

УДК 7.026:777

ББК 85.153(3)

DOI 10.18688/aa2515-5-35

А. Н. Каск

Репродукционная фотография и гелиогравюра XIX века. Воспроизведения офортов Рембрандта из фондов Пушкинского музея

Во второй половине XIX в. общественный интерес к мировому художественному наследию подогревался издательской активностью по репродуцированию произведений искусства, связанной с изобретением фотографии. Именно репродукции позволяли открыть широкой публике памятники, которые увидеть воочию было сложно. В фокусе статьи три корпуса репродукций офортов Рембрандта из фондов отдела визуальной информации Пушкинского музея (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Все артефакты опубликованы во второй половине XIX в. во Франции, но выпуски разнесены на десятилетия. Выдающиеся образцы репродукционного искусства иллюстрируют технологически разные подходы к репродуцированию произведений графики в первые десятилетия фотографической эры. А комментарии современников раскрывают те исключительно высокие критерии, по которым оценивались копии. Кроме того, опираясь на примеры, которые будут ниже обсуждаться, хотелось бы аргументировать необходимость пересмотра отношения к ранней гелиогравюре: то повышение статуса, которое в музеях мира претерпевает репродукционная фотография XIX века, должно распространиться и на раннюю гелиогравюру. Изобретение широкого диапазона различных способов, которые объединены под термином гелиогравюра (или фотогравюра) — логичное продолжение технологического развития фотографии. Во всяком случае, именно так это понимали в XIX в., о чем свидетельствуют, например, условия конкурса, организованного герцогом де Люином в 1856 г. под эгидой Французского фотографического общества (*Société Française de Photographie*). С другой стороны, ранняя гелиогравюра всегда несет в себе невидимое невооружённым глазом филигранное искусство ручной ретуши по металлической форме.

По инициативе известного французского искусствоведа Шарля Блана (Charles Blanc, 1813–1882) в 1853 г. увидели свет первые выпуски издания «Произведения Рембрандта, воспроизведенные посредством фотографии» (*L'oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie / décrit et commenté par Charles Blanc, 1853–58*). Всего вышло 20 выпусков, содержавших в общей сложности 100 фоторепродукций с офортов Рембрандта из собрания Королевской библиотеки (в настоящее время Национальной библиотеки Франции)¹. Введение и тексты каталога были написаны самим Шарлем Бланом — заметной

¹ В Пушкинском музее издание представлено 105 фотоотпечатками (98 различных сюжетов и 7 дублей).

фигурой в культурной жизни Франции, так он дважды возглавлял Национальную школу изящных искусств, редактировал журнал *Gazette des Beaux-Arts*, в 1870-е гг. разрабатывал идею Музея копий и пр. Для начала 1850-х гг. обращение к фотографии для воспроизведения графики было отнюдь не очевидным решением. Новаторское издание Блана относится к единичным революционным публикациям, положившим начало использованию фотографии для репродуцирования произведений изобразительного искусства², и сегодня оно составляет гордость музейных и библиотечных коллекций. Парижское издательство Gide et J. Baudry, осуществившее эту сложную работу, ранее выпустило одну из первых в мире книг с фотографиями — «Египет, Нубия, Палестина и Сирия» (1852) с текстом и фотографиями французского журналиста Максима Дюкана. Фотографии были сделаны Дюканом во время совместного с Гюставом Флобером путешествия на Восток в 1849–1851 годах. Издание имело успех. Свидетельством тому двести проданных экземпляров по астрономической цене в 500 франков каждый, а также широкое обсуждение во французской прессе. Снимки из путешествия двух литераторов в основном относились к видовой фотографии, т. е. к жанру, где уместность и ценность фотографических изображений не подвергалась сомнению. Повторить коммерческий успех издательству Gide et J. Baudry при выпуске фотографий с офортов Рембрандта, по всей видимости, не удалось. Цена была соразмерна цене за альбом Дюкана³. Но проект Шарля Блана предполагал репродукционную съемку, а фотографии в этом жанре еще только предстояло отстоять свою состоятельность. Традиционная ручная репродукционная гравюра в противостоянии с фоторепродукцией довольно долго удерживала свои позиции [12]. Споры о наилучшем способе репродуцирования живописи и графики не утихали до конца XIX века, а в 1850–60-е гг. были особенно жаркими. Если художественный критик Фрэнсис Вей (Francis Wey, 1812–1882) уже в 1851 г. уверенно приписывал фотографии способность воспроизводить изображение «с математической точностью» [25, p. 3], то хранитель картин Лувра, историк искусства Фредерик Вийо (Marie-Joseph Frédéric Villot, 1809–1875) примерно в это же время выражал сомнение, что фотография более точна при копировании даже штриховых рисунков или гравюр, не то что живописи [23]. При репродуцировании гравюры или рисунка не предпола-

