

АЛЕКСАНДРА ЛЬВОВНА ЮРГЕНЕВА

Государственный институт искусствознания

125009, г. Москва, Козицкий переулок, 5

ResearcherID: AAV-4275-2021

ORCID: 0000-0002-0465-4728

e-mail: lvovushka@yandex.ru

Для цитирования

Юргенева А.Л. Проблема уникальности в художественной фотографии: от пикториализма до NFT-искусства // Наука телевидения 2022. 18 (2). С. 13–38. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-13-38>. EDN: OGMSVC.

Проблема уникальности в художественной фотографии: от пикториализма до NFT-искусства

Аннотация. В статье рассматривается проблема применения к художественной фотографии представления об уникальности как обязательной черте произведения искусства. Работа носит обзорный характер, в ней отмечены методы придания фотографии черт неповторимости, которые возникали на разных этапах в течении столетней истории художественной фотографии. Прежде внимание исследователей не концентрировалось на том, что фотохудожники постоянно шли по пути искусственного ограничения технической воспроизводимости своих произведений. Обращение к этому вопросу определяет новизну данной работы. Этого требовал подход к оценке фотоизображений с позиций традиционного искусства, что отражалось не только на определении их эстетической ценности, но и на правовом аспекте. И все же на рубеже XIX–XX вв. наличие машинной природы в фотографии становилось камнем преткновения при разработке законодательных норм об авторском праве фотографов-пикториалистов. Вхождение фотографии в среду арт-рынка наделяло ее обязательствами по ограничению числа копий, исходя из коммерческих соображений.

Актуальность исследования заключается в выходе на тему тиражируемости в сфере цифрового искусства, его приобретения и продажи. Совершена попытка интерпретации феномена системы блокчейна как концепции,

влияющей на новые пути понимания и оценки цифровой фотографии в свете ее предшествующей истории. Появление NFT-формата рассматривается как момент преодоления отношения к воспроизводимости художественной фотографии как к проблеме, а не как к ее естественному свойству. Высказывается предположение о том, что возникновение виртуальной художественной среды способно гармонизировать этот давний конфликт, а также ставит вопрос о потребности выработки новых правовых норм в этой области.

Ключевые слова: художественная фотография, уникальность, авторское право, арт-рынок, тиражируемость, блокчейн, NFT

UDC 77.04

Received 09.03.2022, revised 30.05.2022, accepted 27.06.2022

ALEXANDRA L. YURGENEVA

State Institute for Art Studies,
Kozitsky per., 5, 125009, Moscow
ResearcherID: AAV-4275-2021
ORCID: 0000-0002-0465-4728
e-mail: lvovushka@yandex.ru

For citation

Yurgeneva, A.L. (2022). Replicability in Art Photography: From Pictorialism to NFT Art. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (2), 13–38. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.2-13-38>, EDN: OGMSVC

Replicability in Art Photography: From Pictorialism to NFT Art

Abstract. The article deals with the idea of uniqueness as an obligatory feature of a work of art in relation to artistic photography. The work is of an overview nature, it notes the methods of giving photographs the features of originality, which emerged at different stages during the century-long history of artistic photography.

Earlier studies never focused on the fact that photographers were constantly artificially limiting the technical reproducibility of their works. Addressing this issue defines the novelty of this work. Such a limitation was demanded by an approach in which photographic images had been evaluated from the perspective of traditional art, which affected not only determination of their aesthetic value, but also the legal aspect. And yet, at the turn of the 19th and 20th centuries, the presence of machine nature in photography became a stumbling block in the development of legislative

norms on the copyright for pictorialists. The entry of photography into the art market environment gave it the obligation to limit the number of copies based on commercial considerations.

The relevance of the study lies in the issues of replicability in digital art, its acquisition and sale. I attempt to interpret the phenomenon of the blockchain system as a concept influencing new ways of understanding and evaluating digital photography in light of its history. The emergence of the NFT format is considered as a moment of overcoming the attitude towards the replicability of artistic photography as a problem rather than its natural property. A suggestion is made that the emergence of a virtual artistic environment has the potential to harmonize this long-standing conflict, and also raises the question of the need for new legal norms in this area.

Keywords: blockchain, art photography, NFT, copyright, art market, replicability

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении всей истории художественной фотографии авторы боролись с присущим ей свойством быть тиражируемой. Это было противостояние явленной воли художника и машинной природы изображения, которая в глазах зрителей зачастую выступала на первое место. И если в эпоху пикториализма неповторимость снимка была вполне естественной в силу технических причин, то в дальнейшем это требование предъявлялось к ней уже искусственно. Вальтер Беньямин говорит о метаморфозах самой природы произведения искусства, связанной с социокультурными изменениями в обществе. Он отмечает, что применительно к фотографии критерий подлинности и уникальности не имеет никакого смысла, поскольку «репродуцированное произведение искусства во все большей мере становятся репродукцией произведения, рассчитанного на репродуцируемость» (Беньямин, 1996, с. 28). Однако до сих пор можно встретить точку зрения, что фотограф играет лишь роль оператора автомата.

Научной проблемой, которая стоит в центре данной работы, выступает проецирование представления о художественном произведении как уникальном объекте на технически воспроизводимое произведение и его преломление в системе блокчейн.

Цель исследования — проанализировать, как реализовывалось это представление в процессе вхождения фотографии в среду арт-рынка от пикториализма до современного цифрового искусства. Основное внимание сфокусировано на отечественной фотографии, но ключевые моменты, связанные с признанием ее одним из искусств и со становлением авторского права фотографа на свои работы, имеют глобальный характер.

Основные задачами исследования:

1. проследить становление правового аспекта художественной фотографии в ходе ее истории,
2. выделить мотивы и способы ограничения ее тиражности,
3. проанализировать особенности арт-рынка в системе блокчейн и преломления под влиянием этой технологии идеи уникальности художественного произведения.

Актуальность и новизна данной работы заключается в осмыслении темы репродуцируемости художественного произведения в контексте существующего сегодня формата NFT. Также следует отметить, что постоянная ситуация ограничения для художественной фотографии способности быть тиражируемой не рассматривалась прежде как проблемная и требующая особого внимания.

