

Посполитой. Однако при ее третьем разделе *corona privilegiata* была конфискована Пруссией и переплавлена в 1811 г. в условиях планов Наполеона Бонапарта относительно Польши [4, p. 37–60].

Эти перипетии позволяют исследователям с уверенностью утверждать существование многочисленных реплик *corona privilegiata*, изготавливаемых как по практическим причинам во время ее отсутствия, так и из суеверных соображений во время ее недолгого пребывания в Польше [6; 15, s. 957; 7, p. 5–26]. В подобных условиях санкция исключительно со стороны Церкви в ритуале коронации была совершенно оправдана.

Возвращаясь к последующему проведению инаугурации, заметим, что ее дальнейшее развитие повторяет типичные ритуалы католического мира: евхаристия короля хлебом и вином, «поцелуй мира» с епископом в знак союза государства с церковью и интронизация (хотя исследователи не исключают, что в течение XVIII в. использовалось только епископское кресло и для Станислава II Августа было сделано исключение, учитывая политический контекст его коронации).

Двойная евхаристия, наличествующая только священникам, – *super oblata* – более чем явно подчеркивает исключительный статус государя как мирянина и посвященное лицо одновременно: «затем король целует Евангелие и рукой архиепископа причащается хлебом и вином» [12, s. 212]. Затем краковские *ordines* указывают монарху, чтобы он взшел по ступенькам на трон при содействии епископов, архиепископ Вавельский усаживает его на трон, произнеся «*Sta et retine*», дает ему поцелуй мира («*paх tecum*», «*osculum pacis*») и после мессы провозглашает его королем, трижды восклицая «*Vivat rex!*», что трижды повторяется присутствующими [12, s.212].

В итоге польские коронационные чины в достаточной мере позволяют визуализировать инаугурационную церемонию, которая отличается двумя во многом противоречивыми чертами: она более архаична в исполнении светских ритуалов (например, приветственных аккламациях или реальных символах), но подчеркнуто сакральна, обряжая короля по епископскому литургическому чину, практически исключая магнатию их участия в ритуалах и нарочито подчеркивая роль церкви в легитимизации власти монарха, получающего право двойной евхаристии.

1. Польская, С. А. «Osoba panska umiera, korona nie umiera»: французские коннотации польского политического церемониала / С. А. Польская // Российско-польский исторический альманах. Вып. VIII / отв. ред. С. А. Польская. – Ставрополь-Волгоград : Изд-во СКФУ, 2016. – С. 12–18.
2. Buchwald-Pelcowa, P. Censorship and the fight against it in the Baroque period / P. Buchwald-Pelcowa // Acta Poloniae Historica. – 2007. – Vol. 95. – P. 41–56.
3. Calendarium Romanum. – Vaticana : Libreria Editrice Vaticana, 1969. – 400 p.
4. Dalewski, Z. Ceremonial koronacyjny królów polskich w XV i początkach XVI wieku / Z. Dalewski // Kwartalnik Historyczny. – 1995. – Vol. 102. – № 3–4. – S. 37–60.
5. Dlugossius, J. Historica Polonica / J. Dlugossius // Joannis Dlugossii Senioris Canonici Cracoviensis Opera omnia / ed. A. Przedziecki. – Vol. 1. – Cracoviae : Ex Typographia Kirchmajeriana, 1873. – 565 s.
6. Estreicher, K. The Mystery of the Polish Crown Jewels / K. Estreicher. – London : Alliance Press, 1945. – 25 p.
7. Gieysztor, A. «Non habemus Caesarem nisi regem»: La couronne fermée des rois de Pologne à la fin du XVe et au XVIe siècle / A. Gieysztor // Bibliothèque de l'École des chartes. – 1969. – Vol. 127. – № 127 (1). – P. 5–26.
8. Gieysztor, A. Gesture in the Coronation Ceremonies of Medieval Poland / A. Gieysztor // Coronations Medieval and Early Modern Monarchic Ritual / ed. by J. M. Bak. – Berkeley-Los Angeles-Oxford : University of California Press, 1990. – P. 152–164.
9. Koronacje królów i królowych w Polsce. imprint. – Warszawa : F. Hoesick, 1918. – 22 s.
10. Kutrzeba, S. Źródła polskiego ceremoniału koronacyjnego / S. Kutrzeba // Przegląd Historyczny. – 1911. – № 2. – Vol. 12. – S. 149–164.
11. Nelson, J. L. Politics and Ritual in Early Medieval Europe / J. L. Nelson. – London : Hambledon Press, 1986. – 412 p.
12. Ordinatio caerimoniarum in coronationibus reginarum Poloniae observandum / ed. O. Balzer // Corpus iuris Polonici. – Vol. 3. Annos 1506–1522 continens. – Cracoviae : Sumptibus Academiae Litterarum, 1906. – S. 208–212.
13. Ordo coronandi Regis Poloniae / wyd. S. Kutrzeba // Archiwum Komisji Historycznej. – T. 11. – Krakow, 1909–1913. – S. 152–195.
14. Ordo coronandi regis Poloniae / wyd. S. Kutrzeba. – Krakow : Nakładem Akademii Umiejetnosci, 1910. – 88 s.
15. Schramm, P. E. Das polnische Königtum / P. E. Schramm // Herrschaftszeichen und Staatssymbolik: Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert. – Vol. 3. – Stuttgart : A. Hiersemann, 1956. – S. 939–962.
16. Swoger, G. The Strange Odyssey of Poland's National Treasures, 1939–1961 / G. Swoger. – Toronto : Dundurn, 2004. – 214 p.

