

Дагеротип в России

Том II

Иркутский областной краеведческий музей
Иркутский областной историко-мемориальный музей декабристов
Государственный музей А. С. Пушкина. Москва
Всероссийский музей А. С. Пушкина. Санкт-Петербург
Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник
Красноярский краевой краеведческий музей
Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского. Саратов
Государственный литературно-мемориальный музей Н. А. Добролюбова. Нижний Новгород
Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник
Государственный музей А. М. Горького. Нижний Новгород
Новгородский государственный объединенный музей-заповедник
Русский музей фотографии. Нижегородская область
Музей Органической Культуры. Коломна
Мультимедийный комплекс актуальных искусств. Москва
Политехнический музей. Москва
Приморский государственный объединённый музей имени В. К. Арсеньева. Владивосток
Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
Череповецкое музейное объединение
Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево». Московская обл.
Орловский объединённый государственный литературный музей И. С. Тургенева
Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова
Государственный музей истории Санкт-Петербурга
Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского. Санкт-Петербург
Государственный мемориальный музей А. В. Суворова. Санкт-Петербург
Центральный военно-морской музей. Санкт-Петербург
Свердловский областной краеведческий музей
Государственная Третьяковская галерея. Москва
Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»
Российский государственный архив литературы и искусства. Москва
Российская государственная библиотека. Москва
Российская государственная библиотека искусств. Москва
Ивангородский музей
Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО. Санкт-Петербург
Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург
Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
Кировский областной краеведческий музей
Литературно-художественный музей-усадьба «Приютино»
Историко-мемориальный музей-усадьба П. Е. Щербова. Гатчина

The Daguerreotype in Russia

Volume II

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



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

СВОДНЫЙ КАТАЛОГ «ДАГЕРОТИП В РОССИИ»

Руководитель проекта: З. М. Коловский (РОСФОТО, генеральный директор)
Редакционный совет: Е. А. Агафонова (РОСФОТО), Е. В. Бархатова (РНБ), В. С. Логинова (ИРЛИ), А. В. Максимова (РОСФОТО, председатель Совета), Т. Г. Сабурова (ГИМ), О. Ф. Уйманен (РОСФОТО)
Общая редакция и составление: Е. В. Бархатова (РНБ), А. В. Максимова (РОСФОТО), Т. Г. Сабурова (ГИМ)
Отбор материалов и подготовка каталожных данных: Е. А. Агафонова (РОСФОТО), О. Ф. Уйманен (РОСФОТО)

Том II
Научные редакторы: Е. В. Бархатова (РНБ), А. В. Максимова (РОСФОТО), Т. Г. Сабурова (ГИМ)
Атрибуция: Е. В. Бархатова (РНБ), Т. Г. Сабурова (ГИМ); при участии: Б. А. Косолапов (ГРМ), О. А. Хорошилова (СПГУТД), А. В. Максимова (РОСФОТО)
Авторы статей: Т. Г. Сабурова (ГИМ), Е. Н. Ризаева (МНГЧ), Н. Н. Штевнина (РГАЛИ), М. Т. Башкина (Ивангородский музей)
Авторы аннотаций и каталожных описаний: И. В. Коренева (ЮКМ), Н. М. Шапошникова (ИМД), О. В. Терентьева (ГМП), И. А. Клевер (ВМП), О. А. Замаренова (ВМП), И. Ку克林ский (ККМ), Е. Н. Ризаева (МНГЧ), Е. К. Данилова (ГМД), Т. Л. Жекова (ПМ), И. Н. Клименко (ПГОМ им. В. К. Арсеньева), Н. В. Аратова (Переславль-Залесский музей-заповедник), Е. Ф. Мохова (Музей-заповедник «Абрамцево»), Л. Д. Затуловская (ОГЛМТ), С. В. Рябинцев (Костромской музей-заповедник), Т. Ю. Загородникова (УОКМ), Е. Н. Неклес (Музей Ф. М. Достоевского), К. П. Губер (ЦВММ), Е. А. Теркель (ГТТ), В. М. Уткина (ГМЗ «Ростовский кремль»), Н. Н. Штевнина (РГАЛИ), М. Т. Башкина (Ивангородский музей), С. А. Круминь (РНБ), С. Г. Шамшилина (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина), Л. В. Рыжакова (КОМК), Ю. А. Киселева (ПРТ), Н. Н. Смирнова (музей-усадьба Щербова)
Реставраторы: Ю. А. Богданова (РОСФОТО), К. А. Мисюра-Аладова (РОСФОТО), А. А. Асеева (РОСФОТО)
Фотограф: А. Р. Самойлов (РОСФОТО)
Выпускающий редактор: М. Г. Дынникова
Редактор: Т. П. Артёмова
Корректор: М. А. Молчанова
Дизайн и вёрстка: А. Л. Макаров (РОСФОТО)
Перевод на английский язык: И. Ю. Макеев

Участники:
© Иркутский областной краеведческий музей
© Иркутский областной историко-мемориальный музей декабристов
© Государственный музей А. С. Пушкина. Москва
© Всероссийский музей А. С. Пушкина. Санкт-Петербург
© Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник
© Красноярский краевой краеведческий музей
© Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского. Саратов
© Государственный литературно-мемориальный музей Н. А. Добролюбова. Нижний Новгород
© Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник
© Государственный музей А. М. Горького. Нижний Новгород
© Новгородский государственный объединённый музей-заповедник
© Русский музей фотографии. Нижегородская область
© Музей Органической Культуры. Коломна
© Мультимедийный комплекс актуальных искусств. Москва
© Политехнический музей. Москва
© Приморский государственный объединённый музей имени В. К. Арсеньева. Владивосток
© Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
© Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
© Череповецкое музейное объединение

© Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
© Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»
© Орловский объединённый государственный литературный музей И. С. Тургенева
© Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
© Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова
© Государственный музей истории Санкт-Петербурга
© Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского. Санкт-Петербург
© Государственный мемориальный музей А. В. Суворова. Санкт-Петербург
© Центральный военно-морской музей. Санкт-Петербург
© Свердловский областной краеведческий музей
© Государственная Третьяковская галерея. Москва
© Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»
© Российский государственный архив литературы и искусства. Москва
© Российская государственная библиотека. Москва
© Российская государственная библиотека искусств. Москва
© Ивангородский музей
© Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург
© Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва
© Кировский областной краеведческий музей
© Литературно-художественный музей-усадьба «Приютино»
© Историко-мемориальный музей-усадьба П. Е. Щербова. Гатчина

ISBN 978-5-91238-016-7 / ISBN 978-5-91238-022-8 (т. 2)
© РОСФОТО текст, составление, дизайн, вёрстка, перевод, 2015

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

THE DAGUERREOTYPE IN RUSSIA. A CONSOLIDATED CATALOG

Head of the Project: Z. M. Kolovsky (ROSPHOTO, Director)
Editorial Board: E. A. Agafonova (ROSPHOTO), E. V. Barkhatova (RNL), V. S. Loginova (IRLI), A. V. Maximova (Chair, ROSPHOTO), T. G. Saburova (SHM), O. F. Uimanen (ROSPHOTO)
Editing & Composition: E. V. Barkhatova (RNL), A. V. Maximova (ROSPHOTO), T. G. Saburova (SHM)
Data Selection & Preparation: E. A. Agafonova (ROSPHOTO), O. F. Uimanen (ROSPHOTO)
Volume II
Science Editors: E. V. Barkhatova (RNL), A. V. Maximova (ROSPHOTO), T. G. Saburova (SHM)
Attribution: E. V. Barkhatova (RNL), T. G. Saburova (SHM); with the participation of: B. A. Kosolapov (SRM), O. A. Khoroshilova (SPSUTD), A. V. Maximova (ROSPHOTO)
Essays: E. V. Barkhatova (RNL), E. N. Rizaeva (MNGCh), N. N. Shtevnina (RSALA), M. T. Bashkina (Ivangorod Museum)
Annotations and Record Information: I. V. Koreneva (IRM), N. M. Shaposhnikova (IMD), O. V. Terenteva (SMP), I. A. Klever (NPM), O. A. Zamarenova (NMP), I. Kuklinsky (KRM), E. N. Rizaeva (MNGCh), E. K. Danilova (SMD), T. L. Zhekova (PM), I. N. Klimenko (V. K. Arsenyev SPUM), N. V. Aratova (Pereslavl-Zalesky Museum Reserve), E. F. Mohova (Abramtsevo Museum Reserve), L. D. Zatulovskaya (OSLMT), S. V. Ryabintsev (Kostroma Museum Reserve), T. Yu. Zagorodnikova (URM), E. N. Nekles (Museum of F. M. Dostoyevsky), K. P. Guber (CNM), E. A. Terkel (STG), V. M. Utkina (Rostov Kremlin SMR), N. N. Shtevnina (RSALA), M. T. Bashkina (Ivangorod Museum), S. A. Krumin (RNL), S. G. Shamshilina (A. A. Bakhrushin CSTM), L. V. Ryzhakova (KRM), J. A. Kiseleva (PRT), N. N. Smirnova (Shcherbov Museum Estate)
Restorers: J. A. Bogdanova (ROSPHOTO), K. A. Misyura-Aladova (ROSPHOTO), A. A. Aseeva (ROSPHOTO)
Photographer: A. R. Samoilov (ROSPHOTO)
General Editor: M. G. Dynnikova
Literary Editor: T. P. Artemova
Proofreading: M. A. Molchanova
Design & Makeup: A. L. Makarov (ROSPHOTO)
Translation: I. Yu. Mackeev

Participants:
© Irkutsk Regional Museum of Local History
© Irkutsk Regional Historical Memorial Museum of Decembrists
© State Museum of A. S. Pushkin. Moscow
© National Pushkin Museum. St. Petersburg
© Tobolsk Historical Architectural Museum Reserve
© Krasnoyarsk Regional Museum
© Museum Estate of N. G. Chernyshesky. Saratov
© State Literary and Memorial Museum of N. A. Dobrolyubov. Nizhny Novgorod
© Nizhny Novgorod State Historical Architectural Museum Reserve
© State Museum of A. M. Gorky. Nizhny Novgorod
© Novgorod State United Museum Reserve
© Russian Museum of Photography. Nizhny Novgorod Region
© Museum of Organic Culture. Kolomna
© Multimedia Complex of Actual Arts. Moscow
© Polytechnical Museum. Moscow
© V. K. Arsenyev State Primorsky United Museum. Vladivostok
© Yaroslavl State Historical-Architectural and Art Museum Reserve
© Pereslavl-Zalesky State Historical-Architectural and Art Museum Reserve
© Cherepovets Museum Association
© Vologda State Historical Architectural and Art Museum Reserve

© Abramtsevo State Art and Literary Museum Reserve
© Orel State United Literary Museum of I. S. Turgenev
© Kostroma State Historical-Architectural and Art Museum Reserve
© I. A. Goncharov Ulyanovsk Regional Museum
© State Museum of History of St. Petersburg
© Literary Memorial Museum of F. M. Dostoevsky. St. Petersburg
© State Memorial Museum of A. V. Suvorov. St. Petersburg
© Central Naval Museum. St. Petersburg
© Sverdlovsk Regional Museum
© State Tretyakov Gallery. Moscow
© Rostov Kremlin State Museum Reserve
© Russian State Archive of Literature and Art. Moscow
© Russian State Library. Moscow
© Russian State Art Library. Moscow
© Ivangorod Museum
© Russian National Library. St. Petersburg
© A. A. Bakhrushin Central State Theater Museum. Moscow
© Kirov Province Regional Museum
© Priyutino Literature and Art Museum Estate
© P. E. Shcherbov’s Historical-Memorial Museum Estate. Gatchina

© ROSPHOTO text, composition, design, makeup, translation 2015

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

Введение

За два последних десятилетия в мире постепенно сформировалось понимание ценности уникальных фотографических изображений. Возникли музеи фотографии, аукционы фотографии, изменилось отношение к фотографии как к музейному предмету. Возникли институты реставрации, хранения и идентификации фотографии, международные конференции и международные программы.

