



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное
учреждение культуры «Государственный
музейно-выставочный центр РОСФОТО»

Сборник докладов конференции «Фотография в музее»

21–23 мая 2019 г.

Санкт-Петербург
2019



Вид экспозиции выставки «Ранняя британская фотография». росфото, 2017

От редакции

Конференция «Фотография в музее» проводится с 2003 года Государственным музейно-выставочным центром росфото. С 2008 года она стала частью Программы сохранения фотодокументов, входящих в состав государственных фондов Российской Федерации. Целями программы являются формирование и проведение направленной государственной политики в сфере сохранения и использования фотографических фондов. Одна из главных задач Программы сохранения — изучение, анализ и введение в научный оборот информации о составе и содержании российских фотографических коллекций.

С 2012 года ежегодно публикуется сборник докладов конференции. В восемь вышедших за это время сборников «Фотография в музее» вошло более 300 статей, посвященных актуальным проблемам изучения отечественного фотографического наследия. В конференции традиционно принимают участие крупнейшие музеи и архивы Российской Федерации: Государственный Русский музей, Государственный историко-культурный заповедник «Московский Кремль», Государственная Третьяковская галерея, Государственный архив Российской Федерации, Российский государственный архив кинофотодокументов, Российский государственный архив Военно-морского флота и другие. Не менее важно, что на конференции «Фотография в музее» представили информацию о своих фотоколлекциях многие региональные музеи, архивы и библиотеки. География регионов участников конференции очень широка — от Калининграда до Владивостока, от Мурманска и Архангельска до Ставропольского и Краснодарского края и Республики Крым.

За прошедшие годы конференция превратилась в крупнейшую площадку, на которой музейные и архивные специалисты обмениваются опытом, обсуждают проблемы

и задачи в области сохранения и изучения национального фотографического наследия. Конференция способствовало развитию постоянных профессиональных связей и созданию совместных проектов. Частыми гостями конференции являются представители музейного сообщества Республики Беларусь, а в этом году — и Республики Азербайджан.

Каждый год мы стремимся расширить знания о содержании фотоколлекций музеев, архивов и библиотек России, об их востребованности в музейно-выставочной и исследовательской деятельности. Поэтому для каждой конференции мы выбираем новую тему, связанную с составом и содержанием фотофондов. Эту традицию Государственный музейно-выставочный центр росфото намерен сохранить и в дальнейшем. На ближайшие два года намечены темы, связанные с военной и индустриальной фотографией в составе фотоколлекций организаций культуры Российской Федерации.

В 2019 году мы решили обсудить фотографические выставочные и издательские проекты. Статьи, вошедшие в сборник, знакомят со всем многообразием тематики и форм таких проектов, созданных российскими музеями, архивами и библиотеками. Также в сборнике докладов представлены обзоры фотографических фондов и фотоколлекций, рассматриваются проблемы комплектования коллекций, отдельно представлены исследования фондов этнографической фотографии.

Материалы конференции предназначены для специалистов в области сохранения и изучения фотографических коллекций, а также для любителей фотографии и отечественной истории.

Сборник докладов конференции
«Фотография в музее» 21–23 мая 2019 г.
Санкт-Петербург
Сборник издается один раз в год с 2012 г.

При поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО»
Генеральный директор З.М. Коловский

Организаторы конференции и составители сборника докладов:

Директор выставочных и издательских программ А.В. Максимова
Ведущий специалист Е.А. Агофонова
Хранитель музейных предметов Р.С. Базанова

Переводчик: А.Р. Сафонова
Редакторы: Е.А. Васильева, А.Р. Сафонова
Корректор: О.А. Сапрунова
Оригинал-макет, верстка: А.Л. Макаров

ISSN: 2618-6683

© РОСФОТО

Содержание

От редакции	3	М.М. Галкина Коллекция балетных фотографий из собрания Михаила Ларионова	58
Содержание	5		
Н.И. Савченко «Савва Сивко (1888–1978). Фотограф Любчанского края». Исследовательский, выставочный, издательский проект по материалам коллекции фотонегативов Саввы Сивко из фондов Национального исторического музея Республики Беларусь	7	М.О. Болотина «Зримая память» истории. Памяти профессора В.М. Магидова	64
К.Ю. Соловьева 1867 год: первая фотовыставка о народах Российской империи. По материалам коллекций Российского этнографического музея	13	Т.Л. Жекова, Г.С. Талипова Издательский проект «Долгий путь фотографии: поиски и открытия»	69
Т.А. Мордкович, Е.Н. Лопатина «Памятники Бахчисарая в объективе фотокамеры»: этапы атрибуции фотодокументов при подготовке экспозиции	19	В.А. Гусак Фотография кино в собрании Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО	72
Я.В. Романова Ранняя британская фотография в собрании Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО. Проблема экспонирования светочувствительных отпечатков	27	Н.П. Ерофеев Фотоархив и экспонирование фотографических материалов в Государственной Третьяковской галерее	77
С.В. Гусева Российская империя на рубеже XIX–XX веков: города, люди, судьбы. Опыт организации выставки «Снимок на память» (2017–2018) в Московском государственном объединенном музее-заповеднике	30	В.Б. Малакшанова Коллекция этнографических фотографий чиновника особых поручений П.П. Шимкевича (1862–1920)	81
А.В. Глушков Использование фотодокументов для создания виртуальной выставки «Первая на Урале: к 140-летию горнозаводской железной дороги»	35	Л.С. Лаврентьева Фотография — локус традиционного русского женского костюма	85
Е.Е. Колоскова Из опыта подготовки альбома «Гражданская война в России в фотографиях и кинохронике. 1917-1922»	40	Е.Б. Толмачева Фотомонтаж и ретушь в ранней этнографической фотографии: эстетика или коммерческий ход?	89
О.С. Гожалимова Издательский проект Рыбинского музея-заповедника: 182-й пехотный Гроховский полк в Первой мировой войне	46	Е.В. Ариштович Дореволюционные фотографии Пустозерска и пустозерских семей из фондов музея-заповедника «Пустозерск»	93
И.А. Панченко Крым в фотографиях 1880–1910-х годов из цикла «Путешествие по Российской империи» из собрания Русского музея	51	О.М. Богданова Комплексы семейных фотографий в собрании Каргопольского музея	98
		М.В. Григорьева Фотографии В.Г. Короленко в фондах Государственного музея К.А. Федина: атрибуция предметов в жанре «музейного расследования»	103
		О.В. Мачугина От старой атрибуции к новой. Опыт исследования исторической фотографии в Государственном музее-усадьбе «Архангельское»	106

Е.В. Филиппова Коллекция фотографа Д. П. Петрова в собрании Тотемского музейного объединения	111	А.А. Лисицкая История использования фотографии в морском ведомстве	149
А.О. Васильченко Виды Иркутска и Восточной Сибири А. К. Гофмана и особенности фотографии 1860-х гг.	115	М.А. Круглова, В.П. Мозговой «Дипломатия канонеров» в объективе фотокамеры. По материалам периодической печати конца XIX — начала XX века и фонда фотографий и негативов Центрального военно-морского музея	151
М.Г. Попкова История Карелии глазами фотографов. Из опыта работы Национального архива Республики Карелия по комплектованию фотодокументами ведущих фотокорреспондентов республики	122	Л.П. Рудакова Столетний юбилей Отечественной войны 1812 года в фотографиях из собрания Императорского Русского военно-исторического общества	156
А.П. Пудалова Коллекция негативов на пленке В.Ф. Андрианова (1952–2004) в фондах Государственного архива аудиовизуальной документации Нижегородской области: проблемы описания и перспективы использования	125	Е.А. Теркель Светопись и живопись Николая Мещерина	160
М.А. Гаганова Из творческого наследия фотохудожников А. Д. Гринберга и А. В. Хлебникова	130	М.К. Крышталева Фотографии из парижского собрания А. Н. Бенуа в фонде «Архив Музея семьи Бенуа» (гмз «Петергоф»)	165
Э.А. Дадашев, Ф.А. Агаев Бакинская губерния в объективе русских фотографов конца XIX — начала XX века. По материалам коллекции Национального музея истории Азербайджана	136	Т.Р. Палицкая Фотография на холсте. «В. А. Серов Портрет императора Николая II». Опыт хранения, изучения и экспонирования	171
Н.А. Станулевич Фотографическая коллекция Музея-квартиры П. К. Козлова	140	Пояснения к сборнику	175
Л.И. Громова Обзор собрания фотоматериалов в фондах Мемориального музея-квартиры академика И. П. Павлова	144	Список сокращений	175
		Аннотации	176
		Summaries	182
		Список авторов	188
		Фотоэкспертный сектор отдела фототехнологической работы РОСФОТО	190

Н.И. Савченко

«Савва Сивко (1888–1978). Фотограф Любчанского края». Исследовательский, выставочный, издательский проект по материалам коллекции фотонегативов Саввы Сивко из фондов Национального исторического музея Республики Беларусь

В декабре 2018 г. в залах Национального исторического музея Республики Беларусь открылся выставочный проект «Савва Сивко (1888–1978). Фотограф Любчанского края», который впервые представил творческое наследие деревенского фотографа Саввы Владимировича Сивко. Он родился в деревне Сенно, что в пяти километрах от небольшого белорусского поселка Любча Новогрудского района Гродненской области и проработал в этих местах более 30 лет. Тема истории сельской фотографии на сегодняшний день является малоизученной, очень немного мы знаем о местечковых и деревенских фотографах. Поэтому одной из главных задач было вернуть к жизни забытое имя мастера, изучить и ввести в научный и общекультурный оборот его богатый фотоархив. Тем более что 2018 г. для фотографа стал юбилейным.

Работа по созданию проекта включала в себя несколько направлений музейной деятельности — научно-исследовательскую, экспозиционную, культурно-образовательную. Исходя из поставленных задач, научно-исследовательское направление стало одним из основных. Работа была непростой, но увлекательной и интересной и напоминала захватывающее детективное расследование.

Началось все с того, что в 2017 г. в фонды Национального исторического музея Республики Беларусь один из белорусских коллекционеров принес два чемоданчика со «стеклами» — фотонегативами межвоенного времени. Практически все 582 стеклянных пластины имели довольно хорошую сохранность, часть из них была уложена в свою «родную» упаковку — картонные коробки польского и советского производства. Надо отметить, что пластины были выявлены за пределами Беларуси — в Москве, на выставке-ярмарке «Вернисаж в Измайлово». Вскоре из интернет-публикаций выяснилось, что в Беларуси в частных руках находится еще одна часть архива¹. Некоторое время спустя удалось разыскать его владельца — минчанина Ивана Муравьева, у которого в настоящее время хранится 37 оригинальных фотонегативов.

Автор изображений на стеклах был неизвестен, а название региона, откуда они могли происходить, из уст владельца звучало примерно так: «где-то в Западной Белоруссии...».

После первичного визуального изучения коллекции были установлены основные места проведения съемки. Так, на одном из негативов присутствовало изображение замковой башни в небольшом городском поселке Любча. На другом на место съемки указывала вывеска «2-классная публичная школа в Загорье-Делятицком». Эти и еще несколько подобных «зацепок» позволили определить регион, где жил и работал пока еще неизвестный нам фотограф. Этот регион охватывал территорию современного Новогрудского района Гродненской области — городской поселок Любча и окружающие его деревни — Загорье-Делятицкое, Загорье-Сенненское, Куписк, Лавришево. Этот один из красивейших регионов на западе Беларуси образно был нами назван Любчанским краем. Его судьба, как и судьба многих западно-белорусских областей, была довольно непростой. За последние сто лет здесь прокатилось две мировые

войны, произошло несколько крупных перемен в государственном устройстве. В XIX в. эти земли являлись частью Российской империи, затем по условиям Рижского мирного договора 1921 г. эта территория вошла в состав Польской Республики, а в 1939-м, после начала Второй мировой войны, была включена в состав Белорусской Советской Социалистической Республики. Жители этого края испытали многие лишения — беженство и военные мобилизации в Первую мировую, разруху и восстановление, затем снова были — война, немецкая оккупация, партизанское движение, репрессии, ссылки и снова разруха, восстановление... Жизнь рядом с одной из крупнейших рек Беларуси — Неманом, а также в непосредственном соседстве с Любчанским замком и его владельцами из известнейшего рода Набоковых — Фальц-Фейнов (до 1939 г.) наделило местных жителей особым чувством гордости за свою малую родину. Сегодня многие из них бережно хранят в своих семьях редкие документы, фотографии, рукописи воспоминаний родителей, бабушек и дедушек. Один из них, уроженец Любчи Иван Антонович Печинский, уже 15 лет на благотворительных началах ведет работы по восстановлению замка.

Для того чтобы установить имя автора этого уникального фотоархива, а также идентифицировать остальные изображения, было решено отправиться непосредственно в те места, где снимал пока еще неизвестный нам фотограф. Первая музейная экспедиция состоялась в конце июля — начале августа 2017 г. Мы выехали в самый крупный населенный пункт, откуда происходило большинство изображений — городской поселок Любча. Одной из наших задач было найти бумажные фотоотпечатки, идентичные изображениям на негативах, внимательно изучить их, чтобы обнаружить сигнатуры автора. Во время проведения исследований из-за отсутствия архивных данных основным источником получения информации стал опрос. В первую очередь мы посещали старожилов местечка, рассказывали о коллекции, показывали сделанные с фотонегативов отпечатки и параллельно знакомились с семейными фотоархивами. В день удавалось побеседовать с двумя-тремя респондентами.

Первый успех ожидал нас в расположенной в пяти километрах от Любчи деревне Куписк. Во время работы с семейным архивом самодеятельного художника Виктора Золотилина был обнаружен оригинал фотографии 1937 г. с изображением группы учеников Куписской 7-летней школы. Точно такой же негатив находился и в музейной коллекции. Через несколько дней у жителя Любчи Алексея Васильевича Гириса, 1929 года рождения, отыскался еще один фотоотпечаток, который также полностью совпадал с изображением на нашем фотонегативе — ученики 7-летней общеобразовательной школы в Любче после окончания учебного года, снятые около Иллинской церкви. Это была несомненная удача! Но по-прежнему автор фотографий оставался неизвестным. Надежда обнаружить его имя в виде штампа или каких-нибудь иных отметок на оборотах оригинальных фотоотпечатков не оправдалась — обороты «молчали».

В последний день нашего нахождения в Любче, за несколько часов до отъезда в Минск удалось встретиться с бывшей учительницей английского языка местной школы



С.В. Сивко. Сыровары. 1932–1939.
Негатив на стекле. 9 × 12. ним рб, нп-053574/210.
© гУ «Национальный исторический музей Республики Беларусь»

Тамарой Леонидовной Гавритенко, которую нам рекомендовали как собирателя материалов по местной истории. Именно она помогала послушникам Свято-Лавришевского монастыря в поиске фотографий, связанных с историей этой древнейшей обители, и «добывала» информацию в беседах со старожилами. Тамара Леонидовна стала нашим активным помощником. Уже при первой встрече, рассматривая распечатки с негативов, она сразу же определила имена и места служения практически всех изображенных на фото батюшек. Таким образом, очень многие фотопластины получили «привязку» к месту съемки.

После нашего отъезда Тамара Леонидовна продолжила опрос не только местных любчанских старожилов, но на велосипеде объездила окрестные деревни. И результат не заставил себя долго ждать — были установлены многие изображенные на фотографиях люди, а также стало известным имя автора — Савва Владимирович Сивко.

Первым имя фотографа вспомнил 98-летний старожил деревни Няньково Иван Игнатьевич Комар, узнавший себя на одной из фотографий в группе учеников общеобразовательной школы в Любче. Уроженцы деревни Куписк Надежда Дмитриевна Романчик (1928 г. р.) и Георгий Федорович Кулеш (1926 г. р.) полностью подтвердили эту информацию.

Оказалось, что неподалеку от Любчи, в деревне Сенно Новогрудского района Гродненской области, по-прежнему проживает племянник фотографа Павел Павлович Сивко. Его помогла нам разыскать все та же неутомимая Тамара Леонидовна. Также мы узнали о том, что на окраине деревни сохранился дом фотографа. Именно с этим был связан второй выезд в Новогрудский район в начале сентября 2017 г.

Павел Павлович Сивко (1936 г. р.), бывший агроном колхоза «Принёманский», рассказал, что его дядя — Савва Владимирович Сивко — родился в деревне Сенно в семье Владимира и Соломонии (1857–1922)⁷ Сивко. В семье было трое детей: Павел (1884–1937), Савва (1888–1978) и младшая сестра, которую в честь матери называли Соломонией. В 1914 г. братья Павел и Савва были призваны в ряды царской армии, а 4 августа 1914 г. рядовой Сивко С.В. пропал без вести⁸. Наиболее крупной операцией русской армии в этот период была Восточно-Прусская, во время которой 150 тысяч российских солдат и офицеров попали в плен. Среди них был и Савва Сивко. Время до окончания войны он провел в немецком плену, в городе Ингольштадт (Бавария). Практически в одно и то же время в этом городе в лагере для военнопленных отбывали заключение будущий советский маршал М.Н. Тухачевский и будущий президент Франции Шарль де Голль⁴. Русские военнопленные низших чинов привлекались к

сельскохозяйственным работам у немецких хозяев. Именно в германском плену, по рассказам Павла Павловича Сивко, Савва Владимирович научился фотографировать, работать на тракторе (проходил там специальное обучение)⁵ и изготавливать сыры. Изучил и немецкий язык. Около 1922 г. вернулся на родину, которая на тот момент входила в состав молодой Польской Республики. Надо полагать, что с собой Савва Владимирович привез фотокамеру и переносной станок для ретуши форматам 13 × 18 см.

С разрешения Павла Павловича мы осмотрели заброшенный дом, в котором с 1938 по 1978 г. проживал фотограф. И удача снова сопутствовала нам. На чердаке среди соломы мы отыскали еще около четырехсот фотонегативов на стекле и пленке, оригинальные бумажные фотоотпечатки, инкрустированную соломкой раму, когда-то висевшую между двумя окнами в большой комнате. В раме, по воспоминаниям П.П. Сивко, располагались образцы фоторабот, чтобы клиент мог выбрать понравившийся вариант. Также в доме удалось обнаружить фотографические принадлежности 1930–1950-х гг., которые использовал фотограф в своей работе: несколько станков для проведения ретуши, самодельный, работавший на керосинке лабораторный фонарь, копировальный станок для контактной фотопечати с вкладышами, сушилки для фотонегативов на форматах 6 × 9, 9 × 12 и 10 × 15 см, стеклянную кювету Zeiss Icon 14 × 19 см для проявки, промывки и фиксирования отпечатков, фотокамеру этой же фирмы, шкафчик для хранения химических реактивов и даже сами реактивы. Правда, сохранность данных предметов оставляла желать лучшего.

Еще одна уникальная находка ждала нас в этом доме — переносной самодельный фотографический экран, на фоне которого делал свои многочисленные портретные снимки Савва Владимирович. Огромное полотно размером 200 × 210 см, написанное самим фотографом темперными красками⁶ на тонкой и, как оказалось, довольно износостойкой ткани «бязь». Аналогичных предметов в музейных собраниях Беларуси больше нет. На полотне вечное лето — ярко-синее озеро, раскидистые деревья, цветущие луга и салатно-зеленые косогоры, в изобилии встречающиеся в этих краях. Судя по изображениям на негативах и бумажных отпечатках, данным фотографическим фоном С.В. Сивко пользовался около 30 лет — с начала 1930-х до начала 1960-х гг. Прообразом для создания фотоэкрана послужила местность в деревне Сенежицы Новогрудского уезда, где родилась жена фотографа Евгения и где некоторое время жил и работал Савва Владимирович. Затем (примерно с 1956 г.) он параллельно пользовался двумя экранами. Еще один, новый⁷, был также самодельным, с изображением холмов, двух березок, ели и узкой, бегущей куда-то вдаль тропинки.

На первом этаже дома, в гуде мусора (чувствовалось, что до нас там уже поработали «любители истории») нам попались фрагменты брошюры-каталога фотоаппаратов Zeiss Icon конца 1930-х гг. Из нее выпала страничка временного удостоверения, выданного на имя белоруса, уроженца деревни Сенно Сивко Саввы Владимировича. Так удалось установить точный год рождения фотографа — 1888-й.

Портрет Саввы Владимировича нашли на чердаке среди других фотокарточек — погрудное изображение уже немолодого задумчивого человека, в небольших круглых очках и светлой рубашке из самотканого полотна⁸.

Таким образом, на сегодняшний день вместе с негативами из частного собрания этот уникальный фотоархив насчитывает 1028 фотонегативов и представляет собой стеклянные и пленочные фотопластины различных размеров — 10 × 15; 10 × 7,5; 5 × 7,5; 9 × 12; 6 × 9; 4,5 × 12; 4,5 × 6; 4,5 × 3; 4 × 5 см. Целостность некоторых найденных на чердаке стекол пришлось восстанавливать — собирать из многочисленных кусочков, словно детские мозаичные картинки. Состояние эмульсии многих пленочных фотонегативов было достаточно плачевным — чаще всего наблюдалось ее растрескивание и отслоение от основы.

Надо отметить, что на сегодняшний день в Беларуси известны только две коллекции авторских негативов на стекле 1900–1940-х гг. — священника Павла Волынцевича, насчитывающая около 150 стекол, которые хранятся в частных собраниях, и бухгалтера Минской казенной палаты Петра Злотникова, 25 негативов в собрании Национального исторического музея Республики Беларусь. Другие известные коллекции относятся к более позднему времени — 1950–1960-м гг. Также поражает сам факт существования такой коллекции — нестабильная историческая обстановка последнего столетия, насыщенного военными действиями, революционными событиями, репрессиями, не благоприятствовала сохранению местных фотографических архивов, тем более выполненных на таком хрупком носителе, как стекло. Все вышесказанное подтверждает ее редкость и уникальность.

Хронологические рамки фотоархива Саввы Сивко охватывают достаточно протяженный отрезок — с 1925 до 1970 г. Большинство материалов относятся к периоду 1932–1941 гг.

Коллекция весьма разнообразна и по своему жанровому составу. Здесь представлены практически все основные жанры, кроме натюрморта. Самый распространенный из них — портрет, причем во всем его разнообразии — от семейного и погребального до фотографий на документы. Съемка портретов чаще всего проводилась на открытом воздухе, на фоне специального экрана либо среди живой зелени. Однако, даже выполняя стационарную портретную съемку, предусматривающую стандартный набор аксессуаров, фотограф всегда стремился внести некоторые элементы творчества, например, подчеркнуть текущее время года. Для этого он вводит в кадр сезонные растения. Весной рядом с фотографическим экраном в кадре появляются цветущие ветви яблони, а в руках моделей или в их нагрудных карманах — букеты ландышей или сирени. Причем с цветами у Сивко снимаются все — и женщины, и мужчины, и дети. Очень часто встречаются портреты, где в кадр введены сельскохозяйственные и домашние животные — кролики, собаки, кошки, лошади, коровы и даже косуля. Это характерно в основном для семейных и детских портретов, когда группа людей фотографировалась у себя во дворе, рядом с домом или же в саду.

В коллекции более трехсот портретных изображений жителей Любчи и окрестных деревень разных возрастов, сословий и национальностей. Любое мало-мальски значимое событие — в местечке, деревне, в семье — «всегда зовут Савку», единственного фотографа на всю округу. Ходил пешком или, если далеко, «приезжал на коне»⁹. Как правило, один сельский фотограф обслуживал несколько деревень в радиусе 25–30 километров¹⁰. Часто в один визит фотограф совмещал, например, съемку детей в конце учебного года и фотографирование семей из одного населенного пункта. Также клиенты — жители окрестных деревень — могли приходиться к фотографу сниматься домой — в деревню Сенно. Интересно, что в их округе, по воспоминаниям Надежды Дмитриевны Романчик, не использовалось слово «фотографировать», а только выражение «снимать». Говорили так: «Прьедзе Саўка здымаць на картачку!»¹¹. Фотографическая работа для Саввы Владимировича была не только любимым увлечением, но служила источником дополнительного заработка. По воспоминаниям местных жителей, за свою работу он брал весьма скромную оплату, а в отсутствие денег люди расплачивались продуктами своего хозяйства — салом, медом, колбасами.

Довольно обширную группу изображений представляют школьные фотографии. Чаще всего снимки выполнялись по случаю окончания учебного года. Это одни из самых массовых фотографий — в некоторых случаях тут запечатлено 100 и более человек. Фотограф мастерски «чувствует» кадр и на довольно ограниченном пространстве умело размещает стандартную (50–70 человек) группу учеников. Лицо каждого при этом можно хорошо рассмотреть.

Жанровых фотографий в коллекции немного, но все они выполнены с большим мастерством, особенно если учесть, что Савва Владимирович этому нигде не учился. Художественный

вкус и врожденное чувство композиции помогают фотографу создавать удивительно живые и непосредственные кадры. Он снимает спортивные состязания на байдарках, строительство школы в Делятичах, пожарные учения в Куписке, свадебный поезд в Любче, сборку байдарок «каяков» на уроке труда мальчиками — учениками Любчанской семилетки, крестный ход по случаю приезда в 1936 году в Любчу епископа гродненского Антония... Здесь уже автор фотографий выступает умелым репортером.

С помощью Тамары Леонидовны Гавритенко в Гродно мы разыскали жену внука Саввы Владимировича Людмилу Никандровну Сивко. В их семейном фотоальбоме сохранился один из самых ранних авторских бумажных фотоотпечатков Саввы Сивко — свадебная фотография¹², сделанная при помощи автоспуска в 1923 г. На фото — Савва Владимирович вместе со своей молодой женой Евгенией Даниловной (урожд. Радюк)¹³. В 1924 г. у пары родился первенец — сын Владимир¹⁴. В период с 1925 по 1930–1931 гг., по воспоминаниям племянника фотографа П.П. Сивко, Савва Владимирович работал в частной сыроварне, находившейся в имении помещика Балинского в деревне Сенежицы Новогрудского уезда Новогрудского воеводства. Именно оттуда происходят его самые ранние «стекла» — портрет жены, маленького сына и сестер жены, портрет годовалого сына Владимира и несколько изображений местных жителей.

Однако наиболее широко свои занятия фотографией Савва Владимирович начинает уже после возвращения домой, в деревню Сенно. Судя по сохранившимся изображениям, это произошло около 1932 г. В этот период массово начинают появляться негативы с изображениями учеников местных школ — в Любче, Куписке, Загорье-Сенненском. Обработкой негативов и печатью фотографий Савва Владимирович занимался в старом доме, где они жили вместе с семьей брата, а после уже и в своем новом доме¹⁵, в небольшой, на два окна, кухне, где была оборудована своеобразная фотолаборатория. Окна при необходимости занавешивались, в форточку вставлялась специальная двухкамерная рамка, одна часть которой была с красным стеклом, а вторая с обыкновенным, прозрачным. Это позволяло печатать фотографии даже в светлое время суток.

Фотоматериалы, которые в этот период использовал Савва Владимирович, были изготовлены на фабрике фотографических пластинок и бумаг Alfa в польском городе Быдгощ. К слову, с фотобумагами и пластинками этой фабрики работали известные фотомастера своего времени — Ян Булгак, Тадеуш Циприан (Сургиан), изобретатель изогелии Витольд Ромер (Romer). В зависимости от условий и целей фотосъемки он использовал фотопластины разной чувствительности.

Савва Владимирович продолжал свою работу фотографа и после присоединения областей Западной Беларуси к ВССР, и в период немецкой оккупации, и в послевоенное время. Слово узоры в калейдоскопе, которые быстро сменяются и создают новый, еще более замысловатый рисунок, его фотографии отражают череду меняющихся исторических событий. Год 1939-й, западные области Беларуси включены в состав ВССР — у дома фотографа «снимаются на карточку» солдаты и офицеры Красной армии. 1941-й, начало Великой Отечественной войны — перед его фотокамерой позируют солдаты и офицеры немецкой охранной полиции. 1945-й, Победа, мирное строительство. «Беспристрастное око» камеры Саввы Сивко фиксирует работы по послевоенному восстановлению хозяйства, портреты вернувшихся с фронта земляков, представителей вновь созданных местных органов управления.

После Второй мировой войны изменились используемые фотографом фотоматериалы — на смену стеклу пришла пленка. Среди «чердачных» находок — негативы на пленке размерами 4 × 5, 6 × 9, 9 × 12 см, выполненные в 1945–1970 гг. и упаковочные конверты от плоской негативной фотопленки советского производства — «Изохром». По воспоминаниям его племянника П.П. Сивко, Савва Владимирович все необходимые



С.В. Сивко. Директор Любчанской общеобразовательной 7-классной школы Антоний Корзун с женой, сыном и неизвестным около башни Любчанского замка. 1932–1939. Негатив на стекле. 15 × 10. ним рб, кп-053574/152. © гу «Национальный исторический музей Республики Беларусь»

фотоматериалы приобретал в Минске, куда ходил пешком через Налибокскую пущу¹⁶. Таким образом, фотографическое наследие Саввы Сивко — это кладезь важных и ценных визуальных документов, которые посредством изображения основных этапов человеческой жизни, через лица и образы живших тогда людей, помогают проследить смену целых эпох. На его фотоснимках — все самые характерные моменты повседневной жизни белорусского местечка, чрезвычайно интересного явления белорусской истории, поселения, объединившего в себе черты деревенской и городской жизни. Это уникальные кадры из жизни белорусской деревни в самые переломные моменты истории.

Выставочный проект, созданный на основе коллекции фотонегативов Саввы Сивко, позволил выйти на еще более глубокий уровень подготовки выставок. Он продемонстрировал перспективы работы с местным населением, особенно со старожилами, а также необходимость привлечения к работе над подобными проектами современных фотографов.

Чтобы сделать данный выставочный проект живым, в экспозиции мы постарались использовать все возможные в условиях нашего музея средства показа визуальных источников — от классических до современных. Подготовка к ее восприятию началась за пределами выставочного пространства — в длинном и узком коридоре перед входом в зал, который используется в музее в качестве галереи для показа современных художественных или фотографических проектов. Там мы разместили цветные фотографии, выполненные во время экспедиционных выездов. Они рассказывали об основных этапах поиска, а также о наших добровольных помощниках, многие из которых были героями фотографий Саввы Сивко. Галерея выполняла

роль своеобразного коридора времени, ведущего нас, если говорить образно, путями-дорогами поисковой работы все глубже и глубже — из настоящего в прошлое, во времена, когда избранные на современных цветных фотографиях люди были юными девочками и мальчиками, которые, как и мы сегодня, мечтали о светлом и прекрасном будущем своего края.

Далее мы попадали непосредственно в выставочный зал, где размещались фотографии Саввы Сивко. Одним из ключевых экспонатов, а также центром интерактивной фотозоны стал найденный на чердаке и отреставрированный фотографический экран. Он целиком занял одну из торцевых стен выставочного зала, образовав яркое цветовое пятно, и выполнял ту же роль, что и раньше — на его фоне посетители могли сделать фотографию на память о посещении выставки, разместившись на старинных стульях около небольшого столика.

Для придания выставке большей аутентичности большинство помещенных на выставке фотографий были изготовлены методом контактной печати, то есть непосредственно тем способом, которым пользовался в своей практике Савва Сивко. Печать выполнил современный белорусский фотохудожник Альберт Цеханович. Сложность заключалась в том, что отобранные для экспонирования на выставке негативы были разными по контрастности, а также имели различную оптическую плотность (от прозрачных до темных). В связи с этим фотограф специально для каждой группы негативов составлял индивидуальную рецептуру проявителя, а также использовал в своей работе разные виды фотобумаги производства конца 1970-х — начала 1980-х гг.

На выставке было также показано небольшое количество авторских позитивных отпечатков, найденных нами на чердаке и в местных семейных архивах, чтобы можно было сравнить авторскую фотопечать и фотографии, сделанные тем же способом 80 лет спустя. Для создания в выставочном зале необходимых акцентов, а также для более мощного информационного и эмоционального воздействия в экспозицию были включены увеличенные изображения некоторых, наиболее знаковых фотографий Саввы Владимировича Сивко. Они были размещены в больших рамах в местах оконных проемов, а также были использованы в оформлении стенных перегородок. Рядом, на широких подоконниках размещались крупные предметы — привезенные из экспедиции фотографические аксессуары Саввы Сивко — прибор для ретуши, самодельное приспособление для печати при дневном свете в виде фоточки, самодельный фотоувеличитель вертикального типа, фрагмент штатива, станки для сушки негативов, а также деревянный складной стул, которым на протяжении 30 лет пользовался в своей портретной фотосъемке фотограф. Рядом с ним висела рама с подборкой фотопортретов, где в качестве аксессуара присутствовал этот предмет мебели.

Для удобства знакомства с фотоархивом Саввы Сивко развеска фотографий в зале была осуществлена в соответствии с темами — «Местечко», «Церковь», «Семья», «Школа», «Ранние фотографии», «Река Неман», «Свадьба», «Похороны», «Свободное время», «Польская армия», «Красная армия», «Немецкая оккупация», «Портрет на документы», «Постановочный портрет с фоном».

На выставке мы смогли показать лишь шестую часть коллекции фотонегативов. При желании весь архив целиком можно было увидеть в электронном виде на установленном в зале мониторе.

Кроме рам с фотографиями выставочное пространство включало несколько тематических витрин — биографическую, рассказывающую о жизни фотографа и его семье, а также витрину с фотографическими аксессуарами Саввы Сивко. Отдельная витрина была отведена искусству сыроделия. Были выставлены привезенные из экспедиции самодельные формы для изготовления сыров работы С. Сивко, а также выполненные им фотографии местных сыроделов. Также мы ввели в экспозицию материалы, представляющие коллекцию в том виде, в каком она поступила в музей — знаменитые чемаданчики с упаковочными коробками, а также имитировали обстановку чердака,



С.В. Сивко. Праздник моря в Любче. 1935. Негатив на стекле. 10 × 15. ним рб, кп-053574/220. © гу «Национальный исторический музей Республики Беларусь»

на котором были найдены негативы и их фрагменты. Еще одна витрина рассказывала о человеке, первым вспомнившим имя Саввы Владимировича — Иване Игнатьевиче Комаре.

На открытии проекта присутствовали потомки запечатленных на фото людей, специально приехавших из тех мест, а также тех, кто покинул свою малую родину, переехав в столицу. Многие из них не виделись десятилетиями. Они узнавали своих родителей, дедушек, бабушек. Кто-то, наоборот, — видел своих предков впервые. Некоторые даже захватили с собой фотографии из семейных архивов, выполненных когда-то Саввой Сивко.

Работа по атрибуции изображений продолжалась уже после вернисажа. Практически весь период работы выставки люди звонили и рассказывали, что обнаружили на фотоснимках своих родственников. Время от времени приходилось менять этикетки.

При создании выставки мы попытались продумать и ее информационную составляющую. В выставочном зале в специально отведенном месте был установлен телевизионный монитор, на котором в режиме нон-стоп демонстрировался увлекательный 20-минутный фильм (режиссер, оператор Андрей Воскресенский, автор сценария Альберт Цеханович). Фильм снимался по ходу поисковой работы и рассказывал о судьбе фотографа и героях его фотографий и, можно сказать, выполнял роль экскурсовода. После просмотра фильма посетитель уже более вдумчиво осматривал экспозицию. Для создания чувства сопричастности к происходящему в кадре и более эмоционального восприятия небольших черно-белых изображений было решено использовать «живой звук» — рассказы наших современников, героев фотографий Саввы Сивко о событиях и людях, запечатленных на фото. Эти трогательные истории, стихи, песни тех времен были записаны на диктофон во время музейных экспедиций по Любчанскому краю. Посетителю выставки предлагался аудиогид, при помощи

которого он, нажимая кнопку в соответствии с отмеченным на фото номером, мог услышать необходимую аудиозапись. Таким образом удалось «оживить» 22 фотографии.

Узнав о первых результатах нашей исследовательской работы, группа современных белорусских фотографов в составе Альберта Цехановича, Андрея Воскресенского, Ольги Сергеевой и Марии Боне «загорелась» темой и, помимо помощи в создании исторической части выставки, организовала свой выставочный проект, продолжающий начатую Саввой Сивко фотолетопись Любчанского края. Опираясь на существующие традиции, используя фотографические приемы Саввы Сивко, фотографы создали свои уникальные произведения. На жанровых снимках Альберта Цехановича — деревенские старожилы, которых фотографировал Савва Сивко и которые хорошо помнят фотографа, а также портреты их потомков, сделанные на фоне его знаменитого фотозащитного экрана. Фотографическая серия «Семейный альбом» Андрея Воскресенского, главным героем которой является его сын Лев, рассказывает о тайнах памяти и родовом дереве, часть корней которого по материнской линии также находятся в Любчанском крае. Тема произведений Марии Боне связана с Неманом и памятью. Она переосмыслила и объединила в одном художественном пространстве собственные детские воспоминания, «взрослый» опыт и архивные фотографии ее родных, жителей Любчанского края. Современные виды мест, которые фотографировал Савва Сивко, — панорама Любчи, крест Пуслевских и церковь в деревне Лавришево — представляют произведения Ольги Сергеевой¹⁷. Также в свою коллективную выставку куратор проекта Альберт Цеханович включил работы нового автора — 98-летнего Ивана Игнатьевича Комара из деревни Няньково, который кроме того, что вспомнил имя фотографа, в течение двадцати лет, с 1958 по 1979 гг., фотографировал жителей родного края¹⁸. Его работы имели необыкновенный успех, поражая своим гармоничным композиционным строем и непосредственной искренностью.

Оба выставочных проекта работали одновременно почти три недели. На мой взгляд, это пример удачной работы музейщиков, местных жителей и современных мастеров художественной фотографии, когда совместными усилиями восстанавливается еще одна, когда-то утраченная страница истории.

После проведения атрибуции фотоархива, оценив его масштабность и значимость, было принято решение издать альбом-каталог фотоколлекции (автор-составитель Надежда

Савченко), ставший своеобразным итогом нашего музейного расследования. В планах адаптировать выставочный проект под передвижной и показать на родине фотографа — на Новогрудчине, в Любчанском крае, чтобы как можно больше людей смогли увидеть, а возможно, узнать на фотографиях Саввы Сивко своих близких. Для музейной коллекции — это шанс не только получить недостающую информацию, но и возможность пополнить фонды новыми интересными предметами.

¹ Tylko u nas — unikalne zdjęcia kresowego miasteczka Lubcza z końca lat 30 i czasów niemieckiej okupacji. [Электронный ресурс]. URL: <http://belsat.eu/pl/news/tylko-u-nas-unikalne-zdjecia-kresowego-miasteczka-lubcza-z-konca-lat-30-i-czasow-niemieckiej-okupacji-foto/>

² Даты рождения и смерти родственников С.В. Сивко приводятся с надписей на памятниках кладбища, расположенного в д. Загорье-Сенненское Новогрудского района Гродненской области.

³ Именной список №33 убитым, раненым и без вести пропавшим нижним чинам. С. 514. [Электронный ресурс]. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004358632#?page=194>. Дата доступа 27.07.2018.

⁴ Ингольштадт. [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ингольштадт>. Дата доступа 24.09.2018.

⁵ По воспоминаниям П.П. Сивко, в семье была фотография Саввы Сивко за работой на тракторе.

⁶ По предположению художника-реставратора музея Юлии Дранец, занимавшейся восстановлением экрана, он написан казеиновой темперой.

⁷ К сожалению, экран не сохранился.

⁸ Ознакомил фотографа его племянник Павел Павлович Сивко. К сожалению, в связи со случившимся в 1956 г. пожаром у П.П. Сивко практически погиб весь семейный архив, в том числе фотографии его дяди.

⁹ Интервью с Н.Д. Романчик. Звукозапись от 18.01.2018 г.

¹⁰ Kowalczyk W. Jakub Smolski. Wiejski fotograf z Luki / Wojciech Kowalczyk. Białystok: Muzeum Podlaskie w Białymstoku, 2010. С. 4.

¹¹ «Приедет Савка снимать на карточку» (перевод с белорусского).

¹² Оригинал находится в семейном альбоме Л.Н. Сивко (Гродно).

¹³ Свою последнюю фотографию — снимок внука Владимира — он сделал за два года до смерти, в 1976 г.

¹⁴ Владимир умер от тифа в 1942 г.

¹⁵ Сруб дома, по воспоминаниям П.П. Сивко, был куплен Саввой Владимировичем в д. Капашево и перенесен на окраину д. Сенно.

¹⁶ Расстояние от д. Сенно до Минска напрямую через пушу составляло около 60 км.

¹⁷ Альберт Цеханович. Пресс-релиз выставки «Любчанский край. Люди и время», 2019.

¹⁸ Там же.

К.Ю. Соловьева

1867 год: первая фотовыставка о народах Российской империи. По материалам коллекций Российского этнографического музея

История фотоархива Российского этнографического музея неразрывно связана как с историей этнографии, так и с историей российской фотографии. Фотографическая практика в российских этнографических исследованиях появилась почти одновременно с изобретением самой фотографии, в середине XIX в. До этого для визуальных проектов в качестве иллюстративного материала использовались рисунки¹. В 1840–1850-х гг. происходит стремительное развитие фотографии: открывается множество фотоателье, расцветает жанр портретной съемки, все большую популярность приобретают фотографические пейзажи и фоторепродукции. Фотография становится модным товаром, ее коммерческий успех способствует становлению фотографического рынка². В 1856 г. произошло знаменательное событие: впервые для широкой публики демонстрировались стереоскопические фотографии из Берлина, дававшие возможность совершить путешествие в рамках выставочного пространства. В том же году было положено начало отечественной фотографической коллекции в Императорской Публичной библиотеке³. В 1858 г. начал выходить журнал «Светопись». В 1859-м произошли два события, способствовавшие признанию фотографии как самостоятельного явления в мире искусства. В феврале этого года открылась первая в России масштабная фотовыставка «светописных рисунков» Петра Севастьянова⁴. На ней были представлены фотокопии с древних икон, церковной утвари, рукописей, сделанные П. Севастьяновым во время путешествия по Греции; к выставке был издан каталог. В том же году впервые в истории совет Академии художеств допущены на выставку работы, созданные художником посредством фотоаппарата: работы из серии «Сельский быт» известного фотографа В. Каррика были допущены на традиционную ежегодную выставку Академии⁵. Фотография постепенно становилась неотъемлемой частью интеллектуальной и художественной жизни.

В этот же период поиски новых приемов документальной фиксации, описания и изучения этнической культуры народов, населяющих Российскую империю, способствовали формированию нового этнографического направления в фотографии. Огромную роль в этом процессе сыграло Императорское Русское географическое общество (ирго), выступившее в 1847 г. с инициативой разработки этнографической программы и опросных листов. Из разосланных 7 000 экземпляров в течение пяти лет в архив ирго поступило 1290 опросных листов, многие из которых содержали обстоятельную информацию⁶. В 1855 г. началась подготовка профессиональных фотографов: в Кавказском отделении ирго был создан первый специальный отдел светописи.

Впервые идея целенаправленного применения фотографии в этнографическом исследовании была озвучена в 1857 г. членом ирго Н.И. Второвым. В поездку по изучению «поселян Воронежской губернии» он пригласил фотографа-самоучку острогожского купца М.Б. Тулинова и художника М. Панова, который делал зарисовки, а позже занимался раскраской фотографий⁷. По результатам поездки Н.И. Второвым

был представлен альбом крестьянских типов и костюмов Воронежской губернии с историко-этнографическим очерком и описанием рисунков.

В 1859 г. император Александр II утвердил Положение о создании Археологической комиссии, где были определены практические цели и пути их решения. На всей территории Российской империи, включая труднодоступные районы, ученым предписывалось заняться поиском, изучением, оценкой предметов и памятников древности, начать их фиксацию с помощью фотографии и зарисовок⁸.

Общественно-политическая ситуация начала 1860-х гг., сложившаяся под влиянием широкомасштабных реформ, ставила новые задачи перед учеными. Использование фотографии в экспедициях и исследованиях становится все более популярным.

Важным событием явился указ Александра II, подписанный 25 мая 1861 г., об объединении двух музеев: Московского публичного музея, созданного в 1860 г. на основе научно-учебных кабинетов Московского университета, и переведенного из Петербурга Румянцевского музея, основанного в 1831 г. На базе двух музеев был создан Московский публичный и Румянцевский музей. Впоследствии, в 1867 г., директором музея стал Василий Андреевич Дашков, один из главных строителей и меценатов Этнографической выставки (его имя было увековечено одноименной коллекцией, известной как «Дашковский этнографический музей»).

В 1863 г. по инициативе 29-летнего экстраординарного профессора и заведующего Зоологическим музеем Московского университета Анатолия Петровича Богданова было основано Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии (олеаэ). После создания отдела антропологии в 1864 г. одним из главных направлений общества стали содействие финансированию естественных наук, археологических раскопок и популяризация работы по изучению костюмов и быта населения губерний Московского учебного округа. Этому примеру последовали многие российские губернии, в которых были созданы свои отделения⁹.

В этом же году Анатолий Петрович Богданов выступил перед членами олеаэ с идеей проведения выставки в Москве в качестве базы для пропаганды научных знаний, при этом основу выставки должны были составлять антропологические коллекции¹⁰. Он писал: «На такой выставке представители главнейших племен должны быть размещены по возможности в их естественной обстановке, с атрибутами их домашнего быта, и каждая группа должна быть представлена так, чтобы она выражала какую-нибудь характеристическую черту этого последнего»¹¹. Далее: «Желательно провести в Московском Экзерциргаузе подобную выставку, разбив ее на отделения собственно этнографии и антропологии. Каждая группа племен, представленных на выставке, должна быть помещена в географической последовательности так, чтобы зритель, начавший с обитателей полярных стран, постепенно переходил к тропическим <...> На устройство



И.Н. Бранденбург. Крестьяне Архангельского уезда: мужчина 65, женщина 54 лет. 1866.
Фотография на соленой бумаге. 24 × 29,5. рэм, инв. № 8764-383. © Российский этнографический музей

такой выставки, по приблизительным расчетам, необходимо 20 тысяч рублей серебром»¹². Богданов предложил покрыть расходы на организацию выставки сбором входной платы.

Предложение поддержал министр народного просвещения А.В. Головин. Краткая программа выставки была представлена императору Александру II в июне 1865 г. Император утвердил ее и дал согласие на использование Манежа в качестве выставочной площадки. Правительство надеялось, что будущая экспозиция продемонстрирует миру величие и могущество огромной по территории империи, единство ее народов под властью русского самодержца. Предполагалось показать самобытную культуру около 50 народов различных губерний и областей Российской империи. Несколько позднее решено было включить сцены, представляющие культуру народов Центральной и Юго-Восточной Европы, живших в пределах Австро-Венгрии, Пруссии, Саксонии и Турции, в Сербском княжестве и Черногории. Александр II одобрил эту идею, которую с огромным энтузиазмом встретила общественность славянского мира. Таким образом, выставка уже на стадии подготовки, к которой были привлечены крупнейшие заграничные специалисты-этнографы, получила большой международный резонанс.

В 1865 г. был создан Распорядительный комитет. Стали планировать этапы подготовки, в том числе макет выставки (дизайн): было решено сделать постановочные сюжетные сцены, привлекательные для будущих зрителей. Такой новаторский подход в показе особенностей культуры народов Российской империи впоследствии нашел яркое воплощение. Для каждой группы народов были придуманы сцены, в которых предполагалось на фоне природного ландшафта показать наиболее яркие

стороны культуры или события (повседневная жизнь, жилище, ярмарка, свадебный обряд и т. д.)¹³. Однако сам А.П. Богданов выступил против этой идеи, назвав сцены «этнографическим базаром», и вскоре покинул Распорядительный комитет¹⁴. Эти события совпали с обращением в комитет Василия Андреевича Дашкова, который, узнав об идее организации русской этнографической выставки, указал на необходимость и важность создания этнографического отдела на базе созданного в 1861 г. Публичного музея. Он был уверен, что предлагаемая этнографическая выставка являлась бы одним из наилучших способов к осуществлению идеи об открытии в Москве Этнографического музея. Поэтому В.А. Дашков предложил свое содействие «этому прекрасному делу» в форме финансирования выставки¹⁵. Предложение Дашкова было принято, он был избран председателем будущей выставки, а вскоре и председателем Распорядительного комитета. Было решено заменить первоначально предложенное А.П. Богдановым название выставки на новое — Русская этнографическая выставка Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

Подготовка к экспонированию выставки стала одним из самых ярких событий общественной жизни середины 1860-х гг. как в жизни Российского государства, так и далеко за его пределами. Сбор материалов проходил в соответствии со специально утвержденной инструкцией, которая в 1865–1866 гг. была опубликована в периодической печати. В ней предлагался комплексный подход: сбор полных костюмов, предметов домашнего быта, бюстов с типичными чертами племен, фотографии, портреты, археологические материалы¹⁶. Комитетом были выделены средства на приобретение и доставку этнографических предметов из



Б. Барро. Мордовские женщины из д. Борцова Сарлейской волости Нижегородской губернии. Мордва. 1866.
Фотография на соленой бумаге на паспарту. 16 × 21; 20,5 × 23. рэм, инв. № 8764-11534. © Российский этнографический музей

различных губерний и из-за границы. На местах были назначены ответственные лица: начиная от губернаторов, статистических комитетов до консулов, почетных представителей дипломатических миссий и т. д. Также был изучен опыт организации подобных выставок в Европе, в частности знаменитой Первой всемирной выставки в Хрустальном дворце в Лондоне в 1851 г. Для будущей экспозиции даже была приобретена серия фотографий «Снимки групп первобытных народов в Сиддигамском Кристальном дворце около Лондона» (на выставке они экспонировались в фотографическом разделе)¹⁷.

В течение двух лет была проведена огромная работа по сбору экспонатов: часть их была закуплена за счет объединенных средств, часть поступила за счет пожертвования императорской семьи, государственных деятелей, членов Императорского Русского географического общества. Большая часть будущих экспонатов выставки была собрана действительными членами олеаэ, известными учеными, путешественниками, представителями дворянства, купечества, разночинной интеллигенции и др.

Уже на одном из первых заседаний выставочного комитета было принято предложение профессора скульптуры Н.А. Рамазанова о сборе фотографического материала (портретов,

поясных и в полный рост, в фас и в профиль), который предполагалось использовать в дальнейшей работе по созданию антропологических манекенов¹⁸.

В январе 1866 г. при выставочном комитете была создана фотографическая комиссия, председателем которой был приглашен первый обладатель государственной награды среди московских фотографов Никандр Матвеевич Аласин, купец, владелец знаменитого ателье «Русская фотография». Комиссией во главе с уважаемым и пользующимся авторитетом коллег Аласиным были подготовлены предложения о необходимых условиях «исполнения фотографических портретов местного населения»¹⁹.

В апреле 1866 г. комитетом были утверждены требования к съемке, где указывалось на необходимость поясных портретов и портретов во весь рост, которые «удобны там, где нужно показать все части костюма»; раскрашивание портретов считалось излишним (хотя позднее часть снимков, присланных в адрес подготовительного комитета, была раскрашена. — К.С.)²⁰. Кроме того, фотографическая комиссия объявила, что «коллекция фотографических портретов большого размера не менее 50 с какого-либо племени дает право на присуждение золотой

медали в том случае, если они «будут представлены в дар для выставки и будущего музея и будут признаны достойными»²¹. Таким образом поощрялось безвозмездное предоставление фотографий на выставку; тем, кто хотел продать свои снимки за определенную плату, надлежало представить два портрета мужчин и женщин в фас и профиль (всего четыре экземпляра). Выбор людей для съемки, по мнению членов комиссии, должен был руководствоваться их типичностью, «понимая под этим такие лица, которые в данном племени и данной местности встречаются чаще других». Обращалось внимание также на необходимость фиксировать антропометрические данные (на некоторых фотографиях сохранились такие записи)²². В тех случаях, когда художник затруднялся с выбором лица, то предлагалось снимать преимущественно лиц крестьянского и купеческого сословия и сельского духовенства. Фотографии, которые предназначались для работы скульпторов над манекенами, надлежало оставлять без ретуши. Также были приглашены к сотрудничеству фотографы, снимавшие натуру: пейзажи, селения, жанровые сцены. Эти снимки предполагалось использовать при создании огромных декораций для более точного воспроизведения реальной среды проживания того или иного народа. Сроком подачи фотографий было объявлено 1 января 1867 г.²³

За поддержкой было решено обратиться к «господам Губернаторам и просить их сделать распоряжение через чиновников, состоящих для надзора над фотографиями»²⁴. На местах выполнение данной задачи в большинстве губерний было поручено статистическим комитетам (Архангельской, Олонецкой, Вологодской, Новгородской, Виленской, Казанской, Киевской, Уфимской и т. д.). Кроме того, в Оренбургской губернии, при Кавказском обществе сельского хозяйства были учреждены вспомогательные комитеты для устройства Русской этнографической выставки. Также активное содействие в сборе фотографий для будущей выставки оказывали действительные члены Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии: П.П. Муромцев в Могилевской губернии, П.Ф. Симоненко на Кавказе, Т.П. Федченко и К.И. Костенков в Астраханской губернии и др.²⁵ Соответственно комитеты, городские главы, местные краеведы в лице членов олеаэ находили и приглашали к сотрудничеству местных фотографов, чьи работы отвечали заданным требованиям.

Так, например, в Архангельской губернии за это нелегкое дело взялся художник-фотограф Иван Бранденбург, который по согласованию в начале 1866 г. открыл в Архангельске свое ателье. Он согласился на предложение комитета изготовить фотографические портреты в профиль и анфас. Для этого он предпринял поездку в Кемский, Мезенский и Архангельский уезды, во время которой ему удалось сделать целую серию портретов жителей Архангельской губернии: поморов, карел, самоедов. Блестяще справившись с поставленной задачей, И. Бранденбург представил на выставку 50 работ, которые были отосланы в распорядительный комитет выставки в Москву. Вскоре оттуда пришла в Архангельский статистический комитет телеграмма, что портреты «весьма удовлетворительны» и Бранденбург может рассчитывать на медаль²⁶. Столь высокая оценка качества присланных работ была заслужена: фотографу удалось создать удивительную галерею образов, которые отвечали не только задаче отражения определенного типажа, но и обладали особой психологической выразительностью и достоверностью. Все портреты крестьян и мещан Архангельской губернии (в основном поясные) сняты на светлом нейтральном фоне и напечатаны на картонах большого формата, к каждому из них дана пояснительная надпись: кто изображен (девицы, замужние женщины, муж и жена, мещане, крестьяне), из какого уезда и губернии.

Всего в адрес распорядительного комитета было прислано около 1500 фотографий, большая часть из которых выполнена в технике печати на соленой бумаге: из них 1200 снимков поступили из 40 губерний и областей Российской империи и представляли культуру 44 народов и этнических

групп (это в основном портреты, незначительно были представлены сюжетная и видовая, пейзажная съемка). Каждого участника, предоставившего фотографии на выставку, благодарили письменно; многие работы были отмечены наградами. Среди присланных работ было много исследователей и фотографов, впервые заявивших о себе столь широкой аудитории. Это любитель древностей М.Ф. Кусцинский; барон Б. Брандис; фотографическое ателье Бржозовского, художники Страус и Околоков из Вильно; фотограф А.А. Борхардт; художник И.Н. Бранденбург; член олеаэ П.Ф. Симоненко и др. Участвовали в выставке и известные мастера фотографии: Н.М. Аласин, Б. Барро. Жизнь и быт народов Кавказа и Закавказья были представлены работами фотографов и топографов Главного штаба Кавказской армии (на практически всех поступивших оттуда фотографиях стояла одноименная печать). Часть кавказской серии, «Кавказские типы», была приобретена на деньги директора выставочного комитета В.А. Дашкова.

Высокое качество и большое количество присланных в адрес распорядительного комитета фотографий превзошли ожидания устроителей, которые высоко оценили их научную и художественную значимость. Подтверждением тому стало принятие решения об отдельном экспонировании фотографий, которым посвятили второй раздел выставки «Фотографические снимки, альбомы и рисунки». Раздел стал дополнением к первому (этнографической экспозиции) и был рассчитан в основном на исследователей.

Все фотографии были пронумерованы в соответствии составленному устроителями указателю «Фотографические снимки, альбомы и рисунки», который позднее был опубликован вместе с другими экспонатами в «Каталоге Дашковского музея»²⁷. До сих пор сохранились многие номера, наклеенные на фотографии с лицевой стороны, в правом нижнем углу. Это существенно облегчает атрибуцию не имеющих нумерацию снимков, относящихся к Этнографической выставке 1867 г.

В настоящее время в собрании Российского Этнографического музея хранится значительная часть фотографий (около 1000 снимков), экспонировавшихся на Этнографической выставке 1867 г. Вся коллекция поступила из Центрального музея народоведения (Музея народов СССР, сформированного в 1948 г., в котором хранились фотографии бывшего Румянцевского музея). На всех отпечатках имеются печати «Дашковский музей», а также сохранились соответствующие инвентарные номера.

Таким образом, пронумерованные для экспозиции снимки были систематизированы по народам, также указывалась информация о месте бытования и источнике поступления коллекции. Например: «1. Тунгусы, Енисейской губернии. От барона Брандиса. 2–18. Самоеды, Канинской тундры, Мезенского уезда, Архангельской губернии. Экспонат — художник И.Н. Бранденбург. <...> 36–38. Корел, Олонецкой губернии. От Олонецкого Статистического Комитета. 39–40. Охтенка, из окрестностей С.-Петербурга. От Л.В. Даля и т. д.»²⁸.

Согласно каталогу-указателю раздела большую его часть составляли фотографии великорусов (около 200), белорусов (50), малороссиян (около 90), русских, проживающих в Галиции, Венгрии, Польше (около 140). Целый раздел был посвящен культуре славян, проживавших за пределами Российской империи: словакам, чехам, словенцам, хорватам, черногорцам, сербам (около 160 снимков). Небольшие разделы знакомили посетителей с народами Сибири (около 30 фотографий), Севера России (карелами — 10 фотографий), Эстляндской, Лифляндской губерний (около 80), Поволжья (около 300), Бессарабии (20), Крыма (около 30), Кавказа (более 200 фотографий). Отдельные разделы были посвящены евреям, немецким колонистам, цыганам (35 фотографий). Практически все фотографии — монохромные отпечатки, лишь незначительное количество снимков, присланных из Калишской и Радомской губерний Царства Польского (всего около 20) было раскрашено. Среди раскрашенных акварелью



И. Нижанковский (священник). Свадебный поход в селе Мальчицы. Русские в Галиции. 1866.

Фотография на соленой бумаге на паспарту, акварель. 9 × 13; 21 × 25. рэм, инв. № 8764-2276. © Российский этнографический музей

отпечатков, представлявших народы Российской империи, всего пять портретов, сделанных в полный рост: русская крестьянка в сарафане и калмыков (два женских и два — мужчины и женщины в анфас и профиль).

Портреты в количественном отношении преобладали на выставке. В начале 1860-х гг. портрет как жанр переживал свой расцвет; им блестяще владели такие признанные мастера, как С.Л. Левицкий, А.И. Денъер, снимавшие российскую элиту в лице аристократии и дворян (известных писателей, художников, государственных деятелей). Отточенные до совершенства приемы постановочных портретов (от выбора фона до выбора наиболее выигрышного ракурса для каждой персоны в отдельности) в сочетании с глубочайшими знаниями всех тонкостей светописа как химического и физического процесса задали определенную профессиональную планку для многих российских фотографов, что особенно наглядно демонстрируют фотографии выставки 1867 г. Впервые в истории России героями масштабной выставки стали представители не дворянского сословия: на большинстве экспонировавшихся портретов были сняты простые люди.

Сюжетных и пейзажных фотографий экспонировалось немного: они были представлены, например, в работах, полученных от М.Ф. Кусцинского и из ателье Бржозовского, художников Страуса и Околокова из Вильно (белорусы, литовцы, цыгане, евреи), от дипломата Я.Ф. Головацкого из Галиции, из Главного штаба Кавказской армии и др.²⁹.

Впервые открытая для широкой публики этнографическая выставка имела огромный успех, о чем свидетельствует беспрецедентное для того времени количество посетителей: более 83 000 человек³⁰. Реалистичность экспозиции произвела впечатление и на членов императорской семьи: 24 апреля 1867 г. ее посетил император Александр II с наследником Александром Александровичем и его супругой Марией Федоровной. Огромную роль в репрезентации

образов культуры народов Российской империи, несомненно, сыграли фотографии. Знакомство общественности «с представителями разнообразного населения России и родственных ее стран» состоялось. Это, по словам В.А. Дашкова, должно было способствовать пробуждению интереса «к изучению их населения и быта», которое наиболее наглядно возможно лишь «с помощью музея»³¹. После окончания этнографической выставки все ее уникальные материалы легли в основу нового фонда Московского публичного и Румянцевского музея, получившего впоследствии известность далеко за пределами России.

Демонстрировавшиеся на выставке манекены в костюмах были сфотографированы по заказу В.А. Дашкова в московском ателье «Венская фотография» Т.Л. Митрейтера, сотрудничавшего с Московским публичным и Румянцевским музеями³². Затем сделанные отпечатки были раскрашены женой фотографа М.И. Митрейтер акварелью и оформлены в паспарту. Так была создана еще одна уникальная коллекция: 262 раскрашенные фотографии манекенов и фрагментов сцен выставки. В 1882 г. Т.Л. Митрейтер выставил 50 снимков этой серии (славянские типы) на Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве, а также на Всероссийской выставке 1889 г.³³.

Таким образом, уникальные фотографии с Русской этнографической выставки 1867 г. положили начало своеобразной визуальной летописи традиционной культуры народов России. В обществе начал формироваться устойчивый интерес к истории и культуре локальной территории, что способствовало зарождению многих краеведческих музеев на местах, созданию и открытию новых фотографических ателье. Выставка, в организацию которой впервые в России были вовлечены самые широкие слои общества, дала мощный импульс развитию этнографических

исследований, где фотографическая практика стала неотъемлемой частью научных изысканий. Точно найденный способ визуального отражения жизни ранее неизвестных публике труднодоступных территорий (прежде всего,

Средней Азии, Сибири, Кавказа) позволил фотографии развиваться в рамках самостоятельного направления, сделав этнографический жанр популярным и востребованным вплоть до настоящего времени.

¹ Головнев А.В., Киссер Т.С. Этнопортрет империи в трудах П.С. Палласа и И.Г. Георги // Уральский исторический вестник. 2015. № 3 (48). С. 65–66.

² Подробнее см.: Бархатова Е.В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. СПб., 2009.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 74.

⁵ Там же. С. 78, 84.

⁶ Пухова Т.Ф. Любители Воронежской старины (о сборнике фольклорно-этнографических материалов из архива Русского географического общества по Воронежской губернии середины XIX века // Народная культура и проблемы ее изучения. Афанасьевский сборник: материалы и исследования. Воронеж, 2012. С. 16.

⁷ Поселяне Воронежской губернии // Русский художественный листок, издаваемый с Высочайшего соизволения Василием Тиммом. СПб., 1860. № 34. С. 132.

⁸ Длужневская Г.В. Археологические исследования в Центральной Азии и Сибири в 1859–1959 года (по документам Научного архива иимк РАН). СПб., 2011. С. 5.

⁹ Федоров Г.А. Первая Этнографическая выставка в России 1867 года. Костюм крестьянки Судогодского уезда Владимирской губернии и его даритель Леонид Николаевич Майков. [Электронный ресурс]. URL: // <http://old.kovrov-museum.ru/uploads/fedorova13sb19.pdf>

¹⁰ Там же.

¹¹ Этнографическая выставка 1867 года Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Императорском Московском университете // Известия Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Т. XXX. Вып. I. М., 1878. С. 1.

¹² Цит. по: Калашникова Н.М. Первая Этнографическая выставка России // Славяне Европы и народы России. К 140-летию Первой Этнографической выставки 1867 года. СПб., 2008. С. 12.

¹³ Подробнее см.: Калашникова Н.М. Первая Этнографическая выставка России.

¹⁴ Федоров Г.А. Первая Этнографическая выставка в России 1867 года.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Калашникова Н.М. Первая Этнографическая выставка России. С. 18.

¹⁷ Этнографическая выставка 1867 года Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Императорском Московском университете. С. 67.

¹⁸ Этнографическая выставка 1867 года Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Императорском Московском университете. С. 73.

¹⁹ Там же. С. 76.

²⁰ Там же. С. 85.

²¹ Там же. С. 86.

²² Соловьева К.Ю. Образы народов Российской империи 1860-х годов. По материалам Этнографической выставки 1867 года // Славяне Европы и народы России. К 140-летию Первой Этнографической выставки 1867 года. СПб., 2008. С.59.

²³ Там же. 86.

²⁴ Там же. С. 79.

²⁵ Этнографическая выставка 1867 года Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Императорском Московском университете. С. 65–67.

²⁶ См. подробнее: Бронникова Е.П. Первые фотографические заведения Архангельской области. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nauteh-journal.ru/index.php/--gn12-07/593>

²⁷ См. подробнее: Соловьева К.Ю. Образы народов Российской империи 1860-х годов. С. 58–83.

²⁸ Там же. С. 62.

²⁹ Этнографическая выставка 1867 года Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Императорском Московском университете. С. 65–67.

³⁰ Шангина И.И. Славянский мир на Этнографической выставке 1867 года.

³¹ Калашникова Н.М. Первая Этнографическая выставка России. С. 18.

³² См.: Шипова Т.Н. Фотографы Москвы — на память будущему. 1839–1930. Альбом-справочник. М., 2001.

³³ Логинов А., Митрейтер Т. Съемка национальных костюмов. 1870-е. Историческая фотография. Из коллекции А.З. Злобовского. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rusroads.com/media/103104-t-mitreyter-semka-nacionalnyh-kostyumov-1870-e-g>

Т.А. Мордкович, Е.Н. Лопатина

«Памятники Бахчисарая в объективе фотокамеры»: этапы атрибуции фотодокументов при подготовке экспозиции

В Российской государственной библиотеке искусств (РГБИ) хранится коллекция фотографий Бахчисарая и его окрестностей, принадлежавшая ее основателю и первому директору А.А. Фомину¹. В 1920-е гг. она была передана в дар Государственной театральной библиотеке (ГТБ, ныне РГБИ) самим А.А. Фоминым или его супругой, С.В. Фоминой².

Более 90 лет 87 крымских фотографий пролежали без движения, нигде не выставлялись и не публиковались. Сменилось несколько поколений сотрудников библиотеки, и уже никто не мог сказать, что изображено на маленьких, поблекших, безымянных и большей частью не подписанных любительских снимках³.

В 2012 г. коллекция привлекла внимание при подготовке биографической статьи о А.А. Фомине⁴. На оборотах четырех фотографий⁵ имелись его пометы с комментариями к изображениям и владельческие штампы (факсимиле подписи, состоящей из инициалов «А» и «Ф» с характерным росчерком). Они говорили о том, что эти четыре снимка принадлежали А.А. Фомину, сделаны в 1916 г. в Бахчисарае, и на двух из них изображен зять А.А. Фомина — основатель и первый директор Бахчисарайского музея Усеин Боданинский⁶. На оборотах восьми отпечатков были обнаружены более поздние пометы, сделанные вероятно, одним из сотрудников библиотеки: «Бахчисарай» (на шести отпечатках)⁷, «Бахчисарайский дворец» (на одном)⁸ и «Памятник на мусульманском кладбище» (на одном)⁹. Оставленные на фотодокументах следы бытования дали исходную информацию для их последующей научной атрибуции, которая проходила в течение нескольких лет, в несколько этапов и в разных направлениях. Необходимо было установить обстоятельства создания фотографий (кем, когда, где и как они были сделаны), что на них изображено, какова историческая и художественная ценность этих визуальных источников.

ПЕРВЫЙ ЭТАП, 2012–2013 ГГ.: ЧТО, ГДЕ, КОГДА, КЕМ

Беглый первоначальный осмотр фотографий показал, что на семи из них запечатлены Ханские дворец и мечеть, еще на пяти — Эски-дюрбе, архитектурные памятники Бахчисарая, которые известны по другим визуальным документам и легко узнаваемы. Однако большинство снимков с видами городских улиц, мечетей, жилых построек и иных зданий, изображением бытовых сцен и различных предметов не поддавалось определению.

Поэтому было решено обратиться за консультацией к специалистам Бахчисарайского историко-культурного и археологического музея-заповедника (Викамз). Осенью 2012 г., в ходе общения с Р.Р. Эминовым выяснилось, что 77 фотографий этой коллекции сняты в Бахчисарае и ближайших его окрестностях¹⁰, и музей не располагает их аналогами, а значительная часть снятых объектов не сохранилась до наших дней. Остальные десять снимков оказались фотографиями Судака и других местностей Крыма¹¹.

Учитывая неизвестность и уникальность фотодокументов Бахчисарайской коллекции РГБИ, специалисты Викамз предложили совместный выставочный проект, который был осуществлен летом 2013 г. в Бахчисарае¹². Таким образом, первый этап научной атрибуции указанных визуальных документов проходил осенью 2012 – весной 2013 г. и совпал с первым представлением их широкой аудитории, причем наиболее заинтересованной — бахчисарайской.

Специалистам Викамз предстояло установить места и объекты съемок (здания, улицы, мосты, фонтаны, надгробные памятники)¹³. В задачи специалистов РГБИ входило установление обстоятельств создания фотографий: времени и участников съемок, авторов снимков.

Сравнительный анализ изображений показал, что большинство фотографий сделаны в одно время — около 1916 г. Основанием для такого вывода послужили облик города, особенности одежды, различные мелкие бытовые детали, а также пометы А.А. Фомина на четырех фотографиях. Однако организаторы выставки сознательно расширили хронологический диапазон в ее названии до 1920-х гг., т. к. на тот момент достоверно не было известно, что две фотографии, содержавшие пометы «1920-е», относятся к судакским съемкам 1925–1926 гг.

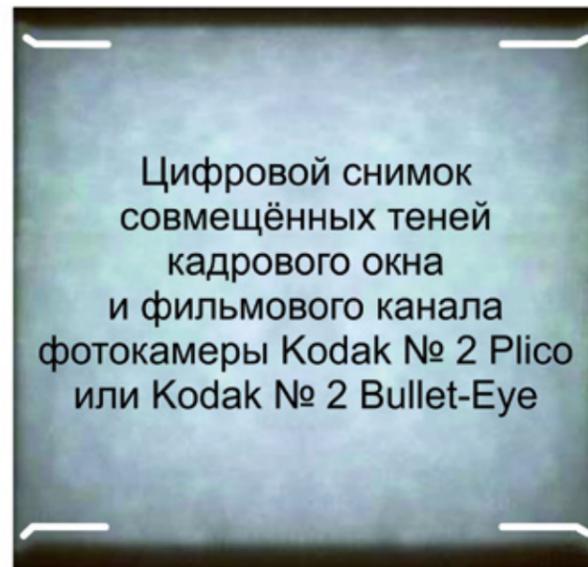
Параллельно велись поиски документальных свидетельств о пребывании У.А. Боданинского и А.А. Фомина в Бахчисарае в 1916 г. Однако ни в их автобиографиях¹⁴, ни в каких-либо других документах прямых указаний на это найдено не было.

Зато в автобиографии супруги А.А. Фомина С.В. Фоминой мы обнаружили искомые сведения, а именно, что в 1916 г. она вместе с У.А. Боданинским «принимала участие в обследованиях и фотографировании памятников татарской старины и этнографических типов современного Крыма», причем снимки, сделанные в ходе этих обследований, «были сданы в Бахчисарайский музей»¹⁵. В составе музейного собрания они не сохранились, о чем уже упоминалось выше. Опираясь на сведения, изложенные С.В. Фоминой в автобиографии, можно было предположить, что она и У.А. Боданинский являются авторами фотографий, что именно их тени (мужская, женская или обе) видны на одиннадцати снимках¹⁶. Примечательно, что в отличие от Боданинского, изображение которого встречается на двух фотографиях, Фоминой нет ни на одном.

В результате совместной работы специалистов РГБИ и Викамз при подготовке выставочного проекта «Бахчисарай на рубеже двух эпох...» был сформирован комплекс цифровых копий всех фотографий с разрешением 600 dpi, что оказалось очень полезным при их последующем более детальном исследовании. Также была составлена опись всей коллекции, установлено большинство снятых местностей и объектов. Фотографии перестали быть безымянными немymi свидетельствами о непонятных событиях в неизвестную эпоху.

Кратко характеризуя бахчисарайскую коллекцию фотографий из собрания А.А. Фомина в фонде РГБИ отметим, что она представляет облик Бахчисарая и его жителей с разных сторон.

Сюжеты съемок делятся на несколько тематических групп: это и общий вид города, и здания Ханского дворца, и городские улицы (с акцентом на отдельные дома или их детали) и крымские



Идентичность цифрового снимка совмещённых теней кадрового окна и фильмового канала фотоаппарата из фондов ргви:

Слева: Главные ворота и надвратная башня Бахчисарайского дворца со стороны дворцовой площади. [1910-е]

Серебряно-желатиновый отпечаток. 9 × 9. ргви. Инв. № ф18783;

Справа: Деревянный мост через реку Чурук-Су в приходе Бюк Хан-джами. [1910-е]

Серебряно-желатиновый отпечаток. 9 × 9. ргви. Инв. № ф18800.

© ФГБУ «Российская Государственная библиотека искусств»

татары (мужчины, женщины, дети). Отдельную группу составляют такие объекты съемки, как памятники мемориальной архитектуры (мавзолей-дюрбе), и надмогильные памятники на мусульманских и караимском кладбищах¹⁷.

второй этап, 2016–2017 гг.: что, где, когда, с кем. ПЕРЕАТТРИБУЦИЯ ФОТОДОКУМЕНТОВ

Из-за отсутствия достаточного запаса времени исследование фотодокументов бахчисарайской коллекции из собрания А.А. Фомина в 2013 г. на этом было приостановлено. Их изучение возобновилось в конце 2016 — начале 2017 гг. в связи с подготовкой ргви вместе с Бахчисарайским музеем-заповедником

нового выставочного проекта «Памятники Бахчисарая в объективе фотокамеры, 1910-е»¹⁸, приуроченного к 100-летию музея, а также к юбилеям основателей викамз и ргви: 140-летию со дня рождения У.А. Боданинского (2017) и 150-летию А.А. Фомина (2018).

Экспозиция должна была представлять фотодокументы из фондов ргви и викамз, снятые примерно в одно время, в 1910-е гг. ргви предполагала выставить подлинные фотографии и увеличенные копии снимков бахчисарайской коллекции из собрания А.А. Фомина. Музей предоставил цифровые копии фотографий, снятых архитектором С.С. Некрасовым, который в 1912–1915 гг. по заданию Императорской Археологической комиссии проводил ремонтные работы в здании бывшего Ханского дворца¹⁹.

Перспектива издания научного каталога выставки²⁰ вернула к тем вопросам атрибуции, которые не были до конца разрешены на первом ее этапе в 2012–2013 гг., и выдвинула новые исследовательские задачи, нацеливавшие на более глубокое и детальное изучение снимков бахчисарайской коллекции.

Так, одной из осуществленных идей проекта стало размещение фотографий в пространстве выставочного зала в соответствии с топографией Бахчисарая, расположенного в долине реки Чурук-Су. Было решено сопоставить дореволюционные адреса объектов съемки, опирающиеся на старую планировку города по кварталам и приходам мечетей, с современными названиями улиц, поместив в экспозицию в качестве самостоятельного экспоната карту современного города²¹.

Поэтому основной задачей специалистов викамз на данном этапе стало уточнение локализации памятников, их привязка к местности с указанием названий старых кварталов и современных улиц, а в случае утраты памятника — ближайших к нему зданий²². В результате было получено подробное и точное, с топографической точки зрения, описание фотодокументов, например: «Инв. № Ф18802. Улица в приходе Шах-Болат, справа кафедральный минарет мечети Шах-Болат (ныне ул. Октябрьская). На дальнем плане слева здание армянской церкви Пресвятой Богородицы. Церковь и минарет не сохранились». Такое детальное исследование топографии Бахчисарая дало богатый материал для изучения истории его строительства и планировки, исследования внешнего облика городских кварталов и повседневного быта его жителей — крымских татар — накануне революции 1917 г.

Одновременно специалистами ргви продолжались поиски сведений об обстоятельствах создания фотографий, прежде всего о пребывании У.А. Боданинского и С.В. Фоминой в Бахчисарае в 1910-е гг., в архивных документах²³; опубликованных источниках и литературе. Проводился также сравнительный анализ фотографий на предмет установления других участников исследовательской группы У.А. Боданинского и иных изображенных персон. Кроме того, велся поиск аналогов бахчисарайских фотографий из фондов ргви среди синхронных по времени коллекций в собраниях других библиотек и музеев. В 2016 г. два отпечатка того же размера и формата, на аналогичной фотобумаге и с аналогичными сюжетами (изображения мечети и городской улицы) были выявлены в собрании Отдела изобразительных материалов Государственного исторического музея²⁴.

В ходе изучения историографии вопроса выяснилось, что 1916 г. занимает особое место в истории Бахчисарайского музея и в биографии его основателя У.А. Боданинского. В 1915–1916 гг. он с супругой продолжительное время жил в Крыму и Бахчисарае, где вместе с А.А. Абиевым работал над проектом Бахчисарайской городской художественно-промышленной школы²⁵, а с весны 1916 г. занялся организацией Бахчисарайского отделения Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины. В задачи отделения входили: регистрация и изучение памятников архитектуры, скульптуры и художественной промышленности города, а также устройство в Бахчисарае художественно-исторического музея и поиск средств на поддержание архитектурных памятников²⁶. К этому же времени относятся свидетельства тюрколога А.Н. Самойловича о том, что У.А. Боданинский вместе с братом Али²⁷ собирает коллекцию изделий кустарного производства и декоративно-прикладного искусства крымских татар²⁸.

В том же 1916 г. У.А. Боданинский написал статью «Бахчисарайские памятники»²⁹, где описал современное на тот момент состояние произведений мемориальной и культовой архитектуры и скульптуры крымских татар. Упомянутые в статье памятники поразительным образом переключаются с объектами съемки на фотографии из коллекции ргви. В более поздней статье об этнографии крымских татар У.А. Боданинский указал, что первые разведки кладбища Кырк-Азизлер в пригороде Бахчисарая были проведены им вместе с О.А. Акчокраклы³⁰

также в 1916 г.³¹ Заметим, что Акчокраклы нет на фотографиях из коллекции ргви. Возможно, это связано с тем, что он и Фомина в разное время участвовали в обследованиях Боданинского, который в 1916 г., по его словам, «жил в Бахчисарае», т. е. находился там практически безвыездно³².

Таким образом, в ходе подготовки выставки «Памятники Бахчисарая в объективе фотокамеры, 1910-е» были собраны известные и ранее, но разрозненные, прямые и косвенные свидетельства, что к 1916 г. а точнее, в 1915–1916 гг. художник-декоратор У.А. Боданинский довольно резко сменил профиль своей деятельности, обратившись к этнографии крымских татар и поставив для себя и своих единомышленников главной задачей сохранение и изучение историко-культурного наследия Бахчисарая. Обследование и фотофиксация памятников крымско-татарской старины в 1916 г., этнографическая съемка, о которой писала в автобиографии С.В. Фомина, проходили в русле выбранного У.А. Боданинского нового для себя курса. По сути, его этнографические и археологические разведки, собирательская деятельность в предреволюционные годы заложили основы будущего музея и вылились уже в 1920-е гг. в целую серию археологических и этнографических экспедиций не только в бахчисарайской округе, но и в других районах Крыма³³.

В автобиографии С.В. Фомина не упоминает других участников исследовательской группы, кроме себя и У.А. Боданинского. Анализ изображений на семи фотографиях³⁴ из рассматриваемой коллекции позволил дополнить состав этой группы еще четырьмя персонами. Отметим, что большим подспорьем для этого оказалось наличие качественных цифровых копий снимков, выдерживающих многократное увеличение. Выяснилось, что на одном из них изображена супруга Боданинского, Ольга Александровна. Такой вывод удалось сделать после сопоставления снимка с фотографией семьи Фоминых 1900-х гг., хранящейся в семье потомков архитектора И.А. Фомина³⁵. Личности и характер участия еще трех особ (молодой, средних лет и зрелого возраста) пока не установлены.

Одновременно с изучением бахчисарайских фотографий в собрании почтовых открыток ргви были обнаружены открытые письма некоей Полины, отправленные из Симферополя и Бахчисарая в 1915–[1917] гг. и адресованные С.В. Фоминой в Петроград³⁶. Найденные документальные свидетельства позволили сделать новые предположения относительно времени, в течение которого У.А. Боданинский и С.В. Фомина вместе или порознь могли проводить этнографические исследования в Бахчисарае (с 1915 до 1917 гг.), а также относительно изображенных на фотографиях персон. В письмах Полина вспоминает о проведенных вместе летних днях в Бахчисарае и просит прислать «тепекерменские» снимки. Возможно, она — одна из трех неизвестных, запечатленных на фотографиях, но пока этот вопрос остается открытым.

Недостаток специальных знаний в области истории и технологии создания и печати фотографий и неразрешимость в связи с этим многих вопросов, связанных с атрибуцией указанных документов, побудил обратиться за консультацией к хранителю коллекции фототехники Политехнического музея Елене Николаевне Лопатиной. Проведенные ею исследования и эксперименты открыли совершенно новую грань в атрибуции бахчисарайских фотографий, а также помогли провести перетрибуцию нескольких изображений. Так, в частности, благодаря группировке кадров по сюжетам и выявлению их очередности было установлено, что на четырех снимках изображен один и тот же дом с разной степенью приближения — «Дом с лавкой в приходе Хан джами (район ул. Речная и Школьная)»³⁷.

Логическим следствием изучения снимков с помощью специальных фотографических методов и стало приглашение Политехнического музея к участию в выставочном проекте и включение в состав экспозиции фотоаппаратов и фотоаксессуаров из его собрания — тех моделей, которые могли быть использованы участниками съемок в 1915–1917 гг.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ИСТОРИКО-ТЕХНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И ЦИФРОВОЙ ФОТОАНАЛИЗ

В качестве основного инструмента исследования фотографий из собрания А.А. Фомина использовались анализ изображений с помощью цифровых технологий и сравнение его результатов с результатами проведенного эксперимента, а также конструктивными особенностями фотокамер и приборов для контактной печати из собрания Политехнического музея.

ФОТОГРАФИИ: СЮЖЕТ, ТИП ФОТООБЪЕКТИВА И ФОТОКАМЕРЫ

Экспедиция У.А. Боданинского происходила на фоне всевозрастающего интереса публики к представлению памятников культуры с помощью фото- и стереоснимков в рамках самодельно развлекательного направления научной фотографии⁵⁸.