² Фоторепродуцирование развивалось стремительно и в каждый следующий год рождались все новые и новые проекты, но до 1853 г. их было совсем немного. В этой новаторской области, как правило, упоминают следующие известные издания. 1) Первое в мире коммерческое издание, иллюстрированное фотографическими отпечатками «Карандаш природы», публиковавшееся У.-Г.-Ф. Тальботом в 1844–1846 гг., включало несколько воспроизведений памятников искусства. 2) Первым изданием по искусству с фотоотпечатками историки фотографии считают издание У. Стирлинга-Максвелла «Наследие художников Испании» (1848). 3) К началу 1850-х гг. относится деятельность Л.-Д. Бланкар-Эвра, который в течение четырех лет (1851–1855) управлял в Лилле фотографической типографией, где выходили листы его «Фотографического альбома художника и любителя» (*Album photographique de l'artiste et de l'amateur*). В отделение эстампов Эрмитажа в 1852 г. поступили выпуски с репродукционными фотографиями. 4 и 5) Уже одновременно с изданием Шарля Блана в 1853 г. вышли еще два издания с фоторепродукциями: первый выпуск серии Теофиля Сильвестра «История ныне живущих французских и зарубежных художников, скульпторов, архитекторов, граверов, фотографов. Этюды с натуры» и издание гравюр Маркантонио Раймонди из коллекции банкира Бенджамина Делессера.

³ За полное издание 400 франков. Выпуск стоил 20 франков, в среднем на один фотоотпечаток приходилось 4 франка, т. е. столько же, сколько в издании «Египет, Нубия, Палестина и Сирия» (125 отпечатков, 500 фр.).

гальсая никакая интерпретационная свобода, а забота о точности воспроизведения в этой области возникла задолго до появления фотографии. Во Франции середины XIX века, как отмечают Сильвия Обена и Марк Х. Смит, требование абсолютной точности не считалось несовместимым с ручным репродуцированием, или ему как-либо противоречащим — столь высокое доверие завоевало мастерство художников и гравёров [8, p. 176]. Фотография логично интегрировалась в сложившуюся концепцию идеальной копии. Но Вийо отмечал как недостаток неспособность фоторепродукции **ввести его в заблуждение**: «До сих пор мы не встретили ни одного фотографического воспроизведения офорта или гравюры, акварели или карандашного наброска, которые могли бы нас хоть на мгновение обмануть. Напротив, мы иногда сомневались в присутствии хорошо выполненной факсимильной гравюры» [23, p. III].

Фототпечатки издания *L'oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* выполнялись по негативам братьев Биссон (Bisson Frères) в их крупнейшем в Париже фотоателье и в фототипографии знаменитого литографа Жозефа Розе Лемерсье (Joseph Rosé Lemercier) [6]. Использовалась самая ранняя технология тиражной фотопечати — печать на соленой бумаге. Для получения фотоотпечатка лист бумаги погружался в растворы соли (хлорида натрия) и нитрата серебра. Сенсибилизированный таким образом лист экспонировался под негативом на солнечном свете контактным способом. В результате получалось позитивное изображение, которое было как бы «утоплено» в волокнах бумаги. Матовая поверхность такого отпечатка идентична поверхности используемой бумаги. «Разоблачительный блеск», который часто выдаёт фотографию в других техниках, здесь отсутствует⁴. Восторженный комплимент отпечаткам братьев Биссон опубликовал в 1856 г. французский журнал *La Lumière* в отзыве на выставку «Ассоциации поощрения и развития промышленного искусства» в Брюсселе: «Поздравим господ Биссонов с тем, что они прислали в Брюссель несколько своих прекрасных репродукций работ Рембрандта. Нигде они не могли быть оценены лучше. Великому мастеру самому было бы трудно отличить их от своих произведений, если бы он мог спуститься со своего мраморного пьедестала, чтобы посетить залы брюссельского музея» (Цит. по: [6, p. 82]).

Несмотря на то, что многие листы с наклеенными на них фотоотпечатками из коллекции Пушкинского музея содержат механические и биологические повреждения, сами фотоотпечатки не угасли и свидетельствуют о превосходной работе фотографов и фотопечатников. Тем не менее очевидны некоторые технические проблемы, неизбежные на том уровне развития фоторепродуцирования. Бумага в некоторых воспроизводимых офортах Рембрандта, по-видимому, пожелтела. Светлый оттенок не вредил восприятию оригинала, но при воспроизведении в фотографии проявлялся неадекватно темными областями⁵, на которых штрихи теряли свою насыщенность. Профессор истории ис-

⁴ В 1867 г. французский фотограф и издатель Адольф Браун воспроизвел рисунки старых мастеров из Лувра в карбоновых фотоотпечатках. Немецкий историк искусства Вильгельм Любке, высоко оценивая их качества в русле той же концепции полного подобия или «способности обмануть», писал: «Только слабый остаток разоблачительного блеска, который представляет поверхность фотографии при внимательном рассмотрении, позволяет отличить эти искусные репродукции от оригиналов» [20, s. 201].

⁵ Это происходило из-за неравномерной светочувствительности ранних фотоматериалов. При воспроизведении желтые тона в ранней фотографии выходили особенно темными. А, например, синие тона оригинала выглядели почти белыми.

кусств Императорского московского университета К. К. Герц отмечал, комментируя издание Блана: «Передача теней в этих фотографиях не всегда имеет ту прозрачность, которая так очаровывает зрителя в гравюрах Рембрандта» [1, с. 168]. Еще одно искажение, которого невозможно было избежать, — «мягкий фокус», т.е. некоторая размытость линий, которая свойственна всем отпечаткам на соленой бумаге. Поэтому, несмотря на прекрасный результат, демонстрируемый отпечатками из издания Блана, заявления об их неотличимости от оригиналов сильно преувеличены.