В нашей стране фотография появилась и развивалась синхронно зарубежной. Огромное фотографическое наследие России в настоящий момент сосредоточено в большом количестве музейных коллекций, в архивах и библиотеках, и здесь, так же как и в других странах, возникла необходимость выполнения масштабных работ по каталогизации, изучению и сохранению национального фотографического фонда. Комплексно эти работы осуществляются в процессе выполнения национальной «Государственной программы сохранения фотодокументов в составах государственных фондов Российской Федерации», учреждённой Министерством культуры Российской Федерации в 2008 году. Обязанности научно-методического центра программы сохранения фотодокументов возложены на Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО. Осуществляя совместно с российскими музеями работы по сохранению и изучению музейных коллекций, РОСФОТО формирует реестр особо ценного хранения, и в первую очередь сводный каталог российского дагеротипа — уникальных изображений на металле, хранящих самые ранние фотографические исторические образы. Дагеротипы были созданы с помощью первого в истории прикладного фотографического процесса, обнародованного Л. Ж. М. Дагером в 1839 году и нашедшего широкое распространение в мире в период с 1840 по 1860 годы. Это была сложная и трудоёмкая технология, позволявшая получить нетиражируемый графический образ, что ещё больше

увеличивает ценность экземпляров, сохранившихся в условиях непростого российского климата и бурных событий отечественной истории.

РОСФОТО на протяжении ряда лет готовит многотомный сводный каталог «Дагеротип в России». Наши сотрудники работают в фотографических коллекциях музеев, архивов и библиотек, и одновременно с выявлением и атрибутированием отечественных снимков на металле вместе с сотрудниками учреждений осуществляют профилактику сохранности дагеротипа, реставрацию и введение в научный оборот.

В первом томе сводного каталога, вышедшем в 2014 году, были опубликованы дагеротипы из крупных государственных фотографических коллекций Москвы, Санкт-Петербурга и Казани.

Отдельный том, также изданный в 2014 году, целиком посвящён одному из самых больших в стране собраний дагеротипов Государственного исторического музея, в котором с 1990-х годов осуществляются планомерное изучение и реставрация снимков на металле.

Во втором томе каталога «Дагеротип в России» опубликованы произведения из более сорока музеев, архивов и библиотек различных регионов России, от Москвы до Владивостока.

Работа над сводным каталогом продолжается, выявляются всё новые предметы и коллекции.

Основным инструментом, позволяющим включать в научный оборот фотографические предметы и коллекции, стала для РОСФОТО традиционная ежегодная научная конференция «Фотография в музее» и постоянно публикуемые труды конференции. Публикация сводного каталога «Дагеротип в России» — значимый вклад в эту работу, предоставляющий широкому кругу специалистов доступ к уникальным материалам.

З. Коловский,
генеральный директор РОСФОТО

Preface

Over the two last decades, an appreciation of the uniqueness of photographic images has gradually developed almost everywhere. Here and there across the globe, all kinds of museums of photography, photography auctions have popped up; the whole attitude to the photograph as a museum object has changed dramatically. Institutions for restoration and conservation of photographs, their safekeeping and attribution, have been established widely in recent years; and international conferences on photography and specialized international programs are being introduced on a regular basis.

In our country, photography has been developing in lockstep with its development in other parts Europe. The enormous Russian photographic heritage now is preserved mainly in museum collections, in public libraries and archives.

As in other countries, a necessity exists in Russia for conducting thorough large-scale research and cataloging, as well as taking prompt steps in preservation of the national photographic treasures. These activities are part of the State Program for Preservation of Photographic Materials in the State Collections of the Russian Federation, introduced by the Ministry of Culture of the Russian Federation in 2008. The responsibilities of a methodological and coordinating center for the implementation of the Program lie with the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO. In collaboration with museums and other Program participants, ROSPHOTO compiles a registry of most valuable works, and first of all, a consolidated catalog of Russian daguerreotypes, unique metal plates that preserve the earliest historic photographic images. Daguerreotypes were made by the earliest photographic method, invented and presented to the public by L. J. M. Daguerre in 1839 and widely spread around the world in the 1840s — 1860s. It was a complicated and labor-intensive technology that allowed photographers to produce just a single

graphic image — the fact that drastically increases the value of the images that have weathered the Russian inclement climate and tribulations of Russian history.

For several years now ROSPHOTO is working on a multi-volume catalog The Daguerreotype in Russia. Our employees contact Russian libraries, museums and archives directly, collaborating with their photography departments and, besides attributing and cataloging images on metal plates, assisting them in restoration, conservation and preservation of the daguerreotypes, as well as in their presentation to the scientific community.

The first volume of the catalog, published in 2014, presented the daguerreotypes from the photographic collections of major Moscow, St. Petersburg and Kazan museums.

Another volume, put out the same year (2014), was fully dedicated to the largest museum collection of daguerreotypes in Russia, the collection of the State Historical Museum, where they have been carrying out a full-blown research on metal photographs and their restoration since the 1990s.

The second volume of the catalog The Daguerreotype in Russia includes works representing more than forty museums from all over the country, from Moscow to Vladivostok. The work on the catalog never stops, we keep discovering new specimens and even new collections.

One of the chief media channels allowing ROSPHOTO to introduce photographic artefacts and collections to the scientific community are the traditional annual conference The Photograph in the Museum and its regularly published proceedings. This publication of the consolidated catalog The Daguerreotype in Russia is another contribution to this work that will grant specialists of various fields and levels access to the unique material.

Z. Kolovsky,
ROSPHOTO, General Director

Е. БАРХАТОВА

Римская фотосессия Александра Иванова:

«вся русская живопись в лицах»

Среди пионеров фотографии, изобретённой в 1839 г. и в 1840-е гг. делавшей ещё первые неуверенные шаги, было много профессиональных художников, поверивших в то, что новое изобретение — дагеротипия — открывает больше перспектив для отображения реальности, чем кисть живописца. Особенно в этом убеждал французских мастеров пример их соотечественника — самого Луи Жан Манде Дагера (1787–1851), который добился большого успеха и славы не традиционными живописными полотнами, а снимками на металле, на которых сумел быстро и документально точно запечатлеть окружающий человека мир.

И поэтому в плеяде первых дагеротипистов в Европе было много французских художников, среди которых интересна личность Филибера Перро (1815–1863?), оставившего любопытное и редкое для своего времени наследие — групповые портреты.

Создавать дагеротипный портрет в начале 1840-х гг. было делом непростым — позирующий перед громоздкой камерой человек должен был сидеть неподвижно под ярким солнечным светом, любуясь из окон или стеклянной крыши ателье, в течение достаточно длительного времени. Это время экспозиции постоянно пытались сокращать: если Дагер в 1839 г. получал изображение на посеребрённой пластине за 8–12 минут, то Л.-А. Биссон с братом в 1841 г. представили французской Академии наук портреты, снятые ими уже за 10–12 секунд¹.

А в Санкт-Петербурге в открывшемся в ноябре 1841 г. первом в русской столице фотоателье А. Давиньона и Г. Фоконье портреты снимались за две минуты.

Но и это время, которое зависело от умения и опыта фотографа, портретируемому было достаточно непросто провести в неподвижности. А если позировали сразу несколько человек, то задача и для фотографа, и для самих портретируемых существенно усложнялась. И поэтому самым распространённым среди ранних дагеротипных портретов является изображение одного человека или семьи из трёх-четырёх человек, которым

было комфортно и удобно друг с другом. Иное дело — единая композиционная группа из десяти или более персон. Таких снимков сохранилось немного в общей массе дагеротипных портретов 1840-х — начала 1850-х гг. И именно такие портреты преобладают в наследии Филибера Перро, который, овладев в начале 1840-х гг. в Париже дагеротипией, около 1843 г. покинул Францию. Любитель путешествий, он отправился в Италию, жил и работал сначала в Турине, затем в Милане, где активно занимался портретированием, так как это была самая доходная отрасль дагеротипии. В 1845–1846 гг. Перро находился в Риме, куда устремлялись увлечённые искусством люди со всего мира, надеясь на итальянской земле — родине Микеланджело, Леонардо и Рафаэля — лучше постигнуть тайны изобразительного творчества. И вот этих мастеров, живших в Вечном городе национальными колониями, успешно запечатлевал на групповых дагеротипных портретах Филибер Перро.

Известны такие его снимки, как «Скетч-клуб американских художников в Риме зимой 1844–1845» (Смитсоновский институт, Вашингтон), сделанный в 1845 г., на котором сняты тринадцать человек — к сожалению, снимок плохо сохранился. Гораздо лучшего качества дагеротип Перро, созданный тоже в 1845 г. — «Художники виллы Медичи» (частное собрание, Париж). На этой небольшой по размеру пластине (8 × 10 см) Перро сумел мастерски запечатлеть очень много персонажей — двадцать четыре французских мастера, живших и работавших в этом прославленном месте итальянской столицы.