Индустрия развлечений на рубеже XIX–XX вв.⁵⁹, активно задействованная в своей сфере фотоаппарат, предъявляла множество требований к его конструкции. Фотоаппарат должен был быть легким и сниматься без длительной и трудоемкой подготовки. Кроме того, особое внимание конструкторов фотографической техники в это время было обращено на создание комбинированных фотокамер. С другой стороны, научная фотография требовала точности и высокого качества изображения. В зависимости от поставленных задач выдвигались особые требования и к уровню системности камер⁶⁰.

Повторный анализ изображений, уже с фототехнической точки зрения, показал следующее: при том большом разнообразии размеров снимаемых объектов и их оптических характеристик, которым отличалась бахчисарайская экспедиция У.А. Боданинского, визуальный материал имеет единый масштаб изображения. Такое возможно только при съемке всех объектов одним и тем же универсальным объективом или универсальными объективами с одним и тем же фокусным расстоянием. Единый масштаб изображения делает собранный фотодокументальный ряд доступным для научного анализа, что говорит об исследовательских изобразительных задачах.

Таким образом, изучение многообразия сюжетов фотодокументов и условий съемки в ходе этой экспедиции показало исследовательский характер фотосъемки. Оно было полностью подтверждено письменными источниками по истории экспедиции и более поздними публикациями У.А. Боданинского⁶¹.

Единый масштаб снимков свидетельствует о потребности в особых свойствах фотокамеры. Все работы должны были проводиться в условиях пешего перехода и жестких условиях освещенности. Поэтому для работы экспедиции был нужен универсальный фотообъектив и фотокамера с высокой степенью системности. В качестве основной гипотезы об инструменте исследований было сделано предположение о комбинированной ручной фотокамере с откидной передней стенкой, желательна стереоскопической. Вторая часть этой же гипотезы — наличие не одной, а нескольких камер. Весь объем работ мог быть реализован только при условии работы сразу нескольких человек одновременно. Третья часть гипотезы — камеры должны были быть пленочными ввиду сложности использования пластиночных фотокамер из-за большого веса и объема кассет с фотопластинками.

Гипотеза по определению инструментов сбора первичной визуальной информации и состава экспедиционной группы была выдвинута на основании следующих исследований.

ФОТОГРАФИИ: ФОРМАТ И РАЗМЕР. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЕСТЕСТВЕННОГО СЛЕДА НЕГАТИВА НА ОТПЕЧАТКАХ

Все 77 отпечатков из собрания А.А. Фомина имели квадратный формат⁶². Они были ранжированы по размеру⁶³ и разбиты на две группы. Первая группа из 5 отпечатков квадратного формата размером 8,0 × 8,3 см⁶⁴. Вторая группа из 72 отпечатков квадратного формата размером 8,8 × 8,8 см.

Анализ истории возникновения в фотографии квадратного формата показал, что получить однозначный ответ на вопрос, каким фотоаппаратом были сделаны эти снимки, затруднительно. К 1900–1910-м гг., по данным преискурантов русских торговых домов, бытовали следующие типы фотоматериалов для квадратного формата:

- покровные стекла, фотопластинки и форматная фото-пленка для диапозитивов к волшебному фонарю: 8 × 8 см; 8,4 × 8,4 см; 8,25 × 8,25 см; 8,5 × 8,5 см;
- фотопластинки для стереодиапозитивов и стереосъемки с форматом одиночного кадра: 6 × 6 см; 8,5 × 8,5 см; 9 × 9 см;
- фотопленка рулонная для ординарной и стереосъемки с форматом одиночного кадра: 5,7 × 5,7 см, 6 × 6 см, 9 × 9 см; 9 × 9 см.

Кроме того, имелись специальные рамки для печати стереопар по методу трехчастного смещения с размером кадрового окна 8 × 8 см⁶⁵.

После сопоставления размеров отпечатков из обеих групп с данными о бытовавших в 1910-е гг. типах фотоматериалов для квадратного формата можно однозначно утверждать, что контрольных отпечатков для диапозитивов к волшебному фонарю в обеих группах нет. Однако остались открытыми вопросы о типе использованного материала и типе использованного фотоаппарата. Источником информации для ответа на оба вопроса является след копировальной рамки на снимках первой группы и естественный след негатива для второй группы.

В 1910-е гг. получила широкое распространение копировальная рамка для печати стереопар без разрезания негатива методом смещения⁶⁶. Сопоставление конструкции копировальной рамки для печати стереопар методом смещения⁶⁷ из собрания Политехнического музея со следом копировальной рамки на отпечатках из первой группы привело к выводу, что они представляют собой половинки стереопар. Причем четыре из них правые⁶⁸, а одна левая⁶⁹. Изогнутый край на отпечатке справа или слева объясняется дифракцией света на краю заслонки и указывает, в какую сторону сдвигался негатив⁷⁰.

Отпечатки из второй группы с размером 8,8 × 8,8 см соответствуют квадратному формату с размером 9,0 × 9,0 см для фотоматериала и 8,9 × 8,9 см для заявленного разработчиком размера кадрового окна⁶¹ с точностью до погрешности измерения.

Очевидно, что трактовка формата 9,0 × 9,0 см оказалась неоднозначной. На фотографическом рынке Российской империи 1900–1917 гг. ему соответствовали несколько фотокамер. Причем это были камеры как для стереоскопической на фотопластинки или рулонную фотопленку, так и для ординарной фотосъемки на рулонную фотопленку⁷¹.

По результатам анализа современных каталогов антикварной фототехники и преискурантов русских торговых домов И. Покорный, Иохим и К⁷², К.И. Фреланд, А. Вернер, И. Стеффен А.Д. Смолин и А.О. Кодак⁷³ был проанализирован большой массив сведений об ординарных фотоаппаратах с форматом кадра 9 × 9 см и стереофотокамерах с форматом кадра 9 × 18 см. Камеры должны были сконструированы не ранее 1904-го, но не позднее 1914 г. Критерием отбора стали представительность модели и ее доступность как на зарубежном, так и на российском фотографических рынках. Указанным критериям отвечают следующие фотокамеры:

- модельный ряд комбинированных стереоскопических и стерео-панорамных фотокамер с приоритетом фотопленки двух форматов 9 × 18 и 8 × 14 с базовой моделью «Lloyd – Stereo» 1906–1911 гг. фирмы «Hüttig» и «Ica»;
- модификации стереоскопической фотокамеры «Stereo Hawk – Eye» с форматом кадра 9 × 18 см фирмы «Kodak» 1904–1914 гг.

– стереокамера «Stereo Brownie Model 2» с форматом кадра 9 × 18 см фирмы «Kodak» 1905–1910 гг.

Ординарные ящичные фотоаппараты «Kodak № 2 Plico» или «Kodak № 2 Bullet – Eye» с форматом кадра 9 × 9 см фирмы «Kodak» 1905–1910 гг.



[У.А. Боданинский и С.В. Фомина]. Жилой дом с террасой на одной из улиц Бахчисарая. [1910-е]. Серебряно-желатиновый отпечаток. 9 × 9. ргби. Инв. № ф18808. © ФГБУК «Российская государственная библиотека искусств». Внизу на первом плане тени фотографов, позы которых дают представление о типах фотоаппаратов.

Ответ на вопрос о типе фотоматериала можно получить методом рассуждения от противного. Предположение об использовании фотопластинок повлечет за собой характерный рисунок естественного следа негатива. В 1910-е гг. бытовало два типа кассет для ручных фотокамер. Металлические кассеты с шиберам для одиночных снимков и магазинные кассеты для серийной съемки⁷⁴. Боковые стенки металлических кассет с шиберам оставляют на негативе след со светлым краем справа и черной полосой слева в случае полного выдвижения шибера, либо темную полосу с волнистым краем справа и ровную темную полосу слева. След негатива магазинные кассеты формируют в виде двух ровных полос сверху и снизу, а также оставляют боковые стороны негатива чистыми⁷⁵. Естественный след негатива для пленочной камеры формируется конфигурацией кадрового окна и фильмового канала. Естественный след негатива на всех отпечатках отличен от следа, характерного для кассет. На этом основании можно сделать вывод, что отпечатки выполнены с пленочных негативов.

При изучении конфигурации естественного следа негатива оказалось, что они сильно отличаются у разных отпечатков. Все отпечатки можно разбить на четыре группы:

- отпечатки, у которых ближе к центру след имеет вид темной рамки со светлыми «заусенцами» по углам⁷⁶;
- один отпечаток с широкой «глухой рамкой»⁷⁷. Размер внутреннего контура рамки близок к 6 × 6 см;
- отпечатки, у которых ближе к центру след имеет вид темной рамки со светлыми «заусенцами» по трем углам и одним верхним «глухим» углом⁷⁸;
- отпечатки с вертикальным следом фильмового канала и следом от копировальной рамки сверху и снизу изображения⁷⁹.

Ключом к расшифровке конфигурации естественного следа негатива для первых двух групп могли бы стать негативы или отпечатки, выполненные конкретными фотоаппаратами. Собранию фототехники Политехнического музея как раз принадлежат два фотоаппарата, которые могут послужить вещественными источниками по атрибуции:

- фотоаппарат «Kodak № 2 Plico» и негатив, снятый им⁶⁰;
- фотоаппарат «Kodak № 0 Brownie» и отпечаток с негатива, снятого им⁶¹.

Негатив пленочный и имеет по краю след в виде светлой рамки с темными «заусенцами» по углам. Была сделана цифровая копия негатива. К цифровой копии отпечатка ргби, инв. № ф18800, был применен фотоэффект негатива, после чего он подвергся сравнительному анализу с цифровой копией негатива, снятого фотоаппаратом «Kodak № 2 Plico». В результате сравнительного анализа этих двух цифровых копий была установлена их полная идентичность.

Затем был поставлен эксперимент по фотографированию фильмового канала фотоаппаратов «Kodak № 2 Plico» или «Kodak № 2 Bullet – Eye», цифровые фотографии оказались полностью идентичны как между собой, так и с цифровой копией негатива из собрания Политехнического музея нв № 023215/1 и обращенной цифровой копией отпечатка ргби, инв. № ф18800. На этом основании был сделан вывод о том, что данный отпечаток получен с негатива, выполненного одним из двух фотоаппаратов «Kodak № 2 Plico» или «Kodak № 2 Bullet – Eye».

Визуально была установлена полная идентичность фигуры естественного следа негатива у отпечатка из собрания Политехнического музея нв № 034430 с видом кадрового окна фотоаппарата «Kodak № 0 Brownie», которому, в свою очередь подобна конфигурация кадрового окна камеры «Kodak № 1 Brownie».

В дальнейшем были проведены аналогичные эксперименты с фотоаппаратами «Stereo Hawk – Eye» (мод. 4) и «Lloyd – Stereo», мод. 660⁶². Результаты сравнения вида границы отпечатка ргби, инв. № ф18839, с формой границы цифрового снимка одиночного кадрового окна и фильмового канала фотоаппарата «Stereo Hawk – Eye» (мод. 4) на экране компьютера показали их полную идентичность (ил. на с. 20).

Цифровой снимок края одиночного кадрового окна и фильмового канала фотоаппарата «Lloyd-Stereo» (мод. 660) представляет собой ровную прямоугольную рамку. Для немецких фотокамер

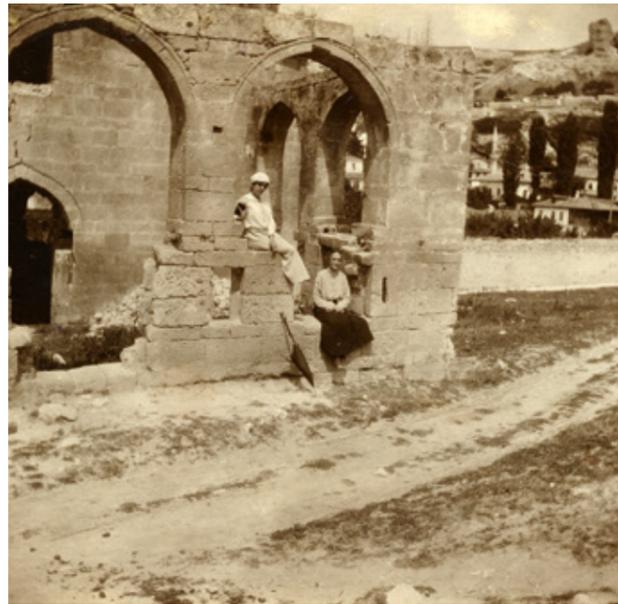


Мальчик и девочка на одной из улиц Бахчисарая. [1910-е]. Серебряно-желатиновый отпечаток. 9 × 9. ргби. Инв. № ф18812. © ФГБУК «Российская государственная библиотека искусств».

Внизу на первом плане тени фотографов в позах, характерных для съемки ящичными ординарными фотоаппаратами. Естественный след негатива типичен для моделей «Kodak № 2 Plico» или «Kodak № 2 Bullet – Eye».

было характерно несколько увеличивать угловое поле объектива по сравнению с расчетной величиной. В результате негатив получался несколько больше кадрирующей рамки, а отпечатки — с вертикальным следом от фильмового канала.

Результаты эксперимента позволяют утверждать, что в экспедиции было задействовано четыре фотоаппарата, два из которых были стереоскопическими. Это подтверждается анализом качества изображения снимков, количественным анализом серий снимков, объединенных одним местом или объектом съемки, а также изучением с большим увеличением отпечатка ргби, инв. № ф18790. Были выявлены три отпечатка с ярко выраженной дисторсией разных типов. Отпечаток ргби, инв. № ф18819, — с подушкообразной дисторсией, что характерно для немецких анастигматов; снимок ргби, инв. № ф18798, — с бочкообразной дисторсией, характерной для апланатов, и фотография ргби, инв. № ф18793, — с бочкообразной дисторсией, характерной для менисков или ландшафтных линз. Серии объединяют группы по 2, 3, 6 кадров, что соответствует характеристикам бытовавших в то время рулонных пленок, рассчитанных на 4, 6 и 12 снимков, но использованных для стереосъемки⁶⁵. При анализе фотографии ргби, инв. № ф18790, был выявлен и атрибутирован фотоаппарат «Kodak № 1 Brownie».



Участницы группы У.А. Боданинского в проеме аркады мавзолея Эски-дюрбе (XV в.). [1910-е].
Серебряно-желатиновый отпечаток. 9 × 9. ргби. Инв. № ф18790.
© ФГБУ «Российская государственная библиотека искусств».
Девушка слева (Полина?) держит в правой руке фотоаппарат, предположительно марки «Kodak № 1 Brownie».

ФОТОАППАРАТЫ

Уникальность фотодокументов из коллекции А.А. Фомина заключается в том, что на снимках запечатлены тени участников экспедиции в моменты съемок, о чем уже упоминалось выше. Они не только позволяют предположить примерное число участников съемочного процесса, но и помогают подтвердить гипотезу о применяемых инструментах научной фотографии памятников: ручных складных фотокамерах с откидной передней стенкой и ящичного фотоаппарата (ил. на с. 23). Реконструкция негативов некоторых отпечатков подтверждает использование двух разных стереофотоаппаратов. Изучение фотодокументов с большим цифровым увеличением позволило выявить еще один фотоаппарат и, возможно, еще одного участника съемок (ил. на с. 24).

Весь же объем проведенных исследований подтверждает правомерность предположения, что в качестве инструментов сбора визуальной информации экспедицией У.А. Боданинского было использовано четыре фотоаппарата для рулонной фотопленки: два стереоскопических комбинированных фотоаппарата («Stereo Hawk – Eye» и «Lloyd – Stereo») и два обычных ящичных фотоаппарата («Kodak № 2 Plico» или «Kodak № 2 Bullet – Eye» и «Kodak № 1 Brownie»).

Кроме того, было выявлено использование подручного средства для масштабирования снимков — зонта-трости.

В результате комплексного исследования фотографий из собрания А.А. Фомина с использованием фототехнических методов установлено следующее.

Исследовательская деятельность в экспедиции У.А. Боданинского носила коллективный характер. Сформулирована гипотеза относительно рабочего состава группы: он включал в себя пять человек. Ведущим звеном была пара У.А. Боданинский — С.В. Фомина. Согласно имеющимся данным (характер снимков, тени на фотографиях), они занимались преимущественно стереосъемкой, дублируя друг друга и увеличивая число точек съемки одного объекта. Вторая пара — О.А. Боданинская и

Полина (предположительно). Эта пара могла вести фотосъемку ординарными фотоаппаратами, также дублируя друг друга. Коммуникативная функция и участие в съемке с инструментом масштабирования в руках достались пожилой даме с зонтиком, личность которой определить пока не удалось.

В коллекции фотографий Бахчисарая из фондов ргби выделены 37 снимков для стереопар. Остальные 40 — фотографии, снятые ординарным фотоаппаратом.

Участниками съемок использовались следующие модели фотокамер или подобные им: «Kodak Stereo Hawk – Eye» (сша), «Lloyd – Stereo» (Германия), «Kodak № 2 Plico» или «Kodak № 2 Bullet – Eye» (сша), «Kodak № 1 Brownie» (сша).

История изучения, описанные этапы научной атрибуции фотографий Бахчисарая и окрестностей из коллекции А.А. Фомина, хранящейся в ргби, показали, насколько важным является взаимодействие специалистов библиотек и музеев разного профиля при изучении любых исторических, а особенно визуальных источников, и какие богатые плоды оно может дать.

Благодаря всестороннему изучению коллекции появилась возможность более глубоко и интересно представить ее в выставочном проекте «Памятники Бахчисарая в объективе фотокамеры, 1910-е гг.», который имел большой общественный резонанс⁶⁴.

Проведенная комплексная атрибуция бахчисарайских снимков дала возможность хранителю фонда фотографий Ю.А. Полубневой описать впоследствии всю коллекцию в электронном каталоге ргби в базе «Изобразительный материал», прикрепив копии изображений и сделав ее доступной для удаленного ознакомления⁶⁵.

¹ Фомина Александр Александрович (1868–1929) — историк литературы, педагог, библиотечный и музейный деятель, профессор Московского и Костромского университетов, в 1921–1929 гг. директор Государственной театральной библиотеки и заведующий Отделом домашнего быта Государственного исторического музея (гим).

² Фомина (ур. Львова) Софья Васильевна (1877/1886–1962) — искусствовед, с 1904 г. секретарь и помощник А.А. Фомина, впоследствии его жена. Окончила Мариинскую гимназию в Царском Селе, изучала иностранные языки, занималась рисованием, живописью и фотографией. С 1921 по 1947 г. сотрудник ГТБ (с 1936 гтб).

³ О наличии в собрании ргби фотографий Крыма, принадлежавших А. А. Фомину, впервые упоминается в статье: Ермакова М.Е. Виды Крыма в печатной графике и фотографии. Коллекция Российской государственной библиотеки по искусству // Библиотеки и информационные ресурсы в современном мире науки, культуры, образования и бизнеса: материалы 16-й международной конференции «Крым 2009». Электрон. дан. М.: гпнтб России, 2009.

⁴ Мордкович Т.А. Вся жизнь — деятельность. Александр Александрович Фомина и его вклад в отечественную культуру // Документирование театрального наследия: Международная научная конференция: к 90-летию Российской государственной библиотеки искусств. М.: ргби, 2013. С. 218–234.

⁵ ргби. Инв. № ф18776, ф18777, ф18778, ф18779.

⁶ Боданинский Усеин Абдуредиевич (1877–1938) — художник-декоратор, историк, этнограф, выдающийся крымскотатарский деятель науки и культуры, стоявший у истоков музейного дела в Крыму. В 1909 г. женился на родной сестре А. А. Фомина Ольге Александровне (1873–1927). В 1917–1934 гг. директор Бахчисарайского музея. Расстрелян по обвинению в шпионаже, реабилитирован в 1994 г.

⁷ ргби. Инв. № ф18785, ф18807, ф18825, ф18826, ф18829, ф18831.

⁸ Там же. Инв. № ф18783.

⁹ Там же. Инв. № ф18836.

¹⁰ ргби. Инв. № ф18776 – ф18852.

¹¹ Последующая атрибуция этих фотографий показала, что все они относятся к 1925–1926 гг. – времени первых археологических разведок и раскопок Судакской крепости. См. об этом: Мордкович Т.А. Судакские экспедиции А.А. Фомина 1925–1926 гг. Неизвестные фотографии и документы из собрания ргби // Тринадцатые международные научные чтения Театральной книги между прошлым и будущим / Сост. Колганова А.А. Москва. Российская государственная библиотека искусств. 2019. Готовится к печати.

¹² Выставка «Бахчисарай на рубеже двух эпох. Фотографии 1916–1920-х гг. из собрания Российской государственной библиотеки искусств» открылась 12 июня 2013 г. в Художественном музее Бикамз. См.: <http://liart.ru/ru/news/150/>

¹³ Приносим особую благодарность Ш.С. Сейтумерову за кропотливый труд по атрибуции фотографий ргби в ходе первого и второго этапов.

¹⁴ ргали. Ф. 941. Оп. 10 Д. 63. Л. 3–4 (Автобиография У.А. Боданинского); Ф. 635. Оп. 1. Д. 40. Л. 1 – 7 об. (Автобиография А.А. Фомина).

¹⁵ Архив ргби. Ф. 6. Оп. 1. Д. 295. (Личное дело С.В. Фоминой. Автобиография от 25.07.1942).

¹⁶ ргби. Инв. № ф18788, ф18798, ф18808, ф18809, ф18812, ф18844–ф18846, ф18849, ф18851, ф18852.

¹⁷ Более детальную характеристику коллекции и исторического контекста, в котором проходила экспедиция У.А. Боданинского в 1916 г., см.: Мордкович Т.А. Фотографии из собрания ргби — редкие свидетельства деятельности Усеина Боданинского накануне открытия Бахчисарайского музея // Уваровский Таврический сборник (Материалы конференции в Херсонесе, 22–22 сентября 2017 г.) / гпнтб. М., 2019. Готовится к печати.

¹⁸ См. упоминание о нем: Полубнева Ю.А. Фонд фотодокументов как источник создания творческих проектов // Сборник докладов конференции «Фотография в музее», 22–25 мая 2018 г. СПб., 2018. С. 156–157

¹⁹ См.: на иимк ран. Ф.1. Оп.1. 1894. Д. 19а. Л. 29. 31, 35–40, 44, 77, 105, 112 – 144 об, 146, 151, 151 об., 167 (Дело о реставрации Бахчисарайского дворца).

²⁰ Каталог, к сожалению, так и не был издан. Однако ргби специально к выставке «Памятники Бахчисарая в объективе фотокамеры, 1910-е» выпустила комплект открыток с одноименным названием, в который вошли репродукции 21 фотодокумента из коллекции А.А. Фомина. См.: Памятники Бахчисарая. Из фондов Российской государственной библиотеки искусств: Комплект открыток / [Авт. текста Т.А. Мордкович]. М.: ргби, 2017.

²¹ См. материалы о выставке: <http://liart.ru/ru/pages/concerts/24032017/>

²² Благодарим Р.Д. Алиева за оперативность в сообщении необходимых сведений.

²³ Проводился архивный поиск в опи гим и на иимк ран, не давший положительных результатов.

²⁴ Гим. 89430. Ф. 21199, 21200. А.А. Фомина с 1921 по 1929 гг. был сотрудником музея и в конце жизни передал сюда свой архив. Часть изобразительных документов, в том числе и фотографии, была передана в Отдел изобразительных материалов. Благодарим за содействие старших научных сотрудников отдела изо гим — хранителя фотографий И.П. Ерохину и Е.М. Букрееву.

²⁵ См.: Аблякимова Э.Т. Бахчисарайская художественно-промышленная школа: история создания и концепция развития // IV научные чтения памяти У. Боданинского: Тезисы докладов и сообщений Международной научной конференции (Бахчисарай, 17–19 октября 2012 г.) / [Ред.-сост. В.Е. Науменко]. Бахчисарай, 2012. С. 6–7; Алексеева Е.Н., Тесленко И.О. Становление национальной школы крымскотатарского искусства // Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2016. № 12–2 (54). С. 170–173.

²⁶ Нагорняк К.И. К истории деятельности Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины // Сіверщина в історії України: Збірник наукових праць / С.А. Слесарев (голова), О.М. Титова (заступник голови), С.І. Білокінь, Л.О. Гріффер та ін. / Національний заповідник «Глухів», Центр пам'яткознавства НАН України і утотпк. Вип. 3. Київ – Глухів, 2010. С. 40. Об истории организации Бахчисарайского музея см.: Эминов Р.Р. Бахчисарайский дворец-музей: История создания и формирования коллекций (1917–1945) / отв. ред. И.В.Зайцев. М.: Фонд «Связь эпох», 2017.

²⁷ Боданинский Али Абдуредиевич (1865–1920) — просветитель, этнограф, революционер, старший брат У.А. Боданинского.

²⁸ О коллекции братьев Боданинских ученый сообщал в своем отчете о поездке в Крым в 1916 г. См.: Непомнящий А.А. Крым в научном наследии академика А.Н. Самойловича // Самойлович А.Н. Избранные труды о Крыме. Симферополь: Доля, 2000. С. 13.

²⁹ См.: Записки Крымского общества естествоиспытателей и любителей природы за 1916. Т. VI. Симферополь, 1917. С. 125–129.

³⁰ Акчораклы Осман Нури Асанович (1878–1938) — видный деятель крымскотатарской культуры, историк, переводчик, каллиграф, ближайший соратник У.А. Боданинского в научной и экспедиционной работе, разделил его трагическую судьбу.

³¹ Боданинский У.А. Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму. Симферополь. 1930. С. 6.

³² В прениях по докладу А.Н.Самойловича «К вопросу об этнографическом изучении Крыма» в 1916 г. он заявляет: «Я живу в Бахчисарае... Среди татарской молодежи возникла в настоящее время мысль об организации О-ва для охраны памятников старины и искусства. Я с товарищами собираем, зарисовываем...». См.: Записки Крымского общества естествоиспытателей и любителей природы за 1916. Т. VI. Симферополь, 1917. С.135.

³³ См. подробнее об этом: Мусаева У.К. Народный учитель: Документальный очерк деятельности выдающегося крымскотатарского просветителя Усеина Боданинского / отв. ред. А.А. Непомнящий. Симферополь: сгт, 2007.; Мусаева У.К. Историко-этнографические штудии Государственного дворца-музея тюркотатарской культуры в Бахчисарае (1917–1929) // Историческая этнология. 2017. Т. 2. № 2. С. 301–319.

³⁴ ргби. Инв. № ф18789, ф18781, ф18782, ф18786, ф18790, ф18791, ф18831.

³⁵ Демонстрировалась на выставке «Династия Фоминых: архитекторы и художники», прошедшей в ргби в 2012 г. См. о выставке: http://liart.ru/ru/pages/concerts/02/2012/dinastia_fominyh/.

³⁶ ргби. Инв. № От17433, От17435, От17436.

³⁷ Там же. Инв. № ф18781, ф18805, ф18815, ф18819.

³⁸ Жаравин В.С. Краеведческие организации начала XX века. Киров: Гаспи ко, 2017. [Электронный ресурс]. URL: [//http://gaspiko.ru/729.html; Головина О.С. Исторические памятники](http://gaspiko.ru/html/jaravin_2013_12)

Древней Руси в дореволюционной отечественной фотографии: Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / на правах рукописи. СПб.: СПбГУ, 2016. С. 62–69, 81–91.

⁵⁹ Роль индустрии развлечений в процессе становления и развития фототехники рассмотрены в работах: Фисенко Е.Н. Некоторые социокультурные аспекты развития фотокамеры в контексте индустрии развлечений // История науки и техники. 2003. №7. С.25–36; Фисенко Е.Н. Технизированное сознание и индустрия развлечений // История науки и техники. 2003. № 11. С.36–49.

⁴⁰ Наличие в ней встроенных дополнительных устройств, управляющих съёмочным процессом, и уровень их согласованности друг с другом и с камерой. К ним относились иконометры, видоискатели и шкалы расстояний. Деление фотокамер по уровню системности того периода лучше всего представлено в издании: Иллюстрированный прейскурант (каталог) складов фотографических принадлежностей 1908–1909 / Торговый дом Иохим и Ко. СПб.: Тип. Мансфельд, 1908.

⁴¹ См. выше о задачах Бахчисарайского отделения Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины, а также статьи: Боданинский У.А. Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму. Симферополь: Крымплан, 1930. С. 15–17, 19–22, 25, 28, 29–30; Чуфут-Кале: по материалам раскопок 1928–1929 гг. // Боданинский У.А., Засыпкин Б.Н., Акчокраклы О.А. Симферополь: Изв. Таврич. О-ва истории, археологии и этнографии, 1929. Т. 3. С. 9 – 13; Башкиров А.С., Боданинский У.А. Памятники крымскотатарской старины. Эски-Юрт // Новый Восток. 1925. № 8–9. С. 295–308.

⁴² Квадратный формат, возникнув в 1849 г. в связи с изобретением призменно-линзового стереоскопа, в качестве одиночного кадра для стереоснимка с размером 9 × 9 см преобладал до середины 1850 гг. С изобретением альбуминного негативного процесса был предложен в 1850 г. и позитивный альбуминный процесс на стекле. Впервые стеклянные диапозитивы для волшебного фонаря, выполненные фотографическим способом, демонстрировались на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г., что подтолкнуло к изобретению в 1852 г. фотографических стереодиапозитивов. С этого момента квадратный формат отличался большим разнообразием размеров и развивался по мере согласованного совершенствования диапозитивов для волшебного фонаря и стереоскопа вплоть до начала 1870-х годов, пока увлечение обоими видами визуальных технологий не приобрело массовый характер и не появились в конце 1870-х – начале 1880-х гг. первые ручные фотокамеры. С первых лет появления диапозитивов и стереодиапозитивов в практику публичных демонстраций было введено предварение показов экспонированием позитивных отпечатков. Внесли свой вклад в развитие квадратного формата и мультипликационные камеры с 1855 по 1906 г. В 1894 г. и в 1900 г. фирмой Кодак с помощью ящичных пленочных фотоаппаратов в фотографическую практику ординарными фотокамерами был введен квадратный формат, который с середины XIX в. считался прерогативой диапроекции и стереофотографии. См.: Соколов И.В. История изобретения кинематографа. М.: Искусство, 1960. С.67; Сое В. Kameras von der Dagerreotypie zum Sofortbild. Gothenburg: Authorised Germany ed., 1978. С. 74–76, 78, 89, 155, 158, 161, 164; Slide carriers // H.R.A. de Roo. De Luikerwaal: dutch virtual magic lantern museum. Huizen: De Luikerwaal, 1997–2019. [Электронный ресурс]. URL: [https://photobibliothek.ch/seite006b.html](https://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/inh_lantaarns_uk.htm; Farbdiapositiv // Gabathuler H.R. Photobibliothek.ch. Diessenhofen: Schweizer Privatbibliothek zur Geschichte der Photographie, 2007–2018. [Электронный ресурс]. URL: <a href=)

⁴³ Замеры произведены сотрудниками ргби.

⁴⁴ ргби. Инв. № ф18776, ф18777, ф18778, ф18779, ф18780.

⁴⁵ Иллюстрированный прейскурант (каталог) складов фотографических принадлежностей 1908–1909. 1908. С. 45, 46, 48; Прейскурант аппаратам Кодак и другим фотографическим изделиям. Апрель 1911. Акционерная компания Кодак: Каталог № 15. СПб., М.: типолит. Кене и Ко, 1911. С. 46.

⁴⁶ Фотографические принадлежности: Иллюстрир. Прейскурант / Торговый дом Иосиф Покорный. М.: Тип. Рус. т-ва. 1909. С. 210

⁴⁷ Политехнический музей (пм). кп № 26790.

⁴⁸ ргби. Инв. № ф18776, ф18777, ф18778, ф18779.

⁴⁹ ргби. Инв. № ф18780.

⁵⁰ Если негатив сдвигается вправо, то печатается правый позитив с левого кадра, а край заслонки оказывается слева. Для левого позитива, соответственно, наоборот, край заслонки остается справа.

⁵¹ Из опыта научного описания фотоаппаратов из собрания Политехнического музея автору, как бывшему ее куратору с 1995 по 2017 г., известно, что фирма «Kodak» всегда изготавлила кадрное окно меньших размеров от заявленного. Для нее характерно использование плохо откорректированных фотообъективов и таким техническим приемом частично отсекались области оптического изображения с большими полевыми аберрациями. Особенно важно это было при ракурсной съемке.

⁵² Прейскурант фотографического склада Анатолий Вернер: Прейскурант. Харьков: тип. М.Я. Дрейшпуля, [1907]. С. 108, 109–113, 110, 117, 119, 130–133.

⁵³ Blue Book: Price to antique cameras, 1992–1993. Б.м., 1993; McKeown J.M. & J.C. McKeown. Cameras: Price guide to antique and classic cameras, 1990–1991. Hucklhaven: Rita Wittig Verlag, 1989; Смолин А.Д. (торговая фирма). Фотографические принадлежности и аппараты: Каталог. М., 1904. С. 16, 575; Кодак и принадлежности к ним, 1913. Акционерная компания Кодак: Каталог № 20. СПб.; М.: Типо-лит. Кене, 1913. С. 47; Стеффан. И. Каталог фирмы фотографических и фотомеханических принадлежностей. СПб.-Москва, 1904. С. 157, 181; Фотографический прейскурант. Доп. к прейскуранту изд. 1908/9 г. Складов фотографических принадлежностей «Ф. Иохим и Ко». М.: тип. Полиграф, 1914. С. 45; Прейскурант фотографических пластинок, бумаг, проявителей, паспарту и т.д. / Торговый дом «Вся Россия» К.И. Фреланда. Москва: Тип.-лит. Т-ва печат. и издат дела, 1900.

⁵⁴ Иллюстрированный прейскурант (каталог) складов фотографических принадлежностей 1908–1909. Торговый дом Ф. Иохим и Ко... 1908. С. 326.

⁵⁵ ргби. Инв. № ф18853, ф18854. Фотоотпечатки с видом Суданской крепости. 1925/1926 гг.; Мир впечатлений и впечатления от мира. Путешествия доктора Живаго: Каталог выставки. М.: гмии им. А.С. Пушкина. 2016. С. 41, 47

⁵⁶ Пример: ргби. Инв. № ф18800.

⁵⁷ Пример: ргби. Инв. № ф18835.

⁵⁸ Пример: ргби. Инв. № ф18839.

⁵⁹ Пример: ргби. Инв. № ф18785.

⁶⁰ пм. кп № 23136, нв № 023215/1.

⁶¹ пм. кп № 26788, нв № 034430.

⁶² пм. кп № 22027, 17189.

⁶³ Прейскурант аппаратам Кодак и другим фотографическим изделиям. Апрель 1911. С. 37.

⁶⁴ Около 40 публикаций в центральной и крымской прессе, сообщений на сайтах информационных и туристических агентств. 20.03.2017 на «Радио Книга» вышла программа «Предисловие» — интервью с куратором выставки Т.А. Мордкович. После окончания выставочного проекта фотографии Бахчисарая из собрания А.А. Фомина были использованы Е.М. Кожокиным в документальном фильме «Исмаил и его люди» (премьерные показы состоялись в 2018).

⁶⁵ См. по ссылке: <https://u.to/RpN8fA>

Я.В. Романова

Ранняя британская фотография в собрании Государственного музейно-выставочного центра росфото. Проблема экспонирования светочувствительных отпечатков

За 15 лет своего существования музейно-выставочному центру росфото удалось сформировать значительное собрание, насчитывающее на сегодняшний день порядка 30 000 единиц хранения. Одной из ценнейших в собрании является коллекция «Ранняя британская фотография». Начало ее комплектования было положено в 2011 г., когда в росфото поступила «Панорама Севастополя» одного из пионеров английской военной фотографии Джеймса Робертсона. Фотография была сделана в сентябре 1855 г. после падения Севастополя во время Крымской войны. Это отпечаток на соленой бумаге, составленный из трех частей, образующих единое целое. Он демонстрирует вид на Армянскую церковь, Николаевский форт, форт Константин и гавань Севастополя.

Самое крупное поступление британской фотографии середины XIX в. в собрание росфото произошло в 2014 г., когда фонд пополнился коллекцией «Ранняя британская фотография». Она включает в себя 253 одиночных снимка и один альбом. Снимки датируются концом 1830-х — 1870-ми гг.

Фотографии коллекции созданы, главным образом, в двух техниках, характерных для середины XIX в.: калотипии (снимки, выполненные в конце 1830-х — начале 1850-х) и «мокроколлоидного процесса» — позитивные отпечатки на альбуминовой бумаге с мокроколлоидиновых негативов (снимки середины — конца 1850-х).

В коллекции находится 14 работ (в том числе два фотогенических рисунка) родоначальника современной фотографии Уильяма Генри Фокса Тальбота. Значительным по количеству (13 отпечатков) является собрание калотипов авторов круга Джона Диллвина Ллевелина, химика, фотографа-экспериментатора, родственника У. Г. Ф. Тальбота. К этому кругу принято относить сестру Ллевелина Мэри Диллвин (первую женщину-фотографа в Уэльсе), его дочь Терезу Мэри Диллвин Ллевелин, ее мужа, Мервина Герберта Невила Стори Маскелайна, а также дядю Дж. Ллевелина, Ричарда Дайкса Александра. Отдельного упоминания заслуживает подборка фотографий из девяти работ выдающихся шотландских калотипистов Дэвида Октавиуса Хилла и Роберта Адамсона, творчество которых представляет собой пример профессионального сотрудничества художника и фотографа. Подборка отражает основные жанровые направления, в которых они работали: портрет, жанровые сцены из жизни простонародья, пейзажи окрестностей Эдинбурга, снимки городской архитектуры.

Из фотографов-калотипистов, чьи работы представлены в коллекции, необходимо упомянуть химика и фотографа Николаса Хеннемана, многолетнего ассистента У. Г. Ф. Тальбота; преподавателя Калверта Джонса, одного из основателей Лондонского фотографического общества; фотографа-пейзажиста Хью Оуэна и его сотрудника Джона Бивэна Хэзарда. Также в состав коллекции входят одиночные снимки признанных мастеров-калотипистов Уильяма Шерлока, Оскара Густава Рейландера, Фрэнсиса Бедфорда и ряда других авторов. Последующий период в истории развития технологии в британской и мировой фотографии, связанный с появлением мокроколлоидного процесса (1851),

представлен в коллекции целым рядом предметов, в том числе двумя работами изобретателя этой фотографической техники Фредерика Скотта Арчера.

Наиболее известный пример использования мокроколлоидного процесса — творчество британского юриста и фотографа Роджера Фентона. Из 15 работ Фентона в коллекции 11 относятся к Крымской кампании (1854–1855), во время которой он в качестве официального фотокорреспондента снимал военный быт союзных армий (лагерные стоянки, группы британских солдат и офицеров). В числе мастеров, работавших в технике «мокрого коллоидона», также следует отметить художника и фотографа Филиппа Генри Деламотта, получившего широкую известность благодаря фотографиям хроники переноса Хрустального дворца из Гайд-парка (1852–1854). В коллекции он представлен двумя снимками из серии «Аббатства Йоркшира». Кроме того, в коллекции находятся выполненные в этой технике работы шотландского художника-портретиста Колвина Смита и офицера и путешественника Линнеуса Трайпа.

Самыми поздними по времени создания (1870-е) в коллекции являются снимки из подарочного альбома. В альбом вошло 38 отпечатков в технике «мокрого коллоидона». Подарочный альбом содержит фотографии с видами городов, исторических мест и памятников Шотландии. Подобные альбомы видовой фотографии были широко распространены во второй половине XIX в. среди представителей высшего и среднего класса Великобритании. Основной автор альбома — Джеймс Валентайн, шотландский фотограф, специализировавшийся на видовой съемке для готовых альбомов и фотооткрыток, в том числе издававшихся с 1850-х гг. его собственной полиграфической фирмой Valentine & Sons. Также в альбом были вложены 12 работ другого крупного мастера видовой фотографии — Джорджа Вашингтона Уилсона, снимавшего главным образом архитектурные и природные ландшафты Шотландии, Англии и Северной Ирландии, большая часть фотоархива которого хранится в университете г. Абердин (Шотландия).

Основная часть коллекции ранней британской фотографии поступила в росфото уже атрибутированной, многие отпечатки имеют на паспарту штампы и рукописные аннотации. Несмотря на это, коллекция представляет широкий исследовательский и экспозиционный потенциал.

После многолетней кропотливой работы с коллекцией, осуществленной сотрудниками реставрационного отдела, отдела хранения, а также лабораторией по оцифровке музейных предметов, в октябре 2017 г. центр росфото открыл выставочный проект «Ранняя британская фотография», в рамках которого зрителю был продемонстрирован 61 оригинальный фотоотпечаток.

Выставка представляла собой экскурс в начало истории британской фотографии и демонстрировала отпечатки, относящиеся к периоду с конца 1830-х по 1860-е гг.

Для выставочного проекта были отобраны работы мастеров «золотого века» британской фотографии, Тальбота и его ближайшего окружения: Николаса Хеннемана, соавтора



Т. М. Диллвин Ллевелин. Церковь Св. Павла. 1850-е. Калотип. 12 × 12. Инв. № Ф-22566. © росфото
Справа фотография после цифровой реставрации.

«Карандаш природы»; кузенов Тальбота Джона Диллвина Ллевелина и Калверта Ричарда Джонса, а также работы шотландских калотипистов Дэвида Октавиуса Хилла и Роберта Адамсона, Фредерика Скотта Арчера — изобретателя мокроколлодионного процесса, Роджера Фентона — первого официального военного фотографа. Особое внимание было уделено работам валлийской фотохудожницы Терезы Марии Диллвин Ллевелин.

Центральное место в экспозиции занимали самые ранние образцы фотографического искусства — снимки «Стекло», «Натюрморт с фруктами» входившие в книгу Тальбота «Карандаш природы». Также в экспозиции был представлен «Вид на гробницу Вальтера Скотта» из книги «Солнечные картины Шотландии», посвященный Тальботом Вальтеру Скотту, чье творчество оказало большое влияние на фотографа.

Перед авторами выставочного проекта стояла задача не просто рассказать историю создания первых фотографических техник, но прежде всего, показать, что ранняя британская фотография — это новый вид изобразительного искусства.

Сегодня музеи при подготовке выставочного проекта стараются избежать пассивного потребления зрителем информации и формируют новые принципы взаимодействия между музейным предметом и зрителем. Посетитель получает уникальные впечатления от этого взаимодействия через созерцание аналогового предмета, дополненного возможностями новейших цифровых технологий. Так в проекте «Ранняя британская фотография» была использована программная платформа Artefact, благодаря которой стала доступной дополненная реальность предметов. Например, при наведении смартфона на установленный рядом с экспонатом QR-код



К. Смит. Без названия (Групповой портрет). Около 1850. Калотип. 11,5 × 14. Инв. № Ф-22589. © росфото
Справа фотография после цифровой реставрации.



[К. Смит]. Без названия (Портрет женщины с собакой). 1850-е. Калотип. 14,5 × 12. Инв. № Ф-22598. © росфото
Справа фотография после цифровой реставрации.

появлялась возможность рассмотреть мельчайшие детали изображения. Для успешного использования Artefact в процессе подготовки проекта была проведена цифровая реставрация части работ, отличавшихся признаками угасания изображения. Специалистом отдела оцифровки была проведена работа по тональной коррекции изображений. Благодаря цифровой реставрации было повышено качество детализации светлых оттенков изображения, значительно повышена контрастность средних тонов и общая яркость, что позволило «проявить» изображение на угасающем снимке. Для посетителей, не имеющих смартфонов, в проекте был использован интерактивный стол.

Тем не менее, несмотря на широкое внедрение цифровых технологий в экспозиционную деятельность, росфото как музей всегда обращен к подлинному предмету. На выставке были представлены аналоговые отпечатки, и основной проблемой проекта стала их сохранность на время экспонирования.

Как известно, одной из основных причин старения фотоматериалов является действие света. Первоочередной и обязательной мерой по защите музейных предметов от действия света является ограничение и нормирование освещенности в зависимости от группы их светостойкости.

Современные международные нормы разделяют фотоматериалы по степени чувствительности на три группы в зависимости от типа фотографической эмульсии: предельно

чувствительные, очень чувствительные, чувствительные. Калотипы относятся к группе предельно чувствительных фотоматериалов.

Согласно рекомендациям Бертрана Лаведрина, признанного в научном сообществе специалиста, директора Парижского центра консервации и реставрации, при световом режиме в выставочном зале 50 люкс и непрерывном экспонировании с 11 до 19 часов ежедневно (суммарно 12 000 л/ч), ресурс экспонирования такого отпечатка — 30 календарных дней в год. Но нельзя также забывать и о зрительском комфорте, требующем более интенсивного освещения. Поэтому для выставочного проекта было найдено компромиссное решение. Посещение экспозиции «Ранняя британская фотография» предоставлялось только экскурсионным группам согласно регулярному расписанию два раза в день. Во время экскурсии освещенность экспонатов достигала порядка 55–70 люкс, по окончании свет в зале выключался. Таким образом, общее количество освещения за время экспонирования составило порядка 6 000 л/ч, что позволило создать комфортные условия для зрителей, соблюсти требования к освещенности фотоматериалов и сохранить экспозиционный ресурс музейных предметов.

После закрытия экспозиции электронная версия проекта «Ранняя британская фотография» была размещена на сайте росфото, что делает этот проект доступным для всех любителей фотографии.

Список литературы:

1. Lavedrine B. A guide to the Preventive conservation of Photograph collections, New York: Getty Conservation Institute, 2003. P. 162–163.
2. Ritzenthaler M. L., Vogt-O'Connor D. Photographs: Archival Care and Management. Chicago: Society of American Archivists, 2006.
3. Taylor R. Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840–1860. New York: Metropolitan Museum of Art Publications, 2007.
4. Ктэйн. Цифровая реставрация фотографий. Методики восстановления старых и поврежденных снимков / Пер. с англ. спб.: «Корона-Век», 2017.
5. Труды лаборатории консервации и реставрации документов Санкт-Петербургского филиала Архива РАН. Вып. № 1. спб., 2008. С. 41.

С.В. Гусева

Российская империя на рубеже XIX–XX веков: города, люди, судьбы. Опыт организации выставки «Снимок на память» (2017–2018) в Московском государственном объединенном музее-заповеднике

В выставочной деятельности Московского государственного объединенного музея-заповедника «Коломенское — Измайлово — Люблино» (далее — мгомз) широко используются экспонаты фотофонда музея. Фотографии конца XIX — XX в., как правило, включаются в состав временных выставок самой различной направленности: история Коломенского и его жителей в различные исторические эпохи («Радостно я иду исполнять святую волю Твою и положить жизнь свою за Царя и Отечество...». Первая мировая война в судьбах крестьян Коломенского»), быт крестьян («И праздник, и шутка на столе»), история декоративно-прикладного искусства рубежа XIX–XX вв. («Визит к даме»). Также фотофонд предоставляет материал для подготовки стендовых выставок, которые встречают посетителя у основного входа на территорию Коломенского: «Деревянное зодчество предков», «История музея-заповедника. Секреты притяжения: от первой экспозиции до мировой известности. К 95-летию музея».

На определенном этапе выставочной работы возникла идея более широко показать предметы фотофонда и посвятить им отдельную выставку, на которой в популярной форме была бы представлена история развития фотографии в России на рубеже XIX–XX вв. Настоящая статья подготовлена на основании анализа выставки «Снимок на память. Фотоискусство и фототехника в конце XIX — начале XX века», которая демонстрировалась с 4 октября 2017 г. по 14 января 2018 г. в выставочном зале в Измайлово.

Основной целью выставки была популяризация знаний об истории фотографии. Задачи выставки состояли в демонстрации предметов фотофонда мгомз, освещении истории московской фотографии, а также в представлении как любительских, так и профессиональных фотографий из частных коллекций, выявленных в результате исследовательской краеведческой работы по изучению истории Измайловской военной богадельни.

Наряду с мгомз в выставке приняли участие Политехнический музей и частные лица — потомки жителей Измайловской военной богадельни, предоставившие материалы из семейных архивов. Благодаря этому предметный состав выставки получился достаточно широким, позволявшим познакомить посетителя с жизнью и бытом этого уголка Москвы на рубеже XIX–XX вв. Представленные 53 фотографии музея-заповедника были дополнены экспонатами из фондов «Дерево», «Разное» «Графика». Политехнический музей представил на выставку 49 экспонатов, в основном инструменты фотолaborаторий и образцы фототехники. Частными лицами были переданы документы и фотографии из семейных архивов Лебедевых-Серебряковых. На выставке также демонстрировались фильмы, снятые по заказу Политехнического музея: «Павильонная портретная съемка конца XIX — начала XX века» и «Универсальная дорожная камера XIX века» (режиссер-постановщик, автор сценария Е. Лопатина, оператор С. Степанов, Политехнический музей, 2008).

Выставка состояла из нескольких разделов, снабженных текстовыми экспликациями. Ее концепция была подготовлена автором настоящей статьи¹. Большую помощь в создании выставки, отборе экспонатов и подготовке этикетажа

оказали хранитель фототеки мгомз Л.П. Савостьянова и сотрудник Политехнического музея, хранитель отдела фототехники Е.Н. Лопатина.

В первый раздел выставки — «Жители городов Российской империи на старинной фотографии рубежа XIX–XX веков» — были включены фотопортреты жителей Москвы, Петербурга, других крупных городов Российской империи: одиночные и групповые, семейные и свадебные. Особенный акцент был сделан на московской фотографии.

Известно, что в Российской империи Москва стала одним из признанных лидеров развития фотографического дела². Отсчет истории фотографии начинается с 1839 г., а уже в 1841 г. москвичом А.Ф. Грековым, новатором и первопроходцем фотомастерства в России, было открыто первое дагеротипное фотоателье. Исследователь московской фотографии Т.Н. Шипова писала: «В Москве на новом поприще искали удачу люди разных сословий и специальностей: дворяне, купцы, мещане, крестьяне <...> доктора медицины, зубные врачи, аптекари, военные, студенты»³. Уже ко второй половине XIX в. здесь насчитывалось 15 владельцев фотомастерских. На выставке мгомз были представлены работы некоторых известных фотоателье. Фотопортреты фирмы «Ю. Мебиус», основанной выходцем из Саксонии, снимки из фотографических заведений П. Барбашова, Д. Львова, В. Мартынова, Г. Трунова, а также фотографии из салонов других городов Российской империи: Петербурга, Смоленска, Вильно, Витебска.

Развитие фотографии на рубеже веков шло в нескольких направлениях, основу коммерческой фотографии составлял кабинет-портрет, который получил самое широкое распространение. Большая часть запечатленных на снимках в фонде мгомз — это неизвестные люди, горожане и мещане, жители Российской империи XIX–XX вв. Присутствуют и подписанные фотографии. Среди них особенную ценность имеет фотопортрет А.А. Брусилова, прославленного генерала Первой мировой войны, с дарственной надписью. Портрет сделан в Петербурге в 1899 г. (фотоателье А. Пазетти, литография И. Скамони) в период, когда полковник гвардейской кавалерии А.А. Брусилов был начальником драгунского отдела Офицерской кавалерийской школы. На фотографии автограф: «Милой дорогой племяннице Ксении от кровного любящего дяди. А. Брусилов. 1899». Надпись адресована Ксении Львовне Брусиловой, дочери его младшего брата, которой в 1899 г. исполнилось 17 лет.

Следующий тематический раздел выставки — «Художественная фотография». Особым направлением в фотографии того времени была съемка природы и исторических достопримечательностей. Среди членов научных обществ, участников выставок, знатоков фотоискусства высоко ценилась подлинность изображения природы или человека, сходство качества нового вида художественного творчества. Большое значение фотографии как средства фиксации действительности (природы) было признано художниками и фотографами того



И.Ф. Барщевский. Гроза ночью на 26 июля 1893 г. в Ярославле. 1893. Россия, Ярославская губ. Альбуминовый отпечаток, картон. 15 × 22; 33 × 45,5. мгомз КП-20261.ФФ-958. © мгомз

времени. Это направление в развитии фотоискусства в России было представлено на выставке интересными и редкими материалами из фондов мгомз. В частности, демонстрировалось 14 тематических стереопар «Крым» 1910 г. из серии «Жизнь и природа России» З.З. Виноградова. Работы выдающегося русского фотографа и путешественника, члена Русского фотографического общества З.З. Виноградова показали художественные возможности фотографии. Виды гор («Над пропастью»), растений («Мимоза днем»), морских пейзажей («Прибой моря у пологого берега») поражают своей достоверностью и высоким уровнем мастерства.

В фондах мгомз хранится достаточно большой архив снимков известного фотографа, исследователя древностей, «патриарха архитектурной фотографии» И.Ф. Барщевского. Барщевский был дружен с основателем музея-заповедника «Коломенское» П.Д. Барановским и последние годы жизни (с 1933 по 1938 г.) работал в музее хранителем, участвовал в создании выставок и экспозиции, фиксировал жизнь музея и фотографировал достопримечательности Коломенского и окрестностей. После его смерти фотографии из архива И.Ф. Барщевского попали в музей⁴. Отдельные документы и фотографии И.Ф. Барщевского из фондов мгомз были опубликованы в каталоге выставки Государственного исторического музея, посвященной княгине М.К. Тенишевой⁵.

Объем и значимость материалов И.Ф. Барщевского, безусловно, заслуживают отдельной выставки. Мы же представили несколько экспонатов. Снимок И.Ф. Барщевского «Гроза ночью на 26 июля 1893 г. в Ярославле» может быть признан уникальным, т. к. фиксация этого природного явления требовала высокой квалификации фотографа: на фоне темного грозового неба видны сверкающие молнии. На фотографии изображен вид на Плацпарадную площадь

города Ярославля с Демидовским столпом и разбитым вокруг него городским садом, вдали в левом углу угадывается силуэт известного храма Ильи Пророка XVII в.

Как наиболее характерный для творчества И.Ф. Барщевского был выбран фотоснимок «Гремячая башня на берегу реки Псковы» 1885–1886 гг. На фото изображен известный памятник древнерусской фортификационной архитектуры Гремячая башня 1525 г. Слева от нее видна церковь Космы и Дамиана XVI в. Также на выставке были выставлены два портрета самого И.Ф. Барщевского, сделанные в фотоателье А. Ренца в Санкт-Петербурге в конце 1870-х и в начале 1900-х гг.

Среди шедевров фотоискусства данного периода, конечно, можно назвать и произведение одного из первых киевских фотографов Г.Г. Лазовского — «Интерьер собора Святого князя Владимира в Киеве». В конце 1890-х гг. Г.Г. Лазовский выпустил альбом фотографий Владимирского собора, выдающегося памятника церковной архитектуры конца XIX в., над росписями которого трудилась целая плеяда известных русских художников: В. М. Васнецов, М. В. Нестеров и многие др.

Экспонаты из Политехнического музея позволили дополнить картину технического развития фотографии этого периода. На выставке был создан экспозиционный комплекс «Фотосалон начала XX века», где были представлены павильонная камера «Globus» (Heinrich Ernemann, Aktiengesellschaft für Cameraproduktion, Германия, Дрезден, 1900–1905) с портретным апланатическим фотообъективом (M. Weingartshofer, Австрия, Вена, 1896–1900), а также предметы интерьера и костюма. Связующей темой была выбрана свадебная фотография — особый жанр фотопортрета, который был представлен «Семейным портретом Д.Ф. и М.П. Дорофеевых (фотография П.Н. Барбашова, Россия, Москва, 1895–1898) из фондов мгомз.



И.Ф. Барщевский. Гремячая башня на берегу реки Псковы. 1885–1886. Россия, Псковская губ. Альбуминовый отпечаток, картон. 16 × 22,5; 23,5 × 30. МГОМЗ КП-19140. ФФ-38. © МГОМЗ

На экспозиции демонстрировалась универсальная дорожная фотокамера системы МакКеллона с футляром, кассетами (Rathenow Optische-Industrie Anstalt vorm. Emil Busch, Германия, г. Ратенов, 1890–1900) и светосильным апланатическим фотообъективом «Rapid Aplanat N 4 Ser. D» (Rathenow Optische-Industrie Anstalt vorm. Emil Busch, Германия, Ратенов, 1890–1900).

Стереопары 3.3. Виноградова были дополнены ручными стереоскопами «Perfescop» (Underwood & Underwood, США, Нью-Йорк, 1895–1910), настольными стереоскопами «Le Taxiphote» с автоматической сменой диапозитивов (Jules Richard, Франция, Париж, 1895–1915) и дорожной фотокамерой со стереоскопической насадкой (С.Р. Goerz / К.П. Герц, Германия, Берлин, 1900-е).

На рубеже XIX–XX вв. увлечение фотографией было скорее техническим, чем художественным, оно требовало знаний в области химии, хорошего инструментария и умения владеть им. Фотоаппараты, инструменты и фотохимия для проявки и печати фото представляли достаточно широкий арсенал вещей, которым пользовался фотограф. В отдельной витрине демонстрировался инструментарий фотографа. Фотохимическая посуда была представлена серией предметов отечественного и иностранного происхождения: бачки, кюветы, мензурки, стаканы.

Позитивно-негативный фотопроект — сложная и точная технология, включающая в себя определенное количество технологических операций: проявление, фиксирование, промывание, отбеливание, вирирование и др. Для своей реализации он требовал специального оборудования. Среди фотографий наиболее распространены были ручные технические весы с роговыми чашечками, подвешенными к коромыслу на

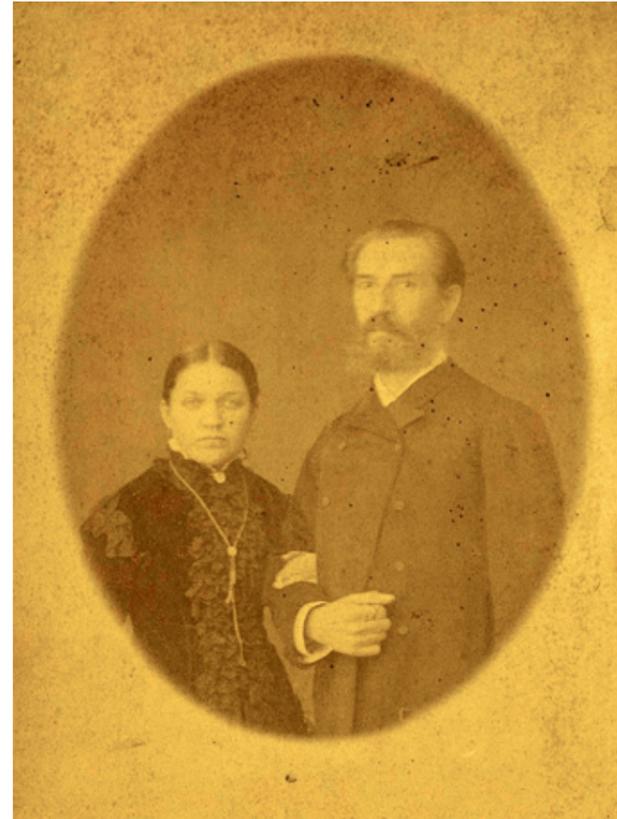
шелковых нитях. В состав выставки были включены весы технические ручные (Западная Европа (?), Торговый дом «Иосиф Покорный» (?), Россия, Москва, 1900–1914) и разновес граммовый (завод А. Шекмана в Хамовниках, Россия, Москва, 1909–1911).

Центральным этапом позитивного процесса была фотопечать. На рубеже веков была доступна не только контактная печать, но и печать с увеличением. В данном разделе были выставлены: рамка копировальная для контактной печати (Западная Европа (?), 1910–1914, Политехнический музей), рамка для контактной печати со стеклянных негативов (Россия, конец XIX в., МГОМЗ), фотокамера для увеличений и репродукций (депо «Ф.И. Ходасевич», Россия, Москва, 1896–1906), пресс для наклеивания фотографий (Россия, Москва (?), 1900–1905). В дополнение к этому ряду инструментария были представлены образцы фотобумаги и паспарту.

Фотография стала настолько модным и востребованным явлением в жизни людей XIX в., что предприниматели стали изготавливать множество сопровождающих товаров, которые отвечали бы потребностям публики. На выставке также представлен ряд фотоаксессуаров, которые имели широкое распространение в быту горожан. Это фоторамки и альбомы для хранения фотографий.

Важной составляющей частью выставки являлся краеведческий раздел — документы и фотографии по истории Измайловской военной богадельни. Экспонатами раздела стали предметы, переданные в дар музею от частных лиц, и предметы из семейных архивов владельцев.

В МГОМЗ достаточно много внимания уделяется изучению истории Измайловской военной богадельни, подготовлены экскурсии, лекции, выпущены издания⁶. Но пока предметный



Фотоателье И. Л. Львова. Лебедевы Василий Андреевич и Екатерина Алексеевна (Скворцова). Конец XIX в. Россия, Москва. Альбуминовый отпечаток, картон. 13 × 10; 16 × 11. МГОМЗ КП-20226/5. ФФ-1118. © МГОМЗ

ряд, раскрывающий эту тему, только формируется, поэтому каждый новый экспонат имеет большое значение в исследовательской работе. В 1850 г. в бывшей царской усадьбе на Измайловском острове открылась военная богадельня. Это благотворительное заведение, одно из крупнейших в России, было создано по указу императора Николая I, который лично руководил строительством и организацией богадельни. По проекту архитектора К.А. Тона на месте обветшавших построек был создан целый комплекс зданий в древнерусском стиле, при этом часть памятников архитектуры XVII в. была сохранена и отреставрирована. Николаевская Измайловская военная богадельня (впоследствии — Измайловский инвалидный дом императора Николая I) стала надежным приютом для старых солдат и офицеров, отслуживших полный срок службы в армии. Они проживали в благоустроенных корпусах со всеми удобствами, получали горячее питание и лечились в здешнем лазарете.

В особом корпусе — Семейном доме — жили отставные военные с семьями. Построить дом для солдатских и офицерских семей распорядился император Александр II, который 2 сентября 1856 г. посетил Измайловскую военную богадельню. Строительство осуществлялось под контролем московского генерал-губернатора графа А.А. Закревского по проекту архитектора М.Д. Быковского. Капитал на строительство пожертвовали купцы-старообрядцы В.Г. Рахманов и К.Т. Солдатенков. В 1859 г. дом был построен, и в дальнейшем в нем проживали 4 офицерские и 42 солдатские семьи, которые обеспечивались бесплатным питанием и лечением. В Семейном доме работала бесплатная начальная трехклассная школа, администрация богадельни закупала для детей учебники, книги и журналы.

К сотрудникам музея обратились потомки двух офицерских семей, проживавших в Измайловской богадельне на Измайловском острове: А.П. Чиварзина, О.В. Романцова и И.А. Ярош. Благодаря сохранившимся у них фотографиям, документам и семейным легендам удалось восстановить историю двух этих семей и их жизнь в Семейном доме.

Василий Андреевич Лебедев (1835–1907?), дворянин, уроженец Московской губернии; участвовал в Крымской войне 1853–1856 гг. в составе Суздальского пехотного полка. После ранения у него ампутировали ногу. Выйдя в отставку, Василий Андреевич в 1881 г. женился на Екатерине Алексеевне Скворцовой (1863–1953). Супруги поселились в Семейном доме, у них родились восемь детей. Дети посещали трехклассную начальную школу при Семейном доме. Администрация богадельни способствовала дальнейшему обучению и профессиональной ориентации детей инвалидов: девочки бесплатно учились в гимназиях, а мальчики в кадетских корпусах. На выставке были представлены фотографии, переданные в дар музею А.П. Чиварзиной: фото В.А. Лебедева (Россия, Москва, конец XIX в.), семейное фото В.А. Лебедева и Е.А. Лебедевой (Скворцовой) (фотоателье И.Л. Львова, Россия, Москва, конец XIX в.). Фотопортрет ветерана в пожилом возрасте был представлен из семейного архива И.А. Ярош (фото Асикритова, Россия, Москва, конец XIX — начало XX в.).

Иван Яковлевич Серебряков служил в армии писарем; после службы женился на Евдокии Дмитриевне; в этой семье было 16 детей. Помимо комнаты в Семейном доме администрация богадельни предоставила Серебряковым двухэтажную дачу неподалеку. Несколько фотографий семьи Серебряковых были представлены их потомком О.В. Романцовой. Наиболее интересным можно признать семейный портрет Серебряковых с детьми (фотография на Покровке, Россия, Москва, 1894).

Потом две офицерские семьи породнились: Александр Васильевич Лебедев (1891–1942) женился на Екатерине Ивановне Серебряковой (1894–1968). Александр принимал участие в Первой мировой войне в должности командира батальона 48-го пехотного Одесского полка. Екатерина в эти годы была сестрой милосердия, позднее работала в госпитале богадельни. Из семейных архивов И. А. Ярош и О.В. Романцовой были предоставлены на выставку фотографии Лебедева и Серебрякова времени Первой мировой войны. Важным дополнением ряда фотографий стали также документы из семейных архивов: выписка из метрической книги за 1891 г., выданная причтом Покровской церкви, о рождении Е. Серебряковой; свидетельство от школы при Измайловской военной богадельне о четырехлетнем обучении Е. Серебряковой (1907, семейный архив О.В. Романцовой); свидетельство о заключении брака А. В. Лебедева и Е.И. Серебряковой (Россия, Московский уезд, 1919, семейный архив И.А. Ярош).

После Октябрьской революции А.В. Лебедев служил в Красной армии, потом вернулся в Москву и молодые поженились; у них родились пятеро детей. Они по-прежнему жили в Семейном доме. А.В. Лебедев работал в Обществе содействия обороне, авиационному и химическому строительству, в Высшей тактико-стрелковой школе «Выстрел», на Измайловской прядильно-ткацкой фабрике. По доносу в 1937 г. был репрессирован и умер в Норильске, реабилитирован в 1959 г. Екатерина Ивановна осталась одна с детьми, двое ее сыновей умерли. Семья перед войной была выселена из Семейного дома и переехала в барак на Прядильной улице недалеко от Измайловского острова.

Экспонирование фотографий и документов в этом разделе позволило показать документальную роль фотографии как незаменимого исторического источника для краеведения, локальной истории, генеалогии. Неудивительно, что этот раздел выставки был отмечен особым вниманием посетителей,

собрал множество положительных отзывов. На открытие выставки пришли представители нескольких поколений потомков Лебедевых-Серебряковых, для которых общение в стенах музея стало объединяющим фактором для изучения истории своих семей. Фотография в конце XIX — начале XX в. сильно повлияла на художественную культуру России. Снимки природы и памятников старины стали частью исследовательской жизни ученых, появились в кабинетах научных обществ. Фото в красивых паспарту и рамках превратились в неотъемлемые атрибуты украшения домашних интерьеров. Изысканно оформленные фотоальбомы заняли почетное место среди предметов гордости семьи, наряду с дорогими вазами, фарфором, посудой, произведениями изобразительного искусства.

¹ Гусева С.В. Концепция выставки «Снимок на память. Фотоискусство и фототехника в конце XIX — начале XX века». Архив мгомз. Оп. 3. Д. 1055.

² Шипова Т.Н. Фотографы Москвы — на память будущему. 1839–1930. М., 2001. С. 7–11.

³ Шипова Т.Н. Искусство снимать (Из истории фотографии в России) // Мир музея. № 4 (138) 1994. С. 52.

⁴ Савостьянова Л. П. Иван Федорович Барщевский. По материалам Государственного музея-заповедника «Коломенское» // Коломенское. Материалы и исследования. Вып. 7. М., 2002. С. 102–127.

Выставка «Снимок на память. Фотоискусство и фототехника в конце XIX — начале XX века», состоявшаяся в 2017 г., стала первой в мгомз экспозицией, специально посвященной фотографии, ее истории рубежа веков. Произведения выдающихся фотографов З.З. Виноградова, И.Ф. Барщевского продемонстрировали важность и высокую востребованность нового вида искусства для изучения природы и культуры России. Фотопортреты жителей Российской империи рубежа XIX–XX в. выступили в роли исторического источника, приоткрывающего завесу тайны над малоизученными страницами истории Москвы и окрестностей.

⁵ Княгиня М. Тенишева в зеркале Серебряного века. М., 2008. С. 150–164.

⁶ Трифонова Т.П. Николаевская Измайловская военная богадельня. мгомз. 2010; Трифонова Т.П. «Чудный остров навешу». История царской усадьбы и Императорской богадельни на Измайловском острове для взрослых и детей. М., 2017.

А.В. Глушков

Использование фотодокументов для создания виртуальной выставки «Первая на Урале: к 140-летию горнозаводской железной дороги»

В октябре 2018 г. исполнилось 140 лет со дня открытия горнозаводской железной дороги — первой железнодорожной магистрали Урала, запущенной в 1878 г. и соединившей крупнейшие города Пермской губернии — Пермь и Екатеринбург.

История проектирования, строительства и эксплуатации Уральской горнозаводской железной дороги (далее — угжд) вызывает большой интерес. Несмотря на то, что через Пермь проходил Сибирский тракт, известнейший старинный сухопутный маршрут России, главную роль в жизни губернского города на протяжении долгого времени играли водные пути по Каме и другим уральским рекам. Однако транспортная инфраструктура была не в состоянии обеспечивать бурное развитие горнозаводской промышленности, пришедшей в упадок в 1860-е гг. Основная масса предприятий отправляла грузы только по рекам, в то время как сами заводы находились на значительном расстоянии от водных магистралей.

Кроме того, сплав грузов по воде был сопряжен с большими рисками. Доставка всех необходимых заводов материалов, как и транспортировка готовой продукции к местам сплава, осуществлялась с помощью гужевого транспорта. Неудивительно, что значительную долю бюджета уральских предприятий составляли расходы на перевозки, а отправленная в апреле с Урала продукция в лучшем случае попадала на Нижегородскую ярмарку в конце июля. Развития путей сообщения требовали и другие отрасли экономики. Например, сравнительно дешевый в производстве уральский хлеб было невыгодно отправлять в европейскую часть России — цена транспортировки нивелировала все преимущества.

Разговоры о строительстве железной дороги на Урале начались после отмены крепостного права. В 1861 г. управляющий нижнетагильскими заводами генерал-майор Владимир Рашет издал брошюру о необходимости строительства Уральской железной дороги. Проект поддержал пермский губернатор Александр Лашкарев, который несколько раз безуспешно обращался к правительству с просьбой посодействовать в решении вопроса. Во второй половине 1860-х гг. другому пермскому губернатору Бернгарду Струве удалось добиться разрешения на открытие комитета для обсуждения вопроса о строительстве железной дороги между бассейнами Волги и Оби. До конца 1860-х гг. ряд уральских чиновников и горнозаводчиков предлагали различные проекты строительства дороги, позволявшие, с одной стороны, создать смешанный железнодорожно-водный транзитный путь в Сибирь, с другой стороны, дававшие свободный выход грузам с уральских заводов.

Характерно, что проект Уральской железной дороги имелся и у известного пермского пароходчика Ивана Любимова. В 1870 г. он издал брошюру, в которой предложил спроектировать линию по направлению от Перми до Екатеринбурга через Кунгур, далее через Шадринск и Зауралье с выходом к реке Тобол¹. «В отношении государственном России нужна железная дорога, которая бы соединила кратчайшею по возможности линией центр государственной администрации и внешней торговли, Петербург, с удобнейшими в настоящее время путями в Сибирь, примыкающими к путям в Западный Китай, Кашгар, Семиреченскую

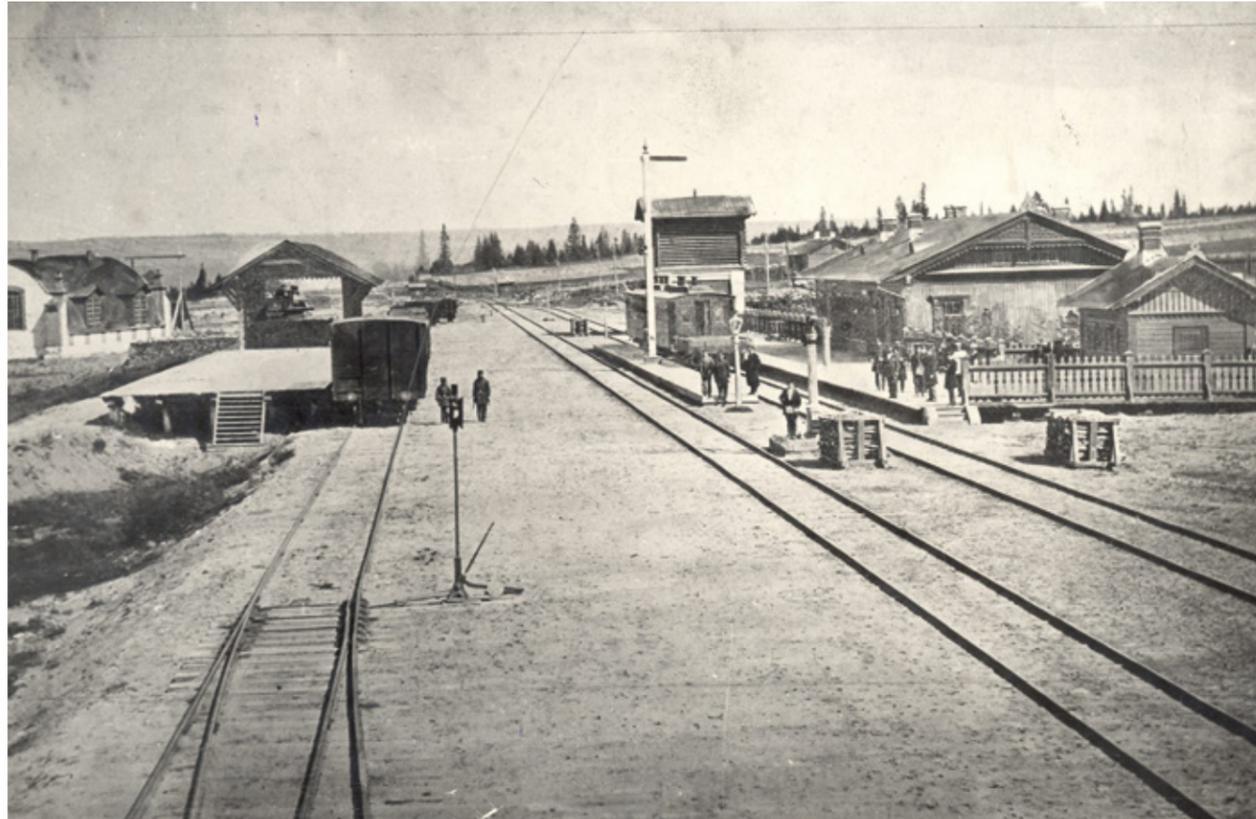
область, Ташкент и Бухару, — писал И.И. Любимов. — Эта дорога должна пройти через север России, задерживаемый в своем экономическом развитии недостатком, а местами и совершенным отсутствием путей сообщения, несмотря на свои разнообразные богатства и сравнительно большую фабричную деятельность против приволжских губерний, доставляющих в изобилии один хлеб. Пересекая Каму, эта дорога вступит в Пермский край, превышающий своим пространством Великобританию с Ирландией и представляющий необыкновенное разнообразие в климате, природных богатствах, производительности и торговле. Направляясь через столь разнообразный край и не упуская из виду, насколько это возможно без вреда для общегосударственного своего значения, нужд горного промысла, дорога должна пройти самыми населенными местами, не уклоняясь в пустыни, неизведанные или непроизводительные, пересечь все более оживленные торговые центры, совпасть с направлением, по которому движутся к Петербургу главные массы сибирского транзита от первоначальных их источников, и примкнуть к таким пунктам, от которых открыты пути и на восток Сибири, и через юго-западные границы ее — в Среднюю Азию»².

Для определения окончательного направления дороги в мае 1870 г. в Пермь выехала правительственная комиссия³. Изыскания специалистов длились в течение двух лет. В конце 1872 г. в Министерство путей сообщения поступили материалы, на основании которых был составлен предварительный проект Уральской железной дороги в направлении от Перми до Екатеринбурга через село Камасино (ныне — город Чусовой) и Кушву с ответвлениями к Луньёвским копам и Билимбаевскому заводу⁴. Расстояние между станциями по проекту не должно было превышать 18 верст (19,2 км). К середине 1875 г. от строительства Билимбаевской ветви решили отказаться.

В 1873 г. император Александр II утвердил устав общества угжд. Официальной датой начала строительства магистрали стало 22 февраля 1874 г., и уже через три с половиной года в тестовом режиме был запущен поезд от Перми до 25-й версты дороги.

Еще через год — 24 августа 1878 г. — открылось движение между станциями Пермь и Чусовая. Газета «Пермские губернские ведомости», в то время крупнейшее издание региона, по этому поводу писало: «Вчера (24 августа) в 4 часа пополудни состоялось открытие участка Уральской горнозаводской железной дороги от Перми до станции Чусовой, на пространстве 119 верст, причем в вокзале ст. Пермь был отслужен молебен с водосвятием. Кроме П.И. Губонина, строителя дороги, на молебне и при открытии присутствовали члены правительственной комиссии с инспектором А.А. Ермаковым во главе. За четыре часа до молебна, в 12 часов пополудни, был отправлен до станции Лядов и обратно пробный поезд, украшенный флагами и зеленью, с публикой, которой на поезде вперед и обратно были выданы бесплатные билеты. Сегодня по упомянутому участку уже началось правильное движение пассажирское и товарное для местных грузов»⁵.

Однако официальной датой начала работы угжд, общая протяженность которой составила почти 500 километров, считается 1 (13) октября 1878 г., когда движение поездов было открыто



Железнодорожная станция «Лёвшино» Уральской горнозаводской железной дороги. 1917. Пермь. Фотоотпечаток. 23 × 16. гапк. ФФ. Оп. 29п. Д. 56. © гкбу «Государственный архив Пермского края»

по всей линии вплоть до Екатеринбурга. Пассажирские поезда отходили от станции Пермь в 10 часов вечера, по одному каждые сутки⁶. Минимальное время в пути между главными городами губернии составило 21 час 30 минут⁷. Еще через год, в 1879 г., было завершено строительство Луньёвской ветви. В результате окончательная протяженность дороги составила 669 верст (более 700 километров).

Первым управляющим угжд стал талантливый инженер Николай Островский. Дорога обслуживала нужды значительной части Урала, а также потребности Сибирского транзита. В сферу ее влияния вошли многие частные и государственные заводы, а ряд территорий, включая станцию Лёвшино, Усолье, Кизел, Губаху, Кушву и Нижний Тагил, получили дальнейшее промышленное развитие. После открытия дороги возникли Чусовской железодобывательный, Теплогорский чугунолитейный заводы и ряд других крупных металлургических предприятий. Быстрое развитие получила и каменноугольная промышленность. Кроме того, угжд способствовала возникновению на Урале новых отраслей промышленности. Так, в 1883 г. в верховьях Камы был построен химический завод, положивший начало производству соды в России. Помимо всего прочего, железная дорога уменьшила зависимость металлургического производства от местных источников сырья и топлива и облегчила сбыт заводской продукции⁸.

Документы конца XIX — начала XX в., сохранившиеся в Государственном архиве Пермского края, рисуют подлинную, хотя и не всегда приглядную историю первой железной дороги на Урале. Документы зафиксировали частые крушения поездов и несчастные случаи, жалобы на грубость сотрудников угжд и другие проблемные моменты. На недостатки в работе дороги обращали внимание «Пермские губернские ведомости», отмечавшие в 1908–1909 гг. толчею на вокзалах, пьянство в железнодорожных клубах, непригодность паровозов и вагонов, хищения и безбилетный проезд пассажиров.

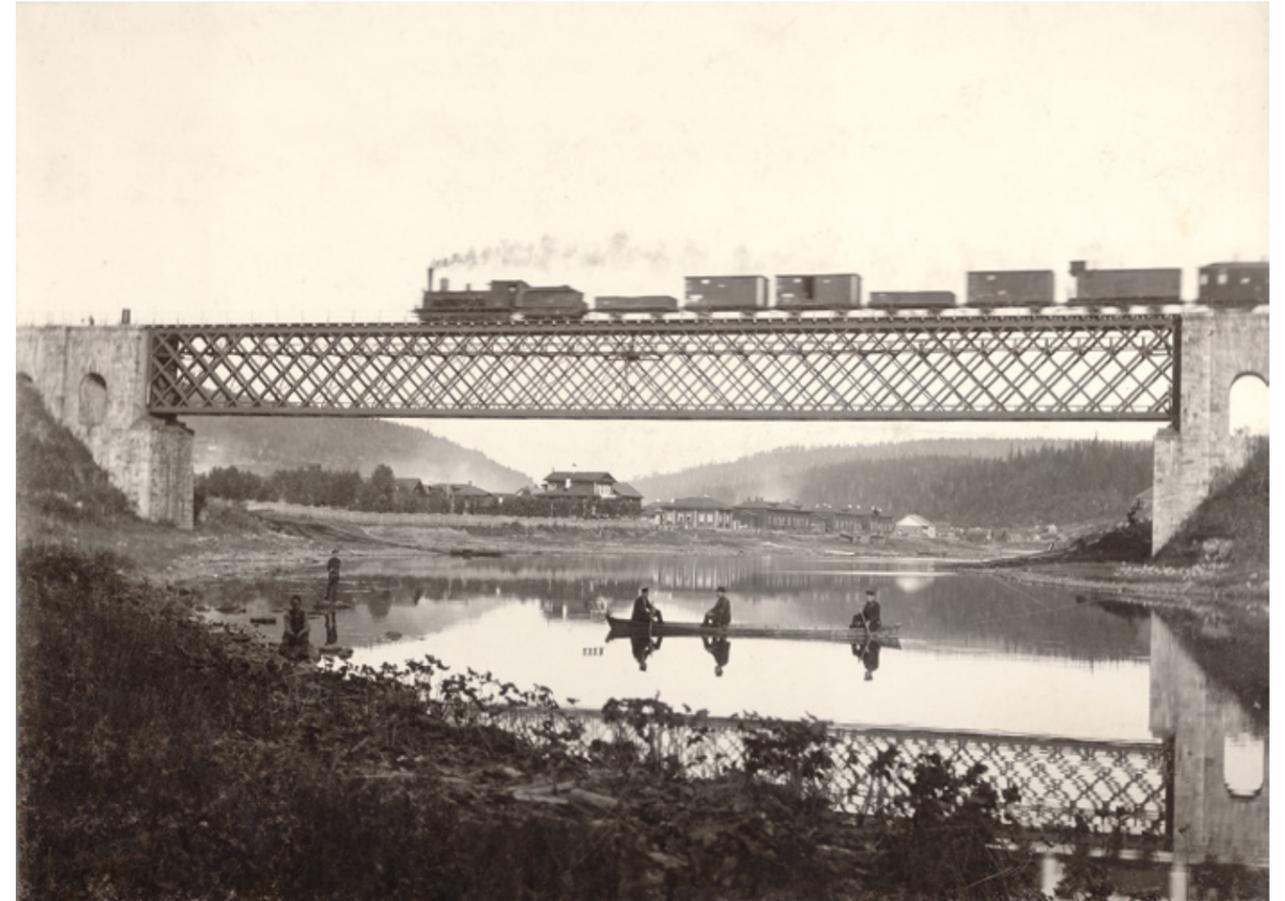
И все же железная дорога выполняла свою основную функцию, а перечисленные проблемы были лишь следствием слома старых традиций. На другой стороне медали блестили вновь построенные вокзалы, разъезды, мосты и тоннели, говорившие о таланте их создателей.

