А. А. НОВИК

Новик Алина Анатольевна
аспирант, Европейский университет в Санкт-Петербурге
Россия, 191187, Санкт-Петербург, Гагаринская ул., 3а
Тел.: +7 (812) 386-76-35
E-mail: anovick@eu.spb.ru

Ожившая светопись: публичные кабинеты камеры-обскуры в Санкт-Петербурге в первые годы после изобретения фотографии

Аннотация. Статья посвящена изучению публичных кабинетов камеры-обскуры, действовавших в Санкт-Петербурге в первой половине XIX в. Упоминания таких кабинетов в прессе позволяют заключить, что они существовали в России по крайней мере с начала 1820-х годов, однако обрели популярность лишь два десятилетия спустя. Исходя из этого, логично предположить, что интерес столичной публики к камере-обскуре мог быть связан с новостями об открытии так называемой светописи. Автор пытается доказать, что связь между изобретением фотографии и «темной комнатой» в сознании современников была неразрывной, поскольку фотографические снимки в это время зачастую описывались как зафиксированные на плоскости проекции камеры-обскуры. Обращаясь к материалам петербургских газет конца 1830–1840-х годов, автор демонстрирует, что описания оптических представлений, устраивавшихся в это время с камерой-обскурой, строились на тех же топосах, что и разъяснения принципа фотографии. На связь недавнего на тот момент открытия с возросшей популярностью кабинетов камеры-обскуры указывает и то обстоятельство, что мода на такие зрелища прошла в середине 1840-х годов столь же скоро, как и появилась за несколько лет до этого. По всей видимости, никогда раньше или позже подобные демонстрации не были более интересны публике, чем сразу после изобретения фотографии.

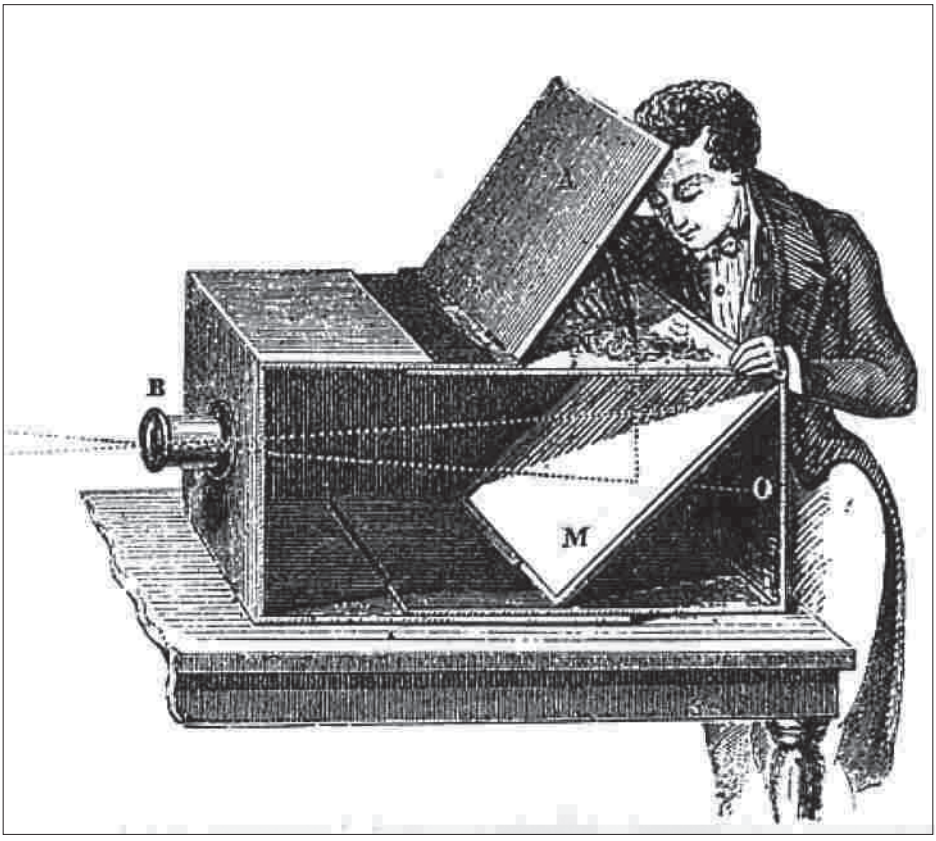
Ключевые слова: изобретение фотографии, камера-обскура, оптические зрелища, визуальная культура XIX в.

Сначала 1820-х годов в петербургских и московских газетах стали появляться упоминания о новом на тот момент визуальном аттракционе — публичных камерах-обскурах (лат. camera obscura, букв. «темная комната»). В отличие от компактных переносных камер-обскур размером с не-

© А. А. НОВИК

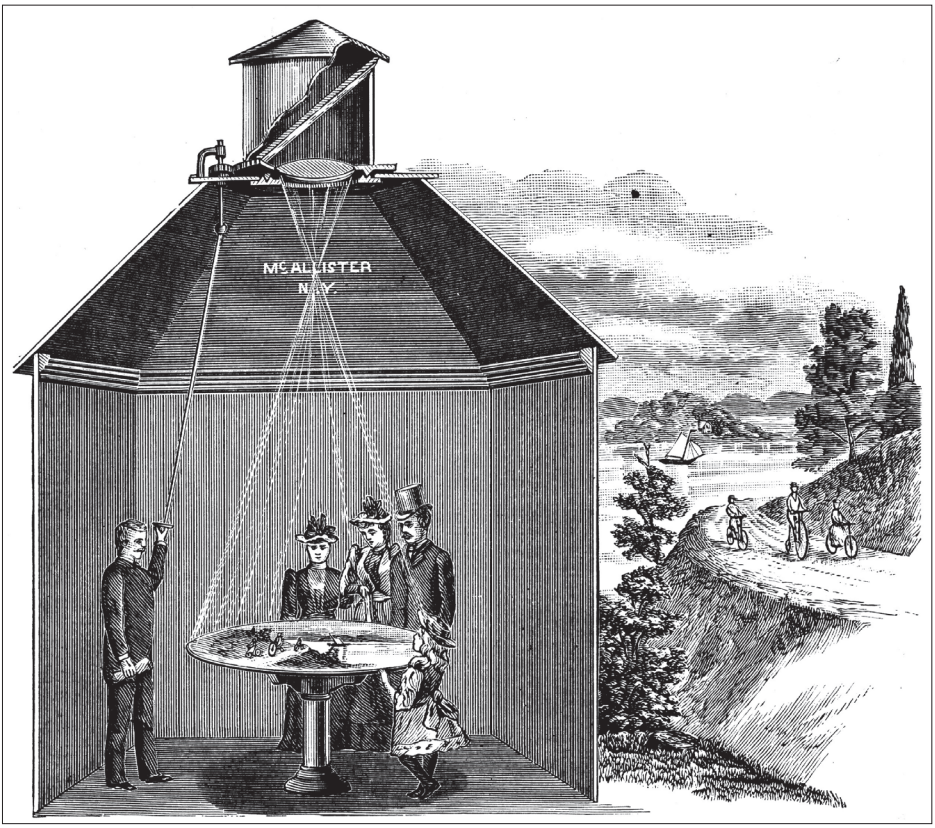
большую коробку, которые использовались для рисования с натуры (*Илл. 1*), публичная камера-обскура занимала целое «оптическое здание» (*Илл. 2*). Это был, как правило, небольшой деревянный балаган, выстроенный вблизи скольнибудь примечательной местности, которая и становилась предметом изображения. За небольшую плату[1] любой желающий мог заглянуть в кабинет и понаблюдать за световой проекцией города на круглом светлом экране диаметром в два-три аршина (полтора-два метра). В 1833 г. «Северная пчела» так писала об этом:

> За восемь гривен вас впускают в палатку, и вы на стенах ее видите в малом виде все, что происходит снаружи, премилая и презабавная картина — особенно в ясную погоду. Слышимый извне шум довершает очарование ([Площадный наблюдатель 1833: 296], цит. по: [Конечный 1989: 33]).