Сохранились и три дагеротипа Перро, на которых представлены художники из Скандинавии. На одном из них — из парижского Музея Орсе, сняты тринадцать человек. На двух других дагеротипах — «Скандинавские художники в Риме», сделанных в 1845 г. и хранящихся в Королевской библиотеке в Копенгагене и в Национальном музее в Стокгольме, запечатлены уже шестнадцать человек на каждом. Эти два групповых портрета отличаются хорошей сохранностью и имеют, что очень важно,



Ателье Ф. Перро. Н. В. Гоголь и русские художники в Риме в 1845 г. Фотолитография Шерер, Набольтц и К° в Москве. Древняя и новая Россия. 1879. Т. XV, № 3, декабрь
P. Perraud's Studio. N. V. Gogol and Russian Artists at Rome in 1845. Photolithograph by Scherer, Nabholz & Co. in Moscow. Drevniaia i novaya Rossia. 1879. Vol. XV, No. 3, December

подпись Перро. На них снято одинаковое количество одних и тех же личностей, одетых в одни и те же костюмы. Оба кадра сделаны в одном и том же пространстве — на веранде около дома, фасад которого украшен вьющейся лозой с живописно наброшенной на нее шляпой.

Созданные, без сомнения, в одну фотосессию, эти два снимка с шестнадцатью персонажами получились разными — и не только из-за изменения характера композиции, разного размещения людей. Один дагеротип снят с большего расстояния и, вероятно, поэтому он более чёткий в рисунке, объёмный, с проработанными деталями. На втором, снятом с более близкого расстояния, фигуры получились несколько расплывчатыми, во многих лицах есть определённая «смазанность».

На обоих снимках бородатые скандинавские художники стараются не показывать вида, что позируют. Они очень серьёзные и задумчивы, если не сказать грустные или мрачные. И это впечатление фотограф старается скрасить такими выразительными деталями, как головные уборы. На обоих дагеротипах у помещённого в центре художника на голову надета любопытная шапочка с узорами; но главную роль в обоих кадрах играют широкополые итальянские шляпы, украшающие головы троих персонажей. Они не только придают скандинавам определённую дозу романтизма, но главное, «перекликаются» с ещё одной — центральной в композиции кадра — шляпой, накинута на ветку лозы. Перро такими, в сущности достаточно лаконичными, деталями пытался украсить и разнообразить групповые портреты скандинавов.

О том, что этот приём был характерен для Филибера Перро, свидетельствует и ещё один аналогичный по характеру дагеротип 1845 г., также запечатлевший группу художников, живших в Риме, уже русских, которые сняты вместе с писателем Н. В. Гоголем. До наших дней этот знаменитый снимок на металле скорее всего не сохранился (во всяком случае, он не найден). Но существуют две его копии, созданные с помощью фотографии. Одна из них — снимок на бумаге, который был сделан в 1873 г. и хранится ныне в Литературном музее (Пушкинском Доме) РАН в Петербурге. Вторая копия — фотолитография, которая была сделана в московском заведении М. Шерера и Б. Набогольца и опубликована в 1879 г. в журнале «Древняя и Новая Россия» (1879, XV, 3, декабрь).

На копиях, одна из которых зеркальна по отношению к дагеротипному оригиналу, хорошо видно, что русские художники фотографировались на той же террасе около дома Перро, что и скандинавы. Более того, трое русских наряжены в те же шляпы, в которых красовались и скандинавские мастера; также шляпа положена на колени четвёртому персонажу на каждом снимке. Кроме того, Гоголь держит в руках трость с набалдашником, которую можно лучше всего видеть на снимке со скандинавами из стокгольмского музея. Очевидно, что эти «художественные» атрибуты находились в ателье Перро, и он неоднократно использовал их при съёмке групповых портретов. А для снимка с русскими художниками Перро использовал ещё и несколько плащей, называвшихся «альмавива».

Но не только характерные детали «русского» дагеротипа говорят об авторстве Перро. Слева внизу на бумажной копии отчётливо видна подпись фотографа “Perraud” — аналогичные подписи присутствуют и на дагеротипах со скандинавами.

Филибера Перро называли автором портрета русских художников с Гоголем и два известных в 1870-е гг. петербургских искусствоведа. Н. П. Собко в журнале «Древняя и Новая Россия» написал, что дагеротип с Гоголем снял весной 1845 г. француз Перро. Собко сообщил: «Дагеротип этот, как мы слышали, был сделан в нескольких экземплярах и, кроме того, с некоторыми переменами. Один из экземпляров поступил в Императорскую Публичную библиотеку и с него сняты Левицким и Скамони фотографические копии в увеличенном виде.

Желательно было бы видеть этот дагеротип в гравюре или литографии»². И пожелание Собко осуществил уже в следующем году известный критик В. В. Стасов, который с 1872 г. возглавлял Отделение изящных искусств и технологий Императорской Публичной библиотеки в Петербурге.

К новым технологиям относилась тогда и фотография, которая стала пополнять фонды этой крупнейшей библиотеки России с 1856 г. Стасову суждено было собрать первую отечественную фотоколлекцию и издать в 1885 г. обширный каталог «Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки». И именно Стасов не только озаботился изготовлением фотолитографской копии римского дагеротипа с Гоголем, но и сопровождал её публикацию в журнале «Древняя и Новая Россия» в 1879 г. интересной статьёй. В начале её Стасов утверждал, что копия «снята с дагеротипа, сделанного в 1845, с натуры, французским фотографом Перро (Perraud, Roma, Via Pontefici, № 55)»³.

Стасов не только сообщает имя фотографа, но и приводит убедительные доводы относительно даты создания дагеротипа — первая половина ноября 1845 г., чем корректирует дату, указанную ранее Собко (весна 1845). Знакома широкой публике с этим редчайшим снимком, Стасов, как и большинство его современников, видит особую ценность дагеротипа в том, что среди русских художников запечатлён великий Гоголь. Стасов подчеркивает, что портрет писателя, «нарисованный не рукою художника, а напечатанный солнцем», представляет автора «Мёртвых душ» «целиком от темени и почти до пяток... Как ни мала его фигурка здесь, но она в высшей степени интересна и характерна... поворот головы и глаз, взгляд — всё это для каждого из нас что-то новое, ещё не виданное, мы Гоголя никогда ещё таким не знали»⁴.

Кроме важного для небогатой иконографии Гоголя его достоверного изображения, на римском дагеротипе очень качественно, отчётливее многих, вышел и Сергей Львович Левицкий (1819–1898). Скоро он станет самым известным русским фотографом, а сейчас он остановился в Риме проездом из Петербурга в Париж. Подперев рукой голову, Левицкий сидит в центре группового портрета, а на его колено облокотилась красивейшая римская натурщица Мариучча в костюме «чочары». Эта живописная пара, несомненно, придаёт всему снимку особую привлекательность, делает композицию с русскими художниками более живой, чем группа сосредоточенных скандинавских мужчин. Этому способствует и весело заглядывающийся на Мариуччу архитектор И. А. Монигетти с сигарой в руке.

Интересно, что Левицкий, которого современники называли «Нестором русской фотографии», в своих воспоминаниях называет не Филибера Перро, а себя создателем знаменитого дагеротипа: «Мне пришлось снять группу, в которой участвовал и Гоголь. Экземпляров этой группы

очень мало, так как она была снята на дагеротипной пластинке в 1/4, с которой тогда трудно было сделать копию. Один из экземпляров попал к многоуважаемому Михаилу Ивановичу Семевскому, который воспроизвёл его фототипией, если не ошибаюсь, в „Русской старине“ восьмидесятих годов. В этой группе участвовали 16 или 17 человек; позировка была на открытой террасе в мастерской Перро; пластинка была держана 40 секунд... но, несмотря на долгую позу, центр группы вышел превосходно, края не совсем отчётливо. Пластинка была заготовлена на парах бромистого йода... Для съёмки видов Рима я тогда предпочитал заготавливать пластинку на парах хлористого йода»⁵.

Свои мемуары «Из времён дагеротипии» Левицкий опубликовал в «Фотографическом ежегоднике» в 1892 г., когда ему было уже за 70, и, конечно, он что-то мог перепутать. Например, не подтверждается тот факт, что дагеротип воспроизвёл М. И. Семевский в «Русской старине» (отыскать его в этом периодическом издании не удалось). Левицкий, вероятно, спутал Семевского со Стасовым, который опубликовал дагеротип с Гоголем в «Древней и Новой России» в 1879 г.

Кроме того, здесь Левицкий указывает, что дагеротип был снят на 1/4 пластинки, а в другом варианте своих мемуаров, опубликованных в 1896 г. в журнале «Фотограф-любитель», он пишет, что дагеротип снят «на полпластинку»⁶. Почему-то Левицкий не упомянул важного в профессиональном плане факта, что именно он наряду с опытейшим петербургским мастером Г. Н. Скамони делал фотокопию с этого маленького дагеротипа, что, по его же собственному признанию, было трудной задачей. Не вспомнил мастер и другого, весьма интересного во всей этой истории факта: дагеротип с Мариуччей был не единственным — по свидетельству Стасова, был ещё один групповой портрет, на котором Мариучча танцевала тарантеллу с архитектором И. А. Монигетти и скульптором Н. А. Рамазановым. Все эти мелкие неточности заставляют достаточно критично отнестись к воспоминаниям Левицкого, который, что важно и бесспорно, был одним из главных действующих лиц в фотосессии, состоявшейся в ноябре 1845 г. в Риме в мастерской Филибера Перро.

Многие исследователи предполагают, что Левицкий лишь воспользовался студией Перро для съёмки соотечественников: «Вероятно, французский автор встал к камере, когда композиция была выверена Левицким окончательно»⁷.

Н. Ю. Аветян (ГЭ) справедливо пишет, что «компоновка группы свидетельствует о природном художественном таланте Левицкого», на который повлияли произведения западного

искусства, а с ними дагеротипист мог познакомиться во время своего путешествия из Петербурга в Париж. Но Филибер Перро — профессиональный живописец и не хуже Левицкого был знаком с творчеством великих мастеров, представленным в европейских галереях. И конечно, не зря он, как и многие фотографы, особенно бывшие художники, ориентировался при фотографировании на произведения изобразительного творчества, неоднократно используя для более эффектной съёмки дагеротипных портретов плащи, шляпы, трости, которые придавали изображению романтический, «художественный» характер. Снимок с русскими, конечно, был особенно «живописен» — неслучайно Стасов в раздражении писал: «Взгляните на эти шляпы театральных „бригандов“, на эти плащи, будто бы необычайно картинные и величественные — какой неостроумный и неталантливый всё это маскарад! Да ещё носимый не изящными какими-нибудь элегантными юношами-французами, а тяжеловесными, неповоротливыми и угловатыми приезжими из русских провинциальных захолустий»⁸.

Стасов, страстный поборник национальной самобытности в искусстве, в своей статье доказывал, что пребывание в Риме принесло один вред творчеству русских художников-пенсioneров: «Кто попортился от Италии, свихнувши без нужды набекрень свой крошечный, капельный какой-нибудь талантлик, а кто просто-напросто втуне потратил свои или казённые деньги, много лет сряду проживши понапрасну в Риме»⁹.

