И.Ю. Чмырева

ХУДОЖНИК В ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА И ФОТОГРАФА АНАТОЛИЯ САДЕРМАНА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

В статье раскрывается творческая судьба одного из классиков аргентинской фотографии, выходца из России, Анатолия Садермана, его место и роль в культурных процессах XX века, анализируются основные жанры и виды работ.

The article describes the life and creative activity of one of the classics of the Argentine photography, former Russian citizen, Anatoly Saderman, his place and role in the cultural processes of the 20th century, the basic genres and types of his works are analyzed.

Ключевые слова: фотоискусство Аргентины, Анатолий Садерман, портретная фотография, фотография в науке, русско-аргентинские культурные связи.

Keywords: Argentine photography, Anatoly Saderman, prtray photography, photography in science, Russian-Argentine cultural links.

В Музее латино-американского искусства Буэнос-Айреса (MALBA) [1], где представлены живопись мексиканки Фриды Кало и объекты гватемальца Луиса Гонсалеса Пальмы, аргентинский оп-арт, яркий, нарядный, хорошо известный американскому и европейскому зрителю, среди инсталляций и скульптуры со всего континента, есть камерный зал фотографии. Оттого, что он мал, его значение особенно высоко: коллекция из полутора десятков имен, отобранных кураторами среди сотен других в собрании музея. Фотографии в зале – жемчужины, дар целого континента мировой истории. Движешься от одного винтажа

к следующему, запоминаешь имена, считываешь стили: модернизм, послевоенный авангард, концептуализм семидесятых… И в этом драгоценном ожерелье имен видишь Анатоля Садермана. Родился в России, умер спустя почти девяносто лет в Буэнос-Айресе…

В августе 2014 года в Буэнос-Айресе открывалась выставка советской фотографии Великой Отечественной войны в рамках аргентинской биеннале Encuentros Abiertos — Festival de la Luz («Открытые встречи — фестиваль света"); на вернисаже толпы зрителей, торжественные слова, слезы (на многие фотографии той войны трудно смотреть без них); кто-то из организаторов представляет высокого седовласого человека: «Алехандро Садерман».

— Александр Анатольевич, — рекомендуется гость, — сын фотографа Анатолия Садермана.

Благодаря тому, что Анатолий Борисович оказался после многолетних странствий в Аргентине, теперь, вводя в поисковики фамилию Saderman видишь имя известного аргентинского кинорежиссера Алехандро Садермана, его сына.

А начиналось все в Москве, в первое десятилетие двадцатого века. В те годы никто не мог предугадать, что судьба одного из трех братьев, родившихся в семье инженера и совладельца московских кинотеатров [2], сама станет похожа на авантюрную фильму. Задерманы жили вблизи Тверской; гимназическим кругом (мальчики учились в Первой мужской гимназии) Анатолий на всю жизнь оказался связан с историей русского искусства и литературы «серебряного века», и художественного авангарда. На протяжении всей жизни Анатолий Борисович состоял в переписке с сестрой гимназического приятеля Лидочкой, Лидией Леонидовной Пастернак; следил за судьбами одноклассников и их друзей: писателей, поэтов, оказавшихся разбросанными революцией по всему миру.

Анатолий Задерман в юности писал стихи, но с семьей Пастернаков его связывала иная страсть: «сколько себя помню, всегда рисовал», — писал Анатолий Борисович в своих воспоминаниях годы спустя [3]. Глава семьи, Леонид Осипович Пастернак, знаменитый московский художник начала XX века, чьими иллюстрациями были украшены издания произведений Льва Толстого и Михаила Лермонтова, был кумиром

гимназиста Задермана: он копировал рисунки из журнала «Нива», а позже переключился на рисование с натуры в классах художника Машкова. Из той эпохи в семье Задерман хранятся фотографии, снятые на даче в Туапсе в начале 1910-х; фотографии родственников большой семьи, тетушек и кузенов. Все было как у всех: лето на Кавказе, зима в Москве. Как у Бунина и Шмелева: описания розовых вечеров и синих дымов на фоне неба в студеные февральские дни; выезды в оперу и театр; домашнее музицирование, споры о современной литературе.

В 1918 году семья уезжает из России. В ноябре 1917 выстрелы гремели не только в Петрограде; спустя несколько дней в Москве революционными рабочими и солдатами был захвачен Кремль, потом они были выбиты оттуда юнкерами; их потопили в крови новые волны революционных наступающих. Захват власти в Москве был даже страшнее, чем в Питере. Из первопрестольной стали уезжать спешно и сразу же; надежда вернуться была слабой. Борис Григорьевич Задерман с супругой и сыновьями оказывается в Польше (ехали через Минск и Лодзь), оттуда в 1921 году семья перебирается в Берлин. Для молодого художника Анатолия Задермана (ему едва исполнилось шестнадцать) это было мечтой: город новых художественных течений, бурной культурной жизни. Но Берлин встретил беженцев холодно: Германия находилась в глубоком экономическом кризисе после Первой мировой. И все-таки юноша не унывал: подряжался писать афиши для кинотеатров (тем более, что эта сфера была ему знакома с детства), посещал рисовальные классы, ходил в театр. В берлинскую пору состоялась короткая, но памятная на всю жизнь встреча с писателем Андреем Белым…

Об этом периоде молодого автора осталось свидетельство в романе Тома Рииса «Ориенталист», посвященном другому эмигранту из России, Льву Нусимбауму: «Другой хороший его друг, Анатолий Задерман, получивший в дальнейшем известность как Анатоль Садерман, тоже еврей из России, занимался живописью, любил читать стихи; он впоследствии переехал в Парагвай, потом в Аргентину и в конце концов стал известным фоторепортером и переводчиком русской литературы. И Садерман, и Браиловский дожили почти до конца XX века и успели немало рассказать об эксцентричных поступках Льва и его сумасбродствах своим детям и даже внукам» [4].

Правда, в этом тексте есть неточности: в Парагвай добралась семья Задерманов, а сам Анатолий бывал там лишь в гостях, но об этом ниже. Зато из заметок о Нусимбауме, переработанных журналистом-расследователем Риисом в роман, становится известно, что рядом с будущим фотографом Садерманом находились в 1921-1922 года такие фигуры, как Валентина (Вава) Бродская (Шагал) и Елена Набокова, — все они в Берлине ходили в старшие классы одной гимназии в Шарлоттенбурге.