Илл. 1. Переносная камера-обскура. Автор неизвестен. Западная Европа, ок. 1850

[1] В разное время плата за посещение таких кабинетов составляла от 25 коп. до 2 руб. серебром.



Илл. 2. Кабинет камеры-обскуры. Автор неизвестен. США, ок. 1890

Однако по-настоящему популярными такие спектакли стали после изобретения фотографии. Исходя из этого, я предполагаю что интерес столичной публики к камере-обскуре в это время мог быть обусловлен именно новостями об открытии так называемой светописи. На мой взгляд, так произошло, поскольку связь между камерой-обскурой и изобретением фотографии в сознании современников была неразрывной: фотографические изображения в это время чаще всего описывались как зафиксированные на плоскости проекции камеры-обскуры. Изучив первые тексты о фотографии, вышедшие в петербургской прессе, а также опубликованные в ней описания кабинетов камеры-обскуры, действовавших в городе в начале 1840-х годов, я обнаружила, что зачастую эти два феномена описывались в одних и тех же терминах. Именно это я и попытаюсь продемонстрировать в своем исследовании.

Настоящая работа состоит из трех частей, в первой из которых я описываю опыты использования проекций камеры-обскуры в устройстве оптических представлений в Европе XVI–XVII вв., а также выдвигаю предположение относительно того, когда и при каких обстоятельствах камера-обскура попала в Россию и как она была осмыслена здесь в качестве оптического зрелища. Во второй части я пытаюсь определить источник представления о фотографии

как о застывших проекциях камеры-обскуры и проследить, каким образом оно попало в тексты русских авторов XIX в. Наконец, в заключительной части я демонстрирую, что первые русскоязычные описания фотографии, а также описания оптических представлений, устроенных с использованием камеры-обскуры в начале 1840-х годов, строились на одних и тех же топосах[2], что позволяет сделать вывод о связи между этими явлениями.

Камера-обскура как «оптический театр» в Европе и России

Хотя для российского зрителя XIX столетия публичные демонстрации оптических проекций, производимых камерой-обскурой, были в новинку, в Европе подобные зрелища к этому времени были известны уже несколько столетий. Удивительный эффект, производимый световым пучком, который проникал в затемненную комнату через небольшое отверстие в стене (*Илл. 3*)[3], был известен ученым с античности, однако вплоть до начала XVI в. он использовался лишь для астрономических наблюдений. Использовать камеру-обскуру для наблюдения за происходящим вокруг — на земле, а не в небе — впервые предложил Леонардо да Винчи [Mannoni 2000: 6]. Не исключено, что именно это переосмысление возможностей камеры-обскуры подтолкнуло ученых к серьезному ее усовершенствованию, которое пришлось на середину XVI столетия: в конструкцию были добавлены зеркало и двояковыпуклая линза. Хотя такой вариант камеры-обскуры, вероятно, впервые был описан Джероламо Кардано в его работе «De Subtilitate» (1550) [Ibid.: 7], это нововведение — и даже изобретение камеры-обскуры — зачастую приписывают другому итальянскому ученому, Джамбаттиста делла Порта[4]. Последний в своем трактате «Magia Naturalis» (1558) также описал принцип использования в конструкции вогнутого зеркала для исправления перевернутого изображения камеры-обскуры, а во втором издании трактата (1589) предложил использовать еще и двояковыпуклую линзу в качестве объектива [Gorman 2007: 42].

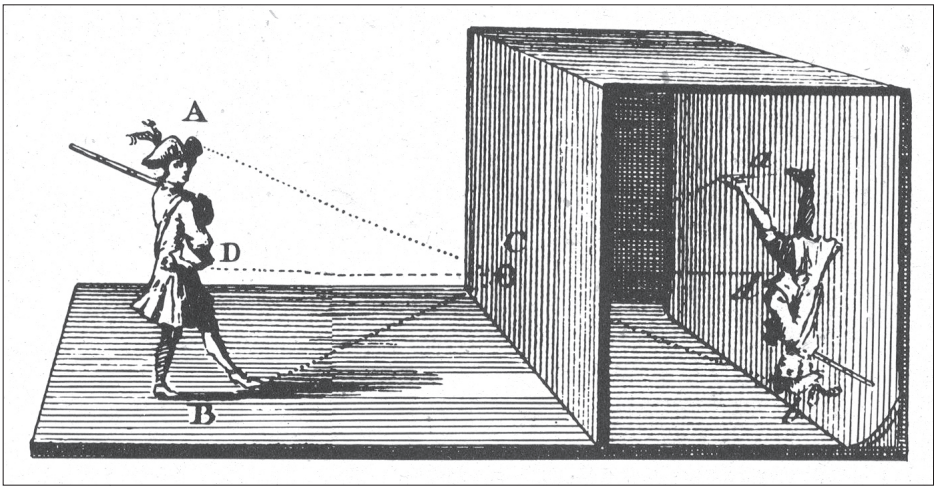
Кроме того, второе издание «Magia Naturalis» содержит описание целого оптического представления, устроенного его автором с использованием камеры-обскуры. Представление составляли изображения различных предметов, в том числе охоты, военных сражений, а также «деревьев ‹…›, лесов, гор, рек и животных». Ученый упоминал, что якобы не раз показывал «такого рода

[2] Я буду использовать несколько расширенное определение топоса (по отношению к определению, предложенному Эрнстом Курциусом), разработанное Эркки Хухтамо в статье [Huhtamo 2011]. Модифицированное понимание топоса Хухтамо основано на некоторых допущениях, в частности, о том, что топосы могут существовать и за пределами литературной традиции, что не все из них появились в эпоху античности (некоторые возникли гораздо позднее) или что с течением времени они могут претерпевать определенные трансформации, меняя форму или содержание: например, один и тот же топос может воплощаться в различных медийных форматах [Ibid.: 34], или, как в нашем случае, встречаться в описаниях разных медиа.

[3] Представление об эффекте камеры-обскуры можно составить, например, по работам фотографа Абелардо Морелла из серии «Camera Obscura».

[4] Так происходит, поскольку ложная атрибуция изобретения камеры-обскуры Джованни Батиста делла Порта появилась в нескольких чрезвычайно влиятельных французских источниках XVIII в., например в «Leçons de Physique» Аббата Нолле (1743), а также в Энциклопедии Дидро и Даламбера [Mannoni 2000: 8].

Зрелище» своим друзьям, и они находили это чрезвычайно занимательным. Благодаря подобным практикам оптические проекции камеры-обскуры превратились из предмета сугубо научного исследования в настоящий «оптический театр», где представление разыгрывалось под музыку, с участием живых актеров и т. д. [Mannoni 2000: 9–10].



Илл. 3. Принцип камеры-обскуры. Автор неизвестен. Западная Европа, XVIII в. (?)