Но, несмотря на суровое порицание Стасовым боготворивших «итальянские лохмотья» русских художников, многие из которых, по убеждению критика, не сумели после иностранного пенсионерства достойно запечатлеть в своём искусстве родное отечество, неистовый Стасов в то же время с большим пиететом относился к дагеротипу 1845 г. — к «картине истинно-исторической, потому что она искренно и верно передаёт целый уголок эпохи, целую главу из Русской жизни, целую полосу людей, и жизней, и заблуждений»¹⁰.

При этом Стасов отмечал, что «первоначально же их (дагеротипов. — Е. В. Бархатова) было сделано столько, сколько личностей участвовало в группе»¹¹.

Снять одному мастеру за одну фотосессию восемнадцать дагеротипов (именно столько было персонажей в кадре) хорошего качества, без брака, достаточно сложно. Но в фотосессии 1845 г., очевидно, на равных участвовали два мастера — Перро и Левицкий, — и поэтому портретов могло быть сделано достаточно большое количество.

Можно также предположить, что эту группу снимали даже сразу на две камеры — и Левицкий, и Перро. Этих дагеротипи-



Ателье Ф. Перро. Александр Иванов в кругу русских художников в Риме. 1846. ГЛМ

P. Perraud's Studio. Alexander Ivanov in a Group of Russian Artists at Rome. 1846. State Literary Museum

стов, познакомившихся в Вечном городе, несомненно, связывали общие профессиональные интересы; наряду с портретами они оба занимались и пейзажной съёмкой. Левицкий еще в 1842 г. успешно запечатлевал кавказские виды, в Риме же в 1845 г. он фотографировал известные памятники на пластинки, как сам вспоминал, заготовленные на парахлористого йода. Неслучайно и Стасов в статье 1879 г. пишет о Левицком: «нынче фотограф, в то время пейзажист».

Не мог не снимать итальянских видов и Перро, известный в истории европейской фотографии дагеротипами, на которых были запечатлены памятники античности в Афинах. Перро снимал их в 1846–1847 гг. вместе с греческим мастером Филиппасом Маргаритисом (1810–1892).

Умевшие работать в разных жанрах ранней дагеротипии, два замечательных профессионала — Перро и Левицкий — провели в ноябре 1845 г. в римском ателье Перро фотосессию с русскими художниками. О том, кто из них стоял у камеры и открывал затвор, кто больше «режиссировал» исторический кадр с Гоголем и Мариуччей, мы никогда уже не узнаем.

Зато благодаря современным исследователям известны подробности ещё одной, не менее интересной фотосессии с русскими пенсионерами, которую Филибер Перро провёл всего несколько месяцев спустя — в феврале 1846 г. На той же террасе его римского ателье было сделано как минимум десять групповых портретов, из которых два снимка на метал-

ле дошли до сегодняшнего дня. Оба дагеротипа хранятся в Москве — в Государственном литературном музее (КП 25449) и в Российском государственном архиве литературы и искусства (ф. 1937, оп. 4, ед. хр. 829, л. 1 — на этом экземпляре сохранилась надпись на бумажном паспорту — “Perraud de Paris”). Эти дагеротипы теснейшим образом связаны с личностью великого живописца Александра Андреевича Иванова (1806–1858). Не только потому, что автор «Явления Христа народу» запечатлён на них, но и потому, что этот великий художник является их своеобразным соавтором, создав графические композиции для дагеротипной съёмки 1846 г., что является поистине беспрецедентным случаем в истории русской фотографии. С необыкновенным тщанием относившийся к выполнению любого художественного проекта, Иванов не доверил фотографу — пусть даже бывшему живописцу Филиберу Перро — произвольной, «случайной» композиции с русскими мастерами.

За семь лет до этого — в декабре 1838 г. — пенсионеры Академии художеств «поднесли» альбом своих рисунков приехавшему в Рим наследнику русского престола великому князю Александру Николаевичу, будущему Александру II. Иванов тогда сделал для этого коллективного альбома акварель «Аве, Мария».

Времена изменились, и в конце 1845 — начале 1846 г. русские пенсионеры решили преподнести «высочайшей особе» модные в Европе дагеротипные портреты. Но и к созданию

акварели, и к созданию фотографического изображения Иванов отнёсся как к серьёзной профессиональной задаче, о чём свидетельствуют две его графические композиции. Одна из них состоит из четырнадцати персонажей, причем конкретно — по фамильно — обозначенных самим Ивановым на полях рисунка (Государственная Третьяковская галерея). Второй рисунок, сделанный карандашом, пером и сепией, включает девятнадцать человек и сохранился на листе черновой тетради Иванова (Российская государственная библиотека), из которой можно узнать и подробности о состоявшейся фотосессии: «Дагеротипировались мы, т.е. Иванов, Моллер, Иордан, Пишалкин, Серебряков, Солнцев, Сверчков, Шаповаленко, Ковригин, Воробьёв, Фрикке, Фёдоров, Мокрицкий — а Раев на камне, чтобы составить всю русскую живопись в лицах, находящихся в Риме. Всё это было во вторник 17 февраля 1846 года. Заплачено мною за 5 бракованных 6 скуд, за три малых по скуде и 84 байока за каждую. За два больших 3,68 за каждую. Из них лучшую подарил я графу Толстому»¹².

Этот подарок был неслучаен — осенью 1845 г. в Риме граф Ф. П. Толстой, вице-президент Императорской Академии художеств, обследовал положение русских пенсионеров, среди которых Иванов был старейшим — «римским старожилой», много лет уже потратив на создание картины «Явление Христа народу». Тщательно работая над пленэрными этюдами, зани-



А. А. Иванов. Эскиз группового портрета русских художников. 1846. ГТГ

A. A. Ivanov. Sketch of a Group Portrait of Russian Artists. 1846. State Tretyakov Gallery

маясь поиском выразительных типажей, серьёзно осмысляя не только композицию, но и философское содержание своего огромного многофигурного полотна, Иванов постоянно затягивал окончание работы. Он не представлял картину на суд Академии, которая направила его в Италию, что вызывало не-удовольствие в столичном Петербурге.

13 декабря 1845 г. в Рим прибыл император Николай I, и Л. И. Киль, который надзирал за пенсионерами (сам Иванов от этого предложения отказался), устроил выставку работ русских художников¹³. 16 декабря 1845 г. Николай I посетил мастерскую Иванова и остался доволен работой художника. Государь сумел даже «раскрыть» в Иванове «чувство собственного достоинства», как писал художник¹⁴, однако на его материальном положении это никак не сказалось. Иванов оставался совершенно нищим, что делало его жизнь в Риме невыносимой.

Кроме того, у аскета и подвижника Иванова были сложные отношения с коллегами, многие из которых весело и беззаботно проводили время в Вечном городе. Недаром Иванов с грустью писал: «Свобода пенсионерская, способная совершенствовать, оперить и окончить прекрасно начатого художника, теперь была обращена на усовершенствование необузданностей. Некогда думать, некогда углубляться... Сегодня у Рамазанова просиживают ночь за вином и за картами, завтра — у Климченко, послезавтра — у Ставассера»¹⁵. Ведя почти отшельнический образ жизни, Иванов осуждал многих пенсионеров — намечался даже «полный разрыв» с коллегами, как отмечают биографы¹⁶. Во многом это нашло отражение в сочинённых Ивановым «Законах художникам», которые он изложил в начале 1846 г. в одном из своих писем¹⁷ — они должны были упорядочить жизнь русских пенсионеров, наладить их взаимоотношения с чиновниками.

Все эти важные и непростые обстоятельства жизни Иванова на рубеже 1845–1846 гг. до известной степени объясняют, почему его нет на коллективном снимке с Гоголем, с которым он дружил. И почему, живя впроголодь и в нищете, Иванов самостоятельно заказал Филиберу Перро новую групповую съёмку, дотошно перечисляя стоимость каждого дагеротипного снимка. И почему «сочинил» композицию этих снимков на предварительных эскизах, включая в них, вероятно, только тех пенсионеров, которые были ему по-человечески более близки.

Оба сохранившихся дагеротипа с Ивановым в центре очень схожи в деталях и запечатлели одних и тех же двенадцать человек — все они обозначены в эскизной композиции с четырнадцатью персонажами, сочинённой Ивановым. На металлическом

снимке отсутствуют лишь два человека, намеченных на эскизе к съёмке, — нет живописцев В. Д. Сверчкова и С. М. Воробьёва.

Все персонажи на обеих пластинах в полном соответствии с эскизом Иванова объединены единым профессиональным занятием — они разглядывают рисунок, который делает сидящий внизу с краю художник Е. И. Ковригин. Никакой Мариуччи, «оживлявшей» дагеротип с Гоголем, нет и в помине. На радость Стасову, отсутствуют даже любимые фотографом Перро живописные широкополые шляпы. Единственное, что позволено было некоторым участникам фотосессии — это оттенённые белыми воротничками рубашек тёмные плащи. Их любил, вероятно, сам Иванов — не зря на снимке он закрыт таким плащом¹⁸. Тёмные строгие сюртуки и плащи контрастируют с единственным светлым одеянием — холстинной блузой. В этом характерном профессиональном одеянии художника в центр композиции помещён И. Ф. Фёдоров. Над ним возвышается фигура самого Иванова, положившего руку на плечо художника Н. П. Ломтева, который помогал Иванову с хлопотами об оказании материальной помощи пенсионерам. Фигура Иванова с всклокоченными волосами, с нервным, полным внутреннего трагизма лицом, особо выделяется на светлом фоне задника с эффектным занавесом. Объяснение этой внутренней трагедии возможно даёт нам Ф. П. Толстой в своём дневнике: «Очень заметно, что ему (Иванову. — Е. В. Бархатова) хотелось, как самый старый из наших пансионеров быть первенствующим над другими»¹⁹.

Аскетизм группового портрета, сочинённого Ивановым, подчёркивают серьёзные лица художников — это не наряженные «тяжеловесные, угловатые и неповоротливые» провинциалы из русского захолустья, как едко писал Стасов про участников дагеротипного снимка с Гоголем. В этих полных достоинства мастерах, сосредоточенно и внимательно глядящих на зрителя, Иванов стремился представить «всю русскую живопись в лицах», для чего и обратился к Перро.

Из десяти снятых 17 февраля 1846 г. по заказу Иванова дагеротипов остались лишь два металлических снимка, которые исследователи справедливо считают бракованными²⁰. Но физическая сохранность и техническое несовершенство не умаляют значения этих замечательных «документов эпохи», которые обязаны своим появлением великому живописцу с трудной и мучительной судьбой, мечтавшему о духовном сплочении русских художников в Риме.