К середине 1920-х атмосфера в городе стала сгущаться: жизнь не стала проще в экономическом плане, но на улицах появились молодчики, выкрикивающие нацистские лозунги, запахло угрозой погромов и преследования инакомыслящих. Старшее поколение Задерман засобиралось в путь в поисках более спокойной жизни; и, в конце концов, родственники художника оказались в Парагвае. Анатолий сошел с парохода раньше, в Уругвае, имея с собой маленький чемодан с рисунками и книгами и камеру 9х12, подарок отца. Издалека жизнь в Латинской Америке тех лет казалась приемлемой; ходили истории о благополучно устроившихся и даже разбогатевших иммигрантах…

В сыром и дождливом Монтевидео (это с расстояния тысяч миль из Европы все казалось солнечным и экзотическим) двадцатидвухлетний художник берется за любую работу, но продолжает рисовать, экспериментирует с техниками графики (о чем пишет своим корреспондентам в Берлин), а потом… кажется, что в его судьбе все выткано прихотливым орнаментом, не сразу, но за вторым-третьим поворотом дорога приводит героя в правильное место: он оказывается учеником фотографа Николаса Яровоф [5]. Или, как его знали в Москве, Николая Ярового, уехавшего из России еще в 1900-х. Именно он стал связующим звеном между журналами Русского фотографического общества (РФО) в 1910-х и 1920-х годах и фотографической сценой Уругвая и Аргентины. Фотографическая жизнь в этих странах не была богата событиями, но все-таки там происходили международные выставки, салоны, в них участвовали иностранные авторы, в том числе, члены РФО; неизбалованная публика внимательно рассматривала «вести издалека», а отчеты Ярового печатали в Москве на страницах журналов «Вестник фотографии», а позже «Фотографа».

Одновременно Яровоф стал крупнейшей фигурой в уругвайской фотографии; его ателье, расположенное в самом центре города у порта, было местом притяжения для интеллектуалов. Об этом пишет Садерман: «Пришли к Яровому два здешних поэта-журналиста. Заинтересовались моими работами, один тут же купил один из моих сангинных портретов, еще берлинский, и заказал свой портрет той же манерой…»

После обучения у Ярового Задерман успел многое: поработать у ярмарочных фотографов; попасть в салонное фотоателье (вначале в Монтевидео, затем — студия «Электра» в столице Парагвая городе Асунсьон), где ему было нестерпимо скучно; помечтать о возвращении к живописи; съездить ненадолго в Парагвай для воссоединения с семьей; вернуться…Он не переставал уверять себя и близких, что скоро поедет в Европу. Но на дворе был 1931 год, из Германии приходили печальные известия, и Анатолий, снова оказавшись в Монтевидео, выехал «за реку» в Буэнос-Айрес. И стал Анатолем Садерманом.

В 1932 году Садерман начинает в главном городе Аргентины в портретной студии Van Dyck, типичном салоне фотографии, правда, столичном. Осмотревшись, в 1934 году он открыл свое первое фотоателье на улице Каллео, в самом центре старого города, рядом со знаменитой торговой улицей Санта-Фе. Это сегодня Каллео застроена рядами стройных многоэтажных домов в стиле османовского Парижа, тогда же Калллео напоминала кривую, местами немощеную улицу где-нибудь в Витебске или в деревянных пригородах старой Москвы. Порт был не лучшей рекомендацией для жителей старого Буэнос-Айреса, предпочитавших жить в районах Реколета и Палермо. В порту в 1920-е постепенно шло развитие урбанистической застройки офисами, банками, гостиницами. Но одновременно Каллео была центром интеллектуального притяжения: как и в Европе, в Париже, на который так ориентировалась аргентинская немногочисленная интеллектуальная элита, порт, районы бедняков с бурной ночной жизнью в маленьких кафе и дешевизной съемного жилья по соседству, были чрезвычайно привлекательными. Район Каллео тех лет можно сравнить с Монмартром Парижа десятилетием раньше. К середине десятилетия Садерман настолько обжился, сдружился с соседями художниками, фотографами, писателями, что в 1936 году выступил

основателем нового фотографического союза: Foto Club Argentino (Фото клуб Аргентино). Его энергии хватало как на собственную коммерческую фотографию, так и на организационную работу: в 1945 году он становится сооснователем еще одного союза Foto Club Buenos Aires (Фото клуб Буэнос-Айреса). Садерман воспринимает фотографию не только как способ выживания, как форму профессиональной институциональности, но как орудие современного исследователя мира и инструмент художника. Помимо оплачиваемой работы он постоянно использует камеру в своих поездках как записную книжку, как инструмент экспериментов в студии, интересных ему изначально, до того, как они завершатся успешно и будут признаны публикой. И в годы становления он руководствует интуицией художника и исследователя, не превращаясь в одного из буржуа с камерой, для которых фотография всего лишь средство удовлетворения существующего спроса, эстетического и функционального.

С 1931 года, еще мотаясь между Аргентиной, Уругваем, Парагваем, Садерман оказывается в удаленных уголках континента, еще не затронутых урбанизацией и техническим прогрессом, уголках, где местные племена живут так же, как сотни лет назад, когда Южная Америка начинала осваиваться колонистами из Европы. У нас нет точных данных, и вряд ли изначально эта работа заказной, но в 1931-1933 годах Садерман исполняет серию портретов представителей коренных народов Южной Америки в естественных условиях их проживания. Возможно, что лишь позднее начатое как выражение любопытства фотографа к новой земле, где он оказался волею судеб, было поддержано научными институциями Аргентины. Так, несколько его фотографий индейцев были опубликованы в статье Ильзе фон Ренцель [6], работавшей для Академии наук Аргентины. Публикация не была подписана именем фотографа и только позднее сопоставление негативов и опубликованных снимков позволило установить авторство. С этой публикации Садерман начинает сотрудничество с Ренцель, необыкновенной фигурой в истории аргентинской науки и общества. Первая харизматическая феминистка в науке, альпинист, публицист, общественный деятель, ученый геолог, ботаник, автор публикаций по этнографии коренных народов, она еще в 1932 году получает признание

аргентинского государства за серию опубликованных исследований, посвященных льдам Патагонии. Одновременно она работает над книгой, посвященной флоре Аргентины, книгой, обращенной к широкой аудитории. В этом проекте Садерман становится не только ее сотрудником, но соавтором.