Современный французский исследователь так называемой археологии кино Лоран Маннони продемонстрировал, что уже на рубеже XVI–XVII вв. подобное применение камеры-обскуры стало достаточно распространенным: в частности, около 1630 г. публичный кабинет камеры-обскуры открылся в Париже [Ibid.: 13]. Кроме того, известно, что английский поэт-классицист Александр Поуп не позднее 1725 г. превратил в камеру-обскуру грот в своем поместье в окрестностях Лондона, в которой он вместе со своими товарищами наблюдал «реку [Темзу], холмы, леса и барки» [Dubbini 2002: 116–117, 225].

В Россию камера-обскура попала довольно поздно. По всей видимости, это произошло лишь в 1721 г., когда такой оптический прибор в числе других проекционных аппаратов был приобретен в Лейдене для Кунсткамеры [Хартанович и др. 2014: 40]. Но даже после этого доступ к таким инструментам в России долгое время был ограничен; лишь в конце XVIII в. компактные камеры-обскуры, предназначенные для рисования видов с натуры, стали появляться в оптических лавках обеих столиц, и только в 1820-е годы увеличенные в размерах камеры-обскуры стали демонстрироваться на городских площадях. Учитывая время и обстоятельства появления этого зрелища в России, логично предположить, что оно (как и многие другие визуальные аттракционы этой эпохи) попало сюда из Европы, благодаря иностранным антрепренерам.

Тем не менее до 1840-х годов кабинеты камеры-обскуры мало упоминаются в отчетах столичной прессы о народных гуляниях в числе других публичных зрелищ. Например, в 1821 г. журналист «Отечественных записок», рассказывая о лубочных театрах, устроенных в Петербурге к Масленице, отметил, что

«пред ними еще выстроены были в линию три карусели и две Парижские качели, а промежутки заняты палатками с разными камер-обскурами, лавочками с пряниками и другими сластями, сбитенщиками и проч.» [Аноним 1821: 372]. В 1827 г. автор «Дамского журнала», описывая гулянье под Новинским в Москве, упоминал «качели, несколько каруселей, около десятка разных театров ‹…›, маленькие камер-обскуры, палатки съестные, кофейные» [Аноним 1827: 146]. В отчете «Московских ведомостей» о Новинском гулянье в 1835 г. упоминается о «маленькой палаточке с занимательною Камер-Обскурою, бывшею прошлым летом в Кремлевском саду» [Зритель 1835: 1711]. Отмечу, что все приведенные свидетельства описывают представления, устроенные на народных гуляньях, в то время как самостоятельное заведение камеры-обскуры, действовавшее в Кремлевском саду в Москве летом 1834 г., о котором упоминается в последней цитате, а также петербургский «мегаскоп»[5], который был открыт на Васильевском острове в 1822 г., и вовсе не удостоились внимания прессы.

Ситуация изменилась в начале 1840-х годов. Во-первых, с 1840 по 1844 г. жители Санкт-Петербурга могли посещать камеры-обскуры ежегодно. В 1840–1841 гг. такие строения возводились, как и прежде, к народным гуляньям [Аноним 1840b: 337; Легат 1841: 756], однако наиболее известная камера-обскура, принадлежавшая некоему Р. А. Броссу, размещалась в 1842–1844 гг. прямо в лодке на Неве, рядом с Исаакиевским мостом[6]. Это был «небольшой домик» с вывеской «Camera-Obscura», внутри которого «на белом круглом камне два аршина в диаметре» зрителям представлялись городские виды, «беспрестанно изменяющиеся и замещающие друг друга дотоле, пока не кончится весь панорамический, или круговой, вид, представляющийся с Исаакиевского моста» [Ц–н 1843: 590][7].

[5] Механик Яхтман, устроивший этот «мегаскоп», описывал его как «оптическое здание, в котором виды сей столицы представляются как большие картины» [Яхтман 1822: 595]. Он писал о своем кабинете: «Будучи в малом виде известно под названием Камеры-Обскуры, представление сие в недавнем еще времени показывается публично в большом размере, и получило всеобщее одобрение, что и иностранные газеты свидетельствуют; почему показывающий ныне оную и надеется приобрести благосклонное внимание зрителей, тем более что он представление сие увеличил в столь большом размере, какого доселе не видали ‹…› у него на круглой горизонтальной доске в шесть парижских футов или три аршина поперешника, являются противустоящие предметы подобно картине. В особенности же приятно видеть движение живых фигур, беспрестанно переменяющихся» [Афиши 1822. Л. 171]. Отмечу, что слово *мегаскоп* (фр. mégascope) придумал французский изобретатель Жак Александр Сезар Шарль в 1780 г. для обозначения изобретенного им варианта камеры-обскуры, который отличался высокой мощностью линзы [Hankins, Silverman 1995: 61].

[6] Кроме того, публичные «опыты мегаскопа» были в планах «Детского театра» [Афиши 1841. Л. 40; Прошение 1840. Л. 2], учрежденного французским подданным Эдуардом Александром Лемольтом в Санкт-Петербурге в начале 1840-х годов. Однако, судя по отсутствию упоминаний камеры-обскуры в описаниях его представлений, реализовать эти планы антрепренеру не удалось.

[7] За это газеты сравнивали камеры-обскуры с другими зрелищами — круговыми и подвижными панорамами. Вероятно, впервые такой образ для описания камеры-обскуры в России был использован еще в 1833 г. владельцем балагана под вывеской «Камера-обскура, или живая панорама площади» [Площадный наблюдатель 1833: 296], устроенного на пасхальных гуляньях в Санкт-Петербурге. Впоследствии образ «живой» и «подвижной» панорамы не раз использовался петербургскими журналистами 1840-х годов в описаниях камеры-обскуры Бросса (например: [Аноним 1843a: 954; Аноним 1843b: 566; Ц–н 1843: 590]), а также самим Броссом в рекламе своего заведения [Бросс 1844].

Наиболее величественное зрелище открывалось зрителям в ясный, солнечный день, когда в камере-обскуре можно было увидеть, как

> волны Невы отсвечивают яркие лучи солнца в тысяче переливов; множество лодок, яликов, судов плавают по величественной реке; на Исаакиевском Соборе хлопочут работники, подобно муравьям; на площади разъезжают во все стороны коляски и дрожки — только без шуму и без пыли; Исаакиевский мост оживлен движущейся и суетливой толпой. ‹…› И все это так миниатюрно, до того исполнено жизни, что вам хотелось бы схватить летящего голубя или плывущую лодку [Там же].

Сам Бросс рекомендовал посещать камеру-обскуру «преимущественно от десяти до двух часов пополудни, ибо в это время предметы видны гораздо яснее и Гг. посетителей гораздо менее, нежели около вечера» [Бросс 1843]. Впрочем, автор «Северной пчелы» лучшим временем для визита в камеру-обскуру считал «четвертый час пополудни», поскольку именно тогда освещаются солнцем «прямо в лице все, идущие по площади на мост», а потому, как он писал, «вы узнаете знакомых, готовы раскланяться с ними, забывая, что находитесь в темной будочке» [Аноним 1843b: 566].

Возможность узнать кого-нибудь из изобразившихся в камере-обскуре была едва ли не главным поводом туда отправиться. В газетных заметках неоднократно подчеркивалось, что при ясной погоде в оптических проекциях можно различать лица прохожих: «вы кланяетесь своему знакомому, — писали “Санкт-Петербургские ведомости”, — который, впрочем, не видит вас» [Аноним 1843a: 954], или: «Смотрите — вот ваш добрый знакомый — узнаете ли вы его? Помилуйте, как не узнать, — малейшие черты лица заметны — видно, что он весел и улыбается» [Ц–н 1843: 590].