Сам Иванов, по-видимому, был удовлетворён сделанными Перро групповыми портретами — не зря он кроме подаренного



Ателье Ф. Перро. Скандинавские художники в Риме. Фотокопия дагеротипа, снятого в 1845 в ателье Ф. Перро. 1850. Национальный музей в Стокгольме P. Perraud's Studio. Skandinaver i Rom. Photocopy of a daguerreotype taken in 1845. 1850. National Museum in Stockholm

Ф. П. Толстому снимка несколько вариантов имевшихся у него дагеротипов послал в Россию. Один из них предназначался в подарок его отцу — художнику Андрею Ивановичу Иванову, которого Александр Иванов в феврале 1846 г. просил также сфотографироваться с членами семьи: «Составьте же Вы группу и пришлите мне в таком виде, как я Вам посылаю теперь живописцев русских в Риме»²¹.

Ещё больший интерес вызывает другое, сделанное в марте 1846 г. предложение Иванова отцу, которое тот, однако, отвергнул: «Ты просишь меня... чтобы я согласился с товарищами моими Егоровым и Шебуевым на составление дагеротипного портрета, где бы мы все трое были изображены на одной доске. Цель твоя благородна, но трудно для меня её выполнить...»²².

Всё это с несомненностью свидетельствует, что Иванов отводил большую роль дагеротипным портретам в истории, стремился увековечить с помощью новой технологии облик троих крупнейших отечественных мастеров своего времени.

Долго живя в Италии, Иванов видел, как увлекались дагеротипией многие находившиеся в наполненном солнцем Риме художники — французы, англичане, американцы. Неслучайно Левицкий в воспоминаниях 1896 г. писал о том, что и русскими мастерами делались опыты «съёмки дагеротипом римских зданий и памятников»²³.

Фотографический метод получения предельно точного изображения окружающего мира не мог не заинтересо-

вать и Иванова. Как все его собратья по искусству, он традиционно — карандашом или кистью — запечатлевал римские окрестности на этюдах, служивших затем для создания живописной композиции.

Но с помощью оптических «снарядов», в чём убеждала дагеротипия, это можно было сделать значительно проще и быстрее. Не зря Иванов в январе 1846 г. писал брату в Париж: «Посмотри, пожалуйста, машину, называемую „диаграф“, посредством которой рисуют с картин и с натуры в малом, таком, как есть, и в колоссальном виде... Сказывают французские художники, что с помощью её рисуют в королевской галерее картины для издания»²⁴. Это оптическое устройство, близкое «камере-люциде» (лат. «светлая комната»), наряду с альтернативной камерой-обскурой (лат. «тёмная комната») в 1840-е гг. благодаря появлению дагеротипии приобретает популярность. Эти оптические машины, также как и первые дагеротипные камеры, использовали линзы, которые изготавливал знаменитый французский оптик Ш. Шевалье. Адля широкой публики во многих странах в то время камера-обскура превратилась в своеобразный зрелищный аттракцион. Стало модно приобретать маленькие камеры-обскуры, чтобы «прекрасная окрестность могла им представляться в виде эстампа»²⁵. И конечно, Иванов, часто работавший в Тиволи, Альбано и других окрестностях Рима, а также писавший, что «для меня в Италии ландшафты выше людей»²⁶, не мог не заинтересоваться возможностью использования «оптической машины» для создания более совершенных пейзажных видов. Но Иванова, как и художников разных стран, волновала возможность использования упомянутой «машины» и для создания точных копий с живописных произведений «для издания», т.е. воспроизведения в печати.

Здесь нельзя не упомянуть ещё один фотографический метод, появившийся приблизительно в одно время с дагеротипией, который в то время приобретал широкую популярность в Риме. Метод был изобретён английским учёным В. Г. Ф. Тальботом. Вместо посеребрённой металлической пластины, обработанной парами йода, он использовал бумагу, покрытую йодидом серебра, и получал полупрозрачные негативы. С этих негативов простой контактной печатью можно было получить множество позитивов, что выгодно отличало этот метод от дагеротипии. Тальбот назвал его «калотипией». В конце 1840-х гг. «в Риме в кафе „Греко“ вокруг художника Канева и графа Флашерона сложилось своего рода объединение итальянских, английских и французских художников и фотографов»²⁷, которые увлекались созданием бумажных калотипов, с очень нежным, иногда слегка «размытым» изображением, часто схожим с рисунком сепией.

Иванов, конечно, мог их видеть в Риме, а мог услышать об этой или другой новинке стремительно развивавшейся фотографии из рассказов М. П. Боткина, который отправлялся в 1851 г. на Всемирную выставку в Лондон. И Иванов не зря просил его подробно рассказать об этой исторической выставке: «Мне очень любопытно знать, как она составилаь, что именно в ней отличительного и удивительного... словом, мне бы желательно переглядеть её со всех точек»²⁸.

Лондонская выставка 1851 г., на которой фотография была очень широко представлена, подняла интерес широкой общественности к этому новому изобретению и существенно ускорила его развитие. Информация об улучшениях существующих методов и новых открытиях появлялась в периодической печати практически ежедневно. Одним из этих изобретений был коллодионный процесс, представленный английским скульптором Фр. Скоттом Арчером. Он использовал стеклянные пластины, покрытые галогенидом серебра, растворённым в коллодионе, для получения негативов. Этот метод в комбинации с последующей печатью позитивов на альбуминной бумаге был ключевым в быстром и повсеместном распространении бумажной фотографии.

И уже в декабре 1852 г. эту европейскую новинку Иванов посылает в Россию — коллекционеру К. Т. Солдатенкову он отправляет бумажные снимки с запечатлёнными на них достопримечательностями Рима. А в январе 1853 г. в письме своему другу — гравёру Ф. И. Иордану — Иванов замечает: «Успехи фотографии чувствительны и, как мне кажется, сильно на счёт Вашего искусства»²⁹.

Действительно, появление фотографии на бумаге давало возможность воспроизведения, тиражирования изображения, что существенно подрывало профессиональную деятельность гравёров, обладавших ранее монополией на распространение визуальной информации. Теперь с помощью «фотографической машины» можно было быстро изготовить точную копию любого памятника, любого произведения искусства и распространить его в многочисленных печатных оттисках. Современники высоко оценили репродукционную способность фотографии, которую Стасов в статье 1856 г. назвал «одним из двигателей и ускорителей просвещения»³⁰. И в том же 1856 г. Стасов с помощью этого «новейшего светописного способа» организовал для журнала «Русский художественный листок» фотосъёмку картин умершего в Италии в 1852 г. К. П. Брюллова. Любопытно, что Стасов свидетельствовал: «Несмотря на римское солнце, римский воздух, столь благоприятные для светописей, фотографические снимки выходили неудовлетворительными»³¹. Это не было случайно —



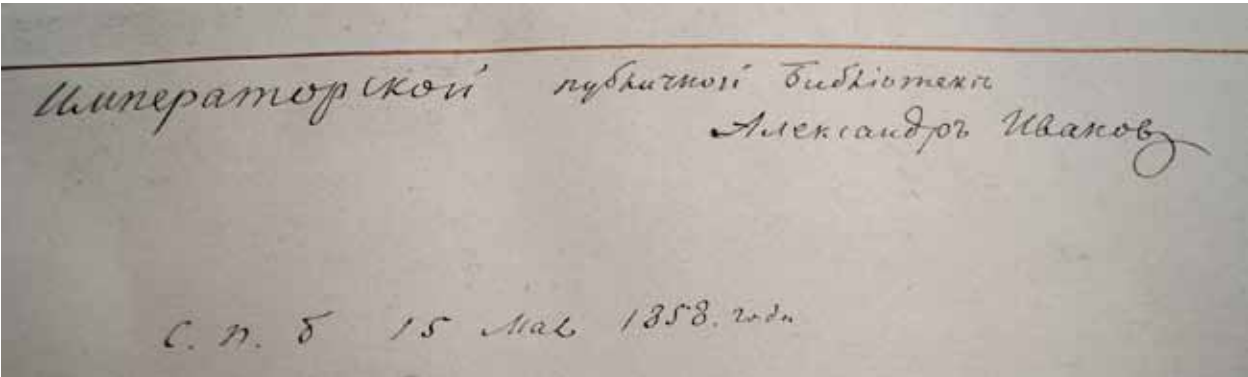
Фотокопия картины А. А. Иванова «Явление Христа народу», изданная в 1858 г. торговым домом С. Струговщикова, Г. Похитонова, Н. Водова и К° в Санкт-Петербурге. РНБ
Photocopy of The Appearance of Christ to the People, published by the Trade House S. Strugovshchikov, G. Pokhitonov, N. Vodov & Co. in St. Petersburg (1858). Russian National Library

стью — многие современники отмечали, что «наименее удовлетворяют даже снисходительным требованиям фотографии с произведений живописи и преимущественно масляными красками»³². Фотография ещё не умела полноценно запечатлевать живописные полотна с их колористическим богатством, оттенками тона и нюансами светотеневой моделировки. Но более передовой технологии точного копирования не существовало, и поэтому Совет Императорской Академии художеств в Петербурге разрешил, например, художнику И. А. Тюрину снимать экспонаты академической выставки, «имеющей быть в 1857 и равно в последующие годы», так как «фотография может дать любопытные коллекции по всем отраслям... искусств»³³.

И художник Григорий Оже, выпускавший в 1858—1859 гг. в Петербурге журнал «Светопись», также получил разрешение Академии художеств на съёмку и воспроизведение в каждом выпуске трёх фотокопий живописных полотен.

Таким образом, изготовление фоторепродукций как важное и прогрессивное средство пропаганды изобразительного искусства становилось очень актуальным делом, а также и прибыльной отраслью коммерции. Эту характерную для всех стран тенденцию ярко иллюстрирует история, связанная с тем же Александром Ивановым, который не зря всегда интересовался развитием современной ему фотографии.

Известно, что в мае 1857 г. после посещения римской мастерской художника императрицей Александрой Фёдоровной Иванов



Дарственная надпись А. А. Иванова на фотокопии картины «Явление Христа народу». 1858. РНБ

Donation inscription by A. A. Ivanov on a photocopy of the painting The Appearance of Christ to the People. 1858. Russian National Library

показал публике свое многострадальное полотно «Явление Христа народу». В течение десяти дней мастерская «наполнялась через край», но этого времени явно не хватило для всех желающих уви- деть знаменитую картину. Молва о ней давно разнеслась из Италии в Россию, но видеть её почти никто не мог. Осенью 1857 г. великая княгиня Елена Павловна оплатила издержки по отправке знаме- нитой картины и её автора в Петербург. И кроме того, заказала фотокопии полотна, которое в январе 1858 г. Иванов в последний раз показывал в Риме.