В 1934 году состоялась первая выставка работ Анатоля Садермана в Буэнос-Айресе в помещении «Общества друзей искусств». Основой экспозиции стали фотографии, сделанные для их совместной с Ильзой фон Ренцель книги «Чудеса наших растений (Marvels of our indigenous plants)». Это были снимки фрагментов растений. Художник наблюдал за рисунком цветов, следил за прихотливым орнаментом ветвей, рельефом поверхности плодов, игрой света на листьях. В издании, которое по сюжету могло бы содержать пейзажи, фотографии бескрайних лесов, деревьев от корней до кроны, все построено иначе — на фрагментах, снятых на черном фоне в студии, для фокусирования внимания зрителя на прихотливых (чудесных) формах аргентинской флоры.

Наука использует искусство (фотографии), чтобы стать ближе современному обществу, разбудить в людях интерес к окружающему миру. Язык визуального оказывается — по мнению автора текстов Ренцель, – более действенным, слово отступает на второй план. И в этом работа Ренцель и Садермана совершенно укладывается в современные им воззрения о назначении фотографии, как писали о ней в конце 1920-1930-хе годы Александр Родченко, Вальтер Беньямин… Фотография замещает другие способы коммуникации, расширяет знания о мире.

Садерман в фотографиях через океан ведет диалоги с Карлом Блоссфельдом и Альбертом Рентгер-Патчем. Это «визуальное собеседование» художников, объектом исследования которых стал предмет, ранее интересный только людям науки. Теперь же, в эпоху модернизма, в растении открылась не только видовая и родовая ботаническая принадлежность, но скульптурное и инженерное бионическое совершенство; затем художники рассмотрели в растениях уже портретную индивидуальность. По сути, все трое — и немецкие модернисты, и Садерман, — смотрели на мир, руководствуясь опытом истории искусства и увлечением искусством современным. В этот

недолгий период эвристического «взрыва» в руках у художника-модерниста оказались скорость, форма, функция, и с ними он творил новый мир и заново открывал вечный космос.

Именно в Буэнос-Айресе художник Садерман стал Фотографом Садерманом, не утратив ничего из своих знаний в области искусства, но расширив палитру выразительности. Очень скоро он вошел в круг интеллектуалов Аргентины. Через ателье фотографа прошли литераторы и поэты, художники его новой родины; в 1960-х писатель Алисия Ортиз [7] говорила: «если Вас не снимал Садерман, считайте, что в истории литературы вас не было».

В студии у Садермана были Стефан Цвейг и Эмиль Людвиг, когда в 1936 году в Аргентине проходил международный съезд Пен-клуба; в 1930-х — 1960-х Садерману позировали писатели Пабло Неруда и Эжен Ионеску, Илья Эренбург, скрипачи отец и сын Ойстрахи, композитор Арам Хачатурян и скульптор Степан Эрьзя [8].

В портрете Эрьзя фотограф воспроизводит стилистику его знаменитых голов из кебрачо, южноамериканской породы деревьев, отличающейся поистине магическими свойствами: твердое, как железо, не горит в огне, обладает игрой цвета и фактур, которые раскрываются при обработке. Дерево темной тональности, на свету оно начинает играть оттенками глубокого красного, как остывающие угли или раскаленный металл. Своими трудоемкими и новаторскими экспериментами по обработке «негодного для искусства» (как долго считали другие художники) материала Эрьзя ввел в Аргентине «моду» на работу с кебрачо, который сейчас воспринимается как естественный и привычный материал для южноамериканского ар-деко 1930-1960-х годов. (Ар-деко, как и другие стили мирового искусства, задержалось на континенте на несколько десятилетий дольше, чем в Европе и США).

Для работы Эрьзя с кебрачо характерно создание сложных контрастных переходов: форма скульптуры замкнута, целостна, в некоторых ракурсах напоминает герметичность Бранкузи, но, буквально один поворот — и возникает выразительность импрессионистической обработки поверхности, как в мраморе, сохранившийся у Эрьзя от ранних работ 1910-х годов.

Садерман создает портрет ваятеля как скульптуру. Анатолий

Борисович строит кадр вокруг одной центра — головы Эрьзи, — огромной, как каменные яйца динозавров, обнаруженные во льдах на юге Аргентины и привезенные в столичный музей. Огромное яйцо окружено тьмой и наполнено внутренней энергией, оно не мертво, не холодно, наоборот, подобно фигурам из кебрачо, оно светится энергией изнутри, энергией взгляда, острого, как молнии, взгляда, подчеркнутого блеском стекол очков на лице скульптора. Композиция портрета динамична, свет лепит только лицо, и лишь едва намечает уходящий во мрак округлый череп. Но фотограф кадрирует отпечаток таким образом, чтобы уравновесить свет и тень, сохранить гармонию частей композиции и статику (твердость, определенность) формы.

Для художника-фотографа и его супруги Нины Садерман культура России никогда не переставала быть полюсом притяжения. В архиве их сына хранится письмо 1965 года из Ростова-на-Дону, присланное специалистом по творчеству Михаила Шолохова с вопросами о том, какой отклик вызвал в Буэнос-Айресе «Тихий Дон». Книга была переведена супругами Садерман, их усилиями была издана…

Анатоль, с его свободным владением испанским, немецким, русским, итальянским и французским языками был «коммуникатором миров» в своем городе; носителем современной мировой культуры. Иммигранты-интеллектуалы первого поколения, среди которых уехавшая из Германии преподаватель Баухауза Грета Штерн [9] и Анатоль Садерман; аргентинская интеллигенция во втором поколении, потомки семей из Италии, Испании, Германии, — это была космополитическая среда, котел, в котором рождался феномен модернисткой аргентинской культуры; расцвет ее пришелся на 1960-е... Садерман был частью этой среды и по воспитанию, выросший на истории мировой культуры, и по образованию, и по кругу своих интересов. Это был тот случай, когда фотограф является художником и для него естественно жить в мире искусства, и думать в категориях искусства.

Уже в поздние годы творчества фотографа из многолетней дружбы Анатоля с художниками Аргентины возник проект выставки и книги «портреты Садермана и коллекция Садермана».