Блокчейн представляет собой имеющую вид цепочки систему данных, где каждый последующий блок содержит информацию о предшествующих. Одним из популярных направлений применения этого принципа сегодня стал художественный рынок цифровых произведений (прежде всего из сферы диджитал-арта и фотографии, но также из области музыки и даже видеофрагментов спортивных игр). В основе этой системы лежит NFT — уникальный невзаимозаменяемый токен, являющий собой цифровой ключ, созданный на основе криптовалюты. Осмыслению взаимоотношений арт-рынка и формата NFT посвящен ряд зарубежных исследований. Отметим наиболее, на наш взгляд, интересные в контексте предпринятых нами штудий. Это работа Рейчел О’Двайер «Limited Edition: Producing Artificial Scarcity for Digital Art on the Blockchain and its Implications for the Cultural Industries» (O’Dwyer, 2018), где автор выходит на проблемы уникальности цифрового произведения и защищенности авторского права в виртуальной среде. В статье «Financialization as a Medium: Speculative Notes on Post-blockchain Art» Лауры Лотти (Lotti, 2018) анализируется то, «как социокультурная логика финансов все больше внедряется в информационную среду современного искусства с помощью новых методов оценки» (Dobuski, 2021, p. 97). Результаты масштабного исследования истории коммерциализации художественной фотографии представлены в книге Джульет Хэкинг «Photography and the Art Market» (Hacking, 2018), однако в ней автор не затрагивает тему цифровой фотографии. А в настоящее время игнорировать вопрос о месте снимка, существующего в цифровом формате, в мире искусства и коллекционирования уже невозможно.

КАСАНИЕ РУКИ В РАБОТАХ ПИКТОРИАЛИСТОВ

Для фотохудожников конца XIX – начала XX века одним из принципиальных моментов в создании художественного снимка была уникальность изображения. Трудно сказать наверняка, но, по всей вероятности, это было следствием того, как воспринималась фотография зрителями, и того внутреннего ощущения, которое было свойственно фотографам, мыслящим себя в рамках общей художественной традиции. Эта искусственно навязанная фотоснимку черта должна была породнить его с живописными произведениями. Как пишет Е.В. Бархатова, «новаторы считали получение негатива лишь своеобразной промежуточной ступенью при дальнейшем достижении “художественности” в снимке» (Бархатова, 2009, с. 272). Действительно, особенно интенсивно это проявилось в творчестве пикториалистов. Они большое внимание уделяли экспериментам с бумагой и реактивами, для них ключевым моментом была ручная постобработка отпечатка. Специализированные периодические издания (среди отечественных это прежде всего «Вестник фотографии» во главе с Н.А. Петровым и «Фотограф-любитель») были наполнены редакционными материалами, описывающими новые авторские техники и сообщаящими о свойствах новых объективов, а также сами читатели делились своими находками. Для Петрова и его единомышленников художественность фотографии, как это неоднократно педалировалось в их статьях, должна была отражать внутренний мир, «душу» автора, а снимок — непременно содержать непосредственно рукотворный след, будь то простая обрезка кадра или трудоемкое нанесение краски вручную. Этот изъян становился, в понимании фотографов-профессионалов, доказательством «человеческой» природы фотокартины, ее причастности к миру традиционного искусства. Неслучайно во втором десятилетии XX века внимание привлекли к себе такие фотохудожники как Анатолий Трапани и Мирон Шерлинг. Петров без сомнения был покорен смелостью авторской техники Трапани, который «в поисках новых возможностей дерзнул послушаться наставлений», строго наказывавших наносить ровный слой краски при масляном способе, избегая оставлять мазки (Петров, 1913, с. 63). Действительно, его работы подобны живописным полотнам со следами от жесткой кисти. На его знаменитом пейзаже 1910-х годов улица выглядит так, будто на ней разразилась буря, его фотографии в жанре настолько зернистые, что модели кажутся снятыми сквозь порыв ветра с песком. Б.С. Елисеев, как и другие авторы, придавал большое значение обрезке изображения, но именно у него мы находим очень четкую формулировку, фактически лозунг, который говорил о преодолении творческой волей канонов, заданных заводским стандартом: «Не мотив нужно подгонять формату, а формат мотиву» (Елисеев, 1912, с. 89). В посвященной этому вопросу статье

он призывает не связывать себя с заводскими форматами, а отталкиваться от особенностей каждого сюжета. Он поясняет, что изменение композиции за счет обрезки помогает выделить главный мотив снимка, а также усилить экспрессию изображения благодаря уходу от симметрии.

В начале XX века такая концепция художественности у пикториалистов (фотографов-любителей) сталкивалась с противоположной позицией фотографов-профессионалов, сторонников так называемых «веристских» снимков. В своем исследовании А. Логинов подчеркивает, что «пикториализм стал первым направлением в фотографической истории, в рамках которой были четко поставлены и последовательно решались ключевые проблемы, связанные с определением свойств и задач фотографической визуальности» (Логинов, 2015, с. 72). Н. Петров пишет, что «веристские» снимки, как бы живописны и красивы ни были воспроизведенные на них сюжеты, ни в коем случае не могут быть отнесены к категории художественных» (Петров, 1913, с. 242). В «Фотографе-любители» было опубликовано письмо читателя В. Веселаго, который сетовал на то, что фотографы-любители (коим он сам в то же время и являлся) часто пренебрежительно относятся к работам профессионалов (Веселаго, 1909, с. 156). В основе такого отношения лежала, с точки зрения пикториалистов, предательская их верность аппарату и технической основе фотоснимка. Можно предположить, что пикториалисты очень остро переживали становление эпохи машин и стремились ему противостоять. На самом деле их творчество примиряло и объединяло механическую и ручную технологию создания произведения искусства. С. Лобовиков наносил ретушь на фотопластину пальцем, хотя техника гуммиарабик и масляный способ требовали распределения краски кистью. В руководстве по масляному позитивному процессу рекомендовалось просветлить места для бликов уже при просушке, сняв краску вместе со слоем желатины до самой бумаги (см.: Масляный позитивный процесс, 1908, с. 147), т.е. выразительность изображения достигалась буквально уничтожением фрагментов фотографического отпечатка реальности. Первичный снимок становился основой, которую подчинял своей воле фотограф, создавая рожденный в его воображении образ, для которого реальность служила лишь отправной точкой. Пикториальное движение в России в первую очередь акцентировало право художника на свободу своего творческого высказывания, заключающую в себе выбор материала, эстетической традиции, технологии и репрезентации собственных эмоциональных переживаний, т.е. максимально возможного обозначения авторского присутствия на фотографии.



Рис. 1. Сергей Лобовиков. Вдовья думушка. 1907–1908.
Серебряно-желатиновая печать. 28,5 x 22,7 см

Fig. 1. Sergei Lobovikov. *Widow's Thoughts*. 1907–1908.
Gelatin silver print, 28.5 x 22.7 cm¹

¹ Источник изображения см.: URL: https://www.vyatkawalks.ru/wiki/sergey-lobovnikov-vyatskiy-muzhitskiy-fotograf/?sphrase_id=9715 (дата обращения: 21.06.2022).

АВТОРСКОЕ ПРАВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Затронутый выше вопрос, касающийся, казалось бы, исключительно аспектов эстетики, на самом деле был тесно связан с проблемой авторского права в фотографии. Именно представление о механистичности создания фотоизображения становилось камнем преткновения при обсуждении прав фотографа на свое произведение. Формирование пикториализма проходило в условиях отрицания законом авторского права фотографа на свои работы и непонимания со стороны большинства членов Русского фотографического общества (РФО), представляющих прикладные направления в фотографии, желания выделить художественную фотографию в самостоятельную визуальную действительность.