Подвиг русских инженеров и строителей, сумевших в короткий срок спроектировать и построить дорогу в местности со сложным рельефом, неоспорим. Для пересечения большого количества больших и малых рек, ручьев, оврагов понадобилось построить 646 искусственных сооружений, среди которых 316 мостов, а также один из первых во всей Европе туннелей на Луньёвской ветке длиной около 65 саженей (140 метров)⁹.

Особенно тяжело дался строителям участок между рекой Чусовая и Кушвой протяженностью около 173 километров, построенный среди непроходимых лесов и сплошных гор. Таким образом, инженеры и строители угжд внесли большой вклад в мировую практику строительства железных дорог в гористой местности¹⁰.

Хотя пропускная способность горнозаводской линии и была невысокой, железнодорожное строительство укрепило позиции Перми как перекрестка транспортных путей региона. Фактически город из-за своего удобного положения на Каме являлся крупным перевалочным пунктом с конца XVIII в., открытие железной дороги лишь укрепило эти позиции.

С 1878 по 1887 г. продолжался уникальный период в истории угжд, когда она не принадлежала государству. Только накопившиеся к 1886 г. долги в размере 8 млн рублей вынудили акционеров продать дорогу казне. Второй этап в истории угжд продолжался до 1909 г., когда открытие линии Пермь — Кунгур — Екатеринбург и перенос главной железнодорожной станции из района паромных пристаней на Каме в промышленный район Заимка (ныне станция «Пермь-II») предопределили дальнейший упадок первой железнодорожной магистрали Урала.



Железнодорожный мост через р. Усью на каменноугольных копях братьев Бердинских. Участок Уральской горнозаводской железной дороги. [Конец XIX — начало XX в.]. Фотоотпечаток. 16 × 23. гапк. ФФ. 60п. Оп. 60п. Д. 399. © гкбу «Государственный архив Пермского края»

Вновь образованная Пермская железная дорога вскоре стала частью грандиозного Транссиба, а про ее предшественницу — Уральскую горнозаводскую дорогу — постепенно стали забывать.

Правильнее было бы сказать, что историю угжд предопределило не строительство новой дороги, а общее состояние горнозаводской промышленности, хотя горнозаводской линии предстояло сыграть немаловажную роль в развитии экономики Пермской области и в XX в.

Осознавая значимость угжд для Прикамья и для истории российского железнодорожного транспорта в целом, Государственный архив Пермского края в конце 2017 г. запланировал создание виртуальной историко-документальной выставки, посвященной 140-летию дороги. Главной целью выставки стала актуализация знаний об угжд и введение в научный оборот новых источников, в том числе фотографий. Добиться последнего было сложно, поскольку история железной дороги на Урале хорошо изучена несколькими поколениями исследователей. Принимая во внимание неизбежную вторичность материала, было принято решение сделать главный акцент выставки на визуализации и оригинальной подаче контента.

Исходя из этого, была создана концепция виртуальной выставки, предполагающая использование карты XIX в. с нанесенными на ней станциями железной дороги. Карту с движущимся по ней от станции к станции символическим локомотивом предполагалось разместить в правой части страницы, в то время как в левой должен был располагаться основной контент выставки — текст о каждой станции, архивные документы и фотографии. По мере прокрутки страницы паровоз оказывался на той станции, информация о которой была представлена на экране в данный

момент. Это техническое решение, с одной стороны, сделало подачу выставки более понятной пользователям, с другой стороны, внесло в нее элемент геймификации.

Таким образом, пермским архивистам удалось преодолеть традиционный формат, предполагающий деление выставки на несколько тематических разделов. При этом содержательная составляющая выставки, которая представляет собой, по сути, краткий путеводитель по городам и заводам Уральской железной дороги конца XIX — начала XX в., не пострадала.

Хронологически выставка охватила период с 1870-х гг., когда был одобрен проект и началось строительство угжд, до 1909 г., когда открылась железнодорожная линия Пермь — Кунгур — Екатеринбург в обход старой дороги, которая с этого момента начала постепенно терять свое значение. Главными критериями отбора документов и фотодокументов стали их информативность в свете темы выставки, зрелищность, историческая значимость. Учитывалось также и использование в выставке документов и фотографий, демонстрируемых впервые.

В качестве основных материалов выставки были использованы фотографии постройки железной дороги, изображения и планы вокзалов, фотографии основных достопримечательностей населенных пунктов, мимо которых прошла дорога, а также различные документы и материалы Фонда печатных изданий Государственного архива Пермского края: документы фонда канцелярии пермского губернатора Министерства мвд (Ф. 65), Пермской городской думы (Ф. 512), Пермской городской управы (Ф. 35), управления Пермской железной дороги Министерства путей сообщения (Ф. 556), материалы неофициальной части газеты «Пермские губернские ведомости».

Общее количество использованных для создания выставки фотоматериалов составило 29, из них подавляющее большинство — 23 фотографии — относятся к досоветскому периоду, пять — к советскому. При описании железнодорожного перегона Ляды — Комарихинская была использована фотография постсоветского периода из фондов архива — изображение железнодорожного моста через залив реки Сылва¹¹.

Основной массив досоветских фотографий, использованных для создания выставки, составили снимки конца XIX в., причем многие из них были сделаны в год открытия дороги. В частности, это уникальные фотографии строительства дороги на разных участках, снимки зданий вокзалов Перми¹², Мотовилихи¹³, Екатеринбурга¹⁴ и других железнодорожных станций дороги. Стоит отметить, что здание вокзала станции Пермь было построено по одному проекту с Екатеринбургским вокзалом — «Проекту вокзала станции первого класса Уральской горнозаводской железной дороги», который был разработан архитектором Петром Шрейбером. Так что подобно дороге «Санкт-Петербург — Москва», а в дальнейшем и Транссибирской магистрали, на конечных станциях Уральской железной дороги разместились «вокзалы-близнецы». В ходе строительства Пермь-Котласской линии здание вокзала было удлинено, а для симметрии северного фасада была выстроена вторая башенка.

Значительная часть угжд была построена в местах со сложным горным рельефом. Следствием этого стало то, что поездка по железной дороге, по свидетельству очевидцев, представляла большой интерес. Непосредственно в горной части дороги, прямо на уральском хребте до сих пор находятся три станции с говорящими названиями, обозначающими рубеж частей света — Европейская, Хребет Уральский (также называвшаяся «Уральской») и Азиатская. Русский писатель

Сергей Кельцев, проезжавший по дороге в конце 1880-х гг., описывал это так: «Единственный пассажирский поезд из Перми отходит в 4 часа пополудни и обратный поезд из Екатеринбурга почти в то же время. Поэтому горная часть Уральской дороги проезжается и на пути к Сибири, и обратно ночью, но почти никто из пассажиров, не бывавших на Урале, в это время не спит, чтобы воочию видеть то, о чем многим приходится знать лишь из учебников географии»¹⁵.

Для подготовки материала выставки, связанного с горными станциями железной дороги, были привлечены фотографии 1878 г. — снимок вида железнодорожной линии Пермь — Кушва¹⁶, фотографии строительных работ на этом участке¹⁷ и части железнодорожной линии на участке Чусовская — Нижний Тагил¹⁸.

Также для создания выставки использовались фотографии известных заводских поселений Урала, лежащих на пути угжд — Лысьвы¹⁹, Чусового²⁰, Нижнего Тагила²¹, Невьянска²². Последние два города сегодня находятся на территории Свердловской области. Фотографии интересны тем, что показывают период существования этих поселений, представлявших из себя типичные для Уральского региона города-заводы, до того как они стали достаточно крупными городами.

Из фотографий советского периода можно выделить снимок 1923 г., на котором жители Перми встречают на железнодорожном вокзале народного комиссара просвещения РСФСР А.В. Луначарского²³. В ряде случаев, когда снимков второй половины XIX — начала XX в. для иллюстрации разделов выставки в архиве не обнаружилось, были использованы фотографии более позднего периода. Так, рассказ о станции Лёвшино проиллюстрирован материалом 1930-х гг.²⁴, а для описания станции Комарихинская был использован отсканированный позитив 1980-х²⁵.

К сожалению, авторы использованных для создания выставки фотографий остались неизвестны. В силу специфики в Государственном архиве Пермского края лишь малая часть фотографий находится в коллекциях отдельных фотографов и имеет установленное авторство. При описании большинства снимков, поступавших в архив и составляющих сегодня основной массив фотофонда, авторство указано не было. Стоит отметить, что в качестве иллюстраций в проекте были использованы и почтовые карточки начала XX в., содержащие снимки разных частей Пермской губернии. В частности, открытки с фотографическими изображениями городов используются в разделе про Нижнетагильский завод и Екатеринбург.

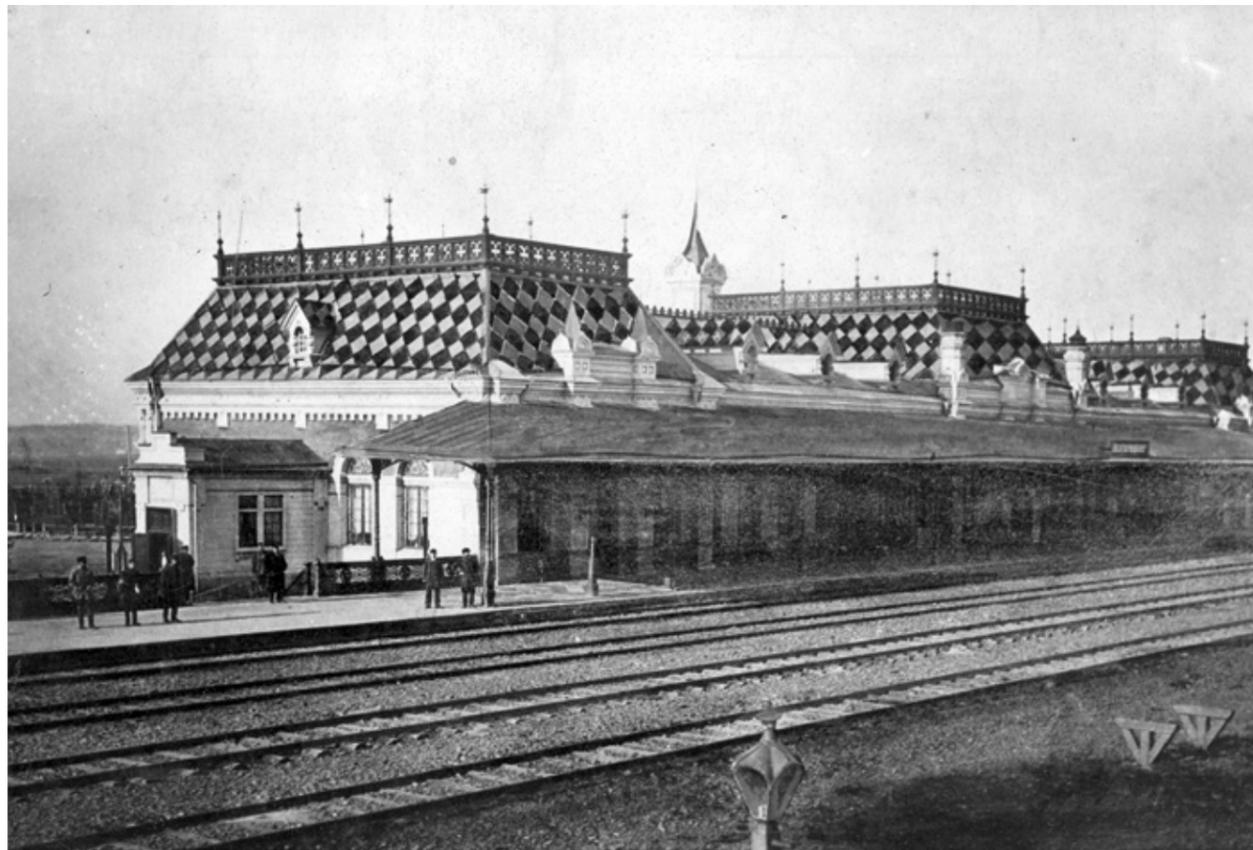
Несмотря на то, что на момент подготовки выставки большинство используемых фотографий были оцифрованы, для получения лучшего качества изображения были отсканированы заново в формате Tiff с разрешением 300 точек на дюйм. Для удобства восприятия отсканированные фотографии были также очищены от «засоряющих» элементов.

Виртуальная историко-архивная выставка «Первая на Урале: к 140-летию горнозаводской железной дороги» была размещена на странице archive.perm.ru/exhibits/ugzhd/ сайта Государственного архива Пермского края в ноябре 2018 г. и стала самым популярным виртуальным проектом архива

за последние несколько лет, получив множество положительных отзывов, касавшихся, прежде всего, необычных для архивной выставки технических решений.

Стоит отметить, что проект задал дальнейший вектор развития выставочной деятельности Государственного архива Пермского края: с этого момента было решено определять дизайнерские и технические решения виртуальных выставок на этапе концепции, а не после передачи рабочего материала в лабораторию информационных технологий и обеспечения сохранности архивных документов. Поскольку именно архивист в процессе изучения материала погружается в тему, он и должен предлагать основные технические элементы выставки, передавая свое видение исполнителям в качестве технического задания. К сожалению, эта очевидная, на первый взгляд, практика работы до сих пор не является общепринятой, а многие историко-архивные выставки по своей сути являются лишь тематическими подборками документов.

Проект к 140-летию Уральской железной дороги в очередной раз подтвердил, что форма подачи контента имеет не меньшее значение, чем сам материал. Виртуальная выставка — это цельный продукт, в котором одним из слагаемых успеха становится работа архивистов по подбору документов и фотографий, а вторым — работа дизайнеров и программистов. Но одно без другого существовать не может.



Вид здания вокзала в Екатеринбурге. 1877–1879. Фотоотпечаток. 16,5 × 22,5. гапк. ФФ. Оп. 29п. Д. 34.
© гкбу «Государственный архив Пермского края»

¹ Записка к проекту Пермско-Уральской железной дороги И.И. Любимова. С. 102.

² Записка к проекту Пермско-Уральской железной дороги И.И. Любимова. спб., 1870. С. 103.

³ Свердловская магистраль. Сто лет железной дороге. Свердловск, 1978. С. 5.

⁴ Мильман Э.М. История первой железнодорожной магистрали Урала. Пермь, 1975. С. 86.

⁵ Пермские губернские ведомости. 1878. 25 августа.

⁶ Дмитриев А.А. Летопись губернского города Перми с 1845 по 1890 год. Пермь, 1890. С. 62.

⁷ Расписание хода поездов Уральской горнозаводской железной дороги. Пермь, 1879.

⁸ Свердловская магистраль. Сто лет железной дороге. Свердловск, 1978. С. 7.

⁹ Мильман Э.М. История первой железнодорожной магистрали Урала. С. 113.

¹⁰ Там же. С. 116.

¹¹ гапк. Ф. ф-18. Оп. 18 п. Д. 3015.

¹² гапк. Ф. ф-29. Оп. 29 п. Д. 32.

¹³ гапк. Ф. ф-29. Оп. 29 п. Д. 33.

¹⁴ гапк. Ф. р-790. Оп. 1. Д. 4343. Л. 5.

¹⁵ Кельцев С.А. От Москвы до Екатеринбурга. М., 1888. С. 46.

¹⁶ гапк. Ф. ф-29. Оп. 29 п. Д. 11.

¹⁷ гапк. Ф. ф-29. Оп. 29 п. Д. 12.

¹⁸ гапк. Ф. ф-29. Оп. 29 п. Д. 13.

¹⁹ гапк. Ф. ф-60. Оп. 60 п. Д. 368. Л. 1.

²⁰ гапк. Ф. ф-60. Оп. 60 п. Д. 394.

²¹ гапк. Ф. р-1732. Оп. 1. Д. 226.

²² гапк. Ф. р-790. Оп. 4. Д. 328.

²³ гапк. Ф. ф-85. Оп. 85 п. Д. 323.

²⁴ гапк. Ф. ф-61. Оп. 61 п. Д. 527.

²⁵ гапк. Ф. ф-78. Оп. 78 п. Д. 4. Л. 2.

Е.Е. Колоскова

Из опыта подготовки альбома «Гражданская война в России в фотографиях и кинохронике. 1917–1922»¹

Большая российская революция и Гражданская война оставили в истории Российского государства след, по трагичности и тяжести последствий сопоставимый только со Смутным временем начала XVII в. Итогом революционных преобразований стало установление нового общественного строя на значительной части бывшей Российской империи. За годы Гражданской войны более 10 млн человек умерли от болезней и голода или погибли в ходе боевых действий. Свыше 2,5 млн человек эмигрировали. Споры об этих цифрах не прекращаются и по сей день². Война оказала поистине разрушающее воздействие на страну и общество, предопределив вектор развития Российского государства на протяжении всего XX в.

История Гражданской войны в России и в настоящее время вызывает серьезные споры. Дискуссионными остаются ее причины, хронологические рамки, роль в этих событиях многих политических и военных деятелей. Однако в целом следует признать — отношение к событиям этого периода в обществе претерпело существенные изменения.

Введение в научный оборот ранее недоступных источников, публикации в средствах массовой информации, современные документальные и художественные фильмы позволили представить иную картину русской трагедии. Особое место среди этих новых источников занимают фотографии и кинохроника.

Сравнительный анализ последних исследований и публикаций по истории Гражданской войны в России свидетельствует о том, что именно визуальная история событий была изучена менее всего.



Кадр из фильма «Хроника Гражданской войны, 1919–1921 гг.». Кинорежиссер Д. Вертов (крайний справа) сопровождает группу детей в киновагон агитационного поезда вцик имени В.И. Ленина на одной из железнодорожных станций. 131 м. ргакфд. № 1145.
© Фну «Российский государственный архив кинофотодокументов»

За минувшие сто лет с начала революционных событий 1917 г. множество фото- и кинодокументов, к сожалению, было утрачено. Фотографии лиц, подвергшихся политическим репрессиям, вычищались из музейных фондов и архивохранилищ. Требования политической лояльности препятствовали передаче на государственное хранение фотоматериалов, идущих вразрез с линией КПСС в исторической науке. Использование в советских исторических исследованиях визуальных источников иностранного происхождения, хранящихся за пределами СССР, было невозможно.

Ситуация с сохранностью кинофотодокументов, принадлежавших проигравшей стороне, оказалась намного лучше. Большая часть документов, вывезенных из России, сохранилась. После снятия в СССР идеологических ограничений история Белого движения получила должное визуальное освещение. Но проблемы, связанные с авторством и происхождением большинства фотодокументов, по-прежнему остаются недостаточно изученными.

Утилитарный подход значительного числа исследователей российской истории к фото- и кинодокументам как к иллюстрации события, а не как к специальным видам источников, а также их отдельное хранение от документов, позволяющих раскрыть историю их создания, во многом осложняют проведение источниковедческих исследований по истории документальной фотографии и хроникально-документальных киносъемок в годы Гражданской войны.

Необходимо также отметить, что общее количество визуальных материалов, снятых непосредственно на местах военных действий, изначально было существенно меньше, чем аналогичных фото- и кинодокументов, сделанных в период Первой мировой войны 1914–1918 гг.

Таким образом, изучение, критическое осмысление и публикация визуальных материалов по истории Гражданской войны в России в качестве самостоятельного объекта исследования становится задачей актуальной и своевременной.

Не менее важной задачей проекта является показ на основе изучения и публикации комплекса визуальных источников событий и участников Гражданской войны в России во всем их многообразии.

Предлагаемый вниманию читателей альбом — еще один шаг в осмыслении войны как общенациональной трагедии. Главная содержательная цель проекта — раскрыть на основе комплекса визуальных источников грани самой ужасной войны — войны гражданской. Другой, не менее важной целью в современных условиях становится не обвинение или защита одной из сторон, а примирение исторической памяти нашего общества.

Таким образом, настоящий альбом может и должен стать фотокинодокументальным памятником общему героическому и трагическому прошлому нашей страны.

В процессе подготовки издания было осуществлено комплексное и всестороннее изучение большого массива кинофотодокументов, документальных источников, мемуаров и публикаций, что позволило объединить обширный корпус документов, отражающих события Гражданской войны в России.



Съемка фотографом Всероссийского фотокиноотдела при Народном комиссариате просвещения РСФСР парада частей связи Московского гарнизона в присутствии чрезвычайного уполномоченного по связи при Реввоенсовете Южного фронта И.А. Халепского. Москва. Не ранее 1 апреля 1919. Негатив на стекле. 10 × 15. ргакфд. № 3-1802.
© Фну «Российский государственный архив кинофотодокументов»

Визуальный рассказ о сложной и противоречивой военной истории такой страны, как Россия, неизбежно связан с проблемами выбора документов и их смысловой интерпретации. Эти вопросы в полной мере встали и перед составителями альбома, задавшись целью отобрать несколько сотен достоверных и наиболее выразительных снимков и кинокадров из нескольких десятков тысяч сохранившихся.

В состав публикации были включены кинофотодокументы, обладающие свойствами, указывающими на полноту, достоверность и ценность информации, характеризующиеся представительностью каждого снимка в общем визуальном ряду. Отбор документов проводился не только с учетом направления, объема и значения визуальной информации, заключенной в источнике, но и их художественной формы, композиционного решения и способности оказывать эмоциональное воздействие на читателя. В результате были отобраны фотодокументы, содержащие информацию видового, событийного, ситуационного, портретного и смешанного характера, достоверные по происхождению.

В альбом вошли как редкие, так и очень известные, но эмоционально сильные и яркие фотографии и кинокадры. В издании представлены съемки, выполненные крупным и общим планами, в том числе движущихся объектов, панорамные, а также выполненные с верхних точек. Часть кинофотодокументов в России публикуется впервые.

В издании представлено более 700 фотографий и кинокадров из крупнейших российских и зарубежных архивов, музеев, библиотек, информационных агентств и частных собраний России, Великобритании, Германии, Польши и США за 1917–1924 гг.

Основу фотодокументального ряда настоящей публикации составили визуальные источники из фондов Российского государственного архива кинофотодокументов (РГАКФД), Государственного архива Российской Федерации (ГА РФ), Российского государственного военного архива (РГВА), Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ), Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб), Государственного музея политической истории России (ГМП ИР), Государственного центрального музея современной истории России (ГЦМС ИР), Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи (ВИМА И ВИС), Центрального военно-морского музея (ЦВММ) и ряда региональных архивов Российской Федерации.

В первую очередь необходимо отметить уникальное собрание РГАКФД как основного хранилища кино- (более 700 ед. хр.) и фотодокументов (более 4000 ед. хр.) российского происхождения по теме публикации. Его основу составили оригинальные негативы на стеклянной и пленочной основах, поступившие на хранение в период образования архива в 1926 г. и отражающие в большей степени наследие Московского кинофотокомитета 1918–1920 гг., материалы фотоателье вцик, съемки сотрудников Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса РСФСР и некоторые другие. Документы отражают события на театрах военных действий — Восточном, Западном, Северном, Северо-Западном, Южном фронтах, в Закавказье и в Средней Азии. Нашли свое отражение в кинофотосъемках оккупация Германии западных и юго-западных губерний бывшей Российской империи и военная интервенция стран Антанты на Дальнем Востоке, в Забайкалье, на севере и юге России, на Украине.

Также необходимо отметить и ряд фотоальбомов воинских соединений из собрания ргакфд, подаренных командованием Красной армии советскому руководству и впоследствии поступивших в архив на хранение. Особую ценность представляет альбом «Освобожденный Дальний Восток»⁵, посвященный боевому пути в 1921–1923 гг. Народно-революционной армии Дальневосточной республики (нра двр). Альбом включает редчайшие фотографии армейских будней, боевой и политической учебы подразделений, образцов авиа- и бронетехники, трофеев, жертв белого террора, фотопортреты командного состава и многие другие сюжеты.

Немалое значение для понимания визуальной истории Гражданской войны имеет и коллекция фотодокументов эмигрантского историка подполковника Я.М. Лисового, поступившая в архив в 1960 г. из Государственной публичной исторической библиотеки и включающая более 1000 оригинальных фотографий по истории Красной армии и Белого движения, в том числе в период эмиграции⁴.

Особую роль в раскрытии темы играют фотодокументы га рф, отражающие деятельность белых армий Вооруженных сил Юга России (всюр)⁵, действия Чехословацкого корпуса в Сибири в 1918–1919 гг.⁶ и ряд других сюжетов, относящихся к истории Гражданской войны. Все эти документы поступили в га рф в составе собрания Русского заграничного исторического архива в Праге (рзия) в январе 1946 г. и активно используются с момента рассекречивания в 1988 г. Необходимо также отметить, что в составе собрания рзия имеются как оригинальные фотоотпечатки, собранные Осведомительным агентством всюр (осваг) еще в 1919 г.⁷, так и пересъемки, выполненные с подлинных фотографий в 1920–1930-е гг. Наибольший интерес представляют фотоальбомы из коллекции эмигранта Н.И. Тимковского, относящиеся к разным фронтам Гражданской войны⁸.

Фотодокументы по истории Белого движения на северо-западе⁹ и востоке¹⁰ страны, оригинальные отпечатки пресс-службы германской и австро-венгерской армий, относящиеся к оккупации войсками центральных держав юга России, вошли в издание из собрания Российского государственного военного архива, куда в свою очередь они поступили из рзия и иных эмигрантских собраний.

Значительным дополнением к фотоальбому нра двр из собрания ргакфд стал альбом ргва, продолжающий рассказ о Гражданской войне на Дальнем Востоке¹¹.

Большое значение для изучения истории российской фотографии имеют фотоотпечатки из Российского государственного архива социально-политической истории¹². В 1934–1935 годах они были отобраны сотрудниками главной редакции «Истории гражданской войны в СССР» для иллюстрирования пятитомника¹³. В дальнейшем именно эти фотографии, прошедшие жесткую цензуру цк вкп(б), стали эталонными иллюстрациями для множества изданий по истории Гражданской войны в период 1935–1955 гг.

Чрезвычайно ценный комплекс фотодокументов, относящихся к эпохе революции и Гражданской войны, оказался сосредоточен в собрании цгакфд спб. Именно в этот архив после ликвидации фотоателье «Бр. Булла»¹⁴, согласно специальному решению вкп от 30 апреля 1928 года, была передана часть негативов семейного предприятия¹⁵. Другая часть собрания поступила в распоряжение Центрархива, а ныне также хранится в цгакфд спб. Здесь же оказался сосредоточен практически весь фотоархив Я.В. Штейнберга, переданный им в 1935 г.¹⁶

В данном издании воспроизводятся оригинальные фотодокументы из коллекции Государственного музея политической истории России (Санкт-Петербург), переданные на хранение в музей известным мастером репортажа Я.В. Штейнбергом.

Особо следует отметить фотографии частей белых армий Восточного фронта под командованием адмирала А.В. Колчака, предоставленные Государственным центральным музеем современной истории России (Москва, до 1992 г. — Музей революции) из коллекции, поступившей в 1926 г.¹⁷

Ряд уникальных фотографий был получен из собрания Центрального военно-морского музея в Санкт-Петербурге. Это отпечатки из альбома, сделанные одним из офицеров штабного корабля Балтийского флота «Кречет» во время Ледового похода Балтийского флота из Гельсингфорса в Кронштадт, а также ряд негативов, относящихся к истории Гражданской войны на Балтике, Черном море и Русском Севере¹⁸.

Также необходимо отметить наиболее значительные и репрезентативные собрания фотографий из фондов региональных архивов, таких как государственные архивы Пензенской, Омской, Астраханской, Архангельской, Псковской областей, Пермского и Забайкальского края и Национального архива Республики Саха (Якутия). Так, в собрании последнего сохранилась подборка фотодокументов о заключительном эпизоде Гражданской войны на Дальнем Востоке — попытке генерал-лейтенанта А.Н. Пепеляева поднять восстание в Якутии в 1922–1923 гг., разгроме возглавляемой им дружины и суде над участниками «якутской экспедиции»¹⁹.

К сожалению, в составе собраний региональных архивов наряду с редкими фотографиями сохранились преимущественно пересъемки с несохранившихся оригиналов фотодокументов, без указания авторства и весьма относительной датировкой. Значительная их часть — групповые постановочные фотографии, снятые местными мастерами и любителями. Жанровые, репортажные съемки событий и военных действий — большая редкость.

Авторами представленных в издании фотосъемок являются российские и зарубежные фотографы, такие как Н.А. Алексеев, И.А. Бохонов, В.К. Булла, И.И. Глыбовский, Г.П. Гольдштейн, И.Д. Доред, А.Ф. Дорн, З.И. Жданова, П.С. Жуков, И.М. Иванов, К.К. Кубеш, Д.И. Лещенко, П.А. Оцуп, А.И. Савельев, Я.В. Штейнберг и др.

В издании включены кинокадры из хроникально-документальных фильмов, операторами которых выступили И.И. Глыбовский, П.В. Ермолов, М.В. Зуев, М.В. Израильсон-Налетный, А.Г. Лемберг, П.К. Новицкий, Э.К. Тиссэ. Режиссером выпусков киножурнала «Кинонеделя» был Д. Вертов. Использование кинокадров оказалось особенно уместным для показа событий, фотосъемки которых оказались утраченными.

Археографическое наследие визуальных источников по истории Гражданской войны является весьма значительным и разнообразным по содержанию и отражает в первую очередь идеологические и политические взгляды публикаторов.

Так, наглядным примером может служить история публикации фотоленинианы — комплекса фотодокументов с изображением В.И. Ленина, сконцентрированных усилиями советского правительства в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при цк КПСС²⁰. Наличие на фотографиях рядом с вождем пролетариата лиц, запрещенных цензурой, стало основанием для публикации только выкадровки групповых и видовых снимков²¹. И только вследствие изменившейся политической ситуации в издании 1990 г. свет увидели оригинальные, неизвестные для большинства советских граждан фотографии В.И. Ленина, опубликованные с указанием подробной расшифровки лиц, точного места съемки, авторства и поисковых данных каждого фотонегатива²².

Особую роль в публикации фотографий сыграла многотомная «История гражданской войны в СССР»²³. В издании использовались многочисленные репродукции, как специально созданные для каждого тома, так и выявленные в разных архивах и музеях страны. Тщательный предварительный отбор фотографий, неоднократная редакция заголовков, намеренное исключение авторов снимков и усиленная ретушь изображения стали визитной карточкой принципов издания фотодокументов в СССР.

Весьма частым явлением в археографической практике было повторение публикации отдельных, отличавшихся наибольшей визуальной выразительностью фотоаграфических кадров в различных документальных сборниках.



Командующий Народно-революционной армией Дальневосточной республики И.П. Уборевич выступает перед войсками на параде. 25 октября 1922. Негатив на пленке. 9 × 14. ргакфд. № 3-1169. © ФНУ «Российский государственный архив кинофотодокументов»

Ярким примером этого служит фотография В.И. Ленина на параде подразделений Всебобуча, проходившем на Красной площади 25 мая 1919 г.²⁴. При включении таких кадров в издания составители, прежде всего, руководствовались не новизной, художественными или историческими качествами фотоисточников, а отсутствием проблем при получении цензурного разрешения. Определение подлинности происхождения, авторства, полнота описания при многочисленных повторениях публикации одного и того же памятника во внимание не принимались.

Период 1990–2000-х гг., характеризовавшийся сменой относившихся к Гражданской войне тематических интересов российских ученых и публицистов, привел к появлению публикаций, посвященных военачальникам и гражданским лидерам Белого движения²⁵. По своей структуре и по содержанию они напоминали документально обеспеченные издания советского периода, посвященные военачальникам Красной армии. Для них также было характерно наличие многочисленных портретных изображений как наиболее известных, так и малоизвестных представителей командного состава, выявленных в том числе в составе частных коллекций.

Заметным фактором, повлиявшим на состав и содержание документальных публикаций о деятелях Белого движения, стал возникший на рубеже 1980–1990-х гг. и сохраняющийся до настоящего времени интерес многих ученых и публицистов к тематике истории российской гражданской и военной эмиграции.

Значительное число публикаций по истории Белого движения в годы Гражданской войны, основанных на привлечении фотодокументов и других видов изобразительных источников, было подготовлено и издано в 2000-х — первой половине 2010-х гг. Помимо стремления отразить тематику событий, связанных с противостоянием большевистских и антибольшевистских сил, часто с позиций противников создания советского государства, для них часто характерна интерпретация событий второй российской революции как цивилизационной катастрофы²⁶.

Издания этого периода имеют ряд особенностей. Первая заключается в том, что археографическое оформление фотодокументов основано на архивном описании фотоисточника и

ограничено кратким заголовком и датой съемки. В этом плане исключением являются составленный В.В. Жуменко альбом представленных в алфавитном порядке (по персоналиям запечатленных объектов) портретов военачальников различного уровня периода Гражданской войны с биографическими аннотациями²⁷ и каталог выставки выдающегося российского фотографа П.А. Оцуца, в котором наряду с подробными заголовками раскрыты внешние особенности публикуемых документов из собраний ргакфд, Государственного исторического музея-заповедника «Горки Ленинские» и Музея истории фотографии, в частности материальные носители и техника печати сохранившихся снимков²⁸.

Вторая особенность связана с тем, что публикуемые фотодокументы, как правило, размещаются в рамках структуры изданий в соответствии со сложившейся периодизацией истории Гражданской войны и ориентированы на иллюстрирование ее этапов преимущественно с помощью портретных изображений и в меньшей степени с помощью событийных фотографий. Так, в частности, вторая часть фундаментального по своей информационной базе альбома, составленного В.Ж. Цветковым и Б.С. Пушкаревым²⁹, начинается комплексом фотографий о походе на Москву всюр под командованием А.И. Деникина, ставшем основным событием лета 1919 г. Этот же вполне обоснованный принцип структурирования издания, позволяющий представить события Гражданской войны в панорамном и широком пространственном контексте, характерен для опубликованного в 2016–2017 гг. фотоальбома под редакцией Р.Г. Гагуева, охватывающего широкие границы революционных событий и затем процесса формирования советского государства в 1917–1922 гг.³⁰

Третья особенность новейших публикаций фотодокументов по истории Гражданской войны и связанных с нею общеполитических событий заключается в наличии большого числа научных материалов, в которых раскрываются отдельные, ранее малоработанные в историографии аспекты истории Гражданской войны. Такого рода публикации встречаются как в форме книжно-альбомных изданий серийно-тематического³¹ либо историко-географического характера³², так и в

периодических изданиях, специализирующихся на отражении истории российской военной эмиграции и других социальных аспектов истории Белого движения³³. Благодаря подготовленным изданиям, раскрывающим на фундаментальном уровне отдельные аспекты истории Гражданской войны, в период 2000 — первой половины 2010-х гг. в научный оборот был введен широкий круг визуальных источников, примером чему могут служить каталог документальной выставки «Часовые Отечества», посвященной истории казачества³⁴, и иллюстрированное издание «Казачество великое, бесстрашное»³⁵.

Подводя итоги краткого обзора публикаций визуальных документов по истории Гражданской войны, следует отметить, что качество археографического оформления большинства изданий нельзя признать достаточно высоким. Значительное количество снимков не является атрибутированным с точки зрения определения даты и места их создания, в большинстве случаев нет сведений об авторстве. Идентифицированными с точки зрения полноты описания объекта являются только портреты деятелей большевистской партии, военачальников красноармейских и белогвардейских частей и фронтов. Также необходимо отметить, что часть опубликованных фотографий, судя по их внешним особенностям и содержанию, подвергнута ретушированию, что говорит о вероятном отличии их от оригинальных изображений.

Общей характерной особенностью многочисленных фотодокументальных изданий по истории Гражданской войны является использование в них изобразительных документов, прежде всего, в качестве иллюстраций к публиковавшимся письменным источникам официального и личного происхождения, а также к текстам научных исследований.

Нередко, за исключением работ энциклопедического и биографического типа, представленные на страницах книг изображения не сочетаются по смыслу с текстом, выступая неким историческим фоном. Изданию фотодокументов в соответствии с требованиями, предъявляемыми к научным публикациям исторических источников, в большинстве случаев не придавалось существенного значения.

Как правило, в большинстве выявленных по различным темам Гражданской войны научных исследований не проводилось и источниковедческого анализа фотоснимков, так как их описание авторами полностью встраивалось в концепцию изложения данных тем, характерную для советской и затем для постсоветской историографии.

Хронологические рамки проекта охватывают период от революционных событий февраля — марта 1917 г. до суда над участниками последнего противостояния регулярных белых частей с Красной армией в Якутии в январе 1924 г. Таким образом, издание начинается съемками, включающими первые вооруженные столкновения разных групп и классов бывшей Российской империи, и завершается фотографиями установления советской власти на всей территории страны, подконтрольной правительству большевиков.

В основу структуры издания положен территориально-хронологический принцип. Альбом включает восемь глав, отражающих события в России между февралем и октябрём 1917 г., а также на ключевых театрах военных действий Гражданской войны 1917–1922 гг.

Предваряют альбом статьи, подготовленные коллективом авторов и посвященные истории Гражданской войны в России, а также тенденциям в развитии фотографии и документального кинематографа в 1917–1922 гг. Каждой главе предшествует краткая историческая справка об основных событиях, происходивших на отдельном фронте за указанный период.

В результате всестороннего источниковедческого анализа фотодокументов были уточнены содержание, место и даты публикуемых съемок. К сожалению, остались неустановленными фамилии некоторых фотографов и кинооператоров.

В аннотациях к снимкам и кинокадрам, а также в географическом указателе приводятся наименования населенных пунктов и регионов в соответствии с административно-территориальным делением на момент съемки. В связи с невозможностью в полной мере отразить названия всех государственных образований, возникавших в 1917–1922 гг. на территории бывшей Российской империи, составители отказались от указания их названий, ограничившись привязкой мест съемок к населенным пунктам или существовавшему в то время административно-территориальному устройству страны. Документы датируются по новому стилю (с февраля 1917 по 1 февраля 1918 г. — по старому стилю).

Большая часть вошедших в альбом снимков и кинокадров воспроизведена с оригинальных фотографий или подлинных негативов.

Издание снабжено научно-справочным аппаратом, состоящим из нескольких указателей к опубликованным фотографиям и кинокадрам: имен, фотографов и кинооператоров, географических названий, хроникально-документальных фильмов, а также перечня кинофотодокументов. Ключом к поиску необходимой информации является номер опубликованных фотографий и кинокадров в альбоме.

Авторский коллектив выражает признательность специалистам, принимавшим участие в подготовке публикации и содействовавшим ее выходу в свет: ргакфд, га рф, ргва, ргаспи, ргали, цгакфд спб, государственных архивов Хабаровского, Забайкальского, Краснодарского, Пермского края, Государственного архива Республики Крым, Национального архива Республики Саха (Якутия), государственных архивов Ростовской, Архангельской, Астраханской, Воронежской, Иркутской, Мурманской, Омской, Челябинской, Пензенской, Псковской, Ярославской областей, Пермского государственного архива социально-политической истории, Дома Русского зарубежья им. А. Солженицына, Центрального военно-морского музея, Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи мо рф, Государственного музея политической истории России, Военно-медицинского музея мо рф, Государственного центрального музея современной истории России, Федерального архива Германии (Bundesarchiv), Национального архива и управления документации США (NARA), Библиотеки изображений Мэри Эванс (Mary Evans Picture Library, Великобритания), Центрального военного архива Польши (сaw).

¹ Гражданская война в России в фотографиях и кинохронике. 1917–1922 / Сост. Е.Е. Колоскова. М.: Кучково поле, 2018.

² Россия и СССР в войнах XX века. Потери вооруженных сил. Статистическое исследование / Под общ. ред. Г.В. Кривошеева. М., 2001.

³ ргакфд. Альбом № 985. № 1–781.

⁴ Кручинин А. С. Коллекция Я. М. Лисового: путь частного собрания // Библиотека личная — библиотека общественная (традиции отеч. книгособиранства): Материалы науч. конф. 7–8 окт. 1998 г. М., 2001. С. 125–134.

⁵ га рф. Ф. Р-5827. Оп. 1. Д. 265; Ф. Р-9114. Оп. 1. Д. 13, 20, 25, 30, 39.

⁶ га рф. Ф. Р-9114. Оп. 1. Д. 60. Л. 1–85. № 1–187.

⁷ га рф. Ф. Р-5827. Оп. 1. Д. 503. Л. 1–123. № 1–601.

⁸ га рф. Ф. Р-9114. Коллекция иллюстраций, литографий, портретов, карикатур, собранная Н.И. Тимковским.

⁹ ргва. Ф. 40298. Оп. 1. Д. 134. Л. 1–106.

¹⁰ ргва. Ф. 41189. Оп. 1. Д. 9. Л. 1–11.

¹¹ ргва. Ф. 33987. Оп. 1. Д. 682. Л. 1–12. № 1–98.

¹² ргаспи. Ф. 71. Оп. 54. Д. 10, 14, 17, 18, 22, 39.

¹³ История Гражданской войны в СССР. Т. 1: Подготовка Великой пролетарской революции (от начала войны до начала октября 1917 г.) / Под ред. М. Горького, В. Молотова, К. Ворошилова и др. М., 1937; История Гражданской войны в СССР. Т. 2: Великая пролетарская революция (октябрь — ноябрь 1917 г.) / Под ред. М. Горького, В. Молотова, К. Ворошилова и др. М., 1942; История Гражданской войны в СССР. Т. 3: Упрочение советской власти. Начало иностранной военной интервенции и Гражданской войны (ноябрь 1917 г. — март 1919 г.) / Ред. ком. С.Ф. Найда, Г.Д. Обичкин, Ю.П. Петров и др. М., 1957; История Гражданской войны в СССР. Т. 4: Решающие победы Красной армии над объединенными силами Антанты и внутренней контрреволюции (март 1919 г. — февраль 1920 г.) / Ред. ком. С. Ф. Найда, Г. Д. Обичкин, А. А. Стручков и др. М., 1959; История Гражданской войны в СССР. Т. 5: Конец иностранной военной интервенции и Гражданской войны в СССР. Ликвидация последних очагов контрреволюции (февраль 1920 г. — октябрь 1922 г.) / Ред. ком. С. М. Буденный, С. Ф. Найда, Г.Д. Обичкин и др. М., 1960.

¹⁴ Фотоателье основано в Петрограде в 1918 г. братьями Александром и Виктором Карловичами Булла.

¹⁵ га рф. Ф. Р-1235. Оп. 43. Д. 62. Л. 130 об.

¹⁶ Крецу Д.А. Я.В. Штейнберг — сотрудник Государственного музея революции // Политическая история России. Теория и музейная практика. Сборник научных трудов гмпир. Вып. VII / Под ред. А.М. Кулегина. СПб., 2014. С. 123–133.

¹⁷ гцмспир. 616/1-128.

¹⁸ цвмм. Инв. № Ал. Фг. 32155. Фото № 1–84.

¹⁹ Фотофонд на РС (Я). № 758, 782, 783, 784, 785, 786, 788, 789, 14384.

²⁰ В настоящее время — Российский государственный архив социально-политической истории.

²¹ Ленин. Собрание фотографий и кинокадров. Фотографии. 1874–1923. В 2 т. Т. 1. М., 1970.

²² Ленин. Собрание фотографий и кинокадров. Фотографии. 1874–1923. В 2 т. Т. 1. 3-е изд. М., 1990.

²³ История Гражданской войны в СССР. В 5 т. Т. 1–5. М., 1935–1960.

²⁴ Гражданская война и военная интервенция в СССР. Энциклопедия / Под ред. С.С. Хромова. М., 1983. С. 1.

²⁵ Гражданская война в России, 1917–1922. Лекции и учебно-методические материалы / Отв. ред. С.В. Карпенко. М., 2006.

²⁶ Гражданская война: Энциклопедия катастрофы / Сост. и отв. ред. Д. М. Володихин. М.: «Сибирский цирюльник», 2010.

²⁷ Жуменко В. В. Белая армия: фотопортреты русских офицеров. 1917–1922. Париж, 2007.

²⁸ Петр Оцуп. Пространство революции: Россия. 1917–1941. М., 2007.

²⁹ Цветков В. Ж., Пушкарёв Б. С. Белая Россия. 1917–1922. В 2 т. Т. 2. Фотоальбом. М., 2013.

³⁰ Революция и Гражданская война в России. 1917–1922 гг.: фотоальбом / Науч. ред. Р.Г. Гагкуев; сост. Р.Г. Гагкуев, В.Ж. Цветков. М., 2016.

³¹ См.: Граф Келлер. М., 2007. (Военно-историческая серия «Белые Воины».)

³² См.: Гетман П.П. Скоропадский. Украина на переломе. 1918 год. М., 2014; Русский Север в историческом пространстве российской гражданской войны. Архангельск, 2005; Гражданская война на Мурмане глазами участников и очевидцев: сборник воспоминаний и документов. Мурманск, 2006 и другие издания.

³³ См.: Павел Дыбенко и мать Махно // Посев. 2014. № 2.

³⁴ Часовые Отечества. Из истории российского казачества: каталог выставки. СПб., 2006.

³⁵ Казачество великое, бесстрашное / Под ред. О. Федосеенко. СПб., 2008.

О.С. Гожалимова

Издательский проект Рыбинского музея-заповедника: 182-й пехотный Гроховский полк в Первой мировой войне

В 2014 г. в России вспоминали начало Первой мировой войны, начало катастрофы, изменившей устои мира. По всей стране проходили памятные мероприятия, выставки, издавались книги. Рыбинский музей-заповедник принял участие в нескольких мероприятиях, в частности, была создана выставка «Первая мировая война глазами штабс-капитана Г.А. Сигсона», издана книга «Первая мировая: война и миф», установлена мемориальная доска в память о 182-м Гроховском полке.

Первой мировой войне Рыбинск обязан своему промышленному потенциалу, который в полной мере был раскрыт в советское время. Из города-купца Рыбинск превратился в город-производитель. По Московско-Рыбинско-Виндавской железной дороге в Рыбинск были эвакуированы вагоностроительный завод «Феникс», завод «Рессора», спичечная фабрика и ряд более мелких предприятий из Прибалтики, где шли военные действия. Началось строительство автомобильного завода «Русский Рено». Вместе с заводами в город приехали училища и гимназии, открылись госпитали, не только для раненых русских солдат, но и для военнопленных. Горожане с тревогой ждали вестей с фронта, переживали за своих близких, собирали подарки для солдат, ушедших на войну из Рыбинска. Город принимал беженцев с Северного фронта, а своих солдат отправлял на Южный фронт, в Галицию и Карпаты. Из нашего города ушло несколько воинских подразделений, в том числе 182-й Гроховский и 322-й Солигаличский, а один полк, сформированный в г. Карачеве Орловской губернии, носил имя Рыбинский. Все полки регулярно на Рождество и Пасху рыбинцы навещали с подарками. После окончания военных действий многие солдаты с фронта вернулись в город и нашли свое семейное счастье.

Фонды Рыбинского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, освещающие период Первой мировой войны, насчитывают более 400 единиц хранения, в основном это документальные материалы и фотографии. В основу выставки легли личные вещи солдат и офицеров, полковые реликвии. Центральное место было отведено фотоархиву 182-го Гроховского полка, в котором запечатлены мирная жизнь и военные будни подразделения с 1910 по 1918 г.

182-й пехотный Гроховский полк вел свое начало от Киевского внутреннего губернского полубатальона, сформированного 17 января 1811 г. В мае 1877 г. батальон был переформирован в четырехбатальонный полк, а в 1880 г. была получена высочайшая грамота на пожалование полку знамени. Свое название он получил в память о Гроховском сражении 13 февраля 1831 г., когда русские войска одержали победу над польскими повстанцами у деревни Грохово. На месте сражения был установлен памятник павшим героям¹. 13 февраля, в день памяти святого Симеона Сербского, был установлен праздник полка. Была заказана полковая икона святого Симеона, на украшение которой гроховцы делали регулярные пожертвования.

22 августа 1890 г. полк был переведен на стоянку в город Лович Варшавской губернии и вошел в состав войск Варшавского военного округа. В 1892 г. Гроховский полк прибыл на стоянку в Варшаву.

С началом Русско-японской войны 1904 г. целая рота полка была отправлена на фронт, но, т. к. принять участие в военных действиях изъявили желание все роты полка, решено было бросить жребий. Жребий пал на 7-ю роту. Всем солдатам перед отправкой на фронт были выданы нательные кресты и дан прощальный ужин. Роте поднесена была икона Св. Симеона. Во все время войны с Японией все солдаты и офицеры полка отчисляли из своего содержания 1 % на усиление русского флота. За усердную службу 69 солдат и офицеров были награждены серебряной медалью на Станиславской ленте с надписью «За усердие». Шесть человек были награждены орденом Св. Георгия Победоносца².

7 июля 1910 г. Гроховский полк вошел в состав Московского военного округа и был переведен на стоянку в город Рыбинск³. Специально для этого полка были построены новые казармы (современное здание корпуса № 3 ргату). В одном из зданий казарм находилась и полковая церковь, живописные работы в церкви офицеры и солдаты выполняли сами. На стене церкви висели две мраморные доски. На белой доске были отмечены имена награжденных орденом Св. Георгия Победоносца, на черной — имена убитых в Русско-японскую войну.

В 1911 г. гроховцы отмечали 100-летие полка. 26 марта 1911 г. было торжественно вручено новое полковое знамя. К юбилею получили и полковой знак: изображение памятника на Гроховском поле сражения, наложенное на венок из



Г.А. Сигсон. Военнослужащие автомобильных войск у броневика. 1915. Россия, Царство Польское, Келецкая губ., г. Лончна. Стереодиапозитив на стекле. Контактная бромсеребряная печать. 4,5 × 10,5. РБМ-16343/127. Фд-2220. © ГАУК ЯО «Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»



Г.А. Сигсон. Допрос пленного военнослужащего германской армии. 1915. Россия, Царство Польское, Келецкая губ., г. Пекошув. Стереодиапозитив на стекле. Контактная бромсеребряная печать. 4,5 × 10,5, кадр: 4 × 4,5. РБМ-16343/149. Фд-2300. © ГАУК ЯО «Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»

лавровых и дубовых ветвей, перевязанный красной лентой с надписями: «1811-1911» и «182 Гр. п.». На постаменте памятника накладное число «100», а по бокам его вензеля императоров Александра I и Николая II.

С начала Первой мировой войны полк отбыл на фронт в составе 46-й дивизии из Ярославля в Царство Польское. В августе — сентябре 1914 г. участвовал в Галицийской битве, в Люблин-Холмской операции, в мае 1915 г. сдерживал натиск противника в Горлицком прорыве. Кампания 1916 г. была ознаменована для Гроховского полка участием в генеральном наступлении русской армии: в июне — июле под Барановичами, а в августе — октябре в составе Особой армии, на излете Брусиловского прорыва.

К зиме 1916-1917 гг. 182-й пехотный Гроховский полк вместе с 25-м армейским корпусом вновь оказался в резерве Особой армии. 18 марта полк был направлен в резерв 46-й пехотной дивизии в деревню Сырнички. Здесь и застали солдаты известие о свержении самодержавия.

После заключения Брестского мира полк переместился в Рыбинск, где с 17 апреля началось его расформирование. Последний приказ по полку был отдан его последним командиром поручиком Николаем Долотовым 4 июня 1918 г.⁴

За годы Первой мировой войны через 182-й пехотный Гроховский полк прошло не менее десяти тысяч человек. Более семи тысяч погибли, остались инвалидами или оказались в плену. Неоднократно полк действовал вне «своей» дивизии, поддерживая и выручая соседние части. Многие гроховцы отличились в боях. Георгиевскими крестами четырех степеней были награждены 1225 солдат полка. Ордена Св. Георгия и Георгиевского оружия удостоились 14 офицеров.

Память о подвигах гроховцев сохранилась в Рыбинском музее-заповеднике в виде полковых реликвий. Коллекция Гроховского полка собиралась в несколько этапов. В 1911 г. в связи со столетием полка был организован полковой музей, разместившийся в офицерском собрании. Здесь хранились полковые реликвии: знамена, трофейное оружие, мундиры, подарки полку. Среди подарков особое место занимал портрет цесаревича. 13 февраля 1911 г., в день 80-летия Гроховского сражения, император Николай II подарил полку портрет цесаревича Алексея, в полном походном снаряжении, с винтовкой «на руку».

Первоначально портрет находился в помещении 16-й роты, победившей в полковых соревнованиях по стрельбе. Затем перешел в музей вместе с телеграммой командира полка Пустовойтенко императору с благодарностью от полка за подарок, на которой Николай II собственноручно написал: «Благодарю Гроховский полк за выражение чувств»⁵.

С началом Первой мировой войны экспонаты полкового музея были переданы на хранение в музей Рыбинского отделения Ярославского естественно-исторического общества, находившийся в здании коммерческого училища. Несмотря на трудности военного времени, гроховцы умудрялись пополнять свою коллекцию новыми экспонатами. На Рождество 1915 г. в полк прибыла делегация рыбинских представителей. С фронта в музей они привезли трофейное оружие, немецкую каску (пикел-хауб), фляжку под воду и три шрапнельных стакана⁶. Спустя год, в связи с ухудшением положения на фронте, вывоз оружия был запрещен. Однако пополнение музея экспонатами не прекратилось. Например, в январе 1916 г. в полковой музей были посланы несколько военных предметов. Известно также, что в апреле 1916 г. в музей частным лицом был доставлен боевой снаряд⁷. К тому времени (с ноября 1915 г.) все оружие из музея уже было изъято. Часть из него была передана в действующую армию, а часть хранилась на артиллерийском складе⁸. В 1920 г. при создании Художественно-исторического музея из Рыбинского артиллерийского склада поступило значительное количество холодного и огнестрельного оружия (винтовок, ружей, мушкетеров и сабель) XVIII-XIX вв. Возможно, это и была часть коллекции полкового музея.

11 мая 1918 г. в газете «Известия Рыбинского совета» было размещено объявление: «13 мая в канцелярии 182-го Гроховского полка будет аукционная продажа бумаги и картона, ненужных дел и книг архива количеством около 200 пудов»⁹.

24 мая командир полка Долотов обратился в Рыбинское отделение Естественно-исторического общества со следующей просьбой: «Ввиду расформирования вверенного мне полка, как принадлежащего к старой армии, прошу принять для хранения в имеющийся в Вашем распоряжении музей одну стенную картину „Бой под Гроховым“ художника Максимова»¹⁰. Картина была передана в Художественно-исторический музей из музея Естественно-исторического общества в мае 1920 г.



Г.А. Сигсон. Полевые испытания противогаза Зелинского — Кумманта. 1916. Россия, Минская губ. Стереодиапозитив на стекле. Контактная бромсеребряная печать. 4,5 × 10,5, кадр: 4 × 5. РБМ-16343/159. Фд-2310. © ГАУК ЯО «Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»

В 1920 г. в Художественно-исторический музей из Кресто-Воздвиженской церкви поступили три знамени. Знамя 182-го Гроховского полка, данное полку в 1911 г., знамя 248-го Грайворонского батальона (вошел в состав полка в 1910 г.) и знамя 322-го Солигаличского полка. Полк воевал с походным знаменем, а «парадные» были оставлены дома.

В этом же году поступил «Адрес приветственный 182-му Гроховскому полку от Рыбинского Биржевого общества по случаю Рождества». На лицевой стороне серебряной пластины выгравировано: «На поле ратное. Доблестному Гроховскому полку от Рыбинского Биржевого Общества — 1915 г.». Текст начинается словами приветствия: «Дорогие воины родного нам Гроховского полка!» В книге приказов по 182-му пехотному резервному Гроховскому полку на 1916 г. имеется запись: «От полкового адъютанта 2.01.1916 г. поднесенный представителями от г. Рыбинска Книга-адрес с серебряной накладкой и словами „На поле ратное“ „Доблестному Гроховскому полку“ — от Рыбинского биржевого общества 1915 г. передать в опись имущества полкового музея, хранить пока в денежном ящике»¹¹. Затем адрес привезли обратно в Рыбинск, в музей полка. В фонды музея-заповедника он попал из отдела народного образования в 1920 г. вместе с другими адресами учебных заведений города.

В 1937 г. коллекция драгметаллов музея пополнилась тремя серебряными нагрудными знаками «100 лет 182 Гроховскому полку», украшенными эмалью и позолотой. Все три знака винтовые, овальной формы. В центре овала помещено изображение памятника, установленного в честь Гроховского сражения на месте битвы. Знаки передал в музей неизвестный крестьянин села Ермаково Пошехонского района. Сдатчик кроме полковых знаков отдал Георгиевские кресты, нагрудные знаки Виленского пехотного и Московского Алексеевского военного училищ.

Все это планировалось показать на выставке, посвященной Великой войне. Подготовка к ней продолжалась несколько лет. Первоначально была создана заявка на грант благотворительного фонда В. Потанина «Первая публикация» на издание каталога стереофотографий. Вскоре эта заявка выросла в большой издательский проект с участием трех музеев и ведущих специалистов по теме Первой мировой войны.

В собрании Рыбинского музея-заповедника находятся фотографии 182-го пехотного Гроховского полка времен Первой мировой войны. В ходе работы выяснилось, что похожие снимки хранятся в Национальном музее республики Коми. Музеи объединили свои коллекции для издания книги «Первая мировая: война и миф», которая вышла в 2014 г. В основу книги легли фотодокументы 182-го пехотного Гроховского полка: Рыбинский музей-заповедник предоставил стереодиапозитивы, Национальный музей Республики Коми фотографии на почтовых карточках. Вторым большим разделом книги стала графика из собрания Ивановского краеведческого музея им. Д.Г. Бурлыгина. В ходе издания выяснилось много неизвестных подробностей из жизни полка.

Полковым фотографом был Георгий Андреевич Сигсон, сын знаменитого «чудака», сумевшего сфотографировать снежинки, Андрея Андреевича Сигсона. С самого рождения он жил в творческой атмосфере: его отец и старший брат профессионально занимались фотографией, и конечно, он сам увлекся искусством. Георгий Андреевич — один из первых фотографов Рыбинска, который вышел с фотоаппаратом на улицу. Он снимал живых людей не в постановочных позах, а в реальном времени.

В 1904 г. Сигсона призывают на военную службу¹². Он попадает в 248-й Осташковский батальон, дислоцировавшийся в то время в Рыбинске (затем батальон войдет в Гроховский полк). Занятие фотографией он не бросает, а, напротив, покупает новинку того времени стереофотоаппарат и старается все зафиксировать на стереопластины. Эти негативы и позитивы на стекле в 1990-м г. поступили в Рыбинский музей-заповедник от Галины Георгиевны Харченко, родственницы семьи Сигсон по материнской линии. Прежде всего, коллекция представляла



Г.А. Сигсон. Переправа через реку Сан солдатами Гроховского полка. 1914. Австро-Венгрия, Галиция (?). Стереодиапозитив на стекле. Контактная бромсеребряная печать. 4,5 × 10,5; кадр: 4,0 × 4,0. РБМ-16343/183. Фд-2443. © ГАУК ЯО «Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»

интерес как часть семейного архива семьи Сигсон-Гернберг. Трудность изучения состояла в том, что это были снимки на стекле, и не было возможности их внимательно рассмотреть. Все изменилось, когда музейную коллекцию начали оцифровывать. Появилась уникальная возможность рассмотреть каждый снимок в мельчайших деталях. Изучение материала длилось несколько лет. Постепенно шаг за шагом раскрывались загадки снимков. Георгий Андреевич между кадрами делал поясняющие надписи. В основном это были инициалы изображаемых и обозначение места съемки. В ходе работы в архивах удалось установить круг родственников Сигсона, списки офицеров и солдат полка. Сопоставив инициалы на стереопарах и известные нам фамилии, удалось атрибутировать членов семьи Сигсон, сослуживцев по полку и самого Георгия Андреевича. На первых снимках он в форме подпоручика, а на последних — штабс-капитан.

Всего коллекция стереонегативов и стереодиапозитивов насчитывает 289 экспонатов. Большая часть посвящена военным событиям. Есть и фотографии боевых действий, в частности во время знаменитой Галицийской битвы, это удалось установить по надписям, находившимся на стереопозитивах (Штаб г. Ниско — РБМ-16343/178, Переправа через р. Сан — РБМ-16343/231).

На фотографиях представлены сцены военного быта: отдых, полевая кухня, разделка мяса, пленные австрийцы, подготовка к сражению — проверка оружия, сооружение различных укреплений, мостов; групповые портреты офицеров, врачей. Некоторые фотографии представляют собой виды Галиции, Австрии, тех мест, где дислоцировался полк. В то же время в этой коллекции есть снимки, дающие четкое представление обо всех тяжелых последствиях войны. На них нет кровавых подробностей, но зафиксированы военные захоронения, раненые, пленные, поле боя после сражения.

Сигсон пытался снять на фотокамеру все то, что его окружало в условиях фронта. Однако на снимках почти не встречаются сцены сражений, лишь на нескольких кадрах можно увидеть взрывы. В основном люди позируют фотографу. Снять бой достаточно трудно даже профессиональному фотокорреспонденту, особенно если учитывать уровень развития фототехники



Г.А. Сигсон. Подпоручик авиации у австрийского аэроплана «Авиатик-Берг-С». 1915–1916. Россия. Стереодиапозитив на стекле. Контактная бромсеребряная печать. 4,5 × 10,5; кадр: 4 × 4. РБМ-16343/225. Фд-1945. © ГАУК ЯО «Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»

в 1910-е. Кроме того, во время сражения фотосъемкой мог заниматься только сторонний наблюдатель. Поэтому перед нами не официальная фотохроника, а взгляд на события их непосредственных участников. Тем ценнее документальный материал, представленный на этих фотографиях.

В Национальном музее республики Коми также есть коллекция фотографий, связанных с Первой мировой войной. На снимках — солдатская жизнь, учебные занятия по отражению химической атаки, похороны погибших. При детальном изучении было установлено, что на почтовых карточках запечатлен 182-й пехотный Гроховский полк. На одной фотографии был изображен Георгий Андреевич Сигсон, а на обороте была подпись: «Проводы штабс-капитана связи Сигсона. 27 сентября 1915 г.»¹³. Благодаря этой подписи были атрибутированы многие снимки из Рыбинского музея-заповедника, где был снят Георгий Андреевич.

В Гроховском полку служили солдаты со всей России, здесь были не только рыбинцы, но казанцы, костромичи, сибиряки и северяне. Одним из северян был рядовой полка Василий Степанович Мелехин, он привез фотографии с фронта и хранил на чердаке своего дома.

Изучение боевого пути 46-й пехотной дивизии (куда входил 182-й Гроховский полк) дало возможность более точно датировать снимки: рыбинские — 1914–1916 гг., из собрания музея Коми: конец 1915 — весна 1917 г.

Фотографии показывают фронтную жизнь, которая идет своим чередом, когда в любых, даже самых тяжелых условиях люди привыкают ко всем обстоятельствам и умеют находить отраду в любых мелочах. Большой интерес вызывают снимки, запечатлевшие приезд подвижного питательного пункта императорского высочества великой княгини Марии Павловны, репетицию фронтного оркестра, выступление перед солдатами «бабушки русской революции» эсерки Е.К. Брешко-Брешковской, ход боя и празднование Рождества, братания солдат, происходившие в конце войны.

На двух фотографиях В.С. Мелехина были найдены новые имена и фамилии солдат из Коми края, воевавших в составе 182-го пехотного Гроховского полка: Василий Лоскутов из с. Ыб¹⁴

и Афанасий Алексеевич Сивков¹⁵. Еще одно подтверждение военной службы северян в полку нашлось в Рыбинском филиале архива Ярославской области в фонде 182-го Гроховского полка: в ведомости денежных переводов нижним чинам, присылаемых из дома, значится А.А. Сивков¹⁶.

Вероятно, В.С. Мелехин и Г.А. Сигсон были знакомы (на снимке, где Мелехин запечатлен полковой струнный оркестр, штабс-капитан Г.А. Сигсон стоит у дерева с катушкой кабеля¹⁷). Возможно, «полковой фотограф» подключил Мелехина к ведению фотолетописи жизни полка, и этим объясняется наличие в коллекции снимков полусекретного значения: подъем аэростата-наблюдателя, учебные тревоги по защите от атак иприта. Вряд ли фотограф-любитель мог самостоятельно снимать подобные сюжеты. В то же время нет сомнения, что Мелехин фотографировал и то, что было близко ему самому: рядовых солдат и могилы своих земляков (могила А.А. Сивкова).

На нескольких фотографиях 1916 г. запечатлены гости из Рыбинска, которые приехали в Гроховский полк с пасхальными подарками. Среди них купец Николай Иванович Мыркин и несколько представительниц дамского комитета¹⁸. В рыбинских газетах подробно освещались эти поездки на фронт.

Общий снимок, на котором был изображен австриец в окружении русских офицеров, находится в собрании двух музеев (в рыбинском — стереодиапозитив, в сыктывкарском — фотография на почтовой карточке). Возникло предположение, что в Сыктывкаре хранятся фотографии, распечатанные с рыбинских негативов, которые до нас не дошли. В пользу этого предположения говорит и такой факт: в рыбинском музее находится всего 289 снимков, при этом на одном из них Сигсоном поставлен номер 760. Обе коллекции дополняют друг друга. Если в данных музейных коллекциях только один общий снимок, то в собраниях Костромского музея-заповедника и в частной коллекции Е.Г. Логинова были найдены еще несколько фотографий-дублеров.

Логинов Евгений Гаврилович, внук участника Первой мировой войны прапорщика 182-го Гроховского полка Д.Н. Белякова, пришел в Рыбинский музей-заповедник летом 2013 г. Евгений Гаврилович подарил музею 30 фотодокументов времен войны. На этих кадрах запечатлена жизнь полка в 1915–1916 гг. Особую ценность фотографиям придают надписи, сделанные на них, почти все они атрибутированы. Например, на снимке, датированном 20 июля 1915 г., изображены брошенные немецкие окопы у деревни Клоди-Заставы. На других, от 15 ноября 1916-го, — могилы русских офицеров на позиции, австрийское кладбище около Чарторыйска.

Несколько фотографий свидетельствуют о приезде шефов полка на фронт. Снимок, запечатлевший приезд рыбинской делегации на Пасху, есть и в собрании музея Республики Коми. У полка был свой оркестр, поэтому купцы привезли не только сапоги, кисеты с подарками для солдат, но и музыкальные инструменты.

Костромской исследователем Э.Г. Клейн, изучающий историю военных оркестров дореволюционной России, в одной из своих работ упоминает оркестр Гроховского полка и приводит фотографию¹⁹. Оказалось, на снимке изображена встреча рыбинской делегации с солдатами полка на фронте. Фотография хранится в Костромском музее-заповеднике. Так появился еще один источник для исследования истории полка.

В Костромской музей-заповедник эта фотография, наряду с другими 26 снимками военной тематики, попала в 1986 г. в ходе этнографической экспедиции музейных работников в Макарьевский район Костромской области. Данные материалы хранились в семье М.А. Иришкиной, дочери участника Первой мировой войны А.К. Маслова (1896–1971). Алексей Константинович Маслов был призван в армию в августе 1915 г. в 196-й пехотный Инсарский полк, в сентябре 1916-го направлен в Тифлисскую школу прапорщиков,



Е. Кукулевич. Гора Ай-Петри. 6 августа 1912. Лист из любительского фотоальбома семьи художников Эндер. 1910–1917. Коллодиновый отпечаток. 10 × 16; 19,5 × 26. грм. Аф-232/13. © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

в составе одной из этикеток, сопровождающих работы того или иного светописца. Как правило, кроме аннотации выставки на русском языке создается перевод на английский, и оба текста представлены рядом с «биографическим планшетом». Также переводу подлежат следующие сведения на расширенных этикетках: автор, название, техника. В зависимости от существующих временных, технических и прочих возможностей к моменту открытия экспозиций печатаются приглашения с одним сложением, буклеты в три сложения или только буклет-приглашение с одним сложением. Возможно, будут разрабатываться и другие варианты печатных сопроводительных выставок. Издание каталогов пока не запланировано, но, безусловно, оно необходимо в силу уникальности представляемого материала и с учетом мнения многочисленных посетителей прошедших трех выставок цикла. Об этом неоднократно упоминали в книгах отзывов⁷. Тем актуальнее предлагаемая статья, и при этом стоит заметить, что к сегодняшнему дню не удалось обнаружить обобщающих исследований о фотографическом образе Крымского полуострова указанного периода.

Теоретически для многих жителей нашего Отечества понятным выбором темы первой выставки цикла могла бы стать одна из российских столиц, но, как свидетельствует практика, порядок состоявшихся на настоящий момент трех экспозиций оказался оправданным. Этому способствовали и отмечавшиеся недавно юбилеи Москвы и Петербурга (2017, 2018), которые инициировали познавательные фотоистории о замечательном прошлом двух великих городов. Тем не менее регион, с которого начались «Путешествия по Российской империи», в силу многих обстоятельств определенно сразу — Крым⁸.

Уже более двух столетий уникальная по историко-культурному и архитектурному наследию, с ярко выраженной экзотикой и природно-географической спецификой территория Крымского полуострова включена в состав Русского мира и, безусловно, в контекст отечественной культуры. Из года в год этот древний чарующий край щедро одаривает каждого, ступающего на его землю, незабываемыми впечатлениями и неиссякаемым материалом для изучения и запечатления.

Очевидный интерес к сокровищам Тавриды проявился с 1880-х гг. и у мастеров русской светописи, деятельно и плодотворно работавших в местных фотоателье Ялты (И.Г. Ностиц, 1824–1905⁹; Ф.П. Орлов, 1844–1929¹⁰; И.И. Семенов¹¹) и Севастополя (К.И. Колпакчиев (Колпакчи)¹², С.И. Райниш (Райнич)¹³), а также приезжавших на короткое время в Крым по поручению научных обществ или в составе экспедиций (И.Ф. Барщевский, 1851–1948, и В.Д. Машуков, 1866–1927)¹⁴. Отправляясь в длительное или кратковременное путешествие по полуострову, эти и другие, профессионалы и фотолюбители конца XIX — начала XX в., множество имен которых нам ныне неведомы, без устали снимали многочисленные уникальные природные и рукотворные достопримечательности крымской земли. Благодаря их усилиям, мастерству, неиссякаемому творческому энтузиазму, создавался в 1880–1910-е гг. фотографический образ этого экзотического края, имеющего многотысячелетнюю историю и многовековую полиэтничность.

Экспонированные на выставке образцы исторических художественных фотографий Крыма (в разных видах, жанрах, форматах и техниках) предоставили возможность специалистам и широкой публике воочию соприкоснуться с археологической, архитектурной и пейзажной самобытностью «полуострова сокровищ» в рамках обозначенного отрезка времени. Зафиксировав



И.Ф. Барщевский. Улица в Бахчисарае. 1888. Альбуминовый отпечаток. 11 × 16,5; 23 × 29,5. грм. Аф-5923. © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

для нас исчезнувшие или измененные ландшафты и памятники архитектуры Тавриды (скала Монах в Симеизе, церкви в Севастополе и Карасане, Музей древностей на керченской горе Митридат, Александровский фонтан в Бахчисарае, дворец Суук-Су в Гурзуфе и др.)¹⁵, мастера светописи сохранили для многих поколений приметы ушедших эпох, их неповторимую энергетику.

Благодаря разнообразию выбираемых точек съемки известные и неизвестные фотографы, работавшие в указанный период на территории Крыма, смогли передать в панорамных, объемно-пространственных и фронтальных композициях исключительные по исторической ценности, красоте и архитектурному разнообразию крымские виды: приморские и степные города; купола христианских храмов и монастырей; минареты татарских мечетей и двухскатные черепичные крыши караимских кенас (?); окутанные зеленью императорские и великокняжеские резиденции; южнобережные дачи, пансионы и виллы, живописными террасами спускающиеся к бухтам. Например, снимок неизвестного фотографа «Балаклава» (1882, альбуминовый отпечаток, грм. Аф-11325), кадр, сделанный И.И. Семеновым, «Алупка. Въезд в Воронцовский дворец» (1880-е, альбуминовый отпечаток, грм. Аф-19396), а также почтовая карточка, напечатанная с работы неизвестного фотографа «Алупка. Дача Борисова. Пансионат Дольник» (между 1905 и 1909, фототипия, грм. Аф-53988)¹⁶.

Составляющим фотообраза Крыма являются памятники замечательным людям и значительным событиям¹⁷, и опоясывающие горы стены генуэзских крепостей, и развалины средневековых замков, и небольшие селения с саклями и саманными домиками, затерянные в долинах среди скалистых гор, то поднимающихся над бескрайним Черным морем,

то погружающихся в него, и выходящие на поверхность в виде скал Адалар близ Гурзуфа или знаменитых природных «скульптур» Дива и Монах у мыса Ай-Панда¹⁸.

На кадрах узнаваемы очертания дивных крымских пейзажей с высокими стройными пирамидальными кипарисами и тополями, реликтовыми соснами и ливанскими кедрами, рощами итальянских пиний и буковыми лесами на фоне гряды слоистых Крымских гор. Среди них выделяются четко прорисованной выразительностью скалистых известняковых зубцов грандиозная Ай-Петри, горбатый лесистый Аю-Даг и живописно распластанный легендарный мыс Фиолент¹⁹.

В числе экспонированных крымских фотографий — работы первого ялтинского фотографа Федора Павловича Орлова и снимки профессионального военного, полковника, фотографа-любителя из Екатеринослава Владимира Дмитриевича Машукова, который бывал на полуострове в разное время, в том числе и в 1903 г. с целью проведения фотосъемки и покупки фотографий с видами местных достопримечательностей²⁰. Особенно его интересовали изображения храмов и церковных интерьеров²¹. Тем не менее на приобретенных и созданных В.Д. Машуковым в Крыму снимках запечатлены объекты и светского назначения²². При этом исполненные им негативы были только кабинетного формата (в горизонтальной и вертикальной ориентациях), а отпечатки наклеивались на одинаковые, светло-салатовые с оттенком серого цвета, фабричные картонные бланки, украшенные стилизованным растительным орнаментом белого цвета. Творческое наследие Ф.П. Орлова более многопланово: фотографии архитектуры, интерьеров и пейзажей, созданные в разных форматах, в том числе и в размере «карт-визит»²³. Среди работ мастера, показанных на выставке, необходимо отметить серию снимков «Алушта. Церковь в имении Раевских „Карасан“»

(1890-е, альбуминовые отпечатки. ГРМ. Аф-12073, 12074, 12076, 12078, 12079, 12083), которая примечательна подробным запечатлением ныне не сохранившейся домовой церкви, иконы для которой в 1889 г. написал знаменитый художник князь Г.Г. Гагарин (1810–1893)²⁴.

Не только в связи с техническими особенностями создания фотографии, но и согласно творческим задачам самих фотографов многие снимки, запечатлевшие виды Крыма, не предполагали включение в них изображений людей, в результате чего были созданы образцы чисто архитектурной светописы. Значительная часть экспонированных фотографий подобного рода была исполнена выдающимся русским мастером, «первым фотографом-профессионалом, занявшимся исключительно архитектурной съемкой»²⁵, Иваном Федоровичем Барщевским, посетившим Крым в 1888 г. в составе экспедиции Императорского Московского археологического общества: «Барщевский и Павлинов <...> обследовали множество памятников в Крыму и на Кавказе, заехали в Киев»²⁶. Особое место среди созданных мастером во время пребывания на полуострове снимков принадлежит комплексу фотографий, запечатлевших колоритные виды Бахчисарая и его окрестностей («Улица в Бахчисарае», 1888, альбуминовый отпечаток. ГРМ. Аф-5923), знаменитый дворцовый комплекс: уютные дворики с фонтанами, комнаты, мечети²⁷, а также виды и здания самого пещерного города, «крымской Помпеи» — Чуфут-Кале²⁸. Кадр за кадром фиксирует фотограф эти и другие крымские достопримечательности (в Старом Крыму, Феодосии, Керчи). Для создания одинаковой четкости переднего и заднего планов он использует длинную выдержку при съемке и контактную печать на альбуминовой бумаге со стеклянных негативов типичного для данного времени формата 18 × 24 см — «в негативах фотографа ретушь применялась только на изображении неба, которое обычно заливалось тушью или клеивалось бумагой»²⁹. Следует отметить, что «в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А.В. Щусева хранится полная коллекция фотографий Барщевского (2 717 негативов и авторские отпечатки к ним)³⁰. При этом и Русский музей обладает представительной коллекцией фотографий этого знаменитого мастера светописы (38 папок). В их числе вышеупомянутые уникальные изображения, созданные в Крыму (имеется и отдельная папка № ххv «Бахчисарай. Старый Крым. Феодосия»)»³¹. Однако во время крымской поездки И.Ф. Барщевский сделал несколько кадров, на которых изображены люди (для представления масштаба, при этом жанрового характера). За редким исключением это был один и тот же человек: вышеупомянутый Андрей Михайлович Павлинов (1852–1897) — русский археолог, реставратор, архитектор, историк архитектуры, хранитель Оружейной палаты³². А.М. Павлинов «попадал» в объектив камеры И.Ф. Барщевского не только в Крыму, но и, например, во время съемки подмосковных памятников архитектуры.

Кроме архитектурных и видовых фотографий, на выставке были представлены и жанровые снимки, среди которых выделяется работа ялтинского и севастопольского фотографа, издателя фотооткрыток и стереопар, поставщика Высочайшего двора Ивана Ивановича Семенова «Ливадия. Свято-Вознесенский собор» (1894, коллодионовый отпечаток. ГРМ. Аф-9140). На первый взгляд, это видовой снимок, где всё внимание зрителя обращено на Храм во имя Вознесения Господня, возведенный в византийском стиле рядом со старым Ливадийским кладбищем (потому имеющий и другое название — Кладбищенская церковь), и характерную крымскую растительность, в которой он утопает. Однако, присмотревшись, у церковного входа мы можем различить несколько человек и скопление людей на территории перед храмом. Изучив историю его строительства (1872–1876, архитектор А.Г. Венсен; разрушен во время землетрясения 1927 г.), узнав, кто составлял его приход (служащие, рабочие, солдаты и местные жители Ливадии), какие события были связаны с этим собором, мы пришли к пониманию, что на фотографии изображено начало

церемонии прощания 26 октября 1894 г. всех сословий Ливадии с покойным императором Александром III, гроб с телом которого установили в этом храме. Похороны царя стали для русской истории последними, которые были проведены для главы династии Романовых с соблюдением вековых традиций.

В начале XX в. в России (благодаря распространению портативных камер) увеличивается число фотографов-любителей, постоянно снимающих события повседневной жизни своего семейства, в том числе и летний отдых в Крыму: пешие прогулки по горным тропам, разнообразные виды полуострова, типы колоритных местных жителей, жанровые сцены... Снимки непременно наклеивали на страницы семейных фотоальбомов, как это делала, например, семья художников Эндер³³. Кроме бромосеребряных отпечатков (8 × 8 см), созданных непосредственно ее представителями, в одном из хранящихся в фонде сектора крымском альбоме наклеено несколько коллодионовых отпечатков с надписями белого цвета: «Учан-Су 6 августа 1912», «Ай-Петри 6 августа 1912» и др. Эти кадры, запечатлевшие группы экскурсантов на фоне местных достопримечательностей, вошли в состав выставки, посвященной Крыму, как произведения неизвестного фотографа. Однако во время ее работы (благодаря электронному письму, поступившему в Русский музей от «любителя Ялты и окрестностей Валерия Николаевича») удалось установить, что исполнены данные снимки одним из фотографов Ялтинского отделения Крымско-Кавказского горного клуба³⁴, основателем собственного фотоателье, талантливым мастером Е. Кукулевичем³⁵.

Фотографическое освоение Крыма особенно активизировалось в первые два десятилетия XX в., оно было связано с бурным развитием многочисленных курортных мест, которые с успехом популяризировали видовые, как правило, тоновые открытки (отдельно и сериями, например, «Алупка», «Массандра», «Судак»)»³⁶. Их выпускали (в основном в технике фототипии) многие издательства, но в первую очередь — Общины Святой Евгении³⁷. Почтовая карточка, активно приобретаемая путешественниками и отдыхающими «на память» (неизвестный фотограф, «Евпатория. Катание на шлюпках», не ранее 1905, фототипия. ГРМ. Аф-53987) или для отправки письменных «приветов из Крыма» родным и знакомым с описанием мест, которые они посетили, несла в себе личные переживания и впечатления от увиденного: «...утопающие в зелени курортные городки и хаотичную застройку древних кварталов, степные просторы и тающие в дымке горы, красивые виды местности и морское побережье с экзотическими каменными глыбами <...> Красота и гармония природы и архитектуры Крыма и Кавказа, культура и обычаи жителей, отстоящие от нас на целое столетие, но сохранные на старинных открытках, будут волновать и вызывать интерес еще многих поколений»³⁸. Одаренным фотографом, специальностью которого, по его собственному определению, были «Виды Крыма» (о чем он указывал в рекламных объявлениях и подписях на почтовых открытках³⁹), успешно работавшим в том числе и в жанре открытки, был Василий Никандрович Сокольников. «Целый ряд сюжетов печатался и выпускался им в продажу во множестве вариантов. <...> [чтобы] создать для покупателя достаточно широкий ассортимент, предоставить ему выбор»⁴⁰. Несколько открытых писем, созданных на основе его негативов, были представлены на крымской выставке как работы анонимного фотографа⁴¹. Как известно, после 1904 г. «никто из издателей не указывал авторства Сокольника до 1917 года». Атрибутировать имеющиеся в фонде работы мастера удалось с помощью каталога, посвященного его творчеству⁴². К сожалению, открытки, потерявшие авторство, — довольно распространенное явление в искусстве.