Анатолий Борисович вспоминал: «Первым представителем изящных искусств Аргентины был в моей студии не живописец, а скульптор, Луи

Фальчини. Его привел ко мне мой старинный приятель, архитектор Владимиро Акоста [10], считавший сильной стороной моего творчества именно мужские портреты. Фальчини имел репутацию человека слова, который, если что не по нему, рубил сплеча и уже не восстанавливал разрушенных отношений. Считалось, что ему трудно угодить. Я сделал серию его портретов, в которых передал свое отношение к нему, этот его знаменитый характер. В результате мы подружились и продолжаем дружить десятилетиями… Потом пришли все».

Со временем установилась традиция: художники дарили Садерману свои работы; с годами среди даров особое место заняли автопортреты. Они, как известно, бывают разными: от реалистических до абстрактных. Так родилась коллекция — портреты художников работы Садермана и произведения его моделей, обращенные внутрь себя. Анатоль писал: «Этот обмен фотографий на живопись был дважды важен: он показывал истинные лица художников и мою свободу, с которой я запечатлевал их». В художественной среде Буэнос-Айреса середины XX века Садерман легитимизировал фотографию: отныне она была сопоставима с живописью, равна ей по заключенной в произведении авторской экспрессии.

Вместе с Гретой Штерн и ее мужем Горацио Копполой [11] Садерман стоял у истоков нового диалога фотографии и современного иллюстрированного издания. В то время, когда в СССР выходил журнал «СССР на стройке», молодые художники в Аргентине сотрудничали с крупнейшей газетой страны «Ла Пренса» и с разнообразными журналами, некоторые из которых остались в истории буквально одним-двумя номерами.

Но сегодня эти экспериментальные материалы, обложки и фотоколлажные иллюстрации интересны историкам: как медиа фотографии, современное искусство, монтажное мышление соединялись в неожиданных и свежих результатах; какие формы приобретал модернизм, выросший из общего корня европейской культуры, но развившийся в относительной информационной изоляции как в СССР, так и на южно-американском континенте.

Работы Садермана публиковались в иллюстрированных изданиях Буэнос-Айреса как самостоятельные произведения, вырабатывая у

читающей публики отношение к фотографии как форме искусства. Когда же его снимки коллажировались, они становились частью нового объекта – журнальной иллюстрации на основе фотографии и текста, фотографии и графики, создавая ощущение неотъемлемого присутствия фотографии среди всех прочих форм визуальной культуры современности повсюду…

Важнейшим вкладом в историю фотографии Аргентины была работа Садермана-портретиста. Отличный рисовальщик, прекрасно знающий историю искусства, понимающий роль света в истории живописи, Анатоль экспериментировал с различными формами фотографического портрета.

Приведем несколько примеров из его классического портфолио. Портрет Эренбурга – классический для 1930-1950-х салонный (снятый в интерьере) образ, где характер раскрывается выбором ракурса модели, где все дано с ровной интонацией (в заполняющем весь кадр свете), без жестких контрастов, которые создали бы ненужный здесь аффект. Эренбург сдержан, холоден, закрыт, и этот характер подчеркнут намеренно скупыми средствами выразительности.

Живописец Мигель Викторика, весельчак с фонтанирующей цветом живописью, фовист с взрывным характером, — изображение контрастное, экспрессивное. Оно построено на контрапункте мелких светлых пятен (улыбка, кончики пальцев рук, белые пятна на кошке в руках модели), и светлых длинных, как мазки кистью, линий (драпировка фона, длинный череп, кисти рук) на бархатистой черноте фона.

Портрет живописца и графика Карлоса Алонса, младшего среди аргентинских модернистов, в исполнении Садермана — аллюзия на изображения Августом Зандером юных художников и архитекторов 1920-х. Вероятно, Садерман, снимая Алонсо, вспоминал себя, каким он приехал в Монтевидео, как рисовал, забывая о времени, каким непреклонным он был… В композиции этого портрета все – из 1920-х, но именно этому времени поклонялись в 1960-х («Портрет Алонсо», 1966): в то десятилетие в мировом современном искусстве состоялось обретение вновь наследия авангардных десятилетий экспериментов, прерванных Второй мировой войной, наследия, недооцененного из-за войны, нарушенного в своем развитии, и новым поколением –

шестидесятников – продолжаемых. Садерман интуитивно выражает время, в которое снимает, обращаясь вглубь собственного личного опыта…

В начале 1960-х Садермана в Буэнос-Айресе чествуют как никого другого: Национальный Фонд Искусств закупает коллекцию из 300 портретов деятелей искусства после персональной выставки фотографа. Благодаря этому обстоятельству он на два года отправляется в Италию, где снимает, снимает.

Там он выходит на улицы не с форматной студийной камерой, которую он оставил в Буэнос-Айресе, но с «Лейкой», наслаждается светом, игрой силуэтов и бликов. В этих фотографиях отзвуки довоенного модернизма, в годы которого Садерман был вынужден сконцентрироваться на портрете, чтобы выиграть свое имя у беззвестности. В 1960-е он признанный мастер, и это освобождает его: он может любоваться городом, быть естественным, воздушным, легким, как в молодости, снова стать тем юным интеллектуалом, влюбленным в европейскую культуру и верующим в прогресс, — он может все, уже не боясь быть непонятым, обвиненным в архаике… Эти снимки в те же годы были представлены на выставках в Италии, Испании, показаны в Аргентине. Поворот в 1960-е фотографической культуры уличной фотографии к стилистике 1920-х годов делает новую фотографию Садермана востребованной.

По возвращении в Буэнос-Айрес он создает серию портретов и семейных сцен в доме друзей, где живет маленькая девочка Палома. Этот цикл станет одним из любимейших у публики. Хрупкие силуэты, фарфоровая красота и невинность детских лиц; мать и дитя дома на фоне окон, открытых в небо над городом, — таким знают свой «Буэнос» его обитатели, таким он впервые в фотографии прозвучал у Садермана. Почитатели нарекли фотографа «Возвышенным».

Серия снимков о Паломе создана как образ модернистской Аргентины, современной, человечной, но эта серия навеяна и опытом Италии, в ее центре — девочка, ее взаимоотношения с родителями, окруженные современным бытом так, как Микеланджело Антониони окружал ассамбляжем города героев своих ранних картин. Жизнь в Европе для Анатоля Садермана была реализацией его давних

мечтаний — вернуться домой, в культуру, где все уже было. Но итальянская история для Садермана проходила под аккомпанемент тесного общения с сыном Алехандро, который в 1960-х работал в Италии кинооператором государственной телестудии RAI и общался с крупнейшими деятелями кино и теле-индустрии. Как для сына, так и для отца опыт итальянского кинематографического неореализма оказался формообразующим, но для одного он определил стиль всего творчества, а для другого — вплавился в его стиль последних десятилетий.