Способность обмануть — очень высокая планка для репродукции, но через несколько лет она была взята благодаря развитию технологии гелиогравируры и таланту фотографа и гравера Шарля Амана-Дюрана (Charles Amand Durand, 1831–1905). В фондах Пушкинского музея хранится внушительный корпус гелиогравируры, вышедших из его мастерской. Большинство листов происходят из серии «Офорты и гравюры старых мастеров», выходявшей в Париже с 1870 по 1881 г.⁶, и лучшие репродукции представляют собой воспроизведения офортов Рембрандта. «Самый опытный глаз спутал бы их с оригиналом», — писал современник Амана-Дюрана, французский рисовальщик и гравёр Жюль Аделин [5, р. 230]. Со временем поразительное сходство, разумеется, не исчезло, и уже в XXI в. к хранителю коллекции голландской графики Пушкинского музея Н. Ю. Марковой приносили на экспертизу работы Амана-Дюрана как оригинальные офорты Рембрандта. Аналогичные случаи известны и за рубежом [16, р. 134]. Серии «Офортов и гравюр старых мастеров» Амана-Дюрана выходили ограниченным тиражом и, как и большинство изданий с работами Амана-Дюрана, относились к разряду элитарных⁷.

Под руководством Амана-Дюрана была реализована возможность не только графически точно воспроизвести изображение, но воссоздать старинную гравюру как объект⁸. Учитывался весь комплекс ее особенностей: фактура и цвет бумаги, характер краски, размер изображения и, что принципиально важно, факсимиле печатались способом глубокой печати, как и воспроизводимые графические оригиналы.

Гелиогравирура (от греч. ήλιος — солнце и гравюра) и фотогравирура — термины-синонимы для совокупности фотомеханических методов, сочетающих применение фотографических процессов с традиционной глубокой печатью. Изображение фиксировалось на печатной металлической матрице с помощью фотографических процессов: доска покрывалась специальным светочувствительным материалом и экспонировалась через негатив. Под теми зонами, куда негатив пропускал свет, светочувствительный материал задубливался (становился нерастворимым), под непрозрачными зонами негатива светочувствительный материал не менял свои свойства и затем смывался с доски растворителем. На следующем этапе доска подвергалась травлению кислотой, как и в офорте. Только вместо офортного лака доску в данном случае защищал нерастворившийся светочувствительный материал. В тех местах, где медь соприкасалась с кислотой, металл протравливался и появлялся углубленный рельеф. Это схематичное описание процесса, на практике получить с такой доски отпечаток, сравнимый с авторским листом Рембрандта, невозможно.

⁶ Eaux-fortes et gravures des maitres anciens tirees des collections les plus celebres et publiees avec le concours de Edouard Lievre. With text by Georges Duplessis. 10 vols. Paris: Amand-Durand, 1870–1881.

⁷ В начале 1900-х гг. коллекция из 401 эстампа продавалась за 600 франков [18].

⁸ Подробнее о работе Ш. Амана-Дюрана см. [13; 3].

Чтобы приблизиться к оригиналу, Аман-Дюран прибегал к различным манипуляциям, например, к двухступенчатому травлению, когда плотность переднего плана требовалось подчеркнуть воздушным, как бы тающим фоном. Но главное, чем выделялись гелиографы Амана-Дюрана — это виртуозной ретушью. Линии, полученные на медной доске фотомеханическим способом, Аман-Дюран с огромным умением и тактом проходил вручную резцом или офортной иглой. Большой знаток технических приемов Рембрандта-гравера, он именно с помощью ретуши добивался созвучия с оригиналом.

Любая медная доска для печати гелиографуры после травления требовала ручной корректировки. «Фотографура без ретуши — это миф», — писал знаток печати Жюль Аделин в 1898 г. [5, р. 230]. Но особый талант Амана-Дюрана заключался в его способности выявить художественно-технические особенности оригинальных гравюр, важные для графического языка художника, и виртуозно имитировать их. Мастерство Амана-Дюрана (одновременно и ремесленное, и аналитическое) превозносилось как «уникальное в Европе» [17, р. 105]. Гелиографуры по офортам Рембрандта доработаны с таким знанием манеры голландского мастера и так скрупулезно, — линия в линию по рисунку, полученному с помощью фотографии, — что приходится потрудиться, чтобы найти очевидные свидетельства фотохимического процесса. К счастью, Аман-Дюран никого не стремился обмануть, и листы, выходявшие из его мастерской, помечались на обороте крошечным штампом (диаметр 6 мм) красными чернилами с авторской монограммой. Однако, стойкость штампа вызывает некоторые сомнения, во всяком случае австрийский историк искусств Мориц Таузинг утверждал, что монограмму легко удалить [22, s. 150]. Поэтому не исключено, что в чьих-то частных коллекциях эти гелиографуры все еще ошибочно засчитываются как оригиналы.