Мы не знаем, кто именно снимал огромную картину в Италии перед тем, как в мае 1858 г. она вместе с Ивановым отправилась на родину, в Россию. Но в собрании Императорской Публичной библиотеки в Петербурге оказался экземпляр этой редчайшей фоторепродукции, наклеенной на бумажное паспарту. И рукой Стасова на нем сделана надпись: «Снято в Риме в 1858 г. Фото- графии настоящей величины существуют лишь в 15 экземплярах, так как стекло (негатив) лопнуло после того количества оттисков. Подарок М. П. Боткина Публичной Библиотеке в 1859 г.»³⁴.

Эта великолепная репродукция прежде всего поражает своим весьма значительным размером — 470×685 мм. Бумажный снимок почти безупречен по техническому исполнению позитива, по кон- трастности всего кадра, резкости рисунка и нежности тональных переходов. Всем этим он существенно выделяется среди ранних фоторепродукций 1850-х гг., в том числе превосходит высоким качеством другой бумажный снимок, хранящийся в библиотеке, на котором также запечатлена картина «Явление Христа народу». Но, несмотря на значительно меньшие параметры этой второй фотокопии — 303×465 мм, на некоторую блёклость общего тона снимка и отчётливые следы ретуши, она представляется не менее ценной для истории фотографии и русской культуры. Сам Алек-

сандр Иванов принёс её в Публичную библиотеку и на бумажном паспарту под снимком оставил дарственную надпись, свой автограф и дату — 15 мая 1858 г. Недавно вернувшийся в столицу художник «был доволен, что есть тоже и в Петербурге люди, которые при- дают великое значение его картине»,— вспоминал Стасов про этот знаменательный визит³⁵.

Дар Иванова с несомненностью свидетельствует о том, что ху- дожник понимал необходимость сохранения в главном книгохра- нилище страны фоторепродукции своего полотна, которое сначала было продемонстрировано в эти же дни мая 1858 г. Александру II в Белом зале Зимнего дворца.

Затем, в июне, картина была выставлена для всеобщего обо- зрения в Академии художеств, где она экспонировалась вместе с живописными этюдами, предназначавшимися для продажи. Здесь же каждый посетитель мог приобрести и фотокопию кар- тины. И это, несомненно, было достаточно новаторской практикой представления публике произведения искусства.

Тираж фоторепродукции выпустил Торговый дом «С. Стругов- щиков, Г. Похитонов, Н. Водов и К^о» — это было передовое заве- дение, только что, в том же 1858 г., открытое в столице. Эта фирма организовала прекрасный по оснащённости фотоотдел Военно- топографического депо, который был устроен на крыше Главного штаба. При нём открыли специальный магазин, где продавались фотокопии с гравюр и картин, фотографические виды³⁶.

Репродукция с картины Иванова «Явление Христа народу», уже третья по счёту из поступивших в Публичную библиотеку в 1850-е гг., наклеена на паспарту с надписью «Издание Торгового дома С. Струговщиков, Г. Похитонов, Н. Водов и К^о» и цензорским разрешением от 17 июня 1858 г. Очевидно, что это экземпляр из тиража, печатавшегося для продажи в Академии художеств.

Очевидно также, что подаренная библиотеке Ивановым фото- репродукция — из этого же тиража, о чём свидетельствуют раз- мер отпечатка и характерная ретушь на позитиве. Видимо, Иванов принёс в мае 1858 г. один из первых пробных оттисков снимка, которые затем продавались во время экспонирования картины. Мы не знаем, был ли распродан тогда тираж, но уже в марте 1859 г. согласно рекламному объявлению магазина при Главном штабе наибольшим спросом у покупателей пользовались именно фото- копии произведений Иванова³⁷.

Конечно, этому во многом способствовало трагическое со- бытие — внезапная смерть художника. Измученный неясностью судьбы своего главного в жизни произведения и появлением не- доброжелательных отзывов о нём, Иванов заболел нервным рас- стройством, а затем и холерой, которая в июле 1858 г. свела его в могилу. Трагическая кончина Иванова, конечно, способствовала, как ни горько это звучит, возрастанию продаж фотокопий «Явле- ния Христа народу» — едва ли не впервые в практике бытования русской фотографии активно сработала присущая ей визуально- информационная функция.

Но важно другое — состоявшееся в 1858 г. знакомство русской публики с творчеством великого мастера смогло продолжиться благодаря возможностям тиражирования фотографии, к кото- рой сам Иванов всегда очень уважительно относился. И широкое распространение фоторепродукций знаменитого «Явления Хри- ста народу», несомненно, способствовало лучшему пониманию его современниками роли и значения этого великого художника и мыслителя. Об этом ярко свидетельствует Н. П. Огарёв, который писал: «Не видал я его (Иванова. —*Е. В. Бархатова*) картины; гляжу на её фотографию... одно чувствую, что такого Иоанна мог создать только человек, который сильно верил, и только человек, который так сильно верил, мог впасть в такое глубокое отчаяние от искрен- ней утраты своей веры»³⁸.

¹ Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения. М., 2003. С. 33.

² Собко Н. Поправки и дополнения // Древняя и Новая Россия. 1878. № 7. С. 259–260.

³ Стасов В. В. Гоголь и русские художники в Риме // Древняя и Новая Россия. 1879. XV, 3, декабрь. С. 524.

⁴ Там же. С. 526.

⁵ Цит. по: Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914.

СПб., 2009. С. 42.

⁶ Бархатова Е. В. Указ. соч. С. 331.

⁷ Аветян Н. Гоголь в кругу русских художников // Художественный вестник. Мемори- альный. СПб., 2015. С. 204; Об этом же ранее писал и С. А. Морозов в книге «Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии. 1839–1917». М., 1955.

⁸ Стасов В. Указ. соч. С. 529.

⁹ Там же. С. 531.

¹⁰ Там же. С. 530.

¹¹ Там же. С. 524.

¹² Гусева Е. Н. О дагеротипе «А. А. Иванов в группе русских художников в Риме» //

Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1995. М., 1996. С. 253.

¹³ Александр Андреевич Иванов. 1806–1858. К 150-летию Государственной Третья- ковской галереи. К 200-летию со дня рождения художника. М., 2006. С. 237 (далее: Александр Андреевич Иванов).

¹⁴ Цомакион А. И. А. А. Иванов. Его жизнь и художественная деятельность. Биографи- ческий очерк. СПб., 1894. С. 43.

¹⁵ Там же. С. 38.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Александр Андреевич Иванов... С. 237.

¹⁸ Иванов носил и в жизни плащ, о чём свидетельствует его дневниковая запись, сде- ланная после визита великого князя в 1838 г.: «Рады были, что всё это разехалось, оставя нам... кисти и палитру, и, одевшись в полуразбойничье платье, я подмалевал всю мою большую картину...». (Цит. по: Цомакион А. И. Указ. соч. С. 35).

¹⁹ Гусева Е. Н. Указ. соч. С. 256.

Здесь же исследовательница пишет о том, что, вероятно, ещё одна фотосессия состоя- лась у Перро с русскими художниками 13 февраля 1846 г.

²⁰ Там же. С. 258.

На с. 24–25 данного каталога впервые опубликован дагеротип из собрания РГБ, также созданный Ф. Перро, на котором запечатлена ещё одна группа русских художни- ков, живших в Риме.

²¹ Там же. С. 257.

²² Там же. С. 259.

²³ Бархатова Е. В. Указ. соч. С. 331.

²⁴ Цит. по: Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858. Изд.

М. Боткин. СПб., 1880. С. 212.

²⁵ Бархатова Е. В. Указ. соч. С. 22.

²⁶ Цит. по: Александр Андреевич Иванов... С. 241.

²⁷ Бажак К. Указ. соч. С. 46.

²⁸ Цит. по: Александр Андреевич Иванов... С. 242.

²⁹ Там же.

³⁰ Стасов В. В. Фотография и гравюра // Русский вестник. 1856. Т. 6, дек. С. 576.

³¹ Русский художественный листок. 1856. № 24. С. 1.

³² Бархатова Е. В. Указ. соч. С. 73.

³³ Там же.

³⁴ РНБ, Отдел эстампов, инв. Эп12021.

³⁵ Цит. по: Александр Андреевич Иванов... С. 245.

³⁶ Бархатова Е. В. Указ. соч. С. 73.

³⁷ Там же.

³⁸ Цит. по: Русские писатели об изобразительном искусстве / Сост. Л. А. Гессен, А. Г. Островский. Л., 1976. С. 76–77.



Ателье Ф. Перро. Русские художники в Риме. 1840-е. РГБ
Дагеротип вмонтирован во внутреннюю сторону крышки картонного переплёта книги «Флорентийская ёлка», поступившей в РГБ в 1889 г. в дар от И. Е. Бецкого (1817–1891) — переводчика, библиофила, собирателя автографов государственных деятелей и деятелей культуры. Запись И. Е. Бецкого карандашом под фотографическим портретом князя Г. П. Волконского, «бывшего главою над русскими художниками, проживавшими в Риме, в 1840-х годах»: «Дагерротип, снятый в Риме с группы художников, помещён на обороте». Публикуется впервые

P. Perraud's Studio. Russian Artists at Rome. 1840s. RSL
Plate is mounted (facing inside) into the front cardboard panel of the binding of the book The Florence Christmas Tree, donated in 1889 by I. E. Betsky (1817–1891), a translator, bibliophile, collector of autographs of state and culture figures.
Inscribed in I. E. Betsky's handwriting below the photo-portrait of G. P. Volkonsky, "the head over Russian artists residing in Rome in the 1840s," in lead pencil: "Daguerreotype, taken in Rome, of a group of painters, mounted on verso." First publication

E. BARKHATOVA

A Rome Photoshoot of Alexander Ivanov:

“The Faces of Russian Art”

Among the pioneers of photography, invented in 1839 and still taking its baby steps in the 1840s, there were plenty of professional painters, who deeply believed that the new invention — daguerreotypy — had more potential in truthful representation of reality than the painter’s brush. For French artists, the most convincing was the example of their compatriot, Louis Jean Mande Daguerre himself (1787–1851), who found most of his success and fame not through traditional paintings, but by making pictures on metal plates, in which he managed, promptly and accurately, to depict the world surrounding man.

This is why French artists made up a majority among first daguerreotypists in Europe. Of this variegated army of curious personalities, we would like to concentrate our attention on Philibert Perraud (1815–1863?), who left us an interesting, and rare for his time, legacy, group portraits.