Кажется, что Садерман прошел невредимым сквозь двадцатый век, миновав трагические страницы послереволюционных бурь на родине, холокост в Германии. Он сохранился даже в Аргентине, уйдя на покой символически в 1975 году, когда к власти пришла диктатура военных… В 1982 Анатоль Садерман был награжден премией Contex (в те годы одной из престижнейших фотографических наград), а спустя год правительство города Буэнос-Айреса сделало его «Прославленным гражданином Буэнос-Айреса»; это важнейшее свидетельство вклада гражданина в развитие культуры и цивилизации аргентинской столицы.

Обладая тончайшей интуицией, в каких отношениях Садерман был с метафизической литературой новой родины? — В буквальных. Хорхе Луиса Борхеса он снимал, подобрав ему фантастическую метафору в виде глобуса, будто висящего среди книг; так что в кадре два подобных предмета, яйцо головы писателя и шар земли. У Садермана получилась композиция с сюрреалистическим эхом, здесь и Сальвадора Дали и любимые фотографом итальянские «метафизики», Де Кирико, например…

В конце жизни Анатолий Борисович успел застать свое «возвращение», когда фотография, сделанная в 1930-х молодым владельцем ателье на авеню Каллео стала предметом музейного собирательства. Впрочем, Садерман из истории аргентинской фотографии никогда никуда не уходил, даже уйдя на покой: он есть во всех публикациях по ее истории. В Россию Садерман-фотограф только возвращается.

Примечания:

1. MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, музей, основанный меценатом Эдуардо Костантини и управляется фондом MALBA с 2001 года. В постоянной экспозиции музея представлено искусство стран Южной и Центральной Америки XX –начала XXI веков.

2. Информация из списков московских кинотеатров до 1917 года: «6 декабря 1913 на Серпуховской площади Абрам Гехтман совместно с П.С. Антик, Д.С. Дубиновским, Б.Г. Задерман открывают кинотеатр «Великан» на 2000 мест». – Для того времени это было крупнейшим заведением города, показывавшим фильмы на постоянной основе.

3. Частично опубликованы в тексте Луиса Приамо “Анатоль” в книге “Saderman”, 2009.

4. Т. Риис, “Ориенталист». Ч. 2, гл. 8 – цит. по порталу современной литературы на русском языке www.litresp.ru (http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/riis-tom/orientalist/3), обращение 16.06.2018

5. Николас Яровоф (? – 1958, Монтевидео). Николай Иванович Яровой, жил в Монтевидео (Уругвай) с 1910-х годов, был иностранных корреспондентом Русского фотографического общества (РФО), его статьи о фотографии в Уругвае и соседних странах печатались в «Повестках РФО» (в 1916-1918 гг.), «Вестнике фотографии» и в журнале «Фотограф» (издание РФО, в 1924 и 1926 гг.). Яровоф проводил в Монтевидео международные фотографические салоны (выставки) с участием авторов из России. Наиболее часто упоминаемый факт его биографии – создание серии портретов балерины Анны Павловой во время гастролей в Монтевидео в 1910-1920-х гг. Наиболее известные – костюмированные портреты 1923 года. В этот период Монтевидео был заметным культурным центром Южной Америки с активно действующим оперным театром, со множеством гастрольных концертов и спектаклей иностранных трупп.

В 1929 году Яровоф представил психологический портрет Павловой на ежегодном салоне фотографических портретов в Национальной портретной галерее в Лондоне. Коллекция портретов

деятелей уругвайской культуры, созданная Яровофым, еще несколько десятилетий после его смерти украшала букинистический магазин по соседству с бывшим ателье фотографа. К сожалению, к 2010-м годам эта коллекция бесследно исчезла.

6. Ильза фон Ренцель-Аткинсон (1893, Франкфурт-на-Майне – 1985, Сан Мартен-де -лос-Анд). В семье Ренцель было трое детей, Ильзе одна из них. В начале XX века из Германии Ренцель приехали в Аргентину. Тем не менее, Ильза получила образование в Париже, но, в связи с началом Первой мировой войны, была вынуждена вернуться к родным. В 1920-е годы ее основными увлечениями стали ботаника, геология, альпинизм, философия. В 1930-е она прославилась в Аргентине как первая женщина-альпинист и автор статей, посвященных флоре страны. В 1932 году была награждена президентом республики Аргентина за исследование Патагонского льда. В 1935 году вышла совместная с Садерманом (фотографии) книга о растениях. Была корреспондентом центральных газет и журналов, писала научно-популярные статьи. В 1938 году во время очередной экспедиции Ренцель встретилась с британским геологом Дж. Аткинсоном и в 1941 году вышла за него замуж. Продолжала заниматься ботаникой и геологией в рамках исследовательских программ Аргентинской академии наук на протяжении всей жизни.

7. Алисия Ортиз (ок. 1910, провинция Энтре Риос – ?, Буэнос-Айрес), писатель, публицист, супруга Карлоса Духовны, основателя Коммунистической партии Аргентины, мать известной журналистки Алисии Духовны Ортиз (р. 1940, Буэнос-Айрес).

8. Степан Эрьзя (1876, Мордовия – 1959, Москва), Степан Дмитриевич Нефедов, художник, скульптор. Псевдоним отражает принадлежность художника к этинической группе эрьзя сордовских народов. С 1906 по 1914 жил в Италии и Франции. По возвращении в Россию активно работал. К середине 1920-х, когда план монументальной пропаганды утратил актуальность, осознанно пришел к эмиграции в 1926 году. С 1927 по 1950 год работал в Аргентине. В 1951 году вернулся в СССР.