В применении технологии гелиографуры в репродуцировании Аман-Дюран, конечно, не был одинок. В последней трети XIX в. гелиографура (и фотомеханика в целом) приобретает значимость как важное средство распространения знаний об искусстве, как путь к его пониманию. Разработка и совершенствование фотомеханических технологий в 1850–1880-х гг. в фотографических кругах Франции осознавалась как важнейшая из задач. В стране, находившейся в авангарде фотографической деятельности в мире, возможность напечатать фотографию типографской краской воспринималась как залог успеха развития всей отрасли. Замечательным событием в истории фотографии стал конкурс, организованный герцогом де Люином (Honoré d'Albert, duc de Luynes, 1802–1867), проводившийся с 1856 по 1867 г. [7]. В 1855 г. де Люин передал французскому фотографическому обществу сумму в размере 10 тыс. франков, которая была разделена на два денежных приза. «Малый приз» в 2 тыс. франков был обещан за изобретение способа по достижению стабильности фотографических отпечатков, а «Гран-при», награда в четыре раза больше, — за лучший метод фотомеханического воспроизведения. Разница в вознаграждениях явно демонстрирует, какая проблема ощущалась фотографическим истеблишментом как более важная, как более насущная. Её решение повысило экономическую привлекательность тиражирования фотографических изображений и, как следствие, колоссально увеличило их распространение.

Первые мастерские, специализирующиеся на фотомеханике, появились во время проведения конкурса герцога де Люина, а к середине 1870-х гг. уже существовала новая

профессия и новые профессионалы, подобные Шарлю Аману-Дюрану, — строящие свою карьеру вокруг воспроизведения фотографий типографскими способами — гелиографией, фототипией, цинкографией и пр. Эти специалисты в 1885 г. при Парижской бирже труда объединились в профсоюз, называя себя «фотогравёры», хотя далеко не все из них занимались именно фотогравюрой [21].

Французская исследовательница из Университета Пантеон-Сорбонна Лорелин Мейзель, изучая издания с фотоиллюстрациями, выпущенные во Франции в 1867–1897 гг., обратила внимание, что авторы и издатели часто хвалили «фотогравёров» больше, чем фотографов [21]. Это любопытный момент, учитывая, что в современной историографии мастера фотомеханического воспроизведения фотографий и результаты их труда почти обделены вниманием. Важную проблему поднимает в своих работах и выступлениях Кейт Эддлеман-Френкель, исследовательница фотографии и куратор Художественного музея Герберта Ф. Джонсона (США). Она говорит о несоответствии между тем большим значением, которым ранние фотомеханические отпечатки обладали для современников, и тем низким статусом, который они имеют в музеях, фототеках и библиотеках в настоящее время: «Со временем фотомеханические отпечатки динамического периода их первоначального расцвета стали невидимыми по сравнению с photographиями того же периода» [4, p. ii]⁹. Кейт Эддлеман-Френкель в качестве одной из причин, приведших к забвению ранних фотомеханических фотоотпечатков, называет установившееся к концу XIX в. представление о процессе полутонного рельефа (автотипии) как вершины полувековых поисков в области фотомеханики: «Рассматриваемая таким образом “революция полутон” отмечает предыдущие отпечатки на основе типографской краски в сторону как примитивные версии превосходного результата» [4, p. 38]. Кажется, именно это произошло с таким классом артефактов, как штриховая репродукционная гелиография второй половины XIX века. Но её никак нельзя воспринимать в ключе подготовительного шага к полутону (даже к полутону в гелиографии). Штриховая репродукционная гелиография как жизнеспособный гибридный процесс — самоценное явление, просуществовавшее несколько десятилетий. Развитие этой технологии оказалось необходимым и достаточным условием для сверхточного воспроизведения шедевров гравюры старых мастеров, что являлось отдельной задачей, непосредственно не связанной, например, с копированием живописи — иного вида изобразительного искусства.

Офорты Рембрандта неоднократно воспроизводились в гелиографии в XIX в. Можно сравнить работы Аман-Дюрана с другими примечательными артефактами — гелиографиями начала 1880-х гг. к каталогу знаменитого коллекционера Эжена Дютюи *L'Œuvre complet de Rembrandt* (1883–1885) [10]. Большое значение в издании Дютюи играют текстовая и справочная части, включающие введение о жизни Рембрандта, описание и оценку офортов, архивные материалы (переписку с К. Гюйгенсом, выписку из ре-

⁹ Об этом же исследовательница говорила на 6-й международной конференции по визуальным исследованиям, истории и теории фотографии ПОСЛЕ (ПОСТ) ФОТОГРАФИИ (After Post-Photography international conference in visual studies, history and theory of photography), Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия, 3–5 июня 2021 г. в докладе «Turns toward and away: Histories of early photogravure».

естров палаты по банкротствам в Амстердаме), таблицы соответствия между номерами различных каталогов Рембрандта и пр. Тем не менее, Дютюи подчеркивал, что главная ценность каталога — в воспроизведениях 363-х гравюр в технике глубокой печати. Гелиогравируры выполнил протеже издателя — Э. Шаррей (E. Charreyre). Для осуществления столь масштабного репродуцирования Эжен Дютюи на два года доверил издателю и фотогравюру свою коллекцию, оставив за собой право проверять качество работ [19]. Перед Дютюи и издателем Леви стояла непростая задача: подготовить и выпустить в свет полный научный каталог, адресованный узким специалистам, который одновременно представляет собой роскошное иллюстрированное издание, способное окупиться¹⁰.