Хотя вопрос об авторском праве неоднократно поднимался в Академии художеств, решения, которое защитило бы интересы фотохудожников, долгое время не разрабатывалось. Один из выпусков журнала «Фотограф-любитель» за 1899 год (№ 3) содержит несколько больших материалов, посвященных этой проблеме. В одном из них рассказывается о тяжбе фотографа Максима Дмитриева с издательством «Сытин и Ко» (см.: Хрущева, 2020, с. 82). В 1896 году фотограф составил из своих снимков альбом окрестностей Нижнего Новгорода и Волги, затем упомянутое издательство самовольно выпустило дешевую копию этого альбома. Тогда уже существовала статья 1185 тома X законов гражданских, где фотографию относили к числу художественных произведений. Но на уровне законодательства ее применение было практически невозможно из-за того, что в рамках судебной системы не было понимания процесса создания фотоснимков. А в данном случае это знание было необходимо, ведь только так можно было определить, что именно является основой авторского фотопроизведения. Дмитриев не смог отстоять право на свои фотографии: адвокат Сытина утверждал, что творец снимков — само Солнце, поэтому сами они никому не принадлежат. Адвокат тем самым полностью исключил участие человека в создании фотографии в пользу техники и физико-химических реакций. Этот исторический прецедент был одним из первых, где проявился комплекс проблемы вокруг художественной фотографии, авторских прав и мира коммерции. Очень сходное решение было вынесено в 1860-е во Франции в отношении работ известного фотографа А.-А.-Э. Диздери: «В этом решении суд постановил, что фотография не обладает основными чертами произведения искусства. Если даже она и требует умелого обращения с фотографическим аппаратом и свидетельствует иногда о некотором вкусе фотографа, в том, что касается выбора сюжета и постановки модели, в конце концов, она является не более чем результатом неких механических и химических процессов, в точности воспроизводя материальные объекты,

без того чтобы был необходим какой-либо талант фотографа» (Донде, 1913, с. 121). Это произошло на несколько десятилетий раньше, чем тяжба Дмитриева, однако, как показывает в своем исследовании О.В. Евсеева (Евсеева, 2013), во Франции долгое время шла выработка подхода к делам об авторском праве художественной фотографии. Там основным вопросом было признать ли снимки произведениями искусства, чтобы их можно было рассматривать в рамках Закона о литературной и художественной собственности от 1793 г. При этом главным при определении художественности было наличие «отпечатка личности автора» (Донде, 1913, с. 123) на снимке. Т.е. творческий вклад был основным параметром, позволявшим признать фотоизображение художественным произведением.

Единственной возможностью закрепить свои права для фотографа в России было сделать запись у нотариуса и предоставить отпечатки с заявлением о них в Императорскую Академию художеств. И этот вопрос еще долгое время оставался нерешенным. Даже к 1910 году не было разработано правовое законодательство, которое полностью удовлетворило бы фотографов. Была исключена статья 60 о сохранении исключительных прав только за экземплярами с нанесенным на них «означением» (имя фотографа, название фирмы или издательства). Это было важным для того, чтобы защитить произведения фотохудожников, которые не работали в ателье на потоке. Я. Звягинский в статье «К вопросу об авторском праве» отмечает, что по этой теме в русской литературе издано двадцать четыре основательных труда, в то время как авторскому праву традиционных художников посвящено несравнимо меньше работ (Звягинский, 1910, с. 187). Но вопрос о том, что считать годом изготовления фотографического произведения, разрешен еще не был. Гораздо позднее, в 1913 году, другой автор «Вестника фотографии» А. Донде вновь будет писать о том, что о художественной фотографии много рассуждают именно потому, что ее задачи все еще не вполне ясны (Донде, 1913, с. 275). Это говорит о том, сколько усилий было необходимо приложить деятелям светописы, сколько объяснений фотографического процесса нужно было дать, чтобы добиться признания равенства своих прав с художниками.

Во Франции 1850-х также существовал путь представить два экземпляра своих фотографий в Национальную библиотеку, чтобы подтвердить свое авторство. Однако нечистые на руку фотографы могли под видом своих работ представить чужие снимки, а издатели подписать своим именем фотографии и альбомы, которые у них выходили. Во Французском законодательстве выделяется Закон 11 марта 1957 года, где впервые была упомянута фотография в числе других художественных произведений, а также выделялись два типа снимков — «художественные и документальные». Полное уравнивание фотографического произведения, без выделения документального типа снимков,

с остальными видами искусства происходит только в 1985 году. (К этому вопросу чуть позже вернемся.)

Для нас важно отметить, что вопрос авторства был неразрывно связан с обнародованием и коммерциализацией фотографии (издание альбомов, стереоскопических пар, открыток). Для художественной фотографии поворотным моментом становится открытие фотогалерей, которые выполняли несколько важных функций. Они занимались просветительской деятельностью и обращались к обществу, чтобы доказать состоятельность фотографии как самостоятельного вида искусства. На их территории получали возможность выставить свои работы начинающие фотохудожники. И, конечно, здесь происходил процесс оценки и продажи фотопроизведений. Одной из первых галерей, специализирующихся на художественной фотографии, была галерея «291» в Нью-Йорке, открытая в 1905 году Альфредом Стиглицем. Однако исследователи отмечают внутреннее сопротивление художественной фотографии ее коммерциализации, что «может быть истолковано как свидетельство ее высокой эстетической природы. Стиглиц пришел к пониманию преданности делу современного искусства и фотографии, в которые он вложил значительные эмоциональные и финансовые средства, чтобы преодолеть то, что он считал бездушным материализмом того времени» (Hacking, 2018, p. 222). В России до революции художественная фотография была главным образом представлена на всероссийских и международных выставках РФО и фотовыставках, которые организовывались местными фотографическими обществами.

РЫНОК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ

На Западе формирование рынка фотографии происходило одновременно с укреплением позиций фотографии как искусства. С 1928 года музей Метрополитен (Нью-Йорк) начинает собирать собственную коллекцию фотографии. Было приобретено 22 снимка Стиглица, затем в 1930-е собрание дополнили два альбома с калотипами Хилла и Адамсона (272 снимка) и произведения других пикториалистов. Оба эти направления требовали фиксации потока фотоснимков. Число снимков фотографов XIX века было ограничено историческими рамками их жизни, но проблема заключалась в подтверждении авторства, поскольку здесь открывалось обширное поле для фальсификаций². Работа с произведениями современных фотографов требовала

² Известен скандал с так называемой «Коллекций Хелен Андерсен», куда согласно провенансу

создания системы правил, поскольку во время периода фото-бума здесь действовало «естественное ограничение» (Hacking, 2018, с. 69).