Проекции камеры-обскуры были так реалистичны, что другой журналист счел уместным по этому поводу рассказать (или сочинить?) городской анекдот: некий полковник В., придя в камеру-обскуру, увидел на экране, как «плохо одетый человек» вытащил из кармана у одного петербуржца платок и табакерку. Бдительный страж порядка тут же вышел на улицу и арестовал вора, а позднее отправил вещи хозяину, поскольку был с ним знаком и, еще наблюдая за кражей через камеру-обскуру, узнал его — так точно он изобразился на экране. Примечательно, что это описание, вызывающее ассоциации с современными системами видеонаблюдения, появилось в вестнике петербургской полиции. «Я не утверждаю, чтобы темная комната была тут именно для поимки воров, — писал журналист, — но вспомнил об этом случае, как о новом доказательстве удивительной ясности Камеры-Обскуры, в которой можно заметить даже выражение лиц проходящих» [Там же: 590][8].

[8] Несмотря на обилие восторженных отзывов о новой камере-обскуре, находились и такие, кто считал ее посещение пустой тратой времени и денег. К числу последних относился Е. И. Расторгуев, который в своем сочинении «Прогулки по Невскому проспекту», оконченном не позднее 1844 г., писал: «Какой-то услужливый мыслитель, для удовольствия Петербургских жителей, соорудил у Исаакиевского моста на особой барке комнаты, в которых сквозь стекло можно, по его заверению, видеть изумительные чудеса, а именно: “людей едущих и идущих по Исаакиевскому мосту”. Не любопытнее ли, не занимательнее ли будет сесть у любого окна на Невском проспекте, или даже просто на одной из его

Хотя мы никогда не узнаем, захаживал ли полковник В. в камеру-обскуру Бросса (и существовал ли он вообще), этот анекдот начала 1840-х годов может свидетельствовать о возросшем интересе общественности к такому публичному зрелищу. Если раньше будочка с камерой-обскурой бегло упоминалась в одном ряду с «палатками, съестными и кофейными», то теперь она вызывала у главных столичных газет и их читательской аудитории живейший интерес. На мой взгляд, причиной такой перемены в рецепции камеры-обскуры стало недавнее на тот момент изобретение фотографии.

Истоки представления о фотографии как о застывших проекциях камеры-обскуры

Такая ассоциация возникла не случайно: недавно изобретенная фотография в эти годы зачастую описывалась не иначе как зафиксированные на плоскости проекции камеры-обскуры. В первой заметке о светописи в российской прессе[9] говорилось, что «в изобретении Г-на Дагера лучи падают не на какое-нибудь гладкое тело, как в обыкновенной камере-обскуре, но на такое, которое покоряется действию лучей до того, что они входят в него и остаются на нем, как бы напечатанные» [А. Д. 1839: 9]. Немногим позже подобным образом принцип дагеротипии был описан и в «Санкт-Петербургских ведомостях»[10], «Отечественных записках»[11], «Художественной газете»[12] и других столичных изданиях.

Традиция описания фотографии как сохраненных на плоскости проекций камеры-обскуры имеет долгую историю. Как ни удивительно, этот образ появился задолго до официального изобретения фотографии — в описании опытов начала XIX в., которые сегодня мы могли бы назвать ф о т о г р а ф и ч е с к и м и. Еще в 1802 г. в «Journal of the Royal Institution» появилась публикация художника Томаса Веджвуда, описывавшая эксперименты, которые он проводил совместно с химиком Гемфри Дэви. Англичане пытались получить

скамеек, и не платя за это ничего, не в миниатюрное стекло, а в оба глаза рассматривать публику, идущую, едущую и гуляющую? Эта живая панорама будет без всякого сомнения доставит зрителю более удовольствия…» [Расторгуев 1846: 52]. Из этого описания, однако, очевидно, что сам автор не посещал камеру-обскуру и знал о ней только с чужих слов: он перепутал ее с другим популярным на тот момент оптическим зрелищем — косморамой, выставкой картин, которые помещались в специальные «оптические ящики» и рассматривались зрителями через линзы-окошки.

[9] Как первая она определяется в [Бархатова 2009: 10].

[10] «Всякому известно действие камер-обскуры; все знают, как чисто посредством уменьшительного стекла изображаются в ней на бумаге все внешние предметы. Представьте же себе, что Г. *Дагеру* удалось удержать на бумаге этот столь верный рисунок ‹…› со всеми постепенными переходами теней, со всей нежностию линий и строгой точностию форм, перспективы и различных изменений света» [Н. 1839: 87].

[11] «Всем известен оптический снаряд, называемый *камер-обскурою*, изобретенный Иоанном Баптистом-Порта [sic!], где посредством выпуклого стекла и зеркала отражаются на белой бумаге или матовом стекле изображения внешних предметов ‹…› Дагеру, после многих опытов, посчастливилось найти средство удержать эти мимолетные изображения, со всею верностью и точностью» [Аноним 1839b: 47–48]. См. также: [Аноним 1839e: 80].

[12] «Парижский живописец Дагер, которому преимущественно принадлежит честь открытия, и товарищ его Нье[п]с, после долгих разысканий и опытов, достигли до того, что световые отражения камер-обскуры твердеют на металлических листах и являются прекрасными картинами» [Аноним 1840a: 8].

отпечаток изображения, производимого камерой-обскурой, используя в качестве светочувствительного вещества нитрат серебра, однако, как следует из статьи Веджвуда, «изображения, получаемые в камер-обскуре, найдены слишком слабыми: они в известное время не могут произвести никакого действия на азотнокислое серебро» (цит. по: [Аноним 1839d: 73]).

Хотя Веджвуд и Дэви не добились желаемых результатов, их опыты стали широко известны благодаря английскому химику и физику Фоксу Тальботу и французскому живописцу Жак-Луи Дагеру, которые почти одновременно и независимо друг от друга пришли к изобретению разных фотографических методов — соответственно калотипии и дагеротипии. Выступая перед британским Королевским обществом в январе 1839 г., Тальбот кратко изложил суть эксперимента своих предшественников и заключил, что он оказался неудачным, в первую очередь «потому, что они не имели довольно чувствительной бумаги» (цит. по: [Там же: 79]). Сам Тальбот сумел приготовить такую бумагу, о чем он и рассказал ученому собранию:

> Все видали, я думаю, и восхищались прекрасными изображениями внешних предметов, рисующимися в камер-обскуре. Часто мне приходило в голову, нельзя ли сохранить на бумаге прекрасной картины, которая появляется тут на одно мгновение, или, по крайней мере, нельзя ли удержать хотя [бы] одного очерка предметов, без теней и красок? ‹…› Сначала я смотрел на это как на воздушные замки в области науки, но когда мне удалось изобразить предметы, видимые в солнечном микроскопе, с помощию моей чувствительною бумаги, мне казалось, что нельзя отчаиваться в возможности изобразить и внешние предметы, хотя здесь освещение гораздо слабее [Там же: 78].

Подобным образом изобретатель описывал свои опыты в письмах к французскому физику и астроному Жану-Батисту Био. С ним Тальбот делился, например, своими наблюдениями о светочувствительных веществах:

> …таким-то образом, покрывая бумагу попеременно слоями соли и серебра, я довел ее до такой степени чувствительности, что с чрезвычайною быстротой на ней рисовались предметы, являющиеся в камер-обскуре [Там же: 82].

В другом письме к Био Тальбот писал, что «в четыре часа после обеда, в самое туманное время в Лондоне, надобно было употребить семь минут, чтоб нарисовать изображение окна с помощию камер-обскуры» [Там же: 84]. В том, что речь идет именно о «рисовании светом», не может быть сомнения: результаты этих экспериментов, а именно негативы и позитивы изображений окна в доме Тальбота, навсегда вошли в историю ранней фотографии.