В Пушкинском музее издание Эжена Дютюи хранится в виде двух переплетенных томов и двух папок с крупноформатными репродукциями. Однако первоначально репродукции, отпечатанные вне текста на отдельных листах, распространялись в коробках. Каталог вышел в период активной переатрибуции листов, приписываемых Рембрандту, и внес в этот процесс свою лепту. Предполагалось, что знатоки будут раскладывать и группировать репродукции по своему усмотрению для сравнительного анализа, уточняя датировки и выявляя работы учеников мастера. Размеры репродукций соответствуют рембрандтовским оригиналам, но оттиски выполнены на эстампной бумаге, в двух стандартных форматах: большинство композиций отпечатано на листах 380 на 262 мм, а воспроизведения крупноформатных офортов — на листах исполинского размера: 770 на 580 мм. Гелиогравируры выполнены на высоком техническом уровне. Замечания экспертов вызвали лишь несколько репродукций офортов, традиционно сложно поддающихся воспроизведению, таких как «Бургомистр Ян Сикс» или «Портрет Томаса Хааринга» [15, р. 499]. Репродукции каталога Дютюи, как и гелиогравируры по офортам Рембрандта Амана-Дюрана, как и гелиогравируры других, часто малоизвестных, авторов, поддерживали и развивали «культ» голландского художника во второй половине XIX века. Безусловно, только непосредственное соприкосновение с оригиналами Рембрандта позволяет по-настоящему приблизиться к пониманию его творческого метода, однако эти репродукции имеют весомое историко-культурное значение, как изображения эксклюзивного качества, наполнявшие визуально-художественную среду конца XIX века. Из общей массы потребителей подобных репродукций можно выделить помимо ученых-знатоков, еще две наиболее заинтересованные группы. Первая, это художники. Так, в английском журнале *The Academy* за 1878 год можно прочесть, что выпуск репродукций Аманом-Дюраном вызывает «глубочайшую благодарность студентов-художников всех стран» [24, р. 307]. Или, например, известно, что гелиогравируры Амана-Дюрана хранились и обсуждались в семье ван Гогов [14]. Вторая группа — коллекционеры «средней руки». Вплоть до конца XIX в. издатели и торговцы гравюр продолжали делать оттиски с досок голландского художника. Однако, они были уже настолько изношены и переработаны ретушью, что неповторимый рембрандтовский почерк был сильно искажен. Верные первым состояниям гелиогравируры оказались для многих любителей искусства и по цене, и по содержанию предпочтительнее, чем дорогие эстампы с оригинальных, но утомленных досок.

¹⁰ Тираж 500 экз. Цена каталога на голландской бумаге составляла 600 франков, на японской — 1200 франков.

Эстетическое совершенство, которым обладали штриховые репродукционные гелиографы второй половины XIX в., оказалось недостижимо в других фотомеханических техниках. В новом веке издатели альбомов репродукций или книг по искусству часто приносили качество в жертву скорости и количеству. В результате, монументальные и роскошные художественные издания с гелиографами в основном остались феноменом XIX — начала XX века.

Уже несколько десятилетий в поле исследования фотографии актуализируется интерес к материальности изучаемых объектов — например, к физическим характеристикам негатива и позитива, технологии печати, материальным качествам конкретного фотоотпечатка, следам времени на нем и пр. Все эти аспекты стали восприниматься как смыслообразующие параметры, наряду с визуальным образом [11; 2]. Репродукционные гелиографы, подобные работам Амана-Дюрана, — результат специфического метода копирования, требующего высококвалифицированной работы. Артефакты, появившиеся как результат симбиоза фотографических манипуляций и ручного мастерства гравера, относятся к невосполнимым памятникам ушедшей полиграфической практики позапрошлого века. Они заслуживают изучения и музеефикации. Философ Вальтер Беньямин утверждал, что репродукция лишена ауры оригинала, но, как доказала Хелен Э. Робертс и её последователи, репродукция иногда приобретает свою собственную ауру и смыслы [9]. Она сама по себе является материальным объектом, наделенным собственной эстетикой, и участником преобразований в истории культуры.

Литература

1. Герц К. К. Фотография в отношении истории искусств // Русский вестник. — 1858. — Т. 15. — Кн. I–II. — Май–июнь. — С. 152–169.
2. Гурьева М. М. К вопросу исследования фотографической материальности / Медиа в современном мире. 63-и Петербургские чтения: сб. матер. Междунар. научн. форума (18–20 апреля 2024 г.) / Отв. ред. А. А. Малышев. В 2 т. — СПб.: Медиапир, 2024. — С. 12–14.
3. Каск А. Н. Гений имитации Шарль Аман-Дюран. Гелиографы 1860–1880-х годов в фондах ГМИИ им. А. С. Пушкина // Материалы отчетной научной сессии, посвященной итогам работы ГМИИ им. А. С. Пушкина за 2021 год. — М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2022. — С. 81–94. URL: <http://e-books.arts-museum.ru/2022-science-report2021/82/> (дата обращения: 19.01.2025)
4. Addleman-Frankel K. Dividing Lines — Early Photogravure, Reproduction, and the History of Photography (A dissertation DPh. Department of Art History). — Toronto, 2019. — 266 p.
5. Adeline J. Les arts de reproduction vulgarises. — Paris: Ancienne Maison Quantin, Librairies-Imprimeries Reunies, [1898]. — 379 p.
6. Asser S.-E. Rembrandt in fotografische staat: Charles Blanc, Bisson frères en L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, 1853–1858 // Bulletin van het Rijksmuseum. — 2000. — Jaarg. 48. — Nr. 3. — P. 170–199.
7. Aubenas S., Poivert M. D'encre et de charbon: le concours photographique du duc de Luynes (1856–1867): Catal. d'expo. 27 avril — 28 mai 1994. — Paris: BnF, 1994. — 24 p.
8. Aubenas S., Smith M.-H. La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art: Jules Labarte et l'Histoire des arts industriels (1847–1875) // Bibliothèque de l'École des chartes. — 2000. — Vol. 158. — No. 1. — P. 169–196.
9. Codell J. F. "Second Hand Images": On Art's Surrogate Means and Media—Introduction // Visual Resources. — 2010. — Vol. 26. — Iss. 3. — P. 214–225.