Рубинина З.М.

ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ПОЗИТИВ И ПРОБЛЕМА ПЕРВОИСТОЧНИКА ФОТОДОКУМЕНТА

Поскольку представления о фотографии как историческом источнике развивалось по преимуществу в тесной связи с архивоведением, традиционно подчеркивается ценность негатива-оригинала как первоисточника фотографического изображения. С одной стороны, это представляется несомненным, с другой – фотографический позитив играет в некоторых случаях роль, которой стоит уделить внимание. Не претендуя на полноту, коротко охарактеризую некоторые проблемы в рамках заявленной темы.

Согласно общепризнанной точке зрения, сформулированной В.М. Магидовым: «...в качестве первоисточника (фотодокумента – З.Р.) обычно выступает авторская съемка, не подвергнутая никаким техническим, композиционным и другим изменениям» [5, с. 233]. Во многих случаях это так, но

важно учитывать ситуации за границами обозначенного В.М. Магидовым магистрального пути, когда негатив-оригинал может выступать для создателей промежуточным этапом создания фотографического изображения.

Ярким примером тому является пикториальная фотография, частным случаем которой является авторская обработка негатива и/ или отпечатка для придания сходства с произведением изобразительного искусства [3; 4; 9]. Поскольку пикториализм – течение художественной фотографии, правомерно ассоциирующийся с пейзажами, натюрмортами, портретами неизвестных моделей и т.п., нет ничего удивительного, что он выпадает из поля зрения историков и архивоведов. Тем не менее, в рамках пикториальной фотографии был создан целый ряд произведений на темы, традиционно находящиеся в сфере интересов исторической науки. Применительно к дореволюционному отечественному пикториализму следует назвать работы С.А. Лобовикова и А.С. Мазурина, посвященные социальным проблемам в жизни российского крестьянства начала XX в. [7; 8; 10].

В советский период пикториализм оставался столь же неоднозначным. Постановочные жанровые сцены из крестьянской жизни уроженца и жителя Серпухова пикториалиста Н.П. Андреева были основаны на глубоком знании повседневности героев этих снимков [1]. Произведения фотокорреспондентов Л.В. Шокина и С.Г. Шиманского выполнены с использованием типичных приемов пикториальной фотографии, но тематически – это репортажные кадры [3]. Не говоря уже о том, что помимо «высокой» фотографии, существовала массовая фотопродукция, как профессиональная, так и любительская, с использованием приемов и методов пикториализма, содержательно близкая традиционным для исторической науки проблемным полям. Таким образом, в данном случае проблема позитива (а в ряде случаев – позитивов) как первоисточника фотографического изображения находится в сфере интересов исторического источниковедения.