Принято считать, что Эдвард Уэстон был первым фотографом, который осознанно выпускал свои работы ограниченным тиражом. По имеющимся сведениям, только двенадцать отпечатков его снимка «Перец № 30» (1930) были проданы при жизни. Т.е. такой подход был не столько продиктован правилами игры коммерческой сферы, сколько являлся творческим принципом самого Уэстона. Такое решение обнаруживает связь художественной фотографии с гравюрой как методом, который также позволял создавать почти идентичные изображения (хотя часто отпечатки достаточно сильно отличаются друг от друга, настолько, что полностью может измениться их эмоциональная окраска).

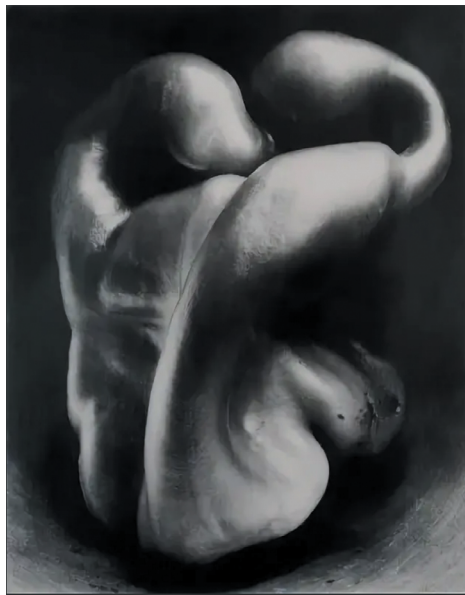


Рис. 2. Эдвард Уэстон. Перец № 30. 1930. Серебряно-желатиновая печать. 24,1х 19,2 см

Fig. 2. Edward Weston. *Pepper No. 30*. 1930. Gelatin silver print, 24.1 x 19.2 cm³

входили авангардные снимки начала века, вывезенные из Германии в 1930-е годы, когда шли гонения на евреев. И только потом выяснилось, что коллекция принадлежит предпринимателю и коллекционеру Курту Кирхбаху, примкнувшего в Нацистской партии в 1933 году. Судебные разбирательства идут по сей день, и в 2000-е аукцион Sotheby's отказался продавать снимки, поскольку есть подозрение, что они могли быть украдены у еврейских семей.

³ Источник изображения см.: URL: <https://www.artsy.net/artwork/edward-weston-pepper-no-30-5> (дата обращения: 21.06.2022).

В 1970-е вырабатывались критерии и правила рынка фотографии — это происходило одновременно с формированием среды фотографов и их окружения, идет становление самосознания фотографов как полноправных участников арт-сцены. В СССР жизнь фотоискусства концентрировалась не вокруг галерей, а по-прежнему в локальных фотоклубах. Фотография активно использовалась в качестве инструмента политической пропаганды, но возможности формирования арт-рынка, а значит и жизни фотогалерей, в стране не было. Исключение составляла основанная в 1973 году Вильнюс-ская фотогалерея, которая изначально позиционировала себя как полноценное выставочное пространство для фотографов.

Экспонирование работ фотографов происходило на разного масштаба фотовыставках: их организовывали местные общества фотографов-любителей, реже проводились всесоюзные выставки, часто приуроченные к какому-либо событию и имеющие идеологическую подоплеку. Например, «Международная выставка художественной и документальной фотографии к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина», где на большинстве снимков был запечатлен Ленин. Или Всесоюзная выставка художественной фотографии «Физкультура и спорт СССР» (1960), которая должна была прославить отечественный спорт, в том числе за рубежом, поскольку лучшие были отправлены на международную экспозицию в Риме, приуроченную к XVII Олимпийским играм. Но при этом в экспозицию «ТАСС-фото 69», были включены фотографии как несомненно прославляющие советского рабочего, так и абсолютно лирические. Но в целом вся жизнь художественной фотографии вращалась вокруг закрепленных за местными Домами культуры клубов фотолюбителей, куда входили люди самых разных профессий и возрастов. Речь идет, конечно, не о продажах работ, но о становлении самосознания фотографии как некой самостоятельной целостной области. Они организовывали групповые выставки и вели обмен опытом между собой. У членов ленинградского фотоклуба «Зеркало», куда входили многие фотографы, ставшие затем классиками отечественной фотографии, с 1977 по 1988 годы состоялись маленькие персональные выставки в магазинах фототоваров. Здесь, так же как во всей художественной жизни, если речь не шла об официальной публикации, авторство подтверждала только подпись на снимке, да и само оформление работ было часто весьма аскетично (фотографии просто приклеивались на картон).

В Лондоне в 1971 году Сью Дэвис открывает свою галерею «The photographers gallery», о которой в New York Times за 1972 год писали, что она остается единственным местом в городе, где выставляются современные фотографии. Крис Стил-Перкинс, фотограф из агентства «Магnum», вспоминает о Сью Дэвис: «Она отвечала за поощрение молодых фотографов, а также за то, чтобы представить британской аудитории работы таких великих людей,

как Уинстон Линк, Андре Кертеш и Уильям Кляйн. Для моего поколения ТРГ была чем-то вроде клуба, и я обязан длительной дружбе и важным контактам Сью и атмосфере, которую она создала вокруг галереи» (Pritchard, 2020). Т.е. речь опять же идет о формировании сообщества. Здесь выставлялись и совсем начинающие, и фотографы с именем, и те и другие могли продать свои работы.

Постепенно сформировался целый ряд известных нам сегодня разных типов ограничений тиража: авторский отпечаток, тиражный отпечаток, ограниченный тираж, estate print (сделан после смерти автора), современный или винтажный отпечаток. При этом количество копий напрямую влияет на стоимость работы. Эта выработанная система оценки впоследствии стала актуальной и для отечественного арт-рынка. Связь ценности снимка и его соотносительности с понятием уникальности опять возвращает нас к проблеме преодоления тиражируемости фотографии. Если снимок позиционируется как обладающий ценностью произведения искусства, то его исчисляемость в пространстве должна быть ограничена.

Понятие авторского отпечатка также сохраняет значимость присутствия на снимке непосредственного касания руки автора. Подпись на снимке придает ему ценность не только потому, что удостоверяет личность создателя, но она также является рукотворным следом, свидетельством причастности живого человека к его созданию. Рукотворный автограф как бы выстраивает иерархию, где человек управляет процессом, а не аппарат. Указание номера отпечатка в серии говорит нам о том, что фотограф подчинил себе процесс создания копий.

Сегодня, когда возможности печати изображений достигли высокой точности в передаче цвета и четкости, вопрос тиражируемости встал перед живописными и графическими работами, которые используют опыт фотографии. В сети существует огромное количество площадок, которые продают принты как совсем ширпотребных декоративных работ, так и произведения современных художников, сделанные с помощью компьютерной графики, или же это могут быть их цифровые дубликаты. Эти изображения также выпускаются ограниченным тиражом и имеют сертификат, подтверждающий имя автора и номер копии. Они стоят гораздо дешевле оригинальных работ, но и не настолько дешево, чтобы покупатель не ощутил того, что приобретает некую ценность (разница в цене может быть примерно в десять раз). При этом в Интернет-галереях, которые продают как оригинальные работы, так и принты, специально выделен параметр «уникальная работа», т.е. изготовленная в единственном экземпляре.