10. *Dutuit E.* L'Œuvre complet de Rembrandt décrit et commenté par M. Eugène Dutuit et reproduit à l'aide des procédés de l'héliogravure par M. Charreyre. Catalogue raisonné de toutes les estampes du maître accompagné de leur reproduction en fac-similé de la grandeur des originaux au nombre de 360 environ. Précédé d'une introduction sur la vie de Rembrandt et de l'appréciation de ses œuvres. — Paris: A. Lévy, 1883–1885, 3 vol.; 38 cm + 1 vol. de pl.
11. *Edwards E., Hart J.* Introduction: Photographs as Objects // *Photographs Objects Histories. On The Materiality of Images* / Eds. E. Edwards, J. Hart. — Routledge, 2004. — P. 1–16.
12. *Fawcett T.* Graphic versus Photographic in the nineteenth-century Reproduction // *Art History*. — 1986. — Vol. 9. — No. 2. — P. 185–212.
13. *Gillis E.* Des originaux de Rembrandt aux héliogravures: le cas d'Armand-Durand // *Rembrandt. Les collections du Cabinet des estampes de Vevey: catalogue d'exposition* / Musée Jenisch; Minder, Nicole [Directeur de la publication]. — Vevey: Fonds Pierre Decker: Musée Jenisch, 1997. — P. 221–232
14. *Gogh V. van.* The Letter No 865: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, on or about Thursday, 1 May 1890. / Van Gogh Museum. Vincent Van Gogh. The Letters. URL: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let865/letter.html> (дата обращения: 05.11.2024)
15. *Gonse L.* L'Œuvre de Rembrandt, étude de la publication récente de M. Eugène Dutuit // *Gazette des Beaux-Arts*. — 1885. — Vol. 32. — Livrason du 01.12.1885 (Iss. 342). — P. 498–510.
16. *Hamber A.* Facsimile, Scholarship, and Commerce: Aspects of the Photographically Illustrated Art Book (1839–1880) // *Studies in the History of Art*. — 2011. — Vol. 77. — Symposium Papers LIV: Art and the Early Photographic Album. — P. 123–149.
17. *Hamerton P. G.* Etchings and Engravings by The Great Masters reproduced in facsimile by M. Amand-Durand // *The Portfolio: an Artistic Periodical*. — 1879. — Vol. 10. — P. 103–105.
18. *Гелиографы Аманда-Дюранда. Эстампы XV, XVI и XVII вв.* — Paris: Georges Rapilly, 190[?].
19. *Los Llanos J. de, Renouard de Bussière S., DUTUIT, Eugène et Auguste* // *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* / Ed. P. SÉNÉCHAL et C. BARBILLON. URL: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/dutuit-eugene-et-auguste.html> (дата обращения: 14.09.2024)
20. *Lübke W.* Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung des Louvre, photographirt von Adolph Braun, Dornach // *Zeitschrift für bildende Kunst*. — 1867. — Bd 2. — S. 199–203.
21. *Meizel L.* The discreet rise of a crucial profession for photography in print: French photo-engravers (1860's–1890's) // *Paper for Photographic History Research Centre Annual Conference, De Montfort University, Leicester, 22–23 June 2015*. URL: https://www.academia.edu/10504556/The_discreet_rise_of_a_crucial_profession_for_photography_in_print_French_photo_engravers_1860_s_1890_s (дата обращения: 19.01.2025).
22. *Thausing M.* Wiener Kunstbriefe / von M. Thausing. — Leipzig: Seemann, 1884. — 397 S.
23. *Villot F.* [Preface] / *Collection de dessins originaux de grands maîtres gravés en fac-simile par Alphonse Leroy; avec texte explicatif par MM. F. Reiset et F. Villot, conservateurs du Musée Imperial du Louvre; trente-deux dessins de Pérugin, Raphaël, J. Romain, Fra Bartolommeo, Michel-Ange, Mantegna, Léonard de Vinci, Luini, André del Sarte, Corrège, Titien, P. Véronèse, Poussin, C. Lorrain, Rubens, Rembrandt*, published in Paris by Alphonse Leroy. — Paris. 1857–1859. — [P. I–IV].
24. *Wallis H.* Oeuvre de A. Mantegna: reproduit et publié par Amand-Durand // *The Academy*. — 1878. — No. 309 (April 6). — P. 306–308.
25. *Wey F.* De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts // *La Lumière*. — 1851. — No. 1. — P. 2–3.