Creating a daguerreotype portrait in the early 1840s was quite an endeavor: the subject, posing in front of the bulky camera, should have stayed still under the bright, and sometimes scorching, sunlight pouring through the windows or the roof of the studio for a considerable period. Photographers, however, were constantly working on accelerating exposures. It took Daguerre 8–12 minutes to catch images on silvered copper plates in 1839, whereas the pictures presented to the French Academy of Sciences by L.-A. Bisson and his brother in 1841 were taken in 10–12 seconds.¹

In St. Petersburg, at the first photographic studio opened in the Russian capital by A. Davignon and H. Fauconnier in 1841, they made daguerreotype portraits in 2 minutes.

But even this relatively short period of time, hugely dependent in its duration on the operator’s professional skills, called for not a trifling effort on the part of the sitter. If more than one subject was involved, all participants, including the photographer, were facing a much tougher ordeal. This is why the most common portraits of this period were ones of single

individuals, or of families of three, tops, who felt relatively comfortable during long exposures in each other’s proximity. A posing group of ten or more persons is another matter entirely. There is only a small number of surviving group portraits from the 1840s — early 1850s. This type of portraits, nonetheless, represents a major part of Philibert Perraud’s legacy. Having received a training in daguerreotypy in the early 1840s, he left France around 1843. A traveler at heart, he chose Italy as his first destination. He stayed and worked there for a while, first in Torino, then in Milan, where he made daguerreotype portraits for living, since this was the most profitable genre of daguerreotypy. In 1845–1846, Perraud was staying in Rome, a city that every artist aspired to visit in hopes of getting a better grip on the secrets of visual arts in the land of Michelangelo, Leonardo, and Raphael. Such artists, living in the Eternal City in tight communes of compatriots, were the very subjects of P. Perraud’s group portraits.

We know his picture *Sketch Club of American Artists at Rome during the Winter of 1844–1845* (Smithsonian Archives of American Art, USA), taken on April 26, 1845, and featuring thirteen subjects. Unfortunately, the daguerreotype is in a very bad condition. But his other picture, taken in the same 1845, *Group of Artists and Students from the Médici Villa* (Musée d’Orsay, France), is in a much better shape. On this relatively small (8 × 10 cm) plate, Perraud skillfully portrayed a great number of people — twenty-four French artists that where living and working at this famous place of the Italian capital.

Three more surviving daguerreotypes by Perraud captured groups of Scandinavian artists. One of them, now held at the Musée d’Orsay in Paris, has thirteen sitters in it. The other two, *Scandinavian Artists at Rome*, taken in 1845 and held one at the Royal Library in Copenhagen and the other at the National Museum in Stockholm, show sixteen subjects apiece. These two group portraits are in a relatively good condition and carry Perraud’s autograph,



Ателье Ф. Перро. Скандинавские художники в Риме. 1845. Королевская библиотека в Копенгагене
P. Perraud’s Studio. Skandinaver i Rom, 1845. Royal Library in Copenhagen acc. nr. 1977-293

an important bonus. They portray the same number of the same people wearing the same garments. The location is also the same: the terrace of a house, whose façade is adorned with a vine branch with a hat, picturesquely thrown on it.

These two pictures with sixteen subjects, created, undoubtedly, during the same session, are quite different; and not only because the sitters swapped places between the shoots, thus changing the entire setup. One daguerreotype was taken from a farther distance, and this may be the reason it has more depth to it, more contrast in the outlines and clearer details. In the other one, taken from a

shorter distance, the figures look a bit blurry and there is some “fuzziness” to the faces.

In the both pictures, bearded Scandinavian artists are trying hard to look natural. They look very serious and thoughtful, if not sad and sulky. Trying to lighten the mood, the photographer introduced such an eye-catching detail as headgear. At the center of each daguerreotype, there is an artist wearing a weird hat with curious patterns. But the leading roles in the two pictures are played by wide-brimmed Italian hats adorning the heads of three characters. Not only do they give the Scandinavians a certain air of

romanticism, but also, most importantly, “resonate” with another central detail of the composition: the hat hanging on the vine branch. With such quite laconic touches, Perraud tried to decorate and diversify the group portraits of the Scandinavians.

The fact that such a finesse was characteristic of Philibert Perraud has a confirmation in another similarly composed daguerreotype from 1845, depicting another group of artists living in Rome. This is a group portrait of Russian artists with the author N. Gogol. Most likely, this picture on a copper plate did not survive (at any rate it has not been found yet), but there is two photographed copies of it that we know of. One of them is a paper print, made in 1873 and now stored at Pushkin House in St. Petersburg. The other one is a photolithograph that was made by Scherer, Nabholz & Co. in Moscow and first published in 1879, in the journal *Drevniaia i Novaya Rossia* (1879, XV, 3, Dec).

One can clearly see in the both copies, reverse images of the original daguerreotype, that this is the same venue — the terrace by Perraud’s house — as in the Scandinavian photos. Moreover, three Russians are sporting the same hats as the Scandinavians, and there is a hat in the lap of a fourth sitter. Besides that, Gogol is holding a knob-handle cane that we could spot in the picture from the Stockholm Museum. Apparently, Perraud kept these props handy at his studio and extensively used them in his group portraits. Moreover, Perraud also threw in several cloaks, so-called *almavivas*, into his picture with the Russians.

The abovementioned paraphernalia is not the only evidence of Perraud’s authorship of the “Russian” daguerreotype. In the lower left corner of the paper print is a clear maker’s signature “*Perraud.*” The same signature is on the Scandinavian daguerreotypes.

Two prominent Russian art experts of the 1870s also attributed the group portrait to Philibert Perraud. N. P. Sobko wrote in the journal *Drevniaia i Novaya Rossia* that a Frenchman Perraud had taken the daguerreotype with Gogol in spring 1845. Sobko continued: “This daguerreotype, we heard, had been made in several takes, and besides that, with some changes [between the takes]. One specimen is now held at the Imperial Public Library, and Levitsky and Scamoni have made enlarged photocopies of it. I would like to see this daguerreotype in an engraving or a lithograph.”² Sobko’s wish was fulfilled next year by the famous critic V. V. Stasov, head of the Department of Fine Arts at the Imperial Public Library in 1872.

Photography was a relatively new technology at the time. This largest Russian library began to add photographs to its collections in 1856. Stasov managed to collect a first Russian photo-archive and published an extended catalog,

Photographic and Phototypic Collections of the Imperial Public Library, in 1885. Stasov not only saw to the production of a photolithographic copy of the Roman daguerreotype with Gogol but also provided an interesting commentary to its publication in *Drevniaia i Novaya Rossia* in 1879. He started off with a statement that the copy was “taken from the daguerreotype made in 1845 by French photographer Perraud (Perraud, 55 Via Pontefici, Roma).”³

Not only does Stasov impart the photographer’s name, but also presents strong arguments as to the date the daguerreotype was made — the first half of November 1845 — thus correcting Sobko’s dating (the spring of 1845). Introducing this rare picture to the public, Stasov, as a vast majority of his contemporaries, gives it an extra credit for including the great Gogol in a group of Russian artists. Stasov points out that this portrait of the writer, “drawn not by an artist’s hand, but printed by the sun,” shows the author of *Dead Souls* “in full, from the top of his head to almost his heels... Even though his figure is so small in here, it is, nonetheless, most interesting and characteristic... the turn of his head, of his eyes, the look — all these is something new to us, not yet seen; we have not known Gogol like this yet.”⁴

Besides being a true-to-life asset in Gogol’s pretty scarce iconography, the Roman daguerreotype does a good job at presenting an image of Sergey Levitsky (1819–1898). Soon, he will be the most famous Russian photographer, but today he is making a stopover in Rome on his way from St. Petersburg to Paris. Leaning on his elbow, Levitsky is sitting at the center of the group; nestling at his knee is a beautiful Roman model Mariucca, wearing a Ciociaria costume. This picturesque pair gives some extra charm to the picture and makes the composition with Russian artists livelier in comparison with the daguerreotypes of the preoccupied Scandinavians. Architect I. A. Monighetti, holding a cigar and playfully looking at Mariucca, also somewhat adds to the scene’s light mood.

Interestingly though, Levitsky, referred to by his contemporaries as “Nestor of Russian photography,” in his memoir names himself, not Philibert Perraud, as the maker of the daguerreotype: “I was obliged to take a picture of the group, in which Gogol participated. There is a very small number of copies of the group around, for it was made on a quarter-plate, which was difficult to make a copy from at the time. One copy ended up with the esteemed Mikhail Ivanovich Semevsky, who reproduced it by means of phototypy in, if I am not mistaken, *Russkaya starina* in the ’80s. The number of participants was 16 or 17; the venue was the terrace outside Perraud’s studio; the plate was exposed for 40 seconds... but despite such a

long exposure time, the center of the group turned out just perfect, the edges were not that clear. The plate was prepared on bromine-iodine fumes... I preferred chlorine-iodine fumes for taking Rome views at the time.”⁵

His memoirs, *From the Times of Daguerreotypy*, Levitsky published in *Fotografichesky ezhegodnik* in 1892, when he was already over 70, and, of course, could make a mistake. For instance, there is no confirmation that the daguerreotype was reproduced by M. I. Semevsky in *Russkaya starina* (we could not find any trace of it in this periodical). Probably, Levitsky confused Semevsky with Stasov, who published the daguerreotype in *Drevniaya i Novaya Rossia* in 1879.

Furthermore, Levitsky mentions here that the daguerreotype was taken on a quarter-plate, whereas in another version of his memoirs, published in the journal *Fotograf-liubitel* in 1896, he writes that the daguerreotype “was taken on a half-plate.”⁶ For whatever reason, Levitsky does not mention an important, from the professional point of view, fact that he and another very experienced St. Petersburg photographer, G. N. Scamoni, made photographic copies of this small daguerreotype, which, by his own confession, was a difficult task. The maestro also forgot another interesting fact in this story: according to Stasov, there was another group portrait, in which Mariucca danced the tarantella with architect Monighetti and sculptor Ramazanov. All these little mistakes and omissions make us take Levitsky’s reminiscences with a grain of salt. But one thing is clear, he was an important participant in the photo session that took place in November 1845 at Perraud’s studio in Rome.