Одновременно до сих пор вопрос об авторском праве на фотографии остается нерешенным. Параметр «творческий вклад» все еще является ос-

новой защиты авторского права: «в соответствии с пунктом 28 совместного постановления Пленума ВС РФ и Пленума ВАС РФ от 26 марта 2009 г. № 5/29, объектом авторского права будет являться лишь тот результат интеллектуальной деятельности, который содержит в себе творческий элемент» (Сбитнев, 2020, с. 154).

КОПИЯ В МИРЕ ЦИФРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Сегодня мы наблюдаем массовое распространение цифровой фотографии, рост ее статуса и даже позиционирования мобильной фотографии, что поддерживается организацией в данной области крупных международных конкурсов с серьезным призовым фондом, таких как Mobile Photography Awards, или награждающий победителей платиновыми слитками iPhone Photography Awards. Изменяется сама система обнародования и распространения снимков, как и коммерческое их использование. Теперь экспонирование снимка происходит на бесчисленном множестве экранов портативных или стационарных устройств. В этой связи возникла потребность в пересмотре взаимосвязи концепта «художественной ценности» и его материального носителя. У цифровой фотографии степень участия машины, казалось бы, еще выше, ведь есть автонастройки и предустановленные фильтры, позволяющие каждому получить очень приличный снимок. Кроме того, цифровое изображение так и задумано, чтобы быть мобильным и почти универсальным в плане его размещения на плоскости. Причем если раньше тиражирование снимка в рамках пиратского копирования было связано с потерей качества, то теперь копия может быть абсолютно равной исходнику по своим свойствам. Прекрасная отмеченная наградами фотография может блуждать по Интернет-сети (даже во вполне приемлемом, пригодном для печати качестве) без всякой подписи, и большая часть тех, кто такую встретит, ничего не будет знать о ее создателе. Любой может установить этот снимок на экран своего телефона или компьютера, и копия будет мало отличаться от своего цифрового первоисточника. В современном юридическом исследовании мы встречаем очень старую схему закрепления прав на свой цифровой снимок: «Автор не в силах осуществлять постоянный контроль использования своих произведений. Поэтому, чтобы упростить себе задачу, он может депонировать свое произведение или заверить его нотариально» (Полицина, 2019, с. 415). В качестве ультимативного и чисто технического решения существует возможность разместить «водяные» знаки поверх всего изображения, но такой шаг влияет на эстетические свойства снимка.

Преодолеть тиражируемость снимка становится достаточно сложно, тем более что в цифровой среде и визуальная и текстовая информация фланирует более чем свободно и служит для саморепрезентации того, кто ее публикует на своих персональных страницах и пересылает в личных сообщениях. Она присваивается пользователями, и можно говорить о том, что здесь царствует логика метамодерна, где стирается грань между своим, чужим и всеобщим информационным пространством. «Метамодерну не нужны отсылки к конкретным личностям, к конкретным авторам, к конкретным цитатам. Он пользуется всем этим, когда захочет — без кавычек и сносок» (Хрущева, 2020, с. 22). Это состояние культуры неразрывно связано с самой природой существования информации в Интернет-среде, где она мгновенно перемещается, просто игнорируя физическое расстояние и почти не замечая межгосударственных границ. Н. Хрущева отмечает, что необходимым условием для формирования метамодерна стало появление скоростного и тотального Интернета (Хрущева, 2020, с. 21).

Но одновременно желание обладать проникает и в область цифровых объектов. Вдруг обнаруживается некая усталость от этого постоянного ускользания того, что нравится. Сейчас мы говорим только о позиции рядового пользователя, своеобразного Интернет-фланера. По другую сторону находится все тот же фотограф или художник, работающий в направлении диджитал-арта, который стремится обезопасить себя как автора и заинтересован в материальном поощрении своего труда. Рейчел О’Двайер, опираясь на концепцию В. Беньямина, отмечает, что существует тенденция вывода цифровых произведений в физическую реальность с целью наделить их «аурой», которую зрители готовы «считать» в традиционной форме, но не в экранной (O’Dwyer, 2018, p. 5).

БЛОКЧЕЙН И АРТ-РЫНОК

И вот рождается идея, которая предлагает не сопротивляться неизбежному тиражированию, а принять ее как неотъемлемую часть мультикультурного цифрового мира, где информация перемещается и распространяется с невероятной скоростью. NFT (non-fungible tokens — невзаимозаменяемый токен) позволяет создать тот единственный «уникальный» цифровой отпечаток, в коде которого будет зафиксирован автор изображения и его единственный владелец. «В основе произведения искусства NFT, в отличие от большинства традиционных произведений искусства, лежат одновременно две вещи: контракт и объект, который указан в контракте»

(Price, Kuo, 2021). Собственно, NTF и был разработан для подписания PDF-файлов. В результате среди множества копий одно из изображений получает статус исходника, т.е. непосредственно произведения. Только оно и обладает коммерческой ценностью, в отличие от его дубликатов.

Система блокчейна в целом затрагивает сразу несколько актуальных проблем, касающихся цифровой культуры и финансовых стратегий рынка современного искусства. Сразу следует отметить, что и в физическом мире уже обнаруживается разрыв представления о материальности произведения, который собственно уже в полной мере проявился в начале XX века в реди-мейд искусства. Произведением собственно является концепт, а не транслирующий его объект, который, скорее, представляет собой некий якорь, брошенный в пространство и время, чтобы зафиксировать его рождение. Из последних хорошо иллюстрирующих этот аспект событий арт-рынка можно вспомнить произведение Маурицио Каттелана «Комедиант», представляющее собой приклеенный к стене серебряным скотчем банан. Оно было выставлено и продано на Art Basel Miami Beach 2019 (покупателями стали два коллекционера), причем поскольку фрукт использован настоящий, речь не идет о сохранении «Комедианта» в неизменном виде в чьей-то частной коллекции (пищевой продукт просто испортится), и предметом купли-продажи становится сертификат, содержащий подробное описание произведения. Т.е. во временной перспективе для коммерческого измерения произведением оказывается сам документ.

В настоящее время работать с NFT-искусством стал аукционный дом «Кристис». Цена (как полагают противники NFT, в целом довольно справедливо, непомерно завышенная) выполняет здесь на самом деле символическую роль. Она подтверждает статус токена как некой ценности. Тот факт, что кто-то готов отдать деньги за картинку, которую может скачать любой пользователь, подвергается критике со стороны так называемых райт-кликеров⁴, которые своим высмеиванием пытаются разоблачить и разрушить эту символическую составляющую токена. Одновременно, например, от фотографов, которые размещают свои работы в блокчейне, можно услышать, что им импонирует эта система, поскольку они напрямую могут получить финансовую поддержку за свои работы (при каждой последующей продаже токена автор получает свой процент). Для художников, работающих в направлении диджитал-арта, важным является преодоление стигматизации цифрового искусства как более примитивного по сравнению с традиционным (Dobuski, 2021), отмечает владелица галереи, специализирующейся на NFT-искусстве. Факт

⁴ Их название отсылает к правой кнопке мыши, нажав на которую можно скопировать изображение.