Пикториализм – не единственное течение художественной фотографии, чьи плоды могут быть важными для источниковедения. Другие примеры представляет советская авангардная фотография, адепты которой чаще всего были фоторепортерами, при этом используя не только характерные для авангарда приемы создания кадра (например, ракурсная съемка), но отдавая должное коллажу, для которого не только негатив, но и позитив – промежуточные этапы создания конечного произведения. Тематика коллажей могла быть весьма различной. Так, «лицо советского фотоавангарда» А.М. Родченко в 1933 г. был в командировке на Беломорстрое, итогом которой стали не только фотографические кадры, но и авторский коллаж, который в полной мере можно назвать высказыванием фотографа об увиденном. И это не единственный коллаж А.М. Родченко, посвященный актуальной для его времени проблематике, включая строительство Беломорско-Балтийского канала [2].

Авторское вмешательство в результат съемки не исчерпывается приведенными выше примерами, может быть весьма разнородным и преследовать различные цели, в том числе – подчиняться авторскому замыслу создания произведения. В этих случаях негатив является промежуточным этапом работы, а первоисточником становится позитив или даже коллаж.

К слову, сходного с коллажем подхода требует к себе альбом фотографий, когда он рассматривается как целостный источник. Это в принципе сложный феномен, поскольку фотоальбом зачастую может быть одновременно письменным, вещественным и изобразительным источником, по этой хотя бы причине достойный отдельного разговора. Но здесь и сейчас подчеркну очевидное: в тех фотографических альбомах, где выстраивается определенная визуализированная история, позитив – один из кирпичиков здания, а первоисточником, по сути, является собственно фотоальбом. Впрочем, если исследователя интересует определенный кадр в составе альбома, следует придерживаться традиционной точки зрения и ставить вопрос о негативе-оригинале или позитиве на правах оригинала.

Другой пример из истории фотографии XIX–XX вв. – это студийный фотопортрет, с первых лет существования фотографии непременно ретушировавшийся по негативу: в обязательном порядке убирались расширенные поры кожи, оспины, родинки, бородавки и т.п. Если даже у студийных портретов XIX столетия сохранились негативы-оригиналы, что бывает нечасто, то говорить о съемке, не подвергнутой техническим изменениям, в данном случае не приходится. Традиция ретуширования студийных портретов сохранялась отчасти в XX веке, даже в послевоенные годы. Впрочем, она существует в современных фотоателье. Таким образом, огромный массив фотодокументов, представляющий несомненный интерес для исторической науки, это технически обработанные первоисточники, что, несомненно, следует принимать во внимание.

Наконец, во многих случаях негативы просто не сохранились. Результат изначальной съемки, даже обработанный автором или редактором, физически не существует. В этом случае появляется позитив на правах оригинала, что создает определенную проблему. Аналоговая фотография, по сути своей, тиражна, и различные институции могут хранить одинаковые позитивы на правах

оригинала, причем установить «самый оригинальный» из них чаще всего невозможно: все они могут являться авторскими или не являться таковыми одновременно. С позиций здравого смысла первоисточниками следует считать все подобные позитивы. На практике по умолчанию так и происходит. Но это ставит перед новыми вызовами источниковедов: следует ли, к примеру, рекомендовать исследователю обращаться ко всем доступным первоисточникам-позитивам или должно предложить какие-либо рекомендации по работе с такими фотодокументами как первоисточниками, количественно их ограничивая?