Название статьи. Репродукционная фотография и гелиография XIX века. Воспроизведения офортов Рембрандта из фондов Пушкинского музея

Сведения об авторе. Каск, Анна Николаевна — кандидат искусствоведения, старший хранитель фондов. Пушкинский музей (Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), Волхонка, д. 12, Москва, Российская Федерация, 119019; anna.kask@arts-museum.ru; SPIN-код: 3245-7880; ORCID: 0009-0006-2524-7132

Аннотация. В фокусе публикации три корпуса репродукций офортов Рембрандта из фондов отдела визуальной информации ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва). Обстоятельства создания этих репродукций во второй половине XIX в., их восприятие и потребление публикой используются как повод для обсуждения подходов к репродуцированию в первые десятилетия фотографической эры. Опираясь на эти примеры, приводятся аргументы для пересмотра отношения к ранней гелиографии: то повышение

статуса, которое в музеях мира претерпевает репродукционная фотография XIX века должно распространиться и на раннюю штриховую гелиогравюру. Изобретение широкого диапазона различных способов, которые объединены под термином гелиогравюра (или фотогравюра) — логичное продолжение технологического развития фотографии. Именно так это понимали в XIX в., о чем свидетельствуют, например, условия конкурса, организованного герцогом де Люином в 1856 г. под эгидой французского общества фотографии. С другой стороны, ранняя гелиогравюра всегда прячет в себе невидимое невооружённым глазом филигранное искусство ручной ретуши по металлической форме. Репродукционные гелиогравюры, подобные работам Шарля Амана-Дюрана (1813–1882), — результат специфического метода копирования, требующего высококвалифицированной работы. Артефакты, появившиеся как результат симбиоза фотографических манипуляций и ручного мастерства гравёра, относятся к невосполнимым памятникам ушедшей полиграфической практики XIX века. Они заслуживают изучения и музеефикации. Репродукции сами по себе являются материальными объектами, наделённым собственной эстетикой, и участниками преобразований в истории культуры и искусства.

Ключевые слова: история репродуцирования, фоторепродукция 19 века, гелиогравюра, Шарль Аман-Дюран, воспроизведение графического оригинала

Title. Reproduction Photography and Heliogravure of the 19th century. Reproductions of Rembrandt's Etchings from the Collections of the Pushkin Museum

Author. Kask, Anna N. — Ph. D. Pushkin museum (The Pushkin State Museum of Fine Arts), Volkhonka, 12, 119019 Moscow, Russian Federation; anna.kask@arts-museum.ru; SPIN-code: 3245-7880; ORCID: 0009-0006-2524-7132

Abstract. The publication focuses on three sets of reproductions of Rembrandt's etchings from the collection of the Visual Information Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow). The circumstances of the creation of these reproductions in the second half of the 19th century, their perception and acceptance by the public, serve as a pretext for a discussion of the approaches to reproduction in the first decades of the photographic era. Drawing on these examples, the following arguments have been made for a reconsideration of attitudes towards early heliogravure: the rise in status that 19th-century reproduction photography is undergoing in the world's museums should be extended to early heliogravure. The invention of the wide range of different methods that are grouped under the term heliogravure (or photogravure) is a logical extension of the technological development of photography. This was the prevailing understanding in the 19th century as evidenced, for example, by the terms of the competition organized by the Duke of Luynes in 1856, under the auspices of the French Society of Photography. On the other hand, early heliogravure always hides within itself, invisible to the naked eye, the filigree art of hand retouching on a metal mold. Reproduction heliogravures, such as those produced by Charles Amand Durand (1813–1882), are the result of a specific copying method that requires highly skilled work. The artifacts that appeared as a result of symbiosis of photographic manipulations and engraver's manual skills are irreplaceable monuments of the bygone printing practice of the 19th century. They deserve to be studied and included in the collections of art museums. Reproductions, as material objects, possess their own aesthetic qualities and participate in transformation of culture and art.

Keywords: history of reproduction, 19th century photographic reproduction, heliogravure, Charles Amand Durand, reproduction of a graphic original

References

Addleman-Frankel K. *Dividing Lines — Early Photogravure, Reproduction, and the History of Photography*, PhD dissertation. Department of Art History. Toronto, 2019. 266 p. (unpublished)

Adeline J. *Les arts de reproduction vulgarises*. Paris, Ancienne Maison Quantin, Librairies-Imprimeries Reunies Publ., 1898. 379 p. (in French).

Asser S.-E. Rembrandt in fotografische staat: Charles Blanc, Bisson frères en L'Oeuvre de Rembrandt-reproduit par la photographie, 1853–1858. *Bulletin van het Rijksmuseum*, 2000, Jaarg. 48, no. 3, pp. 170–199 (in Dutch).

Aubenas S.; Poivert M. *D'encre et de charbon: le concours photographique du duc de Luynes (1856–1867): Catal. d'expo. 27 avril — 28 mai 1994*. Paris, BnF Publ., 1994. 24 p. (in French).

Aubenas S.; Smith M.-H. La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art: Jules Labarte et l'Histoire des arts industriels (1847–1875). *Bibliothèque de l'École des chartes*, 2000, vol. 158, no. 1, pp. 169–196 (in French).

Codell J. F. "Second Hand Images": On Art's Surrogate Means and Media—Introduction. *Visual Resources*, 2010, vol. 26, iss. 3, pp. 214–225.