В Париже эксперименты Веджвуда и Дэви стали широко известны, в частности, из отчета о дагеротипии французского физика и астронома Франсуа Араго, который он представил на заседании Палаты депутатов 3 июля, а также перед собранием французской Академии наук 19 августа 1839 г. [Arago 1839]. Однако очень вероятно, что Араго и раньше описывал фотографические опыты Дагера как эксперименты с камерой-обскурой и светочувствительными веществами. Такое представление о светописи впоследствии стало «общим

местом» в парижских газетах и журналах, а оттуда попало и в петербургскую прессу в переводах французских текстов или в их вольных изложениях. Например, еще в марте 1839 г. подобным образом принцип дагеротипии описал журнал «Отечественные записки» [Аноним 1839b: 47–48][13], ссылаясь на «источник, из которого черпали все другие журналы ‹…›, а именно: из слов Арago, произнесенных в Парижской Академии Наук» [Там же: 47].

В том же 1839 г. в петербургской прессе появились переводы статей, ранее опубликованных в парижских газетах, поэта Жюля Жанена и врача Альфреда Донне, в которых они описывали дагеротипию тем же языком, что и Араго. Например, Жанен охарактеризовал аппарат Дагера не иначе как «некоторого рода камер-обскуру сохраняющую навсегда ‹…› изображения» [Жанен 1839a: 116], а также называл дагеротип «зеркалом, которое сохраняет все отпечатки»[14] [Жанен 1839b: 120] и сравнивал его с «обычным зеркалом», т. е. камерой-обскурой[15]. Впоследствии похожие образы не единожды использовались и в текстах русских авторов. В частности, «Библиотека для чтения» писала, что «светопись ‹…› ничуть не чудеснее ‹…› изображения предметов в зеркале, стеклянном, серебряном или другом» [Аноним 1839a: 8][16].

Донне также пытался объяснить принцип дагеротипии через сравнение ее с камерой-обскурой: он писал, что «изобретение Гг. *Hunca* и *Дагера* состоит в том, что эти изображения (проекции камеры-обскуры. — *А. Н.*) утверждаются на поверхности, на которую они приняты» [Донне 1839b: 865][17]. Эту параллель можно обнаружить и в описании его собственных экспериментов с дагеротипным аппаратом, опубликованном в «Северной пчеле»:

> …наконец, сегодня ‹…› я нарисовал разом картину, ‹…› изображающую памятники, которые отражались в глубине нашей камеры-обскуры, ‹…› могущую выдержать соперничество с видами, коим я дивился у самого Дагера [Донне 1839a: 829].

Таким образом, параллель между камерой-обскурой и светописью постепенно стала повторяющимся мотивом в материалах петербургской прессы.

---

[13] Цитируется в прим. 11.

[14] Поскольку дагеротип печатался на гладкой серебряной пластине, он действительно мог напоминать зеркало.

[15] «Вы, конечно, видели действие камер-обскуры ‹…› но камер-обскура сама собою ничего не производит; это не картина, а зеркало, которое ничего не сохраняет. Вообразите же теперь, что зеркало сохранило впечатление всех предметов, которые отразились в нем, и вы получите почти полное представление о Дагеротипе» [Жанен 1839b: 119].

[16] Вариацией этого топоса стало описание дагеротипа как «зеркала с памятью». Именно так его охарактеризовал американский поэт и врач Оливер Уэнделл Холмс-старший в своей статье для бостонского журнала «The Atlantic Monthly», опубликованной в 1859 г. [Holmes 1859], т. е. через 20 лет после изобретения дагеротипии.

[17] Отмечу, что высказывание Донне, без ссылки на него, почти дословно воспроизводилось в сентябрьском номере журнала «Отечественные записки» (см.: [Аноним 1839e: 80]).

«Общие места» в описаниях ранних фотографических техник и публичных камер-обскур

Связь между давно известным эффектом камеры-обскуры и новейшим на тот момент изобретением светописи в сознании современников была неразрывной: фотография стойко ассоциировалась с камерой-обскурой, а камера-обскура — с фотографией. Например, автор «Северной пчелы», посетивший уже упоминавшуюся камеру-обскуру Бросса, писал:

> …любуюсь этим наивернейшим изображением природы, в тысячу первый раз удивляешься открытию Дагера, находящемуся доныне хотя еще в детстве, но уже подающему важную помощь искусствам [Аноним 1843b: 566].

Более того, со временем устроитель камеры-обскуры разместил в одном помещении с ней дагеротипный снаряд, который должен был изобразить «все прелести Невы» [Ц. 1844: 897].

Проекции камеры-обскуры могли напоминать ранние фотоснимки еще и потому, что последние требовали очень долгой по современным меркам выдержки, вследствие чего они изображали преимущественно неподвижные предметы, в первую очередь экстерьерные виды, снимать которые было проще еще и за счет яркого естественного света. В результате описание, например, первых парижских дагеротипов может напоминать выдержки из рекламы петербургских камер-обскур: и то и другое нередко сводилось к перечислению главных городских достопримечательностей[18].

Однако публичная камера-обскура отличалась от фотоснимков тем, что предлагала своему зрителю динамичные, подвижные изображения. Примечательно, что, описывая камеру-обскуру, устроенную в Петербурге на народных гуляньях 1840 г., журналист, с одной стороны, декларирует ее схожесть с дагеротипным аппаратом, но вместе с тем указывает и на различие между ними, трактуя его как преимущество именно «темной комнаты»:

> Очень счастливо придумал кто-то поставить, посреди всей этой движущейся толпы и оживленной площади, красивую будочку с камера-обскурою, которая, при прелестной светлой погоде, в полной красе. Ныне, когда во всей Европе еще не могут надивиться открытиям Дагера, многим будет, конечно, весьма любопытно взглянуть на Камера-обскуру и подавшую первую мысль к изобретению да-

[18] Ср., например, экфрасис первых парижских дагеротипов («Мы видели Лувр, Институт, Тюильри, Новый мост, собор Парижской Богоматери; мостовую Гревской Площади, воду Сены, небо, которое высится над церковью Св. Геновевы, и в каждом из этих превосходных произведений одно и то же непостижимое совершенство» [Жанен 1839a: 116]) и описание Броссом оптической проекции, получаемой в его публичной камере-обскуре в Санкт-Петербурге («Величественная Нева, с находящимися на ней кораблями, огромные зданиями на ее берегах, Исаакиевский мост, Сенат, Адмиралтейство, великолепный Исаакиевский Собор и площадь с прекрасным памятником Петра Великого, одним словом, все очаровательные окрестности являются пред глазами зрителей в том самом натуральном и изящном виде» [Бросс 1844]).

> геротипа: вы видите перед собою в миниатюре всю окружающую вас площадь с движущимся на ней народом. Дагер нашел средство, которым призрак великолепной площади и веселой толпы оставляет следы на пластинке, отражающей его. Мы можем обойтись без этого изобретения, потому что великолепная площадь и ликующий на ней счастливый народ у нас не преходящий призрак, а постоянная, неизменная деятельность [Аноним 1840b: 337].

Журналист, таким образом, «перевернул» расхожий образ: если раньше светопись описывалась как застывшие проекции камеры-обскуры, то теперь камера-обскура преподносилась петербуржцам как своего рода о ж и в ш а я с в е т о п и с ь.