заключается в том, что пока прогнозы для блокчейна в области арт-рынка очень неясные.



Рис. 3. Пример фотоизображения с NFT-платформы Bitski.com. Автор @dangiuz

Fig. 3. Example photo image from the Bitski.com NFT platform. By @dangiuz, 19.2 cm⁵

Речь идет о попытке создания более прозрачного рынка цифрового искусства и фотографии в том числе. Система блокчейна выступает против анонимности существующих в сети произведений и за ясность провенанса, т.е. у нее есть потенциал решения давней проблемы арт-рынка. Но в настоящий момент существуют казусы копирования чужого токена и его продажи на другом маркетплейсе. Не говоря уже о том, что может быть создан и продан токен с работой, не принадлежащей тому, кто обозначил себя как автора. Основной

⁵ Источник изображения см.: URL: <https://dangiuz.artstation.com/projects/ear9kG> (дата обращения: 21.06.2022).

проблемой этой системы пока является то, что содержащийся в токене контракт по сути действует только на территории блокчейн-платформ, которые являются герметичными системами относительно прочего Интернет-пространства. Действительно, токен содержит информацию об изображении, включающую имя автора, небольшое описание и историю перепродажи, но она будет видна только на платформе этого маркетплейса.

Решением данной задачи занимается уже несколько лет сервис Ascribe, который работает со всеми формами изобразительного искусства, а не только с цифровым форматом. Компания ведет открытый реестр работ фотографов, художников и дизайнеров, что позволяет онлайн-галереям продавать их произведения и быть уверенными в их легитимности. Основной момент — разработка в Ascribe системы автоматизированного мониторинга перемещения произведений и их копий по сети, которая позволит отслеживать возникновение подделок и их продаж. Стоит отметить, что у NFT-изображений также существует параметр редкости, который напрямую влияет на его стоимость. Т.е. речь идет о том, чтобы выделить тот исходный вариант изображения, который будет носить статус произведения.

Есть и иная сторона вопроса: провенанс может быть составлен лишь на основании названий аккаунтов, т.е. без прямой отсылки к реальному владельцу. Дело в том, что система блокчейна предполагает анонимность участников. Существуют опасения, что «анонимизация, которую предлагают эти системы, может лишить людей возможности отвечать за свои действия. В результате отдельные лица могут начать действовать по-другому в том, как они подходят к сделкам. В крайнем случае анонимность может как обезличить наших торговых партнеров, так и разъединить нас с ними» (Heiston, Yuthas, 2019).

Однако есть направление развития блокчейна, которое ориентировано на то, чтобы изменить сложившуюся логику финансовых отношений в мире современного искусства. Дело в том, что в сетевой культуре существует особая система оценки, которая связана с прямым откликом пользователей (лайки, репосты и т.д.) и предполагает циркулирование множества копий. «Эти информационные процессы определяют и методы оценки, лежащие в основе арт-рынка, поскольку они также монетизируются в экономике репутации и внимания» (Lotti, 2018, p. 91). Следуя этой логике, ограничивать перемещение и распространение произведения оказывается непродуктивным.

Интересно в этом контексте выглядят проекты крупнейших музеев, которые обращаются к формату NFT. Практика оцифровки экспонатов из коллекций приобретает здесь новые черты. Британский музей (Лондон) сперва выставил на маркетплейсе «La Collection» ряд NFT-версий работ Кацуки Хокусая, а теперь готовится выпустить двадцать картин Уильяма Тёрнера.

Если прежде оцифровка произведений с высоким разрешением и создание онлайн-галереи на сайте музея имели основной целью просвещение и реализацию концепции доступного шедевра, то сейчас это в большей степени напоминает создание альтернативного арт-рынка. Привычная практика продажи образа известного произведения на изделиях из сувенирной лавки в данном случае получает новый виток, на что указывает стоимость токена: к примеру, работа «Призрак фонарей. Ива (Оива-сан)» обойдется в 148000 евро. Подобная цена подразумевает иную степень ценности: обладать оригиналом могут единицы, а вот за право стать владельцем его единственной официальной версии в виртуальном пространстве может бороться гораздо большее число людей. Сувенир ассоциируется с материальным носителем, который совершенно не конкурирует с первоисточником, а такое выделенное из числа прочих изображение в формате NFT отмечено претензией на особый статус и привилегированное положение владельца, который может себя ощутить коллекционером «большого искусства», но в ином измерении.

В рамках нашей темы обращает на себя внимание блокчейн-проект «Silver Age Bastards», созданный сорока четырьмя авторами из отечественного сообщества NFT-художников в коллаборации с правнуком Моисея Наппельбаума. В этой коллекции были переосмыслены фотопортреты известных личностей начала XX века. Причем здесь выставлены на продажу как оригинальные снимки Наппельбаума, так и сделанные на их основе новые произведения, представляющие собой коллажи, обрисованные или пропущенные через графические фильтры фотографии. Другими словами, эти новые произведения подводят снимки столетней давности под популярную для NFT-искусства эстетику — немного агрессивную, парадоксальную, тяготеющую к цифровому примитивизму, пиксель-арту и психоделике. Можно сказать, что в этом проекте ощущается актуальное сегодня взаимодействие изобразительного искусства и «минималистичного стиля первых компьютерных игр», о чем подробно пишет в своем исследовании И.В. Шедько (Шедько, 2021, с. 392). Да, это решение очень примитивно, но таков стиль одного из ведущих направлений NFT-искусства. Здесь достаточно символичным является то, что многие из фотопортретов, выполненных Наппельбаумом, действительно бродят по Интернет-сети без какого-либо указания на авторство фотографа, сопровождая цитаты из произведений литераторов или биографические фрагменты.



Рис. 4. Arlexey. Maxim Gorky. Коллекция Nappelbaum's family. 2021

Fig. 4. Arlexey. *Maxim Gorky*. Nappelbaum's family collection. 2021⁶

Чем эта ситуация важна именно для цифровой художественной фотографии? Значимым аспектом здесь является то, что нематериальный объект, полностью состоящий из «машинных» (цифровых) элементов, признается полноценным произведением и полноправным объектом купли-продажи в сфере виртуального арт-рынка. Разнообразие форматов, которые могут быть представлены в виде NFT, впускает в эту область и фотоснимки, которые ничем кроме своей пиксельной природы не отличаются от традиционных отпечатков с точки зрения задач их создания и эстетических установок. Так, к примеру, присутствие в выставочном пространстве даже алгоритмического или интерактивного цифрового художественного произведения восприни-

⁶ Источник изображения см.: URL: <https://www.binance.com/ru/nft/product/76400207> (дата обращения: 21.06.2022).