Структура выставки о Крыме, располагавшейся в четырех залах, несмотря на непривычные условия (входила на экспозицию через третий, центральный зал), была простой, понятной и руководствовалась географическим принципом. В указанном зале экспонировались фотографии центральной



Почтовая карточка «Евпатория. Катание на шлюпках». Издательство «Ренессанс». Не ранее 1905. Фототипия. 8,6 × 13,8. ГРМ. Аф-53987. © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

части полуострова (Бахчисарай и его окрестности, Симферополь, Ташлык-Даир, Мамек) и снимки из фотоальбома семьи Эндер. По одну сторону от этого помещения находился зал с видами восточной части полуострова от Алушты (Феодосия, Керчь, Судак, Старый Крым, долина реки Альмы): фотографии и открытки, по другую — два зала с изображениями южного и западного крымского побережья (Севастополь, Херсонес, Балаклава, мыс Фиолент, Инкерман, Евпатория, Байдарские ворота, Массандра, Алупка, Ливадия, Ореанда, Учан-Су, Суук-Су, Симеиз, Корейз, Гурзуф): фотографии, открытки и снимки из фотоальбомов семьи Эндер. В одном из этих залов стояла витрина, в которой экспонировались открытки, сброшюрованный фотоальбом семьи Эндер в раскрытом виде, фотопортреты известных отечественных деятелей, живших и творивших в Тавриде⁴³. В третьем зале, слева от входа, на стене висели два планшета с аннотациями на русском и английском языках, текст которых был напечатан на изображении знаменитого силуэта карты Крымского полуострова. В экспозицию были включены произведения разных жанров (пейзаж, архитектура, интерьер, портрет, жанр), форматов (начиная с «карт-визита»), техник (альбуминовые, коллодионовые, бромо- и желатино-серебряные отпечатки, фототипии, фотогравюры), включая 126 самостоятельных фотографий, 30 снимков из трех фотоальбомов вышеупомянутого семейства и 40 фотооткрыток.

Листы с краткой информацией об истории Крыма и о различных техниках⁴⁴ находились на столе рядом с Книгой отзывов. Записи в ней создавались посетителями разных возрастных групп ежедневно. Кроме многочисленных благодарностей за проведение выставки и положительных отзывов об этикетках, неоднократно высказывались сожаления по поводу отсутствия каталога, альбома или брошюры⁴⁵. Приведем некоторые из них: «Отдельно хочется отметить глубоко и умно разработанный текстовый

материал. <...> прекрасно дополняет документальные по своей сути фотографии»; «Это замечательный важнейший источник изучения Крыма!»; «Увидеть фото старого Крыма — как глоток свежего воздуха...»; «Благодарю автора выставки за добротное информационное сопровождение. Оно способствует вдумчивому отношению посетителей к истории. Желаю подготовить на основе этих материалов научную статью и популярную публикацию»; «Очень хотелось бы, чтобы был сделан альбом с этими фотографиями и открытками, а главное, текст к этим фото. Фото останутся в памяти, а текст, в своем роде уникальный, забудется. Очень жаль!»; Таким образом, благодаря мониторингу отзывов посетителей стало понятно, что первая экспозиция из рассматриваемого цикла вызвала у зрителей интерес и желание посетить следующие выставки этой фотографической ретроспективы⁴⁶.

Представленный на выставке фотографический образ дореволюционного Крыма, несомненно, продемонстрировал разнообразие и величие полуострова, вневременное, уникальное соединение красоты и гармонии его природы с богатой культурной родословной — античной, византийской, средневековой, восточной и современной европейской цивилизаций, что, безусловно, было и будет привлекательно для путешественников и фотографов во все времена. С уверенностью можно сказать, что еще не раз эти исторические кадры, запечатлевшие основные символы и знаковые места Крыма, обратят на себя внимание исследователей и многочисленных посетителей выставок.

Работа по изучению фотоматериалов сектора архива изображений продолжается, следовательно, ведется подготовка новых выставок из уникального фотографического цикла «Путешествия по Российской империи» из собрания Государственного Русского музея.

¹ См. статьи Панченко И.А.: Исторические фотографии из собрания Русского музея. Альбом «Славяне в России. 1867. [Электронный ресурс]. URL: <https://spbarchives.ru/documents/10157/62e58b18-0585-4a54-9ca4-6bfa85537e3b>; Русский музей / Коллекции Русского музея / Архив. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusmuseum.ru/collections/archive/>; Фотографический портрет формата «карт-визит» в фотоальбомах из собрания Государственного Русского музея // Сборник докладов конференции «Фотография в музее». росфото. 17–19 мая 2016 г. спб., 2016. С. 12–19; Афонские фотографии из собрания Государственного Русского музея // Материалы Международной научной конференции «Афон — Светоч Православия. Взаимосвязь культур». 5–7 октября 2016 г., спбгаижсиА им. И.Е. Репина при рах, мк рф. спб., 2017. С. 203; «Первая Фотобиеннале историко-архивной фотографии из музеев, архивов и библиотек» (спб, 2011), «Портрет семьи» (спб, 2014), «Туристические фотографии итальянских фотографов второй половины XIX века из собрания Русского музея» (выставка без каталога, 2014; сборник статей научной конференции грм «Страницы отечественного искусства». Вып ххvii. спб., 2016. С. 148–163).

² Выставка завершила работу 12 июня 2016 г.

³ Например, Людмила Николаева. Наш Крым: сто лет — не век. Выставка редких фотографий полуострова в Петербурге грозит затмить по популярности недавний вернисаж Серова // Свободная пресса. 6 февраля 2016. [Электронный ресурс]. URL: <http://svpressa.ru/culture/article/141794/> (дата обращения 03.01.2019).

⁴ «Москва в фотографиях 1860–1900-х годов» (4 июля — 13 августа 2018). В 2017 г. столица отметила 870-летие, которое не нашло отражение в выставках исторических фотографий в московских музеях, поэтому экспозиция Русского музея восполнила этот пробел. По результатам этой выставки автором данной статьи был сделан доклад на VII Санкт-Петербургском международном культурном форуме (15–17 ноября 2018): «Фотографический образ Москвы 1860-х — начала 1900-х годов из собрания Русского музея: источник памяти, источник изучения, источник воссоздания» в рамках научной конференции «Фотография как источник изучения динамики культурных ландшафтов» (16 ноября 2018, спбгхпа имени А.Л. Щтиглица). Как можно заметить, задачи цикла выставок «Путешествия по Российской империи», аналогичны поставленным проблемам состоявшейся конференции.

⁵ Выставка «Санкт-Петербург в фотографиях 1850–1910-х годов», открывшаяся 27 сентября 2018 г., завершила работу 12 ноября — в преддверии вышеупомянутого Культурного форума, и также, как посвященная Москве, была приурочена к юбилейным датам — 315-летию города, 305-летию Свято-Троицкой Александро-Невской лавры, 300-летию Невского проспекта и др.

⁶ Естественно, что в процессе работы над выставками цикла в силу разных причин (и это уже показал практический опыт) могут быть внесены некоторые изменения.

⁷ Внести коррективы при работе над следующей экспозицией или подтвердить свои планы помогает Книга отзывов предыдущей, которая иногда выполняет роль своеобразной фокус-группы. Так, один из последних посетителей выставки о Москве, житель Подмосковья, написал: «Хотелось бы видеть аналогичную выставку, посвященную Петербургу!», что удивительным образом совпало с нашими планами: шла подготовка именно этой экспозиции.

⁸ Подобной экспозиции, посвященной Крыму, в российских музеях до этого не было. При этом следует вспомнить одно знаковое событие на эту тему: выставку, которую организовал в 2005 г. Государственный центр фотографии (ныне Государственный музейно-выставочный центр росфото): Василий Сокольников. Виды Крыма. Каталог выставки / Авт. вступ. ст. А. Максимова, Д. Лосев, З. Ливицкая, А. Китаев, В. Елкин, С. Морозов. Государственный центр фотографии. Издательский дом Коктебель. М.; спб., 2005. Разнообразные фотоматериалы, посвященные дореволюционным видам Крыма, с 1996 г. репродуцируются в известном альманахе «Крымский альбом. Историко-краеведческий и литературно-художественный альманах» (Ред.-изд. Д. Лосев. Феодосия; М.:

Издательский дом «Коктебель»). В научно-популярной форме это периодическое издание знакомит читателей с широким кругом вопросов об истории Крыма. Составление и предисловия к публикациям в нем осуществляет известный крымовец, журналист, издатель, уроженец Феодосии Дмитрий Лосев.

⁹ Бархатова Е.В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. спб., 2009. С. 370; Попов А.П. Российские фотографы (1839–1930): Словарь-справочник. В 3 т. М., 2013. Т. 2. С. 96–104.

¹⁰ Попов А.П. Российские фотографы. Т. 2. С. 122–123.

¹¹ Там же. С. 313.

¹² Там же. Т. 1. С. 621.

¹³ Там же. Т. 2. С. 235. Так же, как у Семенова и Колпакчиева (Колпакчи), годы жизни Райниша (Райнича) на настоящий момент установить не представляется возможным.

¹⁴ Там же. С. 806–808; Машуков Владимир Дмитриевич. [Электронный ресурс]. URL: <https://gorod.dp.ua/tema/persons/?pageid=803>. Кроме неизвестных, а также вышеупомянутых фотографов, на выставке были представлены работы петербургского фотоателье «Везенберг и К^о» (1865–1912) (см.: Попов А.П. Российские фотографы. Т. 1. С. 247–248), Е. Кукулевича (годы жизни неизвестны) (см.: Попов А.П. Российские фотографы. Т. 1. С. 670) и В.Н. Сокольников (1867–1946) (см.: Попов А.П. Российские фотографы. Т. 2. С. 348–350; Василий Сокольников. Виды Крыма).

¹⁵ Например: Неизвестный фотограф. Крым. Симеиз. Скалы Дива и Монах. Открытое письмо. 1910-е (?). Фототипия. грм. Аф-53986; Неизвестный фотограф. Севастополь. Интерьер церкви во имя Христа Спасителя при городской больнице. После 1904. Коллодионный отпечаток. грм. Аф-2486; Орлов Ф.П. Алушта. Церковь в имении Раевских «Карасан». 1890-е. Альбуминовый отпечаток. грм. Аф-12083; Машуков В.Д. Музей древностей в Феодосии. 1890-е. Желатино-серебряный отпечаток. грм. Аф-11335; Барщевский И.Ф. «Александровский фонтан в Бахчисарае». 1888. Альбуминовый отпечаток. грм. Аф-5925; Сокольников В.Н. Крым. Суук-Су. Открытое письмо. 1905. Высокая печать. грм. Аф-52810.

¹⁶ Кроме снимков, исполненных непосредственно с натуры, ряд фотоателье специализировался исключительно на коммерческой продукции: пересъемка документальных фотографий и тиражирование их в огромных количествах. Самым известным заведением подобного рода было петербургское фотоателье «Везенберг и К^о» (1865–1912). Например: Свято-Георгиевский монастырь. 1880-е. Альбуминовый отпечаток. Аф-11320; Н.Н. Раевский (1860-е (?). Альбуминовый отпечаток. Аф-137/420.

¹⁷ Неизвестный фотограф. Севастополь. Памятник А.И. Казарскому. 1880-е. Альбуминовый отпечаток. Аф-20523; Райниш (Райнич) С.И. Севастополь. Памятник адмиралу Корнилову на Малаховом кургане. 1890-е. Коллодионный отпечаток. Аф-12437; Неизвестный фотограф. Севастополь. Памятник адмиралу Нахимову. Открытое письмо. 1906. Фототипия. грм. Аф-15132.

¹⁸ Неизвестный фотограф. Судак. Руины Генуэзской крепости. Почтовая карточка. 1910-е (?). Фотогравюра. грм. Аф-15258; Неизвестный фотограф. Крым. Алупка. Сакли. Открытое письмо. 1905. Фототипия. грм. Аф-52809; Неизвестный фотограф. Крым. Гурзуф. Общий вид. Открытое письмо. 1905 (?). Фотогравюра. Аф-56991.

¹⁹ Неизвестный фотограф. Крым. Алупка. Кипарисы в парке. Открытое письмо. 1905. Фототипия. Аф-52814; Неизвестный фотограф. Крым. Ай-Петри зимой. Открытое письмо. 1905. Высокая печать. Аф-52807; Орлов Ф.П. Гурзуф и гора Аю-Даг. 1880-е. Альбуминовый отпечаток. Аф-11348; Райниш (Райнич) С.И. Мыс «Фиолент» вблизи Георгиевского монастыря. 1890-е. Коллодионный отпечаток. Аф-21177. Кроме замечательных видовых снимков этот профессиональный фотограф из Севастополя производил съемку портретов и архитектуры.

²⁰ Часть коллекции фотоматериалов, созданных и приобретенных В.Д. Машуковым, с условным названием «Виды и достопримечательности России» (отпечатки и негативы) поступила в Русский музей в качестве дара в несколько этапов от самого фотографа и

членов его семьи. Также собрания работ Машукова хранятся в рнб (Санкт-Петербург, отдел эстампов) и в Национальном историческом музее имени Д.И. Яворницкого (Днепр, ранее Екатеринослав, где долгое время жил и служил фотограф).

²¹ Машуков В.Д. Селение Григорьевка (Мамек). Церковь Трех Святителей. 1890-е. Желатино-серебряный отпечаток. Аф-11332; Симферополь. Кафедральный Александро-Невский собор. 1890-е. Желатино-серебряный отпечаток. Аф-11298; Севастополь. Внутренний вид нижнего храма собора святого Владимира с памятником над могилой адмиралов. 1903. Желатино-серебряный отпечаток. Аф-11328.

²² Машуков В.Д. Упраздненный полустанок Ташлык-Даир. 1890-е. Желатино-серебряный отпечаток. Аф-11337.

²³ Орлов Ф.П. Балаклавская бухта. Вид с юго-западной стороны. 1880-е. Альбуминовый отпечаток. Аф-11324; Водопад Учан-Су. 1880-е. Альбуминовый отпечаток. Аф-11347; Бахчисарай. Ханский дворец. 1880-е. Альбуминовый отпечаток. Аф-11340.

²⁴ В 1920-е годы дворцово-парковый ансамбль (1839–1917) национализирован и на его территории создан санаторий.

²⁵ Рогозина М.Г. Фотограф Иван Барщевский. Древнерусское зодчество. Коллекция Музея архитектуры им. А.В. Щусева. Т. 1. М., 2014. С. 17.

²⁶ Там же. С. 10.

²⁷ Барщевский И.Ф. Минарет в Бахчисарае. 1888. Альбуминовый отпечаток. Аф-5924.

²⁸ Барщевский И.Ф. Наружный вид караимской синагоги в Чуфут-Кале. 1888. Альбуминовый отпечаток. Аф-5965.

²⁹ Рогозина М.Г. Фотограф Иван Барщевский. С. 18.

³⁰ Там же. С. 15. Также работы И.Ф. Барщевского хранятся в грм, гим, рнб, рах.

³¹ Остальные крымские снимки, созданные И.Ф. Барщевским, разрозненно находятся в других папках этой коллекции, которая поступила в Русский музей в 1925 году по Акту из Государственного музея-заповедника «Гатчина». Предметы, тематически связанные с Крымом, поступили в фонд сектора архива изображений в разные годы из собраний других знаменитых деятелей России: профессора Н.С. Бакшеева (1839 — после 1917), художника А.Г. Эндера (1926-1977), архитектора К.К. Романова (1882–1942), художника В.Е. Маковского (1846–1920), художника А.Н. Бенуа (1870-1930), графини Е.А. Воронцовой-Дашковой (1845–1924), вышеупомянутого В.Д. Машукова (1866–1927), а также из Музея Города.

³² Барщевский И.Ф. Портик Армянской церкви в Феодосии. 1888. Альбуминовый отпечаток. Аф- 5975; Часть дворца в Бахчисарае. 1888. Альбуминовый отпечаток. Аф-5926; Часть дворца в Бахчисарае. 1888. Альбуминовый отпечаток. Аф-5930;

Александровский фонтан в Бахчисарае. 1888. Альбуминовый отпечаток. Аф-5925; Вход в Царский курган близ Керчи. 1888. Альбуминовый отпечаток. Аф-6026; Дюрбе Ненкеджем-Ханым (или Джаньке-Ханым) дочери хана Тохтамышы в Чуфут-Кале. 1888. Альбуминовый отпечаток. Аф-5963.

³³ Сохранилось восемь альбомов дореволюционного периода, фотографии в которых запечатлели разные этапы жизни этой семьи.

³⁴ Попов А.П. Российские фотографы (1839–1930). Т. 1. С. 670.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 154. Модные курорты рекламировались специально издаваемой литературой, и видовая открытка служила тем же целям.

³⁷ Широкое распространение в Российской империи видовая открытка получила с 1894 г. Отечественные и зарубежные издатели и издательства, специализировавшиеся на выпуске почтовых открыток, были из разных сфер деятельности: фотографы, различные магазины, общества, торговые дома.

³⁸ Русский город на почтовой открытке конца XIX — начала XX века. Альбом. Сост. М.С. Забочень, М.А. Блинов. Автор текста Т.И. Гейдор. Москва-Калининград, 1997. С. 155.

³⁹ Попов А.П. Российские фотографы (1839–1930). Т. 3. С. 269-270.

⁴⁰ Сокольников Василий. Виды Крыма: каталог выставки / Авт. вступ. ст.: Д. Лосев и др. спб.: Государственный центр фотографии, 2005. С. 16.

⁴¹ Среди них: Крым. Мыс Фиолент у Георгиевского монастыря. Открытое письмо. 1905. Фототипия. Аф-52799; Крым. Берег Алупки. Открытое письмо. 1905. Фототипия. Аф-53147.

⁴² Сокольников Василий. Виды Крыма / Авт. вступ. ст.: Д. Лосев и др. спб.: Государственный центр фотографии, 2005.

⁴³ Кроме третьего зала, где не было открыток, произведения этого жанра, как при создании других экспозиций представляемого цикла, были смонтированы в рамы, иногда вместе с фотографиями.

⁴⁴ На выставках, посвященных Москве и Петербургу, краткие сведения о фотографических техниках вошли в состав определенных (по ряду условий) расширенных этикеток

⁴⁵ Налечтатан только буклет-приглашение в одно сложение.

⁴⁶ На вернисаже, а также во время работы выставки и после ее завершения ряд исследователей высказал желание посетить фонд сектора архива изображений Русского музея с целью изучения представленного материала, что и было выполнено.

М.М. Галкина

Коллекция балетных фотографий из собрания Михаила Ларионова

Тридцать лет назад, в 1989 г., отдел рукописей Третьяковской галереи получил весомую часть наследия Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой — художников-эмигрантов из Парижа. Основанием к этому событию послужило завещание А.К. Томилиной-Ларионовой, второй жены М.Ф. Ларионова, составленное в 1971 г.¹ Основная часть архива в количестве более 12 000 единиц хранения включает переписку с ведущими деятелями культуры и искусства, черновые статьи, заметки и воспоминания, театральные гравюры, афиши, а также многочисленные фотографии, на которых запечатлены бесценные моменты из парижской жизни Ларионова и Гончаровой, в том числе сцены и кулисы театров при постановке спектаклей «Русских сезонов». Мало кто знает, что знаменитый художник собрал уникальную коллекцию фотографий по истории балета 1910–1930-х гг. и был новатором в попытках использовать подлинные фотографии в оформлении спектаклей.

Наталья Гончарова и Михаил Ларионов принадлежат к наиболее ярким представителям русского авангарда начала XX в., чей примитивизм в творчестве брал свои истоки из народного лубка и иконописи. Их знание и интерпретация русского фольклора восхитили С.П. Дягилева, основателя журнала «Мир искусства» и балетных постановок «Русские сезоны». Он позвал обоих художников принять участие на Выставке русского искусства в парижском Осеннем салоне в 1906 г. После официального приглашения Дягилевым в 1915 г. Гончаровой, а потом и Ларионова к созданию эскизов костюмов и сцен для балета началась изнуряющая и плодотворная работа художников в Европе, запечатленная на многочисленных снимках². Самая известная и часто публикуемая фотография из сохранившихся — та, где они стоят у поместья «Бельрив» в городе Уши в окружении Дягилева, Мясина, Стравинского, Бакста³. Предположительно, автор фотографии — лозаннский фотограф Джеймс Перре⁴.

Первое время Ларионов был словно пронизан деятельностью и самой личностью Дягилева, и как результат — он мечтал создать своеобразную летопись «Русских сезонов» и издать фолиант по истории балета. После смерти антрепренера в 1929 г. он активно берет за реализацию своих задумок по написанию книги. В отделе рукописей гтг хранится макет неизданной книги М.Ф. Ларионова «История Русского балета» с ключевыми разделами, рукописными примечаниями автора, фотографиями и иллюстративными вставками⁵. Будучи страстным коллекционером, Ларионов специально для собственного многотомного издания о балете собрал обширный фотографический материал — уникальные изображения сцен балетов 1930-х гг.: «Раймонда», «Дон-Кихот», «Принц Игорь», «Пиковая Дама», «Жизель» и многих других спектаклей Большого театра. Художник постоянно пополнял свое собрание, просил присылать ему отпечатки фотографий балетмейстеров, артистов, исследователей балета и фотографов. Коллекция снимков включает в себя изображения ключевых театральных постановок: от балетной антрепризы С.П. Дягилева до «Русского балета Монте-Карло» и спектаклей других трупп — наследников дягилевских «Русских сезонов». Вспомогательной мотивацией для

подготовки и систематизации фотоматериала книги было участие художника в балетных изданиях. В качестве примера можно привести книгу В.А. Проперта⁶ «Балет в Восточной Европе», где Ларионов (совместно с Гончаровой) выступает в качестве консультанта-оформителя: он занимается подбором иллюстративного материала и фотографий из собственной коллекции. Некоторые изображения были взяты у известного балетного критика А. Хаскелла. «Снимки, которые я Вам обещал, еще не готовы. Сейчас здесь столько балета, который фотографы снимают ежедневно, не имея времени на проявку. Но я не забыл. Может быть, когда наш общий приятель господин Макеев⁷ будет в Лондоне, он даст нам несколько Ваших балетных набросков», — пишет Хаскелл Ларионову⁸.

Ларионов имел контакты с различными фотоателье и именитыми фотоаппаратистами Европы и Америки. Среди них «Arbuthnot» (Лондон), «Choumnoff» (Париж), «Goldberg» (Нью-Йорк), «Studio-Iris» (Париж), «Studio Lipnitzki» (Париж), «Sasha» (Лондон), «Foulsham & Banfield» (Лондон) и многие др. В архиве почти не сохранилась переписка с ними, судить о знакомствах мы можем по штампам ателье на обороте снимков и некоторому набору визитных карточек. Имеется небольшое письмо, адресованное британской компании «Foulsham & Banfield» с просьбой получения права на публикацию изображений сцены из балета «Шут»: «В Вашем фотоателье были сделаны фотографии балета „Шут“, в котором я — хореограф, режиссер и автор декораций и костюмов. Среди снимков, которые Вы сделали, я отметил изображение, на котором запечатлены артисты Соколова и Славинский. Пришлите мне копию этой фотографии и скажите, что у Вас нет претензий против публикации снимков „Русских балетов“ в моей книге. Само собой, в издании будет отмечено, что фотографии сделаны Вами»⁹.

На текущий момент в архиве Ларионова и Гончаровой находятся около тысячи снимков: бытовые фотографии, изображения артистов балета, художников, режиссеров, постановочные съемки репетиций балетов, выездов труппы в город и на природу, снимки декораций «Русского балета» Дягилева, «Русского балета Монте-Карло» и многих других антреприз. Часть материалов составляют пересъемки балетных костюмов и изобразительного наследия Ларионова и Гончаровой. Имеются и личные снимки разного времени с изображениями художников. В фонде сохранились фотографии из коллекционного альбома «Félix Potin», на которых изображены драматические артисты, причастные к театральной богеме того времени. Среди них Сара Бернар, Элеонора Дузе, Росита Мори, Габриель Рейжан. Коллекция «Félix Potin» под названием «Célébrités contemporaines» («Современные знаменитости») представляют собой серии рекламных изображений знаменитых персоналий. Карточки были выпущены между 1898 и 1922 гг. и составляли три фотоальбома. Четвертая серия начала издаваться только с 1952 г. Альбомы насчитывают от 500 до 510 бумажных отпечатков пленочных фотографий размером 7,5 × 4,1 см, ламинированных на картоне и размещенных на 40 страницах. Издание разделено на пятнадцать тематических рубрик: иностранцы и их семьи, президенты республики,



Сцена из балета «Полуночное солнце». 1915. Серебряно-желатиновый отпечаток. 23 × 29. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12637. Л. 3.
© Государственная Третьяковская галерея

политики, духовенство, армия и флот, люди искусства и науки. Портреты были исполнены Надаром, Ройтлингером, Мериссом и другими известными фотоаппаратистами. Снимки сопровождаются краткими биографиями, а альбомы являются настоящими энциклопедиями знаменитостей¹⁰.

Стоит отметить, что в фонде почти нет изображений Дягилева: «Дягилев не любил сниматься. Его фотографий очень мало, и они почти всегда случайны»¹¹. Некоторые снимки содержат дарственные надписи. На фотопортрете Леонида Мясина, выполненном в технике серебряно-желатинового отпечатка, оставлена подпись черными чернилами: «Дорогому Михаилу Федоровичу в знак нашей работы и дружбы от любящего его ученика Леонида Мясина. Париж. 31 мая 1917 [года]»¹². А на снимке фотостудии «Nagcourt Paris» с изображением балетмейстера Бориса Князева содержится следующая дарственная надпись, адресованная Н.С. Гончаровой: «Моему самому любимому художнику Наталии Сергеевне от Бориса»¹³. Помимо визуального материала, Ларионовым были составлены многочисленные заметки на тему балета и танца, а также собраны газетные вырезки, афиши, партитуры. Однако фотографии и материалы о балете, которые художник собирал на протяжении жизни, являются не просто пластом информации по истории культуры XX в. — благодаря его коллекции мы можем заглянуть за кулисы театра и представить, как на протяжении десятилетий складывалась судьба русского балета за рубежом¹⁴.

В фонде отдела рукописей хранится редкая фотография самой первой постановки балета «Полуночное солнце», над которой работал Ларионов. На ней запечатлена сцена премьеры балета, которая состоялась 20 декабря 1915 г. в Большом театре, в Женеве. К сожалению, фотография не передает цветовой яркости костюмов, но на серебряно-желатиновом отпечатке крупного формата можно разглядеть ключевые детали: красочные костюмы кордебалета с массивными головными уборами и сверкающий костюм Леонида Мясина, богато изукрашенный цветной вышивкой; два золотых солнца с красной зубчатой окантовкой, прикрепленные к рукам хореографа; убор из красных солнышек, большие красные пятна на щеках. Согласно отзыву корреспондента «Журналь де Женев», спектакль граничит с чудом: «Целая коробка пестро раскрашенных, сверкающих золоченой бумагой русских игрушек вдруг оживила и рассмеялась. Забавные костюмы крестьян, крестьянок и шутов; а среди них — Бобль, скоморох в белой рубахе, и Мясин, хореограф, снискавший бурные овации, в образе краснощекого паяца с бубном»¹⁵.

Постановка «Русские сказки» также отличалась особой красочностью. Сохранились фотографии премьеры от 11 мая 1917 года в Париже в Театре Шатле. На снимках мы видим отдельные хореографические миниатюры, первая из которых — «Кикимора» в исполнении Брониславы Нижинской. На оригинальных отпечатках из ателье «Foulsham & Banfield» конца 1910-х гг. она изображена в одном из самых диких и отталкивающих костюмов, придуманных Ларионовым: пятнистые, в заплатах, блуза и юбка; яркие красные носки; на голове

темный парик. Ее ярчайший, в три вертикальной полосы грим навеивает воспоминания о страсти художников к эпатажу при помощи росписи на лицах. Концепция такого футуристического «грима» была сформирована М. Ларионовым и И. Зданевичем в 1913 г. в манифесте футуристов под названием «Почему мы раскрашиваемся». По многочисленным опубликованным фотографиям раскрашенных Ларионова и Гончаровой мы можем судить, что стилистически театральный грим был тесно связан с «лучизмом» Ларионова — абстрактной формой живописи, выраженной при помощи рассеянных линий-лучей¹⁶. Либретто миниатюры «Шут» также было составлено по мотивам русской народной «Сказки про шута, семерых шутов перешутившего». Форма эксцентричной сцены из балета 1921 г. как никогда хорошо передана на черно-белых фотоснимках: оригинальный занавес; кубистические, выполненные «крупными мазками» декорации; Шут и его жена, которые замерли в нелепых и чудачевых позах.

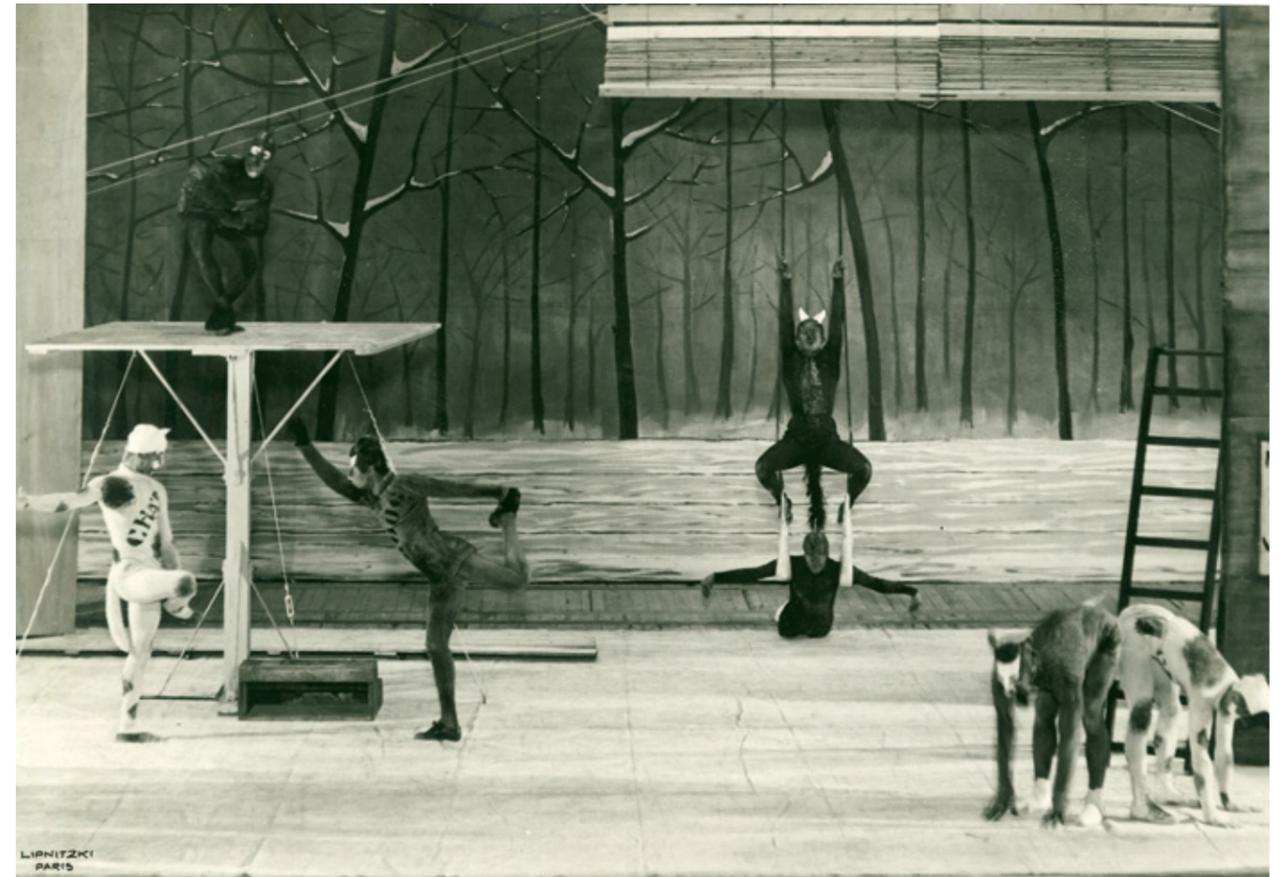
Важным этапом в жизни художника была запечатленная на целой серии фотографий постановка триумфальная для Ларионова балета «Байка про Лису» на музыку И.Ф. Стравинского. «Я за все изобретения и за самые безумные из них», — фраза из личных заметок художника приобретает реальное значение¹⁷. Кажется, в этом спектакле он сумел воплотить весь свой замысел: нарядить персонажи в маски зверей, создать необычные конструкции для сцены¹⁸. Это был первый случай, когда Ларионов пытался применить новый творческий метод в оформлении и хотел использовать фотографию как основу для

декорации. Он мог бы стать родоначальником жанра, если бы не Дягилев-консерватор. «Во втором варианте Repard¹⁹ мне нужно было для фона использовать громадную фотографию, сделанную и увеличенную с русского зимнего лесного пейзажа вместе с настоящими деревянными постройками — на фотографический фон Дягилев не согласился»²⁰. В итоге эскиз занавеса был выполнен на мотив «Зимы» из серии картин художника «Времена года». На фотографиях студии Бориса Липницкого запечатлены сцены репетиции «Лиса» (а именно, сцена из восстановленного спектакля 1929 г., сыгранного в Театре Сары Бернар в Париже). На них мы видим танцовщиков в забавных позах: то делают стойку на голове, то валяются на полу или запрыгивают друг на друга.

Интересным материалом для изучения экспериментов Ларионова по использованию фотографий при оформлении балетов являются сохранившиеся снимки балета-пантомимы «Порт-Саид» Леона Войцеховского. Художник использует новые подходы к графике исполнения декораций, применяя фотоизображения в театральном ключе. Для этого он активно использует наброски с натуры — зарисовывает реальных людей с набережных Монте-Карло, матросов с большими татуировками, кельнерш из рестораника «Сен-Бенуа». Все это послужило богатым материалом для создания эскизов костюмов и декораций. На снимке можно заметить элементы декорации с изображением интерьеров бара с читающимися наоборот надписями «gab» и «efac» на стеклянной витрине, а также автографы артистов. Ларионов и здесь не оставляет эксперименты с фотографией как элементом



Сцена из балета «Порт-Саид». 1935. Серебряно-желатиновый отпечаток. 21,0 × 25,5. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 5953. Л. 2.
© Государственная Третьяковская галерея



Б. Липницкий. Сцена из спектакля «Лис». 1929. Серебряно-желатиновый отпечаток. 18 × 24. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12605. Л. 6, 8.
© Государственная Третьяковская галерея

украшения театральной сцены. Изначально она дополнялась развешенными на падаге снимками морских офицеров и многократно увеличенным лубочным изображением корабля на фоне. Такой подход спровоцировал скандал на генеральной репетиции, так как один из изображенных имел сходство с английским адмиралом, а фотография корабля воспринималась как реклама компаний-кораблестроителей. По требованию театра оформление было изменено²¹. Н.С. Гончарова вспоминает: «Из всех моих разговоров с ним <...> фотографии записаны красками, как он говорил — сделали цветные фотографии, т[ак] к[ак] это будто бы были фотографии английских, еще ныне действующих командиров — это вранье, просто испугались серого тона и того, что из ряда выходит и интересно»²². О.К. Аллегри²³ пишет М.Ф. Ларионову: «<...> Что касается Port-Saïd, то должен тебе признаться, вышла маленькая неудача; что касается декорации, все было поставлено как ты мечтал <...> но зато фотографии и переднюю завесу не удалось осуществить, ибо, во-первых, в числе портретов оказались два английских очень известных адмирала, и администрация театра не позволила их выставить. Войцеховский просил меня переписать их и сделать смешные матросские рожи, на что я наотрез отказался без указания автора»²⁴. Таким образом, идея Ларионова включить в оформление спектакля увеличенную фотографию в качестве декорации снова не была воплощена в жизнь. Упорное желание художника экспериментировать с фотографией на сцене говорит о его серьезном отношении к этому виду искусства, о понимании роли фотоизображения шире и глубже, чем было принято. В какой-то степени Ларионов опередил свое время, и лишь сейчас его идеи оживают на театральных подмостках.

Фотографии коллекции Ларионова хранят редчайшие историко-культурные моменты и служат неповторимой визуализацией событий прошлого. Н.С. Гончарова в мемуарах²⁵ о постановке балета на «Борисфене»²⁶ вспоминает эпизод одной из последних встреч с Дягилевым: «Я увидела Дягилева и Нижинского на сцене: Дягилев вел Нижинского под руку, на сгибе рукава Дягилева виднелась беспомощная бледная ручка Нижинского. Дягилев вел его, как древнего старца. <...> Был позван фотограф и за кулисами составила группа: Дягилев положил руку на плечо Нижинского, Карсавина стоит рядом, немного впереди, в танцевальной юбочке, сзади — режиссер Григорьев. Это фотография была воспроизведена на обложке одного парижского журнала после смерти Дягилева»²⁷. В отделе рукописей сохранилось упоминаемое изображение, оно регулярно воспроизводится в различных изданиях и экспонируется.

Снимки, воспоминания и письма создают своеобразный синтез для индивидуального восприятия жизни Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой, дополняют их творческую историю, отражают художественный вкус. Малоизвестные и ныне забытые спектакли оживают, действующие лица русского балета с помощью качественных снимков как будто превращаются в современников. «Благодаря ряду новых наблюдений, выдвинул и начал отмечать как характерное известные проявления и формы, ранее не отмечаемые в искусстве, особенно благодаря фотографии и синема», — пишет Ларионов в своих заметках²⁸. Фотография сыграла значительную роль в жизни художника: со снимками приходило вдохновение для оформления декораций, с их помощью был сформирован иллюстративный материал для книг и статей. Кроме того, редкие изображения были самостоятельной ценностью в его коллекции,

особо ярко и характерно выражающие художественные тенденции своего времени. В целом архивные материалы начинают обильно публиковаться только с конца 1990-х гг.

Важно отметить, что в сентябре 2018 г. в Третьяковской галерее прошла крупная ретроспективная выставка работ художника, где экспонировались и архивные материалы, и оригинальные снимки балетов, над которыми работали Ларионов и другие известные балетмейстеры. Как свидетельство признания ценности коллекции фотоархива художника, специально к выставке был спроектирован отдельный раздел, особо оформленный: картонные стены квадратного зала выкрасили в серый цвет, подчеркивая стилистику черно-белой фотографии. Туда поместили более тридцати снимков балетов из коллекции Ларионова, в специальных рамах и серых паспарту. Снизу композицию дополнили витрины с зарубежными изданиями о танце, собранными из личной библиотеки художника. Таким образом посетитель мог сопоставить фотографическую часть с публикациями о балете. Ранее материалы были представлены в 2009 г. на масштабной международной выставке «Видение танца», посвященной 100-летию антрепризе Сергея Дягилева. Фотографии были оформлены в черные паспарту и развешаны по стенам нескольких залов.

На сегодняшний момент фотографии и документы являются востребованными среди зарубежных музеев и галерей, ближайшее экспонирование снимков, связанных с Натальей Гончаровой, планируется в июне на площадке галереи Тейт Модерн в Лондоне, позднее копии фотографий будут представлены на выставках во Флоренции (Палаццо Строцци) и в Хельсинки (Атенеум).

Экспонирование фотоматериалов спровоцировало спрос на публикации о художниках и истории «Русских сезонов». По итогам выставок были изданы каталоги, в которых активно использовались архивные фотографии. В каталоге «Видение танца. Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны»²⁹ размещены фотографии из балета «Шут» 1920-х гг. в исполнении лондонского ателье «Foulsham & Banfield» — два старых шута, Жан Язвинский в партии Купца, Вера Немчинова в партии Свахи. Издание «Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом»³⁰, приуроченное к выставке Натальи Гончаровой, проиллюстрировано редкими архивными фотографиями, хранящимися ныне в отделе рукописей Третьяковской галереи. Сюда вошли снимки родственников художницы 1910-х гг.; кадры с Н.С. Гончаровой, двоюродной сестрой Ниной и ее матерью в родном селе в районе Тульской губернии; ранний портрет в Риме на фоне работы М.Ф. Ларионова «Контррельеф». В этом же издании представлены изображения ее работ: панно для интерьеров и лестницы особняка С.А. Кусевицкого³¹ в Париже, ширмы «Деревья» и «Сосны» (1920-е). Каталог дополняют фотографии балерин в костюмах по эскизам художницы, например, снимок О.А. Спесивцевой в миниатюре «Менуэт» (1933). Гончарова изображена в интерьерах за работой в своей мастерской на улице Висконти и в их совместной с Ларионовым квартире. Самая известная цветная фотография Гончаровой, где художница стоит на лестнице в доме на улице Жака Калло, была сделана в последние годы ее жизни. Ранее, она, тоже на лестнице, была запечатлена фотографом Александром Либерманом³² из организации The Conde

Nast Publications Inc. — это черно-белый серебрено-желатиновый отпечаток нестандартного формата, монтированный на плотной картонной подложке. Большая часть фотографий из коллекции Ларионова была опубликована в многотомном труде «История русского балета, реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова», изготовленном в рамках проекта «Первая публикация» издательской программы «Интеросса» в 2009 г. В нем напечатана колоссальная часть архивных фотографий, не вошедших в монографию о Ларионове 2005 г. (изд-ва «Галарт» и «РА»). Благодаря богатству фотоматериалов монография об истории русского балета восполняет информационный пробел в изучении жизни художника. Книга необычной «косой» конструкции, почти полностью составленная из архива Ларионова в Третьяковской галерее, вмещает около двухсот оригинальных снимков. Большая часть из них была опубликована впервые. Весь театрально-балетный калейдоскоп снимков сопровождается подробными аннотациями и комментариями. Фотографии, полностью «растянутые» на разворотах и даже выходящие за пределы листов, представлены в хорошем качестве и напечатаны на глянцевого бумаги. Сам формат впечатляет и завораживает: ассиметричные композиции иллюстраций повторяют направленность движения человеческих фигур, изображенных в театральном действии. Артисты как будто выпрыгивают в балетном шаге со страниц каталога. Совершенные костюмы и совершенные тела танцоров: Фелия Дубровская в библейской притче о блудном сыне, бесподобный Серж Лифарь в «Ромео и Джульетте», Алисия Никитина в футуристической «Кошке», авангардные декорации «Парада», Тамара Карсавина и Леонид Мясин в «Волшебной лавке», мешанина «Русских сказок» и трагедия «Саломеи». Также хорошо представлена коллекция снимков артистического быта: танцоры в театральных мастерских, в гримерках и примерочных; запечатлены процессы нанесения сценического макияжа, примерка костюмов и пришивание балеринами ленточек к пуантам. Материалы расположены в хронологическом порядке: от самых ранних постановок при жизни Дягилева до поздних балетов середины 1930-х гг. С помощью фотографий сцен и чарующих образов отражается артистическая атмосфера. В каталоге 2018 г., приуроченном к выставке «Михаил Ларионов», раздел о коллекции Ларионова расширен и также знакомит читателя с уникальным собранием фотографий об истории балета³³.

Теперь мы можем полностью оценить фантазийный мир, природу Ларионова и Гончаровой, причастных к оформлению этих балетов. Наследие художников богато и неповторимо. Объем фотографического архива — гораздо шире проанализированного в настоящей статье. Отдел рукописей Третьяковской галереи ведет большую хранительскую, исследовательскую, публикаторскую и экспозиционную работу с этими уникальными материалами. Всевозрастающий интерес к ним свидетельствует о востребованности собранной Ларионовым уникальной фотографической коллекции по истории театрально-декорационного искусства первой половины XX в. Можно смело заявить, что Ларионов — пропагандист и новатор в области использования фотографий в сценическом пространстве и настоящий ценитель фотоискусства в целом.

¹² Фотография Т.П. Карсавиной в «Полуночном солнце» с дарственной надписью М.Ф. Ларионову. [1917]. ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 12268.

¹³ Фотографии артиста балета, балетмейстера Б. Князева с автографами (дарственные надписи Н.С. Гончаровой и М.Ф. Ларионову). ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 12285.

¹⁴ История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. М.: Интеррос, 2009. С.128.

¹⁵ Les Ballets russes au Grand-Théâtre. Journal de Geneve. 21 декабря 1915. С. 6.

¹⁶ Е.А. Бобринская. Футуристический «грим». Вестник истории, литературы, искусства. М.: Собрание, Наука. 2005. С. 88–99.

¹⁷ Заметки М.Ф. Ларионова о театральном искусстве. ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 2803. Л. 2.

¹⁸ Фотография сцен из спектакля «Лис». ор гтг. Ф.180. Ед. хр. 12605.

¹⁹ Лис (перевод с фр.).

²⁰ Заметки М.Ф. Ларионова о декорации // ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 2838.

²¹ М. Ларионов, Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее: графика, театр, книга, воспоминания. М.: гтг, 1999. С. 21.

²² Рукопись Н.С. Гончаровой о балете «Порт Саид». [1935]. ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 120. Л. 3.

²³ Орест Карлович Аллегри (1866–1954) — российский театральный художник, исполнял декорации по эскизам М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой.

²⁴ Письмо О.К. Аллегри к М.Ф. Ларионову. 15 октября 1935. ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 5512.

²⁵ Воспоминания Н.С. Гончаровой о постановке балета «Борисфен». [1930-е]. ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 55. Л. 7.

²⁶ Античное (греч.) название Днепра.

²⁷ Фотография была воспроизведена в журнале *L'Art*.²⁸ Заметки М.Ф. Ларионова о новых задачах в искусстве, о фотографии и натурализме. ор гтг. Ф. 180. Д. 3345. Л. 1–2.

²⁹ Видение танца. Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны. М.: гтг, 2009.

³⁰ Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом / Гос. Третьяковская галерея. М., 2013.

³¹ Сергей Александрович Кусевский (1874–1951) — русский и американский контрабасист и дирижер.

³² Александр Либерман (1912–1999) — французский и американский художник, скульптор и редактор.

³³ Михаил Ларионов. Каталог выставки. М.: гтг, 2018.

¹ Завещание А.К. Томилиной. 1971. ор гтг. Ф.180. Ед. хр. 10511.

² Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов. М.: Галарт, Русский авангард, 2005. С. 186.3 Фотография Н.С. Гончаровой, Л.Ф. Мясина, М.Ф. Ларионова, И.Ф. Стравинского, Л. Бакста в Уши (Швейцария). 1915. ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 12080.

⁴ Пастори Ж.-П. Ренессанс Русского балета. М.: Paulsen, 2014. С. 180.

⁵ Неизданный макет книги М.Ф. Ларионова «История Русского балета». [1930-е]. ор гтг. Ф. 180. Б/н.

⁶ Вальтер Арчибальд Проперт (неизв.) — писатель, автор книг о русском балете.

⁷ Николай Васильевич Макеев (1889–1974) — писатель, публицист, жил в эмиграции.

⁸ Письмо А. Хаскелла к М.Ф. Ларионову. 11 июля 1933. ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 8451.

⁹ Письмо М.Ф. Ларионова в ателье художественной фотографии. 9 марта 1922. ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 9028.

¹⁰ Blondet-Bisch Th. Gunther Th. M. Une traversée photographique du xxe siècle. Paris, Créaphis, 2008. P. 34.

¹¹ Воспоминания Н.С. Гончаровой о постановке балета «Борисфен». [1930-е]. ор гтг. Ф. 180. Ед. хр. 55. Л. 3.

М.О. Болотина

«Зримая память» истории. Памяти профессора В.М. Магидова

В 1994 г. на базе кафедры научно-технических и кинофотофоноархивов (нт и кффа) факультета архивного дела Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета (иаи рггу) был открыт факультет с необычным для массового восприятия названием — факультет технотронных архивов и документов. Именно здесь возникла потребность в развитии уже сложившегося научного направления — архивоведения, источниковедения и археографии научно-технической документации и кинофотофонодокументов (нтд и кфд).

Концепция факультета основывалась на научной школе, сформировавшейся в процессе работы одной из ведущих кафедр ии — кафедры научно-технических и кинофотофоноархивов, созданной в 1969 г. Заслуга создания этой школы принадлежит большому коллективу профессионалов: профессорам А.А. Кузину¹, Н.Г. Филиппову², К.Б. Гельман-Виноградову³, Л.М. Рошалю⁴.

Создание единственной в своем роде кафедры было обусловлено рядом обстоятельств. Одной из главных причин, послуживших важным аргументом для выделения научно-технических архивов и архивов на специальных носителях в самостоятельное направление в учебном процессе ии в конце 1960-х гг., стала необходимость расширения источниковой базы исторических и других исследований и подготовки профильных специалистов.

Кафедра была учреждена Приказом № 87 Министерства высшего и среднего специального образования РСФСР. К ее компетенции были отнесены учебные дисциплины, читаемые до сих пор (научно-технические архивы, кинофотофоноархивы, техническое и кинофотофонодокументирование и др.).

Уже на первом этапе деятельности были определены задачи кафедры, которые остаются актуальными и до настоящего времени:

- подготовка квалифицированных специалистов для работы в ргандт, ргакфд, ргафд, архивах учреждений, организаций, предприятий;
- обеспечение изучения студентами особенностей нтд и кфд, организации их хранения и др.;
- разработка программ, учебников, учебных пособий;
- ведение научно-исследовательской работы по профилю кафедры.

Исполняющим обязанности заведующего кафедрой в 1969 г. был назначен доцент А.А. Кузин, впоследствии ее бессменный руководитель вплоть до 1985 г.

В 1970-е гг. была создана прочная научно-методическая база обучения студентов по дисциплинам кафедры. Среди первых учебных пособий следует назвать «Происхождение и развитие основных видов научно-технических материалов в СССР»⁵, «История технических архивов»⁶, «Техническое документирование»⁷.

Кафедра практически сразу завоевала прочный авторитет в архивной отрасли, ее преподаватели постоянно участвовали в проведении занятий по повышению квалификации, в разработке нормативно-методических документов, в работе экспертных служб, ученого совета Всероссийского научно-исследовательского института документоведения и архивного дела, научно-технических советов архивов, творческих организаций и учреждений и организаций научно-технического профиля.

Впоследствии кафедра, руководителем которой стал профессор В.М. Магидов⁸, существенно обновила свой состав. Наряду с ветеранами (Л.М. Рошаль, Ю.И. Новосельская⁹, И.В. Карапетянц¹⁰) стали преподавать имеющие большой практический опыт работы с кфд Ф.А. Гедрович¹¹ и С.С. Илизаров¹².

Все это и другие факторы дали возможность кафедре выступить в 1990-е гг. с предложением об открытии специализации «Аудиовизуальные и научно-технические архивы», отделения «Аудиовизуальные, научно-технические и экономические архивы» (АНТЭА) и факультета технотронных архивов и документов (ФТАД).

В результате образования факультета появились условия для расширения документального поля, что в свою очередь создало прецедент для обращения к электронным документам как ультрасовременным носителям информации технотронного происхождения. Было сделано много существенного в плане повышения научного авторитета и для улучшения учебного процесса:

- силами преподавателей и студентов была проведена работа по документированию средствами видеотехники объектов Москвы в честь празднования 850-летия основания города;
- осуществлено первое в отечественной вузовской практике издание на микрофишах документов архива М. Блока¹³;
- в рамках работы общественно-творческой организации информ-ФТАД создавались фотовыставки, фотоочерки, видеоклипы, видеостенограммы.

Кафедра вела занятия не только на ФТАД, но и на других факультетах (факультет архивного дела и факультет музеологии) по четырем самостоятельным направлениям (аудиовизуальное, научно-техническое, экономическое и архивная репрография), что предполагало наличие в учебном процессе курсов междисциплинарного характера. Это в свою очередь дало возможность комплексного изучения нтд, кфд и другой нетрадиционной документации с архивоведческих, документоведческих, источниковедческих, общесоциологических, философских, культуроведческих, искусствоведческих, социологических и других позиций.

Факультет успешно развивался, и в 1999 г. году было принято решение о создании на базе кафедры нт и кффа трех кафедр.

1. *Кафедра аудиовизуальных документов и архивов (АДА)*. Особенностью образовательной программы кафедры можно назвать ярко выраженный междисциплинарный подход к изучению аудиовизуальных документов. В учебный план вошли такие дисциплины, как «Сценарная и драматургическая деятельность», «Продюсерское дело», «Рекламная и выставочная деятельность», «Аудиовизуальная периодика», наряду с традиционными дисциплинами, формирующими представления об отечественных и зарубежных архивах кино-, фото-, фоно- и видеодокументов. Кафедра выпускает специалистов по работе с технотронным документальным наследием. Одним из важнейших результатов деятельности кафедры является опубликованная и получившая положительный резонанс коллективная монография «Аудиовизуальные архивы на рубеже XX–XXI вв: отечественный и зарубежный опыт» (М.: Изд-во Ипполитова, 2003).

2. *Кафедра научно-технических и экономических документов и архивов (НТЭДА)*. Кафедра сочетает в своей научно-педагогической деятельности традиции классического русского историко-архивного



Владимир Маркович Магидов. 2008. Цифровая фотография. © М.О. Болотина. Личный архив автора

образования и современные подходы к разработке теории и методики ведения научно-технических, экономических и бизнес-архивов. Решается важнейшая задача — использовать опыт, накопленный отечественным архивоведением в области государственных научно-технических и экономических архивов, и зарубежный опыт промышленных фирм, банков, аудиторских организаций, медиакорпораций.

Основопологающими курсами учебного плана являются «Научно-технические архивы», «Экономические архивы», «Бизнес-архивы», «Экология документов», «История банковского дела в России» и «История научно-технических знаний в России».

3. *Кафедра электронных документов, архивов и технологий (ЭДАТ)*. Создание кафедры ЭДАТ явилось закономерным следствием вхождения российского образования в новую эпоху развития, которую принято называть информационной. Превращение информации в глобальный ресурс информационного общества повышает роль таких хранилищ национальной памяти, как архивы, музеи и библиотеки. Это, в свою очередь, дает дополнительный стимул к разработке автоматизированных информационно-поисковых систем, новых архивных технологий и к созданию крупных информационных центров и банков данных.

Огромные изменения во всех сферах жизни привели к тому, что на рынке труда увеличился спрос на специалистов-гуманитариев, умеющих использовать компьютерные методы и технологии в своей профессиональной деятельности. В связи с этим в различных вузах стали открываться специализации по социальной, правовой, экономической, общегуманитарной информатике.

Подготовка специалистов ведется на основе классического исторического образования, которое сочетается с базовыми курсами по информатике и современным компьютерным технологиям. Междисциплинарный характер исторической

информатики определяется тем, что дисциплины специализации ориентированы на методы и средства работы с электронными документами и архивами. За период своего существования факультет подготовил более 150 квалифицированных специалистов.

В.М. Магидов в 1963 г. окончил исторический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, в 1993 г. защитил докторскую диссертацию «Кинофотодокументы: проблемы историографии, архивоведения и источниковедения». Написал более 180 научных работ. Признанный специалист в области историографии, источниковедения, архивоведения, документоведения и археографии аудиовизуальных документов. Изучал историю государственных кинофотофоноучреждений и общественных организаций второй половины XIX — XXI в., проблемы визуальной антропологии, кинофотофонодокументирования, использования кфд как исторического источника в исторических и других исследованиях и в учебных целях, их публикации, организации хранения, экспертизы ценности, поиска и выявления изобразительных, изобразительно-звуковых и звуковых документов по отечественной истории в российских и зарубежных архивах.

Отдельного внимания заслуживает монография В.М. Магидова «Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания» (М.: рггу, 2005). На сегодняшний день эта работа — наиболее глубокое и обстоятельное, не имеющее аналогов в отечественной научной литературе исследование кфд как типа исторических источников и множества комплексов документов, хранящихся в российских архивах.

Системообразующее основание теоретических суждений В.М. Магидова — положение о том, что «аудиовизуальный документ выступает как многоликое понятие в нескольких равноправных качествах: документа, исторического источника, источника информации, продукта производственно-творческой деятельности и произведения искусства»¹⁴. Оно позволило автору преодолеть



Студенты факультета технотронных архивов и документов на практических занятиях. 2001–2006. Цифровая фотография.
© М.О. Болотина. Личный архив автора

доминировавшие ранее прикладной и иллюстративный подходы к кфд и предложить вместо разрозненных операций с единичными, практически не связанными генетически кино-, фото- и фонодокументами понятие корпуса, типа аудиовизуальных документов. Исходя из него, он формулирует основные теоретические положения и связи, выходящие в общие области архивоведения и источниковедения; посредством аудиовизуальных документов соединяющие эти области между собой; наконец, связывающие мир аудиовизуальных документов с теми областями знания, без которых не обойтись в их всестороннем изучении, — историческими и экономическими науками, философией и эстетикой, логикой и лингвистикой, документоведением, социологией, правом, искусствоведением, киноведением, историей искусства, публицистикой и журналистикой, информатикой и информационными технологиями и др.

Основной целью монографического исследования, по словам самого автора, является максимальное расширение круга профессиональных исследователей путем ознакомления каждого из них и всего научного сообщества в целом со спецификой кфд как исторического источника. В монографии подняты четыре генеральных проблемы научной субдисциплины, формирование которой вслед за своими известными предшественниками фактически завершает В.М. Магидов. Первая касается сущности современного архивоведения, источниковедения аудиовизуальных документов и их взаимосвязи. Вторая — «Источники и историография проблемы», представляет научный фундамент субдисциплины — архивоведения и источниковедения кфд, т. е. эволюцию ее источниковой базы

и исследовательских проблем, идей и методов. Третья проблема субдисциплины — ее объект, история его формирования, состав и организация; четвертая — ее метод.

Новые результаты были достигнуты автором и в описании научного фундамента субдисциплины. Ее источниковедческая база ранее рассматривалась преимущественно в собственном узком кругу кфд. Но, подобно тому как, например, типологическое изучение вещественных источников непродуктивно без сопряженного с ним исследования других типов источников (прежде всего письменных и изобразительных), типологическое изучение аудиовизуальных документов неплототворно без исследования сопровождающего их огромного «шлейфа» письменных свидетельств.

В.М. Магидов подробно рассмотрел историю собирания кфд Архивного фонда Российской Федерации, их состав и научно-историческое значение, организацию хранения и проблемы фондирования. Впервые в столь большом объеме описаны кфд крупнейших отечественных специализированных архивов страны (РГАКФД, РГАФД, ЦААД Москвы, ЦГАКФД СПб) и субъектов Российской Федерации, а также Госфильмофонда и Гостелерадиофонда, хранилищ музеев, Российской академии наук, кино- и видеостудий¹⁵. Огромной заслугой автора является аннотированный перечень более ста организаций, хранящих аудиовизуальные документы, с указанием их объемов, хронологических рамок и основной тематики¹⁶. Это важное дополнение к существующим путеводителям, которое значительно облегчает заинтересованному исследователю поиски нужных источников.



Студенты факультета технотронных архивов и документов на практических занятиях. 2001–2006. Цифровая фотография.
© М.О. Болотина. Личный архив автора

Таким образом, перед читателем возникает не только история собирания кфд в стране, но и путеводитель по их хранилищам. На основе столь впечатляющего труда стала возможной реализация еще одной авторской идеи — оценить степень репрезентативности в корпусе хранящихся в государственных и ведомственных архивах кфд тех или иных разделов, периодов, явлений отечественной истории, выявить неравномерность и неравноценность их «распределения».

Рассматривая кфд как современные документные системы и объединяя последние в гиперсистему, обладающую определенными видовыми, структурными и семантическими свойствами, В.М. Магидов позиционирует теоретические и практические проблемы их изучения в рамках междисциплинарного исследования (архивоведения и источниковедения), при этом многие наблюдения, сравнения, обобщения сделаны им впервые — даже в сопоставлении с его предшествующими работами. В качестве наиболее продуктивного шага в дальнейшем изучении кфд автор предложил «выявление общих черт, характерных для них и письменных источников, с одной стороны, кфд как комплекса изобразительных, звуковых и изобразительно-звуковых документов — с другой, а также сугубо специфических свойств кино-, фото- и фонодокументов как самостоятельных видов исторических источников»¹⁷. Выявив свойства кфд В.М. Магидов предложил использование видовой классификации¹⁸.

Несмотря на внешнюю академичность стиля изложения, заметно неравнодушное отношение автора к недостаточной востребованности кфд со стороны исследователей и недооценки их значения как уникальной сокровищницы социальной памяти государством. Автор констатирует: «...результаты анализа состава

и содержания кфд Архивного фонда РФ свидетельствуют о том, что пополнение архивов этими документами главным образом носило произвольный характер <...> За все годы существования специализированных архивов (со второй половины 1920-х гг.) ни разу не проводился анализ фондового материала с точки зрения его состава и содержания. кфд рассматривались поединочно, изолированно друг от друга»¹⁹.

Владимиром Марковичем, его коллегами и учениками разработано новое перспективное направление изучения изобразительных и изобразительно-звуковых документов — визуальная антропология. В.М. Магидов первым обосновал необходимость выделения в рамках гуманитарной антропологии этой особой научной субдисциплины. Принципиальным отличием его подхода от взглядов других авторов, затрагивающих аналогичную проблематику (само понятие «визуальная антропология» существует с конца XIX в.), является более широкий, современный, междисциплинарный взгляд на предмет и цели новой науки. Он считает, что кфд помогают изучать «психофизическое, ментальное и когнитивное своеобразие человека в ту или иную эпоху», что «предполагает исследование не только объективных результатов человеческой деятельности, но и субъективного поведения человека прошлого, а также его включенности в социокультурный универсум своей эпохи»²⁰.

Научные публикации В.М. Магидова представляют большой научный и практический интерес. Это нашло подтверждение в его выступлениях с научными докладами, сообщениями на всероссийских, региональных и международных конгрессах, конференциях, симпозиумах, семинарах по линии Института российской истории РАН, мгу им. М.В. Ломоносова, Федерального архивного агентства,

Института культурологии и др. Многочисленные нормативно-методические разработки и пособия автора были внедрены в практику работы государственных и ведомственных архивов, хранящих кФФД, музеев и других хранилищ. Работы В.М. Магидова широко используются также в педагогической практике мгу, рггу, вгик и других высших учебных заведений в России и за рубежом.

Владимир Маркович также по праву является одним из основоположников нового научного направления — системного изучения истории и теории архивного кинофотофонодокументирования. Каждая из его работ начиная с 1970-х гг. на протяжении десятилетий вызывает интерес источниковедов, искусствоведов, культурологов, социологов, этнографов, политологов и т. д. Монография В.М. Магидова является первой работой по изучению кФФД, в которой затронуты все основные архивоведческие и источниковедческие проблемы изучения данных источников: история собирания, состав и содержание кФФД Архивного фонда Российской Федерации; вопросы их комплектования, экспертизы ценности, организации хранения и использования и др. И она остается актуальной в настоящее время.

В.М. Магидов стал одним из признанных лидеров в российском архивном деле. Он организовал первую в нашей стране Национальную ассоциацию аудиовизуальных архивов. В качестве педагога Владимир Маркович сформировал целую научно-педагогическую школу в стенах иаи рггу. Им подготовлено несколько десятков дипломников и большое число кандидатов исторических наук. Владимир Маркович создал на факультете особую атмосферу.

В 2013 г. на основе объединения учебных программ, кадрового состава и учебно-научного потенциала факультетов документоведения и технотронных архивов и документов был образован факультет документоведения и технотронных архивов. Совместными усилиями сотрудниками нового факультета осуществляются совершенствование учебных программ, планов и методики обучения по программам бакалавриата и магистратуры.

Школа В.М. Магидова и память о нем сохраняются и после ухода профессора. В 2016 и в 2017 гг. учебно-научным Институтом высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского рггу и учебно-научным центром социальной антропологии рггу проводились фестивали студенческого документального кино памяти В.М. Магидова «Магидов-фест». Главная цель фестиваля — формирование пространства для профессионального обсуждения авторских студенческих работ в области документального кино и визуальной антропологии, а также специфики современного авторского кино.

В октябре 2016 г. в рамках празднования 90-летия со дня основания проведена Международная научно-практическая конференция «Аудиовизуальные документы: 90 лет служения Отечеству», посвященная памяти В.М. Магидова. В работе конференции приняли участие руководители отечественных и зарубежных архивов, а также специалисты из различных регионов Российской Федерации, представители федеральных и государственных архивов, музеев, киневеды, кинокритики, режиссеры, историки кино и фотографии (всего более 60 докладов).

В апреле 2018 г. в рггу состоялась Всероссийская научно-практическая конференция «Технотронные архивы и документы в информационном обществе» к 80-летию со дня рождения профессора Магидова, организованная факультетом документоведения и технотронных архивов иаи рггу совместно с Федеральным архивным агентством, общественной организацией «Российское общество историков-архивистов» и Архивом ран. В конференции приняли участие более сорока специалистов из ведущих высших учебных заведений, научных учреждений ран, архивов. По итогам проведения конференции было принято решение об организации на базе факультета документоведения и технотронных архивов иаи рггу регулярных научных мероприятий, посвященных проблематике архивоведения и источниковедения технотронных документов, в память одного из основоположников данного научного направления — В.М. Магидова.

Т.Л. Жекова, Г.С. Талипова

Издательский проект «Долгий путь фотографии: поиски и открытия»

Значение фотографии для развития культуры, науки и техники очень велико, поэтому истории ее создания, последующего развития и совершенствования посвящено множество трудов: от обширных монографий до кратких очерков.

История фотографии — это длинный и сложный путь от первых попыток упростить процесс рисования с натуры с помощью камеры-обскуры до получения точного изображения окружающего мира за 1/1000 долю секунды.

Достаточно полное представление об истории становления и развития технологий фотографии за первое столетие ее существования дает собрание фотографий Политехнического музея.

Предметы собрания позволяют на подлинных материалах проследить за развитием творческой мысли, поисками и открытиями основоположников и первых исследователей фотографии, представить в исторической последовательности основные этапы совершенствования технологий фотографических процессов.

Значительную часть собрания составляют образцы опытов: поиски новых светочувствительных материалов, вирирования и фиксирования изображений различных подложек для светочувствительного слоя (металл, бумага, стекло, ткань). Образцы опытов выполнены известными учеными, изобретателями, фотографами: А. Ньепсом де Сен-Виктором, А. Пуатвенном, А. Бребиссоном, А. Ришебуром с собственными пояснениями.

Дальнейшие этапы и различные направления эволюции фотографии представлены работами известных мастеров и исследователей фотографии: А. Лаврова, В. Улитина, М. Наппельбаума и др.

Использование фотографии в области информации и социальной публицистики во многом связано с созданием и развитием методов фотомеханической печати, практически все основные виды которой, начиная от гелиографии Н. Ньепса, представлены в собрании музея: цинкография, автотипия, фотогальванография, вудберитипия, фотолитография. Достаточно полно коллекция раскрывает и историю получения изображений с естественной цветопередачей.

В настоящее время с целью исследования и введения в научный и культурный оборот неопубликованных источников по истории фотографии в собрании Политехнического музея проводится разработка монографии «Долгий путь фотографии: поиски и открытия».

Цель данной книги состоит в том, чтобы на предметах коллекции наглядно показать историю возникновения и совершенствования фотографических технологий за период с 1820-х до 1950-х гг. Предполагается, что предметы коллекции будут расположены по хронологическому принципу, выступая иллюстрациями значимых этапов в истории фотографии:

- 1) гелиография;
- 2) дагеротипия;
- 3) калотипия;
- 4) мокрый и сухой коллодиновый процессы;

- 5) применение фотопроцессов в полиграфии;
- 6) процессы на солях хрома, железа и др.;
- 7) коллоидные эмульсии;
- 8) желатиновые эмульсии;
- 9) цветопроцессы.

Издание будет предназначено как для специалистов, так и для широкого круга читателей, интересующихся историей фотографии.

В настоящее время выполнена первичная атрибуция значительной части собрания по следующим категориям:

- вид фотоисточника;
- общая характеристика носителя с определением технологии изготовления;
- автор технологии;
- автор, непосредственный создатель предмета;
- место и дата съемки;
- источник и способ поступления в музей.

Чтобы не ограничиваться лишь описанием предметов фотографического собрания или биографиями выдающихся мастеров, в книге будут приведены результаты исследований, которые проводились сотрудниками музея, позволяющие воссоздать различные аспекты истории развития фотографического дела и фотографического собрания музея в частности:

- жизнь и творчество исследователей и мастеров фотографии;



У. Тальбот. Лестница. 1884. Калотипия на картоне. 18 × 16,5; 30,5 × 23. нп 4032/2. © Из коллекции Политехнического музея

¹ Кузин А.А. (1911–1992) — доктор технических наук, профессор, специалист в области архивоведения научно-технических и кинофотофонодокументов; истории науки и техники. В 1950–1987 гг. преподавал в мгии. С 1969 г. по 1985 г. — заведующий кафедрой научно-технических архивов мгии, создатель научной школы по направлению «Научно-технические архивы и документы». Автор более 120 работ по теории и практике архивного дела, истории науки и техники, автор и редактор первых специализированных учебных пособий по научно-техническим и кинофотофоноархивам.

² Филиппов Н.Г. (1924–2000) — доктор исторических наук, профессор, специалист в области архивоведения научно-технических документов, истории научно-технических обществ в России. С 1956 г. по 1992 г. преподавал в мгии, с 1969 г. на кафедре научно-технических архивов, в 1986–1990 гг. заведовал кафедрой нта, создатель нового научного направления по истории научно-технических обществ России.

³ Гельман-Виноградов К.Б. (1925–2010) — доктор исторических наук, профессор, специалист в области архивоведения, научно-технических документов, в т. ч. машиночитаемых документов. В 1960–1991 гг. преподавал в мгии. С 1969 г. доцент кафедры научно-технических архивов. С 1984 г. по 1986 г. зав. кафедрой теории и практики архивного дела, создатель нового научного направления по архивоведению машиночитаемых документов.

⁴ Рошаль Л.М. (1936–2010) — доктор искусствоведения, профессор, специалист в области историографии, источниковедения и архивоведения кинофотофонодокументов. Направления научной деятельности — история и теория неигрового кино и современного кинопроцесса, историзм художественного мышления в экранной культуре.

⁵ См.: Кузин А. А. Происхождение и развитие основных видов технических документальных материалов в ссср. Учебное пособие. М., 1970.

⁶ См.: История технических архивов: учебное пособие / А.А. Кузин и др. М., 1973.

⁷ См.: Кузин А.А., Филиппов Н.Г. Техническое документирование. М., 1973.

⁸ Магидов В.М. (1938–2015) — доктор исторических наук, профессор, основатель и руководитель (до 2013 г.) факультета технотронных архивов и документов Историко-архивного института рггу.

⁹ Новосельская Ю.И. (род. 1950) — доцент рггу, специалист в области архивоведения научно-технических и экономических документов, библиотековедения и библиографии.

¹⁰ Карапетянц И.В. (род. 1955) — доктор исторических наук, профессор. Руководила кафедрой нтэда иаи рггу с 1999 по 2010 гг. Специалист в области источниковедения, историографии и архивоведения научно-технической и экономической документации.

¹¹ Гедрович Ф. А. (род. 1940) — кандидат технических наук, доцент рггу, специалист по проблемам физико-химических особенностей кинодокументов, защиты документов на пленочных носителях от микробиологических повреждений.

¹² Илизаров В.М. (род. 1950) — доктор исторических наук, профессор, специалист в области истории науки и культуры России XVIII–XX вв.

¹³ Блок М. (1886–1944) — французский историк, автор трудов по западноевропейскому феодализму, аграрным отношениям во Франции, общим проблемам методологии истории. Совместно с Л. Февром основал журнал «Анналы» (1929).

¹⁴ Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005. С. 7.

¹⁵ Там же. С. 87–207.

¹⁶ Там же. С. 344–376.

¹⁷ Там же. С. 219.

¹⁸ Там же. С. 219–230.

¹⁹ Там же. С. 18.

²⁰ Там же. С. 253.



Н. А. Вендланд. Аллея. 1910-е. Автохром. 12 × 9. кп 24292/71.
© Из коллекции Политехнического музея

– вхождение фотографии в научную и социальную практику;
– взаимодействие российских и зарубежных деятелей фотографии.

Результаты проведенных исследований были представлены в публикациях и выступлениях на тематических конференциях и семинарах. В качестве примера приведем небольшую часть статей, опубликованных сотрудниками музея за последние несколько лет.

В статье «Собрание фотографий Политехнического музея как источник по социальной истории техники»¹ дана оценка научного потенциала собрания, который позволяет выявить значение фотографии как феномена науки, техники и культуры и с позиции социальной истории рассматривать фотографию как:

– художественную и документальную летопись, способствующую решению одной из основных задач социальной истории — реконструкции «картины мира» людей разных эпох;
– фактор, оказывающий существенное влияние на формирование мировоззрения человека, его жизненный уклад, массовое сознание;
– иллюстрацию процесса творческой деятельности человека по получению нового знания, по созданию, освоению и совершенствованию новых технических систем и технологий.

В статье «Автохромы братьев Люмьер в России: по материалам собрания Политехнического музея»² дано описание технологии изготовления автохромов и определено значение этой технологии в развитии цветофотографических процессов.

Представлена ретроспектива изучения и оценки этой технологии российскими учеными и освоения ее фотографиями. Приведены биографические данные об авторе музейных предметов Н. Вендланде и его творческой деятельности, а также сведения о других российских фотомастерах, которые получали награды за автохромы, представленные ими на всероссийских и международных выставках, организуемых фотографическими обществами. Все эти сведения сегодня практически неизвестны, как и сама технология автохрома, которая, несмотря на удивительную полноту цветопередачи, из-за сложности и трудоемкости была заменена новыми, более доступными цветофотографическими процессами.

Известно, что фотографическое собрание Политехнического музея берет свое начало с Политехнической выставки 1872 г. Материалы, дающие представление о фотографическом павильоне выставки, его целях, программе и экспонатах, отражены в докладе «Экспонаты фотографического павильона Политехнической выставки 1872 г. в коллекции Политехнического музея»³. Организаторы фотографического павильона ставили основной задачей познакомить посетителей с историей и совершенствованием фотографического дела, способами применения фотографии во всех областях науки и техники, а также отразить ее современное состояние. По газетным публикациям и указателям коллекций музея начала 1900-х гг. было известно, что большую роль в подготовке исторической части павильона сыграл знаменитый фотограф из Варшавы Иван (Ян) Казимирович Мечковский, который предложил свою коллекцию дагеротипов и фотографий. Но полного списка предметов в перечисленных источниках и первых музейных описях не было.

Продолжая эти исследования, некоторое время назад среди архивных материалов удалось найти документ и каталог, подтверждающий факт передачи в дар фотографом своей коллекции будущему Политехническому музею, а также полный список переданного⁴. На сегодняшний день удалось идентифицировать часть предметов из этого каталога.

На научной конференции в рамках выставки «Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии» был представлен доклад «Первые опыты фотографии в собрании Политехнического музея»⁵, в котором, кроме работ, выполненных Уильямом Генри Фоксом Тальботом, продемонстрированы предметы, предшествующие изобретению калотипии, а также представляющие последующие опыты по улучшению негативно-позитивного процесса, произведенные другими фотографами и исследователями.



В. И. Улитин. Крым. 1938. Хроматон фотография на картоне.
19 × 28; 29,5 × 40. кп 2429 2 /32.
© Из коллекции Политехнического музея

Одним из ценных разделов собрания музея является коллекция пикториальной фотографии, предметы которой можно рассматривать не только как образцы сложных процессов позитивной печати, но и как произведения фотоискусства. Авторами этих работ являются известные фотографы первой половины XX в.: В. Улитин, А. Гринберг, Л. Шокин и А. Штеренберг. В докладе «Работы российских пикториалистов в собрании Политехнического музея»⁶ было дано определение пикториализма, на примере фотографий из собрания музея, были рассмотрены его черты, особенности атрибуции и исследования. Кроме этого были даны биографические сведения об авторах работ.

Несмотря на использование предметов фотографического собрания сотрудниками музея в своих докладах и статьях, большая его часть не опубликована и остается известной лишь узкому кругу специалистов.

Данный издательский проект — первая попытка сделать доступной для читателей значительную часть фотографического собрания Политехнического музея посредством его публикации.

В настоящее время продолжается поиск материалов по некоторым малоизвестным персоналиям, работы которых, представленные в собрании музея, свидетельствуют о том, что они достойны того, чтобы выйти из тени забвения.

¹ Жекова Т.Л. Социальная история фотографии в собрании Политехнического музея // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. М., 2002. №4. С.103–109.

² Жекова Т.Л. Автохромы братьев Люмьер в России: по материалам собрания Политехнического музея // Московский журнал. М., 2007. № 12. С. 50–53

³ Талипова Г.С. Экспонаты фотографического павильона Политехнической выставки 1872 г. в коллекции Политехнического музея // Фотография в музее. Санкт-Петербург, 2018. С. 134–136.

⁴ циям. Ф. 227. Оп. 1. Д. 45. Л. 1–4

⁵ Жекова Т.Л., Талипова Г.С. Первые опыты фотографии в собрании Политехнического музея [Электронный ресурс]. URL: <https://pushkinmuseum.art/events/archive/2018/exhibitions/talbot/conference/index.php?lang=ru>

⁶ Талипова Г.С. Работы российских пикториалистов в собрании Политехнического музея // Материалы XI Международной научно-практической конференции. М., 2018. С. 268–270.

В.А. Гусак

Фотография кино в собрании Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО

Среди коллекций фотодокументов Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО есть собрания, связанные с историей советского кинематографа. Выполненные разными авторами фотоснимки этих коллекций дают представление о том, как отражается в фотографии специфика киноискусства, а также о работе фотографа на киностудии. Изучение коллекций и архивов, из которых они были сформированы, соотнесение их с историей кинопроизводства позволяет оценивать «фотографию кино» как своеобразное явление художественной фотографии. В этом отношении собрания обладают определенным информационным потенциалом и уникальностью. Речь идет, прежде всего, о коллекциях фотографий штатных фотографов киностудии «Ленфильм» — Самоэля Кацева (1945–2003) и Галины Лисютки.

Понятие «фотография кино» включает ряд смыслов, предполагающих разные профессиональные действия фотографа, например, документальный репортаж со съемочной площадки, выполнение художественного портрета кинематографиста. Исследование большого архива, оставшегося от мастера, много лет проработавшего на киностудии, позволяет оценить конкретные задачи, стоявшие перед фотографом кино, и обнаружить более сложный, нежели традиционный «ремесленный» подход к делу. Подобное исследование не только открывает особенности отдельной профессии, связанной с фотографией, но и расширяет представление о советском кино, подтверждая тезис о его производственной структурированности.

При существовавшей общей прикладной задаче фотографии на киностудиях художественное качество снимков, наличие творческого подхода, индивидуального авторского видения превращает фотографию кино в своеобразный гипержанр. Разнообразие видов фотографической съемки, совмещение «неоднородных» целей, возможность развития художественного видения, например, при «соприкосновении» с яркой индивидуальностью режиссера, условностями жанра, особенностями производства отдельных картин — все это убеждает в уместности использования понятия «гипержанр» применительно к фотографии кино.

Рассматривая явление как гипержанр, необходимо акцентировать совмещение в одной работе профессиональных умений выполнять портретную (фотопробы актеров), пейзажную (фотограф нередко делал серию снимков будущих мест съемок — природы, а при необходимости и интерьеров) и репортажную (фиксация основных моментов съемочного процесса и других сюжетов, связанных с работой киногруппы) съемки; делать постановочные кадры (сцены из фильма с актерами в костюмах и декорациях для рекламы фильма).

Термин «гипержанр», заимствованный из современной лингвистики, где под ним подразумевается разнообразие речевых форм или разнородных стилистических приемов в текстовом фрагменте или речевой коммуникации, одновременно предполагает описание работы фотографа в кино и ее результатов как цельного явления. Цельность здесь неразрывно связана со спецификой самого фильма, на который, как на художественный результат, ориентируется фотограф. При этом не стоит забывать,

что в отличие от сценариста, режиссера, оператора и художника-постановщика своей работой фотограф не способен напрямую повлиять на результат — снятый и готовый для показа фильм.

Производственные условия на «Ленфильме» были таковы, что процесс съемок и подготовка к нему подразумевали появление определенного количества фотоизображений, распространяемых через информбюро киностудии. В разное время численность фотографий, входящих в комплект, который должен был сдавать фотограф по окончании периода съемок, регламентировалась указами руководства киноотрасли СССР. В дальнейшем фотографии «участвовали» в прокатной судьбе фильма. В 1960–1980-х гг. на более чем двадцати государственных киностудиях страны, где создавали игровое кино, ежегодно производилось от 10 до 35 и более картин. На многих в составе съемочной группы значился фотограф. Как вспоминает работавшая в 1970-х штатным фототекарем фотоцеха киностудии «Ленфильм» киновед О. Шервуд: «Сначала фотограф представлял режиссеру для отбора все снятое и качественное в виде небольших отпечатков, режиссер отбирал и утверждал сюжеты для рекламы. Затем фотограф сам или с лаборанткой делал эталонные отпечатки 24 × 30 на матовой бумаге, устанавливая должную степень плотности и контрастности. После чего лаборантка, ориентируясь на эталон, самостоятельно тиражировала каждый сюжет. Существовал документ Госкино, определяющий количество сюжетов и число копий каждого сюжета. Опрошенные ветераны „Ленфильма“ — фотографы и сотрудники информбюро (отдел, куда сдавалась реклама) — выдают разные цифры. Соединив их со своими воспоминаниями — а я работала в фотоцехе „Ленфильма“ в середине 70-х — получаю следующую картину. Предварительная реклама состоит из 10–12 кадров с актерами в сценах фильма, трех-четырёх так называемых рабочих моментов (оператор и режиссер у камеры, режиссер с главным героем, дождевальная машина за работой и тому подобное), а также портретов режиссера, автора сценария, исполнителей главных ролей. Окончательная реклама включала в себя 28–30 (для двухсерийного фильма больше) игровых снимков и 10–12 рабочих моментов»¹.

Воспоминания киноведа убеждают в том, что работа штатного фотографа киностудии оставляет фотонаследие, способное значительно расширить и дополнить знания о советском студийном производстве и специфике «фотографии кино». Здесь вновь следует обратиться к понятию сложного жанра, синтезирующего разные типы художественной и прикладной фотографической работы. Единство этой работы определяется зависимостью действий фотографа от того, что можно обозначить как «художественная реальность фильма». Не имея возможности создавать такую реальность, фотограф работает на нее. Выполняя разную фотосъемку, от фотопроб до постановочных фотографий для рекламы, он как бы удостоверяет эту особую реальность, которая закрепляет свой статус в снятом фильме.