Many researchers think that Levitsky just used Perraud’s studio to photograph his compatriots, “Probably, the Frenchman stepped behind the camera after Levitsky was done directing the scene.”⁷

N. Avetian (State Hermitage) is right, saying that “the arrangement of the group testifies to Levitsky’s natural artistic talent,” influenced by the masterpieces of Western Art, which the daguerreotypist had acquainted himself with on his way from St. Petersburg to Paris. But Philibert Perraud was a professional artist and possessed no lesser knowledge of the paintings hanging in European galleries than Levitsky did. And of course, while taking a photograph, Perraud, as many other photographers, especially former painters, visualized oil paintings and resorted to all sorts of props — cloaks, hats, canes, etc.— to give a romantic, “artistic” touch to the image. The daguerreotype with the Russians was “picturesque” to excess, which made Stasov exclaim in irritation, “Take a look at these hats of theatrical brigands, at these cloaks, as if they were extremely grand and picturesque — what an unfunny

and untalented masquerade this is! And all these being worn not by svelte and, say, elegant French youths, but by hefty, clumsy and angular foreigners from the Russian provincial boondocks.”⁸

Stasov, a passionate champion of national identity in art, argued in his article that their stay in Rome did nothing but harm to Russian artists-pensioners, “Some were damaged by Italy, having warped irrevocably whatever shred, however infinitesimally small, of a talent they possessed; some just wasted their own and government money, having spent years in Rome with nothing to show for themselves.”⁹

But despite Stasov’s harsh criticism towards Russian artists, who idolized “Italian rags” and whose majority, in his opinion, after years of studies in Italy, was unable to adequately portray their own country, the passionate critic, nonetheless, is very elated and reverent towards the 1845 daguerreotype, “a veritably true historical picture, for it truthfully and faithfully depicts a whole slice of the era, a whole chapter from Russian life, a whole layer of people, lives, and misconceptions.”¹⁰

In addition, Stasov pointed out that “originally, they made as many daguerreotypes as the number of participants.”¹¹

For a photographer, to singlehandedly shoot in one session 18 (the total number of sitters) daguerreotypes of good quality and without discards is quite a feat. But apparently, in the session of 1845 there were two photographers equally involved in the process, Perraud and Levitsky; so, they could have managed to make just enough portraits for all of them.

One could go further and assume that there were also two cameras involved, one operated by Perraud, the other by Levitsky. These two daguerreotypists, who first met in the Eternal City, had much in common professionally: besides portraits, they also were interested in landscape and urban views. As early as 1842, Levitsky successfully took landscape views in the Caucasus, and while in Rome, took pictures of famous local monuments on plates that he sensitized, as we remember, with chlorine-iodine fumes. It was no accident that Stasov introduced Levitsky in his article as “now a photographer, then a landscapist.”

Perraud also could not ignore magnificent Italian views, for he is known in the history of European photography as the maker of daguerreotypes capturing monuments of antiquity in Athens. Perraud made them in 1846–1847 in collaboration with Greek photographer Philippos Margaritis (1810–1892).

Skillful in various genres of early daguerreotypy, the two outstanding professionals, Perraud and Levitsky, ran a photo session with a group of Russian artists in November 1845 at Perraud’s



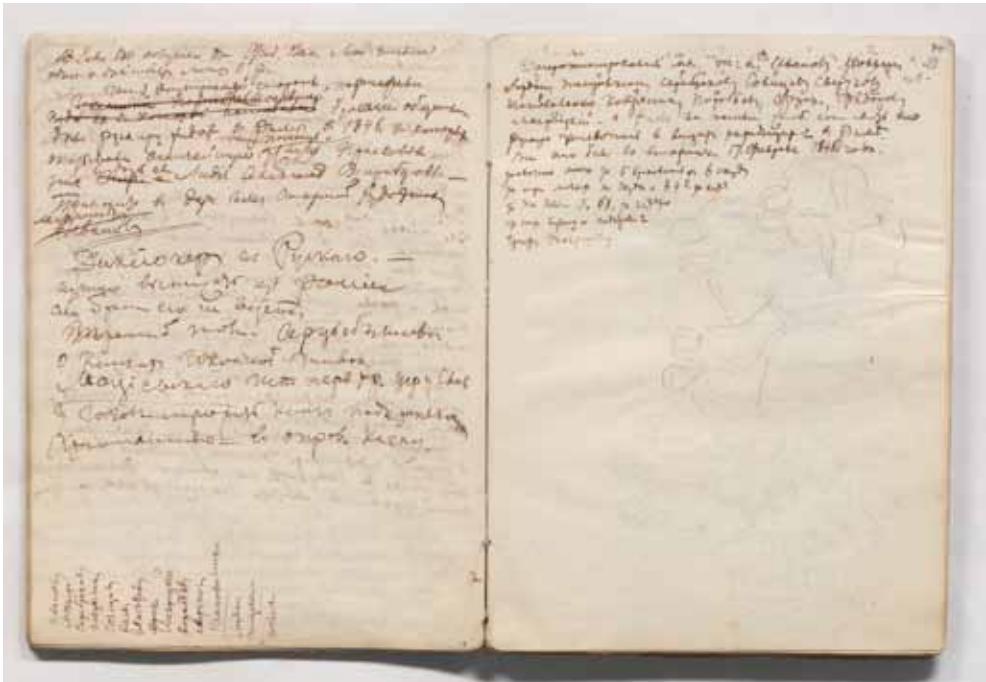
А. А. Иванов. Эскиз группового портрета русских художников в тетради для черновых писем. 1846. РГБ
A. A. Ivanov. Scratch Book with a Sketch of a Group Portrait of Russian Artists. 1846. Russian State Library

studio in Rome. It seems that we will never learn which one of them spent more time behind the camera, opening and closing the shutter, and who spent more time directing the show featuring Gogol and Mariucca.

But, thanks to contemporary researchers, we have learned the details of another, no less interesting photoshoot of the Russian art students, which Philibert Perraud held only a few months later, in February 1846. On the same porch of his Roman atelier, he made at least ten group portraits, of which two miraculously survived until today. Both daguerreotypes are now held in Moscow, at the State Literary Museum (Acc. No. КП 25449) and at the Russian State Archive of Literature and Art (f. 1937, l. 4, i. 829, l. 1; with Perraud’s autograph on paper passé-partout, *Perraud de Paris*). These pictures are closely associated with the famous Russian painter Alexander Ivanov (1806–1858), and not just owing to the presence of the author of *The Appearance of Christ to the People* among the sitters, but because he also co-authored them by preparing graphic drafts of their arrangements, an unprecedented event in Russian photography. Known for his extraordinary diligence in all art projects he undertook, Ivanov could not trust a photographer — even the former painter Philibert Perraud — with an arbitrary, “accidental” composition of his photographs.

About seven years earlier, in December 1838, students-pensioners of the Academy of Arts had presented an album of their drawings to the heir to the Russian throne, Grand Duke Alexander Nikolaevich, the future Alexander II, on a visit to Rome. Ivanov had then contributed a watercolor, *Ave Maria*, to the album.

Times had changed, and in the end of 1845 — beginning of 1846, Russian art students had come to considering daguerreotype portraits, those indisputable symbols of the *Zeitgeist*, as more suitable gifts for their royal visitors. Ivanov embarked upon a challenging project of creating a photographic image with no lesser assiduity that he had put into his watercolors, as evidenced by his two graphic sketches of the arrangements. One of them includes fourteen subjects, specifically — by name — indicated by Ivanov on the margins of the drawing (State Tretyakov Gallery). The second drawing, made in pencil, ink and sepia, features nineteen characters. It was found on a page of Ivanov’s scratch book (Russian State Library), from which we could learn some details of that memorable photoshoot, “We, i.e., Ivanov, Moller, Jordan, Pishchalkin, Serebriakov, Solntsev, Sverchkov, Shapovalenko, Kovrigin, Vorobiev, Fricke, Fedorov, Mokritsky, and Raev on a stone, were daguerreotyped to represent the entire Russian art with the people now staying at Rome. It took place on Tuesday, February 17, 1846. I paid 6 scudi for 5 defective [plates]; for 3 small [ones],



Запись А. А. Иванова в тетради для черновых писем: «Дагеротипировались мы, т.е. Иванов, Моллер, Иордан... чтобы составить всю русскую живопись в лицах, находящихся в Риме. Всё это было во вторник, 17 февраля 1846 года...». 1846. РГБ
Entry in A. A. Ivanov’s scratch book, “We, i.e., Ivanov, Moller, Jordan... were daguerreotyped to make up all Russian painting with the people now staying at Rome. It all happened on Tuesday, February 17, 1846...” 1846. Russian State Library

1 scudo 84 baiocchi each. For two large ones, 3.68 each. Of which the best [plate] I gave to Count Tolstoy.”¹²

That gift had a meaning: in the fall 1845, Count F. P. Tolstoy, vice-president of the Imperial Academy of Arts, was inspecting the living conditions of Russian art students-pensioners in Rome. Ivanov was the oldest of them — the “Roman old-timer” — having already put in many years painting his *Appearance of Christ to the People*. Perfecting *en plein air* studies, constantly searching for expressive character-types, pondering over not just the composition but also over the philosophical content of his enormous multi-character painting, Ivanov repeatedly delayed finishing his work. He kept postponing the presentation of the painting to the Academy, which raised some serious concerns in St. Petersburg.

On December 13, 1845, Emperor Nicholas I arrived in Rome. L. I. Kil, students’ supervisor (Ivanov had declined this position), organized an exhibition showing works of Russian painters.¹³ On December 16, Nicholas I paid a visit to Ivanov’s studio and left quite satisfied with the artist’s progress. The czar even managed to “discover” in Ivanov “the sense of self-esteem,” of which the latter left us a note,¹⁴ but which, nonetheless, did not affect in any way Ivanov’s financial situation. He was completely broke, and this made his life in Rome just unbearable.

In addition, Ivanov, an ascetic and enthusiast, had very complicated relationships with his colleague, many of whom had come to Rome to have a good time. Sadly, Ivanov noted, “Pensioners’ freedom, capable of perfecting, fledging and completing a beautifully started artist, has now been turned into the means of perfecting the debaucheries. No time to think, no time to ponder... Today they spend the night at Ramazanov’s, drinking wine and playing cards; tomorrow they will do the same at Klimchenko’s, the next day at Stavasser’s.”¹⁵ Ivanov, who led a hermitic life, often passed judgment on many fellow-pensioner; even “complete breakup” was given a thought, according to his biographers.¹⁶ These tensions are reflected in the *Laws for Artists*, drafted by Ivanov at the beginning of 1846 in one of his letters;¹⁷ they were supposed to organize the life of Russian students-pensioners and regulate their relations with officials.

All these important and difficult circumstances of Ivanov’s life at the end of 1845 explain, to a certain extent, why he is absent in the group portrait with Gogol, a friend of his, by the way. And why, living from hand to mouth in dire poverty, Ivanov personally commissioned Perraud a new group portrait, meticulously listing his expenses on a per item basis. And also why he prepared sketches of the sitter arrangements in these pictures, probably including only those whom he had bonded with.