9. Грета Штерн (1904, Эльбельфельд – 1999, Буэнос-Айрес), аргентинский фотограф родом из Германии. В 1923—1925 годах изучала искусство графики в Штутгарте. В 1925—1926 годах работала в

рекламе. По совету одной из самых ярких женщин-фотографов Германии 1920-х, Умбо, в 1927 году обратилась к изучению фотографии в в Берлине. В 1929 году вместе с Эллен Ауэрбах открыла студию рисунка и фотографии *ringl+pit*, в 1933 году подруги получили Международную премию в Брюсселе. Два семестра работала в Баухаусе. В 1933 году эмигрировала от нацизма в Великобританию. В 1935 году вышла замуж за аргентинского фотографа Орасио Копполу, с которым познакомилась в Баухаусе, в 1936 году уехала с ним и новорожденной дочерью в Буэнос-Айрес. В 1975 вернулась в Германию (что было связано, скорее всего, с приходом в Аргентине к власти хунты), прожила там полтора десятилетия, позднее вернулась в Аргентину. Один из ярчайших представителей визуального модернизма 1930-1950-х годов в Аргентине.

10. Владимиро Акосто (1900, Одесса – 1967, Буэнос-Айрес). Владимир Александрович Константиновский, в 1919 году эмигрировал в Рим, где работал у Марсело Пьяцентини, в 1922 году жил в Берлине, где изучал «инженерный курс» у Вальтера Гропиуса; приехал в Буэнос-Айрес в 1928 году. Стал центральной фигурой круга рационалистов в архитектуре, в 1932 году опубликовал свою систему «Гелиос», соединяющую передовые инженерные идеи (Акоста создал систему террас, ориентированных по солнцу, для поддержания теплового баланса в доме) и учение о «местном климате (clima privado)» (включая не только функциональное, но образное начало) как определяющем направлении в современной архитектуре.

С Владимиром Константиновским, вероятно, Анатолий Садерман мог встретиться еще в Берлине. В любом случае, общность судьбы и принадлежность к одной культуре, сходство жизненного опыта сблизили их в Аргентине. Если судить по воспоминаниям Садермана, они встретились в Буэнос-Айресе как старые знакомые…

11. Горацио Коппола (1906 – 2012, Буэнос-Айрес). Горицио (Орасио) Коппола, аргентинский фотограф из семьи генуэзского происхождения. В 1929 году основал первый в Буэнос-Айресе фотоклуб, просуществовавший до 1931 года. В 1930 – 1932 годах учился в Баухаузе, где познакомился с Гретой Штерн, впоследствии его супругой. В 1936 году они вернулись в Аргентину. Коппола основал одну из лучших

частных студий Буэнос-Айреса. В 1943 году брак с Штерн распался. Коппола много снимал Буэнос-Айрес по заказу городских властей (подобно работам, выполненным для Парижа Атже), путешествовал по Европе и Северной Америке, стал одним из первых профессоров курса фотографии в университете Буэнос-Айреса (1975-1982).

Библиография:

1. «Galerías. Grandes maestros. Anatole Saderman». Asociación de reporteros gráficos de la república Argentina. Archivado desde el original el 24 de noviembre de 2015
2. *Fiterman*, Jacobo. Anatole Saderman. Retratos, autorretratos + retratos. Buenos Aires: 2009.
3. *Facio Sara*. Grete Stern. Fotografia en la Argentina 1937-1981. Buenos Aires: La Azotea, 1988.
4. *Figueira Fernando, Saderman Anatole*. Saderman: Di Sandro. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1982.
5. *Idurre Alonso, Keller Judith*. Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2017
6. *Idurre Alonso.* The Metropolis in Latin America. 1830-1930. Buenos Aires, 2018.
7. *Priamo Luis*. Anatole. – Saderman. Buenos Aires: Fundacion Antochas, 2009.
8. «Premios Konex. Anatole Saderman». Fundación Konex. Archivado desde el original.
9. *Rentzell von, Ilse, Saderman Anatole*. Maravillas de nuestras plantas indígenas y algunas exóticas. Buenos Aires, 1935
10. *Sougez, M.L.; Gallardo* Pérez*, H*. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra
11. *Ruuc Том.* “Ориенталист». – www.litresp.ru (http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/riis-tom/orientalist/3), обращение 16.06.2018

Публикация материалов А.Б. Садермана из архива А.А. Садермана

(орфография и пунктуация оригинала сохранены – прим. автора статьи)

Данная публикация архива Н.И. Драчинского раскрывает нам сколь интересны и разнообразны фотографического сообщества …

ПИСЬМА

03.08.1926, Монтевидео

Дорогая Веруша, здравствуй.

Я собственно сел писать Вороновым, которым со дня своего приезда не писал ни строчки. Но настроение слишком поганое, а плакать [Лиде] в жилетку, я не имею никакого основания.

К тому же я сегодня видел тебя во сне, к сожалению, мельком. Зато все твои мне всю ночь снились с такой ясностью, как будто я видел все из первого ряда партера. Дело было на масленицу: мы с тобой были на балу, и ты на меня не обращала никакого внимания. Потом мы пришли к тебе домой, ты пошла спать к себе, а я расположился спать в какой-то биллиардной. Потом пришли твои папа и мама Шура и Юра тоже с какого-то бала, и я лежа в кровати наблюдал вашу семейную жизнь. Потом пришла моя мама, и стала меня ругать, зачем я у вас ночевал, когда в Монтевидео есть трое очень славных молодых людей, кот. меня могут приютить, сам я уж больше не мог вынести отеля. И я во сне подумал, что проще всего было бы, конечно, переночевать дома, у мамы.

А ночлежка мне правда больше невмоготу. Моя нара стоит под лестницей в углу. Стены мокрые, только не течет. Я в этой обстановке схватил ужасную простуду, неделю уж не дышу, и ломит все тело от кашля. Погода стоит соответствующая: туман, холод, вечный дождь. А на днях был один такой весенний день, что даже без пальто я до обеда прошлялся по гавани, в блаженном настроении, и плевать хотел на все неприятности.

Зато в такую погоду приходить домой, в отель — мучение, входишь, как в холерные бараки или какие-нибудь катакомбы, воняющие чем угодно, только не человеческим жильем.

Нужно скорей вылезать отсюда – через неделю месяц, как я здесь живу, но не видишь средств.

При всем том, самые радужные надежды на будущее: работа продвигается быстро, я уже знаю, что как Anzichtskarten. В основе всего дела лежит полная и стихийная халтура. Но работает он кажется ничего, несмотря на бессезонье. Я ему нужен как лаборант, и представь себе, никогда не занимаясь этим делом, я почти без указаний вполне удовлетворительно справляюсь с своей задачей.