В данной связи вспоминается мысль А. Руйе: «Догма о запечатлении скрывает то, что фотография совершает подобно речи и другим изображениям, но своими собственными средствами:



С. Кацев. Актриса О. Антонова. Фотопроба к фильму «Комедия ошибок». 1977. Бромсеребряный отпечаток. 24 × 18. Инв. № Ф-26530. © РОСФОТО

будучи насковзь сконструированной, она создает миры, позволяет им возникнуть»². В системе феноменологической оценки французского исследователя фотография кино может пониматься как формирующая в массовом сознании стереотип фильма, подтверждающийся в дальнейшем самим фильмом. Одновременно снимки фотомастеров убеждают в том, что фильмическая реальность способна продолжаться и эстетически развиваться вне себя самой. В данном случае ее содержание и изобразительный порядок перетекают в родственное ей эстетическое измерение фотографии. Фотограф ищет выразительность кадра, близкую моменту киноэпизода; образ героя будущего фильма при портретной съемке актера. Борьба установки на подлинность и необходимость получить итоговый, отсылающий к фильму снимок, разрешается путем появления у последнего особого статуса «подлинного свидетеля» по отношению к фиксируемому художественным «событиям». Здесь возникает особый эффект восприятия фотографии кино, схожий с тем, что подметил Р. Барт в своей книге «Camera Lucida»: «В фотографии способность к установлению подлинности с феноменологической точки зрения перевешивает способность представления»³. Речь идет о том, что фотоизображение опять же наделяется особой феноменологией, связанной с функцией свидетельствовать и представлять реальность фильма. Происходит то, что Барт определяет как «отход от доказательства и приход к удержанию»⁴.

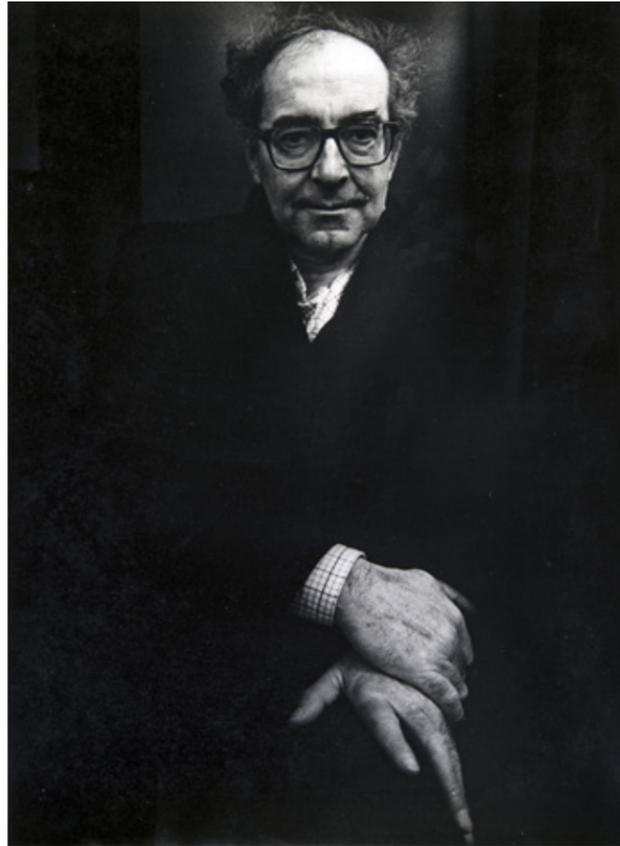
Изучение архива Самоэля Кацева позволяет увидеть данные особенности, определяющие художественную ценность фотографии кино. Архив Кацева, содержащий негативы, слайды, контрольные отпечатки, снимки, варианты или дубли снимков, предназначенные для рекламного пакета, а также готовые для рекламы, афиш и полиграфии фотографии разных форматов. На основе этого архива была создана коллекция РОСФОТО, состоящая из 345 бумажных отпечатков разных размеров.

Самоэль Ильич Кацев родился в селе Кинешма Ивановской области. В 1961 году окончил училище № 20 по специальности «фотограф». В 1963–1964 гг. стажировался в фотоателье, затем — служба в армии. Демобилизовавшись, будущий фотограф кино устраивается на работу в нее. После неудачных попыток попасть фотографом на киностудию «Ленфильм», осенью 1967 г. устраивается в бригаду такелажников. Постепенно сближается с операторами и с 1977 г., сотрудничая с оператором Ю. Векслером на фильме «Женитьба», становится штатным сотрудником фотоцеха киностудии, где работает до своего увольнения в 1993 г.

В коллекции имеются ранние фотографии, относящиеся к периоду становления Кацева как автора (вторая половина 1960-х — начало 1970-х), что помогает проследить творческую эволюцию фотографа. В этот период он занимался съемкой уличной жизни, друзей, знакомых, городских этюдов. Примечательно, что наряду с типичными сюжетами, свойственными для фотолюбителей и фотографов, не обремененных профессиональной работой, уже тогда у Кацева намечается интерес к портретному жанру.

Основная коллекция фотографа, охватывающая его работу на «Ленфильме» с конца 1960-х до начала 1990-х, с одной стороны, показывает творческую эволюцию мастера, с другой — представляет «разработку» художественного стиля картины в целом и решения отдельных эпизодов известных фильмов, поставленных прославленными режиссерами ленинградской студии. Немаловажной является работа Кацева на многих фильмах в составе операторской группы, сначала — в качестве дольщика, затем — фотографа-ассистента оператора. Известно влияние на Кацева мастеров операторской профессии, таких как Юрий Векслер, Дмитрий Долинин, Владимир Чумак. Будучи общительным, интересующимся художественной стороной кинопроизводства, фотограф часто становился одним из участников процесса коллективного творчества по созданию фильма. Со слов его коллег и друзей по «Ленфильму» известно, что, выполняя на предварительной стадии комплект фотографий и показывая его затем режиссеру, Кацев помогал определить будущие ракурсы, точки съемки, найти решение эпизода. Самоэль Кацев работал в составе группы или присутствовал с фотоаппаратом на съемочной площадке более пятидесяти фильмов, среди них — «Интервенция» (1968, реж. Г. Полока), «Салют, Мария!» (1971, реж. И. Хейфиц), «Гойя, или тяжкий путь познания» (1970, реж. К. Вольф), «Блокада» (1974, реж. М. Ершов), «Премия» (1975, реж. С. Микаэлян), «Женитьба» (1977, реж. В. Мельников), «Ярославна, королева Франции» (1978, реж. И. Масленников), «Отпуск в сентябре» (1978, реж. В. Мельников), «На берегах пленительных Невы...» (1983, реж. И. Авербах), «Шерлок Холмс и доктор Ватсон: Сокровища Агры» (1983, реж. И. Масленников), «Пацаны» (1983, реж. Д. Асанова), «Фуэте» (1984, реж. Борис Ермолаев), «Жизнь Клима Самгина» (1985–1988, реж. В. Титов), «Фонтан» (1989, реж. Ю. Мамин), «Спаси и сохрани» (1990, реж. А. Сокуров), «Анна Карамасофф» (1991, реж. Р. Хамдамов). Этот выборочный список отражает удивительное разнообразие художественных миров, с которыми мог взаимодействовать фотограф за свою многолетнюю работу на киностудии. Здесь же необходимо отметить и постоянное нахождение в разных «кинематографических» ситуациях: общение с актерами, режиссерами, операторами, выполнение конкретных заданий, требующих индивидуального творческого решения, просто присутствие на съемках. Эти ситуации за годы работы на киностудии создают у фотографа «кинематографическое восприятие», которое кристаллизуется в профессиональное фотографическое видение.

Сравнение этапов профессионального становления Кацева, вариантов выполнения им одной и той же работы для разных режиссеров и прокатной истории фильмов позволяет говорить о художественном чутье фотографа. Портретная съемка известных актеров во время работы на картине «Женитьба» — А. Петренко, О. Борисова, В. Стрельчикова, С. Крючковой, М. Булгаковой, Б. Брондукова сохраняют атмосферу эпизодов фильма, созданную



Н. Гнисюк. Кинорежиссер Ж.-Л. Годар. 1990-е.
Бромсеребряный отпечаток. 40 × 30. Инв. № Ф-25510.
© росфото

оператором Ю. Векслером и художником Б. Маневич. Снимая актеров сверхкрупно, делая главным материалом портрета лицо, Кацев добивается не только доверительности портретируемых, но и показывает ту настройку на роль, которую «держит» актер. Тем самым фотограф достигает эффекта двойного портрета – актера и его персонажа. Такой эффект можно увидеть в серии актерских проб к фильмам «Комедия ошибок» (1978, реж. В. Гаузнер), «Ты должен жить» (1981, реж. В. Чумак). В костюмированных фотопробах к экранизации пьесы Шекспира «Комедия ошибок» внутри фотографии присутствует борьба-сочетание между лицом актера и его «ренессансным» облачением, в котором должен предстать герой, живущий в мире шекспировского произведения. Актеры принимают свободные в соответствии с костюмом и местонахождением позы. Не малое значение имеет расположение портретируемого к фотографу, что снимает напряжение в процесс фотосъемки, способствует органичности образа. М. Казаков, О. Антонова, Н. Данилова, Е. Соловей, В. Матвеев, Б. Цуладзе, оставаясь узнаваемыми актерами, выглядят на фотографиях полностью «слившимися» с костюмами, прическами героев Шекспира.

Другими примерами такого «превращения» фотопроб в особый вид портретной съемки могут послужить фотографии к фильмам «Куда исчез Фоменко?» (1981, реж. В. Гаузнер), «Уникум» (1983, реж. В. Мельников), «Фуэте». Эти примеры убеждают в способности фотографии кино сочетать живое творческое отношение к задаче с необходимостью «заставить существовать» реальность фильма на фотографическом изображении.

С фотопробами к разным картинам рифмуются фотографии со съемок и сцены фильмов для рекламы. Если в одних картинах Кацев увлекался скорее фиксацией, например, при работе на детективе «Таможня» (1982, реж. А. Муратов), то в

других он, как профессионал-визионер, очевидно захвачен перетеканием образности фильма в жизнь на съемочной площадке: сказка «Соловей» (1979, реж. Н. Кошеверова), комедия-водевиль «Женитьба», тюремная драма «Ад, или Досье на самого себя» (1989, реж. Г. Беглов), социальная драма «Ангелы в раю» (1993, реж. Е. Лунгин).

Разнообразие жанров и видов фотографической съемки, представленных в архиве Кацева, позволили реализовать в росфото в апреле — мае 2018 г. выставочный проект «Самозель Кацев. Настоящий „Ленфильм“», экспонировавшийся затем в Выборге и Лондоне. Кроме выставки, экспозиция которой каждый раз «трансформировалась», но не изменяла своей главной цели — открытию фотографа, музейно-выставочным центром была издана книга-альбом под тем же названием. Процесс отбора фотографий для выставки и последующего издания стали своеобразной «селекцией» архивного материала, обнажающей творческий подход С. Кацева к ремесленным задачам.

Подводя итог работе с уникальным архивом Кацева, хочется привести цитату из статьи словаря «Новейшая история отечественного кино. 1986–2000», в которой емко определены главные достоинства его деятельности как фотографа кино: «Незаметный Самозель Кацев был необходим режиссерам. На первом этапе они получали больше, чем блистательные портреты актеров „в образе“: получали точку (угол) зрения. Его работы поражали артистизмом мимикрии: под фотоателем хоть царских, хоть советских времен, под любительский снимок, под живопись. Рекламные его фотографии (ошибочно прежде называемые „кадрами из фильма“) никогда не были функциональной копией кинокадра — но выражением авторского взгляда профессионала и художника...»⁵.

Другой фотограф, представленный в коллекции росфото, — Галина Лисютнич, также проработавшая несколько десятков лет на киностудии «Ленфильм». Коллекция росфото насчитывает 146 изображений, сделанных Лисютнич на съемках разных фильмов 1960–1980-х гг. Галина Владимировна родилась в 1931 г. в Ленинграде, ребенком пережила блокаду. Училась сначала в Ленинградском институте киноинженеров, затем — в Ленинградском политехническом институте имени М. И. Калинина. Окончила вечерние курсы фотокорреспондентов, а затем техникум, получив специальность техника-фотографа. С 1969 г. более тридцати лет проработала фотографом на «Ленфильме». За это время была участником съемок многих известных картин киностудии. Фильмография Лисютнич включает такие названия, как «Начало» (1970, реж. Г. Панфилов), «Последние дни Помпеи» (1973, реж. И. Шапиро), «Весенние перевертыши» (1975, реж. Г. Аронов), «Вдовы» (1976, реж. С. Микаэлян), «Двадцать дней без войны» (1977, реж. А. Герман), «Убегающий август» (1989, реж. Д. Долинин), «Оно» (1990, реж. С. Овчаров) и др.

Фотографии Г. Лисютнич отличаются от фотографий других мастеров, работавших на киностудии, добросовестностью исполнения и особым отношением к сюжету. Среди фотографий коллекции наибольшее количество связано с картинами «Двадцать дней без войны», «Начало», «Вдовы» и комедией «Последние дни Помпеи». По количеству фотопробы актеров и портреты занимают здесь меньше места, чем кадры рабочих моментов, нередко (что интересно!) сделанные фотографом непосредственно в момент киносъемки. Так, например, фотографии, выполненные во время работы над эпизодами картины «Двадцать дней без войны» с участием Лопатина (Ю. Никулин) и Нины Николаевны (Л. Гурченко), позволяют рассмотреть процесс создания самого эпизода: операторскую группу, режиссера, актеров, массовку, случайных свидетелей съемок. Подобное наблюдается в серии фотографий, сделанных на картине «Вдовы». Фотографии помогают осмыслить схему съемочного процесса у Германа и Микаэляна. Во время пауз в работе киногруппы на «Двадцати днях» фотограф приближается к актерам, оператору В. Федосову, второму режиссеру В. Аристову. Здесь чувствуется эмоциональное состояние участников съемок.



Галина Лисютнич. Оператор В. Федосов, актер Ю. Никулин и др. Рабочий момент съемок фильма «Двадцать дней без войны». 1976.
Цифровой файл. © росфото

Похожее приближение происходит на картине «Начало», где в «средневековых эпизодах» можно не только рассмотреть кинематографистов — режиссера Г. Панфилова, актеров, реквизиторов, участников костюмированной массовки, но и почувствовать атмосферу съемок. Следует заметить, что фотографии Лисютнич, как и фотографии Кацева, передают особое ощущение человека во время творческого процесса, отслеживая его работу внутри некоей «художественной реальности», т. е. рождающейся перед объективом фотоаппарата реальности фильма.

До прихода на киностудию деятельность Г. Лисютнич как фотографа была связана с ленинградским клубом авторской песни «Восток», где она не только снимала во время концертов, но выполняла администраторские функции. Многие годы ее связывали дружеские отношения с В. Высоцким. Умение быть частью творческой атмосферы, наблюдательность, интерес к людям, обретавшим особую фотогению при выходе на сцену, — все это проявилось и в ее деятельности на «Ленфильме»⁶.

Еще один автор, работы которого занимают достойное место в коллекции музейно-выставочного центра, — Николай (Микола) Гнисюк (1944–2007). Его собрание насчитывает 133 отпечатка, отражающих разные периоды и циклы, над которыми автор работал на протяжении многих лет. В строгом смысле Гнисюка нельзя назвать фотографом кино, ввиду того, что его фотографии не рождены потребностями производства фильма. Долгие годы Гнисюк проработал фоторепортером журнала «Советский экран».

Николай Владимирович родился в крестьянской семье в деревне Перекоринцы Украинской сср. Окончил Рижское музыкальное училище. В 1964 году, работая на Рижской киностудии,

начал профессионально заниматься фотографией. Важную роль в его становлении как фотографа сыграл латвийский фотохудожник Г. Бинде. С самого начала Гнисюк увлекался портретной и жанровой фотографией. В середине 1960-х автор приехал в Москву, где создал ряд фотоснимков, запечатлевших повседневную жизнь города. Будучи с 1969 по 1986 г. штатным фотографом «Советского экрана», Гнисюк по разным данным был автором от 400 до 650 снимков, попавших на обложку этого журнала. С начала 1970-х мастер работал над созданием черно-белых психологических портретов советских и зарубежных режиссеров, сценаристов, актеров. Н. Гнисюк стал первым советским фотографом, которого американская киноакадемия пригласила на юбилейную шестидесятую церемонию вручения премии «Оскар».

В коллекции Гнисюка, хранящейся в росфото и ставшей основой выставки «Николай Гнисюк. Посещение. Творческая фотография 1960–1980-х гг.» (лето — осень 2017 г.), содержится 46 фотографий, посвященных деятелям кинематографа. Интерес к людям из мира кино помог автору создать своеобразную портретную летопись истории кинематографа. Почти все портреты передают человеческое обаяние и своеобразный колорит, который фотограф всякий раз ловит, находясь под впечатлением от творческой личности портретируемого. Так созданы представленные в коллекции портреты зарубежных сценаристов, режиссеров, актеров: Т. Гуэрра, Ф. Копполь, М. Мастрояни, Ф. Кауфмана, С. Лорен, Ж.-Л. Годара, А. Куросавы, Л. Вентуро, А. Жирардо, а также советских кинематографистов — О. Иоселиани, Л. Шепитько, В. Жалаквичюса, М. Кононова, А. Миронова, О. Янковского, Е. Леонова, Ф. Мкртчяна, Е. Цыплаковой, А. Калягина. Особая интонация в портретах Гнисюка возникает благодаря обстановке:

сьемочная площадка, домашний быт, городской или природный пейзаж и т. д. Его «доверительные» портреты, если рассматривать их в плоскости феноменологической оценки, по-своему свидетельствуют о наличии особого мира кино, демонстрирующего себя через непосредственных участников процесса и проявляющегося на их фотографиях.

Учитывая, что обособленность фотографии кино как гипержанра, объединяющего прикладные и художественные цели, определяет ценность авторских коллекций С. Кацева, Г. Лисютич, Н. Гнисюка, можно соотнести их с тем, что хранится в архивах, музеях и на киностудиях, где фотография кино существовала как таковая. Здесь необходимо помнить о том, что Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО только начинает интересоваться фотографией кино, изучая архивы и проводя выставочную и исследовательскую деятельность.

Уникальное собрание фотографий, связанное с отечественным кинематографом, хранится в ргакфд. В качестве примера можно упомянуть архив О. Мерцедина, который содержит фотографии съемок многих известных картин, созданных на киностудии «Мосфильм», а также портреты артистов⁷. Здесь же в архиве кинофото документов хранятся фотографии, связанные с кино, выполненные фотокорреспондентами крупных советских информационных агентств — аплн, тасс, Совинформбюро.

¹ Воспоминания прозвучали 21 апреля 2018 г. на проходившей в РОСФОТО встрече с куратором выставки «Самозль Кацев. Настоящий „Ленфильм“» О. Шервуд.

² Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. спб., 2014. С. 11.

³ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М., 2013. С. 111.

⁴ Там же. С. 113.

⁵ Шервуд О. Самозль Кацев, фотограф. Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кинословарь. В 3 ч. Ч. 2: К–П. спб.: Сеанс, 2001. С. 38.

История отечественного кино в фотографии представлена в собрании ргакфд начиная с первых его шагов: снимками Н. Петрова, сделанными на съемках картины «Девья горы» (1919, реж. А. Санин), «Сорока-воровка» (1920, реж. А. Санин); фото-материалами по фильмам «Аэлита» (1924, реж. Я. Протазанов), «Броненосец „Потемкин“» (1926, реж. С. Эйзенштейн).

Особый интерес в связи с изучением «фотографии кино» могут представлять экспозиции и фонды музеев киностудий. Так, например, на киностудии «Ленфильм» хранится множество фотокомплектов, отражающих историю кинопроизводства в Ленинграде. На ленинградской киностудии работали фотографы, имена которых в последнее время, подобно С. Кацеву, «выходят из тени» фильмов, в создании которых они принимали участие, ввиду очевидного художественного качества их фотографий: А. Загер, Б. Резников, Ж. Блинова, В. Михайлов, О. Моисеева, Е. Карусар, Ю. Зайцев, П. Васильев и др. Существуют и другие архивы, фонды, отдельные коллекции, расширяющие наше представление о художественных качествах работ фотографов кино.

Изучение архива фотографа кино не только помогает оценить фотографическое наследие отдельных авторов, но убеждает в наличии феноменологических свойств фотоизображения, связанных с функцией свидетельства и представления реальности фильма.

⁶ Лисютич Г.В. О Владимире Высоцком. [Электронный ресурс]. url: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/vospominaniya/lisyutich-iz-vospominanij-o-vysockom.htm>

⁷ Волкова Е.В. Коллекция фотодокументов из личного архива О. А. Мерцедина в собрании Российского государственного архива кинофото документов. Из опыта работы с новыми поступлениями. Сборник докладов конференции «Фотография в музее». 16–18 мая 2017 г. спб.: РОСФОТО, 2017. С. 173

Н.П. Ерофеев

Фотоархив и экспонирование фотографических материалов в Государственной Третьяковской галерее

Третьяковская галерея воспринимается общественным сознанием в первую очередь как картинная галерея. Экспонирование фотоотпечатков в «святая святых» русской живописи неизбежно порождает вопрос о праве фотографии называться искусством и выставляться наравне с произведениями, выполненными в традиционных техниках. На самом деле, музей еще при жизни своего основателя пустил фотографию в залы, а в 1913 г., когда И.Э. Грабарем закладывались основы научной работы галереи, был организован фотоархив. За более чем столетнюю историю существования, сформирован комплекс фотоиллюстративных материалов, сосредоточивший в себе систематическое собрание изображений, посвященное русскому искусству и истории музея. Сегодня фотоотпечатки хранятся в разных отделах Третьяковской галереи, но наибольшее их количество собрано в научно-справочном отделе фотокиноматериалов. В данной статье рассматриваются самые значимые примеры демонстрации фотографий в залах музея и участие фотоархива в этих экспозициях.

Впервые фотография появилась в залах Третьяковской галереи еще в конце 1890-х гг. Такой чести она удостоилась благодаря особому отношению П.М. Третьякова к творчеству В.В. Верещагина. В первой постоянной экспозиции Третьяковской галереи был отведен отдельный зал (№ 12) для показа его картин, этюдов и рисунков из второго путешествия в Туркестан. Сохранившаяся фотография 1900 г. воспроизводит экспозицию живописных работ, уничтоженных автором: «Окружили — преследуют», «Забьтый» и «Вошли». П.М. Третьяков глубоко сожалел об этих работах, поэтому был придуман уникальный способ демонстрации несохранившихся произведений: повешены реальные пустые авторские рамы от картин, внутри которых помещены фоторепродукции¹. Многие из несохранившихся полотен Верещагина были сняты и даже тиражировались известными фотографическими издательствами, в фотоархиве хранится одна из трех выставленных фотографий — репродукция картины «Вошли» издательства Франца Хайнфтенгля. Фотографии много лет украшали стены музея, пока И.Э. Грабарь не инициировал создание новой экспозиции, где для них уже не нашлось места. Репродукции упоминаются во многих путеводителях по галерее, в том числе в каталоге 1916 г., где они идут с аннотацией «Фотография (картина уничтожена художником)»². Надо сказать, что больше история галереи не знала случаев столь внимательного отношения к утраченным работам современников. Начало наиболее значительного периода внедрения фотографии в экспозицию музея пришлось на конец 1920-х. Это время достижений в области экспозиционного дизайна, когда авангардная выставочная практика выработала новый язык разговора с аудиторией и использование фотографических материалов было неотъемлемой его частью. Передовые дизайнерские разработки советских художников активно использовались в международной выставочной деятельности, но даже крупные музеи не могли их полноценно освоить. Содержание и концепция экспозиций теперь всецело зависели от постановлений партии и правительства, которые отражали новое направление в деятельности музеев — исключительное внимание к организации массовой пропаганды. В конце 1920-х Третьяковская галерея дистанцируется от историко-монографического показа художественного

материала и традиционного подхода к оформлению залов, свойственного более ранним экспозициям. Меняется их внешний вид из-за внедрения новых принципов развески произведений, а также потому, что появляется множество фотографических материалов и текстов идеологического характера, так называемого «этикетаж» к отдельным вещам и целым разделам.

Первой такой экспозицией стала выставка «Окна Сатиры роста» (1929), где на отдельных стендах были смонтированы фотоотпечатки небольшого формата, представлявшие фотохронику революционных событий 1919–1920 гг., когда работало данное творческое объединение. Роль фотографии заключалась в демонстрации исторического контекста времени создания плакатов. Аналогичный подход лег в основу регулярной практики фотографических выставок в залах галереи. Так «Колхозная выставка» (1930) состояла исключительно из фотографий достижений народного хозяйства, а выставка «Музей и зритель» (1935) была собрана из фоторепродукций произведений живописи и графики. Также фотоотпечатки стали частью выставочной деятельности за пределами музея, так называемых «передвижек». На выставке «Международный женский день» в московском клубе «Красный текстильщик», помимо картин и рисунков, были смонтированы стенды с репродукциями картин, тему которых можно обозначить как «Образ женщины в русском искусстве». Экспонаты были призваны стать доказательной базой марксистской концепции развития изобразительного искусства.

Кураторы экспозиции не игнорируют художественную ценность фотографии, напротив, они фактически уравнивают фотографию с традиционными видами изобразительного искусства. Показателен пример «Выставки произведений революционной советской тематики» (1930), ставшей смотром современных, идеологически выверенных произведений, где, помимо живописи, графики и скульптуры, были представлены архитектурные макеты, полиграфическая продукция, фотографии и фильмы (последние демонстрировались также с помощью киноплакатов и фотоотпечатков отдельных кадров). Подобный опыт должен был расширить круг медиа, входящих в сферу выставочных интересов и последующего комплектования фондов галереи русского искусства. Именно в этом качестве рассматривались работы фотографов, принимавших участие в выставке. На сохранившемся снимке можно легко опознать произведения А.М. Родченко и А.С. Шайхета³.

«Общая марксистская реэкспозиция» Третьяковской галереи достигла своей наивысшей точки в 1931 г., когда открылась «Опытная комплексная марксистская экспозиция по искусству XVIII — первой половины XIX веков». В путеводителе отмечена ее основная цель — «вскрыть в искусстве его классовую сущность, выяснить его роль в классовой борьбе»⁴. В залах можно было встретить «монтажи», где текст снабжен фотографиями. Например, судя по снимку 1932 г., в проходе между залами № 18 и 19 можно было ознакомиться со стендом «Народничество и народофильство». Здесь между цитатами и датами, разъясняющими суть явления, помещены фотографии деятелей данных движений и организованных ими террористических актов, а в центре — коллаж из переснятого и разрезанного парадного фотопортрета Александра II работы С.Л. Левицкого, поступившего в фотоархив музея в том же году⁵.



К. Фишер. Утраченные работы В.В. Верещагина в экспозиции Третьяковской галереи. 1900. Серебряно-желатиновый отпечаток. 18 × 23. ГТГ нсофкм 5560/37.
© Государственная Третьяковская галерея

Фотография стала ключом к идеологически верному пониманию эпохи и помогала строить экспозицию, основываясь на социологической концепции. В «Опытной комплексной марксистской экспозиции по искусству XVIII — первой половины XIX веков» можно встретить следующий текст: «В борьбе с растущим рабочим и крестьянским движением дворянство, опирающееся на верхушку буржуазии, использует искусство для укрепления самодержавно-полицейского режима». Данный тезис иллюстрирует ряд визуальных материалов: живопись, графика, книги, предметы быта, а также снимки «буржуазной» архитектуры и фотопортреты аристократов.

Происхождение и последующую судьбу фотографических экспонатов выставок первой половины 1930-х не всегда можно проследить. В основном их история связана с научно-справочным отделом фотокиноматериалов: когда речь идет о репродукциях, то фотографии печатались с негативов из фотоархива, либо они туда поступали, когда съемка производилась специально для выставки. В процесс была вовлечена фотолаборатория музея, организованная в 1929 г. Это подтверждает снимок щита «Покровители искусств в феодальный период» на выставке «Музей и зритель» (1935), где можно увидеть пустующее окно паспарту, предназначенное для воспроизведения литографии Домье «Любители эстампов», с надписью «Фотографируется», оправдывающей временное отсутствие изображения. В других случаях бытование фотографии в музее могло быть непредсказуемо. Например, фотоколлаж А. Родченко «К живому Ильичу» был передан автором вместе с другими работами в 1928 г. для экспонирования в Третьяковской галерее. Мы можем увидеть его на снимке «Выставки произведений революционной советской тематики» (1930). После выставки он попал в отдел графики, откуда поступил в фотоархив лишь в 1960-е.

Полноценный анализ выставочной политики музея возможен благодаря фотоархиву, где с 1928 г. систематически комплектовался фонд фотографий экспозиций Третьяковской галереи. В 1930-е эти материалы также использовали в выставочной работе. Так, на выставке «XX лет ГТГ» (1930) была создана первая фотохроника истории Третьяковской галереи, где помимо экспозиций разных лет можно было ознакомиться с работой музейных отделов, в том числе и реставрационных.

В конце 1930-х прогрессивные практики, аккумулировавшие опыт из различных областей современного искусства, становятся идеологически не востребованы, и выставочная политика музея меняется. Фотография исчезает из залов галереи вместе с ортодоксальным «вульгарным» марксизмом, когда «была демонтирована

„разоблачительная“, стирающая всякую индивидуальность живописцев, стилистическая экспозиция»⁶. Период активного использования фотоматериалов в постоянных экспозициях закончился, и они стали использоваться только на выставках, преимущественно как научно-вспомогательный материал. Часто снимки выставлялись на персональных выставках вместе с документами, иллюстрируя жизненный путь художника. В этой роли обычно выступали материалы, имеющие мемориальную ценность, из отдела рукописей; также мог привлекаться фотоархив. Например, на последней масштабной ретроспективе В.А. Серова можно было увидеть старые фотографии посмертной выставки мастера, проходившей в 1914 году⁷.

Фотография демонстрировалась неоднократно в залах, посвященных новейшим течениям конца XX в., в филиалах музея и на отдельных выставках, но долгое время не было выработано системного решения относительно того, как показывать материалы из фотоархива⁸.

Отношение к экспозиционному потенциалу фотографии изменилось, когда в научно-справочном отделе фотокиноматериалов началась работа по формированию фонда редкой фотографии. С 2010 года сотрудники фотоархива работают над выявлением фотоотпечатков, которые представляют особую художественную или историческую ценность. Основным критерием первичного отбора материалов в данную группу была датировка: отбирались фотографии, напечатанные до 1918 г. Однако данный способ отбора нельзя назвать универсальным, ценность фотографий, созданных после этой даты, определялась значимостью автора или происхождением отпечатка. Сегодня фонд составляет более 10 000 единиц хранения. Можно сказать, что Третьяковская галерея по праву гордится этой фотографической коллекцией. Достаточно упомянуть некоторые имена знаменитых русских фотографов, чьи произведения находятся в фотоархиве: С.Л. Левицкий, К.И. Бергамаско, К.К. Булла, И.Ф. Барщевский, К.А. Фишер, А.М. Родченко, Л.М. Лисицкий, Б.В. Игнатович и др. Также в фотоархиве представлено искусство зарубежных фотографов, среди которых есть громкие имена классиков «золотого века» мировой фотографии. Коллекция очень неоднородная, так как ее содержание определяли источники поступления, нередко случайные. Но это скорее достоинство, нежели недостаток, так как позволяет расширить рамки выставочного потенциала собрания Третьяковской галереи в целом. Приказом директора ГТГ № 167 от 23 марта 2015 г. фонд был оформлен официально, хранящиеся в нем материалы стали поступать на музейный учет с шифром «РФТ».

Необходимость демонстрации материалов фонда стала фундаментом в деле организации фотографических выставок в Третьяковской галерее⁹. В музее существует проект «Третьяковская галерея открывает свои запасники», который прекрасно подходит для этих целей, так как большая часть фотоотпечатков хранилась в фотоархиве и никогда не экспонировалась. Данная программа действует, опираясь на календарь памятных дат, юбилеев, имеющих отношение к русскому искусству. Две такие даты послужили поводами для двух фотовыставок в 2016 и 2018 гг. Руководством музея было принято решение, что они будут проходить в рамках главного российского фотофестиваля — Московской фотобиеннале, организуемой Мультимедиа Арт Музеум.

Выставка 2016 г. была приурочена к 160-летию со дня основания Третьяковской галереи и посвящена личности ее основателя, а точнее малоизвестным страницам его биографии. В основе концепции этой экспозиции, получившей название «Европейские путешествия П.М. Третьякова», было одно из любимых увлечений Павла Михайловича. В разные годы он совершил более 30 поездок за границу, посетил два десятка государств, побывал в 250 больших и малых городах¹⁰. Путешествовал он действительно немало, и если сначала это были «служебные командировки» с целью изучения опыта европейских мануфактур, то очень скоро они стали сопровождаться целенаправленными осмотрами достопримечательностей, посещениями музеев и картинных галерей. Виды этих мест, фотоизображения картин и скульптур (около 130 работ) и составили основу экспозиции.



Фрагмент экспозиции «Колхозной выставки»: стенд «Пятилетка в 4 года». 1930.

Серебряно-желатиновый отпечаток. 18 × 24. ГТГ нсофкм 74/39. © Государственная Третьяковская галерея

В фотоархиве Третьяковской галереи хранится значительная коллекция туристической фотографии XIX в., позволяющая визуально представить хоть малую часть увиденного П.М. Третьяковым и членами его семьи за границей. Тут и вид на парижскую площадь Согласия с моста, и площадь Милосердия в Неаполе, и кафедральный собор в Милане, и панорама древней Помпеи. Многочисленные европейские турне Третьякова удалось проиллюстрировать благодаря ранее не выставлявшимся и не публиковавшимся фотографиям, авторами которых были крупнейшие фигуры в истории европейской фотографии, такие как один из пионеров французской фотографии Густав ле Грэ, основоположник испанской школы фотографии Жан Лоран, один из первых римских фотографов Томмазо Куччони и др. Эти произведения европейских фотографов прежде не экспонировались в Третьяковской галерее.

Показ данной коллекции позволил извлечь из запасника замечательную картинку европейского туризма второй половины XIX в. Это был уже не знаменитый Grand Tour аристократов веком ранее, а именно все расширяющийся, особенно с появлением железных дорог, доступный и другим слоям общества туризм. Выставленные снимки достопримечательностей являлись частью этой индустрии, они отражали вкусы путешественников, в числе которых были русские художники, ученые, коллекционеры. Продемонстрировав туристический энтузиазм Третьякова, музей открыл глаза тем, кто, не зная биографию Павла Михайловича, полагал, что этот московский купец только и делал, что торговал мануфактурой и оптом скупал полотна передвижников. Выставка показала европейский масштаб личности этого человека, путешествовавшего для того, чтобы расширить свой кругозор знатока изобразительного

искусства. В музеях он наблюдал, как частные коллекции становятся общественным достоянием. Увиденное Третьяковым за границей окончательно убедило его в необходимости создать в Москве музей национальной живописи.

Выставка проходила в залах 80–81 в здании на Крымском валу. Разделы экспозиции были сформированы по географическому принципу, из посещенных Третьяковым стран были представлены Австро-Венгрия, Испания, Италия, Германия, Нидерланды, Франция и Швейцария. Наиболее широко были представлены итальянские странствия Третьякова, что связано как с особым отношением коллекционера к этой стране, так и с тем, что в музейном собрании зарубежной фотографии именно фотографии-итальянцы держат первое место. В двух витринах были помещены предметы из отдела рукописей и научной библиотеки — фотопортреты участников путешествий, письма, отдельные мемориальные предметы, путеводители. Эти материалы, вместе с этикетажом, видеозаставками и масштабной картой Европы с разноцветными отметками в городах пребывания П.М. Третьякова, расширяли представление о личных впечатлениях путешественников.

К выставке был подготовлен и издан альбом. Проект получил многочисленные положительные отклики в прессе, экспозицию посетило около 28 000 человек. Однако с окончанием работы выставки история не закончилась. Спустя год в Третьяковскую галерею обратились представители компании Travelask и Volkswagen, предложившие реконструировать четыре путешествия П.М. Третьякова 1860, 1876, 1884 и 1885 гг. Был создан сайт-путеводитель, где можно подробно ознакомиться с маршрутами и повторить их в современных условиях¹¹.



Д. Примак. Экспозиция выставки «Романовы. Семейные хроники». 2018. Цифровая фотография. гтг нсофкм 2018_057_024.
© Государственная Третьяковская галерея

Последний на сегодняшний день выставочный проект, созданный на основе собрания фотоархива, также посвящен исторической дате — 100-летию расстрела царской семьи. В 2018 году многие музеи и архивы организовали историко-документальные и тематические художественные выставки с включением большого количества фотоматериалов. В ряду столь разных и значительных экспозиций выставка «Романовы. Семейные хроники» имеет особый смысл и ценность, так как большинство экспонатов поступили непосредственно из двух царских резиденций: Гатчинского и Александровского дворцов (всего на выставке было представлено 104 предмета). Эти предметы находились на жилой половине названных дворцов и в личном пользовании членов императорской семьи, среди них альбомы и отдельные отпечатки, авторами которых были как знаменитые фотографы, так и сами венценосные фотолюбители.

Мемориальное происхождение фотографий было основой концепции, но устроители выставки сделали два исключения. В экспозицию были включены: фоторепортаж из 40 снимков, запечатлевших визит Николая II во Францию в 1896 г., полученный в

дар в 2004 г., и уникальная фотография на холсте с живописного портрета Николая II работы В.А. Серова, сделанная по заказу художника для написания авторского повторения и поступившая в фотоархив из отдела живописи второй половины XIX — начала XX в. в 2018 г. (этому артефакту в данном сборнике посвящена отдельная статья). Первый показ коллекции Третьяковской галереи значительно дополнил уже известный комплекс источников визуальной информации по истории семьи Романовых.

Экспозиция была построена по хронологическому принципу. Отдельная сложность — показ отпечатков, которые являются частью альбома. Было принято решение поместить пять альбомов в витрины, а их содержимое продемонстрировать с помощью тацскринов и двух больших экранов, на которых посетители могли увидеть фильмы, посвященные двум экспонатам: фотоальбому цесаревича Алексея Николаевича (1909–1914) и альбому-подношению великой княгине Ольге Александровне «Меджибож» (1908). Последний видеосюжет помог кураторам организовать логичный визуальный переход к соседней выставке «Акварели великой княгини Ольги Александровны Романовой», которая проходила в соседнем зале, где были помещены творческие работы сестры Николая II из частного собрания. Оба проекта, приуроченные к годовщине гибели царской семьи и проходившие одновременно, удачно дополняли друг друга и широко освещались в средствах массовой информации. Их посетили более 60 000 человек. Был выпущен альбом-путеводитель «Романовы. Семейные хроники», который стал первой публикацией неизвестной ранее коллекции.

Каждой фотографической экспозиции предшествует серьезная исследовательская работа сотрудников научно-справочного отдела фотокинематериалов Третьяковской галереи, которой свойственен комплексный подход — рассматривается как художественная, так и историческая ценность изучаемых отпечатков. Подобное отношение находит отражение в выставочных проектах, в основе которых материалы из фонда редкой фотографии. История Третьяковской галереи знала разные периоды оценки выставочного потенциала фотографии. В наши дни можно уверенно сказать, что музей окончательно определился относительно методов экспонирования материалов из коллекции фотоархива.

¹ Василий Верещагин / Гос. Третьяковская галерея. М., 2018. С. 59.

² Каталог художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Изд. 26-е. М., 1916. С. 111.

³ Об одной из работ А.М. Родченко в этой экспозиции, коллаже «К живому Ильичу», пойдет речь ниже. Фотография А.С. Шайхета «Монтаж глобуса на здании московского почтамта» помещена в этой экспозиции в разделе «Догнать и перегнать».

⁴ Путеводитель по опытной марксистской экспозиции / гтг. М., 1931. С. 3.

⁵ Оригинал — фотопортрет 1875 года — экспонировался на выставке «Романовы. Семейные хроники» и опубликован в альбоме. См.: Романовы. Семейные хроники / гтг. М., 2018. С. 7.

⁶ Цитата из воспоминаний сотрудника Третьяковской галереи искусствоведа.

⁷ Посмертная выставка произведений Серова в Москве проходила в художественном салоне К.И. Михайловой на улице Большая Дмитровка. Экспозицию снимал московский фотограф П.В. Орлов, в фотоархиве Третьяковской галереи хранится 17 фотографий этой выставки.

⁸ Также в музее проходили выставки современной фотографии. Например, фотовыставка «Триалог: Л. Мелихов, В. Сировский, С. Ястржемский» в рамках проекта «Третьяковские встречи» (2004) или фотовыставка «XXI. Мой Тихий океан» (2012).

⁹ «Русские художники глазами фотографа. Роберт Иохансон. Фотография 1920–1923» — первая такая выставка из фондов фотоархива. В начале 1920-х рижский фотограф Роберт Иохансон создал обширную галерею фотопортретов русских художников и деятелей искусства. Среди них такие ключевые фигуры отечественного художественного процесса, как В.М. Васнецов, В.Н. Домогацкий, К.А. Коровин, Н.П. Крымов, М.В. Нестеров, К.Ф. Юон и др. В 1980 г. Третьяковская галерея приобрела у родственников фотографа 47 стеклянных негативов. В 2005 г. в галерее «Г.О.С.Т.» состоялась выставка, организованная в преддверии 150-летия со дня основания Третьяковской галереи, где впервые показывались эти уникальные и малоизвестные фотографии. См.: Русские художники глазами фотографа. Роберт Иохансон. Фотография 1920–1923. М., 2005.

¹⁰ Европейские путешествия П.М. Третьякова / Гос. Третьяковская галерея. М., 2016, С. 8.

¹¹ Фотовыставка стала основой коммерческого проекта, который значительно расширил охват аудитории. См.: [Электронный ресурс]. URL: <http://vw.travelask.ru/>

В.Б. Малакшанова

Коллекция этнографических фотографий чиновника особых поручений П.П. Шимкевича (1862–1920)

Этнографическая коллекция коренных малочисленных народов Дальнего Востока Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова — одна из самых интересных и востребованных. Формирование ее началось в конце XIX в. с момента создания самого музея. До 1917 г. в музее накапливались экспонаты по этнографии чукчей, коряков, алеутов, ительменов, камчатских эвенов, юкагиров, якутов, айнов. Наиболее полно представлены в коллекции коренные народы Хабаровского края: нанайцы, ульчи, нивхи, удэгейцы, эвенки. Значительно меньше — негидальцы, орочи, охотские эвены. Коллекция богата уникальными предметами домашнего быта, национальной одежды, традиционными средствами передвижения, различными орудиями промысла. Большинство из этих вещей единичны в своем роде. В настоящее время она насчитывает около 5 тысяч единиц хранения¹.

Немалый интерес вызывают фотографии иллюстративного фонда, который начал формироваться уже через три года после официального открытия экспозиции музея,

состоявшегося 18 апреля 1894 г. В основном в музей поступали снимки, сделанные во время экспедиций ученых, командировок чиновников, переписчиков. Снимки эти оригинальны и подчас неповторимы по своему содержанию. Ценнейшая часть фонда представлена фотографиями конца XIX в.: изображения алеутов 1899 г. управляющего Командорскими островами Н.А. Гребницкого (1848–1908) и подполковника Н.А. Волошина (1854–1893), сделанные на о. Беринга в с. Никольском в 1884–1885 гг.; фотоматериалы Охотско-Камчатской экспедиции 1896–1898 гг., возглавляемой горным инженером, ученым-геологом К.И. Богдановичем (1864–1947). Уникальны работы купца 2-й гильдии В.В. Ланина 1864–1878 гг., фотооткрытки первого профессионального фотографа Хабаровска Э. Нино (1845–1923), датируемые 1912 г. и изданные торговым домом «Кунст и Альберс». Интересны и более поздние поступления: коллекция фотографий и черно-белых негативов, принадлежавших фотографу Ю.Н. Тузу (1937–1987), участнику экспедиции



П.П. Шимкевич. Нижнеангарск (пристань Дагарры). Ороченка, приехавшая из тайги за припасами. 1893.

Альбуминовый отпечаток, бумага. 10,5 × 16; 16,5 × 22. Инв. № хпк кп-7959/24.

© кбгнук «Хабаровский краевой музей имени Н.И. Гродекова»



П.П. Шимкевич. Девушки Кударинского ведомства. 1893.
Альбуминовый отпечаток, бумага. 11 × 15,5; 16,5 × 22. Инв. № хкп кп-10883/1.
© нгбнук «Хабаровский краевой музей имени Н.И. Гордекова»

1958 г. этнографа В.Г. Ларькина к орочам Хабаровского края (переданы в дар музею в 2009 г. Н.А. Середовской)²; снимки 1948 г. охотских эвенов корреспондента тасс И.И. Овчарука.

Начало этому бесценному собранию Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гордекова было положено чиновником по особым поручениям при приамурском генерал-губернаторе П.П. Шимкевичем (1862–1920).

Петр Поликарпович Шимкевич родился 22 января (по старому стилю) 1862 г. в семье обедневшего дворянина. После окончания Санкт-Петербургского училища Св. Анны он был назначен телеграфистом на Николаевскую железную дорогу. В 1882 г. телеграфный департамент послал его в Париж для слушания лекций в высшей телеграфной школе, которую он окончил в 1884 г. Затем он служил по специальности в Петербургском, Вологодском, Смоленском, Московском почтово-телеграфных округах. В 1892 г. генерал-губернатор Приамурского края А.Н. Корф (1831–1893), получив о П.П. Шимкевиче самые благоприятные и одобрительные отзывы, пригласил его к себе на службу³.

В этом же году П.П. Шимкевич сопровождал генерал-губернатора во время его ознакомительной поездки по Южно-Уссурийскому краю. В 1893 г. был командирован со статистико-этнографической целью в Забайкальскую область. Через год Шимкевич отправился в Амурскую и Приамурскую области для исследования и переписи коренных народов.

За время своей службы чиновником канцелярии генерал-губернатора Шимкевич проявил научный интерес к изучению культуры коренных народов. Он стоял у истоков создания Приамурского отдела ирго и принял активное участие в открытии в Хабаровске в 1894 г. Амурского общества любителей фотографического искусства. Для деятельности П.П. Шимкевича характерно неразрывное сочетание служебных и научных интересов. По результатам поездок была составлена карта

Забайкальской области, проведены этнографические исследования по шаманизму гольдов (нанайцев), тунгусов (эвенов) и якутов, опубликованы статьи в научных изданиях, сообщения в периодической печати⁴.

Кроме этого, в служебных поездках Шимкевич сделал уникальные фотографии, прекрасно иллюстрирующие быт и культуру народов Сибири и Дальнего Востока — эвенов, бурят, китайцев, якутов и др. В экспедиции по р. Амгуни он первым запечатлел негидальцев.

В марте 1897 г. П.П. Шимкевич передал в дар музею большую коллекцию фотографий. Из сообщения в местных газетах известно, что изображения были сформированы по темам, с указанием места съемки: «из быта бурят (Забайкалье, 120 снимков); бродячих тунгусов (Орочены, Забайкалье, 26 снимков); буддизм (Забайкалье, 125 снимков); якуты (Амурская область, бассейн р. Буреи, 17 снимков); бродячие тунгусы-оленеводы (орочены, Амурская область, 68 снимков); духовборы (Амурская область, 6 снимков); гольды (Амур-Уссури, 22 снимка); китайские подданные левого берега Амура (устье р. Зеи, Амурская область, 63 снимка); негидальцы (Приморская область, бассейн р. Амгуни, 22 снимка)⁵. Всего поступило 469 фотографий.

Все фотоотпечатки оформлены на паспарту, на обороте имеется фирменная этикетка «Из снимков П.П. Шимкевича», многие фотографии имеют рукописные надписи с указанием деталей изображения. На снимках представлены одиночные и групповые портреты в национальных костюмах, жилища, хозяйственные постройки, предметы быта, пейзажи, церкви и буддийские храмы. Несколько кадров посвящено Ниманскому прииску на р. Бурее. Фотографии прекрасно иллюстрируют наблюдения ученого за бытом и нравами народов в конце XIX в. Они приобретают еще большую ценность как этнографический источник благодаря емким и детальным рукописным пометкам.



П.П. Шимкевич. Божественная мистерия цам. Общая пляска всех масок. 1893.
Альбуминовый отпечаток, бумага. 11 × 15,5; 16,5 × 22. Инв. № хкп кп-7959/212.
© нгбнук «Хабаровский краевой музей имени Н.И. Гордекова»

К примеру, П.П. Шимкевич подробно описал традиционные бурятские женские украшения в этикетке к фото: «Забайкалье-Буряты. Девушки Кударинского ведомства (шаматки). Невеста с подружками. Серебряные украшения на лбу, вплетаемые в боковые идущие над ушами косы, служат эмблемой невинности. На груди у девушки амулеты с бурханами и благовоными травами, на одеянии правого рукава нашпилены подарки, состоящие из серебряных и оловянных пластинок, из мешков, шелковых ниток, шелковых платков и прочих вещей, которые дарят невесте в день ее замужества».

Большая группа снимков посвящена буддийской культуре, ламаизму, который проник на территорию России, в Забайкалье, в XVIII в. Его стремительное развитие и распространение среди бурят привело к строительству сети буддийских храмов — дацанов, подчиненных зарубежным центрам в Монголии, на Тибете, что не могло не беспокоить царское правительство. К 1822 г. в Забайкалье насчитывалось 18 дацанов, в следующем десятилетии их количество удвоилось⁶. В 1853 г. был подписан разработанный генерал-губернатором Н.Н. Муравьевым-Амурским законопроект «Положение о ламаистском духовенстве в Восточной Сибири», регулирующий юридический статус и положение вероучения. На фотографиях чиновника особых поручений представлены самые крупные дацаны Забайкалья этого периода: Гусинозерский — официальная резиденция Пандито Хамбо-ламы в XIX в.; Цугольский — центр буддистской философии, тибетской медицины и астрологии; Ацайский — старейшая монастырская школа гелуг, действовавшая с 1743 г. по 1935 г., его постройки к 1945 г. были разрушены. Среди прочих Петр Поликарпович посетил Кудунский (основание стационарного храма в 1773 г.), Ацагатский (1826), Баргузинский (1818), Агинский (1811), Боргалтайский (1830), Ичетуевский (1773) дацаны административных ведомств Забайкалья. В конце 1930-х гг.

из 46 действующих храмов на этой территории не осталось ни одного, многие были закрыты, разграблены, уничтожены. Ламы подверглись гонениям и репрессиям. На изображениях запечатлены внутреннее убранство дацанов, ламы во время служб, эмчи-ламы (врачи), портреты ширетуев (настоятелей) и Х Пандито Хамбо-ламы Дампила Гомбоевича Гомбоева (1831–1896), ховароков (послушников), занимающихся строительством, печатанием книг, субурганы (памятники). Среди снимков буддийской тематики можно выделить серию, посвященную ритуальной мистерии Цам, проведение которой на территории России возобновилось только в начале 2000-х гг. П.П. Шимкевич представил ход проведения обряда, костюмы участников.

За достаточно короткое время ему удалось выполнить еще одно важнейшее поручение Приамурского отдела ирго — сбор предметов для музея. В отчетах сообщается, что П.П. Шимкевич посетил «все стойбы бродячих инородцев» — всего около 400 семей якутов и эвенов, где приобрел предметы этнографической и зоологической коллекции: в том числе 6 негидальских, 95 якутских и эвенкийских предметов быта и частей костюмов. Часть коллекции была приобретена благодаря средствам, выделенным якутами Н. Катаевым (75 руб.) и Егором Чуудиновым (193 руб.), который запечатлен на фотографии с супругой. Шимкевич написал о нем: «Состоятельный якут Егор Чуудинов с женою, по рождению русский, забывшей во время продолжительного пребывания в тайге русский язык и говорящей только по-якутски и тунгусски»⁷.

В данной предметной коллекции присутствовали уникальные якутские предметы: костюмы (мужской и два женских) с металлическими украшениями; деревянный погребец для перевозки фарфоровых чашек; седла вьючные и верховые для взрослых и детей; кожаные сумки и прочие приспособления⁸. К сожалению, часть документов по этим поступлениям отсутствует, и точное

количество предметов нам неизвестно. В архиве музея сохранился только фрагмент списка из этих сборов, в котором указаны всего 68 предметов общей стоимостью 200 рублей. Одним из интереснейших экспонатов является кафтан свадебный *бууктаах сон* XIX в., сшитый из выделанной шкуры (ровдуги) сохотого по традиционным лекалам с суконными красными и черными вставками. Особое место в коллекции занимают ювелирные украшения якутской невесты, датированные второй половиной XIX в.: солярный диск на макушке меховой шапки, гривна, длинные нагрудные украшения, уникальный начальник с наспинным украшением, пояс из кожи с посеребренными пластинами, браслеты, крест нагрудный. Все эти предметы выполняют защитную функцию от злых духов и дурных влияний. В силу ряда обстоятельств не все предметы из данного списка сохранились до нашего времени.

К сожалению, похожая ситуация сложилась и в отношении фотографий, посвященных гольдам (нанайцам): из 22 осталась только одна. Большая часть снимков была выполнена в стойбище

Сепчики (Ченчики?) в 50 км от Хабаровска в 1894 г. Эти фотографии были опубликованы в 1930 г. в специализированном журнале в Германии, где П.П. Шимкевич продал негативы — стеклянные пластинки. Они оказались в фондах Берлинского музея мировой культуры (ныне Берлинский этнологический музей), всего 650 ед. хр. Спустя 60 лет, в 1989 г., в Берлине выходит буклет «Народы между Байкалом и Тихим океаном: фотографии Петра П. Шимкевича», на страницах которого увидели свет еще 49 уникальных фотоснимков.

Предметы и фотографии из сборов П.П. Шимкевича хранятся в Российском этнографическом музее в Санкт-Петербурге и в фондах Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова, где являются одними из ценных вещественных материалов. В настоящее время ведется подготовка каталога фотографий П.П. Шимкевича, где будут представлены все сохранившиеся 347 снимков из фондов Хабаровского музея.

¹ Без учета фотодокументальных материалов.

² Орочи. Каталог коллекции Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова / Авт.-сост. М.В. Осипова. Хабаровск: Хабаровский краевой музей им. Н.И. Гродекова, 2014. С. 87.

³ Шульгина Т.С. Русские исследователи культуры и быта малых народов Амура и Сахалина (кон. XIX — XX вв.). Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1989. С. 96.

⁴ Основные научные труды П.П. Шимкевича: Инородцы Амурского края // Приамурские ведомости. Хабаровск, 1894; Материалы для изучения шаманства у гольдов // Записки Приамурского отделения Императорского Русского географического общества. 1896. Т. 1. Вып. 2; Шаманство // Забайкальская новь. 1913. 14 ноября; Душа по тунгусским легендам // Восточная Сибирь. Иркутск, 1915. 11, 18, 19 февраля, 5, 8 марта; и др.

⁵ Приамурские ведомости. 1897 г. 30 марта. С. 7.

⁶ Очерки истории Бурятии. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1972. С. 282.

⁷ Надпись на этикетке к фотографии хм нп 7959/9.

⁸ Мельникова Т.В. Чиновник особых поручений // Записки Гродековского музея. Вып. 2: История России на дальневосточных рубежах. Хабаровск: Хабаровский краеведческий музей, 2001. С. 122–123.

⁹ Находилось в районе современного села Сикачи-Алян Хабаровского района Хабаровского края.

Л.С. Лаврентьева

Фотография — локус традиционного русского женского костюма

Фотографии обладают известной долей материальности и могут считаться полноценным этнографическим источником. Можно сказать, что расцвет этнографии и широкое использование фотографии в мире пришлось на одно и то же время — середину и вторую половину XIX в. Первые фотоателье, фотошколы в российских городах появились именно в середине XIX в., а к концу столетия достигли полного расцвета.

Именно в это время в отечественной этнографии появляются первые методические программы для сбора этнографического материала по русскому населению, где среди прочих рекомендаций предложено проводить фотосъемки. Первая программа в Императорском Русском географическом обществе (ирго) была напечатана в 1847 г., в следующие годы (1852, 1870, 1877) она дорабатывалась, уточнялась и расширялась. В этом году общество разослало во все губернии свыше 700 экземпляров составленной Н.И. Надеждиным программы для сбора

сведений по этнографии¹. Программа включала шесть пунктов, третий из них был посвящен «домашнему быту», куда входили: жилище, утварь, платье, пища, а также многочисленные обряды, занятия и ремесла.

Поступавшие в то время материалы по одежде обрабатывал Константин Дмитриевич Кавелин (1818–1885), известный русский историк, член ирго (1849) и президент ирго в 1882–1884 гг. В одной из программ ирго для сбора сведений по этнографии в разделе «Платье» записано: «...для большей наглядности весьма полезно было бы, по возможности, присоединять к описаниям рисунки, раскрашенные или даже нераскрашенные». Заканчивается программа следующим абзацем: «Составляя в настоящее время коллекции видов и типов России, Географическое общество просит лиц, интересующихся предметом, не отказать также в доставлении ему фотографий типов различных народностей, населяющих



И.С. Поляков. Группа русских Западной Сибири. 1880. Фотоотпечаток. 10 × 15. МАЭ 106-1. © МАЭ РАН



М.А. Круковский. Карельские девушки. Олонецкая губ. 1905. Фотоотпечаток. 17 × 12. МАЭ 1363-50. © МАЭ РАН

Россию, изображения их одежд, предметов домашнего обихода, жилищ, а также видов различных местностей России и стран сопредельных»².

К началу 1852 г. общество получило около 2000 ответов из разных уголков России. Значительная часть этих материалов была обработана и напечатана в изданиях общества³. Другой вариант программы по сбору этнографических сведений, составленный князем В.Н. Тенишевым, был издан в 1897 г.

Вторая половина XIX и начало XX в. ознаменовались не только развитием фотографии и этнографии, но и значительными изменениями в укладе жизни. Традиции, которые держались многие столетия, стали трансформироваться. Если говорить о женской одежде, то прежде всего сократилось домашнее производство тканей для одежды. Фабричные ткани были дешевле и разнообразнее. Появилось такое явление как мода. Жизнь в деревне становилась сложнее, и крестьяне стали уходить из деревень в поисках лучшей жизни. Крестьяне, и в первую очередь молодое мужское население, уходило на заводы, фабрики, в торговлю, в кустарные или отхожие промыслы. Зачастую, возвращаясь между работами в родную деревню, парни становились «законодателями мод». В селах стали появляться вывески «Школа кройки», «Модная мастерская», сопровождавшиеся для наглядности работами местного фотографа («портретчика»).

Этнография того времени была сосредоточена на изучении традиционной культуры. Деятельность этнографов сводилась в основном к тому, чтобы собирать и фиксировать уходящий быт. Так, перед съемками женщин чаще всего просили надеть праздничную или старинную одежду. Этнографы-фотографы старались запечатлеть уходящие, быстро исчезающие артефакты: среди фотографий попадаются снимки, где на каком-нибудь фоне разложены те или другие предметы быта.

Следует заметить, что у этнографов-фотографов и художников, как правило, были свои коллекции предметов русской культуры, в том числе и традиционной одежды. Здесь можно было бы назвать таких известных этнографов-фотографов, как художник Н.А. Шабунин, корреспондент МАЭ РАН М.А. Круковский, собиратель А.О. Карелин и др. Это было связано, прежде всего с тем, что художникам часто необходимо иметь «под рукой» образцы исторического костюма для своих полотен. Свои коллекции они, непременно фиксировали на фотографиях. Тогда было принято снимать костюмы на моделях или в виде композиций из значительного количества предметов. В Российском этнографическом музее есть фотоснимки А.О. Карелина, на которых запечатлены предметы народной культуры из его коллекции, в том числе и женская одежда. Подобные кадры есть и в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук (далее МАЭ РАН).

Объектом данного исследования стали фотоотпечатки, хранящиеся в фонде отдела этнографии восточных славян и народов России (отдел Европы) МАЭ РАН. Музей хранит значительное количество иллюстративного материала, большую долю которого составляют именно фотоотпечатки. Отдел Европы МАЭ располагает богатым иллюстративным фондом. Это фотоснимки, негативы и другие виды иллюстраций (рисунки, открытки, картины и др.). Здесь представлены материалы по восточнославянским и другим народам, проживающим на территории Европейской части России и в самых отдаленных районах Сибири. В фонде отдела есть и иллюстрации по народам зарубежной Европы. Коллекции фонда, весьма разнообразные по содержанию, каталогизированы и доступны для исследователей⁴.

Наше внимание привлекли фотоматериалы конца XIX — начала XX в., на которых зафиксированы сюжеты с изображениями женщин и девушек в традиционных костюмах. Тема «народной одежды» широко представлена в фотографиях. Почти все фотографии, на которых люди изображены в процессе труда или в праздничные моменты, дают сведения и об одежде.

Комплектование фототеки отдела Европы началось с конца XIX в. Пополнение происходило разными путями: результаты экспедиций и командировок сотрудников музея или корреспондентов, подарки или покупки от частных лиц, случайные находки, передачи из других музеев и т. д.

До 1930-х гг. иллюстративный фонд отдела в значительной части пополнялся материалами, поступавшими через многочисленных корреспондентов. Ими были лица, интересующиеся этнографией: фотографы, художники, студенты, сельская интеллигенция, политические ссыльные и др. На право изучения и сбора материала по народам различных районов и областей многие из них получали «открытые листы». Некоторые корреспонденты впоследствии становились сотрудниками музея. Следует отметить, что комплектование значительной части фототеки отдела происходило в тесной связи со сбором предметных коллекций. Как правило, корреспонденты (собиратели) присылали в музей не только вещи, но и фотоснимки или рисунки из районов, где они работали⁵.

Фотоиллюстративные материалы позволяли фиксировать не только те предметы, которые по каким-то причинам невозможно доставить в фонды музея, но и костюмы, в которых отражался весь сложный механизм взаимодействия различных его компонентов, а также его изменения. При этом снимки обычно имеют и территориальную, и временную привязку. Именно фотоматериалы нам позволяют увидеть связь людей с предметами (в нашем случае — это костюм) или связь предмета с предметом, т. е. то, что и с чем носили. Известно, что зачастую другие источники (описания собирателей, архивные материалы, публикации и т. п.) не могут дать таких точных сведений. Несмотря на то, что музеем были разработаны очень подробные инструкции по сбору этнографических коллекций, предметы поступали в собрание не всегда с достаточно полной атрибуцией — «легендой». Можно назвать буквально



В.И. Анучин. Группа девушек крестьянок. Красноярский край, Туруханский уезд, д. Сумароново. 1910. Фотоотпечаток. 17 × 12. МАЭ 1691-6. © МАЭ РАН

несколько коллекций, где собиратель дает дополнительную информацию по бытованию того или иного предмета костюма или костюма в целом.

Иллюстрации наряду с предметами и описаниями предметов и явлений составляют один из существенных источников для этнографии. Они как бы помогают оживить предметы, находящиеся в музеях, и вернуть их в среду, окружение, где они когда-то функционировали. Собирая вещественные памятники и помещая их в музей, мы вырываем их из жизни — далекой или близкой. Иллюстрации, особенно фотоснимки, помогают исследователям восстановить утраченные связи. Фотоснимки позволяют зафиксировать локальное и временное разнообразие в традиционной одежде.

Фотографии середины XIX — начала XX в., которые, как правило, имеют точную временную, а в большинстве случаев и географическую привязку, позволяют нам увидеть, как быстро происходили изменения в костюме и что именно изменялось: исходный материал (на смену домотканой ткани приходит ткань фабричного производства), крой (фасон), аксессуары (пояс, украшения и т. п.), головные уборы.

Если в фондах музея мы в основном сталкиваемся с отдельными предметами костюма, то на фотографиях мы видим весь комплекс и сочетание его составляющих. По костюму мы можем судить о возрасте, семейном положении, об имущественном положении, а в некоторых случаях можем определить и географическую привязку, если она отсутствует. Именно по фотографии можно проследить влияние городской моды, увидеть как повязывали платки, как надевался головной убор, каким образом он крепился и, наконец, как его носили. В то же время надо учитывать, что русский костюм отличался удивительным разнообразием и ни один комплект, как правило, не повторял другой.

В XIX в. в музей попадала в основном праздничная или обрядовая одежда. Будничная одежда, которая была предельно проста, как правило, не попадала. Ту же закономерность мы обнаруживаем и на фотоотпечатках: женщины и девушки перед съемками надевали самую лучшую, праздничную одежду. Будничную одежду можно видеть только на фотографиях, где исследователь-этнограф запечатлел определенные виды деятельности, занятий.

Праздничная одежда была удивительно привязана к праздничному времени, и ее особенности проявлялись в зависимости от того, в честь какого праздника наряжалась девушка или женщина. Существовали определенные различия костюма для Пасхи, двенадцатых праздников и праздника святого, во имя которого построена местная церковь. Иную одежду надевали в воскресные и обычные праздничные дни, когда шли в гости, на посиделки, водить хороводы, а также на некоторые виды работ⁶.

На фотографиях мы можем увидеть как традиционную, так и модную одежду, проследить, как изменялась традиционная одежда. Так на одной фотографии можно видеть девушек в традиционной одежде и девушек помладше, одетых уже по городской моде.

Первые поступления иллюстративных коллекций в фототеку отдела Европы относятся к 1880 г. Люди, которые приобретали для музея экспонаты, овладев искусством фотографии, пополняли музей и иллюстративными материалами. Среди таких редких собирателей можно назвать художника Н.А. Шабунина, исследователя М.А. Круковского, которые в совершенстве овладели мастерством фотографии. Большое количество фотоматериалов привозили из своих экспедиций сотрудники музея М.С. Вдудин, Б.Э. Петри и др.

Первая коллекция, зарегистрированная в 1880 г. под номером 106, поступила от зоолога, антрополога и этнографа И.С. Полякова (1847–1887). Известно, что И.С. Поляков активно сотрудничал с ирго. Эти фотографии были выполнены им во время экспедиции по Западной Сибири. Под номером 1 изображена группа русских из Западной Сибири. Фотография выполнена в ателье в рисованном интерьере русской избы.

Еще одна коллекция, в которой представлены изображения женщин в традиционной одежде, — это коллекция под № 160 известного фотографа Вильяма Андреевича Каррика (1827–1878). Она поступила в МАЭ в 1885 г. Съемки проводились в 1860–1869 гг. В основном это постановочные фотографии, выполненные на пленэре, на фоне жилых и хозяйственных построек. На многих фотографиях запечатлены женщины во время домашних или полевых работ. Следует заметить, что на фотографиях В.А. Каррика чаще можно встретить мужчин и детей, чем женщин.

Если проанализировать подписи к фотографиям, то обнаружим следующую особенность. Иногда не указывается регион, а фиксируется только принадлежность к сословию, например: «Женщина в крестьянском платье» (МАЭ 160-38). Если же приводится регион, то название звучит следующим образом: «Крестьянка из Тверской губернии» (МАЭ 160-109). В первом случае мы не имеем географической привязки, а во втором, известно, что крестьянка из Тверской губернии и съемки проходили именно там.

В коллекции В.А. Каррика мы можем познакомиться с ярославским женским костюмом (МАЭ 160-118), с костюмом крестьянки из Тверской губернии; с женскими традиционными костюмами, которые были выполнены в студии в Санкт-Петербурге (МАЭ 160-36;37;38); с одеждой из домотканой пестрядиной ткани на прислуге (МАЭ 160-63); с крестьянкой в набивном сарафане и переднике, нижний край которого украшен каймой из плетеных кружев с бахромой (МАЭ 160-108). Отличался костюм зажиточной крестьянки из Симбирской губернии: сарафан был сшит из штофного шелка, подол украшен широким позументом, к краям рукавов рубахи пришиты кружева, на голове традиционный головной убор — кокошник (МАЭ 160-152).

В 1904 г. в МАЭ на работу был принят художник и фотограф, бывший корреспондент музея Н.А. Шабунин (1866–1907). В том же году он был командирован в Мезенский уезд Архангельской губернии для сбора этнографического материала. Выбор региона объяснялся тем, что в центре внимания собирательской деятельности музея все еще оставались предметы архаического быта, которые, как считалось, давно исчезли на коренной территории расселения народов, но сохранились в отдаленных изолированных районах, главным образом у отдельных групп, обитающих на севере европейской части страны, в Сибири и других регионах. Как писал Н.А. Шабунин в своих письмах: «В нашем необъятном Мезенско-Печерском крае, хотя уже и замечается влияние фабрично-мещанского склада, но тем не менее много-много есть непочатых уголков, в коих таится глубокая старина во всей неприкосновенности — самобытности»⁷. Вещи, а именно предметы традиционной женской одежды, которые удалось приобрести Н.А. Шабунину, были им предварительно сфотографированы на их владельцев. Таким образом, исследователи получили уникальный материал — соединение предмета и фотографии (МАЭ 894).

На снимках прочитывается весь текст по тому или другому экспонату, попавшему в музей. Мы можем проследить и варианты ношения того или другого элемента костюма. Так, например, шелковая косынка с золотной вышивкой, которая была приобретена музеем, на одном снимке накинута на плечи, а на другом — на головной убор и укреплена под подбородком (МАЭ 974-61,62). Шабунин фотографировал женщин в традиционных костюмах, которые в тех краях еще продолжали носить по праздникам, в церковь, в хороводы. В коллекции есть снимок, на котором он попытался запечатлеть праздничное шествие девушек и молодых женщин на площади города Мезени в окружении большого стечения народа. Все они были в традиционных нарядах. К сожалению, технические возможности того времени не позволили получить качественные снимки. Несомненно, фотографии из коллекции Н.А. Шабунина являются уникальным источником по изучению традиционной женской одежды Мезенского края и могут быть использованы в музейной экспозиции при создании традиционного мезенского женского наряда.

В предметной коллекции Н.А. Шабунина есть головной убор девушки-невесты «повязка» (МАЭ 893-19), шубейка из штофа (МАЭ 893-1), несколько душегрей (МАЭ 893-13, 15,16,18) и шаль

(МАЭ 893-30). Все эти предметы попали и на снимки. На фотографиях на женщинах много украшений: кольца, серьги, шейные украшения. Многие из них тоже были приобретены для музея.

Особый интерес вызывают фотографии Н.А. Шабунина, где изображены девушки и женщины. Здесь, к примеру, можно видеть разные способы подвязывания поясов. Так у девушек пояса завязывались спереди, у женщин на боку. В косы девушки вплетены ленты и «плетешки» (МАЭ 894). Коллекция Н.А. Шабунина ценна еще и тем, что сохранились оригинальные описи предметов и фотографий, где собиратель дал достаточно полную информацию, некоторые предметы он сопроводил рисунками.

Среди фотографий М.А. Круковского (съемки проводились в 1905 году в Олонецкой губернии) мы видим как снимки предметов, которые были приобретены им для музея, так и постановочные кадры, которые фиксируют каким образом носили те или другие детали костюма. На одной из фотографий изображены три девушки, две в традиционной одежде девушек на выданье, а третья, помоложе, одета уже по городской моде. Единственным знаком новой моды у двух девушек служат зонтики, которые очень быстро вошли в моду среди деревенских жительниц (МАЭ 1336-50).

В 1910 г. в иллюстративном фонде были зарегистрированы фотографии исследователя-антрополога В.И. Анучина (1875–1941), который был направлен музеем в Туруханский уезд Красноярского края. Съемки проходили в селах и деревнях. На фотографиях изображены пейзажи, постройки и местные жители. Это в основном жители купеческого сословия, на женщинах — одежда городского фасона (МАЭ 1691-3).

В 1925 г. этнограф Д.Д. Травин (?–1942) совершил поездку в отдаленные регионы Печорского края Архангельской губернии — достаточно отдаленный район европейского севера России, где долго сохранялся старый уклад жизни. Традиционная одежда все еще хранилась в сундуках, и женщины надевали ее, отправляясь на хороводы и другие праздники (МАЭ 3301-1-4).

Как мы видим, основная цель фотографов и этнографов совпадала — зафиксировать традиционный костюм, и все те изменения, которые уже стали происходить, не могли не попасть в объектив фотоаппарата. И сегодня мы можем судить по этим снимкам, как быстро, в каких регионах, сословиях и каким образом происходили изменения женского костюма.

¹ Берг Л.С. Всесоюзное географическое общество за 100 лет. М., Л. 1946. С. 146.

² Программа для собирания сведений по этнографии. Издание Императорского Русского географического общества. СПб., 1897. С. 1–9.

³ Берг Л.С. Всесоюзное географическое общество за 100 лет. С. 148.

⁴ Станюкович Т.В. Памятники материальной культуры народов европейской части СССР и зарубежной Европы. // Сб. МАЭ. Вып. 38. Л.: Наука, 1982. С. 145–152; Лаврентьева Л.С. Каталог иллюстративных коллекций отдела Европы МАЭ // Сб. МАЭ. Вып. 45. СПб.: Наука, 1992. С. 180–207.

⁵ Станюкович Т.В. Этнографическая наука и музеи. Л.: Наука, 1978. С. 125.

⁶ Мухина З.З. Русская крестьянка в пореформенный период (вторая половина XIX — начало XX века). СПб.: Дмитрий Буланин, 1918. С. 474–500.

⁷ Архив АН РАН. Ф. 142. Оп. 2. Д. 115; Ф. 142. Оп. 11 (до 1918). Д. 58. Л. 36–40. Письмо Н. Шабунина из Мезени, 28 апреля 1906 г.

Е.Б. Толмачева

Фотомонтаж и ретушь в ранней этнографической фотографии: эстетика или коммерческий ход?

Создание монтажей из нескольких базовых фотоизображений и внесение иных доработок в имеющийся фотодокумент становится возможным уже на ранних этапах существования фототехнологии. Фотомонтаж, как и ретушь, довольно распространенное явление в фотографии. Различная доработка изображений проводилась на всем протяжении существования аналоговой фототехнологии. С помощью разнообразных модификаций появлялся особый вид документа, который имел довольно опосредованное отношение к реальности своего создания. Материал насыщался дополнительными смыслами и отражал определенные концепции, образы и представления того, кто его обрабатывал.

Исследователю важно разбираться в нюансах этого специфического явления, особенно при работе с историческими и этнографическими источниками. Фотография как научный документ сложна и многогранна в своей основе, она предоставляет множество визуальной информации и различных построений данных. Поэтому выявление фальсификаций и доработок, которые могут даже изменить статус фотографии, превратив ее из научного документа в сугубо художественное произведение, которое не может служить источником для исследований, нередко является сложной задачей.

Необходимо четко определить терминологию, так как при всей ее очевидности фотомонтаж и ретушь часто объединяют в качестве однотипного способа доработки документов,



Персияне-разносчики. Тифлис. Фотоотпечаток. 11 × 14. МАЭ № 255-254. © МАЭ РАН



Тип индианки племени апачи с татуировкой на лице и на теле с многочисленными нитками бус на шее и груди (фас). Поступила от К.К. Гильзена в 1902 г. Фотоотпечаток. 14 × 10. МАЭ № 644-19. © МАЭ РАН

не до конца понимая, что это разные операции. Оба способа модификации и создания нового документа имеют в конечном результате одинаковую цель, однако технически и методически они различны.

Значение слова монтаж довольно многозначно, и людям, далеким от фотографии, в основном знакомо по области киноиндустрии. В тексте под этим термином будет пониматься только соединение нескольких фотоизображений или их частей для получения нового изображения.

Обычно создание монтажей в ранней фотографии объясняется несовершенством техники, которая не позволяла сделать снимок так, чтобы все объекты были бы представлены с одинаковой степенью яркости и проработанности деталей на разных планах, и существованием различных эстетических подходов у авторов. Известно, что ранние негативные материалы были слабочувствительны к сине-голубому цвету. Сложности возникали, например, при фотографировании пейзажей, так как для детализации неба требовалась более длительная выдержка. Поэтому небо нередко снимали отдельно и монтировали в основной снимок. Благо, что данный элемент не вызывал больших трудностей для наложения. Иногда монтирование на один лист использовалось для создания художественных сюжетов, приближенных к живописным образцам, или для формирования многопортретных композиций, когда сложно было собрать для съемки одновременно всех необходимых субъектов вместе или технически затруднительно провести фиксацию при многофигурных композициях.

Применялся как механический фотомонтаж — вырезание, подгонка и склеивание различных фотоизображений, так и проекционный монтаж — последовательное экспонирование негативов на один и тот же лист⁴. Все отобранные для монтажа фотографии помимо сюжетного соответствия должны были иметь одинаковый по отношению к горизонту угол съемки и близкое по направлению освещение. На создаваемом вновь изображении кроме линейной перспективы большое значение имела «воздушная» — образуемая различием яркостей предметов, находящихся на разных планах. Помимо соединения отдельных снимков, приходилось дополнять или перестраивать сюжетно-образительную часть композиции.

Под термином ретушь будет рассмотрено явление в обработке фотоматериала, когда с одного документа удаляли лишние элементы или, наоборот, их добавляли, дабы дополнить первоначальный смысл, изменить зафиксированный факт или улучшить качество изображения. В литературе для обозначения этой технологии использовался также термин «пальмирование». Однако он имел негативную окраску, с намеком на то, что необходимо закрыть или удалить человека или деталь, «неправильно» оказавшихся в кадре. Сегодня обычно понятие «пальмирование» используют для описания способа избавления от нежелательных лиц на групповых фотопортретах, часто практиковавшегося в периоды репрессий.

Мы рассмотрим эти два способа доработки документов на примере этнографических изображений. Разнообразие возможных манипуляций именно в фотографиях, затрагивавших этническую тематику, позволяет взглянуть на данное явление под особым углом. Ассемблирование и обработка в документе, который претендует на то, чтобы стать научным источником, ставит вопрос не только о его достоверности, но и возможности использования полученных данных для исследования. Однако основной проблемой становится выявление таких документов, так как порой невозможно заметить наличие модификаций без проведения специальных технических исследований. Да и у зрителя должен быть опыт по определению подобного рода подделок. Нужно понимать, что при некоторых видах трансформации отпечатков и при высоком профессионализме монтажера и ретушера изменения заметить невозможно. Обычно подобные факты выявляются только в случае обнаружения оригинального негатива (если негатив ретушировался, то невозможно сделать это незаметно) или отличающегося отпечатка — источника для дальнейшего творчества.

Изображения на основе этнографических сюжетов подвергались разнообразным трансформациям, однако обработки характерны, в основном, для документов, изготовленных до 1920–1930-х гг. и для определенных ситуаций. Чаще всего модифицировали материалы, предназначенные для продажи в качестве открыток путешественникам и в коллекции различных организаций. Обычно монтажи не встречаются на фотодокументах, созданных, например, исследователями в профессиональных поездках и экспедициях, так как создаваемый ими материал не требовал специальной доработки, чтобы стать коммерчески привлекательным. К тому же нужно понимать, что создание монтажа требовало определенных знаний и умений в области послесъемочной обработки. Ретушь и дорисовка в той или иной степени встречается значительно чаще, однако и они более характерны для документов, которые создавались в коммерческих целях.

Монтаж в этнографической фотографии чаще всего использовался не только для создания эстетическо-художественных композиций. Его цель была иной. Имеющиеся фотоматериалы представляют нам картину выгодного коммерческого хода, когда с помощью монтирования нескольких изображений в одно создавался новый объект, который также можно было продать. Причем коммерсанты могли проводить такое преобразование с чужими фотоматериалами. Возможно и для того, чтобы не быть обвиненным в нарушении авторских прав.



Мордва. Поступила от И.С. Полякова в 1880 г. Фотоотпечаток. 10 × 14. МАЭ № 106-80. © МАЭ РАН



Вотьяки. Из издания: Риттиг А.Ф. Материалы для этнографии России. Казанская губерния: 14–14. Ч. II. Казань. 1870. 226 с. Вклейка № 8.

Также монтажи использовались для «усиления» насыщенности визуальной информацией. На фотоизображения собирались различные элементы, которые, по мнению автора, были наиболее этнографичны и ярче представляли культуру, делая этнообраз объемнее.

Переходным вариантом между монтажом и ретушью можно считать удаление или замена фона. Фотографий, на которых фигуры вырезаны из оригинального контекста и помещены обычно на однородный фон или задний план заретуширован тем или иным способом, достаточно много. Как правило, на таких материалах сохранен оригинальный пол или земля, возможно, для того, чтобы объекты не висели в воздухе. Подобная коррекция могла проводиться в том случае, когда людей фотографировали в студии. Чтобы студийный задник, который не гармонировал с сюжетом, не отвлекал внимание, его удаляли. Возможно, таким способом редактировались и съемки, сделанные на улице. Однако съемка, проведенная вне студийного пространства, дает обычно менее четкие контуры фигур, да и не имело смысла вырезать отдельные детали, если, как правило, подобные сюжеты снимали в культурном контексте, что в большей мере насыщало изображение интересной, экзотической информацией.

В ретушной обработке изображений выделяется несколько видов:

- удаление деталей;
- добавление деталей;
- прикрытие деталей;
- замена деталей.

Удаление деталей — это тот вид ретуши, который обычно приводится в пример в литературе, как отмечалось выше (когда с фото удалялись негодные люди). Однако для этнографической фотографии лишние лица на фото не самая актуальная проблема. Чаще стирались отдельные предметы, которые могли изменить концепцию, выстраиваемую фотографом. Одним из самых известных примеров является хорошо исследованное наследие американского фотографа Э. Куртиса. Он, создавая пасторальные фотографии о традиционной жизни североамериканских индейцев, удалял с них современные предметы, возвращая своих героев в идеальное прошлое и формируя образ жизни аборигенов как более традиционный, чем было в реальности². Такая обработка изображения самая коварная. При проведении профессиональной ретуши обнаружить изменения в конечном изображении по сравнению с оригиналом почти невозможно. Нюансы обычно выявляются, если обнаруживаются иные интерпретации документа.

Добавление деталей, пожалуй, самый распространенный способ доработки изображений. В отличие от предыдущего случая такая коррекция очень заметна, если она проводилась не на негативе, а на отпечатке. Особенно усовершенствованные фрагменты проявляются при увеличении картинки. Данный вид обработки применялся для усиления эффекта от происходящего события и для прояснения некоторых деталей. Дополнения были совершенно разными, от безобидных дорисовок волос, исправления дефектов лица и очерчивания контуров до более серьезных вмешательств в документ. Нередко такие манипуляции сильно искажали первоначальное изображение, особенно форму и выражения лица. В этнографической фотографии, помимо

улучшения деталей портретов, чаще всего производились дорисовки рисунков и татуировок на теле. Нередко добавлялся задний фон, например интерьер комнаты или другого жилища, стена дома и пр. Иногда такая доработка выглядит более чем забавно. Например, могли нарисовать снег, если человек сфотографирован на лыжах, но вот время года оказалось неподходящее, или же снимок и вовсе сделан в студии.

Не менее интересна и замена различных деталей на изображениях, чаще всего с помощью дорисовки. Данная обработка проводилась как с целью придания наиболее правильного с точки зрения традиционного быта представления о культуре, так и исправления неудачных деталей изображения. Поверх имеющихся предметов рисовались другие объекты, более традиционные, показательные или понятные зрителю. Этот способ мог применяться вместо кардинального удаления отдельных фрагментов фотографии, проще нарисовать новое, чем незаметно удалить часть изображения с реконструкцией фона на пустом пространстве.