Dutuit E. *L'Œuvre complet de Rembrandt décrit et commenté par M. Eugène Dutuit et reproduit à l'aide des procédés de l'héliogravure par M. Charreyre. Catalogue raisonné de toutes les estampes du maître accompagné de leur reproduction en fac-similé de la grandeur des originaux au nombre de 360 environ. Précédé d'une introduction sur la vie de Rembrandt et de l'appréciation de ses œuvres.* Paris, A. Lévy Publ., 1883–1885, 3 vols. (in French).

Edwards E.; Hart J. Introduction: Photographs as Objects. Edwards E.; Hart J. (eds). *Photographs Objects Histories. On The Materiality of Images.* Routledge Publ., 2004, pp. 1–16.

Fawcett T. Graphic versus Photographic in the nineteenth-century Reproduction. *Art History*, 1986, vol. 9, no. 2, pp. 185–212.

Gerts K. K. Photography in relation to art history. *Russkii vestnik (Russian Herald)*, 1858, vol. 15, no. I–II, pp. 152–169 (in Russian).

Gillis E. Des originaux de Rembrandt aux héliogravures: le cas d'Armand-Durand. Minder N. (ed.). *Rembrandt. Les collections du Cabinet des estampes de Vevey: catalogue d'exposition. Musée Jenisch.* Vevey, Fonds Pierre Decker, Musée Jenisch Publ., 1997, pp. 221–232 (in French).

Gogh V. van. The Letter No 865: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, on or about Thursday, 1 May 1890. *Van Gogh Museum. Vincent Van Gogh. The Letters.* Available at: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let865/letter.html> (accessed 19 January 2025).

Gonse L. L'Œuvre de Rembrandt, étude de la publication récente de M. Eugène Dutuit. *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, vol. 32, iss. 342, pp. 498–510 (in French).

Gur'eva M. M. Towards a research question on photographic materiality. Malyshev A. A. (ed.). *Media v sovremennom mire. 63 Peterburgskie chteniia (Media in the Modern World. 63rd Petersburg Readings: Proceedings of the International Scientific Forum(18–20 April 2024))*, vol. 2. St. Petersburg, Mediapapir Publ., 2024, pp. 12–14 (in Russian).

Hamber A. Facsimile, Scholarship, and Commerce: Aspects of the Photographically Illustrated Art Book (1839–1880). *Studies in the History of Art*, 2011, vol. 77: Symposium Papers LIV: Art and the Early Photographic Album, pp. 123–149.

Hamerton P. G. Etchings and Engravings by The Great Masters reproduced in facsimile by M. Amand-Durand. *The Portfolio: an Artistic Periodical*, 1879, vol. 10, pp. 103–105.

Héliogravures Amand-Durand. Estampes XVe, XVIe et XVIIe Siècle. Paris, Georges Rapilly Publ., 190[?].

Kask A. N. The genius of imitation Charles Amand-Durand. Heliogravures of the 1860s–1880s in the collections of the Pushkin State Museum of Fine Arts. *Materialy otchetnoi nauchnoi sessii, posviashchennoi itogam raboty GMII im. A. S. Pushkina za 2021. (Proceedings of the reporting scientific session devoted to the results of the work of the Pushkin State Museum of Fine Arts for 2021).* Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 2022, pp. 81–94. Available at: <http://e-books.arts-museum.ru/2022-science-report2021/82/> (accessed 19 January 2025) (in Russian).

Los Llanos J. de, Renouard de Bussierre S. DUTUIT, Eugène et Auguste. Sénéchal P; Barbillon C. (eds). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale.* Available at: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/dutuit-eugene-et-auguste.html> (accessed 14 September 2024) (in French).

Lübke W. Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung des Louvre, photographirt von Adolph Braun, Dornach. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1867, vol. 2, pp. 199–203 (in German).

Meizel L. The discreet rise of a crucial profession for photography in print: French photo-engravers (1860's–1890's). *Paper for Photographic History Research Centre Annual Conference, De Montfort University, Leicester*, 22–23 June 2015. Available at: https://www.academia.edu/10504556/The_discreet_rise_of_a_crucial_profession_for_photography_in_print_French_photo_engravers_1860_s_1890_s_ (accessed 19 January 2025) (in French).

Thausing M. *Wiener Kunstbriefe.* Leipzig, Seemann Publ., 1884. 397 p. (in German).

Villot F. Preface. *Collection de dessins originaux de grands maîtres gravés en fac-simile par Alphonse Leroy; avec texte explicatif par MM. F. Reiset et F. Villot, conservateurs du Musée Imperial du Louvre; trente-deux dessins de Pérugin, Raphaël, J. Romain, Fra Bartolommeo, Michel-Ange, Mantegna, Léonard de Vinci, Luini, André del Sarte, Corrège, Titien, P. Véronèse, Poussin, C. Lorrain, Rubens, Rembrandt, published in Paris by Alphonse Leroy.* Paris, 1857–1859, pp. I–IV (in French).

Wallis H. Oeuvre de A. Mantegna: reproduit et publié par Amand-Durand. *The Academy*, 1878, no. 309, pp. 306–308.

Wey F. De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts. *La Lumière*. 1851, no. 1, pp. 2–3. (in French).