Кроме того, он меня хочет использовать как художника. От вещей, которые я делал у Яровова он заахал, и сегодня усадил меня за портреты со своих фотографий. Ну, ты понимаешь, одно дело работать с художественных портретов, еще вдобавок механически получая математическое сходство, а совсем другое с «пушечных» карточек, где лицо максимум сантиметр-полтора в длину, да еще по сеткам. Одним словом ваш маэстро сделал г., и свалил на настроение. Далее: работаю я у него с восьми утра до без четверти восемь вечера, кормлюсь, конечно, лучше, чем в отеле. Но он меня хочет из отеля взять к себе в угол, и тогда мне придется работать не до восьми, а до 12-ти, да еще с 7-ми утра. О плате я еще с ним не говорил, обожду еще денька два, а там посмотрю. Он сам парень ничего, но, понимаешь, мне с ним и со всей его компанией не о чем говорить — все рабочие с юга Германии — и это жутко.

Я думаю, все таки у него некоторое время помучиться: перейму у него пока что его нехитрое пушечное ремесло, благо самое главное – аппарат — у меня уже есть.

Потом либо сам пойду стрелять по улицам и пляжам, или все таки, постараюсь опять попасть, уж на законном основании к Яровову, до которого от моего теперешнего фотографа ровно такое расстояние, как от земли до ближайшей к ней звезде, т.е. 40 миллионов лет курьерским поездом.

Верка, как смешно читать, когда ты пишешь, чтобы я тебя выписал сюда. Я постараюсь все таки поработать здесь, и скопить себе денег, лишь бы немного монет выгнать на уплату берлинских долгов, которые, мне, впрочем, бессонницы не причиняют, но все ж таки.

Да, кстати, еще о лотерее: мы здесь все, обитатели эмигрантского дома, несчастная накипь Европы, в нашей незавидной доле

стали суеверны до крайности. Скажем, приметам, придается категорическое значенье. Я всегда немного рисовался суеверием, теперь я не рисуюсь и напр. сегодня был страшно огорчен тем, что видел во сне какого то ребенка, которому я будто бы перерезал глотку. Потом этот самый ребенок с матерью пришел ко мне, и я должен был снять с него портрет (мать его была уверена в моей невиновности; все это было плодом интриг гувернантки) и я страшно волновался, так как из за них я мог опоздать в суд, куда был приглашен по этому самому поводу.

Плохого в этом сне во первых ребенок — к неприятностям, и потом, что рана его совсем затянулась, и я не видел крови, которая как раз обозначает успех. Как раз день был сегодня плохой и только твое и мамино письма, уже не знал чему приписать. Да, так о лотерее: сейчас ко мне подкатил г-н Медведовский, мой утешитель, очень любопытный человек.

[...]

Ну, конечно, сейчас уже около 12-ти, я засиделся. Завтра допишу все равно отправлять не на что. Мешали мне здорово, ко мне здесь все шляются побеседовать и поделиться состоянием пищеварения, но все таки я одним махом написал 5 страниц. А вот Вороновым до сих пор ни строчки. Мама уже сегодня пишет, что обижается, но мне им как то не о чем писать. Ну пока; спасибо за все приветы, заставь Шуру черкнуть мне две строчки. Как: деретесь? И больно ли? Тарелками или сапогами? Ты сама понимаешь, как эти вопросы меня волнуют и занимают.

Пока Целую, прощай, пиши, пиши и пиши. Всем твоим и не только привет.

19.08

Здравствуй, Веруша. Вчера написал тебе что то слишком много. Перечитать ужасная лень, поэтому заранее прошу прощения за все Pluchtigkaits и прочие Pehlirы. Сейчас живенько кончу это письмо. Сегодня прошел еще один жуткий день, дождь и дождь, хоть тресни. У хозяина до 4-х не было на обед и в животе у меня урчал и выл такой голод, что я не запомню. Вообще весело. Под благовидным

предлогом я удрал к Яровову там меня ждали письма из Парагвая с переводом $10 и обещанием от Мити к середине и концу месяца еще по такой же сумме. Он мне ведь должен. Потом побежал домой, где меня ждал удар: уехал мой утешитель г-н Медведовский*, неразб.* и при том в Payrandu, городок внутри страны, на такое же бездолье и бездомье, как здесь. Мне за хлопотами даже позабыл передать привет. Ты знаешь, я никогда не предполагал, что сумею так привязаться к пожилому, и вообще чуждому мне человеку. Но живя в полном одиночестве среди стольких людей, научаешься ценить человеческие отношения на вес небесной благодати.

Ну так или иначе, а здесь я больше не останусь. Завтра же начну искать себе альтижу, по-русски мансарду, за кот. не очень дерут. Мебели, кроме кровати и гвоздей по началу, конечно никакой не будет, да ведь и здесь нету, да зато все таки буду в своей собственной конуре.

Сейчас буду отписываться нашим в Парагвай и маме. Потом может быть еще напишу тебе. Да, Зое уж давно начал, докончить надо. Остальные более или менее подождут. Я тебе еще хотел написать кучу но сейчас все исчезло. Разлука с Медведовским меня огорчила больше, чем в свое время прощание на пароходе с Пашей и Женей. Поистине, вкусившему горького и пресное кажется сладким. Наши живут в Асуньсоне вчетвером (Тоня Гурьян – *неразбр.*) вот счастливые небось и не ценят. Ну пока прощай, пиши, поцелуй Шурку

[обрыв листа – дата неизвестна]

отправлять сейчас ж. Как сколько, приеду в Европу, здесь не житье, даже с деньгами.

Я сейчас хожу и мечтаю, те [*т.е. – прим.ред.*] сплю и вижу выиграть grande. Это вот какая штука: раза два-три в неделю здесь устраивается денежная лотерея в пользу государственных «богоугодных» учреждений. Главный выигрыш – grande – либо 20, либо 50, либо 100 тысяч пэз (*peso – прим. автора*). Раз в год (как раз завтра) разыгрывается 300 000 пэз. Конечно, на каждую лотерею цены билетам различные. На 20,50 и 100, одна пятая стоит 1,05 или 2,10. Играет и волнуется весь город, это вроде рулетки: начал, не