В случаях дорисовок оригинальные фотографии нередко превращались в картинки, в которых изначальный фотоматериал можно увидеть только при внимательном рассмотрении или при сильном увеличении.

Прикрытие деталей также встречается в этнографической фотографии. Причем зарисовка, заштриховка отдельных фрагментов не только хорошо видна, но ее и не пытались сделать незаметной. Проводилась ретушь двух типов: дополняли фотографию различными элементами, чаще всего одеждой, или же просто грубо стирали или зарисовывали отдельные части. Применялась такая коррекция чаще всего для маскировки голого тела, то, что считалось неприличным. Хотя нужно признать, что нередко фотографии, которые создавались под грифом этнографических, выглядели более чем вызывающими. И наоборот, такой обработкой ретушер мог создавать некую интригу вокруг запретного.

Подводя итог всему вышесказанному, можно опровергнуть слова одного из самых популярных исследователей фотографии Р. Барта, считавшего, что в случае фотографии нельзя отрицать, что вещь там была, фотография может обманывать в отношении смысла вещи, но не в том, что касается ее существования в кадре³. Существует мнение, что достоверность зафиксированного факта сохраняется даже при монтаже⁴. Однако, как правильно отметил В. Стигнеев, при фотомонтаже реальность не перетекает в снимок, у изображения нет прототипа в реальном мире, поэтому он — плод фантазии автора⁵.

Иногда фотодокумент очень обманчив, и ничего нельзя уверенно отрицать или утверждать в его отношении, если не проведена техническая экспертиза, подтверждающая его достоверность и отсутствие дополнительных манипуляций. Установить правду помогает историческая экспертиза, но, к сожалению, существует довольно много документов, не имеющих легенды. Поэтому вопрос о технической достоверности изображения, особенно если оно раннее и не сохранилось оригинального негатива, должен обязательно подниматься в определенных контекстах при работе с фотодокументом. Чаще всего отретушированные и смонтированные материалы не единичны, в однотипной коллекции или в работах одного автора могут оказаться многочисленные случаи обработки.

Е.В. Ариштович

Дореволюционные фотографии Пустозерска и пустозерских семей из фондов музея-заповедника «Пустозерск»

Историко-культурный и ландшафтный музей-заповедник «Пустозерск», образованный в 1991 г., является научно-исследовательским и культурно-просветительским учреждением, созданным с целью выявления, собирания, хранения, изучения и публикации музейных предметов и музейных коллекций, сохранения историко-культурного наследия первой столицы Печорского края — города Пустозерска.

Пустозерск был основан осенью 1499 г. по указу князя Ивана III, а в XVII в. стал административным, торговым, культурным и религиозным центром всего Печорского края.

В 2019 г. исполняется 520 лет с момента основания Пустозерска. И несмотря на то что его не существует уже более 50 лет, остались фотографии, как важнейший источник, который может донести до потомков облик города и его жителей.

Данная публикация является первой попыткой составить обзор фотографического фонда музея-заповедника «Пустозерск» и более подробно рассмотреть собрание дореволюционных фотографий Пустозерска и пустозерских семей.

Фонды музея-заповедника насчитывают около трех тысяч фотографических источников — это коллекции фотографий, отдельные фотографии, почтовые открытки, фотокопии, негативы пленок, слайды, диапозитивы и фотопленки.

Коллекция начала формироваться с 1993 г. Первым поступлением стало собрание фотокопий из личного архива Александра Михайловича Спирихина, уроженца Пустозерска (род. 1916) — 443 фотокопии с пояснительными текстами. На них изображены пустозеры и их потомки, а также лица и события, так или иначе связанные с Пустозерском.

В последующие годы собрание пополнялось за счет даров пустозеров, их детей и родственников, а также жителей других областей Ненецкого автономного округа. Огромную роль при комплектовании фотофонда сыграли Н.А. Окладников, М.И. Фещук, Л.И. Дуркина, Г.С. Кожевин, С.И. Федянова и семья Спирихиных, история рода которых в Пустозерске начинается с XVII в., когда священник Стефан Спирихин был направлен служить в соборной Преображенской церкви (служил в Преображенской и Введенской церквях с 1784 по 1814 г.).

В фотографическом фонде музея-заповедника «Пустозерск» существует тематическая рубрика «Персоналии», она представлена семьями пустозеров и их потомков и состоит из 28 отдельных папок, с помощью которых проще ориентироваться при поиске нужного человека.

Структурно фотофонд можно разделить по основным темам:

- 1) мероприятия, посвященные Пустозерску;
- 2) виды окрестностей Пустозерска;
- 3) уроженцы, жители и потомки пустозеров;
- 4) кладбище;
- 5) деятельность музея-заповедника «Пустозерск»;
- 6) дома жителей Нижнепечорья;
- 7) быт жителей Нижнепечорья;
- 8) памятники и памятные знаки;
- 9) Печорский уезд.

Дореволюционные изображения пустозеров и их семей в собрании музея-заповедника «Пустозерск» и в других музеях округа и области встречаются крайне редко. Это связано в первую очередь с тем, что цены на фотографии были высокими, например, в Москве середины XIX в. стоимость дагеротипа могла достигать среднего месячного жалования служащего и лишь к концу XIX в. с развитием технологий и удешевлением материалов фотографии стали более доступны¹. Услуги заезжих фотографов, изредка бывавших в Пустозерске, были не по карману местным жителям.

Второй причиной, по которой фотографий дореволюционного периода пустозеров и их семей встречается крайне мало, — это удаленность города от «большой земли». В Пустозерске фотосалонов не было, и пустозеры могли позволить себе поход в фотоателье только тогда, когда выезжали в большие города на службу или по каким-либо личным делам.

Несмотря на отсутствие фотоателье, фотоаппаратура у жителей Нижнепечорья в дореволюционный период бытовала, о чем свидетельствуют редкие снимки из частных коллекций жителей Ненецкого автономного округа.

Основной фонд музея-заповедника включает в себя 186 единиц хранения, девять из которых — фотографии дореволюционного периода, запечатлевшие Пустозерск и его жителей. Данные фотографии являются оригиналами, все в хорошей сохранности, атрибутированы, информативны и отличаются хорошей детализацией, что объясняется техникой фотопечати: размер снимка соответствовал размеру негатива.

Научно-вспомогательный фонд включает 2492 фотоисточника, из них 58 можно отнести к дореволюционному периоду, 20 имеют неопределенную дату создания, но, соотнося их с событиями и личностями того периода, мы считаем, что их также можно отнести к дореволюционным.

Таким образом, можно сказать, что коллекция музея-заповедника располагает 88 дореволюционными фотографиями и фотокопиями.

Основные сюжеты дореволюционных фотографий:

- одиночные и групповые постановочные снимки солдат и офицеров различных родов войск, уроженцев Пустозерска и их родственников;
- Печорский уезд: Пустозерск и его окрестности, деревни Нижнепечорья, посещение Печорского края архангельским губернатором и т. д.;
- одиночные и групповые постановочные снимки жителей Пустозерска и их семей;
- известные люди, посетившие Пустозерск: А.А. Борисов, И.В. Сосновский.

Первая дореволюционная фотография поступила в основной фонд музея-заповедника в 2012 г. Это фотопортрет Петра Федоровича Иванова (1859–1913), волостного писаря Пустозерска².

Он прослужил в данной должности 22 года. За честную службу удостоен золотой, серебряной и бронзовой медалей. На его могиле на кладбище в Малом бору в Пустозерске установлен каменный памятник, украшенный надписью: «Здесь погребено

¹ Грюнталь В.Г. Фотоиллюстрация, светопись, трансформация, фотомонтаж. М., 1966. С. 202–203, 211–212.

² Edward Curtis' Epic Project to Photograph Native Americans. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.smithsonianmag.com/history/edward-curtis-epic-project-to-photograph-native-americans-162523282/?no-ist>

³ Барт Р. Camera lucida. М., 1997. С. 115, 129.

⁴ Новоспаский В. Фотография в книге. М.: Книга, 1973. С. 26.

⁵ Стигнеев В. Поэтика фотомонтажа (в докомпьютерную эпоху) // Фотография: проблемы поэтики. М: лки, 2008. С. 185–203. С. 185.



Я.И. Лейцингер. Почтовая открытка «Пустозерск начало XX века». 1909. Фотоотпечаток, картон. 15 × 21. мзп кпоф-1123.
© гбук «Историко-культурный и ландшафтный музей-заповедник „Пустозерск“»

тело Пустозерского волостного писаря Петра Федоровича Иванова, скончался 22 октября 1913 г. на 54 году от рождения. Мир праху твоему дорогой труженик. Крестьяне Пустозерской волости в благодарность за честную службу на пользу волости на протяжении 22 лет 1891–1913 гг. Вечная память и вечная слава». Редкий пример, когда жители города ставили надгробный памятник должностному лицу на свои деньги.

Также в собрании есть групповая постановочная фотография дореволюционного периода, на которой запечатлены сыновья П.Ф. Иванова — Евгений и Николай, установить это удалось по надписям на обороте⁵.

Самая ранняя фотография в собрании основного фонда музея-заповедника датируется 12 августа 1897 г. Это фотопортрет Никандра Ивановича Иванова (21.09.1868–17.02.1913). Изготовлена она была в фотосалоне Я.И. Лейцингера в г. Архангельске⁶.

Родился Н.И. Иванов в г. Холмогоры. В 1883 г. поступил в Архиерейский дом в Крестовую церковь певчим. В 1884–1885 гг. обучался в псаломщическом классе. С августа 1885 г. был псаломщиком Великовисочного прихода Мезенского уезда Архангельской губернии, позже был переведен в Пустозерский приход Печорского уезда (с 1896). Известно, что в 1896–1900 гг. работал учителем в Пустозерской школе грамоты.

Также в собрании музея-заповедника имеется фотография дореволюционного периода Н.И. Иванова с семьей: с женой Александрой Петровной и тремя детьми — Александром, Вячеславом и Ниной⁷.

Представляя интерес фотографии одного из жителей Пустозерска — крестьянина-промышленника Ивана Александровича Кожевина⁸. Среди жителей Пустозерска он оставил заметный след своей хозяйственно-промысловой деятельностью. Имея промысловое свидетельство 2-го разряда, занимался морским зверобойным и рыбными промыслами в Баренцевом и Карском морях. Был известным мореходом, с 16 лет плывал по Ледовитому океану и Карскому морю, самостоятельно управлял имевшимися в его владении парусным и парусно-гребным судами.

Известна история, которая характеризует И.А. Кожевина как необыкновенно отзывчивого и гуманного человека. 12 сентября 1894 г. английский пароход «Sternen», возвращавшийся из Сибири после успешной проводки по Северному морскому пути на Енисей двух английских судов, из-за сильного многодневного тумана и снегопада потерпел крушение близ Югорского Шара, в 50 сажнях от берега. Получив известие об этом, И.А. Кожевин, находившийся в то время вблизи крушения на побережье Карского моря, используя свою власть и авторитет, мобилизовал находившихся на промысле в Югорском Шаре ненцев и русских поморов-промышленников и лично возглавил операцию по спасению членов экипажа потерпевшего крушение английского судна. Сначала все 49 членов английского экипажа были доставлены в поселок Хабарово на берегу Югорского Шара, затем двумя партиями на оленьих упряжках были перевезены в Пустозерск.

В конце ноября 1894 г. И.А. Кожевин организовал отправку членов экипажа английского парохода по зимнему тракту через Усть-Цильму в Архангельск и лично сопровождал всех их, обеспечивая в пути питанием и всем необходимым. В Архангельск английские моряки приехали 13 декабря. Здесь их приняли очень тепло и разместили в гостинице.

Вернувшись в Англию, моряки рассказали об оказанной им помощи и о русском гостеприимстве. И в начале января 1895 г. в лондонских газетах «Times» и «Standart» публикуются статьи с описанием трагического происшествия с судном «Sternen» и подробностей спасения его экипажа.

Английская королева Виктория наградила Кожевина золотой медалью. Русский император Николай II, узнав о поступке Ивана Александровича, также наградил его серебряной медалью. На одной из фотокопий из собрания музея-заповедника «Пустозерск» Иван Александрович запечатлен с обеими медалями⁹.

Также в собрании музея-заповедника имеются фотокопии дореволюционного периода семьи Ивана Александровича Кожевина: его жены Ирины Петровны, сыновей Александра, Евгения и Андрея, внука Всеволода.



Я.И. Лейцингер. Родственники Ивановых. Фотоотпечаток на фирменном бланке. 17 × 22; 21 × 24 мзп кпоф-1083/3.
© гбук «Историко-культурный и ландшафтный музей-заповедник „Пустозерск“»

В августе 2017 г. научно-вспомогательный фонд музея-заповедника пополнился уникальной копией с фотографии 1909 г.⁸ Фотографию в электронном виде передал Сергей Вячеславович Козлов — краевед, член Ненецкой региональной общественной организации «Общество краеведов». Ему, в свою очередь, фотографию передал Александр — правнук Ивана Ивановича Тулубьева. Фотография была сделана в 1909 г., когда во второй половине июля архангельский губернатор Иван Васильевич Сосновский вместе с тремя членами Губернского совещания: исполняющим обязанности губернского агронома Иваном Ивановичем Тулубьевым, архангельским городским головою и членом распорядительного комитета Я.И. Лейцингером (является автором снимка) и лесным ревизором Э.Э. Мицкевичем (бывшим Печорским ревизором) — посетили Печорский уезд для личного «ознакомления» с краем и исследования возможности его заселения⁹.

На снимке запечатлен архангельский губернатор с чиновниками и жителями Пустозерска у здания Пустозерского волостного правления. Волостное правление, по словам старожилов, состояло из одной большой комнаты, обставленной кругом скамейками. В углу находилась большая икона Спасителя. Волостное собрание проводилось раз в год. Делегаты съезжались со всей волости. Гостиниц тогда не было, размещались кто у кого мог. Собрание проходило по три-четыре дня. Выбирались

старшина, староста, десятский, а писарь нанимался за плату. Народ весь на скамейках не помещался, сидели прямо на полу¹⁰.

Удивляет тот факт, что спустя более ста лет фотография находится в необыкновенно хорошем состоянии: на ней отчетливо можно рассмотреть каждого персонажа (а это более шестидесяти человек), детали одежды дореволюционного периода, надписи на здании волостного правления, где располагалась также Государственная сберегательная касса, и даже маковки пустозерской Преображенской церкви, построенной в 1837 г. Эта фотография, несомненно, имеет большую историческую и музейную ценность.

В собрании музея-заповедника имеются также восемь фотокопий и одна почтовая открытка с видами Пустозерска, сделанные в этой поездке Я.И. Лейцингером. Одна из этих фотокопий получила название «Последняя листовенница». По преданию, на этом месте по приказу царя казнили «немирную карачейскую самуюдь»¹¹.

Редкими в собрании музея-заповедника являются снимки духовенства: священников, псаломщиков и их семей. Например, фотография Николая Ивановича Попова — священника пустозерской Преображенской церкви, с женой Агнией Михайловной и сыном Евгением¹².

Попов Николай Иванович (1864–1934) после окончания Архангельской духовной семинарии с сентября по декабрь 1892 г. состоял безвозмездно учителем в



Я.И. Лейцингер. Иванов Никандр Иванович (1868–1913) — псаломщик Великовического прихода Мезенского уезда Архангельской губернии. Фотоотпечаток на фирменном бланке. 8 × 5,5; 10 × 6. мзп кпоф-870. © ГБУК «Историко-культурный и ландшафтный музей-заповедник „Пустозерск“»

Пустозерской церковно-приходской школе, а затем сменил отца на месте священника в Пустозерском приходе и служил в Преображенской церкви около сорока лет.

В начале 1920-х гг., когда начались гонения на церковь и церковных служителей, семью Попова выселили из дома и лишили права избирательного голоса. Семья переехала в д. Устье, где Николай Иванович и умер 19 апреля 1934 г.¹³ В собрании музея-заповедника большой интерес как для потомков, так и для исследователей представляют фотографии дореволюционного Пустозерска, на которых можно увидеть, как выглядели дома, улицы, памятники архитектуры, волостное правление, местные жители и т. д.¹⁴ Подобные фотографии являются уникальным визуальным материалом.

Хочется заметить, что Пустозерск начала XX в. — это небольшое поселение, насчитывающее 25–30 жилых домов и около сорока нежилых построек. Особо интересны те фотографии, на которых изображена Преображенская церковь 1837 г. постройки. Это была третья по счету Преображенская церковь в Пустозерске, до нее на том же месте возводились еще две. После революции храм оставался действующим до 1930 г. и был закрыт последним во всей волости.

В 1930-е гг. минувшего столетия колокольню Преображенской церкви разрушили, а с самого храма скинули все пять глав. Последнюю службу в храме отслужил священник Иван Васильевич Михайлович в 1931 г.

Архив церкви и утварь из драгоценных металлов были вывезены, дорогостоящие иконы и иконостас разрушены или выброшены. Колокола с колокольни сброшены на землю и также увезены.

Церковь переоборудовали под начальную школу, позднее в ней разместили дом-интернат для престарелых. В 1950-х годах строение разобрали и перевезли в д. Устье, где приспособили под колхозный склад, позднее конюшню¹⁵.

В собрании музея-заповедника «Пустозерск» практически все фотографии дореволюционного периода оформлены на специальные картонные бланки (паспарту), они одновременно защищают снимок от повреждений, являются носителем информации и важным элементом оформления.

В музее-заповеднике имеются две фотографии, сделанные в разных частях Российской империи: первая в Печорском уезде, селе Великовическое в 1912 г., вторая в Великом Новгороде в 1910 г.

Их объединяет идентичный фотографический бланк, вероятно изготовленный на фабрике в промышленном масштабе, с пустым местом в центре, куда вклеивали фотографии. Бланк обрамлен белой рамкой со стилизованным растительным орнаментом¹⁶.

Дореволюционные паспарту являлись своеобразными визитными карточками фотографических заведений. Их рисовали неизвестные художники и печатали в специальных заведениях — литографиях. В собрании музея-заповедника имеются фотографии и фотокопии на фирменных паспарту, на лицевой стороне которых внизу можно увидеть надпись с названием формата фотокарточки «Visit Portrait»¹⁷, «Cabinet Portrait»¹⁸, а также название города, где происходила съемка: «Архангельск»¹⁹, «Ив. Вознесенск»²⁰, «С. Петербург».

Кроме того, на лицевой части дореволюционных фотографий встречаются фамилии фотографов: Я. Лейцингер²¹, П. Григорьев²², М.Т. Сорокин²³, И. Соберг²⁴, Г. Вестли²⁵.

Еще одним форматом фотоисточников, имеющихся в музее-заповеднике «Пустозерск», является «Carte postale» — почтовая карточка²⁶.

Почтовые карточки не имеют жесткой картонной основы, а на обратной стороне предусмотрено место для адреса и марки, чтобы фотографию можно было отправить по почте.

Автором наиболее часто встречающихся фотографий в собрании музея-заповедника «Пустозерск» является известный на Севере фотограф Яков Иванович Лейцингер (27.03.1855–15.09.1914)²⁷.

Известно, что он лично посещал Пустозерск и производил фотосъемку. В музее-заповеднике имеется фотография, на обороте которой существует типографский фирменный знак «Съверная фотографія Я. Лейцингера въ Архангельскъ» с изображением в верхней части фото шести медалей и двух голов оленя. На лицевой части нескольких фотокопий в нижнем правом углу имеется круглая фирменная печать «Я. Лейцингеръ Архангельскъ», а также несколько фотокопий с картонных бланков с прямоугольными рамками, в нижней правой части которых изображены две медали с надписью по диагонали: «Я. Лейцингеръ Архангельскъ».

Фотографии дореволюционного периода, составляющие фотографический фонд музея-заповедника «Пустозерск» постановочные: одиночные и групповые. Большинство сделано в фотосалонах, на фоне красивых задников, узорных скамеек и резных колонн. На фотографиях дамы одеты в красивые наряды, можно увидеть множество украшений, мужчины — в костюмах-тройках. Это объясняется тем, что в конце XIX — начале XX в. поход в фотоателье могли позволить себе только обеспеченные люди, и это было значительным событием в их жизни, поэтому на съемку приходили целыми семьями, одевались в лучшие наряды.

На фотографиях и фотокопиях пустозерцев и их семей можно заметить, что люди не улыбаются, выражение лиц и позы статичны²⁸. Связано это с тем, что время экспозиции занимало несколько минут и фотографируемые объекты должны были оставаться неподвижными, они выбирали наиболее комфортное положение тела и выражение лица. Улыбку было трудно сохранять несколько минут, это приводило к смазыванию снимка. В свою очередь, фотографы, чтобы обеспечить максимальную неподвижность клиентов, использовали вспомогательные средства, такие как скамьи, стулья, кресла с подлокотниками, колонны и т. д.²⁹

Снимать детей было еще сложнее из-за их неусидчивости: результат такой съемки мы можем видеть на одной из фотографий из собрания музея-заповедника³⁰.

Таким образом, фотоснимки представляют собой ценные источники информации по своей достоверности, многообразию содержания и возможности зрительного и эмоционального воздействия на человека.

¹ Старинные фотографии: форматы. [Электронный ресурс]. url: <http://www.photorepair.ru/starinnyie-fotografii-formatyi>

² мзп кпоф-869.

³ мзп кпоф-1083.

⁴ мзп кпоф-870.

⁵ мзп кпоф-871.

⁶ пкипм кнвм-1 /88 б.

⁷ Окладников Н.А. Пустозерск и Пустозерье. Из истории Печорского края [краеведческие очерки]. Архангельск: Правда Севера, 2010.

⁸ мзп нвм-1214/1.

⁹ Северный край: иллюстрированный альбом Архангельской губернии. 1914 г. / Архангельский областной краеведческий музей. Фот. Я.И. Лейцингер и др.; коммент. Е. Бронникова. Архангельск: Правда Севера, 2006.

¹⁰ Тунгусов А. Хранительница старины // Костер и светильник / Сост. Л.Ю. Корепанова. Тула: Изд-во «Пересвет», 1993.

¹¹ пкипм кнвм-270.

¹² пкипм кнвм-1 /31 б.

¹³ Михайлов А. Мой дед священник Иоанн // Образ. 1997. № 1(8).

¹⁴ мзп кпоф-1123.

На сегодняшний день фотографический фонд музея-заповедника «Пустозерск» активно пополняется фотографиями разных лет. В фонды поступают черно-белые, цветные фотографии и фотокопии, напечатанные на фотобумаге в технике фотографической печати.

Предметы фотографического фонда всегда экспонируются на выставках и экспозициях музея-заповедника, с ними работают учащиеся, краеведы, ученые и исследователи. Сотрудники музея-заповедника «Пустозерск» используют фотоисточники в научно-исследовательской работе. В 2018 г. из запланированных девяти новых выставок, четыре являлись фотографическими.

Представляется важным продолжить работу по выявлению и уточнению людей, изображенных на фото, дат создания изображения, а также имен фотографов, авторов имеющихся в фондах снимков.

Для этого необходимо исследовать документы государственного архива Ненецкого автономного округа, музейные и частные собрания, находящиеся на территории округа, ознакомиться с картотекой Архангельского областного краеведческого музея, МАЭ РАН г. Санкт-Петербурга, Вятского краеведческого музея и других, в том числе негосударственных музеев.

¹⁵ Окладников Н.А., Матафанов Н.Н. Тернистый путь к православию. Архангельск, 2008.

¹⁶ мзп кпоф-1195, мзп нвф-952 /5.

¹⁷ мзп кпоф-869.

¹⁸ мзп кпоф-871.

¹⁹ мзп кпоф-870.

²⁰ мзп кпоф-1083 /5.

²¹ мзп кпоф-870.

²² мзп кпоф-1083 /5.

²³ мзп нвф-955/1.

²⁴ мзп нвф-955/4.

²⁵ мзп нвф-1347/1.

²⁶ мзп нвм-952/4, мзп нвф-967/1-2, мзп кпоф-1123.

²⁷ Бронникова Е.П. Архангельская фотография (1847–1931). Архангельск, 2014.

²⁸ мзп кпоф-1083 /5.

²⁹ мзп кпоф-1083/3, мзп кпоф-870.

³⁰ мзп кпоф-871.

О.М. Богданова

Комплексы семейных фотографий в собрании Каргопольского музея

В 2018 г. в фонды музея были приняты комплексы фотографий каргопольских семей Колесовых и Григорьевых. Ранее в музей уже поступали предметы, принадлежащие членам этих семей: документы, посуда, предметы интерьера, личные вещи и прочее. Фотографии дополнили предметный ряд.

Первый комплекс фотографий происходил из семьи Колесовых, которые проживали в доме, расположенном в Каргополе на улице Ленина, 95. Дом был построен в конце XIX в. и относится к памятникам градостроительства и архитектуры в составе ансамбля «Усадьба И.Ф. Зуева». Вместе с фотографиями в музей поступила домовая книга, в которой содержатся сведения о семьях, проживавших в доме с 1930-х гг. Их было несколько, в том числе и последние владельцы дома — семья Колесовых. В разные годы здесь жили: Андрей Александрович Колесов, его жена Вера Петровна (в девичестве Шепелева), их пятеро детей и двое внуков; мать Веры Петровны — Елизавета Ивановна Шепелева (в девичестве Хромулина), на тот момент вдова, и сестра Веры Петровны — Лидия Петровна Дружинина (Шепелева) со своим мужем Евгением Григорьевичем Дружининым.

Часть принятого в музей фотоархива принадлежала Колесовым, часть — семье каргопольских мещан Хромулиных. Почти все фотографии — это портретные снимки. Некоторые из них на стандартных фотографических бланках, без указания автора и места изготовления. Скорее всего, они были сделаны в небольших каргопольских фотомастерских: на трех из них стоят штампы местных фотографов В.В. Крючкова и А.И. Леонтовского. Автором трех снимков является Я.И. Лейцингер, еще один выполнен А. Матисеном. Известно, что в Каргополе существовали филиалы мастерских этих архангельских фотографов¹. Остальные снимки сделаны в фотографических заведениях Вологды — К.А. Баранеева, С.М. Соколовского, Л.В. Раевского; Санкт-Петербурга — А. Семенов, В. Шенфельда и К²; Ярославля — Г.А. Петрожицкого.

История рода каргопольских мещан Хромулиных известна по документам с середины XVIII в.: в 1785 г. упоминается Федор Хромулин, у которого есть незаконнорожденный сын Анисим «грамоте и писать обучен — 10 лет»³. Сын Анисима — Федор Анисимович Хромулин, мещанин, был утвержден «кандидатом к ратману» в каргопольскую городскую думу на трехлетие с 1856–1859 гг., владел домом на Никольской улице (ныне ул. Красноармейская). Известно, что Федор Анисимович имел четырех детей: дочь Пелагею и трех сыновей — Ефима, Алексея и Ивана.

Снимки, поступившие в музей, происходят из семьи Ивана Федоровича Хромулина. На них три поколения этой семьи. Первое представлено самим Иваном Федоровичем. На самой ранней фотографии, датируемой 1870-ми гг., он изображен с женой Александрой Петровной. Четыре снимка датируются 1880-ми гг.: это два фотопортрета Ивана Федоровича, семейный портрет супругов Хромулиных с сыном Александром и групповое изображение — три мальчика, среди которых Александр Хромулин⁴.

Хромулин Иван Федорович — каргопольский мещанин, в 1882 г. избирался церковным старостой Владимирской церкви⁴, по сведениям на 1886 г. был директором городского общественного Тельнихинского банка. Известно, что владел домами на улицах Благовещенской (ныне Октябрьский пр.)⁵ и Воскресенской (ныне ул. III Интернационала)⁶. Иван Федорович в 1893 г. был избран представителем в Каргопольскую Крестовоздвиженскую церковь для присутствия при ежемесячных выплатах и свидетельствах прихода и расхода церковных сумм⁷. В 1894 г. принимал участие в ремонте церкви Рождества Богородицы: выделил средства на устройство 17 новых рам, их покраску и замену стекол, на замену пяти крестов на церкви и одного на колокольне, последний был покрыт белым (оцинкованным) железом, также была отремонтирована крыша на колокольне, перила со столбиками были заменены на новые и окрашены, оштукатурены и отбелены все прелые места на церкви и колокольне снаружи и внутри⁸.

Второе поколение Хромулиных представлено сыном Ивана Федоровича и Александры Петровны — Александром. На групповом снимке 1908 г. он изображен со своей семьей: женой Анной Павловной, матерью Александрой Петровной, дочерью Ольгой и сыном Гурием⁹.

Хромулин Александр Иванович (1875–?) — мещанин, член Каргопольской городской управы и Сиротского суда¹⁰, один из учредителей Каргопольского общества взаимного кредита¹¹, владел мелочной лавкой в собственном доме по Воскресенской улице¹².

В документах 1918–1919 гг. из архива Каргопольской уездной милиции упоминается жена А.И. Хромулина — Хромулина Анна Павловна (1880–?), гражданка Каргополя. Она имела собственный дом на Троицкой площади. В архиве семьи сохранился ее фотопортрет конца XIX в. и снимок 1904 г., на котором Анна Павловна изображена с дочерью Олей¹³.

Среди фотографий конца XIX в. из семейного архива Хромулиных два фотопортрета каргопольских купцов — братьев Серковых Константина Григорьевича и Егора Григорьевича¹⁴. Константин Григорьевич Серков был женат на Пелагее Федоровне Хромулиной, их венчание состоялось 18 апреля 1883 г.¹⁵. Пелагея Федоровна была первой женой Константина Григорьевича. После ее смерти он женился вновь на вологжанке Варваре Николаевне (фотографии второй семьи К.Г. Серкова представлены в двух альбомах, хранящихся в фондах музея)¹⁶.

Большая часть фотографий из данного семейного архива была атрибутирована, но осталось несколько снимков, которые пока не удалось идентифицировать¹⁷. Среди них, вероятно, есть фотопортрет дочери Хромулиных Ивана Федоровича и Александры Петровны — Елизаветы Ивановны (1872–?)¹⁸. Ее мужем был губернский секретарь, дворянин, секретарь Каргопольско-Пудожского съезда мировых судей Петр Сергеевич Шепелев (1855–?)¹⁹.

Третье поколение Хромулиных представлено младшей дочерью Елизаветы Ивановны Шепелевой — Верой Петровной (1908–1983) и ее семьей. На фотографии 1926 г. она запечатлена



Л.В. Раевский. Хромулин Иван Федорович. 1880-е. Фотоотпечаток на фирменном бланке.

14 × 9,5; 16 × 11. киахм кп-18716 фт-2946.

© гбук Архангельской области «Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей»

с мужем — Колесовым Андреем Александровичем. Снимок 1930 г. — семейный портрет, на котором супруги Колесовы изображены с двумя детьми²⁰.

В коллекции фотографий Колесова Андрея Александровича несколько постановочных портретов. На одном, 1905 г., он снят вместе с родителями Александром Кандидовичем и Марфой Ивановной и братьями Григорием и Александром. На другом снимке, 1916 г. — его старший брат Александр с женой Степанидой Афанасьевной и матерью²¹. Интересные фотографии Андрея Александровича удалось обнаружить в фотоальбоме, принятом в фонды музея в 2006 г. Это снимки, сделанные в годы службы в рядах Красной армии и во время работы на Каргопольской ветеринарной станции²².

Андрей Александрович Колесов (1893–1976) родился в крестьянской семье в д. Звонкова Павловской волости Каргопольского уезда. В 1907 г. окончил двуклассную городскую школу с похвальным листом. Участвовал в Первой мировой войне: призван на службу в 1914 г., воевал в Карпатах, награжден Георгиевским крестом²³. В 1917 г. окончил ветеринарную школу. До 1924 г. служил в рядах Красной армии. После демобилизации вернулся в Каргополь. В течение 33 лет работал в ветеринарной службе Каргопольского района на различных должностях. В годы Великой Отечественной войны оказывал помощь фронту, принимая активное участие в выполнении планов по производству продуктов животноводства колхозами района. Вел активную работу по пропаганде ветеринарных знаний среди работников

животноводства, принимал меры по ликвидации и профилактике инфекционных болезней сельскохозяйственных животных в районе. Награжден орденом Ленина и многими медалями²⁴.

Старшая дочь Елизаветы Ивановны Шепелевой — Лидия Петровна Дружинина (Шепелева) (1904–?) изображена на одном из групповых снимков, принадлежавшем ее коллегам Григорьевым²⁵. В семейном архиве Колесовых сохранились две фотографии конца XIX — начала XX в.²⁶, на которых изображены родственники ее мужа Евгения Григорьевича Дружинина (1906–1938).

Лидия Петровна с 1920 г. работала в Каргопольской конторе связи на различных должностях: почтальоном, доставщиком телеграмм, телеграфисткой. Она не отказывалась ни от какой работы, так как на ее иждивении находились мать и сестра. Лишь ненадолго, по семейным обстоятельствам уезжала с мужем в Великоустюгский район. Прожила там два года и после его смерти в 1938 г. вернулась в Каргополь.

В своих воспоминаниях Лидия Петровна рассказывает о жизни связистов города с 1920-х до 1945 г.²⁷. Описывает то, в каких тяжелых условиях приходилось работать. Например, телеграммы с отметкой «с нарочным» в дальние деревни (за несколько десятков километров), за неимением транспорта, почтальоны доставляли пешком в любую погоду и время суток. Связистам приходилось заниматься не только своей работой, но и помогать колхозам: на сенокосе, посадке и уборке урожая. Лидия Петровна в своих воспоминаниях перечисляет всех тех, с кем работала в эти годы. Пишет о том, где размещалась телеграфная станция: «В начале 1920 г. почта, телеграфная станция и телеграф находились в деревянном доме по ул. Ленинградской, против бульвара <...> В 1925–1926 гг. телефонную станцию перенесли в каменный дом на углу ул. Пролетарской и Шелковни (ныне пр. Октябрьский и ул. Гагарина. — О. Б.) <...> Позднее в 1933–1934 годах почту, телеграф и телеграфную станцию разместили в одном каменном доме по ул. Ленинградской»²⁸. О первых владельцах телефонных номеров: «В прошлые годы коммутатор лишь всего из ста номеров (первые автоматические телефонные станции могли обслуживать лишь 100 абонентов. — О. Б.), из них в конторе было два: у конторного начальника и на почте. Затем несколько в райкоме партии, несколько в райисполкоме и в крупных предприятиях, и в сельской местности <...> Квартирные телефоны большей частью у начальствующего состава, а также у Вагера, норвежца (Вагер был по национальности швед. — О. Б.), в распоряжении которого были лесозаготовки, Зейслера, в ведении которого был экстрактный завод, и Серкова»²⁹. Вспоминая о годах финской и Великой Отечественной войн, пишет о ненормированных рабочих днях при обработке корреспонденции, о дежурствах на охране объектов Каргополя. После войны Лидия Петровна была переведена в Архангельск в бюро контроля переводов, затем работала бухгалтером-ревизором. После выхода на пенсию вернулась в Каргополь.

Самая поздняя фотография семьи Колесовых — это снимок 1955 г., на котором изображена река Онега: на берегу пристань, возле которой стоит теплоход. Также видны сплавляющиеся вниз по реке бревна³⁰. Фотографии с видами своего родного города часто присутствуют в домашних архивах людей.

Второй большой комплекс фотографий принадлежал семье Григорьевых. Снимки поступили в фонды музея в 2018 г., после смерти Гайи Леонидовны Григорьевой. Ее родители, дедушка и другие родственники были почтовыми служащими. Предметы из этой семьи в фонды музея поступали неоднократно, начиная с 1980-х гг.

Комплекс фотографий состоит из портретных снимков конца XIX — начала XX в., на которых изображены родители Г.Л. Григорьевой, ее бабушки и дедушки по отцовской и материнской линиям, их родственники и друзья. Есть несколько групповых снимков 1920-х гг., на которых запечатлены работники связи Каргопольского уезда. Среди фотографий 1930-х гг. и середины XX в. много снимков самой Гайи Леонидовны, ее



Григорьев Иван Никифорович с женой и детьми. 1914. Фотоотпечаток. 14 × 9,5; 16 × 11. киахм кп-13621 фт-665. © гбук Архангельской области «Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей»

подруг, коллег и учеников. Особый интерес представляет снимок 1940–1950-х гг. — зимний пейзаж с видом на Каргопольский женский Успенский монастырь (собор и надвратная колокольня монастыря «обезглавлены»³¹). В фондах музея всего четыре фотографии с изображением монастырей города.

Гая Леонидовна Григорьева (1930–2017) родилась в Каргополе в семье почтовых служащих Григорьева Леонида Ивановича и Марии Константиновны. Гая окончила школу № 2 в г. Каргополе, затем в 1948 г. поступила в Архангельский государственный педагогический институт на факультет иностранных языков. После его окончания в 1952 г. вернулась в Каргополь и работала учителем английского языка.

Родители Леонида Ивановича Григорьева — Иван Никифорович и Мария Николаевна (в девичестве Загородская). Среди фотографий 1910-х гг. представлены два их семейных портрета с детьми. Оба снимка выполнены на стандартных фотографических бланках, поэтому сложно установить автора и место съемки. Первый, более ранний снимок, сделан в одной из местных фотомастерских, когда семья жила в Каргополе. На более поздней фотографии Иван Григорьев — в форме почтового служащего, а сыну Леониду на вид около 10 лет, поэтому снимок, скорее всего, сделан в 1914 г., когда Иван Никифорович вернулся на службу. На третьей фотографии, выполненной на почтовой карточке, изображен Иван Никифорович с тремя неизвестными мужчинами. На снимке начала 1930-х гг. изображены супруги Григорьевы с двумя взрослыми дочерьми³².

Григорьев³³ Иван Никифорович (1879–1935 / 6) родился в д. Тебринской Мехренгского с/о, Воезерской волости Каргопольского уезда. Окончил курс учения в Мехренгском земском училище, определен почтальоном по найму в штат Каргопольской почтово-телеграфной конторы с 11 августа 1900 г. Зачислен на действительную службу 12 ноября 1902 г., для этого уволился из среды крестьян, о чем получил свидетельство, и сдал экзамены. Сохранился также текст присяги, которую давали чиновники при поступлении на службу. Жил на квартире в г. Каргополе на улице Ивановской (ныне ул. Победы) у Загородских Николая Андреевича и Надежды Александровны. Затем женился на их дочери Марии Николаевне Загородской (?–1944). С 1904 по 1907 г. работал начальником Карпогорского почтового отделения Пинежского уезда. Был политически неблагонадежен, имел постоянные конфликты с начальством и часто менял место службы. В итоге был уволен со службы по почтовому ведомству. С 1908 по 1914 г. жил и работал в Каргополе. Все это время он не оставлял попытки вернуться на почтовую службу и слал в разные ведомства прошения о приеме на работу. И наконец, в феврале 1914 г., был принят надсмотрщиком в Анненское почтово-телеграфное отделение Вытегорского уезда Олонецкой губернии, а затем 19 июня на ту же должность в Шуйское почтово-телеграфное отделение Вологодской губернии. Сохранилась переписка Ивана Никифоровича с начальником Архангельского почтово-телеграфного округа, она насчитывает чуть больше ста документов. В них содержатся просьбы об отпусках, в связи с болезнью детей, передача сведений с предоставлением метрических выписок о рождении детей, прошения об отставке и приеме на службу и прочие документы. Иван Никифорович Григорьев имел большую склонность к технической стороне своей работы. В мае 1916 г. его командировали на ремонт линий. А 25 июля в должности механика он назначен в штат Кемской конторы. В июле 1917 г. просит переместить его в штат полевых учреждений, но ему отказали по причине недостатка технического персонала в Архангельском почтово-телеграфном округе³⁴. В 1919 г. вновь вернулся в Каргополь. В 1920-х гг. работал в Каргопольской конторе связи старшим механиком. Семья проживала в доме, приобретенном в 1912 г., по адресу Городок, 2 (ныне ул. Заводская, 40)³⁵. Затем в этом доме жил сын Леонид с семьей. В настоящее время дом снесен. В фондах музея сохранилось несколько документов разных лет, касающихся покупки и продажи этого дома. Один из них — разрешение Каргопольской городской управы на строительство деревянного одноэтажного дома в местности Городок, выдан жене чиновника Марии Николаевне Григорьевой от 8 августа 1912 г. На нем изображены план и фасад дома³⁶.

Среди фотографий Леонида Ивановича Григорьева присутствуют групповой снимок 1916–1918 гг. учащихся и преподавателей Тотемского реального училища; две фотографии 1926 г., сделанные во время его службы в рядах Красной армии; несколько групповых снимков 1920–1930-х гг., где он изображен вместе с коллегами во время работы в Каргополе и Вологде; два парных портрета с женой Марией Константиновной — один середины 1920-х гг., второй 1936 г. На фотографии 1946 г. Л.И. Григорьев запечатлен со слушателями курсов радиостов в Каргополе³⁷.

Леонид Иванович родился 17 августа 1904 г. В 1915 г. поступил в Тотемское реальное училище. После того, как семья в 1919 г. вернулась в Каргополь, учился в школе II ступени, а летом работал сезонным рабочим по ремонту столбового хозяйства телеграфных и телефонных линий. После окончания школы в 1922 г. был учеником в Каргопольской почтово-телеграфной конторе, а после сдачи экзаменов работал надсмотрщиком. (Спустя полвека Леонид Иванович написал воспоминания о работе Каргопольской почтово-телеграфной конторы в 1920-х гг.³⁸). В 1926 г. служил в рядах Красной армии. В 1927 г. работал агентом в Печниковском почтово-телеграфном



Вид на Каргопольский женский Успенский монастырь. 1940–1950-е. Фотоотпечаток. 9 × 13. киахм кп 18674 фт-2926. © гбук Архангельской области «Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей»

агентстве. В 1929 г. был назначен надсмотрщиком — клоферистом³⁹ в Няндомскую почтово-телеграфную контору (затем должность была переименована в участкового монтера). В 1930 г. с семьей переезжает в Вологду, где заведовал технической частью Сокольского районного отдела связи, радиостанцией Вологодской славной канторы. В 1936 г. был арестован, после освобождения возвращается в Каргополь. В 1939–1940 гг. работает в Каргопольлаге начальником радиостанции. В 1941–1942 гг. — техник связи в Каргопольском леспромхозе. В 1943–1946 гг. — учитель радиосвязи в школе № 2. В 1947–1948 гг. — начальник радиосвязи Каргопольского леспромхоза треста Онеголеса.

Леонид Иванович Григорьев был человеком деятельным: добился разрешения от исполкома Каргопольского горсовета депутатов трудящихся гражданам, проживающим на ул. Городок г. Каргополя («Валушки»), установить заправку и динамо-машину для освещения собственных квартир. Его волновала проблема с освещением в городе, в рукописи «Гидроэлектрификация г. Каргополя» 1949 г. он излагает свои предложения о возможности использования местных водных ресурсов для добычи электроэнергии. Еще Леонид Иванович занимался краеведением, собирал олонецкие сказки, некоторые из них опубликованы в журнале «Вокруг света»⁴⁰. Интересовался историей Каргопольской крепости, об этом в своей статье написал Виктор Пулькин: «Видит памятный и любознательный Леонид Иванович давно исчезнувшие с этих валов рубленые стены, башни граненые. Говор стрельцов и ратников каргопольских слышит, жаркую пальбу самопалов и пушек — в давнее Смутное время...»⁴¹.

Жена Леонида Ивановича — Мария Константиновна Григорьева (в девичестве Оглоблина, 1894–[1976/7]). Родилась в Каргополе. Окончила Каргопольскую женскую прогимназию. Училась на курсах телеграфистов, работала в Кемии. До 1928 г. служила в Каргопольском почтово-телеграфном ведомстве, уволилась по собственному желанию — вышла замуж. Ей принадлежали несколько фотографий — это два ее портретных снимка 1915 г. в форме почтовой служащей, три фотографии ее подруг и снимок конца 1910-х гг., на котором изображена группа людей, среди которых Мария Константиновна⁴².

Родители Марии Константиновны — каргопольские мещане: отец Оглоблин Константин Васильевич был городовым, а мать Ульяна Семеновна (в девичестве Онякова) держала лавку, на дому пекла ситники и торговала ими⁴³. Жили в доме на ул. Потаниха (ныне ул. Болотникова). Сохранились два снимка конца XIX в.: семейный портрет Оглоблиных с двумя маленькими детьми и одиночный портрет Ульяны Семеновны⁴⁴.

Брат Ульяны Семеновны Федор Семенович Оняков изображен на двух снимках начала XX в.⁴⁵: это одиночный портрет в форме почтового служащего и парный портрет с неизвестным мужчиной. Их сестра Дарья Семеновна Онякова была монахиней Каргопольского женского монастыря. Возможно, поэтому в семье хранилась фотография с изображением Успенской обители. В фондах музея представлена работа Дарьи Семеновны — сумочка, расшитая бисером⁴⁶. Эту сумочку она подарила своей племяннице Марии Константиновне.

Одной из главных задач при комплектовании коллекций музей считает сбор не только предметов, но и информации об их бывших владельцах. Источником такой

информации служат личные документы и фотографии. Снимки, воспоминания и документы из личных архивов семей имеют краеведческую, музейную и историческую ценность. Особенно интересны те комплексы семейных фотографий, в которых сохранились снимки нескольких

Каргопольский музей

Каргопольский музей

¹ Памятная книжка Олонецкой губернии. Олонец: Олонец. губерн. тип., 1906. С. 254.

² Пигин А.В. Каргополь и Каргопольский уезд в конце XVIII века: по сведениям вновь найденной рукописи из собрания Археологического общества // Культура Поонежья X–XXI веков: общерусские черты и региональные особенности. Материал XI Каргопольской научной конференции. Каргополь, 2011. С. 117.

³ киахм. кп 18715–18719.

⁴ гаао. Ф. 1000. Оп. 1. Д. 368.

⁵ гаао. Ф. 1000. Оп. 1. Д. 29, 108.

⁶ гаао. Ф. 1343. Оп. 1. Д. 165.

⁷ Из решения собрания городской думы от 17 декабря 1892 г. огв, 1893 г. № 14.

⁸ гаао. Ф. 515. Оп. 1. Д. 46. Л. 44.

⁹ киахм. кп 18723.

¹⁰ Памятная книжка Олонецкой губернии. Олонец, 1914. С. 31–32.

¹¹ гаао. Ф. 1343. Оп. 1. Д. 450. Л. 68. 1910-е гг. Фотокопия документа киахм. нвФ 3293.

¹² киахм. кп 10466. Книга торговых и промышленных предприятий Каргопольского раскладочного присутствия за 1907 г. Л. 525–526.

¹³ киахм. кп 18721–18722.

¹⁴ киахм. кп 18732–18733.

¹⁵ гаао. Ф. 1000. Оп. 4. Д. 19.

¹⁶ киахм. кп 9165–9166.

¹⁷ киахм. кп 18734–18744.

¹⁸ киахм. кп 18735.

¹⁹ В фондах музея хранится два документа П.С. Шепелева: свидетельство о награждении его бронзовой медалью для ношения на груди на ленте государственных цветов «За труды по Всеобщей переписи населения 1897 г.» (киахм. кп 12591) и аттестат 1883 г. (киахм. кп 12592).

²⁰ киахм. кп 18729–18728.

²¹ киахм. кп 18727–18726.

²² киахм. нвФ 6399. Фотоальбом. Ветеринарная служба Каргопольского района. Составитель С.Ф. Голиков. 1975.

²³ Георгиевский крест (киахм. кп 5307), принадлежавший А.А. Колесову, передала в 1982 г. в фонды музея его дочь Т.А. Калитина.

²⁴ Некролог «Колесов Андрей Александрович» // Коммунист. 11 ноября 1976.

поколений. Изучая биографию и воспоминания этих людей, можно проследить историю того края, в котором они жили, работали, воспитывали своих детей; восстано-вить события истории, непосредственными участниками которых они являлись.

Каргопольский музей

Каргопольский музей

²⁵ киахм. кп 6395.

²⁶ киахм. кп 18730–18731.

²⁷ Дружинина Л.П. Воспоминания. Рукопись на 12 л. 1983. Рукопись готовится к передаче в фонды Каргопольского музея.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ киахм. кп 18745. Молевой сплав леса по реке Онеге осуществ-лялся вплоть до начала 1980-х гг.

³¹ Монастырь был закрыт в 1929 г., а на его территории вначале был учрежден совхоз «Красная горка», позднее здания передали Каргопольскому исправительно-трудовому лагерю. Успенский собор был окончательно разрушен в 1959 г.

³² киахм. кп 6334, кп 13621, кп 13643, кп 18673.

³³ По воспоминаниям его внучки, Г.Л. Григорьевой, отец Ивана Никифоровича был родом с Кавказа. Во время Кавказской войны его семья погибла, а он был усыновлен одним из русских полков, командира которого звали Григорием. Отсюда пошла фамилия Григорьев. Как он в дальнейшем попал на север, неизвестно.

³⁴ Архивная справка, прилагающаяся к описи коллекции документов Григорьева И.Н. Составитель Н.И. Тормосова. 2003.

³⁵ Местные жители называют эту часть города «Валушки», т. к. она состоит из земляных валов, оставшихся от укрепления деревянной крепости Каргополя XVII в.

³⁶ киахм. кп 10186.

³⁷ киахм. кп 13634, кп 6271, кп 13627, кп 13632, кп 18670, кп 18671, кп 13635.

³⁸ Григорьев Л.И. Воспоминания. Рукопись на 19 л. 1977. Рукопись готовится к передаче в фонды Каргопольского музея.

³⁹ Клопферист — телеграфист, работающий на клопфере, про-стейшем телеграфном аппарате, в котором сигналы принима-лись на слух.

⁴⁰ Пулькин В. Мне говорил Осмон // Вокруг света. № 10. 1976. С. 59–61.

⁴¹ Там же. С. 58.

⁴² киахм. кп 11761, кп 13629, кп 13633, кп 13642.

⁴³ Ситник — дрожжевой хлеб из муки высшего сорта.

⁴⁴ киахм. кп 13625–18667.

⁴⁵ киахм. кп 11759–13623.

⁴⁶ киахм. кп 6750.

М.В. Григорьева

Фотографии В.Г. Короленко в фондах Государственного музея К.А. Федина: атрибуция предметов в жанре

«музейного расследования»

В.Г. Короленко

Основу фондового собрания Государственного музея К.А. Федина составляет архив писателя, в котором сохранилось более 40 тысяч уникальных документов. Они помогают восстановить исторический контекст событий, на фоне которых протекала культурная жизнь страны, и иллюстрируют литературный процесс XX в.

Изучение каждого экспоната — это тщательная научно-иссле-довательская работа: необходимо установить авторство, место и время создания, определить точные физические характеристики и многое другое. Важнейшим элементом атрибуции и научного описания явля-ется выявление легенды музейного предмета — его происхождение и бытование. Чтобы получить достоверные сведения, сотрудникам зачастую приходится проводить настоящее расследование, каждая версия в котором должна быть подтверждена или опровергнута авто-ритетными источниками. Зачастую истина лежит в сопоставлении, казалось бы, совсем не связанных между собой фактов. У каждого хранителя есть такая история…

Настоящей жемчужиной архива Федина является коллекция автографов русских писателей XIX — начала XX в., которая была пере-дана в дар музею дочерью писателя Н.К. Фединой. Письма Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, А.П. Чехова, рукописи Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, В. Хлебникова, А.А. Блока уже досконально изучены, но продолжают вызывать интерес исследователей.

Среди раритетов особняком стоит фотография Владимира Галактионовича Короленко (1853–1921) с его автографом, сделанным в 1915 г. На ней изображен писатель с листами рукописи, сидящий вполоборота за письменным столом. Серия таких снимков в раз-ных ракурсах была сделана в 1911 г. Автора и дату создания удалось установить путем сравнения оригинала с растиражированными открытками, на которых было указано имя фотографа — Георгия Егоровича Старицкого, близкого знакомого Короленко¹.

Необходимо заметить, что у Владимира Галактионовича было особое отношение к процессу фотосъемки — его он доверял его только знакомым ему людям. К.И. Чуковский в эссе «Короленко в кругу дру-зей» описывает такой эпизод: «Очень насмешила их всех [соседских детей. — М.Г.] встреча „дяди Володи“ с бродячим фотографом, который настиг его в переулке, неподалеку от дачи, и, не спросив разрешения, стал целиться в него аппаратом. Аппарат был громоздкий, допотоп-ной конструкции.

— Чуть только фотограф приготовится щелкнуть, — расска-зывала мне на следующий день детвора, — дядя Володя поднимет портфель, закроет им все лицо, даже бороду.

Это проделывалось несколько раз. Под прикрытием того же портфеля Короленко ускользнул в боковую калитку, и фотограф остался ни с чем»². Чуковский объясняет это так: «Дело происходило в 1910 году, когда в России расцвела буйным цветом так называе-мая желтая пресса, которая ради дешевой сенсации публиковала интимнейшие фотоснимки с известных и полуизвестных писателей, изображавшие их то на пляже, то в дачном гамаке, то в бильярдной, то за бутылкой вина. Под снимками были игриво-развязные, вульгарные подписи. В этой крикливой пошлятине Владимиру Галактионовичу виделось растление писательских нравов, и он самым решительным образом отваживал бесцеремонных репортеров»³.

В.Г. Короленко

Косвенное тому подтверждение мы находим в письме самого Короленко М.М. Абрамовой⁴ от 17 июня 1889 г.: «Откуда Вы добыли эту безобразную карточку мою? Я Вам пришлю гораздо лучше»⁵. Упоминание о возникновении такого отношения к фотографиям мы находим в другом источнике. Например, в письме М. Горькому от 4 июля 1895 г. Короленко замечает: «Посылаю книгу. Карточку же, — ей-богу, не снимался с тех пор. У моего отца было отвра-щение к фотографии. Должно быть, передалось по наследству»⁶. Действительно, фотографий Короленко известно немного. Особую ценность сохранившемуся в архиве Федина экземпляру придает датированная личная подпись знаменитого писателя.

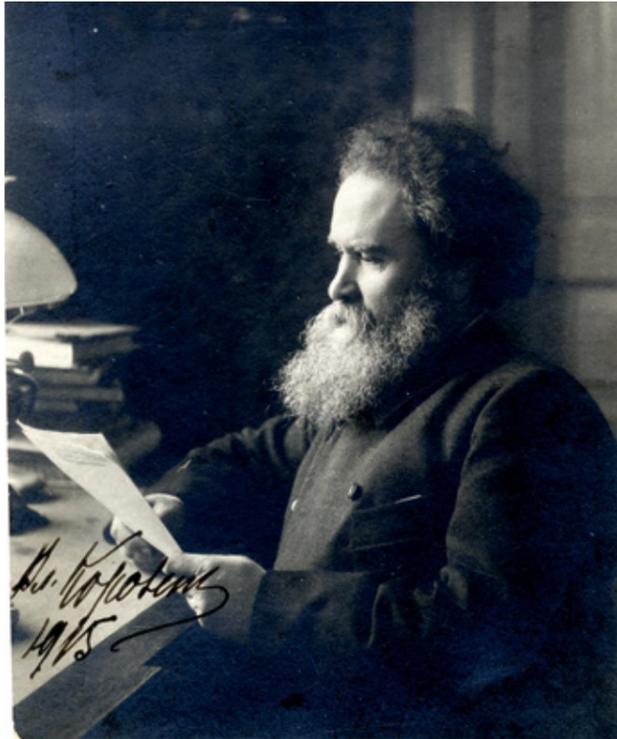
Итак, сам предмет прошел первичную атрибуцию, но главная загадка была впереди: сотрудникам музея предстояло выявить, как и каким образом фотопортрет Короленко с его автографом оказался у Федина.

Самой первой и самой очевидной была версия о том, что Короленко сам подарил Федину свою фотографию. Хронологически такой вариант был возможен, хотя и довольно сомнителен. В 1915 г. Короленко был знаменитым писателем, а Федин — 23-летним моло-дым человеком, еще только размышляющим о своем литературном пути. Но главным фактом, определяющим несостоятельность этой версии, стало то, что с 1914 по 1918 г. Федин постоянно находился на территории Германии, проживая в городе Циттау на положении гражданского пленного. И только в августе 1918 г. ему удалось вернуться на родину. Кроме того, в дневниках Федина, которые он вел в течение нескольких десятилетий, не отмечен факт более позднего личного знакомства с Короленко, что, учитывая масштаб фигуры последнего, было невозможным.

Федин на протяжении всей жизни очень уважительно относился к Короленко, хотя и не чувствовал с ним особой идейно-творческой близости. В своих дневниковых записях он неоднократно упоминал Владимира Галактионовича в связи с Л.Н. Толстым и М. Горьким, делал короткие выписки из его про-изведений, анализировал: «Перечитывая „Современника“⁷, очень увлекся главой о польском восстании. <…> Между тем этот угол зрения ребенка оказался достаточно широк, чтобы дать всю картину 1863 года в ее трагическом колорите. Очень талантливо»⁸.

В декабре 1946 г. на вечере памяти Короленко в Москве в Литературном музее Федин читал отрывки из «Истории моего современника» и «Дневника»⁹, затем выступал с речью в Клубе писателей¹⁰. А в 1953 г., когда Федин был депутатом Верховного совета РСФСР III созыва, он оказал содействие семье Короленко в назначении персональной пенсии¹¹.

На вторую версию сотрудников натолкнула информация о том, что Короленко неоднократно бывал в Саратове и Саратовском крае. Дело в том, что родственник писателя С.А. Мальшев при-обрел хутор Дубровка в Сердобском уезде, входившем тогда в Саратовскую губернию. Начиная с 1887 г., к его семье часто при-езжал Владимир Галактионович, один или с женой, и иногда подолгу гостил у них. Подробное перечисление этих поездок дает С.В. Короленко, дочь писателя, в письме саратовскому краеведу Г.А. Малинину от 3 февраля 1952 г.¹². Она особо выделяет встречи



Г.Е. Старицкий. В.Г. Короленко. 1911. Полтава. Серебряно-желатиновый отпечаток. 12 × 8,5. гмф 24048. ФАФ 889. © гук «Государственный музей К.А. Федина»

своего отца с Н.Г. Чернышевским в августе 1889 г. В первый раз Чернышевский пришел в номер «Татарской гостиницы», где остановился Короленко с женой, а после этого сам Короленко дважды побывал в доме у Николая Гавриловича.

У музейных сотрудников именно эта встреча вызвала особый интерес, так как возникло предположение, что в доме Чернышевского увидеть Короленко мог отец Федина Александр Ерофеевич. В конце 1880-х гг он работал приказчиком в писчебумажном магазине П.Г. Бестужева, где Чернышевский покупал бумагу. И в 1889 г., когда Николай Гаврилович тяжело заболел, Александр Ерофеевич даже приносил ему бумагу на дом. Федин старший в письме сыну от 3 марта 1920 г. очень подробно описал все обстоятельства своей первой встречи с Чернышевским¹⁵. Было



В.Г. Короленко среди соседей. 1911. Полтавская губ. Серебряно-желатиновый отпечаток. 5 × 13. гмф 24049. ФАФ 890. На обороте надпись рукой К.А. Федина простым карандашом: «1911 (?) Зеленый Кут близ Барановки». © гук «Государственный музей К.А. Федина»

очевидно, что он всю жизнь гордился этим знакомством, если бы он в доме Чернышевского встретил другого известного писателя, то обязательно бы об этом рассказал. Таким образом, и вторая версия не нашла подтверждения. К тому же было установлено, что в последний раз Короленко приезжал в Саратов в декабре 1910 г., а фотография и автограф на ней сделаны позднее.

Исследуемый нами фотопортрет хранился в одном конверте с другим явно любительским снимком: на нем Короленко запечатлен в кругу друзей и близких. На изображении крестом обозначен сам писатель, а на обороте видна надпись, сделанная рукой Федина: «В.Г. Короленко. 1911 (?) Зеленый Кут близ Барановки». Такая точная атрибуция указывает на то, что сам Константин Александрович был хорошо осведомлен об обстоятельствах, в которых была произведена съемка. Такой «домашний» нерастражированный снимок говорит нам о причастности к происходящему человека, который передал его Федину. Эти фотографии, видимо, были связаны и поступили из одного источника.

Сотрудники музея впервые увидели эти экспонаты в 1989 г. На тот момент было возможным точно узнать лишь некоторых из изображенных: самого Владимира Галактионовича, его жену Евдокию Семеновну (крайняя справа) и одну из дочерей — Софью (стоит вторая слева). Скорее всего, около Евдокии Семеновны сидит другая дочь — Наталья, но качество фотопечати этого фрагмента не может дать полной уверенности в этом. Остальные окружающие писателя люди долгое время оставались неизвестными, а полная атрибуция фотографии была отложена «до лучших времен».

В 2007 г. фонды музея приняли на хранение архив Ольги Викторовны Михайловой — близкого друга К.А. Федина, спутницы последних лет его жизни. Среди многочисленных старых фотографий были и те, на которых Ольга Викторовна, а тогда еще Оля Иванова, вместе с матерью Марией Михайловной Ивановой (в девичестве Шершевицкой) снимались в имении отца — Виктора Григорьевича Иванова¹⁶. Оно находилось в селе Барановка Миргородского уезда Полтавской губернии. Именно здесь Ольга Викторовна родилась, здесь прошло её раннее детство. Документальным подтверждением этому служит выписка из метрической книги Успенской церкви села Барановка Полтавской губернии за 1905 г. о рождении и крещении Ольги Ивановой¹⁵. На фотографиях запечатлены и виды имения: крестьяне во время уборки урожая, сельскохозяйственная техника на полях, интерьер самого дома. К сожалению, никаких письменных воспоминаний о детстве Ольга Викторовна не оставила, но успела многое рассказать дочери Федина Нине Константиновне, которая, разбирая архив Михайловой после ее смерти, смогла сделать уточняющие пометы.

На этих снимках сотрудники музея впервые увидели маленькую Олю, ее мать Марию Михайловну и сестру Лилю, других родственников и знакомых. Описание новых фотографий превратилось в путешествие по страницам полтавского детства: Оля с мамой сидят в коляске, катаются на качелях, лежат в стогу сена и стоят около новогодней елки. Эта партия архива была достаточно объемной и запоминающейся, но всего лишь небольшой частью музейной фотографической коллекции.

Никто не будет спорить, что хранители фотонегативных фондов обладают зорким глазом и прекрасной зрительной памятью. Именно эти качества сыграли определяющую роль в нашем расследовании. Когда настало время более пристально взглянуть на фотографии Короленко, а точнее, на изображенных на ней людей, сомнений не осталось — в гамме рядом с именитым писателем сидят маленькая улыбающаяся Оля и ее мама Мария Михайловна. Даже кукла в руках у девочки та самая, которую на другой фотографии она прижимает к себе, сидя в коляске около дома своего отца.

Оказалось, что села Барановка и Зеленый Кут, где предположительно в 1911 г. была сделана общая фотография, находились в нескольких километрах от хутора Хатки¹⁶, где находилась дача знаменитого писателя. На протяжении нескольких лет он ездил сюда в гости к своему другу В.В. Беренштаму¹⁷ и был просто покорен



Иванова (Михайлова) Оля, Иванова (Шершевицкая) М.М., неизвестный. 1910-е. Полтавская губ., с. Барановка. Серебряно-желатиновый отпечаток. 9 × 12. гмф 50368. ФРИ 214. © гук «Государственный музей К.А. Федина»

красотой полтавской природы. В 1903 г. Короленко приобрел участок усадебной земли, где был выстроен небольшой деревянный дом, в котором вся семья проводила каждое лето с 1905 по 1919 г.

Владельцы этих имений наверняка общались, приглашали в гости знаменитого соседа. Очевидно, во время одного из таких визитов в 1915 г. Короленко и подарил подписанную фотографию очаровательной молодой соседке Марии Михайловне.

А много лет спустя, после смерти своей матери, Ольга Викторовна передала Константину Александровичу эти снимки из своего семейного архива.

Так была раскрыта история появления в архиве Константина Александровича Федина уникального экспоната — фотопортрета Короленко с автографом. Но впереди у музейщиков еще много расследований, полных тайн и загадок.

¹ Старицкий Георгий Егорович (1867–1946) — адвокат, губернатор Полтавы (1919). В 1920 г. эмигрировал в Болгарию, где работал в банке, подрабатывая художественной фотографией. Первые три года после переезда в Полтаву осенью 1900 г. семья Короленко жила в доме его отца — Е.П. Старицкого, члена Государственного совета.

² Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 5. Современники // Сост., комм. Е. Чуковской. М., 2012. С. 8.

³ Там же.

⁴ Абрамова Мария Морицовна (1865–1892) — артистка, знакомая Короленко по Перми, впоследствии жена писателя Д.Н. Мамина-Сибиряка.

⁵ Короленко В.Г. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. Письма 1879–1921 // Подг. текста и примеч. С.В. Короленко. М.: гилл. 1956. С. 117.

⁶ Там же. С. 232.

⁷ Речь идет о книге Короленко В.Г. «История моего современника» (1906–1921).

⁸ Федин К.А. Дневниковая запись от [25] декабря 1946 года // нвгмф 5610/10.

⁹ С 1881 по 1921 г. Короленко вел дневник. Текст впервые опубликован: В.Г. Короленко. Дневник: В 4 т. (Полное собр. соч., посмертное издание). Полтава: Государственное издательство Украины. 1925–1928.

¹⁰ Фрагмент стенограммы этой речи приведен в письме литературоведа А.В. Храбровицкого К.А. Федину от 16 июля 1972 года // гмф 32433.

¹¹ Упоминание об этом есть в дневниковой записи К.А. Федина от 29 ноября 1953 г. // нвгмф. 5610/18.

¹² гмф 41336.

¹³ гмф 2099.

¹⁴ Владение В.Г. Ивановой каким-либо имением документально подтвердить не удалось из-за недоступности архивных источников. Информацию о том, что в Барановке находилось имение отца Михайловой, приводим со слов Н.К. Федины.

¹⁵ гмф 46722.

¹⁶ Старые топонимы сохранились на карте Полтавской губернии за 1842 год.

¹⁷ Беренштам Владимир Вильямович (1870–1931) — адвокат, публицист, автор книги «В.Г. Короленко как общественный деятель и в домашнем кругу» (1922).

О.В. Мачугина

От старой атрибуции к новой. Опыт исследования исторической фотографии в Государственном музее-усадьбе «Архангельское»

Одной из самых серьезных проблем в работе со старыми музейными фотографиями является неправильная или неточная атрибуция снимков, что актуально и для фотофонда гму «Архангельское». Названия были даны нашими далекими предшественниками еще в первые музейные годы. С течением времени атрибуция некоторых фотографий была изменена, обнаружены авторы многих снимков, выявлены датировки. Однако эта несомненно интересная и важная работа далеко не закончена и продолжается по сегодняшний день.

Несколько примеров, приведенных ниже, показывают поэтапный ход исследований и пути решения задач по определению правильной атрибуции фотографий основного фотофонда музея-усадьбы «Архангельское».

Одна из таких задач казалась трудновыполнимой, на деле же решение было не таким сложным, как изначально представлялось. Речь идет о блоке из 36 фотографий¹, сделанных неизвестным фотографом, изображения на которых носили название: «Дворец Юсуповых в Париже». На фотографиях представлены два вида фасадов и изысканные интерьеры дворянского дома. На бланках под некоторыми снимками подписи на французском языке, которые помогли нам уяснить, что фасады дома являются дворовыми. Осталось выявить самое главное: какой же из юсуповских домов запечатлен фотографом.

Известно, что князья Юсуповы имели несколько поместий в Западной Европе, из них во Франции находились замок Кериоле (Нижняя Бретань) и вилла в Парк де Прэнс (Париж). Владения были куплены в середине XIX в. Зинаидой Ивановой Юсуповой (урожд. Нарышкиной, во втором браке графиней де Шово). В фотофонде музея хранятся фотографии виллы и замка, однако по своей архитектуре и отделке эти дома существенно отличаются от изучаемого, так же как, впрочем, и виды принадлежавшей Юсуповым виллы «Татьяния» в Швейцарии.

Изображенный на снимках большой парадный двор с богато украшенными фронтонами и лепными украшениями фасадов, с бронзовой лестницей, террасами и зимним садом выдавал всем своим видом столичную постройку, а пышное убранство парадных интерьеров довершало это предположение.

Юсуповские дома в России широко известны и в основном изучены, за небольшим исключением. В ряду этих исключений оказался петербургский дом на Литейном проспекте, 42, который был выстроен все той же Зинаидой Ивановой в 1850-е гг. В фотофонде музея к моменту проведения работ по атрибуции упоминаемой подборки «Дворец Юсуповых в Париже» числилось всего две фотографии парадного фасада Литейного дома, сделанные в разные годы².

При более детальном исследовании фотографий была выявлена схожесть изучаемых дворовых фасадов с парадным фасадом дома З.И. Юсуповой на Литейном проспекте. Та же этажность с наличием цокольного этажа, характерные

русты между этажами, идентичные аттики над антаблементом. Этих аргументов, однако, хватало только для того, чтобы сделать предварительные выводы.

Ведомственная принадлежность и длительная реставрация стали причиной того, что особняк длительное время был практически закрыт для посещений и только в последние годы в нем стали проводиться экскурсии.

Наши предположения подтвердились уже при непосредственном осмотре дома. Исследуемые фотографии оказались в действительности снимками дома З.И. Юсуповой на Литейном проспекте.

Санкт-Петербургская организация общества «Знание», арендующая особняк с 1950-х гг., провела косметический ремонт фасадов, смену кровли, реставрацию живописи и лепнины некоторых залов. Сотрудники общества составили подробное описание исторических интерьеров, а также выпустили в свет небольшое издание о Литейном доме, основанное на документальных источниках³.

Современные интерьеры дома, конечно же, отличаются от юсуповских. И только пошаговое детальное сравнение сохранившейся декоративной отделки с той, что запечатлена на старых фотографиях, а также изучение опубликованных в книге исторических описаний залов и современных фрагментарных снимков позволило идентифицировать интерьеры дома и дать нашим фотографиям правильную атрибуцию.

Содержание старых фотоотпечатков иногда длительное время остается загадкой, а в ходе исследования выявляются весьма интересные сюжеты. Один из них недавно открыл для нас снимок из основного фотофонда с изображением некоей столовой в древнерусском стиле⁴.

Фотография носила название «Интерьер с накрытым столом в доме по Б. Харитоньевскому». Изображенная на снимке столовая представляет собой сводчатое помещение с изразцовой печью, резной деревянной мебелью и росписями на стенах в древнерусском стиле. Ранняя атрибуция основывалась на практически полном стилистическом совпадении вида этого интерьера, и в особенности характера росписей, с интерьерами и росписями стен в московском доме по Большому Харитоньевскому переулку, выполненными по эскизам архитектора Н.В. Султанова.

Известно, что в 1890-е гг. Султанов исполнял заказ Юсуповых в московском доме по Большому Харитоньевскому переулку, где зодчим была сделана реконструкция интерьеров в стиле эпохи Ивана Грозного. Юсуповы были восхищены результатами работы и продолжили сотрудничество с архитектором. Так, Н.В. Султанов немало потрудился в Архангельском. По его эскизам были сделаны арка въездных ворот и две арки кулис Парадного двора, надгробие на могиле княжны Т.Н. Юсуповой; по его проекту в усадьбе была устроена Пушкинская аллея.

Однако при осмотре московского дома князей Юсуповых интерьер интересующей нас столовой не был обнаружен, и с самого начала насторожило, что авторы фотографий — петербургские фотографы Ренц и Шрадер, которые вряд ли могли производить съемку в Москве.



Дворец А.А. Половцова в с. Рапты Лужского уезда Санкт-Петербургской губернии. Конец XIX — начало XX в. Альбуминовый отпечаток на бланке. 20 × 25; 33 × 41,5. Инв. № МФФ-175. © ФГУК «Государственный музей-усадьба „Архангельское“»

Детальное изучение увеличенного скана фотографии столовой позволило рассмотреть в медальонах несомненно султановских росписей символику Кавалергардского полка: аббревиатуру названия полка, изображения шлемов и штандартов. Таким образом, вектор, по которому шло дальнейшее изучение, был определен.

Немного приоткрыла завесу тайны неизвестного интерьера книга Ю.Р. Савельева «Н.В. Султанов — архитектор З.Н. и Ф.Ф. Юсуповых», в которой он осветил период сотрудничества архитектора с князьями Юсуповыми. В книге опубликовано письмо князя Ф.Ф. Юсупова, адресованное архитектору, с просьбой сделать надпись в столовой: «Чару пить — здраву быть, другую пити — ум веселити, утроити — ум устроити, учетверити — ум погубити, много пити — без ума быти» (такие надписи писались ранее на братинах).

На нашей фотографии именно эта надпись читается по периметру неизвестной столовой. Письмо датировано 1904 г. — временем назначения Ф.Ф. Юсупова-старшего командиром Кавалергардского полка. Таким образом, круг «Санкт-Петербург — Кавалергардский полк — Ф.Ф. Юсупов — 1904 г.» замкнулся. Дальнейшие поиски интерьера перенесли в Санкт-Петербург, в казармы Кавалергардского полка, в каменных стенах которых, как известно, были сводчатые залы.

Сейчас в здании бывших казарм, расположенных на Захарьевской ул., 22, находится Военно-инженерный технический институт. В память об историческом прошлом здесь устроен музей Кавалергардского полка. Единственным сохранившимся и отреставрированным интерьером является столовая

полкового командира. На сайте музея размещена фотография разыскиваемой нами столовой, многие другие снимки, на которых запечатлен и Ф.Ф. Юсупов.

Мысль пригласить архитектора древнерусского стиля для работы над интерьером столовой в казармах кавалергардского полка пришла, по-видимому, не сама собой. Уж очень помещение казармы с тяжелым сводчатым потолком напоминало новоиспеченному командиру полка залы московского дома. Поэтому и обустроен интерьер был точно так же: изразцовая печь, двери с фигурными накладками, резная мебель, горка с серебряной посудой и, конечно же, дивные росписи.

И, наконец, сотрудничество с потомком фотографа Ф. Шрадера — Эдуардом Германовичем Шрадером, помогло датировать снимок. Эдуард Германович занимается изучением наследия своего прадеда по прямой линии. В 2011 г. он выпустил книгу «История фотоателье А. Рентца и Ф. Шрадера. 1877–1917» и продолжает свои исследования. Согласно его выводам, штамп на изучаемой фотографии относится к 1906–1910 гг.

Изучение старых фотографий, несомненно, очень увлекательно само по себе, хотя и требует иногда значительного времени и усилий. Но, как и в любом деле, результат приносит свои плоды, в данном случае исправляются прошлые ошибки и, что самое ценное, в научный оборот вводится правильное название и датировка.

Трудности с определением атрибуции видовой фотографии заключаются еще и в том, что значительной части изображенных на старых снимках объектов уже не существует. Понятно, что атрибутировать фотографии с изображением снесенных в



Фотоателье А. Рентц и Ф. Шрадер. Столовая палата полкового командира в казармах Кавалергардского полка в Санкт-Петербурге. 1906–1910. Альбуминовый отпечаток, паспарту. 27 × 37,5 (в свету), 44 × 53. Инв. № МФФ-256.
© ФГУК «Государственный музей-усадьба „Архангельское“»

1920–1930-е гг. строений Московского Кремля или так называемого Белого города несложно. Эти исторические виды многократно запечатлены в живописи и фотографиях, широко известны и растиражированы. В фонде музея-усадьбы «Архангельское», к примеру, в последние годы свое правильное название обрели снимки здания Архива Министерства иностранных дел на Моховой улице⁵, Николаевского дворца и Чудова монастыря в Кремле⁶.

Но если на фотографии изображено уже не существующее и малоизвестное в настоящее время сооружение, определить его, а также найти какие-либо сведения о нем бывает совсем непросто. В таких случаях приходится уповать на удачу.

Одним из таких примеров является работа над ошибочной атрибуцией фотографий с изображением неизвестного дома⁷, по внешнему виду напоминающего дачу князей Юсуповых в Царском Селе. Именно из-за этого сходства фотография много лет носила ошибочное название «Общий вид дачи Юсуповых в Царском Селе зимой».

Царскосельская дача Юсуповых (арх. И. Монигетти) и неизвестный дом на фотографии имеют, несомненно, архитектурное сходство: оба здания с боковыми павильонами, центральные части зданий увенчаны куполом, эффектные и живописные фасады обоих домов с пышной декоративной отделкой. Расходящиеся лучи маршей парадных лестниц главного входа, спускающиеся в парк, завершают композиционное сходство дач.

Однако строения имеют очевидные различия, что и подтолкнуло к поиску.

К сожалению, автор фотографии неизвестен. На фотографическом бланке, как и на самой фотографии, отсутствуют какие-либо пометы или штампы, которые смогли бы дать хотя бы минимальную подсказку. Поэтому изначально круг поиска представлялся очень широким.

Методичное, но, по счастью, не очень длительное исследование привело к книге «Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Лужский район»⁸, в которой и были обнаружены опубликованные снимки неизвестного нам доселе дворца Александра Александровича Половцова в с. Рапти Лужского уезда Санкт-Петербургской губернии (проект И.А. Стефаница, Л.Х. Маршнера). Именно этот дворец запечатлен на фотографиях, хранящихся в юсуповском архиве. Снимки, возможно, были подарены Юсуповым хозяином дачи А.А. Половцовым (1832–1909) — крупным государственным деятелем. Он вошел в историю не только как автор «Дневника Государственного секретаря», в котором была в деталях освещена эпоха правления императора Александра III, под его председательством и на его средства было начато издание Русского биографического словаря — важнейшего биографического источника. Именно при нем строилась дача в с. Рапти. С Ф.Ф. Юсуповым их, скорее всего, сблизило общее пристрастие к охоте. Из дневников Половцова следует, что в усадьбу постоянно приезжали гости, желавшие поохотиться, в том числе послы, придворные, военные. Сын А.А. Половцова, его полный тезка — А.А. Половцов (1867–1944), унаследовавший дачу, приезжал в Рапти редко. Из иллюстрированного издания Н.В. Мурашовой выяснилось, что дача Половцовых не сохранилась, в 1944 г. она была взорвана немцами во время отступления. Опубликованные в книге снимки



Княгиня Зинаида Николаевна Юсупова графиня Сумарокова-Эльстон и великая княгиня Елизавета Федоровна Романова в интерьере Красной гостиной московского дома генерал-губернатора. Начало 1900-х годов. Желатино-серебряный отпечаток. 13 × 18. Инв. № МФФ-731.
© ФГУК «Государственный музей-усадьба „Архангельское“»

дачи были сделаны уже в 1930-е. Таким образом, наша фотография является, возможно, одним из немногих исторических источников, наглядно представляющих это изящное сооружение конца XIX века еще в дореволюционный период.

Внешне похожую на дачу Половцовых юсуповскую дачу в Царском Селе ожидала иная судьба. Несмотря на переделки интерьеров в советские годы, в целом строение сохранилось. Юсуповские же интерьеры царскосельской дачи, запечатленные на старых фотографиях, поражают своей изысканностью и великолепием. Часть этих фотографий была сделана с акварелей В.С. Садовникова⁹, и ранее считалось, что изображенные интерьеры принадлежат юсуповскому дворцу на Мойке. При увеличении сканов этих снимков обнаружилось, что на одной из фотографий интерьера¹⁰ сквозь балконный проем видна часть фасада дачи Юсуповых в Царском Селе. Поэтому стало ясно, что перед нами изображения интерьеров именно этой дачи. При сравнении с имеющимися в фонде фотографиями интерьеров более позднего периода¹¹, можно заметить, что при видимой разнице в убранстве, архитектура и лепная отделка залов дачи остались без изменений. И все-таки до последнего времени названия интерьеров оставались для нас загадкой.

Известно, что зачастую под акварельными рисунками с изображениями дворянских домов стоят надписи с названиями видов, поэтому дальнейшие исследования пошли по пути изучения фондов Русского музея, где хранятся акварельные рисунки В.С. Садовникова. При ознакомлении с фондом отдела рисунка было выяснено, что среди хранящихся там акварелей художника нужных нам изображений нет.

Но ситуация не оказалась «тупиковой», как могло показаться. В 2015 г. Государственный Исторический музей закупил эти акварели у частного лица. В 2016 г. гим выпустил альбом «Интерьер в русской графике XIX — начала XX в.», в котором были впервые опубликованы рисунки художника В.С. Садовникова с изображением интерьеров царскосельской дачи князей Юсуповых. Примечательно, что под акварелями, на картоне, имеются надписи с названиями интерьеров. Таким образом, опираясь на это издание, были даны точные и полные названия юсуповским фотографиям.

Отметим, что сотрудничество с коллегами из других музеев всегда очень ценно. Обмен информацией, взаимная помощь в самых различных вопросах идет на благо музейной работе в целом и в частности. Таким, безусловно положительным примером стала совместная работа над атрибуцией фотографий крымского имения князей Юсуповых в Кореизе с сотрудниками Алушкинского музея-заповедника «Воронцовский дворец».

В фотофонде нашего музея немало фотографий корейского имения Юсуповых, на которых в разные годы были запечатлены перестраиваемые время от времени фасады дачи. Однако снимки были не датированы, а названия были даны очень обобщенные.

Обращение к членам Крымского общества в 2010 г. позволило установить связь с тогдашним заместителем директора по науке Алушкинского музея Филатовой Галиной Григорьевной. Она длительное время занималась изучением истории дворца Юсуповых в Кореизе, накопила бесценный материал, которым и поделилась с нами. В 2013 г. ею был выпущен альбом

«Юсуповский дворец в Кореизе. Прошлое и настоящее», в котором наряду с другими снимками были опубликованы фотографии Кореиза из фондов Архангельского, но уже с новой атрибуцией. Надо отметить, что наши снимки также помогли автору уяснить некоторые факты, необходимые для ее научной работы.

Как видим, работа со старыми видовыми фотографиями имеет множество путей и способов решения трудных задач атрибуции. Но изучение портретных фотографий требует особого подхода. Тут мы сталкиваемся с проблемой идентификации личности — задачи неимоверно трудной, если добавить к этому еще и необходимость датировки снимка.

Зачастую, даже если удается определить портретируемого по некоторым признакам схожести, остается немало поводов для сомнений. И здесь, пожалуй, самая большая сложность — это возрастные изменения внешности человека. Кроме того, определенный поворот головы, прическа, головной убор и даже выражение лица также в некоторой степени могут видоизменять внешность. В этом случае, чтобы избежать ошибок, необходимо тщательно изучить иконографию личности.