В действительности роль ограничителя выполняет реальность, точнее актуальные реалии деятельности соответствующих архивов и музеев. Прежде всего, это требования к обеспечению сохранности фотодокументов. С негативами исследователи имеют возможность работать крайне редко. В специализированных российских архивах предоставляются контрольные отпечатки или электронные имиджи в каталоге на сайте архива [6; 11]. Иными словами, позитивы, должны давать представление не только о содержании фотодокумента, но о состоянии негатива. Последнее воплощено лишь отчасти, учитывая небольшой размер контрольных отпечатков в карточном каталоге РГАКФД и маленькое разрешение (и размер) имиджей в электронных каталогах РГАКФД и ЦГАКФФД Санкт-Петербурга. Т.е., представление о состоянии негатива у исследователя может быть неполным и/или некорректным. Описание фотодокументов в электронном каталоге, особенно РГАКФД, излишне лаконично.

Что касается массива негативов, хранящихся в российских музеях, то основной платформой для знакомства с ними исследователей является Государственный каталог Музейного фонда РФ (ГК) [2], у которого, во-первых, отсутствует расширенный поиск, что затрудняет научную работу с таким памятником, как фотография. Во-вторых, ГК демонстрирует множественность подходов к оцифровке и представлению негативов в электронной среде, существующих в музеях России, начиная от результата работы специального сканера в высоком разрешении и заканчивая фотокопией собственным негатива. В первом случае речь идет о позитивном электронном изображении, дающем, впрочем, представление о состоянии первоисточника. В последнем полноценно работать с подобным изображением просто нельзя. Итак, во многих случаях, признавая значимость и роль негатива-оригинала, исследователь фактически может работать только с позитивом. К слову, винтажный позитив, даже оцифрованный и доступный только дистанционно, в большей степени сохраняет информацию о технологиях и эстетике эпохи создания, нежели негатив, учитывая сложность его представления. Таким образом, в большинстве случаев именно позитив становится объектом научного исследования, а негатив-оригинал (при наличии) лишь обозначается как первоисточник, сравнение с которым не всегда в полной мере доступно.

Таким образом, представление о первоисточнике фотографического изображения необходимо усложнить. Не отрицая важность традиционного представления о негативе-оригинале как первоисточнике и полностью поддерживая те исследования, которые углубляют и расширяют представления об источниках возможностей негатива (в частности, проводимые в Государственном историческом музее М.Б. Далибандо и В.В. Зуйковой), подчеркну сложность ситуации в целом и необходимость осознания того, что в ряде случаев первоисточником фотодокумента является позитив и даже производные от изначальных фотографических изображений, как в случае коллажа или фотографического альбома. Последнее наиболее выпукло иллюстрирует максимум, что исторический источник требует к себе индивидуального подхода, и научная работа с ним в обязательном порядке должна учитывать все его особенности.

1. Николай Андреев. Мастер пикториализма: издание к выставке. – М. : ГТГ, 2021. – 176 с.
2. Государственный каталог Музейного фонда РФ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/>. – Дата доступа: 19.03.2023.
3. Живописная фотография: каталог выставки. – М. : ВÉТОН центр визуальной культуры, 2023. – 96 с.
4. Левашов, В. В. Лекции по истории фотографии / В. В. Левашов. – М. : Treemedia, 2012. – 484 с.
5. Магидов, В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания / В. М. Магидов. – М. : РГУ, 2005. – 394 с.
6. РГАКФД: официальный сайт. Электронный фотокаталог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photo.rgakfd.ru/start.do>. – Дата доступа: 19.03.2023.
7. Сабурова, Т. Г. Русское фотографическое общество в Москве. 1894–1930. / Т. Г. Сабурова. – М. : Планета, 2013. – 320 с.
8. Стигнеев, В. Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. / В. Т. Стигнеев. – М. : ЛКИ, 2007. – 392 с.
9. Тихое сопротивление: русская пикториальная фотография, 1900–1930: каталог выставки МДФ. – М. : Мультимедийный комплекс актуальных искусств, 2005. – 190 с.
10. Фотограф Алексей Мазурин, 1890–1910-е : [фотоальбом]. – М. : Пунктум, 2005. – 135 с.
11. ЦГАКФФД СПб: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://spbarchives.ru/infres/-/archive/cgakffd>. – Дата доступа: 19.03.2023.