мается более естественно, чем демонстрация фотографии на экране. Более того, можно говорить о том, что фотография, представленная на экране, сегодня почти обесценилась. На это влияет и обилие снимков, выкладываемых пользователями в социальных сетях, и легкость их создания с помощью камер, встроенных в портативные устройства. В системе блокчейна художественной фотографии не требуется «отпечаток» руки мастера на ее поверхности в качестве доказательства авторства и творческого участия человека. Кроме того, ее свойство быть тиражируемой не рассматривается здесь как некий изъян, а признается ее естественным свойством и может даже поощряться (мы уже говорили о том, что в Интернет-среде распространение копий может наращивать ценность произведения). В целом то же самое происходит и на стоковых платформах, где цифровые снимки продаются с соблюдением всех правовых аспектов, а покупателем является рекламная или развлекательная сфера. Однако здесь фотография не рассматривается как искусство и снимки покупаются в качестве изображений прикладного характера. Блокчейн в том состоянии, в котором мы видим его сейчас, не решает проблемы существования искусства и арт-рынка в виртуальной среде. Однако применительно к цифровой фотографии эта система намечает альтернативные традиционным пути определения ценности фотографического произведения и иное восприятие ее исходных свойств, которые кардинально отличают ее от других визуальных искусств.

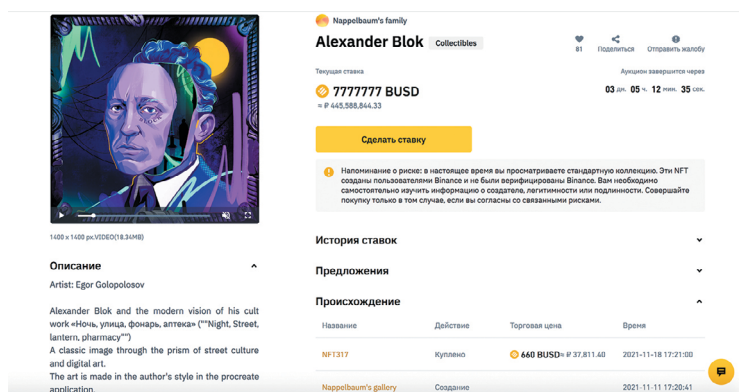


Рис. 5. Пример оформления лота на NFT-платформе Binance.
Egor Goloposov. Alexander Blok. 2021

Fig. 5. Example of lot registration on Binance NFT-platform
Egor Goloposov. Alexander Blok. 2021⁷

⁷ Источник изображения см.: URL: <https://www.binance.com/ru/nft/product/76489462> (дата обращения: 21.06.2022).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Решающим для вопроса о соотношении тиражируемости фотографии и ее статуса как объекта искусства стало возникновение цифрового искусства. В XIX – начале XX вв. машинная природа фотографии становилась препятствием на пути признания авторского права фотографа на его работы. В 1970-е была выработана система ограничения тиража художественных фотоснимков, чья ценность закреплялась нанесением вручную подписи фотографа и определялась логикой арт-рынка. В новой ситуации не только цифровая фотография, но и любое другое художественное произведение, выполненное с помощью компьютерных программ, может существовать одновременно в виде нескольких идентичных копий. До этого момента представление о художественной ценности было неразделимо с рукотворной природой произведения. Характер способа репрезентации произведения коррелирует с восприятием его как произведения искусства, а также влияет на правовую сторону его существования. С самого начала своего возникновения художественная фотография экспериментировала с наследием классического искусства, и это рождало произведения, созданные на стыке рукотворного и автоматического. Переход к цифровой фотографии, с одной стороны, говорит о возрастании роли машинной технологии в создании снимка, с другой же, поскольку сегодня различные сферы жизни человека очень тесно связаны с компьютерными технологиями и медиа, то существует момент их очеловечивания. Фотограф действительно совершает манипуляции, доводя исходный снимок до соответствия своему замыслу, используя программный инструментарий, но нельзя сказать, что в этом заложено меньше авторского творческого начала, чем при создании аналоговой фотографии. Блокчейн намечает путь сохранения баланса между машинной тиражируемостью, которая является естественной частью сетевого пространства, элементарным стремлением человека к обладанию тем, что ему нравится, и традиционным представлением о произведении изобразительного искусства как о единичном экземпляре. Пока нельзя говорить о том, что фотография приобрела в этой среде новые эстетические свойства, но можно отметить, к примеру, опыт синтеза фотоизображения с элементами пиксель-арта, ставшего одним из ведущих направлений NFT-искусства. В этой сфере также вырабатывается модель для формирования провенанса цифровых произведений, которые представлены на виртуальном арт-рынке, намечаются стратегии для отслеживания их передвижений в сетевом пространстве и новые модели формирования их коммерческой ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бархатова Е.В. Русская светопись: первый век фотоискусства, 1839–1914. Санкт-Петербург: Альянс: Лики России, 2009. 399 с.
2. Веселаго В. Письмо в редакцию // Фотограф-любитель. 1909. № 5. С. 156.
3. Донде А. Задачи регистрирующей фотографии // Вестник фотографии. 1913. № 4. С. 274–277.
4. Евсеева О.Е. Фотография как объект авторского права во Франции (вторая половина XIX – начало XX в.) // Вестник Московского университета. Серия 11. Право. 2013. № 3. С. 117–128. EDN: RBZYON.
5. Елисеев Б.С. Любитель и ножницы // Вестник фотографии. 1912. № 3. С. 88–89.
6. Звягинский Я. К вопросу об авторском праве // Вестник фотографии. 1910. № 7. С. 186–187.
7. Логинов А. Искусство реальности. Фотография рубежа XIX–XX веков. М.: PhotoHelpers, 2016. 280 с.
8. Масляный позитивный процесс // Вестник фотографии. 1908. № 5. С. 147.
9. Петров Н.А. По поводу доклада г. Лейберга // Вестник фотографии. 1913. № 9. С. 242.
10. Петров Н.А. Трапани и его «лучистый» гумми // Вестник фотографии. 2014. № 3. С. 63–64.
11. Полицина А.А., Дмитриев Р.О. Фотографические произведения и способы их защиты // Скиф. Вопросы студенческой науки. 2019. № 4 (32). С. 413–415. EDN: IUNWBG.
12. Сбитнев В.С. Фотографическое произведение: актуальные вопросы науки и практики // Вопросы российской юстиции. 2020. № 5. С. 152–161. EDN: CGNUBB.
13. Хрущева Н.А. Метамоdern в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ классик, 2020. 299 с.
14. Художественные права фотографа на его произведения // Фотограф-любитель. 1899. № 3. С. 81–83.
15. Шедько И.В. Видеоигровые изобразительные стили // Художественная культура. 2021. № 4. С. 382–395. DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-382-395. EDN: EGQBOU.
16. Dobuski M. NFTs spark debate over digital value, environmental impact // ABS news. 2021. Apr. 10. URL: <https://abcnews.go.com/US/nfts-spark-debate-digital-environmental-impact/story?id=76987092> (дата обращения: 08.01.2022).
17. Hacking J. Photography and the art market. London: Lund Humphries in association with Sotheby's Institute of Art, 2018. 256 p. E-book.
18. Heister S., Yuthas K. The blockchain and how it can influence conception of the self // Technology in society. 2020. Vol. 60. 101218. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tech-soc.2019.101218>.
19. Lotti L. Financialization as a medium: speculative notes on post-blockchain art // MoneyLab reader: Overcoming the Hype / eds. I. Gloerich, G. Lovink, P. de Vries. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2018. Vol. 2. P. 88–100.