Именно по этому пути шла работа над идентификацией фотографии из нашего фонда, на которой запечатлен протоиерей Иоанн Кронштадтский. Снимок представляет собой стереопару, на которой изображен «священник с группой людей» — так и называлась ранее фотография. Несмотря на очевидную схожесть, для полной убедительности необходимо было найти фотографию отца Иоанна, запечатленного именно в этом, уже преклонном возрасте и без головного убора. Такие снимки были обнаружены в книге Т.И. Орнатской «Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Предсмертный дневник», повествующей о последних месяцах жизни протоиерея.

В правом нижнем углу нашей фотографии штамп фотографа И.Г. Ностица, который, как известно, фотографировал, в основном, в Крыму. К тому же в левой части фотографии виден небольшой фрагмент гористого пейзажа с каменной кладкой, характерной для крымских поселений, что тоже указывает на предполагаемое место съемки.

Вышеупомянутая Г.Г. Филатова из Воронцовского дворца прислала сканированную страницу книги настоятеля храма во имя св. праведного Иоанна Кронштадтского села Морского протоиерея Валентина Ромушина, изданной в Крыму¹². Фотография, опубликованная на этой странице, является полным аналогом нашей. В. Ромушин изучает деятельность отца Иоанна и утверждает в своей книге, что всего только один раз протоиерей посетил Крым — в октябре 1894 г. Именно так и датирует фотографию автор книги, а вслед за ним и мы.

Рассказывая об этой фотографии, нельзя не упомянуть о связи Иоанна Кронштадтского с Юсуповыми, т.к. снимок, конечно же, не случайно оказался в их семейном архиве. По воспоминаниям Феликса Феликсовича Юсупова-младшего, Иоанн

Кронштадтский своими молитвами спас его мать — княгиню Зинаиду Николаевну от тяжелой болезни. Родовитое и богатое семейство князей Юсуповых глубоко почитало отца Иоанна. В Архангельском Иоанн Кронштадтский побывал в сентябре 1891 г., о чем свидетельствует его собственноручная записка в Гостевой книге Юсуповых¹³, хранящейся в фондах музея-усадьбы «Архангельское».

Там же, в Гостевой книге Архангельского, запечатлено немало записей великой княгини Елизаветы Федоровны (урожденной принцессы Гессен-Дармштадтской), часто навещавшей Юсуповых в их подмосковном имении, а ее портрет с автографом в раме, подаренный Юсуповым, является, несомненно, одним из самых ценных экспонатов музейного фотофонда. Великая княгиня запечатлена также на нескольких альбомных фотографиях, однако недавно ее изображение было идентифицировано еще на одном снимке¹⁴.

Ранее считалось, что на этом снимке рядом с З.Н. Юсуповой в неизвестном интерьере ее золовка — Александра Феликсовна Милютинна (урожденная Сумарокова-Эльстон). Надо признать, что некоторая схожесть черт лица на фотографии с внешностью А.Ф. Милютинной все-таки есть, что и убедило наших предшественников. Распознать на снимке великую княгиню Елизавету Федоровну помогло изучение ее фотографий, сделанных в разных ракурсах, в разные возрастные периоды и опубликованных в многочисленных изданиях о великой княгине, вышедших в последние годы к 100-летию гибели российской преподобной мученицы в 1918 г.

Оставалось загадкой место съемки. Вполне возможно, эта задача не разрешилась бы и по сей день, если бы вид этого интерьера не был случайно обнаружен в книге уже упомянутого нами Ю.Р. Савельева «Николай Владимирович Султанов»¹⁵.

В своей монографии, посвященной творчеству великого русского зодчего, автор рассказывает о работе архитектора над обновлением интерьеров генерал-губернаторского дома в 1891–1894 гг. по заказу супруга Елизаветы Федоровны — великого князя Сергея Александровича, который, как известно, в 1891 г. был назначен московским генерал-губернатором. Опубликованный в книге акварельный рисунок Красной гостиной передал все краски интерьера, чего не смогла сделать черно-белая фотография тех лет. Интерьер изысканной гостиной, изображенный на акварели, соответствовал запечатленному на нашей фотографии. Таким образом, место съемки не вызывало сомнений, а по иконографии обеих дам, была дана датировка фотографии — начало 1900-х гг.

Делая вывод, заметим, что именно кропотливая и тщательная работа над старой фотографией приводит к необходимым результатам. Бывает важно обнаружить какие-то малозаметные штрихи, детали, которые помогают выстроить нужную логическую цепочку в поиске ответа на вопрос.

⁹ Инв. №№ МФФ-155–163.

¹⁰ Инв. № МФФ-182.

¹¹ Инв. №№ МФФ-195–202.

¹² Ромушин В. Святой Иоанн Кронштадтский в Крыму. Симферополь, 2005. С. 108.

¹³ Инв. № агю-230. Л.12 об.

¹⁴ Инв. № МФФ-731.

¹⁵ Савельев Ю. Р. Николай Владимирович Султанов. спб., 2009. Изображения интерьера Красной гостиной и мебели московского Дома генерал-губернатора на с. 208–217.

Е.В. Филиппова

Коллекция фотографа Д.П. Петрова в собрании Тотемского музейного объединения

История русского фотографического искусства насчитывает более 170 лет. В Россию фотография пришла в 1839 г., первоначально получив широкое развитие в Москве и Санкт-Петербурге; затем она постепенно распространяется и в провинциальных городах. При всем богатстве фотографического материала история провинциальной фотографии в настоящее время изучена очень мало. Упоминания о фотографах российской глубинки в дореволюционной центральной прессе и справочной литературе встречаются крайне редко. Снимки, сделанные провинциальными фотографами, сохранились после революций и войн в значительно меньшем количестве, чем столичные. Кроме того, отток коренных

местных жителей из провинции в более крупные города привел к тому, что в настоящее время у местных жителей хотя и сохранились старые фотографии, но, к сожалению, большинство из них не знает, откуда они появились в их семьях и даже кто на них изображен. Поэтому интерес к провинциальной фотографии имеет обычно местный характер.

Между тем провинциальная фотография как объект изучения очень интересна. Отсутствие информации, а зачастую противоречивость имеющихся фактов о фотоателе и фотографах приводит к тому, что мы зачастую можем строить только предположения о характере их деятельности.

Поворотным моментом в истории России стала Октябрьская революция. Связанные с ней глобальные изменения в жизни не могли не найти отражения в фотографическом искусстве. «Историческое значение фотографии очень велико. Картина художника не может так быстро и точно зафиксировать события, как фотоснимок. Делайте поменьше снимков отдельных лиц, уделяйте больше внимания массам, старайтесь зафиксировать события», — эту фразу, якобы принадлежащую В.И. Ленину, ввел в обращение знаменитый фотограф Н.А. Оцуп¹. В 1919 г. был издан декрет о переходе фотографической промышленности под управление Наркомпроса. В 1923 г. фотоателье были переданы новой структуре — Обществу союзу кустарей и ремесленников.

Среди тотемских фотолетописцев советского периода особое место занимает Дмитрий Павлович Петров. До недавнего времени не было ни одного документального свидетельства о существовании фотомастерской Д.П. Петрова в Тотеме, кроме самих фотографий и негативов. В 2017 г. удалось обнаружить в книге Н.В. Ильинского «Основы фотографии: Конспект лекций» первое упоминание о фотографе: «Павильон Петрова, который мы осмотрели в Тотеме, может служить достаточным примером, а сарай Елисеева, приспособленный для целей фотографии, напомнит вам, как можно сделать с домашними средствами хотя бы и примитивный павильон»².

К сожалению, о жизни и творчестве Д.П. Петрова нам известно очень мало. Его деятельность как фотографа начинается в конце XIX в., тогда как основное его наследие относится к периоду Революции и становления советской власти, что наложило печаток на его творчество.

Имеются сведения, что Д.П. Петров проживал в Тотеме по ул. Б. Садовой, 3. Умер он в возрасте шестидесяти лет, 8 февраля 1932 г. Соответственно, год его рождения — 1872-й.

Весомая часть его коллекции поступила в музей в период с 1916 по 1929 г. — 278 ед. хр. Размеры стеклянных пластинок различны: от 8,4 × 16,9 см до 17,9 × 23,8 см. Большая часть его наследия — это групповые и индивидуальные портретные снимки тотемичей. Несмотря на то, что как профессиональный фотограф Д.П. Петров сформировался в императорской России, он гибко реагировал на запросы времени и социальные изменения.



Д.П. Петров. Группа женщин.
Негатив на стекле. 10 × 15 тмо 27856 фнег-798.
© Тотемское музейное объединение



Д.П. Петров. Синяя блуза. 1928. Негатив на стекле. 10 × 15. тмо 27901 фнег-801.
© Тотемское музейное объединение

Имеющиеся в собрании Тотемского музейного объединения снимки интересны более с документальной, нежели с художественной точки зрения. Особый интерес они представляют именно благодаря запечатленным на них людям и событиям, относящимся к местной истории.

Условно все снимки коллекции можно разделить на две категории:

- портретные (групповые портреты служащих различных учреждений, портреты отдельных людей, семейные портреты);
- репортажные (события, отражающие становление советской власти в Тотеме и районе).

Как правило, все фотографии — постановочные. Созданы они в условиях фотоателье: обычно используется искусственно созданный интерьер, люди изображаются в полный рост или сидящими, встречаются погрудные или поясные изображения. Снимки выполнены в одном помещении, на фоне окна, в комнате размещено минимальное количество мебели, на полу постелена ткань. На заднем плане нет каких-либо изображений, пейзажей или архитектурных сооружений в классическом стиле: только окрашенная в светлый тон стена. Данные наблюдения позволяют предположить, что все эти кадры снимались в одной фотомастерской. Таким образом, некоторые снимки из собрания музея, не имеющие атрибуции, по данным признакам могут быть также приписаны Д.П. Петрову. Групповые постановочные фотографии, получившие большое распространение в тот период, выполнены были как в условиях фотоателье, так и на открытом воздухе.

В основном это репортажные снимки, отражающие события или деятельность учреждений того периода. К сожалению, из-за отсутствия документальных источников большую часть коллекции негативов сложно атрибутировать в полной мере, и поэтому сделать полноценные комментарии к снимкам (идентификация изображенных лиц, установление их биографии, даты съемки, определение события) не представляется возможным.

Наряду со стеклянными негативами в фонде музея имеются и созданные Д.П. Петровым фотографии на паспарту. Конечно, они не так изысканны, как дореволюционные снимки, которые содержали сведения о фотографе, местонахождении фотомастерской, наградах на международных выставках, высочайших благодарностях и прочем, что позволяет легко установить авторство. Фотографии Д.П. Петрова наклеены на паспарту темно-зеленого либо светло-коричневого цвета. В нижней части оттиснут печатный текст (буквы заполнены краской белого или цвета беж в две строки): «Д.П. Петров. Тотьма». Характерной чертой декора паспарту является тисненый орнамент в виде «полотенца» под текстом. Так оформлено большинство портретных отпечатков.

В нашей жизни нет ничего случайного. В преддверии написания доклада по электронной почте пришел запрос от родственницы А.А. Органова (владельца другой фотографической мастерской в Тотеме) — Елены Телицыной. Из переписки с ней стало известно, что, возможно, семьи Органовых и Петровых были связаны: сестра фотографа Алфея Аркадьевича Органова — Агния Аркадьевна была замужем за Капитоном Петровым.



Д.П. Петров. Прибытие трактора в Красноармейскую коммуну. 1920-е.
Негатив на стекле. 10 × 15. тмо 41146 фнег-926. © Тотемское музейное объединение

Отчество Капитона Петрова и откуда он родом пока установить не удалось. Это тема для дальнейшего исследования⁵. Как бы то ни было, большая часть снимков в семейном альбоме Органовых выполнена именно Д.П. Петровым.

Будучи хранителем двух коллекций («Фотонегатек» и «Архивно-письменные источники»), я имею уникальную возможность: изучая первую, документально подтверждать ее источниками из состава второй. Так, в деле музея за 1925–1928 гг. имеются документы Вологодского губернского общества краеведения Тотемской краеведческой организации: устав, членский билет, анкеты вступающих в общество и список вступивших после уездного съезда 19 октября 1928 г. В числе принятых, среди членов культурно-исторической секции, отмечен «Д.П. Петров, фотограф-кустарь, 58 лет, 4 класса гимназии, беспартийный»⁶. Такое сотрудничество во многом объясняет наличие в коллекции фотонегатек музея большого количества негативов и снимков Петрова. Благодаря найденной анкете мы теперь обладаем личным автографом мастера, а анкетные данные подтвердили и уточнили биографические сведения, найденные ранее⁵.

Также были обнаружены документы периода 1925–1935 гг. В основном это распоряжения, выписки, рекомендации, указания. Среди прочих внимание привлекли несколько документов, полученных директором музея Н.А. Черницыным для исполнения, а именно: выписка из информационного бюллетеня Государственной конторы новых видов экспорта № 25 (119) от 1 марта 1930 г. В ней говорится: «Особый интерес для экспорта представляют так называемые „систематические коллекции“, т. е. набор объектов, характеризующих всю

систему быта той или иной народности». В пункте 4 протокола Вологодскому, Грязовецкому и Тотемскому музеям предложено немедленно выяснить, «какие экспонаты и коллекции без нарушения научной ценности музея по каждому отделу могут быть выделены для экспорта ныне же в порядке указаний в посылаемых материалах». Пункт 5-й: «Получаемые списки Вологодской Комиссией должны без задержки отсылаться в Контору новых видов экспорта в Москву для окончательного согласования вопросов пригодности материала для экспорта и условий продажи»⁶.

В пленарном докладе на конференции «Русский Север-2017» автором данной статьи была озвучена проблема интерпретации той информации, что часть негативов фонда была отправлена в центр⁷. Тогда была непонятна цель и адресат назначения. Обнаруженные указания от Государственной конторы новых видов экспорта объясняют наличие «Копии списка с отосланного в центр фотографического материала после Д.П. Петрова»⁸. Это свидетельствует о том, что Д.П. Петров как фотолетописец советского периода был по достоинству оценен не только потомками, но и современниками.

Другими, не менее интересными документами являются распоряжения районного исполнительного комитета, предписывающие в целях сохранения и учета фотонегативов и фотокарточек вести строгий учет негативов, имеющих историко-культурное, общественно-политическое и хозяйственное значение прошлого и настоящего тотемского края. Деятельность фотографов отслеживалась и контролировалась вышестоящими инстанциями. Об этом свидетельствуют имеющиеся в фонде музея документы Краевого архивного

управления, предписывающие прокурору привлечь к ответственности за расхищение фотонегативов, а в дальнейшем обеспечить их сохранность в течение пяти лет и передачу на хранение архивам по описи.

Распоряжения районного исполнительного комитета ставят вопросы, на которые у нас пока нет ответов: каким образом фотодокументы попали в архив музея? Замечу, что на тот момент в городе функционировали два предприятия и два частных фотографа⁵.

Коллекции Петрова необычайно востребована, активно используется в публикациях, вводится в научный оборот, незаменима при создании новых экспозиций музея. И хотя снимки советского периода не всегда являются высокохудожественными произведениями, но документальная их ценность несомненна, поскольку главным остается запечатленный на снимке образ

Тотьмы и тотмичей. Сегодня музейный фонд пополняется уже совсем другими снимками, что обусловлено наличием цифровой техники. В основном информация передается на цифровых носителях, которые достаточно уязвимы. Наличие в фонде музея большого массива фотографий прошлого века, дошедших до нас в хорошей сохранности, еще более подчеркивает значимость фотографии как исторического источника.

Работа по изучению, атрибуции и систематизации уникальной коллекции Д.П. Петрова будет продолжена. В настоящей статье рассмотрена лишь небольшая часть наследия фотографа — отпечатки раннего советского периода. Полноценное представление коллекции музей планирует во втором томе издания «Осколки времени», которое предполагается подготовить к выходу в свет в текущем году.

⁵ Сабанина И. Причудливо тасуется колода. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.numismat.ru/articles.shtml?id=503>

⁶ Ильинский Н.В. Основы фотографии: конспект лекций. Тотьма: Типография Львова, 1913. С. 4.

⁷ Большой русский альбом: Вся Россия в лицах и биографиях из семейных архивов. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusalbom.ru/>

⁸ ткм. Ф. 5. Материалы по истории Тотемского краеведческого музея. Оп. 2.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Книга поступлений основного фонда № 21. Инвентарная книга для записи негативов, фотоснимков, хранящихся в Тотемском музее, приложение: Копия списка, отосланного в центр фотографического архива материала после Д.П. Петрова.

¹³ ткм. Ф. 5. Материалы по истории Тотемского краеведческого музея. Оп. 2.

А.О. Васильченко

Виды Иркутска и Восточной Сибири А.К. Гофмана и особенности фотографии 1860-х годов

Сложение видового и этнографического жанров — одна из самых ярких страниц в истории русской фотографии. 1860-е гг. — время пробуждения интереса к национальной истории, этнографии и географии. Тема регионального и природного многообразия страны и этнографической самобытности ее народов становится особенно востребованной в обществе. Империя, через Русское географическое общество и его региональные филиалы, различные научные общества, губернские статистические комитеты, словно ощупывая свои просторы и границы, заново описывает, каталогизирует и фиксирует на фотобумаге городские виды, пейзажи и типы местных жителей. В жанре «виды и типы» начинают работать многие столичные и провинциальные фотографы: А.С. Муренко, М.Б. Тулинов, М.П. Настюков, С.М. Вишневецкий, М. Букарь, И. Кордыш, Н. Нехорошев, Л.К. Полтарацкая и ряд фотографов военно-топографического отдела Генерального штаба. Развивая эту тему, фотография во многом наследует продолжительную изобразительную традицию. С конца XVII в. видовые и этнографические сюжеты путешествий по России находят отражение в гравюрах, выполненных в основном иностранными мастерами. В XIX в. эта тема развивается в рисунках русских художников-путешественников, многие из которых воспроизводились в печатных сериях.

Этапным для истории русской фотографии стало создание пятитомного издания «Амур, Восточная Сибирь, Западная Сибирь и Урал», выпущенного в продажу петербургским книготорговцем К.Л. Риккером в 1870 г. на русском и английском языках. Большинство снимков издания являются первыми фотографическими образами территории значительной части Российской империи. В альбомах в обилии представлены многочисленные изображения городов, станций, приисков, заводов, а также сибирские, уральские и дальневосточные пейзажи. В издании много исключительно редких натуральных съемок стоянок, промыслов и типов народов Сибири: остяков, бурят, тунгусов, самоедов и др.

К сожалению, в альбомах нет никаких указаний, позволяющих выяснить имена группы фотографов, которые осуществили эту колоссальную работу. Как известно, В.В. Стасов указывал, что съемку предпринял барон Брэн, а издать ее собирался фотограф Бауман, и только вследствие недостатка средств грандиозное предприятие осуществил К.Л. Риккер¹. Сравнение «Альбомов Амура и Уссурийского края» В.В. Ланина (рнб) с частью отпечатков издания К.Л. Риккера позволило Е.В. Бархатовой установить причастность амурского фотографа к части съемки этого важнейшего в истории русской фотографии проекта². Исследовательница



А.К. Гофман. Панорама Иркутска с Тихвинской церкви. Фотография из альбома графа Б.А. Перовского. 1864–1869. Альбуминовый отпечаток, картон. 23 × 40,5; 32 × 47,5. ГИМ 68257 ИА1171/29. © Государственный исторический музей



А.К. Гофман. Набережная у дома генерал-губернатора. Фотография из альбома графа Б.А. Перовского. 1864–1869. Альбуминовый отпечаток, картон. 23 × 40,5; 31,5 × 47,5. ГИМ 68257 ИА 1171/16. © Государственный исторический музей

также предположила участие в съемке помимо загадочного барона Брэна и барона Брандиса, экспонента московской этнографической выставки 1867 г.

В коллекции Исторического музея кроме пятитомного издания хранится альбом фотографий А.К. Гофмана. Благодаря сравнению фотографий в разных альбомах нам удалось выявить корпус работ иркутского фотографа в издании К.Л. Риккера³. В данном исследовании постараемся определить творческий почерк А.К. Гофмана — крупного фотографа-видеописца, уточним число его работы для монументального издания Риккера, выявим особенности работ фотографа для сборного проекта Риккера. А также проследим отличие состава и художественные особенности работ одного фотографа для разного типа заказных альбомов.

Имя курляндского уроженца фотографа Августа Карловича Гофмана, работавшего в Иркутске с перерывами с 1858 по 1906 г., хорошо известно специалистам по истории края, однако почти не встречается на страницах исследований по истории фотографии. Так сложилось, что провинциальные фотографы, знакомые краеведам, зачастую не вписаны в историю русской фотографии, в которой, правда, еще множество лакун⁴. Во многом этот факт объясним отсутствием имени А.К. Гофмана в различных изданиях столичных обществ. Его не упоминал в своем обзоре В.В. Стасов и как следствие — о Гофмана не вспомнил С.А. Морозов в не теряющей актуальности работе «Русские путешественники-фотографы»⁵. Между тем Гофман — первый фотограф, обратившийся к съемке Иркутска — столицы Восточной Сибири, запечатлевший панорамы и достопримечательности города, а также байкальские пейзажи и сибирскую природу. Для истории русской фотографии случай столь раннего занятия видовой светописьмой является значительным и заслуживает специального рассмотрения.

В Историческом музее хранится уникальный альбом конца 1860-х гг., состоящий из 42 фотографий А.К. Гофмана⁶. Он является редким по полноте комплексом снимков Гофмана. На исключительный, подносной характер альбома указывает оформление футляра, оббитого кожей и отделанного внутри муаром. Благодаря накладке в виде фамильного герба с графской короной, украшающей футляр, удалось установить, что

альбом был поднесен графу Б.А. Перовскому⁷. Помимо придворной, Б.А. Перовский сделал блестящую военную карьеру⁸. Этому влиятельному царедворцу альбом мог быть поднесен высокопоставленным иркутским чиновником или общественным объединением.

Все фотографии альбома исключительно большие (размер позитива 23,2 × 40,3 см) и смонтированы на одинаковые белые паспарту. На некоторые под изображение приклеена марка «Собственность фотогр. А. Гофмана». Все являются отпечатками на альбуминовой бумаге. Съемка, вероятно, проводилась с 1865 г. (даты переезда ателье Гофмана на Большую улицу) по 1868–1869 гг.⁹ В 1868 г. в Иркутске проходила первая публичная выставка, на которой Гофманом уже было представлено две панорамы города, две фотографии лесопильной мельницы Тюменцовых и четыре байкальских вида, входящих в состав нашего альбома¹⁰.

Фотографии по сюжету можно разделить на несколько групп. Треть из общего числа составляют виды Иркутска. Любопытно, что значительная часть из них — панорамы, дающие общее представление о застройке и своеобразии городского пейзажа. Восемь отдельных снимков группируются в несколько панорам: снятая с Благовещенской церкви состоит из трех снимков (на одном на первом плане зафиксирована вывеска ателье Гофмана), с Тихвинской церкви — из двух фотографий; вид с Кайской горы составляют два снимка, создающие общий панорамный вид, и один, выполненный с более отдаленной точки зрения. Изображение в формате панорамы было не только фотографической модой (подобных видов сибирских городов много и в издании К.Л. Риккера), но и общей изобразительной тенденцией, которой появление фотографии дало новый толчок. Гофман также запечатлел отдельные важнейшие учреждения города: дом генерал-губернатора, Институт благородных девиц, филиал Госбанка, открывшийся в 1865 г., Гостиный двор и Духовную семинарию.

Второй комплекс фотографий состоит из двенадцати видов Байкала и станций Кругобайкальской дороги. Для создания этих изображений фотограф предпринял путешествие по Кругобайкальскому тракту от Иркутска, через станции

Введенское и Моты, до села Култук. Продвигаясь по тракту, он снимал живописные виды вдоль дороги, станции, группу работников и, конечно, сам Байкал — жемчужину края. Земляки Гофмана признавали его «величественные картины байкальской природы <...> чрезвычайно удачными»¹¹. На нескольких фотографиях зафиксированы характерные для края отрасли деятельности: лесопильная мельница Тюменцовых, земледельческий поселок отдаленной Тункинской долины, окраинная заимка Усольцева, близ Тунки. Исключительное качество печати, мастерство построения композиции, точный выбор места съемки — все позволяет видеть в Гофмане неординарного мастера видового жанра.

Третью интереснейшую группу составляют одиннадцать снимков этнографического характера — портреты в национальных одеждах представителей разных народов края и китайцев. Таким образом, наш альбом фотографий А.К. Гофмана является одним из ранних примеров обращения к теме типов и ландшафтов империи. В 1867 г. в Москве прошла Российская этнографическая выставка, обнаружившая необыкновенный интерес к ландшафтному и портретно-этнографическому жанрам и способствовавшая их усиленному развитию. С комплексом работ Гофмана схожи подносной альбом великому князю Александру Александровичу «Самарская губерния», выполненный известным провинциальным фотографом А.С. Муренко (гим, съёмка 1860-е, поднесен в 1869 г.) и «Альбом видов и типов Оренбургской губернии» М. Букаря (гим, 1872). Альбомы составлены по сходному принципу соединения видовой и этнографической портретной съемки. Близок и набор сюжетов: фиксация в новой фотографической технике губернских памятников, уникальных природных видов и съемка разных национальностей, проживающих в регионе.

В это время в губернских городах к видовой фотографии обращались лишь единичные фотографы. Деятельность же Гофмана, как замечали еще современники, была «особенно направлена на снятие видов сибирской природы»¹². 1860-е — время развития портретного жанра, обеспечивающего фотографу стабильный доход. Невозможно определить, что заставило Гофмана заняться наряду с коммерческой портретной еще и видовой съемкой. Ясно только, что качественную пейзажную съемку в столь отдаленных местах нельзя объяснить только специальным заказом или рискованной работой на рынок в поисках эксклюзивных и экзотичных видов Сибири. Помимо неординарных технических навыков обработки негатива и закрепления изображения в походных условиях, требовался исключительный характер первооткрывателя, делавший из фотографа подлинного путешественника и исследователя. Ведь Гофман передвигался не только по наезженному тракту, но и посещал отдаленные заимки. При этом с собой фотографу необходимо было транспортировать на лошадях значительный запас стеклянных негативов и целую химическую лабораторию. Значение имел и выбор аппарата и объектива к нему. Современники отмечали наличие у Гофмана превосходных фотографических аппаратов. На Иркутской выставке 1868 г. помимо своих работ Гофман выставлял свой фотографический снаряд, очевидно гордясь им¹³.

Ранние фотографии А.К. Гофмана являются бесценным историческим источником, так как на них запечатлен Иркутск до катастрофического пожара 1879 г. Мы можем увидеть утраченный ансамбль Тихвинской площади, разрушенные церкви — Благовещенскую, Чудотворскую, Тихвинскую, Московские ворота, исчезнувшую деревянную архитектуру города — «горбатые» крыши, дома с высокими наличниками, характерными прирубами и балкончиками, двухъярусные амбары. Однако важность сюжетной основы не исчерпывается значением столь редких и ранних примеров видового фотографического жанра. Проанализируем стилистические особенности этих фотографий и художественные приемы Гофмана-фотографа. Ранняя видовая фотография с точки зрения построения кадра развивается в двух направлениях. В случае если иконография

города или места уже отчасти сформирована в живописи или графике, то фотографы часто воспроизводят ее в новой технике, подчас просто располагая свой аппарат на тех же видовых точках, где ранее помещался мольберт. Один из характерных примеров — альбомы с видами Киева и Витебска, выполненные И. Чеховичем, С.А. Юрковским (гим, 1860; 1867), Вильно работы А. Свейковского (гим, до 1865)¹⁴. Если же город не был частым объектом внимания художников, то фотографу приходилось создавать его иконографию, выбирая главные видовые точки. Иркутск в фотографиях А.К. Гофмана, несмотря на графическое наследие П.И. Пежемского и Л. Немировского, получает новую трактовку¹⁵. Пожалуй, единственным традиционным изображением города, появившимся еще в гравюрах XVIII в., можно считать панорамный вид с северо-запада, с другого берега Ангары, с доминантой глади реки на первом плане. Гофман использует только несколько известных видовых точек — при съемке панорамы города из-за реки и вида с Иерусалимской горы. Однако композиционно он выстраивает снимки по-другому. Так он делает две панорамные съемки города из-за Ангары, с Глазковского предместья, при этом выбирает очень высокие точки зрения. Панорамы фотограф снимает практически с вершины Кайской горы, так что город лежит перед зрителем «как на ладони». Иркутск разворачивается в этих работах таким образом, что можно увидеть множество зданий и церквей, яснее понять его топографию. Пристрастие к панорамам с высокой точки зрения Гофман демонстрирует и в других снимках города. Основными панорамными точками для фотографов в старых русских городах были церкви и колокольни. Самый известный пример — работа М. Шерера «Круговая панорама Москвы» (1867), выполненная с галереи храма Христа Спасителя. Гофман снимает панорамы с двух центральных церквей города: Благовещенской и Тихвинской. Высокая точка зрения преобразует традиционный вид Тихвинской площади: исчезает неизбежный первый план с рыхлой влажной землей, взамен в отдалении появляются река с островами и прекрасные дали. Для городских видов Гофмана, как и для ранней видовой фотографии в целом, характерно отсутствие стаффажных человеческих фигур в кадре. Таким образом, с одной стороны, фотограф избавляется от движущихся горожан, которые обычно получают смазанными, с другой стороны, придает глубину кадру и усиливает «эпичность» снимка. В его пейзажных снимках, наоборот, присутствуют повозки, отдельные фигуры или группы людей. Этот прием добавляет документальности и непосредственности фотографическим пейзажам. Благодаря этому суровая природа края очеловечивается, приближается к зрителю.

Парадность фотографиям сообщает необычный большой размер. Гофмана не смущает несовершенство аппаратуры, сложность процессов создания и подготовки негативного изображения на месте. Возможности объектива этого времени не позволяли передать подвижную фактуру воды, поэтому на снимках Гофмана она оставалась нейтральным пятном, бесцветным провалом, лишь обозначающим водную стихию. Самый неудачный пример — фотография «Иркутск с Московского перевоза», в которой вода и небо образуют две туманные плоскости, разделенные небольшой полоской суши с Московскими воротами, Богоявленским собором и Владимирской церковью. Подобные технические проблемы не мешали фотографу настойчиво снимать пейзажи Байкала и Иркутска с Ангарой — в его понимании природа края неотделима от озера, а город от реки. Гофман ретушировал негативы, чтобы как-то преодолеть невыразительность и плоскостность водной глади. Например, в фотографии набережной для оживления пространства первого плана он создает ретушь по негативу отражение лодки и забора в воде. Как и в большинстве фотографий этого времени, в работах Гофмана встречается неизбежная ретушь, но фотограф не злоупотреблял ее использованием. Известно, что в штате его ателье, помимо него самого, был один ретушер¹⁶. Гофман применял также простую ретушь по негативу ластиком (дорога на снимке «Большая



А.К. Гофман. Лесопильная мельница братьев Тюменцовых (в станице Введенской). Фотография из альбома графа Б.А. Перовского. До 1868. Альбуминовый отпечаток, картон. 23 × 40,5; 32 × 47,5. ГИМ 68257 ИА 1171/7. © Государственный исторический музей

улица») и более тонкую, художественную по позитиву с использованием кисти и туши (отдельные лица из группового снимка работников Кругобайкальской дороги).

Еще один пример, с одной стороны, смелости Гофмана-фотографа, а с другой — технической невозможности передать его замысел — это практически исчезающие предгорья на дальнем плане, которые фотограф пытается зафиксировать. Тающий, нечеткий дальний план — особенность ранних видовых снимков. Поэтому некоторые фотографы, например М.Н. Настюков, обычно строят изображения таким образом, чтобы дали становились дымкой, усиливая эффект световоздушной среды. Гофман, как будто не считаясь с техническими возможностями, пытается зафиксировать вдали не исчезающие равнины, а наоборот — vzdыбливающиеся хребты и горные отлоги. Подобный подход замечен в видах Байкала и особенно в двух изображениях Тункинска и гольцев. Он, вероятно, первым снимает редкий пейзаж Тункинской долины, в котором соединяются сельскохозяйственная равнина первого плана и причудливая лента гольцев (уникальных каменных вершин) вдалеке. Но прелесть этого пейзажа нивелируется невозможностью передать далекий горный хребет, который становится на снимке призрачным. На первой иркутской публичной выставке Гофман был награжден малой серебряной медалью. Современники отмечали его пейзажи, особенно байкальские, ради создания которых «г. Гофман не щадил ни трудов, ни издержек»¹⁷. Подобное высказывание и отсутствие упоминания о заказном характере снимков позволяют предположить, что путешествие и съемку Кругобайкальского тракта Гофман предпринял по собственной инициативе. С учетом громоздкой аппаратуры и технически сложного процесса съемки, который требовал многие операции подготовки негатива осуществлять непосредственно перед съемкой, даже панорамные снимки города были очень сложно осуществить, а фотографии окрестностей Байкала и другие натурные кадры были профессиональным подвигом фотографа.

В большинстве работ Гофмана нет влияния живописных канонов: все проще, ближе к документальности. Хотя лучшие виды «Набережная» и «Лесопилка Тюменцовых» строятся

планами по живописным принципам. Дугообразное, круглящееся очертание набережной эффектно обрамляет водную гладь, которая вследствие технического несовершенства оптики получается неотличимой от бледного неба, и только работа фотографа с отражением на негативе позволяет ее оживить. Гофман выстраивает эффектные планы, помещая на среднем — лодку, на дальнем — основные объекты изображения: Троицкую церковь и каменные дома. Очевидно, что подобное построение изображения продуманно, фотограф выбрал удачную видовую точку, специально спустившись с оборудованной набережной на мостки. Сходный пример организации композиции демонстрирует снимок «Байкал у Лествиничной [Лиственничной] станции» — круглящийся изгиб береговой линии, живописные подробности первого плана и точное распределение объектов изображения. Примечательной также является фотография «Лесопилка Тюменцовых». В ней Гофману удается создать настоящий пейзажный образ, близкий так называемому пейзажу настроения. Вследствие своих художественных достоинств, именно две последние работы первыми экспонировались для публики на иркутской выставке в 1868 г. Фотографии А.К. Гофмана в коллекции Исторического музея присутствуют также в редком пятитомном издании «Амур, Восточная Сибирь, Западная Сибирь и Урал» (1870). Авторство как минимум сорока восьми снимков этого издания, на наш взгляд, принадлежит иркутскому фотографу. Работы, которые мы атрибутируем Гофману, находятся в двух томах, посвященных Восточной Сибири — в конце второго и начале третьего. В отличие от напечатанных самим Гофманом фотографий из альбома Б.А. Перовского, большая часть отпечатков издания К.Л. Риккера выполнена на соленой бумаге с обильным использованием ретуши. Фотографии условно можно разделить на две части. В первую входят семнадцать снимков Иркутска, его окрестностей, Байкала и семь групповых фотографий народов Сибири. Ко второй группе относятся снимки русско-китайской границы, ранее никогда не связывавшиеся с именем Гофмана: два вида Троицесавска, четыре — слободы Кяхты, шесть снимков китайской торговой слободы Маймачина и двенадцать портретов китайцев. Эти снимки

удалось атрибутировать Гофману благодаря четырем сходным портретам китайских купцов из альбома Перовского. Стало очевидно, что портреты китайцев были выполнены в Маймачине и, следовательно, Гофману можно приписать авторство целого комплекса фотографий приграничных территорий.

Судя по составу и сюжету фотографий, акцент в издании Риккера сделан не на снимках Иркутска, как в альбоме Перовского, а на видах всего региона и этнографической съемке. Если составители альбома для подношения графу Б.А. Перовскому ставили перед собой задачу, используя фотографии Гофмана, показать развитие и достижения края и его столицы, то издатели многотомника отбирали работы, создающие в первую очередь яркий образ Сибири. Поэтому среди снимков иркутского мастера в издании Риккера так много редчайших зимних пейзажей, выразительных байкальских снимков и экзотических портретов инородцев.

Предоставляя свои виды для издания Риккера, Гофман словно выполнял наставления своих земляков: «Нельзя не пожелать, чтобы г. Гофман обнаружил впоследствии снятые им сибирские виды: они дали бы Европе совсем не то понятие о сибирской природе, которое там имеют ныне»¹⁸. Известно, что на второй иркутской выставке в 1869 г. Гофман экспонировал именно «разнообразнейшую коллекцию видов Восточной Сибири»¹⁹. Связать с именем Гофманом другие сибирские виды из этого издания (изображения Нерчинска, Стретенска, долины Шилкинского рудника) пока не представляется возможным. Ведь нам точно не известны маршруты путешествий Гофмана и не выявлены аналогичные авторские фотографии. Кроме того стилистическая атрибуция изображений также представляется затруднительной, так как обработка снимков в издании Риккера, как мы рассмотрим ниже, значительно нивелировала авторскую манеру фотографа. Однако существует предположение красноярского исследователя В. Чагина о том, что панорама Красноярска, состоящая из четырех кадров и опубликованная в уменьшенном формате в издании Риккера, также была выполнена А.К. Гофманом²⁰.

В сравнении с подносным альбомом размеры большинства фотографий в издании Риккера значительно меньше: 15,2 × 26,3 или 10 × 18 см. Следовательно, несмотря на схожесть, эти отпечатки были сделаны с негативов, отличных по размеру от негативов альбома Перовского. Ведь в 1860-е гг. размер фотографии совпадал с размером негатива. Попробуем реконструировать принцип подготовки изображений для издания, состоящего из работ многих авторов. Вероятно, в столицу Гофманом были отправлены негативы уменьшенного формата, выполненные специально для масштабного издания и имевшие подходящий, заданный размер. Новые негативы были выполнены при помощи пересъемки с фотографий. Такое предположение объясняет и ухудшение качества отпечатков. В столице негативы всего издания были значительно обработаны ретушерами в соответствии с общей задачей альбомов и вкусами издателя. К фотографиям, в том числе и тем, которые мы атрибутируем Гофману, дорисовывался стаффаж, часто не соответствующий по пропорциям, дописывалась растительность первого плана.

В подтверждение нашего предположения можно привести схожий пример использования чужих негативов уменьшенного формата в издании Г.И. Денъера «Альбом фотографических портретов августейших особ и лиц, известных в России». «Санкт-Петербургские ведомости» сообщали, что «художник будет бесплатно прилагать к каждому выпуску от одного до двух экземпляров типических портретов различных народностей в национальных костюмах, для чего он постарается войти в сношения с лучшими фотографами, живущими в разных краях России»²¹. В 4 и 9 выпусках издания Г.И. Денъер воспроизвел групповые портреты мингрельцев и хевсур. Оригинальные большие по формату фотографии хранятся в альбоме с этнографическими типами жителей кавказского наместничества

(начало 1860-х, гим). Снимки выполнены, вероятнее всего, фотографом-топографом Генерального штаба. Уменьшенные негативы с этих снимков и использовал Г.И. Денъер для своего альбома. Можно предположить, что подобная практика воспроизведения негативов других фотографов с изменением формата была распространена.

Отпечатки Гофмана в издании К.Л. Риккера уступают фотографиям подносного альбома не только в размере, но и в качестве. Они контрастнее, на них хуже видны отдельные детали изображения. Большинство известных фотографий Гофмана были отпечатаны на альбуминовой бумаге, тогда как в альбомах Риккера множество изображений создано на соленой бумаге. При внимательном рассмотрении фотографий Гофмана с одним сюжетом в разных изданиях на некоторых снимках заметны отличия, в основном касающиеся изменений в позах людей и животных. Незначительные отличия в стаффаже заметны на снимках байкальской пристани Лествиничной (Лиственничной). То есть, находя понравившиеся видовые точки даже в сложном путешествии по Байкалу, Гофман снимал на одном месте по несколько стеклянных негативов. Так дублируя изображение, он страховался от технических погрешностей, что было вполне оправданно, ведь даже во второй половине 1870-х гг. фотограф-путешественник Л.К. Полторацкая вспоминала, что, работая над панорамой озера, «сняла <...> два негатива, из которых уцелел один, другой же при фиксировке съехал со стекла»²².

При сравнении фотографий Гофмана в разных изданиях бросается в глаза значительное применение в альбомах Риккера ретуши и дорисовки. Особенно избыточно они используются в зимних видах. Например, на снимке «Село Култук зимой» в альбоме Перовского снег виден только на первом плане, тогда как в том же виде из альбома Риккера он добавлен на все изображения растительности и домов среднего плана, покрывает темный массив леса вдали. Эффект слоя снега на фотографиях создается оживляющими светлыми «мазками», которыми пройдено все изображение. В панорамном виде Иркутска с Кайской горы непропорционально большой нарисована лодка с гребцом, а первый план «Кяхты с таможенной» дополнен экипажем и фигурой в халате. Только в этнографических портретах Гофмана применяется меньше ретуши. Объясняется, это, вероятно, тем, что большая часть этнографической съемки была осуществлена фотографом в павильоне, а не на натуре и не требовала столь радикального вмешательства.

В фотографиях Гофмана в издании К.Л. Риккера поражает обилие зимних видов — их девять: это вид Иркутска, Байкала и станций Кругобайкальской дороги. В альбоме Б.А. Перовского всего два снежных пейзажа — тоже редкость для видовой съемки того времени. До конца XIX в. фотографы избегали делать зимние виды не только из-за трудностей передвижения в холодное время, но в основном вследствие невозможности передать снег и его оттенки. Обычно на первом плане вместо фактурной поверхности получалось белое плоскостное пятно, не способствовавшее созданию иллюзионистической глубины пейзажного кадра. Вероятно, обилие зимних снимков Гофмана объясняется тем, что первоначально сам фотограф, а впоследствии и редакторы издания видели в подобных фотографиях особенную и важную характеристику региона. Многообразие снежных изображений подтверждает смелость Гофмана в выборе видовых сюжетов и характеризует его как фотографа-новатора. Приведенные в издании Риккера снимки, видимо, являются только частью редчайшей съемки, осуществленной Гофманом во второй половине 1860-х гг. во время путешествия в окрестностях Байкала и к русско-китайской границе²³. Особый интерес представляют документальные фотографии русской таможи, торговых караванов, портреты китайских купцов и чиновников. В изображениях пограничных городов из издания Риккера отсутствует характерная для иркутских видов выверенность и точность построения кадра. Фотограф пытается выстраивать излюбленные панорамы, ищет относительно высокие видовые точки, забирается



А.К. Гофман. Группа китайских купцов. Фотография из третьего тома издания «Амур, Восточная Сибирь, Западная Сибирь и Урал». 1870. Отпечаток на соленой бумаге, картон. 23 × 20; 47,5 × 32. ГИМ 59752 ИА 38^{1/2}.
© Государственный исторический музей

на холмы, окружающие Троицесавск и Кяхту. Но это порождает обратный эффект — высоко поднятая линия горных отрогов только усиливает впечатление «запрокинутого» пространства, из-за чего еще сильнее искажается перспектива кадра. Возможно, из-за печати на соленой бумаге, отсутствия теплого тона выража альбумина исчезает и световоздушная среда, что дополнительно «оплощает» пространство. Лучшая видовая фотография этой серии — «Главная улица в Троицесавске». В ней удачно соединена перспектива центральной улицы с выразительным стаффажем первого плана.

Можно заметить, что в снимке чикойских бурят, который в издании К.Л. Риккера назван «Богатые буряты с монгольской границы», встречаются те же атрибуты, что и на многих портретах китайцев, выполненных в приграничном поселении Маймачин, — это ковер и эффектный занавес. Наличие вещей, типичных для обстановки фотографического ателье, позволяет предположить, что Гофман, как и многие странствующие фотографы в европейской части империи, путешествовал в Забайкалье с набором предметов, используемых для портретной съемки. Кроме перечисленных атрибутов ателье, фотограф во многих изображениях использует столик с вязаной салфеткой и декоративную тумбу. Применение антуража фотоателье и постановочный характер портретов бурят и китайцев позволяет сделать вывод, что эти изображения не являлись специальной этнографической съемкой, а были выполнены как заказные портреты на продажу. Фотограф снимал их во время путешествия для заработка и использовал впоследствии в альбомах для представления разных типов населения края.

Отпечаток «Группа китайских купцов в Маймачине» в издании Риккера больший по размеру, чем в альбоме Перовского. Это позволяет нам увидеть дополнительную подробность временного интерьера походного ателье, в котором сняты многие из двенадцати портретов китайцев — это окно и небольшой столик, покрытый вязаной салфеткой, в левой части снимка. Большинство портретов китайцев выполнено в этом интерьере. Он украшен столом с зеркалом и несколькими стульями, задрапированными китайскими тканями и занавесом, помещенном на тонкой перекладине.

Стену за моделями декорируют свитки с буддийскими мудрецами и иероглифическими надписями. Модели изобретательно сняты с предметами: многие с трубкой, один из купцов держит в руке тонкую фарфоровую чашку.

Из групповых портретов Гофмана лучший, на наш взгляд, — «Якуты», снятый, вероятнее всего, в иркутском ателье. Снимок отличает продуманная, намеренно театральная композиция. Видно, что модели занимают драматургически выверенные позы. Помимо живописной национальной одежды один из снимаемых воинственно поднял лук, другой держит копьё. Фотограф свободен в выборе живописного задника (оживленного реальными небольшими елями) и множества аксессуаров, выставленных на первом плане: сани, туески-короба, несколько стрел. Неслучайно именно фотография «Якуты» открывает третий том издания К.Л. Риккера. На портретах, выполненных в путешествии, отсутствует подобная сложная композиция, а у моделей часто испуганное выражение лиц и взгляд, направленный мимо камеры. Характерным примером является изображение семейной пары чикойских монголо-бурят, на котором портретируемые, вероятно, видят камеру в первый раз. В двух портретах богатых бурят (в альбоме Перовского один из снимков называется «Нижеудинские монголо-буряты») в зимней и летней одежде взрослые относительно уверенно смотрят в камеру, а вот лица детей искажает страх.

Известно, что А.К. Гофман — один из первых фотографов Восточной Сибири сотрудничал с сибирским отделом Императорского Русского географического общества (сорого). К сожалению, мы не знаем никаких деталей этой работы. Однако в обращении фотографа в городскую думу было обнаружено упоминание о существовании у Гофмана еще в 1863 г. диплома рго²⁴. В обществе вообще живо интересовались фотографией и в 1870-е гг. привлекали к исследованиям целый ряд фотографов. На страницах периодического издания общества в 1872 г. были даже напечатаны «Наставления для желающих изготовлять фотографические снимки на пользу антропологии»²⁵.

Съемка, выполненная Гофманом во время путешествия к русско-китайской границе, вряд ли была осуществлена в результате присоединения фотографа к экспедиции Сибирского отдела общества. Упоминаний об этом нет ни в Записках общества, ни в протоколах его заседаний. Во второй половине 1860-х гг. только молодые исследователи предпринимали экспедиции в сопряженные с Иркутском районы: Витимскую экспедицию 1865 г. осуществил И.А. Лопатин, князь П.А. Кропоткин возглавил Тункинскую (1865) и Олекминско-Витимскую (1866) экспедиции, а в 1867 г. из Иркутска в сторону Уссурийского края вышла первая экспедиция Н.М. Пржевальского²⁶. Однако фотографа к ним не прикомандировывали, и были они далеко не столь масштабные, как Большая сибирская экспедиция 1855–1858 гг., в состав которой входил художник. Общество стремилось инспирировать личные инициативы своих членов (офицеров, купцов) по исследованию отдаленных районов, помогая более в обсуждении научных вопросов, чем в конкретной поддержке больших экспедиций. Осуществить путь до границы фотограф мог, присоединившись к торговым караванам. Кроме того ни тематика, ни качество работ не соответствуют экспедиционной съемке. Возможно, этот уникальный проект Гофмана и поддерживался обществом в какой-либо форме, но осуществлен был фотографом самостоятельно. Сравнивая фотографии А.К. Гофмана в альбоме Б.А. Перовского и в издании К.Л. Риккера, можно сделать вывод о разных уровнях существования видовой фотографии в период становления этого жанра. Издание К.Л. Риккера, хотя и было эксклюзивным и очень дорогим, предполагалось тиражным. Существовало, видимо, около десятка его экземпляров. Для выполнения задачи издания — представления огромных территорий империи — важнее было не столько качество и размер снимков, сколько количество и характерный сюжет. Другой уровень видовой фотографии — снимки из подносного альбома важной персоне, которые отличает особая тщательность печати, большой размер и богатое оформление.

¹ Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. СПб., 1885. С. 7. В.В. Стасов также указывал, что к 1885 г. «все издание распродано», а за экземпляр Публичной библиотеки было уплачено 500 руб. Там же. С. 7.

² Бархатова Е.В. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб., 2009. С. 164. Ил. 177–182. Об участии Ланина сообщал и амурский краевед В. И. Юзев. См.: Юзев В. И. Годы и друзья старого Николаевска. Хабаровск, 2005.

³ Два снимка А.К. Гофмана, опубликованные Е.В. Бархатовой в фундаментальном труде «Русская светопись», были, на наш взгляд, неточно приписаны неизвестному фотографу В.В. Ланину. См.: Бархатова Е.В. Русская светопись... Ил. 174, 175.

⁴ Так до сих пор самыми известными, чаще других упоминаемыми в литературе комплексами фотографий зауральской части России являются альбом Л.К. Полторацкой «Типы и виды Западной Сибири» (1876) и снимки Дальнего Востока, выполненные В.В. Ланиным в 1875–1876 гг. См.: Бархатова Е.В. Русская светопись... С.162–164; Бархатова Е.В., Матханова Н.П. Его превосходительство фотограф // Наука из первых рук. № 2 (26). С. 63–75. Длужневская Г.В. Фотографии из Мраморного дворца: собрание великих князей генерал-адмирала Константина Николаевича и августейшего президента Академии наук Константина Константиновича // Фотография. Изображение. Документ. СПб., 2010. Вып.1. С. 4–14. Об А.К. Гофмане см.: Медведев С.И. Фотограф Август Гофман и его завещание Иркутску // Земля Иркутская. 2004. № 1 (24), С. 51–65; Берестнев Р. Иркутская земля: яркий почерк светописцев. Фотообразы времени. Иркутск, 2008. Отдельные фотографии А.К. Гофмана хранятся в Научной библиотеке Иркутского государственного университета, Иркутском краеведческом музее и Российском государственном архиве древних актов и др.

⁵ Имя А.К. Гофмана встречается только при перечислении авторов «Альбома костюмов России» — сборника фотографий, выполненных по заказу Министерства внутренних дел в 1870-е гг. Сборник представляет своеобразный каталог ведущих фотографов всех губерний. См.: Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции... С. 18.

⁶ ГИМ 68257 ИА 1171/1–43. Не смотря на отсутствие вложенного списка работ, наполненность футляра позволяет говорить о практически полной сохранности комплекта фотографий. Возможно, отсутствует титульный лист, который обычно специально заказывался для подобного рода подношений.

⁷ Футляр украшает застёжка с плетеным узором и накладной герб с девизом: «Не слыть, а быть». Данный герб и девиз принадлежал графам Перовским. Единственный член этой семьи, занимавший на рубеже 1860–1870-х гг. высокое положение и одновременно носивший графский титул, был Б.А. Перовский. Наиболее известным из Перовских, первым получившим графский титул, был министр внутренних дел Лев Алексеевич, который ко времени создания альбома уже умер. Б.А. Перовский получил графский титул в 1856 г. после смерти бездетного брата. О других Перовских см.: Русский биографический словарь: Павел преподобный — Петр (Илейка). Изд. под набл. А.А. Половцева. Т. 13. СПб., 1902. С. 525–555. Подробнее об альбоме: Васильченко А.О. Ранние виды Иркутска и Восточной Сибири фотографа А.К. Гофмана в собрании Государственного исторического музея // Иркутск: роль города в политической, экономической и культурной жизни России. К 350-летию основания. М., 2011. С. 80–102.

⁸ Перовский начал службу на Кавказе, был начальником штаба войск в Естляндии и Кронштадте в 1865 г. получил чин генерал-лейтенанта, с 1874 г. — член Государственного совета и вскоре удостоился высшей должности генерала от кавалерии. В 1862 г. он стал генерал-адъютантом императора, до этого два года состоял при молодых великих князьях, был главным воспитателем при

Александре Александровиче и Владимире Александровиче. См.: Русский биографический словарь: Павел преподобный — Петр (Илейка). С. 529–530.

⁹ О переезде А.К. Гофмана см.: Иркутские губернские ведомости. 1865. № 10 (6 марта). С. 6. Иркутский краевед Н.С. Романов, составивший каталог фотографий Гофмана, датирует отдельные его снимки 1862 г., не объясняя подробности столь ранней датировки. По периодической печати известно, что Гофман открыл свое ателье в 1858 г. и, вероятно, начал снимать городские виды в самом начале 1860-х гг. Однако в конце 1862 г. Гофман только возвращался в Иркутск из Европы через Красноярск, где «в лучших фотографических заведениях упражнялся в фотографическом искусстве» (объявление, повторенное в нескольких номерах «Иркутских губернских ведомостей»). См.: Иркутские губернские ведомости. 1862. № 46 (17 ноября). С. 13. На наш взгляд, большая часть негативов фотографий из альбома графа Б.А. Перовского появилась после 1865 г. См.: Матерьялы к каталогу фотографий А.К. Гофмана с видами Иркутска и его пригородов // Земля Иркутская. 2004. № 1 (24). С. 56–64.

¹⁰ Описание первой публичной выставки, бывшей в Иркутске в 1868 году. СПб., 1869. С. 56.

¹¹ Там же. С. 57.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 56.

¹⁴ Matulyte M. Photography of Vilnius. 1858–1915. Vilnius, 2001. P. 25, Fig. 24.1–24.27; Juozapas Čechavičius ir jo epocha fotografijoje. Parodos katalogas Józef Czechowicz and his age in photography: Exhibition catalogue / D. Junevičius. Vilnius, 2018.

¹⁵ Подробнее о живописных и графических видах Иркутска см.: Живописное путешествие по Иркутской губернии XVIII–XIX веков. Графика / Авт.-сост. Е.А. Добрынина. Иркутск, 2007. С. 76–89, 138–141.

¹⁶ Описание первой публичной выставки, бывшей в Иркутске в 1868 году... С. 56.

¹⁷ Там же. С. 57.

¹⁸ Описание первой публичной выставки, бывшей в Иркутске в 1868 году... С. 57.

¹⁹ Иркутские губернские ведомости. 1869. № 51 (20 декабря), С. 9.

²⁰ Чагин В. «Минувшее проходит предо мною...». Путешествие в 1863 год. Красноярск, 2017. С. 7–9, 22–25. Благодарю И.В. Куклинского, обратившего мое внимание на красноярскую панораму.

²¹ Санкт-Петербургские ведомости. № 304. 28 декабря (9 января) 1864.

²² См.: Бархатова Е.В., Матханова Н.П. Его превосходительство фотограф // Наука из первых рук. 2009. №2 (26). С. 70.

²³ Можно говорить о том, что Гофман много путешествовал и по Иркутской губернии, о чем свидетельствуют два портрета нижеудинских богатых бурят в летней и зимней одежде. Так, видимо, выразительный портрет тункинских бурят был сделан во время путешествия по Тунгинской долине. Портрет же балакнинских бурят мог быть выполнен и в ателье Иркутска, так как портретная группа снята на фоне живописного задника.

²⁴ См.: Медведев С.И. Фотограф Август Гофман и его завещание Иркутску... С. 54.

²⁵ Известия Императорского Русского географического общества. 1872. Т. 8. № 2. С. 87–88.

²⁶ Как и А.К. Гофман, путешествия от Иркутска до Тунгинской котловины предпринял П.А. Кропоткин. См.: Кропоткин П. Поездка в Оксинский караул // Записки Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. Кн. IX–X. Иркутск, 1867. С. 2–20. Схожее путешествие 1866 г. живо описано в «Записках» общества. См.: Сельский. Путь до Култука по направлению в Тунгинский край // Там же. С. 527–555.

М.Г. Попкова

История Карелии глазами фотографов. Из опыта работы Национального архива Республики Карелия по комплектованию собрания фотодокументами ведущих фотокорреспондентов республики

Историю трудно сохранить, она уходит из памяти. С каждым пройденным годом становится все меньше очевидцев тех или иных событий. Сегодня один из немногих доступных способов получить относительно достоверную информацию — это фоторепортажи того времени, рассказы о событиях, зафиксированные бесстрастной фотокамерой. Попробуем проследить историю Карелии XX в. глазами ведущих фотокорреспондентов республики: как и чем жила республика, как развивалась, как строилась и отдыхала.

На сегодняшний день Национальный архив обладает бесценным комплексом фотодокументов, созданных ведущими фотожурналистами республики. Всего на хранении в Национальном архиве находится 89 214 единиц хранения фотодокументов, из них негативов — 85 825 единиц хранения, позитивов — 2 766 единиц, диапозитивов (слайдов) — 209 единиц, фотоальбомов — 414 единиц.

Документы личных архивов фотожурналистов стали поступать в архив в 1980-е гг. Наиболее полные комплексы фотодокументов стали передаваться в архив в 2000-е. Так, в 2006 г. внучка фотокорреспондента газеты «Ленинская правда» Петра Васильевича Беззубенко (1917–1995) передала в архив более 2677 условных единиц хранения фотодокументов.

В 2008 г. фотокорреспондент еженедельной общественно-политической газеты на карельском языке «Ота тша» («Родная земля») Виктор Васильевич Трошев (1924–2018) передал более 19 806 условных единиц хранения фотодокументов.

В 2009 г. вдова фотокорреспондента Валерия Александровича Юфы (1938–2002) передала на хранение в архив фотонегативы мужа (1321 ед. хр.).

В 2013 г. Владимир Васильевич Ермолин (род. 1958), фотокорреспондент многотиражной газеты Кондопожского целлюлозно-бумажного комбината «Авангард», по собственной инициативе передал на хранение в архив более 25 524 кадров негативов.

В 2016 г. в архив поступили фотодокументы фотокорреспондента газет «Кировская магистраль», «Авангард», «Водник Карелии» Виктора Николаевича Подойникова (1924–2000) — 23 391 кадр негативной.

В 2017 г. в архив были переданы документы личного происхождения тележурналиста, писателя, заслуженного деятеля культуры Российской Федерации Анатолия Алексеевича Гордиенко, в том числе 330 фотодокументов.

Все переданные в архив фотодокументы находятся в удовлетворительном состоянии. Основная часть представлена негативами 2,5 × 3,5 (размер «0»), черно-белыми оригиналами, на триацетатной пленке, с частичной авторской аннотацией.

Работа по приему фотодокументов строится на основе «Памятки по приему документов личного происхождения», разработанной Национальным архивом в 2016 г. Все документы принимаются в архив на основе личного заявления и договора о передаче документов на хранение.

Принимаемые фотодокументы (оригиналы) передаются в архивохранилище аудиовизуальной (электронной) и машиночитаемой документации. Специалистами хранилища проводится экспертиза ценности, проверка физического состояния фотодокументов, составляется экспертное заключение, которое представляется на утверждение эпок Министерства культуры Республики Карелия. На основании принятого решения эпок составляется акт приема-передачи документов на государственное хранение.

Все принимаемые документы проходят первичную обработку и экспертизу. Фотодокументы, имеющие сильные механические дефекты (разрывы, надломы, отслоение и ретикуляция эмульсионного слоя, высокая скручиваемость, а также склеиваемость эмульсионного слоя), повреждения биологического и химического происхождения, т. е. следы разложения остаточного тиосульфата натрия (бурые и желтые пятна по фотослою), не подлежат приему на государственное хранение и возвращаются собственнику на основе акта.

Научное описание фотодокументов строится на основе «Рекомендаций по составлению аннотаций к фотодокументам», разработанных в архиве для унификации описания фотодокументов, поступающих на хранение, а также для аннотирования фотодокументов семейных архивов. В рекомендациях дается определение понятия «аннотация», излагаются общие принципы описания фотодокументов, приводятся примеры описания. В «Памятке» приведены основные правила по составлению аннотаций на хроникально-репортажные (событийные), портретные, видовые фотодокументы.

На все принимаемые на хранение фотодокументы делается контрольный фотоотпечаток, на оборотной стороне которого указываются краткие сведения о событии, личности изображенных на документе, о месте, дате и авторе съемки. Все карточки вносятся в соответствующие разделы предметно-тематического каталога, что существенно облегчает поиск фотодокументов по интересующим темам.

Научное описание, прием и постановка на государственный учет всех принимаемых фотодокументов осуществляется в соответствии с «Правилами организации хранения, комплектования, учета и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в государственных и муниципальных архивах, музеях и библиотеках, организациях Российской академии наук».

Ежегодно в архив принимается более 3000 фотодокументов. На 1 января 2019 г. было принято: 3885 ед. хр. фотодокументов П.В. Беззубенко (прием ведется с 2007 г.), 1534 ед. хр. фотодокументов В.В. Трошева (прием с 2009 г.), 1412 ед. хр. фотодокументов В.А. Юфы (с 2012), 1249 ед. хр. фотодокументов В. В. Ермолина (с 2015). В 2019 г. будет начат прием фотодокументов Виктора Николаевича Подойникова, фотокорреспондента газет «Кировская магистраль», «Авангард» и «Водник Карелии».



П.В. Беззубенко. Власов В.П. (С.П.), директор Чупинского рыбзавода станции Ленинградского зоологического института Академии наук СССР. 1970-е. Лоухский район. Негатив на пленке. 2,5 × 3,5. Инв. № 0-55636.
© гжурк «Национальный архив Республики Карелия»

При составлении плана приема фотодокументов, в первую очередь, обращается внимание на юбилейные даты и события. Так, в юбилейный год празднования 70-летия Победы в Великой Отечественной войне, особое внимание при приеме фотодокументов из личного фонда П.В. Беззубенко уделялось именно фотодокументам, созданным в годы войны. На хранение поступили фотодокументы о военных буднях 72-го, 73-го, 80-го, 82-го пограничных полков войск НКВД по охране тыла Карельского фронта: собрания партийно-комсомольского актива, политинформация, обучение молодых бойцов, отдых и подготовка к походу в тыл врага, виды города Беломорска, железнодорожные станции, жители населенных пунктов. Особое место занимают снимки разрушений в городе Петрозаводске, сделанные Петром Васильевичем в 1945 г. Многие фотодокументы военного периода не были аннотированы автором, поэтому сотрудниками архивохранилища была проведена кропотливая работа с фотокаталогом, проведена сверка с имеющимися на хранении фотодокументами П.В. Беззубенко, переданными на хранение автором в 1986–1987 гг. Помощь в установлении даты съемки была оказана специалистами поискового движения Карелии.

К Году спорта, объявленному в России в 2018 г., был принят на хранение большой комплекс материалов фотокорреспондента В.А. Юфы на спортивную тематику: финалы зональных соревнований по боксу, легкой атлетике и спортивной гимнастике. Показано новое, но, к сожалению, быстро угасшее спортивное направление в нашей республике — командная игра гандбол, в частности турнир женских гандбольных команд Северо-Запада России по программе VIII летней Спартакиады народов РФСР.

Большой комплекс негативов В.А. Юфы посвящен ежегодному республиканскому легкоатлетическому кроссу на призы газет «Правда» и «Ленинская правда», соревнованиям

на кубок Карелии по футболу, чемпионату Северо-Запада РФСР по легкой атлетике среди инвалидов, первенству Карельской АССР по фехтованию.

Среди принимаемых на хранение документов — фотографии одного из сильнейших спортсменов СССР в беге на средние и длинные дистанции — Арне Францевича Кивеяса, чемпиона I Всесоюзной спартакиады 1928 г. в беге на 800 метров; фотонегативы с изображениями известного карельского боксера Виктора Кима, судьи международной категории по боксу и чемпиона Карело-Финской ССР Вилье Весса; шахматиста, международного гроссмейстера, дважды чемпиона СССР по шахматам Ефима Геллера.

В фотодокументах П.В. Беззубенко имеется большой комплекс фотодокументов, посвященный театральной жизни нашей столицы. Это репетиции и премьеры спектаклей Петрозаводского музыкально-драматического театра, Финского государственного театра, портреты театральных деятелей.

Фотодокументы П.В. Беззубенко и В.В. Трошева также широко освещают события общественно-политической жизни: приезд кубинской революционерки Анхелы Алонсо в Петрозаводск в 1962 г., дни дружбы округа Нойбранденбург в Карельской АССР в 1979 г., открытие мемориального кладбища «Сандормох» в 1997–1998 гг., визит председателя Верховного Совета РФСР Бориса Николаевича Ельцина в по «Кондопогабумпром» в 1991 г.

Фотожурналисты ведущих республиканских газет, выполняющая задания редакции, запечатлели многих карельских и российских политических и общественных деятелей, таких как Н.С. Хрущев, Ю.В. Андропов, А.Н. Косыгин, И.И. Сенькин и многих др. В объектив камеры попали известные спортсмены Лев Яшин, Николай Разумов, поэты и писатели Сергей Михалков, Роберт Рождественский, Евгений Евтушенко.



П.В. Беззубенко. Строительство жилых домов на Октябрьском проспекте. 1970-е. Петрозаводск.
Негатив на пленке. 2,5 × 3,5. Инв. № 0-54957.
© гкурк «Национальный архив Республики Карелия»

Широкое промышленное строительство, начатое в республике в 1950–1960-е гг., ярко и полно представлено в передаваемых на хранение фотодокументах карельских фотожурналистов. Это съемки П.В. Беззубенко крупнейших предприятий, таких как Кондопожский и Сегежский целлюлозно-бумажные комбинаты, завод «Петрозаводскмаш», Надвоицкий алюминиевый завод и другие, фотодокументы по истории лесной, деревообрабатывающей, горнодобывающей, рыбной, пищевой, легкой, полиграфической, местной промышленности, производства строительных материалов, переработки слюды.

В фотографиях Беззубенко представлена история развития и деятельность предприятий лесного комплекса нашего края — лесозаготовки, лесосплав, транспортировка и

первичная обработка древесины, групповые и одиночные фотопортреты передовиков производства, представителей стахановского движения. Фотодокументы мастера повествуют также об истории крупнейших совхозов и колхозов Карелии, расцвете звероводства в республике в 1960–1980-х гг.

В фотографиях В.В. Трошева широко представлено строительство в 1950-е гг. Западно-Карельской железной дороги, возведение величественных сооружений Ондской, Беломорской, Выгоостровской и Путьинской гэс на бурных карельских реках.

Объектив В.В. Трошева запечатлел строительство города Костомукша и Костомукшского гок, первых бурильщиков и строителей города. В августе 1982 г. в Костомукше в новом Доме культуры горняков «Дружба» открылась персональная выставка Виктора Трошева «Костомукша — стройка дружбы», приуроченная к пуску первой очереди гок. Более ста лучших работ фотомастера были представлены на выставке, автором была освещена вся история становления горно-обогатительного комбината.

История еще одного карельского города полно и объективно отражена в фотодокументах фотокорреспондента многотиражной газеты Кондопожского целлюлозно-бумажного комбината «Авангард» В.В. Еромлина. Это фотографии, рассказывающие о работе Кондопожского целлюлозно-бумажного комбината, деятельности медицинских учреждений города Кондопога, творческом вечере композитора А.Н. Пахмутовой и поэта-песенника Н.Н. Добронравова в Доме культуры в оао «Кондопога», приезд лыжницы Л.Е. Лазутиной с мужем Г.Н. Лазутиным в г. Кондопога. Лариса Лазутина — воспитанница дюсш № 1 г. Кондопоги, Герой России, признана лучшим спортсменом Карелии XX столетия.

Фотокорреспонденты часто посещали самые отдаленные уголки Карелии. В 1990-е гг. Виктор Васильевич Трошев в качестве фотокорреспондента газеты «Ота тиа» объездил многие карельские деревни, фотографировал съезды карельского народа, фольклорные коллективы, занятия в школах. Фотокорреспондент запечатлел жителей деревень, в том числе носителей карельского языка, виды старинных домов, церквей. На кадрах архивных фотодокументов мы можем увидеть не самый лучший период в истории карельской деревни — многие деревни предстают перед нами в запустении.

Тематика принимаемых на хранение фотодокументов широка и разнообразна. В дальнейшем они используются как исследователями, так и сотрудниками архива при подготовке выставок и написании статей. В настоящее время работа по научному описанию и приему на государственное хранение фотодокументов из личных архивов карельских фотожурналистов продолжается.

А.П. Пудалова

Коллекция негативов на пленке В. Ф. Андрианова (1952–2004) в фондах Государственного архива аудиовизуальной документации Нижегородской области: проблемы описания и перспективы использования

В 2005 г. в Государственный архив аудиовизуальной документации Нижегородской области (гархадно) поступил массив негативов на пленке, автором которых был нижегородский фотожурналист В. Ф. Андрианов.

Владимир Филиппович Андрианов (01.11.1952–19.11.2004) родился в Горьком. Окончил факультет журналистики Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. В журналистику пришел не сразу: трудовую путь начал на Горьковском автомобильном заводе. С 1970 по 1981 г. работал фотокорреспондентом газеты «Колхозная правда» Воскресенского района Горьковской области; с 1981 по 1992 г. — фотокорреспондент «Горьковской правды» (крупнейшего периодического издания Горьковской области). Позднее работал в издательстве «Курьер». Активно сотрудничал как с местными периодическими, так и с общенациональными изданиями. Автор публикаций в различных изданиях Англии, Германии, США, Франции, Японии. Одна из важных тем в творчестве В.Ф. Андрианова — природная и этнографическая уникальность Нижегородского региона¹.

Негативы были безвозмездно переданы вдовой фотографа Н. К. Андриановой. К сожалению, часть негативов (особо ценная и памятная, по словам Нины Константиновны) не была передана — ее вывезли на дачу, где сложили в подсобном помещении. С течением времени эти негативы погибли от воздействия влаги и плесени.

Всего в архив попали 73 624 черно-белых негатива на пленке. В силу объективных обстоятельств (перевод гархадно в другое помещение и связанное с этим перемещение фондов, плановая работа по описанию других фотодокументов и пр.) к экспертизе ценности фотодокументов В. Ф. Андрианова приступили только во второй половине 2017 г. По итогам экспертизы ценности на постоянное хранение было отобрано 8 522 единицы хранения, выделено к уничтожению 65 102 негатива. В это число вошли негативы в неудовлетворительном физическом состоянии (с механическими повреждениями), с низким качеством изображения.

Переданные в архив негативы не были упорядочены. Они были сложены в пять коробок, каждая пленка была упакована отдельно и условно подписана. Почему условно? Потому что речь не идет о развернутой аннотации. Подписи краткие и малоинформативные. К примеру, «археология», «тюз», «метро». Вероятно, автор прекрасно ориентировался в своем архиве и не нуждался в подробных аннотациях к пленкам. Поэтому основной проблемой при научном описании коллекции негативов стало практическое отсутствие информации о событиях и людях, запечатленных на пленке. Справедливости ради, отметим, что краткие авторские подписи стали отправной точкой, указав направление поиска информации.

Следующим этапом подготовки к описанию фотонегативов стало их сканирование. Во-первых, при описании гораздо удобнее пользоваться цифровыми образами, чем непосредственно негативами. В частности, это позволило довольно быстро разделить весь массив негативов на 50 тематических групп. Во-вторых,

сканирование дало возможность лишней раз не брать негативы из хранилища в рабочие комнаты, обеспечивая тем самым оптимальные условия хранения фотодокументов. В-третьих, это позволило привлечь к описанию значительное число консультантов (цифровые образы направлялись электронной почтой), тогда как выехать в архив для работы непосредственно с негативами для большинства консультантов было затруднительно. В качестве консультантов привлекались сотрудники районных краеведческих музеев и музеев предприятий Нижнего Новгорода и области, представители ветеранских организаций, члены Нижегородского отделения Союза театральных деятелей РФ, нижегородские археологи, а также другие представители научных и культурных учреждений. Работа по описанию коллекции негативов велась в течение 2018 г. и на данный момент полностью завершена. Описи размещены на странице гархадно, на официальном сайте Государственной архивной службы Нижегородской области (www.archiv.nnov.ru).

Наиболее ранние негативы относятся к периоду работы В. Ф. Андрианова фотокорреспондентом районной газеты «Колхозная правда» (408 негативов). В 1970 г. к 25-летию Победы в Великой Отечественной войне по заданию редакции Андрианов сделал цикл фотопортретов жителей района — кавалеров ордена Славы. Чтобы уточнить, кто именно изображен на этих фото, пришлось обратиться за помощью в Воскресенский народный музей и в областной совет ветеранов. В результате удалось «опознать» 12 из 13 ветеранов. Также сотрудники народного музея помогли с описанием всех остальных негативов, относящихся к Воскресенскому району.

К этому периоду относится несколько фоторепортажей о знаковых событиях района, ставших своеобразными фотологическими. В. Ф. Андрианов снимал торжественные мероприятия и митинги (прием в комсомол, «последний звонок», митинг в честь Дня Победы и пр.), спортивные соревнования и военно-спортивную игру «Зарница». Есть и уникальные кадры: встреча летчика-космонавта, героя Советского Союза Ю. П. Артюхина с жителями деревни Ноля Воскресенского района и, в первую очередь, с супругами Маловыми, приютившими во время войны эвакуированную семью будущего космонавта.

Значительное место в творчестве В. Ф. Андрианова в этот период занимают сельские будни и быт. Он фотографирует лесосплав по реке Ветлуге, сезонные полевые работы, выпас колхозного стада, посадку сосен в лесничестве, заготовку кормов и многое другое.

Большинство негативов (около 5 тысяч) относится к периоду работы В.Ф. Андрианова в газете «Горьковская правда», поэтому при описании использовались подшивки этой газеты за 12 лет (1981–1992). Благодаря материалам газеты удалось разделить негативы этого периода на две большие группы: «официальная» — снимки, сделанные по заданию редакции, и «неофициальная». Описать всю коллекцию в рамках одной статьи невозможно, поэтому остановимся на нескольких наиболее крупных и интересных тематических группах фотодокументов.



В.Ф. Андрианов. Перенесение мощей святого преподобного Серафим Саровского в Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский монастырь. В центре — святейший патриарх Алексий II. 1 августа 1991. Черно-белый негатив на пленке, 2,4 × 3,6. Гархадно. 1.1/36_4603. © гку «Государственный архив аудиовизуальной информации Нижегородской области»

РАЙОНЫ ГОРЬКОВСКОЙ (С 1990 Г. — НИЖЕГОРОДСКОЙ) ОБЛАСТИ

За период работы в «Горьковской правде» В. Ф. Андрианов объехал практически все районы области (42 из 50), где фотографировал наиболее значимые события и объекты. К примеру, цех крупнопанельного домостроения Шатковского сельского строительного комбината (1983), рабочие будни его сотрудников, готовую продукцию комбината и конечный продукт — новые двухэтажные панельные дома; строительство комплекса новых теплиц совхоза Тепличный Кстовского района (это первый совхоз Горьковской области, в котором начали круглогодично выращивать огурцы, помидоры и иные несезонные овощи). Журналистом был подготовлен юбилейный фоторепортаж к 30-летию Новогорьковского нефтеперерабатывающего завода, в который вошли снимки руководства и передовиков производства, а также первого в области комплекса «Парекс», в составе которого была и установка получения жидких парафинов. Однако основную массу негативов этой группы составляют снимки, запечатлевшие сельскохозяйственные работы (животноводство и растениеводство, виды и марки сельскохозяйственной техники), а также портреты и групповые снимки сотрудников колхозов и совхозов области.

НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ ГОРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Эта тематическая группа негативов тесно связана с предыдущей, т. к. снимки делались во время тех же редакционных командировок. В нее вошли практически все основные художественные

промыслы Горьковской области: городецкая глухая резьба и цветная инкрустация по дереву, городецкая и хохломская роспись, семеновский ложкарный промысел и павловская металлообработка (литье,ковка, а также изготовление ножей), балахнинские кружева и пр. Интерес представляют несколько негативов, на которых запечатлены мастера почти угасшего в конце XX в. и постепенно возрождающегося в наше время народного промысла — ермиловской игрушки².

К сожалению, негативы черно-белые — они не могут отразить цветное разнообразие росписи и инкрустации, но дают представления об основных сюжетах, а также о предметах, которые ими украшались.

Ценно, что В.Ф. Андрианов снимал и мастеров: резчиков, художников, кружевниц, кузнецов, ложкарей, гончаров. Благодаря материалам газеты «Горьковская правда» удалось сделать полное описание портретов практически всех мастеров. Безусловно, фотодокументы этой группы — важный исторический источник для исследователей декоративно-прикладного искусства и народных промыслов нашей области.

СТРОИТЕЛЬСТВО ГОРЬКОВСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА

Еще одна крупная группа негативов (134 ед.), охватывающая период с 1981 по 1992 г. (все время работы фотографа в газете «Горьковская (Нижегородская) правда»), связана с важным



В.Ф. Андрианов. Сцена из спектакля «И свежий бриз наполнит паруса» по мотивам произведений А. Грина. В главных ролях: А. Филиппов и В. Лапшова. 1990. Черно-белый негатив на пленке, 2,4 × 3,6. Гархадно. 1.1/36_10341. © гку «Государственный архив аудиовизуальной информации Нижегородской области»

этапом в развитии города — со строительством Горьковского метрополитена. Этому виду транспорта отведена особая роль в обеспечении мобильности населения крупных городов.

История Горьковской подземки начинается осенью 1973 г., когда началось проектирование первой очереди метрополитена. Эпохальным стал 1979 г.: весной начата прокладка тоннелей первой очереди, утвержден проект инженерного корпуса метрополитена на площади Революции рядом с Московским вокзалом, в ноябре были забиты первые сваи в основание станции «Московская», а к концу года пройдены первые два тоннеля. С 1981 г. В.Ф. Андрианов методично фиксировал строительство инженерного корпуса, а также строительство открытым методом перегона между станциями «Московская» и «Чкаловская», строительство и отделку станций «Канавинская», «Заречная», «Двигатель революции» и других, фотографировал бригады проходчиков.

9 октября 1985 г. В.Ф. Андрианов фотографировал проход пробного поезда, будучи в числе первых пассажиров, а 19 ноября 1985 г. — торжественное открытие Горьковского метрополитена и вручение двум машинистам первых поездов символического ключа.

В настоящее время разрабатывается план юбилейной выставки к 35-летию со дня открытия Горьковского, а теперь уже Нижегородского метро. Выставочный проект пока рассматривается как межархивный. В него предполагается включить материалы

четырех государственных архивных учреждений: Центрального архива Нижегородской области (там хранятся фонды Горьковского облисполкома и Горьковского горисполкома), Государственного общественно-политического архива Нижегородской области (планируется привлечь материалы фондов горкома и обкома КПСС), Государственного архива аудиовизуальной документации Нижегородской области (в котором хранится коллекция негативов В.Ф. Андрианова) и Государственного архива специальной документации Нижегородской области (на хранении в нем находится научно-техническая документация фонда ЗАО «Нижегородметропроект»). Если удастся привлечь дополнительные финансовые средства и заинтересовать этим проектом мп «Нижегородское метро», музей которого больше года закрыт на реконструкцию, то можно осуществить более масштабный проект, используя в качестве выставочного пространства площади и информационное оборудование станций метрополитена.

ТЕАТР

Еще одна сквозная тема в творчестве В. Ф. Андрианова — это театральная жизнь Горького, а впоследствии Нижнего Новгорода. Фотограф дружил со многими театральными деятелями, поэтому всегда был в курсе театральных премьер, гастролей, фестивалей. Он старался фотографировать генеральные репетиции спектаклей, так как это давало возможность фотографировать непосредственно на сцене. В коллекции фотонегативов есть сцены из балета «Тысяча и одна ночь» Горьковского академического театра оперы и балета имени А. С. Пушкина, где роли Шахрияра и Шахерезады исполняли А.Э. Гроностайский и Т.К. Карпова (в настоящее время эта театральная семья проживает в США, но охотно общается с бывшими соотечественниками и делится воспоминаниями), сцены из спектаклей Горьковского академического театра драмы.

Основное место в этой группе негативов занимают сцены из спектаклей Горьковского театра юного зрителя (с 1985 по 1993 г.). К сожалению, все они без аннотаций — автором было лишь обозначено, что это тюз. Материалы газеты в данном случае не помогли, видимо, съемки в этом театре не были редакционным заданием. Именно с этой группы снимков было начато научное описание всей коллекции, но так как в общедоступных источниках информация об этих спектаклях тюза практически отсутствует, а обращения непосредственно в театр оставались без ответа, то данную группу негативов было решено отложить до лучших времен.

В 2018 г. была предпринята еще одна попытка получить в театре нужные сведения. Архивистам повезло: на помощь пришла заведующая труппой театра И.А. Шаталова, которая уточнила и названия спектаклей, и занятых в них актеров. Всего в коллекцию вошло 147 негативов В.Ф. Андрианова из спектаклей «Евангелие от Иуды», «Сны Евгении», «Фартовые девочки», «И свежий бриз наполнит паруса» (по мотивам произведений А. Грина), «Все так просто, господа!», «Две царицы», «Жорж Данден или Одураченный муж», «Сноггл» и концерта-пародии «Театральный серпантин».

Это массив фотодокументов прежде всего будет интересен историкам театра и биографам, которые будут изучать жизни и творчество горьковских актеров, так как о театральной жизни области в этот период известно не очень много, гораздо лучше изучены дореволюционный период нижегородского театра и становление нового советского театрального искусства.

РЕЛИГИЯ

В эту тематическую группу объединены снимки православных и иноверческих культовых сооружений Горького (Нижнего Новгорода) и области, портреты и групповые снимки духовенства, а также наиболее значимые события в духовной и



В.Ф. Андрианов. Наблюдательный пункт в г. Грозный. Слева на право: генерал-майор И.И. Ефремов, подполковник И.А. Касьянов, губернатор Нижегородской области Б.Е. Немцов. 1995. Черно-белый негатив на пленке. 2,4 × 3,6. гархадно. 1.1/36_4534. © гку «Государственный архив аудиовизуальной информации Нижегородской области»

религиозной жизни Нижегородской области. И здесь особого внимания заслуживает фоторепортаж о перенесении мощей св. прп. Серафима Саровского.