Изобретение фотографии не только способствовало популярности камер-обскур, но и актуализировало связанный с ними топос природы, которая изображает себя сама. Топос natura pictrix был использован еще в описании камеры-обскуры в трактате Атанасиуса Кирхера «Ars magna lucis et umbrae» (1646) [Gorman 2007: 45]. Столетие спустя немецкий ученый Иоганн Генрих Ламберт в своей работе «Anlage zur Perspektive» (1752) писал, что в камере-обскуре «природа изображает сама себя, представляя внешние предметы в правильной пропорции и живом цвете» [Fiorentini 2006: 21]. Всего через несколько лет образ «натуры», которая «сама умеет рисовать», появился в описании камеры-обскуры в письме письме русского офицера А. Т. Болотова из Кёнигсберга (1759)[19]. Наконец, в XIX в. этот образ стали использовать для описании ранних фотографических техник. Наиболее очевидным примером тому является заголовок первой фотокниги Фокса Тальбота, выпущенной в середине 1840-х годов: «The Pencil of Nature». Однако похожая метафора в отношении калотипии использовалась им и раньше: еще в январе 1839 г., выступая перед Королевским обществом, изобретатель говорил о своих многочисленных попытках «заставить природу своею незримою кистью нарисовать ‹…› свои тайны» (цит. по: [Аноним 1839d: 76]).

В том же 1839 г. топос карандаша (или кисти) природы стал использоваться для описания дагеротипии. Так, Жанен называл этот метод «карандашом, послушным и быстрым как мысль» [Аноним 1839d: 65; Жанен 1839a: 116]. Затем топос появился в материале уже русского автора, который, описав принцип работы дагеротипного аппарата, заключил, что в нем «без помощи карандаша или кисти, рождается картина-копия, верная в высшей степени» [Аноним 1839b: 48]. Наконец, в октябре 1839 г. в «Северной пчеле» вышла статья о первых петербургских дагеротипах, выполненных физико-механиком и оптиком Августом Шеделем (о предложенном им усовершенствовании переносной камеры-обскуры ср.: [Привилегия 1831–1832]), которая завершалась восклицанием:

---

[19] «Восхищение, в какое приведен я ‹…› камерою-обскурою, не в состоянии я уж никак описать. Я истинно вне себя был от радости и удовольствия, когда увидел, как хорошо и каким неподражаемым искусством умеет сама натура рисовать на бумаге наипрекраснейшие картины ‹…› Я всегда не мог довольно налюбоваться тем, как хорошо на шероховатом стекле изображались и рисовались сами собою все предметы, на которые наведешь выдвижною трубкою сего ящика» [Болотов 2013: 533].

> Великая художница — мать-природа! Она рисует лучами своего солнца вернее и чище, нежели люди рисуют карандашом и кистью! [Аноним 1839с: 945].

Как видно из последней цитаты, вариацией образа природы-художника — поскольку речь шла о светописи — стало рисующее картины солнце. Жанен писал о дагеротипах, что «эти удивительные работы производит само солнце, которое действует тут как всемощное орудие нового искусства» и что «никакая человеческая рука не в состоянии рисовать так, как рисует солнце» [Жанен 1839а: 116]. Другой, уже русский автор, критиковавший метод Дагера, предпочитая ему калотипию Тальбота, использовал этот образ в негативном ключе:

> Солнце у господина Дагера пишет виды на серебре! Это уж совершенно по-барски [Аноним 1839а: 4].

Ровно те же мотивы использовались прессой и для описаний проекций камеры-обскуры Бросса. В 1844 г. журналист писал о камере-обскуре:

> Мы удивляемся картине, верно изображающей природу; но может ли быть рисунок лучше того, в котором природа сама себя изобразила? [Ц. 1844: 897].

Этот топос появился и в другой статье (вероятно, того же автора), опубликованной годом ранее:

> В Камере-Обскуре вам придется видеть иных великих людей весьма малыми и в этом отношении она настоящее зеркало истины. Картина так верно передает все оттенки красок, так живо представляет нам миниатюрный Петербург, что вы невольно вспомните о Свифте и его Лилипутах. Да притом, может ли что-либо сравниться с живописной кистью солнца? [Ц–н 1843: 590].

Здесь также примечательно появление в описании камеры-обскуры такой метафоры, как «зеркало истины». Можно было бы предположить, что журналист сравнивает камеру-обскуру с так называемым зеркалом Клода: такое затемненное вогнутое овальное зеркало собирало в цельную композицию отдельные, как бы разбросанные в пространстве объекты и упрощало их тональный диапазон [Stafford, Terpak 2001: 23], в результате чего зритель наблюдал что-то отдаленно напоминающие идеальные пейзажи французского художника Клода Лоррена. Однако куда более вероятно, что описание камеры-обскуры как зеркала стало отголоском расхожей характеристики дагеротипа в качестве зеркала, сохраняющего изображения всех отразившихся в нем предметов (см. об этом выше).

Однако с 1844 г. новых публичных кабинетов камеры-обскуры не появлялось в течение почти десяти лет[20], а старые прекратили свою работу, т. е. мода на

[20] Лишь в начале 1850-х годов гамбургский антрепренер П. Альберс попытался возродить знаменитое заведение Босса, устроив на левой стороне реки Невы, в шести саженях (11 м) от Исаакиевского моста «Камер-Обскуру с отделением для снимания дагеротипов» [Разрешение 1852–1854].

этот визуальный аттракцион улеглась так же скоро, как и появилась. Это обстоятельство подталкивает меня к выводу о том, что публичные представления с камерой-обскурой интересовали зрителей именно в связи с изобретением фотографии и пользовались популярностью до тех пор, пока новость о нем не перестала быть новостью. Таким образом, никогда раньше или позже подобные демонстрации не были интересны русской публике и востребованы ею более, чем сразу после изобретения фотографии, что и доказывает выдвинутую гипотезу.

Архивные источники

Афиши 1822 — Афиши государственных и частных театров Санкт-Петербурга. 1822. (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3021).

Афиши 1841 — Афиши государственных и частных театров Санкт-Петербурга. 1841. (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3046а).

Привилегия 1831–1832 — О выдаче А. Шеделю пятилетней привилегии на изобретенную им камеру-обскуру. 1831–1832. (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Д. 1399).

Прошение 1840 — Прошение А. Э. Лемольта на устройство «Детского театра». 1840. (РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 47).

Разрешение 1852–1854 — О разрешении П. Альберту постройки камеры-обскуры. 1852–1854. (РГИА. Ф. 218. Оп. 3. Д. 1511).

Литература

А. Д. 1839 — *А. Д.* Дагеротип: (новое изобретение) // Северная пчела. 1839. № 3. С. 9–10.

Аноним 1821 — *Аноним*. Масленица // Отечественные записки. Ч. 5. № 11. 1821. С. 371–378.

Аноним 1827 — *Аноним*. Статья для иногородных // Дамский журнал. Т. 18. №. 9. 1827. С. 144–152.

Аноним 1839a — *Аноним*. Дагеров секрет. Комедия во многих действиях, разыгранная в Париже // Библиотека для чтения. Т. 36. Отд. 7. 1839. С. 1–15.

Аноним 1839b — *Аноним*. Дагеротип, средство делать видимые в камер-обскуре изображения постоянными // Отечественные записки. Т. 2. Отд. 8. 1839. С. 47–50.

Аноним 1839c — *Аноним*. Дагеротипы в Петербурге // Северная пчела. 1839. № 237. С. 945.

Аноним 1839d — *Аноним*. Светопись, или производство живописных изображений посредством световых лучей // Библиотека для чтения. Т. 34. Отд. 3. 1839. С. 59–90.

