artists in Rome, *Drevnyaya i novaya Rossiya: mesyachnyi istoricheskii zhurnal* [Ancient and New Russia: monthly historical journal], 1879, vol. 15, no. 12, pp. 524–532 (in Russ.).
12. Levitsky S.L. From the Times of Daguerreotype (1841–1850), *Fotograficheskii ezhegodnik P.M. Dement'eva: s portretom S.L. Levitskogo i 14 khudozhestvennymi prilozheniyami* [Photographic Yearbook of P.M. Dementiev: With a Portrait of S.L. Levitsky and 14 Artistic Appendixes]. St. Petersburg, F.L. Vesner Publ., 1892, pp. 177–189 (in Russ.).
13. Levitsky S.L. How I Became a Photographer, *Fotograf-lyubitel': ezhemesyachnyi illyustrirovannyi zhurnal nauchnoi, khudozhestvennoi i prakticheskoi fotografii* [Amateur Photographer: monthly illustrated journal of scientific, artistic and practical photography], 1896, no. 6, June, col. 209–212 (in Russ.).
14. Morozov S.A. *Russkaya khudozhestvennaya fotografija: ocherki iz istorii fotografii. 1839–1917* [Russian Art Photography: Essays from the History of Photography. 1839–1917]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1955, 184 p.
15. Chibisov K.V. *Ocherki po istorii fotografii* [Essays on the History of Photography]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, 254 p.
16. Blyumfeld V. Sergei Levitsky, *Sovetskoe foto* [Soviet Photo], 1988, no. 2, pp. 36–38 (in Russ.).
17. Golovnya I.A. *S chego nachinal's' fotografija* [Where Photography Began]. Moscow, Znanie Publ., 1991, 173 p.
18. Font-Réaulx D. de. *Le daguererréotype*. Milan, 5 Continents Editions Publ., 2008, 96 p.
19. Barkhatova E.V. Roman Photo Session of Alexander Ivanov: “All-Russian Painting in Faces”, *Dagerotip v Rossii: svodnyi katalog* [Daguerreotype in Russia: union catalogue]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe Obshchestvo “A-Ya”, 2015, vol. 2, pp. 12–25 (in Russ.).
20. Loginov A.A. Collecting Photography, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 3, pp. 90–95 (in Russ.).
21. Rubinina Z.M. *Semeinyi fotograficheskii arkhiv Levitskikh (vtoraya polovina XIX – vtoraya polovina XX v.) iz sobraniya Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya kak ob'ekt is-tochnikovedcheskogo issledovaniya* [Family Photo Archive

of the Levitskys (Second Half of the 19th – Second Half of the 20th Century) From the State Historical Museum Collection as an Object of Source Study], Cand. hist. sci. diss. abstr. Moscow, 2016, 24 p.

22. Avetyan N.Yu. Empress Maria Alexandrovna's Photographs Collection, *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ehrmitazha* [Reports of the State Hermitage museum]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha, 2015, vol. 73, pp. 186–197 (in Russ.).

23. Dluzhnevskaya G.V. Photographs from the Marble Palace: Collection of the Grand Dukes, General Admiral Konstantin Nikolayevich and the August President of the Academy of Sciences Konstantin Konstantinovich, *Fotografiya. Izobrazhenie. Document* [Photography. Picture. Document], St. Petersburg, 2010, no. 1 (1), pp. 4–14 (in Russ.).

24. Stasov V.V. *Fotograficheskie i fototipicheskie kollektii Imperatorskoi Publichnoi biblioteki* [Photographic and Phototypical Collections of the Imperial Public Library.]. St. Petersburg, Tip. V.S. Balasheva Publ., 1885, 176 p.

25. Grigoriev S.I. *Pridvornaya tsenzura i obraz verkhovnoi vlasti, 1831–1917* [Court Censorship and the Image of Supreme Power, 1831–1917]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2007, 476 p.

26. Mirolyubova G.A. et al. *Sankt-Peterburg v svetopisi 1840–1920-kh godov: katalog vystavki* [St. Petersburg in Light Painting of 1840–1920s: exhibition catalogue]. St. Petersburg, Slaviya Publ., 2003, 303 p.

27. Avetyan N.Yu., Mirolyubova G.A., Petrova T.A. (eds.) *Dagerotip: katalog kollektii* [Daguerreotype: collection catalogue]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha, 2012, 200 p.

28. Avetyan N.Yu. The Study of Daguerreotype Passports as an Attribution Method (Using the Example of the Work of J. Veninger), *Kul'turnaya zhizn' Rossii* [Cultural Studies of Russian South], 2024, no. (92), pp. 48–57. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-48-57 (in Russ.).

29. Hillebrand R., Kadlubek G. *Photographica. The Fascination with Classic Camera*. Atglen, Schiffer Publishing Ltd., 2000, 168 p.

## НОВИНКА



**Долгодрова Т.А.** Каталог переплетов Якоба Краузе и мастеров его круга. Ч. 4 / Т.А. Долгодрова ; Российская государственная библиотека, научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги). Москва : Пашков дом, 2024. 335 с. : ил. (Коллекции Российской государственной библиотеки).

В отделе редких книг РГБ, кроме единого монолитного собрания переплетов самого прославленного немецкого переплетчика XVI в. Якоба Краузе (1526/27–1585) и переплетов, сделанных в его стиле учениками и последователями, хранится еще более 400 таких переплетов, распыленных в фонде книг XVI в. НИО редких книг (Музея книги). В части 1 каталога был описан 381 переплет, в части 2 – 255 переплетов, в части 3 – 197 и в последней, заключительной части 4 – 127 переплетов. Все эти книги поступили в 1946 г. в Государственную библиотеку СССР им. В.И. Ленина (ныне РГБ) в составе перемещенных культурных ценностей. Данное издание посвящено описанию переплетов работы Якоба Краузе, его ученика Каспара Мойзера (1550–1593) и мастеров его круга и является продолжением серии книг «Коллекции Российской государственной библиотеки». В иллюстрированный каталог вошли атрибуция переплетов, библиографические описания изданий, снабженные переводом на русский язык имен авторов, издателей и названий книг.

### Подробная информация:

Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»  
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5  
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46  
Pashkov\_Dom@rsl.ru, sale.pashkov\_dom@rsl.ru  
www.rsl.ru/pashkovdom