20. O'Dwyer R. Limited edition: Producing artificial scarcity for digital art on the blockchain and its implications for the cultural industries // *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. 2018. Vol. 26. № 4. P. 874-894. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856518795097>.

21. Price S., Kuo M. What NFTs Mean for Contemporary Art // MoMA: site. 2021. Apr. 29. URL: <https://www.moma.org/magazine/articles/547> (дата обращения: 03.01.2022).

22. Pritchard M. Obituary: Sue Davies OBE HonFRPS (14 April 1933 – 18 April 2020) // British photographic history blog. 2020. Apr. 20. URL: <https://britishphotohistory.ning.com/profiles/blogs/sue-davies-obe> (дата обращения: 09.01.2022).

REFERENCES

1. Barkhatova, E.V. (2009). *Russkaya svetopis': Pervyy vek fotoiskusstva, 1839–1914* [Russian photography: First century of photographic art, 1839–1914]. Saint Petersburg: Al'yans, Liki Rossii. (In Russ.)

2. Dobuski, M. (2021, April 10). NFTs spark debate over digital value, environmental impact. *ABS news*. Retrieved January 8, 2022, from <https://abcnews.go.com/US/nfts-spark-debate-digital-environmental-impact/story?id=76987092>

3. Donde, A. (1913). Zadachi registriruyushchey fotografii [Tasks of the registering photo]. *Vestnik fotografii*, (4), 274–277. (In Russ.)

4. Eliseev, B.S. (1912). Lyubitel' i nozhnitsy [Amateur and scissors]. *Vestnik fotografii*, (3), 88–89. (In Russ.)

5. Evseeva, O.E. (2013). Fotografiya kak ob'ekt avtorskogo prava vo Frantsii (vtoraya polovina XIX—nachalo XX v.) [Photography as an object of copyright in France (second half of the 19th—early 20th century)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta, Seriya 11: Pravo*, (3), 117–128. (In Russ.) EDN: RBZYON

6. Hacking, J. (2018). *Photography and the art market* [E-book]. New York.

7. Heister, S., & Yuthas, K. (2020). The blockchain and how it can influence conception of the self. *Technology in Society*, 60, Article e101218. <https://doi.org/10.1016/j.tech-soc.2019.101218>

8. Khrushcheva, N.A. (2020). *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodern in and around music]. Moscow: RIPOl klassik. (In Russ.)

9. Khudozhestvennye prava fotografa na ego proizvedeniya [The photographer's artistic rights to his works] (1899). *Fotograf-lyubitel'*, (3), 81–83. (In Russ.)

10. Loginov, A. (2016). *Iskusstvo real'nosti: Fotografiya rubezha XIX–XX vekov* [The art of reality: Photography of the 19th–20th centuries]. Moscow: PhotoHelpers. (In Russ.)

11. Lotti, L. (2018). Financialization as a medium: Speculative notes on post-blockchain art. In I. Gloerich, G. Lovink, & P. de Vries (Eds.), *Moneylab reader 2: Overcoming the hype* (Vol 2, pp. 88–100). Amsterdam: Institute of Network Cultures.

12. Maslyanny pozitivnyy protsess [Oil print positive process]. (1908). *Vestnik fotografii*, (5), 147. (In Russ.)

13. O'Dwyer, R. (2018). Limited edition: Producing artificial scarcity for digital art on the blockchain and its implications for the cultural industries. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 26 (9), 874–894. <https://doi.org/10.1177/1354856518795097>
14. Petrov, N.A. (1913). Po povodu doklada g. Leyberga [On Mr. Lemberg's report]. *Vestnik fotografii*, (9), 242. (In Russ.)
15. Petrov, N. A. (1914). Trapani i ego "luchisty" gummi [Trapani and his shining gum arabic]. *Vestnik fotografii*, (13), 63–64. (In Russ.)
16. Politsina, A.A., & Dmitriev, R.O. (2019). Fotograficheskie proizvedeniya i sposoby ikh zashchity [Photographic works and methods of their protection]. *Skif. Voprosy studentcheskoy nauki*, (4), 413–415. (In Russ.) EDN: IUHWBG
17. Price, S., & Kuo, M. (2021, April 29). What NFTs mean for contemporary art. *MoMA*. Retrieved January 3, 2022, from <https://www.moma.org/magazine/articles/547>
18. Pritchard, M. (2020, April 20). Obituary: Sue Davies OBE HonFRPS (14 April 1933–18 April 2020). *British photographic history*. Retrieved January 9, 2022, from <https://british-photohistory.ning.com/profiles/blogs/sue-davies-obe>
19. Shedko, I.I. (2021). Videoigrovye izobrazitel'nye stili [Video game art styles]. *Khudozhestvennaya kul'tura*, (4), 382–395. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-382-395>, EDN: EGQBOU
20. Sbitnev, V.S. (2020). Fotograficheskoe proizvedenie: aktual'nye voprosy nauki i praktiki [Photographic art work: topical issues of science and practice]. *Voprosy rossiyskoy yustitsii*, (5), 152–161. (In Russ.)
21. Veselago, V. (1909). Pis'mo v redaktsiyu [Letter to the editor]. *Fotograf-lyubitel'*, (5), 156. (In Russ.)
22. Zvyaginskiy, Ya. (1910). K voprosu ob avtorskom prave [On copyright]. *Vestnik fotografii*, (7), 186–187. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АЛЕКСАНДРА ЛЬВОВНА ЮРГЕНЕВА

кандидат культурологии, старший научный сотрудник
Сектора художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, Москва
125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5

ResearcherID: AAV-4275-2021

ORCID: 0000-0002-0465-4728

e-mail: lvovushka@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

ALEXANDRA L. YURGENEVA

Cand.Sci. (Culture Studies),
Research Fellow at the Media Art Department,
State Institute for Art Studies
Kozitsky per., 5, 125009, Moscow, Russia

ResearcherID: AAV-4275-2021

ORCID: 0000-0002-0465-4728

e-mail: lvovushka@yandex.ru