Аноним 1839e — *Аноним*. Тайна дагеротипа // Отечественные записки. Т. 5. Отд. 8. 1839. С. 79–88.

Аноним 1840a — *Аноним*. Открытие Дагера // Художественная газета. 1840. № 2. С. 8–12.

Аноним 1840b — *Аноним*. Светлый праздник в Петербурге // Северная пчела. 1840. № 85. С. 337.

Аноним 1843a — *Аноним*. Камера-Обскура, или живая панорама // Санкт-Петербургские ведомости. 1843. № 206. С. 954.

Аноним 1843b — *Аноним*. Петербургские вести // Северная пчела. 1843. № 142. С. 565–566.

Бархатова 2009 — *Бархатова Е. В*. Русская светопись: первый век фотоискусства, 1839–1914. СПб.: Альянс Лики России, 2009.

Болотов 2013 — *Болотов А. Т*. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков: В 3 т. / Под ред. О. А. Платонова. М.: [Б. и.], 2013. Т. 1.

Бросс 1843 — [*Бросс Р. А.*] [Камера-обскура. Объявление] // Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции. 1843. № 71, 75. [Б. с.].

Бросс 1844 — *Бросс Р. А.* Камера-обскура: [Объявление] // Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции. 1844. № 149. [Б. с.].

Донне 1839a — [*Донне А. Ф.*] Дагеротип: статья доктора Донне // Северная пчела. 1839. № 208. С. 829–830.

Донне 1839b — [*Донне А. Ф.*] Объяснение тайны Дагеротипа // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 192. С. 865–866.

Жанен 1839a — [*Жанен Ю.*] Дагеротип. Статья Юлия Жанена // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 26. С. 115–116.

Жанен 1839b — [*Жанен Ю.*] Дагеротип. (Окончание) // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 27. С. 119–120.

Зритель 1835 — *Зритель*. Новинское гулянье. (Статья для иногородных) // Московские ведомости. 1835. № 35. С. 1709–1711.

Конечный 1989 — *Конечный А. М*. Петербургские народные гулянья на масленой и пасхальной неделях // Петербург и губерния. Историко-этнографические исследования / Под ред. Н. В. Юхневой. Л.: Наука, 1989. С. 21–52.

Легат 1841 — [*Легат К.*] [Камера-обскура. Объявление] // Санкт-Петербургские ведомости. 1841. № 68. С. 756.

Н. 1839 — *Н*. Нового рода живопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 20. С. 87.

Площадный наблюдатель 1833 — *Площадный наблюдатель*. Статистика балаганов под качелями // Северная пчела. 1833. № 74. С. 293–296.

Расторгуев 1846 — *Расторгуев Е.* Прогулки по Невскому проспекту. СПб.: Тип. К. Крайя, 1846.

Хартанович и др. 2014 — Летопись Кунсткамеры, 1714–1836 / Авт.-сост. М. Ф. Хартанович, М. В. Хартанович; Отв. ред. Н. П. Копанева, Ю. К. Чистов. СПб.: МАЭ РАН, 2014.

Ц. 1844 — *Ц*. Камера-обскура // Санкт-Петербургские ведомости. 1844. № 199. С. 897.

Ц–н 1843 — *Ц–н В.* Камера-Обскура // Санкт-Петербургские ведомости. 1843. № 128. С. 590.

Яхтман 1822 — [*Яхтман.*] [Камера-обскура. Объявление] // Санкт-Петербургские ведомости. 1822. № 46. С. 595.

Arago 1839 — [*Arago F.*] Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des Députes, le 3 Juillet 1839, et à l'Académie des Sciences, séance du 19 Août. 1839. Paris: Bachelier, 1839.

Dubbini 2002 — *Dubbini R*. Geography of the gaze: Urban and rural vision in Early Modern Europe / Trans. by L. G. Cochrane. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2002.

Fiorentini 2006 — *Fiorentini E*. Camera obscura vs. camera lucida: Distinguishing early Nineteenth Century modes of seeing. Berlin: Max Planck Institute, 2006.

Gorman 2007 — *Gorman M. J.* Projecting nature in Early-Modern Europe // Inside the camera obscura: Optics and art under the spell of the projected image / Ed. by W. Lefèvre. Berlin: Max Planck Institute, 2007. P. 31–50.

Hankins, Silverman 1995 — *Hankins T. L., Silverman R. J.* Instruments and the imagination. Princeton: Princeton Univ. Press, 1995.

Holmes 1859 — *Holmes O. W*. The stereoscope and the stereograph // The Atlantic Monthly. Vol. 3. No. 20. 1859. Цит. по электрон. версии. URL: https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361.

Huhtamo 2011 — *Huhtamo E*. Dismantling the fairy engine: Media archaeology as topos study // Media archaeology: Approaches, applications, and implications / Ed. by E. Huhtamo, J. Parrikka. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 2011. P. 27–47.

Mannoni 2000 — *Mannoni L.* The great art of light and shadow: Archaeology of the cinema / Trans. by R. Crangle. Exeter; Devon: Univ. of Exeter Press, 2000.

Stafford, Terpak 2001 — *Stafford B. M., Terpak F.* Devices of wonder: From the world in a box to images on a screen. Los Angeles: Getty Research Inst., 2001.

Сокращения

РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

Animated light painting: The public cabinets of camera obscura in St. Petersburg in the first years after the invention of photography

Novik, Alina A.
PhD student, European University at St. Petersburg
Russia, 191187, St. Petersburg, Gagarinskaya str., 3a.
Tel.: +7 (812) 386-76-35
E-mail: anovick@eu.spb.ru

Abstract. The article is devoted to the study of the public cabinets of camera obscura, which operated in St. Petersburg in the first half of the 19th century. Mentions of such cabinets in the press allow us to conclude that they existed in Russia at least since the beginning of the 1820s, but gained in popularity only two decades later. Given this, it is logical to assume that the interest of the capital's public in camera obscura may have been connected to the recent news about the discovery of so-called light painting. The author tries to prove that the connection between the invention of photography and "dark rooms" in minds of contemporaries was inseparable, since photographic images at that time were often described as camera obscura projections fixed on a plane. Using materials from St. Petersburg newspapers of the late 1830s – 1840s, the author demonstrates that descriptions of the optical demonstrations with camera obscura arranged at that time were based on the same topoi as explanations of the principle of photography. The connection between the recent invention of photography and the increased popularity of camera obscura cabinets is also confirmed by the fact that in the mid-1840s the fashion for them passed as quickly as it developed several years earlier. Evidently, never in earlier or in later times were such demonstrations more interesting to the audience than immediately following the invention of photography.

Key words: invention of photography, camera obscura, optical spectacles, 19th century visual culture

References

A. D. (1839). Dagerrotip: (novoe izobretenie) [Daguerreotype: (New invention)]. *Severnaia pchela* [Northern Bee]*, 1839*(3), 9–10. (In Russian).

Anon. (1821). Maslenitsa [Shrovetide]. *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fatherland]*, 5*(11), 371–378. (In Russian).

Anon. (1827). Stat'ia dlia inogorodnykh [The article for nonresidents]. *Damskii zhurnal* [Ladies' Magazine]*, 18*(9), 144–152. (In Russian).

Anon. (1839a). Dagerov sekret. Komediia vo mnogikh deistviiakh, razygrannaia v Parizhe [The

secret of Daguerre. A comedy in many acts, played out in Paris]. *Biblioteka dlia chteniia* [Library for Reading]*, 36*(7), 1–15. (In Russian).