можешь бросить. Многим очень не везет. Многие выигрывают по мелочам, но есть случаи и моментального разбогатенья. Я еще, конечно, не играл, потому что не на что пока. Но будут деньги попробую, хотя результат знаю наперед. Но если выиграю, жди к себе в гости. Сейчас я, конечно не рыпаюсь: во первых еще не достаточно измучился; во вторых жить в Уругвае, и не купаться с лучшего в мире пляжа стыдно. Далее: свинство не вкусить плодов уругвайских садов, а сейчас, кроме апельсинов, мандаринов и бананов ни черта нету. Кроме того я еще рассчитываю, вернее надеюсь побывать в центре страны, и при оказии хлебнуть из чаши креольских страстей. Очень меня прельщает также и сезон на китолове: а прежде всего, конечно, хочется изучить, хоть как-нибудь испанский. Слушай, ты кому можешь рассказывай о положении здесь: надо постепенно развенчивать южно-Американского идола, а я, как меня припечет, черкну насчет этого несколько строчек в «Руль»: Николай Васильевич устроит. Да спасибо, что передала комплимент от него моей музе; он впрочем ничем не рисковал: de mortuis aut bene aut nihil, a de gustibus все равно non disputandes est, а человек он хороший. Я ему еще послал один стишок, который сочинил еще на пароходе, и который по моему, ничего: нехай печатает, хоть в Руле, хоть

[обрыв листа – *дата неизв.*]

от меня хотят, и почти овладел нужной техникой и легкостью. Но близок локоть – а не укусишь. Пока мне приходится выкраивать или одалживать неск. центов на ужин, и на службу ездить на 11 номере (московск. выражение).

Да насчет работы: перепробовал пастель и представь, остановился на цветном карандаше. Вот уж никогда не думал, что цветной карандаш это матерьял; оказывается – ошибался. Разумеется только для женских и детских головок. Мужчин я делаю итальянским карандашом. Пока, конечно, все идет в папку, но через пару деньков устроим внутреннюю выставку: в салоне и в витрине, а потом, когда подберется побольше интересного матерьяла снимем на недельку салон в центре. К Рождеству он мне сулит большущие заработки, но опять таки – зуб неймет.

А ты, чего ж, мне Веруша не пишешь? Признаться твое письмо я ожидал здесь одними из первых, но пока ничего нет. Из Европы раньше всего получил от мамы из Парижа и от Женички из Мюнхена. Потом от Лени было письмо. От наших из Парагвая тоже было: папа настроен бодро, думает суметь работать, беспокоиться обо мне и тд. Ребята скоро нарушатся (*неразбор. – прим.ред.*). Я жалею, что дал тебе адрес Беляева: небольшая дрянь, и хоть лебезит и протекторствует, но с письмом может выкинуть штуку.

Да, покуда продал свой один рисунок: пришли к Яровову два здешних поэта-журналиста. Заинтересовались моими работами, один тут же купил один из моих сангвинных портретов, еще берлинский – и заказал свой портрет той же манерой.

Это первый рисунок, кот. я продал (один заказанный портрет, кот. я продал, как только приехал – не считается) – знаешь жалко, как щенка (с собачьей точки зрения). Получил две пезы. Часть ушла на погашение долгов, часть прокутил: был в кино, и на ужин истратил восемь центов!

Кино стоит описать. Вообще кинообычаи здесь любопытные. Программа меняется ежедневно, даже в самых больших кино. Во дню два отделения: tarole – часть до 7-ми, и после – с 9-ти до 12-ти и до часу ночи. Отделения друг от друга отличаются только сопровождением.

Sr. Anatolio Saderman y Sra. Nina Saderman
Trad: “Sangreenel Don”
La Lucila – Pcia, Buenos-Aires
Rep. Argentina
Г-ну А. Задерман и Г-же Н. Задерман
Переводчикам «Тихого Дона»
в Аргентине

10.3.1965 Ростов-Дон. 10
СССР

Уважаемые коллеги!

Переводчики «Тихого Дона»! Привет Вам из России, с берегов прославленного Тихого Дона!

В Ростове-на-Дону, по случаю 60-летия знаменитого советского писателя-академика Мих. Шолохова, мы — поклонники его таланта — организуем Выставку зарубежных изданий его книг.

В связи с этим мы просим Вас о следующем:

Вы являетесь переводчиками VII и VIII частей «Тихого Дона» М. Шолохова – “Sandre en el Don” (1945) и “El Don arrasado” (1946), Argentina. Editiones progreso y cultura

Будьте так сердечно щедры — подарите нам на выставку свои фотоснимки и Ваш перевод «Тихого Дона» с дарственной надписью – отзывом о романе.

Пожалуйста, сообщите нам краткие сведения о себе — кто Вы по происхождению, Ваше образование, кем работаете, кого из советских писателей (кроме Шолохова) перевели на испанский и где издали?

Будьте любезны, напишите нам для Выставки кратко, где и когда Вы впервые прочли «Тихий Дон»? Какое он произвел на Вас впечатление? Какие споры вокруг этого романа? И как и кем было задумано и осуществлено издание «Тихого Дона» в Аргентине. С какого оригинала Вы переводили (с русского или французского)? В Вашем издании были ли сделаны какие-либо сокращения? Укажите важнейшие главы и эпизоды, которые сокращены. Какие к этому были мотивы и причины? И это было в Аргентине самое первое или второе издание «Тихого Дона»?

Каким издательством и в каком тираже был издан Ваш перевод «Тихого Дона». Какие были самые первые отзывы прессы. Пожалуйста, приведите 3-4 цитаты из прессы, назвав газету, дату, автора. Не было ли в те годы влияния и нажима германо-фашистской пропаганды против «Тихого Дона»?

Нас интересует полемика pro et contra вокруг шолоховского романа, которая, несомненно, была в прессе. Ведь всему миру было известно, что Гитлер сжег книги М. Горького, Льва Толстого и М. Шолохова. И отзвуки на это варварство, видимо, были и в Вашей прессе?

Нас интересуют высказывания прессы о Шолохове в настоящее

время. Идет ли Аргентинская профессура (литературоведы) в фарватере американской критики или имеют свою реалистическую позицию? Назовите имена, книги и сто в них пишется о Шолохове?

В Аргентине издавались русские газеты и журналы, в которых печатались главы из шолоховских романов и статьи о Шолохове?

Очень просим Вас подарите нам для Выставки хотя бы по 5-6 образцов.

Ответ желателен самый скорый, так как 5.5. с.г. будет открытие Выставки.

С искренним уважением –
Гражданин СССР – Константин Прийма
Член Союза журналистов

СССР
Ростов-Дон. 10
Пр. К. Маркса, 50\87, к.198
Константин Прийма