Anon. (1839b). Dagerrotip, sredstvo delat' vidimye v kamer-obskure izobrazheniia postoiannymi [Daguerreotype, the means of making permanent images visible in camera obscura]. *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fatherland]*, 2*(8), 47–50. (In Russian).

Anon. (1839c). Dagerrotipy v Peterburge [Daguerreotypes in St. Petersburg]. *Severnaia pchela* [Northern Bee]*, 1839*(237), 945. (In Russian).

Anon. (1839d). Svetopis', ili proizvodstvo zhivopisnykh izobrazhenii posredstvom svetovykh luchei [Light painting, or the production of picturesque images by means of light rays]. *Biblioteka dlia chteniia* [Library for Reading]*, 34*(3), 59–90. (In Russian).

Anon. (1839e). Taina dagerrotipa [The mystery of the daguerreotype]. *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fatherland]*, 5*(8), 79–88. (In Russian).

Anon. (1840a). Otkrytie Dagera [Daguerre's discovery]. *Khudozhestvennaia gazeta* [The Artistic Newspaper]*, 1840*(2), 8–12. (In Russian).

Anon. (1840b). Svetlyi prazdnik v Peterburge [Easter in St. Petersburg]. *Severnaia pchela* [Northern Bee]*, 1840*(85), 337. (In Russian).

Anon. (1843a). Kamera-Obskura, ili zhivaia panorama [Camera obscura, or the animated panorama]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News]*, 1843*(206), 954. (In Russian).

Anon. (1843b). Peterburgskie vesti [St. Petersburg news]. *Severnaia pchela* [Northern Bee]*, 1843*(142), 565–566. (In Russian).

[Arago, F.] (1839). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des Députes, le 3 Juillet 1839, et à l'Académie des Sciences, séance du 19 Août.* Paris: Bachelier. (In French).

Barkhatova, E. V. (2009). *Russkaia svetopis': pervyi vek fotoiskusstva, 1839–1914* [Russian light painting: The first century of photographic art, 1839–1914]. St. Petersburg: Al'ians Liki Rossii. (In Russian).

Bolotov, A. T. (2013). *Zhizn' i prikliucheniia Andreia Bolotova, opisannye samim im dlia svoikh potomkov* [The life and adventures of Andrei Bolotov described by himself for his descendants] (Vol. 1). Moscow: [n. e.]. (In Russian).

[Bross, R. A.] (1843). [Camera obscura (Announcement)]. *Vedomosti Sankt-Peterburgskoi gorodskoi politsii* [News of St. Petersburg police]*, 1843*(71), [n. p.] (In Russian).

Bross, R. A. (1844). Kamera-obskura [Camera obscura (Announcement)]. *Vedomosti Sankt-Peterburgskoi gorodskoi politsii* [News of St. Petersburg police]*, 1844*(149), [n. p.] (In Russian).

[Donné, A. F.] (1839a). Dagerrotip: stat'ia doktora Donne [Daguerreotype: The article by Dr. Donné]. *Severnaia pchela* [Northern Bee]*, 1839*(208), 829–830. (In Russian).

[Donné, A. F.] (1839b). Ob"iasnenie tainy Dagerrotipa [Explanation of the secret of daguerreotype]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News]*, 1839*(192), 865–866. (In Russian).

Dubbini, R. (2002). *Geography of the gaze: Urban and rural vision in Early Modern Europe* [Trans. from Dubbini, R. (1994). *Geografie dello sguardo: Visione e paesaggio in Età Moderna*. Torino: G. Einaudi]. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Fiorentini, E. (2006). *Camera obscura vs. camera lucida: Distinguishing early Nineteenth Century modes of seeing*. Berlin: Max Planck Institute.

Gorman, M. J. (2007). Projecting nature in Early-Modern Europe. In W. Lefèvre (Ed.). *Inside the camera obscura: Optics and art under the spell of the projected image*, 31–50. Berlin: Max Planck Institute.

Hankins, T. L., Silverman, R. J. (1995). *Instruments and the imagination*. Princeton: Princeton Univ. Press.

Holmes, O. W. 1859 — *Holmes O. W*. The stereoscope and the stereograph. *The Atlantic*

Monthly, 3(20). Retrieved from https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361.

Huhtamo, E. (2011). Dismantling the fairy engine: Media archaeology as topos study. In E. Huhtamo, J. Parrikka (Eds.) *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*, 27–47. Berkeley, CA: Univ. of California Press.

[Iakhtman] (1822). [Camera obscura (Announcement)]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News]*, 1822*(46), 595. (In Russian).

Khartanovich, M. F., Khartanovich, M. V. (Compls.), Kopaneva, N. P., Chistov, Iu. K. (Eds.). (2014). *Letopis' Kunstkamery, 1714–1836* [The chronicle of Kunstkamera, 1714–1836]. St. Petersburg: MAE RAN. (In Russian).

Konechnyi, A. M. (1989). Peterburgskie narodnye gulian'ia na maslenoi i paskhal'noi nedeliakh [Folk festivals during Shrovetide and Easter weeks in St. Petersburg]. In N. V. Iukhneva (Ed.). *Peterburg i guberniia. Istoriko-etnograficheskie issledovaniia* [St. Petersburg and the province. Historical and ethnographic research], 21–52. Leningrad: Nauka. (In Russian).

[Legat, K.] (1841). [Camera obscura (Announcement)]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News]*, 1841*(68), 756. (In Russian).

Mannoni, L. (2000). *The great art of light and shadow: Archaeology of the cinema* [Trans. from Mannoni, L. (1994). *Le grand art de la Lumière et de l'ombre: Archéologie du cinéma*. Paris: Nathan]. Exeter; Devon: Univ. of Exeter Press.

N. (1839). Novogo roda zhivopis' [New kind of painting]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News]*, 1839*(20), 87. (In Russian).

Ploshchadnyi nabliudatel' [Fairground observer] (1833). Statistika balaganov pod kacheliami [Statistics of fairground entertainments]. *Severnaia pchela* [Northern Bee]*, 1833*(74), 293–296. (In Russian).

Rastorguev, E. (1846). *Progulki po Nevskomu prospektu* [Walks along Nevsky Prospect]. St. Petersburg: Tipografiia K. Kraiia. (In Russian).

Stafford, B. M., Terpak, F. (2001). *Devices of wonder: From the world in a box to images on a screen*. Los Angeles: Getty Research Inst.

Ts. (1844). Kamera-obskura [Camera obscura]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News]*, 1844*(199), 897. (In Russian).

Ts–n, V. (1843). Kamera-Obskura [Camera obscura]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News]*, 1843*(128), 590. (In Russian).

[Zhanen, Iu.] (1839a). Dagerrotip. (Okonchanie). [Daguerreotype. (Ending)]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News]*, 1839*(27), 119–120. (In Russian).

[Zhanen, Iu.] (1839b). Dagerrotip. Stat'ia Iuliia Zhanena [Daguerreotype. An article by Jules Janin]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News]*, 1839*(26), 115–116. (In Russian).

Zritel' [Spectator]. (1835). Novinskoe gulian'e. (Stat'ia dlia inogorodnykh) [The fair under Novinski. (An article for nonresidents)]. *Moskovskie vedomosti* [Moscow News]*, 1835*(35), 1709–1711. (In Russian).

To cite this article:

Novik, A. A. (2017). Ozhivshaia svetopis': publichnye kabinety kamery-obskury v sankt-peterburge v pervye gody posle izobreteniia fotografii [Animated light painting: The public cabinets of camera obscura in St. Petersburg in the first years after the invention of photography]. *Shagi / Steps, 3*(3), 108–125. (In Russian).

Received June 4, 2017