23 июля 1991 г. из Богоявленского собора в Москве был начат крестный ход с мощами, конечной точкой которого был Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский женский монастырь (расположен в селе Дивеево Нижегородской области). Участие в торжественных мероприятиях принял патриарх Алексей II. Путь крестного хода пролегал через Ногинск, Орехово-Зуево и Владимир — до Нижнего Новгорода, где 26 июля 1991 г. крестный ход встречал митрополит Нижегородский и Арзамасский Николай. Рака с мощами была на несколько дней установлена в Спасском Староярмарочном кафедральном соборе, 28 июля после литургии, проведенной патриархом Алексием II, крестный ход отправился в Арзамасский Николаевский женский монастырь, а затем к 1 августа (ко дню прославления памяти св. прп. Серафима Саровского) была достигнута конечная точка пути. В.Ф. Андрианов подробно фиксировал события 26 июля — 1 августа с момента встречи крестного хода митрополитом Николаем в Нижнем Новгороде до завершения мероприятий в Дивеево. К сожалению, степень сохранности пленок оказалась разной, и по результатам экспертизы ценности на постоянное хранение было отобрано только 58 негативов. Тем не менее на них запечатлены все основные события: перенесение мощей в Спасский Староярмарочный кафедральный собор, выход Святейшего Патриарха Алексия II из собора после литургии, перенесение мощей в Арзамас, встреча крестного хода прихожанами, прибытие в Дивеево и внесение мощей в монастырь, служение литургии патриархом Алексием II в Свято-Троицком Серафимо-Дивеевском монастыре и причастие прихожан.

В настоящее время события 28-летней давности не вполне осознаются как история, но с течением времени этот цикл из 58 фотографий станет ценным историческим источником, рассказывающим о важном событии истории Русской православной церкви.

Третий (заключительный) период творчества В.Ф. Андрианова пришелся на непростое для города и страны время — 1990-е гг. Фотограф начинает снимать злободневные острые сюжеты, отражавшие основные социальные проблемы того времени: резкое снижение уровня жизни, расслоение общества, длинные очереди в продуктовые магазины, почти пустые или заставленные рядами банок с маринованными томатами и арбузами прилавки, горьковскую «барахолку», где многие от безысходности продавали личные вещи (верхнюю одежду, обувь, посуду, предметы интерьера). Фотографировал Андрианов и уличных музыкантов, витрины и ценники коммерческих магазинов, а также ассортимент появившихся валютных магазинов и баров, антикварные аукционы и т. п. Зафиксировал он, вероятно, в одном из театров, и такое объявление: «Деньги на колбасу сдавайте в служебный гардероб, выдача колбасы в начале месяца».

Отдельно хочется рассказать об участии В.Ф. Андрианова в двух поездках руководства Нижнего Новгорода и области в Чечню в январе и в марте 1995 г. во время Первой чеченской войны². В состав делегации входили губернатор Нижегородской области Б.Е. Немцов, мэр Нижнего Новгорода И.П. Скларов, полномочный представитель президента РФ в Нижегородской области Е.В. Крестьянинов и др. Оба раза нижегородцы сопровождали груз гуманитарной помощи нижегородских предприятий солдатам 22-й армии и Шумиловской бригады внутренних войск (всего около 20 тонн).

Андрианов подробно фотографирует все происходящее: солдатский быт, технику, встречи Немцова с солдатами и командирами воинских частей, вручение памятных подарков от нижегородцев, передача лекарств для полевого госпиталя, руины Грозного и баррикады. Всего после экспертизы ценности фотоматериалов этих двух поездок на постоянное хранение было отобрано 60 негативов. Среди них сложно выбрать наиболее интересные и важные. По формальному признаку — это негативы, на которых запечатлен Б.Е. Немцов, идущий по разрушенному Грозному, или наблюдающий за ситуацией на командном пункте. Но и остальные снимки не менее важны и интересны, ведь за каждым из них — история и человеческая судьба, человеческая трагедия...

В 2019 г. исполняется 25 лет с начала Первой чеченской войны, положившей начало затяжным военным конфликтам в регионе. В этом году нижегородские архивисты планируют экспонирование чеченского цикла В.Ф. Андрианова. Пока этот выставочный проект находится на стадии разработки, и его масштабы до конца не ясны, не определены место и формат экспонирования. Если не удастся найти отклик у нижегородских областных общественных организаций ветеранов боевых действий (в частности, нооо «Ветераны чеченского конфликта»), то,

возможно, на официальном интернет-ресурсе Государственной архивной службы Нижегородской области будет размещена электронная экспозиция. В любом случае эти фотодокументы должны стать доступны всем интересующимся историей страны и историей Нижегородского региона.

В целом творческое наследие талантливого нижегородского фотожурналиста В.Ф. Андрианова нуждается в популяризации. О нем мало кому известно. Но у коллекции негативов его снимков — достаточно высокий потенциал, как с точки зрения научно-исследовательской работы с привлечением этих фотодокументов, так и с точки зрения их экспозиционных возможностей.

Важность сохранения коллекции негативов В.Ф. Андрианова не подвергается сомнению, она включена в состав Архивного фонда Российской Федерации. С годами значение этих фотодокументов значительно возрастет. Пока события двадцати-, тридцати- и даже сорокалетней давности не всегда осознаются как история. Но придет время — и фотоснимки В.Ф. Андрианова будут по достоинству оценены исследователями истории последней четверти XX в., станут ценным историческим источником, а их автор по праву окажется в одном ряду с известными нижегородскими фотографами А.О. Карелиным и М.П. Дмитриевым.

¹ По материалам сайта http://niznov-nekropol.ucoz.ru/index/andrianov_v_f/o-2001. К сожалению, в фонде Р-1197 «Редакция газеты „Нижегородская правда“» отсутствуют документы за период работы там В.Ф. Андрианова (они не были переданы в архив), личное дело также отсутствует, поэтому достоверно восстановить подробную творческую биографию довольно трудно. Информация, содержащаяся в базе данных «Нижегородский некрополь», в ряде случаев опровергается архивными данными (авторскими подписями на упаковках негативов).

² Это один из побочных промыслов хохломской росписи. Название получила по деревне, в которой зародился промысел. Ермиловская игрушка по некоторым свойствам близка к изделиям из папье-маше. Ермиловцы использовали отходы от деревообработки хвойных пород деревьев, прессуя опилки с крахмальным клеем и тальком

в виде двух половинок формы (в качестве клеящей составляющей был выбран крахмал, т. к. игрушка должна быть безопасна для детей). Затем игрушки склеивали, обрезали, зачищали наждачной бумагой, грунтовали, расписывали хохломской росписью и покрывали несколькими слоями лака. Это повышало яркость красок и придавало росписи пластическую глубину.

³ В составе делегации была съемочная группа нижегородского тележурналиста Нины Зверевой (корреспондентское бюро «Нина»). Итогом этих двух командировок стал специальный репортаж «Граница Чечня — Дагестан» (https://www.warchechnya.ru/load/dokumentalnoe_video_o_vojne_v_chemne/nina_zvereva_granica_chechnja_dagestan_1995_god_pervaja_chechenskaja_vojna/9-1-0-357) и несколько телесюжетов (один из них: <https://rutube.ru/video/0/8969dcde0102a7b630f300c9cfa6b08/>).

М.А. Гаганова

Из творческого наследия фотохудожников А.Д. Гринберга и А.В. Хлебникова

Важный аспект многосторонней темы «Фотография в музее» связан с изучением творческого портрета мастеров музейной фотосъемки. В конечном итоге их индивидуальность и профессиональные навыки определили качество фотодокументов, с помощью которых сегодня мы можем проследить судьбу музейных экспонатов и зданий, изменение их состояния под воздействием времени и научных реставраций, эволюцию музеев в выставочных и экспозиционных проектах и многое другое, что включает в себя понятие «музейное дело»; и в целом — оценить ход и результаты той масштабной деятельности по освоению культурного наследия, которой был наполнен XX в.

Вспоминая тех, кто стоял у истоков и развивал традиции профессиональной фотосъемки произведений искусства и памятников архитектуры в России, назовем Ивана Николаевича Александрова, Федора Николаевича Крашенинникова, Александра Владимировича Лядова, Василия Васильевича Робинова, трудами которых, начиная с 1918 г., документировались памятники архитектурного ансамбля Троице-Сергиевой лавры и комплектовалась фототека Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника. Этот далеко не полный перечень персоналий следует дополнить именами двух выдающихся фотографов XX в., чей вклад в музейное дело, в отличие от основной творческой деятельности, пока недостаточно освещен и оценен.

Данная статья посвящена музейному наследию Александра Даниловича Гринберга (1885–1979) и Александра Владимировича Хлебникова (1897–1979), которые оставили глубокий след в развитии российского фотоискусства, во многом определив лицо отечественной фотографии XX в.

О фотохудожнике и кинооператоре А.Д. Гринберге, снискавшем славу одного из ярких представителей пикториализма — наиболее приближенного к живописи направления светописа, сегодня написаны статьи и очерки, изданы иллюстрированные каталоги, где представлено творчество мастера¹. Его долгая жизнь вместила важнейшие события и катаклизмы XX столетия, многие из которых оказались непосредственно вживлены в ткань его собственной судьбы — от фронтов Первой мировой войны и германского плена до сталинских лагерей. Путь становления в профессии для Гринберга был отмечен наградами престижных зарубежных (Дрезден, Оттава, Милан, Токио, Нью-Йорк) и российских выставок художественной фотографии, многолетней работой в Русском фотографическом обществе, операторской деятельностью на одной из ведущих кинофабрик А.А. Ханжонкова.

В 1920-е гг. Гринберга ждало заслуженное признание как организатора и педагога, активного строителя советской фото- и киноиндустрии, профессионального образования. Он работал во Всероссийском фотокиноотделе, участвовал в проектировании первых отечественных фабрик по производству фотоматериалов. Заведовал кафедрой кинотехники и кино съемки в Государственном техникуме кинематографии (современный вгик), где с 1923 г. вел курс «Фотокомпозиция».

Параллельно преподавал на курсах Московского общества фотографов-профессионалов, работал оператором на 1-й Государственной кинофабрике и занимался устройством крупнейших фотовыставок, среди которых выделяются «Советская фотография за 10 лет» 1928 г., «Выставка работ мастеров советского фотоискусства» 1935 г., где с успехом представлял свои работы².

Трудно указать сферу профессиональной деятельности, где не заявили бы о себе дарования Гринберга. Они нашли признание и в музейном деле. Официальным венцом уверенной карьеры стало фотооформление музея В.И. Ленина в Москве, после которого в 1936 г. последовал столь же внезапный арест по надуманному обвинению в распространении порнографии и осуждение на пять лет лагерного режима. По сути — приговор за попытку идти своим путем, за особость, за приверженность собственному творческому выбору и идеалам, все более расходящимся с каноном официального искусства.

Документы, которые мы представляем, раскрывают совсем иной период жизни мастера, за водоразделом 1936 г. противопоставленный поре громкого успеха. Досрочно освобожденный из лагеря в 1939 г., пораженный в правах без возможности вернуться в Москву, Гринберг получил работу в подмосковном Загорске (современный Сергиев Посад), где в то время развернулись реставрационно-восстановительные мероприятия по ансамблю Троице-Сергиевой лавры.

«Загорский» цикл, о котором дает представление коллекция реставрационной фотографии конца 1930-х — 1940-х гг. Сергиево-Посадского музея-заповедника, стал одной из последних заметных фотографических серий второй половины жизни мастера. По свидетельству близких, пребывание в Загорске «помогло ему выжить»³. Очевидно, речь здесь может идти не только о социальном и физическом восстановлении, но и психологической реабилитации, связанной с возможностью профессиональной, творческой самореализации. Александр Данилович продолжал работать в Загорском музее-заповеднике вплоть до начала Великой Отечественной войны в июне 1941 г., оставив после себя внушительный массив негативов съемок экспонатов и архитектурных памятников Троице-Сергиевой лавры в процессе реставрации.

К счастью, сохранились и некоторые документы, связанные с трудовой деятельностью Гринберга в музее. Это собственноручно написанная автобиография (см. Приложение) и заполненный им личный листок по учету кадров, где биографические данные изложены в более краткой форме⁴. Уникальные документы дают представление о фактах жизненного и профессионального пути в том объеме, который сам автор посчитал возможным и нужным изложить.

В деле Гринберга имеется характеристика, данная директором музея И.З. Птицыным 3 ноября 1939 г. В ней говорится, что А.Д. Гринберг, 1885 г. р., беспартийный, член союза кинофотоработников с 1918 г., был принят в Загорский историко-художественный и антирелигиозный музей 1 июня 1939 г. на должность фотохудожника по



А.Д. Гринберг. Группа храмов Троице-Сергиевой лавры. 5 августа 1939. Негатив на стекле. 18 × 13. спгхмз. 6715-1 Н-всп их. © Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей заповедник

реставрационно-строительным работам. За время пребывания в музее проявил себя «как дисциплинированный и честно относящийся к порученной работе», из чего следует, что «работа т. Гринберга заслуживает хорошей оценки»⁵. В краткой записке строительного участка реставрационно-восстановительных работ на территории Загорского музея-заповедника указано, что Гринберг был принят на должность художника-фотографа 15 мая 1940 г., трудовой договор с ним был переоформлен через год — 15 мая 1941 г.⁶

Таким образом, комплекс авторских фотоматериалов вкуче с документами музейного архива позволяет судить не только о «загорском» периоде творчества знаменитого, хотя к тому времени опального фотографа, но и жизненных обстоятельствах, предшествовавших его появлению в Троице-Сергиевой лавре. Однако этой информации будет недостаточно для всесторонней оценки коллекции реставрационной фотографии и понимания специфики фотосъемки памятников Троице-Сергиевой лавры на рубеже 1930–1940-х гг., если не учитывать, что эту работу Гринберг выполнял не один.

О значимом «загорском» эпизоде биографии Гринберга известно ценителям его творчества, в то время как о совместной с ним работе другого знаменитого фотографа практически не упоминается. Между тем руководитель реставрационных работ 1938–1950 гг., главный архитектор стройучастка И.В. Трофимов, отдавая должное вкладу всех специалистов своей команды в общее дело, не преминул отметить фотографов: «Большое значение, как документальный материал, при производстве реставрационно-восстановительных работ имела также фотофиксация. Подробная и тщательная фотофиксация состояния памятника до и после реставрации, а также всего процесса реставрационных работ является не только своего рода актом, фиксирующим и подтверждающим их проведение,

но и важным подсобным документом для изучения памятника. Поэтому все работы по фотофиксации проводились непосредственно под руководством главного архитектора и осуществлялись опытными фотографами-специалистами А.В. Хлебниковым и А.В. Гринберг»⁷.

Хлебникова, как и его учителя Гринберга, является знаковой для отечественной фотографии XX в. Он известен как один из пионеров рекламного плаката и признанный специалист в жанре факсимильной репродукции. С 1926 г. Хлебников работал в фотокабинете Государственной академии художественных наук, где под влиянием и руководством Б.П. Подлужского — известного пропагандиста прикладной и репродукционной фотографии — со временем стал ведущим мастером прикладной фотографии в нашей стране. К 1940 г. на счету Хлебникова было участие во множестве крупнейших международных (Лейпциг, Вена, Стокгольм, Варшава) и всесоюзных фотовыставок. В том числе, вместе с Гринбергом, таких значительных смотров, как упоминавшиеся проекты 1928 и 1935 гг.⁸.

Более 15 лет, начиная с момента основания в 1961 г., Хлебников являлся бессменным председателем широко известного в профессиональной среде московского фотоклуба «Новатор», один из членов которого так отзывался о своем наставнике: «Он — это целая школа художественной фотографии. Школа композиции. Школа натюрмортов. Короче — школа фотоискусства <...> Что же создало Хлебникову безоговорочный авторитет? Личное обаяние, доброжелательность, эрудиция? Да, но не только это. Александр Владимирович, прежде всего, мастер. Он все может и все знает»⁹.

В отличие от Гринберга, для которого работа в музее с ее опытом научной фиксации стала в определенной мере случайной по стечению жизненных обстоятельств, Хлебников

имел с ней основательное знакомство. Долгие годы он плодотворно трудился в области музейной фотографии, в течение тридцати лет работал в качестве фотографа с коллекциями Государственного исторического музея. Первые репродукции, сделанные им с экспонатов гим, были высоко отмечены на выставке советской фотографии в 1928 г. К 1935 г. «работы А.В. Хлебникова в области репродукционной, прикладной и исследовательской фотографии составили ему заслуженную славу одного из лучших мастеров этой области в СССР»¹⁰.

Дальнейшим шагом стало обобщение накопленного опыта на научно-методическом уровне. По инициативе Хлебникова после I Музейного съезда 1930 г. на Высших музейных курсах Наркомпроса и для аспирантуры Музея революции СССР был введен обязательный курс «Фотография в музейном деле», который он вел, начиная с 1931 г.¹¹. Таким образом, вклад Хлебникова в педагогику музейного дела, становление музейной фотографии как учебной дисциплины — одна из важных сторон его профессиональной карьеры.

В 1939–1940-е гг. опыт музейной съемки определил его участие в восстановительных работах в Загорске, а специальные навыки, проявленные в ходе фиксации памятников Троице-Сергиевой лавры, заслужили самых высоких оценок. Приведем авторитетное мнение И.Э. Грабаря: «Ознакомившись с фотографиями рублевских произведений, исполненными в Загорске фотографом-художником Исторического музея А.В. Хлебниковым, нахожу, что по их художественному и техническому совершенству они находятся на столь высоком уровне, что превосходят все, что мне приходилось видеть до сих пор в области воспроизведения фотографическим путем памятников древнерусской живописи. Они полностью передают все оттенки рублевской живописи»¹².

Что представляло собой поле работы в Загорском музее, где на рубеже 1930–1940-х гг. объединились силы двух мастеров своего дела и незаурядных личностей, какими были фотографы Александр Данилович Гринберг и Александр Владимирович Хлебников? Почему выбор пал на них? Вероятный ответ прост — для предполагаемого масштаба и сложности работ, развернувшихся на территории Троице-Сергиевой лавры, лучших профессионалов было не найти. Именно так — «лучшие» — характеризовал в июне 1940 г. И.В. Трофимов тех, кому было доверено ответственное дело фотофиксации Троице-Сергиевой лавры¹³. В предвоенные годы инициативы научной, прежде всего архитектурной, общественности привели к запуску проекта музея-заповедника на основе ансамбля Троице-Сергиевой лавры. Постановление СНК РСФСР от 1 февраля 1940 г. «О мероприятиях по улучшению состояния памятников Загорского музея» наметило путь планомерной реставрации ансамбля, положило начало его расселению с перспективой превращения в музей-заповедник республиканского значения, стимулировало музейное проектирование с использованием современных архитектурно-ландшафтных подходов¹⁴.

В течение нескольких лет плотно заселенному и физически изношенному архитектурному комплексу предстояло превратиться в репрезентативный памятник-ансамбль, наделенный исключительно музейно-просветительскими функциями. Первое место в очередности работ отводилось архитектурной и живописной реставрации. Фотографам предстояло детально, шаг за шагом отразить все этапы восстановления и преобразования памятника.

Их деятельность протекала в атмосфере непрерывающихся научных дискуссий и поисков, которая формировалась участием ведущих специалистов Москвы и Ленинграда — архитекторов, археологов, историков, искусствоведов, художников: И.В. Жолтовского, И.В. Рылского, И.Э. Грабаря, П.В. Щусева, В.П. Зубова, А.Г. Габричевского, Н.Д. Виноградова, А.В. Арциховского, Н.Н. Соболева, С.В. Бахрушина, В.И. Лебедева,



А.В. Хлебников. Водяная башня Троице-Сергиевой лавры. 12 августа 1940. Негатив на стекле. 12 × 9. спгхмз. 7344 Н-всп ихо. © Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник

Г.А. Новицкого, Д.И. Киплика, В.Н. Кононова и др. Ощущение перспективы придавало постоянное присутствие проходящих практику студентов Ленинградской академии художеств и Московского архитектурного института, представлявших будущее советской архитектуры.

Несмотря на то, что в целом профессиональной фотофиксацией Троице-Сергиевой лавры 1940-х гг. мы также обязаны послевоенным фотографам гцхрм Г.Б. Лебедеву и В.В. Робинову, именно трудами Гринберга и Хлебникова создана базовая основа коллекции реставрационной фотографии. Из общего количества свыше 1800 негативов, созданных к началу 1950-х гг., объем съемок наиболее продуктивного 1940 г. составил около 800 снимков¹⁵. Вместе с выполненным в 1939 г. примерно равным количеством негативов материалы 1939–1940 гг. составляют до половины коллекции реставрационной фотографии.

Большая часть сохранившихся документов — результат архитектурной съемки и фиксации монументальной и живописной реставрации. Каждый участок работы требовал как специфических навыков определенного вида съемки, так и комплексных подходов, включения всего арсенала средств и методов владения искусством фотографии. Пробуя и экспериментируя, Гринберг и Хлебников успешно добивались этого сочетания. Фотодокументы позволяют увидеть как на протяжении недолгого предвоенного отрезка времени, на который пришелся период их совместной работы, два профессионала, в прошлом наставник и ученик, работали вместе, помогая друг с другом и, возможно, в чем-то соревнуясь. Не вызывает сомнений, подобное содружество послужило взаимному творческому обогащению.



А.Д. Гринберг. Звонковая башня Троице-Сергиевой лавры. 30 июля 1940. Негатив на стекле. 12 × 10. спгхмз. 6784 Н-всп ихо. © Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей заповедник

В особенности это касается столь важной области музейной съемки, как фиксация предметов в процессе изменений, вносимых реставрацией. Очевидно, признанному портретисту и пейзажисту Гринбергу пригодился опыт Хлебникова, более искусного в научной фотографии, требующей предельной точности и соответствия изображения реальности. Проследить почти синхронную работу двух мастеров на одних предметах и объектах позволяют серии фотографий расчистки иконостаса и фресок Троицкого собора, промывки фресок Успенского собора Троице-Сергиевой лавры.

Усиленное внимание к работе фотографов было приковано во время реставрации стенописи Троицкого собора, обещавшей научную сенсацию — обнаружение первоначальных росписей XV в. под записями XVII–XX вв. Снимки пробных расчисток должны были послужить наглядным подтверждением гипотезы о существовании фресок, созданных под началом знаменитого иконописца Андрея Рублева. Не меньшего мастерства требовала и фиксация послойного раскрытия икон иконостаса Троицкого собора, исполненных артелью Рублева, которое проводилось под личным контролем И.Э. Грабаря.

Материалы архитектурной съемки, составляющие основу коллекции, по своему характеру распадаются на научно-техническую и художественную фотографию. Первая сопровождала рабочий процесс реставрации, служила дополнением к отчетам, фиксируя ее этапные, а также спорные и технически важные моменты. Это многочисленные изображения общих видов и фрагментов памятников, археологических раскопов и шурфов, фрагментов фундаментов, кладки и конструкций зданий, интерьеров и элементов

декора и т. п. Подобного рода съемки требовали, главным образом, бесстрастного документирования, четкой и лаконичной передачи.

Большую свободу для творческого самовыражения предоставляла фотофиксация архитектурного ансамбля Троице-Сергиевой лавры. Здесь, без сомнения, дал о себе знать опыт Гринберга и Хлебникова, в наследии которых мы найдем высококачественные виды памятников архитектуры. В частности, известны поэтичные, созданные мягкорисующим объективом пикториальной фотокамеры изображения памятников древнерусской архитектуры Гринберга.

Фотофиксация ансамбля Троице-Сергиевой лавры проведена в иной манере, отвечает иным творческим устремлениям мастера, определившимся в 1930-е гг., — принципу «чистой фотографии». В данном случае образная передача предмета определялась исключительно мастерством фотографа, его знанием оптики, законов композиции и внутренним чутьем¹⁶. Счастливым образом такой метод лучше всего служил задачам и требованиям, поставленным перед фотографами при реставрации Троице-Сергиевой лавры. Среди архитектурных видов мы не найдем лирических пейзажей, снимков-настроений, свойственных раннему периоду творчества Гринберга. Назначение съемок определяло критерии: строгая документальность и реалистичность в сочетании с выбором наиболее художественно выразительных ракурсов ансамбля.

Фотографам-профессионалам в равной степени удалось с точностью зафиксировать технические моменты реставрационного процесса и создать многочисленные, разнообразные виды архитектурного ансамбля в лучших ракурсах и деталях, часто объединяя в одном кадре и то и другое. Поскольку при физическом состоянии памятников лавры полностью отделить рабочий момент от художественной съемки было зачастую невозможно, фотографам стоило труда минимизировать в объективе следы разрушений, строительных работ и запечатлеть главное, что должно было притягивать их внимание, — красоту и своеобразие архитектуры. Очевидно, мастерам была предоставлена большая творческая свобода с опорой на определенный план съемок и ориентиром на базовую методологическую установку реставрации — идею художественного ансамбля, композиционная загадка которого организаторами понималась как единство в многообразии.

Теоретические постулаты отозвались в творческой манере объединять в одном кадре разновеликие архитектурные объемы, целые здания и отдельные детали, заставляя искать интересные, иногда неожиданные ракурсы, повторяемые в каждом новом сооружении. Чувствуется, что фотографами владела мысль, настойчиво проводимая архитекторами-реставраторами, о гармонии частей и целого. Впоследствии мысль о сочетании большого и малого как отличительной особенности ансамбля прочно вошла в наше представление об архитектуре Троице-Сергиевой лавры.

Примером ее визуализации посредством фотографии могут служить многочисленные вариации с формами монументальной Трапезной палаты XVII в. Особая декоративность здания, оставляющая впечатление русского «узорочья», побудила к созданию серий близких по композиции кадров. В них komponуются разнообразные элементы архитектурного декора Трапезной палаты (фигурные наличники, витые колонки, резные капители и пр.) и массивы находящихся на втором плане зданий — церкви, колокольни, крепостных башен.

Как важную композиционную составляющую снимков отметим природную тему, постоянно напоминающую о себе вкраплением элементов природного окружения памятников. При любой возможности, даже проводя простую техническую фиксацию, фотографы-художники стремились включить в кадр деревья, кустарники и отдельные раскидистые ветви, кружевом листвы придавая законченность общей композиции, смягчая монолит стен, усиливая живописность создаваемой картины.

В достигаемой таким путем поэтизации архитектуры чувствуется рука мастера лирического пейзажа Гринберга, в данном случае создававшего без дополнительных технических эффектов реалистичный и одновременно художественно выразительный природно-архитектурный пейзаж. Ему вторит Хлебников, исполнивший великолепные панорамные снимки окрестностей Троице-Сергиевой лавры с самой высотной точки обзора — одного из ярусов лаврской колокольни.

Среди материалов реставрационной фотографии сохранилось немало примеров фактически репортажных съемки. Их доля, в сравнении с видами памятников и экспонатов музея, невелика. Тем ценнее каждый документ, который позволяет через присутствие в кадре человека взглянуть на происходящее без отрыва от исторического контекста, лучше понять суть событий, происходивших на территории Троице-Сергиевой лавры. Реставраторы, рядовые мастера-строители, студенты-практиканты либо позируют фотографам, застывшие объективом на рабочей площадке, либо изображены непосредственно в трудовом процессе. Подобные съемки, при которых фотографы не забыли и самих себя, имели важное документирующее значение при составлении рабочих отчетов, частью велись просто для памяти. В результате они сохранили для нас лица тех, кто стоял у начала многотрудного, длившегося еще несколько десятилетий восстановления архитектурного ансамбля Троице-Сергиевой лавры.

Исследователи творчества А.Д. Гринберга обособляют «загорскую» серию, давая к ней следующие комментарии: «Съемки, сделанные в Загорске, уже полностью не пикториальны, в них нет ни красот природы, ни ню, но нет в них и советской репортажности. Пожалуй, эти работы ближе всего традиции дореволюционной документальной фотографии, как бы пропущенной сквозь весь последующий опыт. Пикториализм здесь не отброшен, он стал частью новой документальности, мягкой и тактичной объективности взгляда стороннего наблюдателя, которая практически полностью ушла из советской фотографии»¹⁷.

К сказанному добавим небольшой штрих. Среди множества сохранившихся высокопрофессиональных фотографий-документов нам встретился один, где Гринберг как будто «проговорился», позволив себе отступить от сдержанной документальности. Помещенный в данной статье снимок Звонковой башни Троице-Сергиевой лавры отличается особой живописностью и эмоциональной окраской. Он воскрешает в памяти трепетные пейзажи времени расцвета таланта художника-пикториалиста, общей атмосферой погружая в настроение созерцания и любования красотой момента, как световыми лучами на самой фотографии, пронизанное ощущением его зыбкости и скоротечности. Деятельность фотографов предполагала целью музейное комплектование. Весь объем полученных фотоматериалов, основу которого составили негативы, предназначался для вновь организуемого архитектурного отдела Загорского музея-заповедника, посвященного истории, современному состоянию и методам реставрации памятников Троице-Сергиевой лавры. Важное место среди его экспонатов должны были занять выполненные с негативов фотографии зданий, фотокопии чертежей, обмеров и другой архитектурной графики, которую Гринберг и Хлебников воспроизвели по архивным оригиналам.

Значительным было участие фотографов в научно-публикационной деятельности музея, сориентированной на популяризацию памятников ансамбля. Большая доля снимков предназначалась для иллюстрирования научных исследований и готовящегося путеводителя по архитектуре Троице-Сергиевой лавры, чем, вероятно, можно объяснить столь значительную долю художественной фотографии в реставрационной фотоколлекции. Работа над путеводителем объединила фотографов и художников. Одним из них стал молодой талантливый Никита Фаворский, известный

фотопортрет его отца — художника-графика Владимира Андреевича Фаворского — Гринберг создал в 1950-е гг. Остается сожалеть, что заведомо успешным плодом совместной работы не суждено было увидеть свет — Великая Отечественная война навсегда остановила начатое дело¹⁸.

Характеризуя наследие музейных фотографов 1930–1940-х гг., хранящееся в фондах Сергиево-Посадского музея-заповедника, наряду с высоким техническим качеством и эстетическими достоинствами, обусловленными профессионализмом мастеров, необходимо подчеркнуть историческую ценность созданных ими документов. Подобного масштаба планомерные съемки архитектурного комплекса были проведены впервые, сохранив для нас фотолетопись того времени, когда после долгих лет богоборчества и запрета об историко-художественном значении крупнейшего монастырского ансамбля — Троице-Сергиевой лавры — стало вновь возможным говорить. Смогли это немногие и пока лишь вполголоса. Александр Данилович Гринберг и Александр Владимирович Хлебников сделали это языком художественной фотографии, которым в совершенстве владели.

Приложение

Гринберг Александр Данилович, фотохудожник
Автобиография

Родился в 1885 году 15 октября нов[ого] ст[и]ля в г. Москве в еврейской семье представителя табачной фабрики. Отец — бывший рабочий этой же фабрики, сортировщик табака (дегустатор). В 1896 году поступил в Московскую 47-ю классическую гимназию, которую окончил в 1905 году и в том же году поступил в Московский университет на физико-математ[ический] факультет по физ[ико]-механ[ической] специальности, где и учился до поступления на военную службу вольноопределяющимся 5-го Киев[ского] гренад[ерского] полка в Москве в 1912 году. Не закончил сдачу дипломных работ и некотор[ых] предметов, почему и не получил диплома. Ранее годом вступил по конкурсу инструктором Русск[ого] фотограф[ического] общества в Москве, а с 1908 года участвовал на русских и зарубежных выставках и салонах всегда с успехом, получая разного рода отличия и медали за художест[венные] фото[ра]боты. С 1913 года специализировался под руководством режиссеров Е.Ф. Бауэра и П.И. Чардынина на работу кинооператором и поступил на службу кинооператором на ф[абри]ку А.А. Ханжонкова в Москве. В 1914 году был взят на военную службу в связи с мобилизацией и послан на фронт, в 1915 году был взят в плен в ночном бою. До 1918 пребывал в плену в Германии, где изучил немецкий, отчасти франц[узский] и английский языки и сделал много переводов книг по фотографии, кинематографии, химии и математике. По освобождении из плена служил кинооператором, а затем зав[едующим] учетно-распред[елительным] подотделом Всерос[сийского] фотокиноотдела. С 1922 начал преподавательскую деятельность в Государ[ственном] техникуме кинематографии. Дальнейшая служба видна из анкеты¹⁹. Начиная с 1918 года состоял членом сначала союза Всерабис, а затем кинофотоработников, где и работал в обществ[енном] порядке в качестве члена фотосекции и оргбюро, а также консультанта при президиуме союза. Работал также членом Стандартной фотокинокомиссии вснх, а также в Госплане при решении вопросов, касающихся фото и кино. Занимался специально проектировкой и постройкой фото и кинолабораторий и ателье, из которых самыми крупными является: ф[абри]ка [массовой] печати Союзфото, ф[абри]ка Москоопкульт, фотокинолаборатория Ак[ционерного] о[бществ]а «Интурист» в зд[ании] «Метрополя», фотоателье «Инснаб» (ныне Мосторга) и другие, всего до 14 проектов, в том числе фотолаборатория проектного отдела Моссовета. Занимался немного и научной деятельностью. Состоял постоянным членом жюри при вокс'е и других выставок. За воспитание кинокадров и заслуги в деле развития советской кинематографии в 1935 году получил почетную грамоту цик Союза сср.

29 августа 1939 г. А. Гринберг

Архив ок спгхмз.

Оп. 4 л/с. Д. 5. Л. 62 – 62 об. Подлинник. Автограф.

¹ Стигнеев В. Гринберг // Камера обскура. 1997. № 2. С. 40–44; Тихое сопротивление: русская пикториальная фотография 1900–1930-х гг. / Авт. текста О. Свиблова. М., 2007; Александр Гринберг. 1885–1979. Хранитель традиций / Авт. вступ. ст. Мусвик В.А. М., 2012; Сабурова Т.Г. Русское фотографическое общество в Москве. 1894–1930. М., 2013.

² Антология советской фотографии / Сост. Ухтомская Л., Фомин А. В 3 т. М., 1986. Т. 1. С. 129.

³ Александр Гринберг. 1885–1979. Хранитель традиций. С. 24.

⁴ Архив ок спгхмз. Оп. 4 л/с. Д. 5. Л. 61, 62.

⁵ Там же. Л. 63.

⁶ Там же. Л. 60.

⁷ Трофимов И.В. Памятники архитектуры Троице-Сергиевой лавры. Исследования и реставрация. М., 1961. С. 27. К сожалению, в тексте имеет место досадная ошибка — инициал отчества А.Д. Гринберга указан неправильно.

⁸ Антология советской фотографии. Т. 1. С. 165.

⁹ Московский фотоклуб «Новатор» / Сост. А.К. Болдин. М., 1981. С. 4.

¹⁰ Выставка работ мастеров советского фотоискусства. М., 1935. С. 128–129.

¹¹ Там же.

¹² Выставка фотохудожника Александра Хлебникова в Музее российской фотографии. [Электронный ресурс]. url: <http://www.museum.ru/N68388>

¹³ ргали. Ф. 2075. Оп. 7. Д. 19. Л. 54.

¹⁴ Подробнее об этом см.: Гаганова М.А. Троице-Сергиева лавра в зеркале XX века: святыня, памятник, музей-заповедник (факты и документы). М., 2018.

¹⁵ ргали. Ф. 2075. Оп. 1. Д. 71. Л. 60.

¹⁶ Александр Гринберг. 1885–1979. Хранитель традиций. С. 10.

¹⁷ Там же. С. 24.

¹⁸ К сожалению, реставрационные работы 1940-х гг. не сопровождалась публикациями. Фотографии Гринберга и Хлебникова попали в немногие издания, см.: Виноградов Н.Д. Троице-Сергиева лавра. М., 1944; Воронин Н.Н., Ильин М.А. Древнее Подмосковье. М., 1947; Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник. Краткий путеводитель. Загорск, 1947; Коробков Н.М. Крепостная стена Троице-Сергиевой лавры // Историко-археологический сборник. М., 1948. С. 43–64. Наиболее полно опубликованы в монографии Трофимова И.В. (Трофимов И.В. Памятники архитектуры Троице-Сергиевой лавры. Исследования и реставрация).

¹⁹ 29 августа 1939 г. в личный листок по учету кадров в пункт «Выполняемая работа с начала трудовой деятельности» Гринберг внес следующие данные: 1) инструктор Русского фотографического общества в Москве. 1911–1912 гг.; 2) фотограф и оператор кинофабрики Ханжонкова. 1913–1914 гг.; 3) оператор фабрик Харитонов и Ермолаева. 1918–1920 гг.; 4) заведующий учетно-распределительным подотделом Всероссийского фотокиноотдела. 1921 г.; 5) инструктор Егор. Рам. треста. 1922–1930 гг.; 6) преподаватель техникума кинематографии. 1922–1930 гг.; 7) оператор Госкинофабрики и Совкино (даты неразборчиво); 8) специалист-инструктор Инторгкино. 1930–1931 гг.; 9) консультант Союзфото и технический руководитель. 1931–1932 гг.; 10) помощник заведующего и проектировщик фотокинолаборатории «Интурист». 1932 г.; 11) технический руководитель ателье и лаборатории «Инснаб». 1933 г.; 12) преподаватель фотокурсов (даты неразборчиво); 13) фотохудожник музея В.И. Ленина. 1935–1936 гг. (Архив ок спгхмз. Оп. 4 л/с. Д. 5. Л. 61 об).

Э.А. Дадашев, Ф.А. Агаев

Бакинская губерния в объективе русских фотографов конца XIX — начала XX века. По материалам коллекции Национального музея истории Азербайджана

Отражением богатой и многовековой истории азербайджанского народа являются материалы, хранящиеся в Национальном музее истории Азербайджана. Музей был основан в 1920 г. декретом Азербайджанского революционного комитета (Азревкома), получил название Азербайджанский государственный музей и стал первым подобным учреждением после установления советской власти в Азербайджане¹. В настоящее время музей является самой большой сокровищницей материальной культуры азербайджанского народа и включает в себя обширные коллекции фондов этнографии, археологии, нумизматики, содержащие более чем 250 тысяч единиц хранения, которые собирались сотрудниками учреждения на протяжении почти ста лет.

В 1953 г. в музее был создан научный архив, куда вошли материалы научных работ и археологических экспедиций, редкие документы видных деятелей истории, науки и культуры, а также фотографии XIX — начала XX в.² На сегодняшний день в коллекции фонда документальных источников (создан в 1996 г.) насчитывается более 15 000 единиц фотоматериалов, в том числе по истории Азербайджана второй половины XIX — первой половины XX в.

После включения Северного Азербайджана в первой половине XIX в. в состав Российской империи и начала промышленной добычи нефти на Апшеронском полуострове возрос интерес к региону Южного Кавказа. В середине XIX в. административно-территориальное деление Северного Азербайджана претерпело изменения. После сильного землетрясения 1859 г.



Д.И. Ермаков. Мугань. Село Саатлы. Шлюз Императора Николая II на Новом Арансе. 1909–1911. Азербайджан. Альбуминовый отпечаток. 14,5 × 21,5. нмиа фди Инв. № 225/1. © Национальный музей истории Азербайджана Национальной академии наук Азербайджана



Д.И. Ермаков. Бакинские татарин. 1890-е. Азербайджан. Альбуминовый отпечаток. 17,0 × 21. нмиа фди Инв. № 377/53. © Национальный музей истории Азербайджана Национальной академии наук Азербайджана

государственный аппарат, входивший в канцелярию наместника на Кавказе, был перенесен в город Баку, который 6 декабря 1859 г. провозглашен официальным центром образованной Бакинской губернии.

Баку стремительно превращался в крупный город не только Кавказского региона, но и всей империи. Во второй половине XIX в. в промышленность Северного Азербайджана стал проникать российский, а в конце века и иностранный капитал. Усиление нефтяной и других отраслей промышленности, развитие торговли и культуры изменило внешний облик Баку и состав его населения. Развитие железнодорожного и морского транспорта, рост торговли способствовали разрушению феодальных отношений, расширению рынка сбыта товаров и развитию капиталистических отношений в регионе. Разработки богатых залежей нефти привлекали огромную массу населения не только из регионов Российской империи, но и из-за рубежа. Как следствие, сюда активно проникали новинки научно-технического прогресса, в том числе в области фотографии.

Самые ранние фотографии Баку, авторство которых известно, относятся к 1860-м гг. Считается, что первые виды старого города создал Александр Федорович Ульский (1837–1868). В 1862 г. он снял северо-восточный портал комплекса сооружений в Ичери-шехер, который позднее стали называть дворцом Ширваншахов. В оригинале фотография имеет название «Северо-восточный портал Ханского дворца». В 1864 г. А.Ф. Ульский сделал несколько панорамных стереофотографий Ичери-шехер и набережных с борта движущегося судна. В кадр попали все три минарета Ичери-шехер, Девичья башня и несколько судов и лодок на море.

Александр Ульский окончил в 1855 г. офицерские классы при Морском кадетском корпусе в Санкт-Петербурге. В дальнейшем прошел практическую школу астронома под руководством Василия Яковлевича Струве. В 1856–1871 гг. на Каспийском море

проводил исследования со своей гидрографической экспедицией русский контр-адмирал, гидрограф Николай Алексеевич Ивашинцов. Главная задача экспедиции заключалась в детальном описании Каспия с целью составления подробной и точной его карты и лоций. Основой съемки послужили 44 астрономических пункта, а съемка береговой черты производилась с морских судов, причем на берегу одновременно велись и магнитные наблюдения. С 1858 до 1864 г. помощником Ивашинцова был Александр Ульский. В 1864 г. он был награжден Малой золотой медалью Русского географического общества³. Также он является составителем первой в истории батиметрической схемы Апшеронского порога, батиметрической карты Каспийского моря и подробного описания острова Пираллахи, расположенного у северных берегов Апшеронского полуострова.

Во второй половине XIX в. в Бакинской губернии уже работало много профессиональных фотографов — Н. Литвинцев, А.И. Аристаков, Ю. Зелинский и др., их количество в городе постоянно увеличивалось. В 1898 г. открыли фотоателье Алиев и Бабаев. В 1902 г. в Баку насчитывалось десять фотоателье.

Из всех фотографов-профессионалов, работавших в Баку в конце XIX — начале XX в., без сомнения, самым видным является Александр Михайлович Мишон (1858–1921). Уроженец Харькова Александр Мишон приехал в Баку в 1884 г. 28 июня 1887 г. он получил у Бакинского губернатора Ю.К. Гюбшль фон Гроссталья разрешение на открытие фотозаведения и к концу года разместил свое дело «А. Мишон» на Торговой улице, 4, в доме Варзегулова. 15 марта 1888 г. Мишон перевел ателье в гостиницу «Империял» на Торговой улице⁴.

Коллекцию Мишона можно разделить на несколько разделов: фотографии города (нмиа фди Инв. № 76/02; 89/04) и портреты горожан, бытовые сцены (нмиа фди Инв. № 1010; 1011), снимки социально-экономической жизни (процесс добычи, производства нефти, пожары на нефтяных скважинах) (нмиа фди Инв. № 428/01-09; 28) и т. д. Пересматривая музейную коллекцию фотографических снимков, обращаешь внимание на разнообразие тем и сюжетов: мужские и женские образы сменяют виды города Баку, позволяющие современному зрителю совершить прогулку по старому городу. Фотографу удалось запечатлеть как самые красивые места города, так и небольшие уголки Баку. В объектив мастера попадают виды города в самый бурный и динамичный период его развития.

В коллекции Мишона представлены снимки из альбома с видами нефтяных промыслов известных предпринимателей Азербайджана — Г.З. Тагиева, М. Нагиева, Товарищества братьев Нобель и др. (нмиа фди Инв. № 28). Один из самых значительных альбомов, посвященных нефтяной промышленности Баку, относится к 1896 г. — «Виды нефтяных промыслов Торг. Дома „Бенкендорф и К. Балаханы, 1896 г.“» (нмиа фди Инв. № 242/1). Он освещает, в первую очередь, технологии добычи и переработки нефти. Каждый снимок дополнен пояснительным текстом.

Фотографии с видами Баку и нефтепромыслов широко были представлены на почтовых открытках, выпущенных как в Баку (Братья Оруджевы, Шарифов, Ашурбеков и др.), так и за пределами Российской империи («Granberg», Stockholm; «Культура», Берлин и др.)⁵. Во второй половине 1890-х гг. особенно ценились открытки, изданные в стиле «Gruss» с видами Баку по фотографиям Мишона, отпечатанные литографическим способом в Лейпциге (нмиа фди Инв. № 295/2).

В коллекции музея хранится также альбом с фотографиями Мишона «Сухой док Али Аббас Дадашева. Баку, 1898 г.» (нмиа фди Инв. № 479/1), на которых изображены предприятия видного деятеля буржуазии — Али Аббаса Дадашева, которому принадлежал один из крупнейших сухих доков в Баку⁶.

Почти за 25-летнюю работу в Баку Мишон стал одним из наиболее почитаемых фотографов на Южном Кавказе. Его работы были представлены на многих выставках, за которые



А.М. Мишон. Пожар на нефтепромысле Ротшильда. 1897. Баку. Альбуминовый отпечаток, картон. 20,5 × 26; 24 × 33. нмиа фди Инв. № 428/6.
© Национальный музей истории Азербайджана Национальной академии наук Азербайджана

он удостоивался различных наград. Несмотря на то, что снимки Мишона были сделаны более ста лет назад, они и сегодня представляют большой интерес для исследователей.

Еще одним видным представителем фотографического дела являлся Дмитрий Иванович Ермаков (1845–1916). Профессиональная деятельность Д.И. Ермакова как фотографа началась в Тифлисе в 1860-е гг. В 1870-е во время путешествия по Персии он создал большое количество фотографий этнографического характера и получил звание «фотографа его величества шаха Персидского»⁷. В фотографиях Ермакова отражены события русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Большое количество его фотографий посвящено Азербайджану, Грузии, Турции, Персии. За свои работы Ермаков был удостоен наград Французского фотографического общества (1874) и Московской антропологической выставки (1878).

Дмитрий Иванович Ермаков известен в первую очередь своими этнографическими типажными населения Южного Кавказа, в частности жителей Бакинской губернии, населенной в основном азербайджанцами, которых до революции называли «татарами»⁸. Бытовые сцены (нмиа фди. Инв. № 377/71), портреты видных представителей местного населения (нмиа фди. Инв. № 377/09; 377/57) отражали реалии жизни различных социальных групп на Южном Кавказе.

Не обошел вниманием Д.И. Ермаков и картины социально-экономического положения региона. На его фотографических снимках можно увидеть базары, магазины, торговые ряды, представителей различных профессий (нмиа фди № 377/01-107) и т. д.

Он получил также известность снимками города Шемаха Бакинской губернии, пострадавшего в 1902 г. от землетрясения с большим количеством жертв и разрушений. Каждый стереофотографический снимок Д.И. Ермакова несет большую информационную нагрузку и имеет авторское название (нмиа фди. Инв. № 377/17-18). На них мы можем проследить сложный этап в истории города — восстановление нормальной жизни после стихийного бедствия: беженцев, потерявших свой кров, живущих в палатках на улицах разрушенного города, распределение помощи для пострадавших и т. д.

Но кроме этого вызывают большой интерес снимки русских крестьян, переселенных на территорию Бакинской губернии в начале XX в. Переселенческая политика царского правительства привела к появлению ряда населенных пунктов, сыгравших большую роль в экономическом развитии одного из важных регионов Бакинской губернии — Муганской равнины, расположенной на правой стороне Кура-Аразской низменности и входившей в состав Джавадского и Ленкоранского уездов Бакинской губернии. По распоряжению главноначальствующего на Кавказе князя А.М. Дондукова-Корсакова (1820–1893) на месте упраздненного уездного города Джавада (был основан в 1886 г.) были поселены русские колонисты. Таким образом, было основано первое русское поселение на Мугани — село Петропавловка.

Одна из основных целей переселенческой политики царизма на Южном Кавказе в период с 1905 по 1914 г. заключалась в превращении одного из древних центров земледелия Азербайджана Муганской равнины в центр промышленного

хлопководства. За исключением вышеупомянутого поселка Петропавловка, до 1901–1902 гг. в основании новых поселений наблюдается длительная пауза. В начале XX в. начинается широкомасштабное освоение Мугани православными русскими переселенцами, непосредственно связанное с развитием хлопководства. Параллельно с процессом переселения активно развивалось строительство оросительных систем и каналов.

На фотографиях Д.И. Ермакова отчетливо видно, что каналы, использовавшиеся для орошения почв на Мугани, имели большое значение для хозяйственной деятельности. На фотографии «Николаевка. Село со стороны канавы» (нмиа фди. Инв. № 377/66) можно увидеть построенную в 1901 г. инженером-гидравликом Маевским и располагавшуюся на реке Араз небольшую по размерам канаву возле одного из русских поселений.

На фотографии «Мугань. Село Петропавловка. Шлюз верхнего Голицынского канала» (нмиа фди. Инв. № 225/61), как видно из названия, изображен шлюз предназначенного для орошения канала. По объему воды данный шлюз отличается от канавы села Николаевка, что связано с более многочисленным населением села Петропавловка.

Снимки Д.И. Ермакова помогают составить общую картину жизни людей и служат документальным источником для изучения общественно-политической и социально-экономической жизни Бакинской губернии начала XX в.

Кроме вышеупомянутых фотографов, в Баку и губернии осуществляли свою деятельность такие фотоатели, как «Английская фотография», «Жорж», «Свет и тени», «Рембрандт» и др. Баку посещали фотографы из Москвы и Санкт-Петербурга: К.К. Булла (1855–1929), С.М. Прокудин-Горский (1863–1944), а также мастера светописи из-за рубежа — П. Надар (1856–1939), Г. Краффт (1853–1935) и др.

Благодаря этим фотоснимкам, которые являются более достоверными историческими документами, чем рисунки и литографии, мы знаем, как выглядели Баку и Бакинская губерния более ста лет назад. Привлечение к исследованию фотографий конца XIX — начала XX в. в качестве источника, их тесная взаимосвязь с научной литературой позволяют детально изучать общественно-политическое и социально-экономическое положение Бакинской губернии. Преимущество фотоматериалов над письменными источниками в наглядном отображении исследуемого объекта, что создает условия для привнесения исследователем в научный оборот новых исторических фактов.

¹ Гаджиева З. Азербайджанский государственный музей (1920–1960). Баку, 2012. С. 75.

² Дулаева З. Краткий исторический очерк 95-летней деятельности Национального музея истории Азербайджана / Национальный музей истории Азербайджана-2015. Баку, 2015. С. 425.

³ Буланова О. Александр Федорович Ульский и его снимки Баку середины XIX века. [Электронный ресурс]. url: <http://bit.ly/2CaPIMb>

⁴ Хильковский А., Гумбатова Т., Миславский В., Омаров Ш. Александр Мишон, фотограф, издатель, кинофотографист. Харьков, 2013. С. 24.

⁵ Дадашев Э.А. Почтовые открытки как источник по истории нефтяной промышленности Азербайджана / Национальный музей истории Азербайджана- 2014. Баку, 2014. С. 142.

⁶ Гиль Р. Привет из Баку (Архивные документы сквозь столетия). Баку, 2014. С. 120.

⁷ Mamatsashvili L., Herman M. Masters of 19th Century Photography, Dimitri Ermakov, Photographer and Collector. Tbilisi, 2014. P. 33.

⁸ Величко В.Л. Кавказ. Русское дело и междоусобицы. Баку, 1990. С. 154.

Н.А. Станулевич

Фотографическая коллекция Музея-квартиры П.К. Козлова

Пятого декабря 1988 г. Ленинградский городской Совет народных депутатов (Ленгорисполком) принял решение о создании Музея-квартиры П.К. Козлова. Русский путешественник, исследователь Центральной Азии Петр Кузьмич Козлов (1863–1935) проживал с 1912 г. по адресу Санкт-Петербург, Смольный проспект, д. 6, кв. 32. В 1935 г. по распоряжению Совнаркома Вторая жена путешественника, Елизавета Владимировна Козлова (урожд. Пушкарёва) получила эту квартиру в пожизненное пользование в знак уважения к выдающимся заслугам П.К. Козлова.

С января 1988 г. по май 1989 г. предметы музея-квартиры находились на временном хранении Государственного музея истории Ленинграда, позднее коллекция была передана в ведение Ленинградского отделения Института истории естествознания и техники Академии наук СССР (ныне Санкт-Петербургский филиал Института истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН), частью которого музей-квартира П.К. Козлова является и по сей день.

Фотонегативы музея-квартиры П.К. Козлова насчитывают в своем собрании около 4700 единиц хранения (сведения на июль 2018 г.). Среди них негативы на стекле и пленке, автохром, ферротипы, фотографические отпечатки второй половины XIX — второй половины XX в., диапозитивы на стекле.

Фотографические материалы в собрании музея стали выделять в отдельную категорию начиная с конца 1980-х гг. Так, например, в акте экспертизы коллекции от 17 мая 1989 г. фотографии числятся как часть архива семьи Козловых. С середины 1990-х сотрудниками была выполнена работа по систематизации имеющихся материалов и начат процесс оцифровки коллекции с целью использования изображений в основных научных публикациях сотрудников музея и сторонних исследователей. С 2017 г. был пересмотрен принцип систематизации предметов фонда «Фотонегатива», осуществлено разделение фотографических материалов на основе классификации техник получения того или иного изображения, начата работа по регистрации фотографий в книгах постоянных поступлений музея. В конце 2017 г. была сформулирована концепция формирования фонда «Фотонегатива» музея-квартиры П.К. Козлова.

По характеру представленных в фотографической коллекции изображений, все они могут быть разделены на личные и профессиональные материалы. Фондообразователями коллекции являются русский путешественник Петр Кузьмич Козлов, его вторая жена орнитолог Елизавета Владимировна Козлова (1892–1975), семья Пушкарёвых, а также энтомолог Ирина Александровна Четыркина (1901–1987), коллега Е.В. Козловой по Зоологическому институту Академии наук СССР.

ФОТОГРАФИИ П.К. КОЗЛОВА

Выдающиеся экспедиции русских путешественников в Центральную Азию конца XIX — начала XX в. позволили описать ранее неизвестные области в регионе от Тибета на юге до

Алтая на севере и от Памира на западе до Хингана на востоке. Для коллекции музея большое значение имеют экспедиционные и личные фотографии П.К. Козлова.

Имевшие популярность у различных слоев общества русские исследователи Центральной Азии во второй половине XIX в. активно использовали продукцию фотографических ателье для популяризации своей деятельности. Наиболее ранние портреты в коллекции — фотографии Николая Михайловича Пржевальского (1839–1888). В перерывах между экспедициями путешественник посещал фотоателье Вильяма Класена и Генриха Денъера. Подписи на фотографических бланках позволяют не только атрибутировать изображения, но и выступают в роли источников информации об истории бытования музейных



В. Класен. Николай Михайлович Пржевальский. 1875–1881. Альбуминовый отпечаток на фирменном бланке. 14 × 9,5; 17 × 11. мк пкк нп 3866.

© Музей-квартира П.К. Козлова (спбФ ииет РАН)



П.К. Козлов. Северо-западный угол стены города Хара-Хото. 1908. Бромсеребряный желатиновый отпечаток на фирменном бланке. 11 × 15,5; 21 × 26,5. мк пкк нп 3885. © Музей-квартира П.К. Козлова (спбФ ииет РАН)

предметов. Так портрет Н.М. Пржевальского, выполненный в фотоателье Вильяма Класена, предположительно в период с 1875 по 1881 г., имеет разные надписи на фотографическом бланке — на лицевой стороне чернилами: «мой экземпляр» (возможно, рукой П.К. Козлова), на обороте карандашом Е.В. Козлова оставила помету: «не переснималось». При работе с издателями научных трудов, газет и журналов наши герои часто оставляли на обороте фотографий пометы для сотрудников типографий.

Фотопортреты других участников экспедиции в Центральную Азию во второй половине XIX — начале XX в. из коллекции музея-квартиры П.К. Козлова представляют собой копии фотографий, которые были выполнены в конце XX в., и сегодня являются частью научно-вспомогательного фонда музея.

Русские экспедиции в Центральную Азию второй половины XIX в. организовывались совместно Императорским Русским географическим обществом и Главным штабом. Основными сюжетами для экспедиционных съемок были виды городов и местностей, этнографические типы, фотофиксация археологических, ботанических и зоологических находок, будничные съемки экспедиционной группы.

Большую часть этого тематического раздела фотографической коллекции составляют материалы из последней Монголо-Тибетской экспедиции П.К. Козлова в 1923–1926 гг. (около 700 ед. хр., считая дублетные материалы). В этой группе представлены разнообразные фотографические техники — негативы на стекле, отпечатки на различных типах бумаги, а также диапозитивы на стекле. Незначительная часть материалов — 68 фотографий этого тематического блока оформлена в фотографический альбом, имеющий надписи карандашом рукой Е.В. Козловой.

Личные фотографии П.К. Козлова представлены фотопортретами его первой жены Надежды Степановны Козловой (1870–1942, урожд. Камыниной) и детей Петра (1897–1971) и Ольги (1903–1982), совместными снимками со второй женой Е.В. Козловой. Именно среди личных фотографий музейной коллекции можно найти наибольшее разнообразие техник и форм представления фотографической продукции. Это и ферротипы с портретами П.К. и Е.В. Козловых, и двойной портрет П.К. Козлова и А.А. Достоевского, выполненный в технике автохром, отпечатки различных форматов и стилей исполнения — от любительских кадров до художественных портретов на соленой бумаге, выполненных в фотоателье «Боассона и Эглер».

ФОТОГРАФИИ СЕМЬИ ПУШКАРЁВЫХ

Отец Елизаветы Пушкарёвой Владимир Иосифович (1858–1924) заведовал Красносельским уездным госпиталем, исполнял должность земского врача. Мать Вера Владимировна (1862–1941, урожд. Черныгина) до замужества работала фельдшером в Боткинских бараках. Старший брат Елизаветы Козловой Владимир (1889–1896) окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета, служил в Министерстве финансов в особой канцелярии по кредитной части. Летом 1917 г. он вместе со своей женой выехал в США в составе дипломатической миссии Б.А. Бахметьева, позднее Пушкарёвы уехали в Китай, где Владимир Владимирович сначала работал в Русско-Азиатском банке в Шанхае, затем с ноября 1920 г. состоял членом правления квжд в Харбине¹. В 1923 г. старшие Пушкарёвы также эмигрировали в Китай и обосновались недалеко от Харбина, т. к. обеспечить себя в Петрограде они были уже не в состоянии и



Фотоателье «Боассона и Эглер» (1902–1917). П.К. Козлов и Е.В. Козлова. 1916. Отпечаток на соленой бумаге (?) на фирменном бланке. 10 × 10; 23 × 18. мк пнк кп 3903. © Музей-квартира П.К. Козлова (спбФ ИИЕТ РАН)

приняли решение проживать совместно с сыном и его семьей на территории Китая. Через год после переезда умер В.И. Пушкарёв, а в 1926 г. скончался и В.В. Пушкарёв, который завещал все свое имущество и опеку над своим сыном Дмитрием своей матери и сестре. Позднее Вера Владимировна Пушкарёва с внуком были вывезены обратно в Ленинград, поэтому в коллекции музея-квартиры П.К. Козлова имеются также личные фотографии В.В. Пушкарёва².

Фотопортреты членов семьи В.В. Пушкарёва представлены в коллекции музея профессиональными снимками, выполненными в различных фотоателье Петербурга, а также любительскими фотографиями на пленэре и в домашней обстановке. Фотографии исполнены на высоком художественном уровне, особенно снимки В.В. Пушкарёвой в молодости, что может являться признаком состоятельности семейства Чернягиных, которые могли позволить себе в 1880-х гг. заказывать ведущим петербургским фотоаппаратчикам (К. Бергамаско, А. Пазетти, А.И. Ясвоин) портреты своей дочери.

ФОТОГРАФИИ Е.В. КОЗЛОВОЙ

В 1910 г. Елизавета Пушкарёва окончила с золотой медалью гимназию княгини А.А. Оболенской и в том же году поступила в Императорский женский педагогический институт. Среди фотографий этого периода большое количество любительских снимков, сделанных на фотоаппарате Kodak и отпечатанных на бумаге той же фирмы. Несколько десятков фотографий отражают повседневную жизнь студенток института.

В том же году семья Пушкарёвых знакомится с известным русским путешественником П.К. Козловым во время отдыха на курорте в г. Берк на берегу Ла-Манша. Через два года состоялась свадьба Елизаветы Пушкарёвой и Петра Козлова, венчание проходило 15 июля 1912 г. в надвратной церкви Александро-Невской лавры³.

«В мае 1913 г. Елизавета Владимировна прервала занятия в институте, чтобы поехать вместе с мужем в акклиматизационный парк-заповедник Аскания-Нова»⁴. Козловы посещали этот

заповедник в Херсонской губернии, основанный Ф.Э. Фальц-Фейном, и годом позднее. В коллекции музея сохранилось немало снимков (около 150 единиц) из этих поездок, например, изображающих обитателей заповедника, в том числе лошадей Пржевальского, завезенных в парк в период с 1889 по 1904 г.

Осенью 1913 г. супруги совершили поездку на озеро Исык-Куль к могиле Н.М. Пржевальского, о чем свидетельствуют фотографии с поминальной службы, памятный фотоальбом и любительские фотографии из этой поездки.

В начале Первой мировой войны П.К. Козлов имел военный чин полковника и был отправлен в распоряжении штаба 3-й армии Юго-Западного фронта, некоторое время исполнял должность коменданта г. Тарнув. Елизавета в его отсутствие стала работать медсестрой в санитарном поезде. В 1915 г. Козлов был отозван с фронта и назначен начальником Экспедиции министерства земледелия в Монголии (Монголэкс) по закупке скота для нужд действующей армии, производившейся на территории Северной Монголии. Около 90 фотографий иллюстрируют то, как за счет закупок продовольствия в Монголии и Маньчжурии решалась проблема продовольственного кризиса в период войны.

В 1922 г. советское правительство поддержало проект П.К. Козлова о возобновлении не состоявшейся в 1914 г. Тибетской экспедиции, началась подготовка к очередному путешествию. Первая половина 1920-х гг. представлена небольшим количеством отпечатков, в отличие от съемок периода последней экспедиции П.К. Козлова. В Монголо-Тибетской экспедиции 1923–1926 гг. Е.В. Козлова занималась не только орнитологическими исследованиями, но и маршрутно-глазомерной съемкой местности, составлением карт. Будучи одним из участников экспедиции, она позднее занималась систематизацией материалов, в том числе фотографической коллекции. Ею был составлен один из фотоальбомов, оставлены пометы на оборотах большого числа отпечатков, а также на рамках стеклянных диапозитивов. При этом фотографические материалы данного периода имеют и подписи, сделанные П.К. Козловым, которые в большинстве случаев более подробные, чем те, что оставляла Е.В. Козлова.

Летом 1929 г. Козлова была командирована Монгольской комиссией Ан ССР для изучения животного мира таежных гор Северной Монголии — Хангайской горной системы, а позднее в 1931 г. — восточного Кентея⁵. Около 150 фотографий первых самостоятельных экспедиций Е.В. Козловой собраны в тематические альбомы, тогда как более 350 отпечатков представляют следующие тематические блоки: виды местностей, этнографические типы, специальная орнитологическая съемка.

ФОТОГРАФИИ И.А. ЧЕТЫРКИНОЙ

Энтомолог Ирина Александровна Четыркина родилась в городе Вильно. В 1919 г. она окончила женскую гимназию с золотой медалью и в 1920 г. поступила в Пермский государственный университет на естественное отделение физико-математического факультета. Там же в 1930 г. она закончила аспирантуру и стала ассистентом кафедры зоологии Пермского педагогического института. В начале 1930-х гг. Четыркина работала во Всесоюзном институте защиты растений в Ленинграде. В 1939 г. перешла в Зоологический институт Академии наук, где с 1931 г. трудилась орнитолог Елизавета Владимировна Козлова. С 1950 г. Ирина Александровна Четыркина жила в одной квартире с Е.В. Козловой, по адресу Смольный проспект, д. 6, кв. 32, где ранее проживало семейство Козловых-Пушкарёвых⁶.

Собрание фотографий орнитолога И.А. Четыркиной по количеству является менее представительным, чем все остальные части фонда, и в основном носит личный характер, включая в себя семейные снимки и фотопортреты друзей и коллег. Фотографическое наследие И.А. Четыркиной на момент написания данного обзора коллекции обрабатывается в составе ее личного архива.

Частью коллекции «Фотонегативы» музея-квартиры П.К. Козлова являются фотографические рамы, которые применялись для декорирования и размещения изображений на рабочих столах и стенах квартиры. Наибольший интерес представляют те из них, использование которых можно идентифицировать по сохранившимся изображениям интерьера квартиры на любительских отпечатках и стеклянных негативах.

Фотографическая техника и оборудование также представлены в собрании музея. Это несколько десятков коробок от негативов компаний «Pford», «Kodak», фирменная упаковка для автохромной пластины бр. Люмьер (размер 13 × 18 см, с фабрично отмеченным сроком использования пластины — июнь 1910 г.).

Для демонстраций иллюстративного материала на своих лекциях П.К. Козлов имел несколько наборов стеклянных диапозитивов. Один из таких наборов был снабжен специально

заказанной картонной коробкой бордового цвета с золотым тиснением. В подобных коробках фотографические коллекции путешественников хранятся и по сей день в Научном архиве Русского географического общества.

Среди специализированного экспедиционного оборудования в музейной коллекции имеется кожаный несессер для транспортировки стеклянных негативных пластин, который вмещает в своем черном корпусе три металлические кассеты для стеклянных негативов формата 10 × 15 см.

Тематическое разнообразие входящих в коллекцию фотодокументов позволяет представить не только профессиональную деятельность ученых, изучавших регион Центральной Азии, географический, этнографический и исторический облик данного региона, но и познакомиться с частной жизнью петербургской интеллигенции XIX–XX вв.

¹ Андреев А.И., Гнатюк Т.Ю. Е.В. Козлова — путешественница, исследовательница авифауны Центральной Азии // Среди людей и птиц: орнитолог и путешественница Е.В. Козлова (1892–1975). СПб.: Нестор-История, 2007. С. 5–31.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Юсупова Т.И. Путешествие как образ жизни: исследовательница Центральной Азии П.К. Козлова. СПб.: Нестор-История, 2016. С. 50.

⁵ Потапов Р.Л. Роль Е.В. Козловой в изучении фауны птиц Центральной Азии // Среди людей и птиц: орнитолог и путешественница Е.В. Козлова (1892–1975). СПб.: Нестор-История, 2007. С. 32–50.

⁶ Кравклис Н.Н. Род Четыркиных — 200 лет на службе России. Смоленск: Полиграмма, 2000.

Л.И. Громова

Обзор собрания фотоматериалов в фондах Мемориального музея-квартиры академика И.П. Павлова

Фонды Мемориального музея-квартиры академика И.П. Павлова имеют в своем составе значительное собрание фотодокументов, среди которых присутствуют как отдельные фотографии, так и фотоальбомы, посвященные самому ученому и его научной деятельности, семейные альбомы с портретами многочисленных родственников и друзей, почтовые карточки, открытки, негативы и т. п.

Собрание фотоматериалов пополнялось в разные периоды. Основная часть его поступила в фонды в год открытия музея (1949) от дочери ученого Веры Ивановны Павловой, которая с момента основания музея до своей кончины была его директором. Другая часть была подарена музею наследницей Веры Ивановны — Еленой Павловной Кюнер в 1965–1968 гг. Наконец, в 1981 г., уже ее наследница — Эдит Оскарвна Яковкина (ур. Вальдгауер) передала в дар музею многочисленные фотоматериалы, хранившиеся до тех пор в семейных архивах. В настоящее время музейное собрание содержит 15 фотоальбомов и 5 папок с фотографиями, 1589 отдельных фотографий, 300 видовых открыток, 122 негатива.

Особое внимание привлекают фотоальбомы с красивыми тиснеными кожаными обложками, лежащие на столе в мемориальной гостиной. В них собраны студийные портреты самых близких людей семьи Павловых — родных самого Ивана Петровича и его жены Серафимы Васильевны, друзей и знакомых, сыгравших в их жизни большую роль. За каждой из этих фотографий стоит своя история, вызывавшая и вызывающая особые теплые воспоминания как у семьи Павловых, так у нынешних обладателей альбомов — музейных сотрудников.

На первых страницах небольшого альбома, содержащего 25 фотографий, конечно, расположились фотопортреты родителей Павлова — Петра Дмитриевича и Варвары Ивановны. Отец — в полном облачении священнослужителя, мать — в скромном черном платье и чепце. Обе фотографии, имеющие формат кабинетного портрета, выполнены в ателье Д. Либовича в Рязани, расположенном, как свидетельствует надпись на обратной стороне паспарту, на Соборной улице в доме Батракова. Там же сделан и портрет пятилетнего Владимира, старшего сына И.П. Павлова, датируемый 1889 г. Иван Петрович всю жизнь с огромным уважением и любовью относился к родителям, особенно почитая строгого отца, причувшего его к чтению хороших книг, внутренней дисциплине и заложившего крепкие духовные принципы, соблюдавшиеся им на протяжении всей жизни.

Среди множества фотографий родных Ивана Петровича хочется особенно выделить изображения его младшего брата Дмитрия. Научная деятельность Дмитрия Павлова не так широко известна, как работы его старшего брата, но, выбрав своей специальностью неорганическую химию, он окончил Санкт-Петербургский университет, еще в студенческие годы работая лекционным ассистентом у Д.И. Менделеева. Позже занял место профессора в Институте лесоводства и сельского хозяйства в Новой Александрии. Иван и Дмитрий Павловы, имея небольшую разницу в возрасте, были очень дружны и

во время обучения в Рязанской духовной семинарии, и участвовал на одном факультете Санкт-Петербургского университета. Самые тесные дружеские отношения братьев продолжались и впоследствии, когда Иван Петрович женился и получил профессорское звание. Не построивший свою семью, Дмитрий Петрович был очень привязан к четверым племянникам, ласково называвшим его «дядя Мипа». Он ежегодно приезжал к Павловым на рождественские и пасхальные каникулы, проводил лето с ними на даче, подарил детям чудесный беккеровский рояль, украшающий и сейчас музейную гостиную. Очень много теплых слов написано о Дмитрии в воспоминаниях С.В. Павловой¹.



Д.С. Здобнов. Дмитрий Петрович Павлов с детьми своего брата Ивана Петровича: Верой, Виктором и Всеволодом. 1897. Альбуминовый отпечаток на фирменном бланке. 14,5 × 10; 16 × 11. Инв. № М-109/24. Фгбун «Институт физиологии им. И.П. Павлова РАН» (ИФРАН). © Мемориальный музей-квартира академика И.П. Павлова

Такое же особое место в жизни жены Ивана Петровича, Серафимы Васильевны Павловой (ур. Карчевской), занимали ее старшие сестры Евгения, Раиса и Таисия (Ася). Они всегда опекали свою любимую «младшенькую», помогали в ее молодые годы и в первые годы замужества, т.к. избранник ее Иван Павлов был, по ее же словам, «человеком не от мира сего, настоящим бесребреником», придававшим малое значение материальной стороне жизни. Даже свадьбу Иван и Серафима сыграли в Ростове-на-Дону, в доме сестры Раисы, бывшей замужем за Евстигнеем Никифоровичем Хмельницким, который позже станет городским головой Ростова и будет избираться на этот пост четыре срока с небольшими перерывами. Именно при нем, как писали в дни его юбилея местные газеты, Ростов «из уездного города Екатеринославской губернии превратился в пятый город империи с университетом, градоначальством, окружным судом», «с узлом трех крупнейших железных дорог, огромной перерабатывающей промышленностью и „американским“ мостом через Дон. Хмельницкий был олицетворением этого „русского Чикаго“»². В собрании фотоматериалов музея есть немало портретов самого Евстигнея Никифоровича с женой и детьми, а также их совместные фотографии с членами семьи Павловых, сделанные в разные годы. Хмельницкие часто навещали Павловых и в Санкт-Петербурге, и на даче в Силламеэ.

Таисия Карчевская (Ася) была замужем за Федором Петровичем Добужинским (1847–1921), дядей известного художника Мстислава Добужинского. Федор Петрович имел юридическое образование, служил судебным следователем по особо важным делам. Мстислав Добужинский пишет о нем в главе «Петербург моего детства» своих воспоминаний: «Когда наступало первое тепло, не было дня с самого моего раннего детства, чтобы я не ходил играть в ближний сад Медицинской академии. Этот старый, тенистый сад скрывался за академическим зданием с круглым куполом и колоннами и был закрыт для посторонних. Разрешение выхлопотал Ив. Петр. Павлов, будущий великий ученый, который тогда только что окончил Медицинскую академию и был оставлен при ней. Он был наш свойственник: мой дядя Федя и он были женаты на родных сестрах, тете Асе и тете Саре (Таисии и Серафиме Карчевских. — Л.Г.)»³.

В музейных фондах есть два фотопортрета Федора Петровича, один из них, работы С.С. Исаковича, с дарственными надписями Серафиме Карчевской, которые, несомненно, заставят улыбнуться: «Другу и сестре моей дорогой Аски», «Родился в 1849 г. Марта 6 дня. Нрава довольно смиренного, но с душком, в общем, ничего особенного, но Аське нравится. Прошу любить и жаловать. Федор Добужинский. 23 февраля 1878 г. Прелестный г. Бердянск. P.S. В действительности рожа еще лучше, чем на карточке».

Серафима Васильевна всегда поддерживала теплые отношения со своими сестрами, которые не раз бывали в гостях у нее в Петербурге. В свою очередь и Павловы в молодые годы навещали их в летние месяцы. В фондах музея-квартиры И.П. Павлова хранятся письма Серафимы Васильевны к своим сестрам и племянницам конца 1920-х — начала 1930-х гг., подтверждающие то большое участие, которые Павловы принимали в их нелегкой послереволюционной судьбе, ежемесячно оказывая денежную поддержку, посылая необходимые вещи и продуктовые наборы. Эти письма, впервые опубликованные в 2005 г., полны искренней заботы и нежности к близким, которой многим из нас можно и сейчас, спустя многие годы, поучиться у семьи Павловых⁴.

В альбомах собраны фотографии не только родных, но и близких друзей семьи, среди которых множество выдающихся ученых: это и известный химик-органик Егор Егорович Вагнер; профессор кафедры офтальмологии Военно-медицинской академии Владимир Иванович Добровольский; выдающийся биолог академик Андрей Сергеевич Фаминцын; Надежда Олимпиевна Зиббер-Шумова (фото Э.Ф. Брейера, СПб), занимавшаяся в Институте экспериментальной медицины проблемами физиологической химии и первой из женщин получившая

права действительного члена института; ее сестра Екатерина Олимпиевна Шумова-Симановская (фото А. Лоренса, СПб), одна из первых женщин-ученых, работавших у молодого И.П. Павлова еще в лаборатории С.П. Боткина, а затем и в Институте экспериментальной медицины. Имея прекрасное образование (медицинский факультет Бернского университета), она в своем имении Зорька Новгородской губернии построила на собственные средства бесплатную амбулаторию, где в летнее каникулярное время сама принимала больных, готовила и выдавала лекарства.

На одной из страниц фотография патологоанатома и бактериолога Владимира Константиновича Высоковича (фото Вильгельма Коха, Лейпциг), в будущем — известного профессора, внесшего огромный вклад в дело изучения природы тяжелых инфекционных заболеваний и методов борьбы с ними. В Павловском же альбоме мы видим молодого тридцатилетнего ученого, который вместе с Иваном Петровичем в 1884–1886 гг. стажировался в Лейпциге у выдающегося немецкого физиолога, исследователя в области кровообращения Карла Людвига.

Есть здесь и фотография самого Людвига, подаренная им Ивану Петровичу (фото Gebr. Siebe, Лейпциг). Она украшена надписью на немецком языке: «1874 aufgenommen. Dem verehrten Freunde Pawlow z.angedenken» («1874 снято. Уважаемому другу Павлову на память»). На обороте фотографии подпись: «Ludvig». На другой странице — фотопортрет сидящего в кресле Сергея Петровича Боткина с дарственной надписью: «Ивану Петровичу Павлову товарищу, ученику и сотруднику на память от Сер Боткина 16/III 82», выполненный Левицким. Известный терапевт, основоположник научной клинической медицины, Боткин сыграл в жизни Павлова очень большую роль. Иван Петрович учился у него в Военно-медицинской академии, затем по его приглашению читал лекции на курсах фельдшерниц при Общине Св. Георгия, получив здесь первый педагогический опыт. Именно Боткин представлял Павлова в 1884 г. на двухгодичную научную командировку за границу. С 1878 г. более десяти лет Иван Петрович проработал в созданной Боткиным физиологической лаборатории при терапевтической клинике баронета Вилье, выполнив здесь свою докторскую диссертацию «Центробежные нервы сердца», а затем, занимаясь вопросами физиологии пищеварения, изучал деятельность поджелудочной железы и желудка, совершенствовал методику наложения фистул и «выкраивания» изолированного желудочка в опытах на собаках. Он стал организатором экспериментальной части научных исследований, а вскоре фактически руководителем почти всех диссертационных работ, проводившихся здесь. Свое пребывание на этом посту Иван Петрович характеризовал следующими словами: «Несмотря на нечто неблагоприятное, что было в этой лаборатории, главное, конечно, скудость средств, я считаю время, здесь проведенное, очень полезным для моего научного будущего. Первое дело — полная самостоятельность и затем возможность вполне отдаться лабораторному делу <...> Я работал там, не разбирая что мое, что чужое. По месяцам и годам весь мой лабораторный труд уходил на участие в работах других»⁵. Но приобретенный опыт пригодился в дальнейшем, сделав Павлова прекрасным организатором и руководителем собственных лабораторий. Самостоятельные же научные разработки, выполненные Иваном Петровичем в лаборатории С.П. Боткина, стали основой формирования его как ученого-исследователя. Недаром фотография с изображением этой маленькой лаборатории занимает почетное место на стене кабинета Ивана Петровича. На обратной стороне ее надпись, сделанная Павловым: «Лаборатория при клинике Вилье. 1889-й год. Е.О. Шумова-Симановская, И. Павлов, В. Кудревецкий и Ю. Кетчер. Моя первая великолепная самостоятельная школа» (инв. № 109/372).

В фондах музея также хранится папка (инв. № 59/2М), на лицевой стороне которой тисненая надпись золотыми буквами: «1857. xxx 1887. Сергею Петровичу Боткину от клиники 27 апреля». Коллеги преподнесли ее профессору в честь тридцатилетнего



Gebr. Siebe, Лейпциг. Карл Фридрих Вильгельм Людвиг, немецкий физиолог. 1874. Альбуминовый отпечаток на фирменном бланке. 9 × 6; 10,5 × 7. Инв. № М-109/61. ФГБН «Институт физиологии им. И.П. Павлова РАН» (ИФРАН). © Мемориальный музей-квартира академика И.П. Павлова

юбилея его руководства клиникой. В папке — 16 групповых фотографий большого формата, наклеенных на паспарту, изображающих С.П. Боткина с сотрудниками за работой в клинике, на осмотре больных, на лекциях в Военно-медицинской академии и т. п. На паспарту каждой фотографии — золотистая виньетка и надпись внизу: «Фотографировалъ въ 1887 г. И. Болдыревъ». Фотографии, к сожалению, не слишком хорошо сохранились, но, в отличие от постановочных, они очень живо передают рабочую атмосферу запечатленных моментов жизни клиники. Недаром В.В. Стасов называл работы И.В. Болдырева «бытовыми картинами <...> точно созданными талантливым художником».

Особое место занимает в альбоме Павловых фотография Харви Роберта Лоу, вице-консула Британии в Бердянске, тогда только что назначенного на должность, с дарственной надписью: «Sara Karchefski from H.R. Lowe with his best love. Berdiansk. Aug. 13/75». По воспоминаниям С.В. Павловой, консул сделал ей предложение перед самым ее отъездом из родного города, где она с отличием окончила гимназию, в Санкт-Петербург, куда она собралась, чтобы получить высшее образование. Девушка ответила отказом, но визит-портрет молодого английского денди, выполненный в The London Stereoscopic & Photographic Company, сохранила, как и многочисленные фотографии своих подруг по гимназии и женским педагогическим курсам, окончив которые она получила диплом педагога-математика. Здесь также много фотопортретов преподавателей гимназии и педагогических

курсов, оказавших сильное влияние на формирование яркой, разносторонней и целеустремленной личности молодой особы, ставшей позже женой великого Павлова.

Фотопортрет литературного кумира молодой курсистки — Федора Михайловича Достоевского — расположился на видном месте над столом Серафимы Васильевны. На нем дарственная надпись: «Г-же Карчевской на память от Ф.М. Достоевского». В своих мемуарах С.В. Павлова рассказывает историю получения этой дорогой ей фотографии⁶. Она была принята в доме Достоевского несколько раз, беседовала с ним, особенно на религиозные темы. Глубокое понимание христианских ценностей, их почитание и исполнение в повседневной жизни поразили Федора Михайловича в этой еще совсем молодой девушке, к которой он проникся уважением и симпатией.

Многие фотографии показывают нам членов семьи Павловых в разные годы — молодые Иван Петрович и Серафима Васильевна, они уже с первенцем Владимиром и, наконец, в зрелом возрасте в окружении четверых детей. Семья для Ивана Петровича была, несомненно, дорога, хотя большую часть забот о детях, их здоровье, благополучии, образовании и развитии, конечно, взяла на себя Серафима Васильевна. В рамках статьи невозможно рассказать о каждой из фотографий, хранящихся в этих альбомах, хотя почти за любой из них стоит малая или большая часть жизни И.П. Павлова и его близких.

Ряд фотоизображений фиксирует особенно значимые события в жизни семьи. Таков отдельный альбом, в котором собраны любительские фотографии членов семьи старшего сына Павловых — Владимира, единственного из их четверых детей подарившего родителям счастье стать дедушкой и бабушкой. В малоформатном скромном альбоме представлены 77 изображений любимых внуков Милы и Мани с родителями в окружении прекрасной природы Карельского перешейка, где Павловы в 1929 г. приобрели для них дачу в поселке Комарово. Объектив фотографа фиксирует самые обычные, житейские ситуации, отражающие прелести дачной жизни, изображения носят любительский характер, но многие из них не лишены художественного достоинства.

В отдельном альбоме собраны видовые почтовые открытки (всего их 72), присланные Павловым их детьми и друзьями из разных мест летнего отдыха, многие из них имеют текстовые сообщения. Это изображения живописных пейзажей дачного местечка Силламяэ, видов Пярну и Усть-Нарвы, красот Ялты, Гурзуфа и других городов южного побережья Черного моря, различных городов Европы и т. п.

Особое место в собрании фотоматериалов музея занимают, конечно, альбомы и отдельные фотографии, посвященные самому Ивану Петровичу и его научной деятельности. Среди них выделяется массивный альбом с переплетом из натуральной кожи, украшенным металлическими накладками тонкой резной работы: «От учеников и почитателей профессору И.П. Павлову» (инв. № 53/2М). Он датирован периодом 1879–1904 гг. и преподнесен коллегами Ивану Петровичу в связи с получением им высочайшей в науке награды — Нобелевской премии. В альбоме собраны фотографии (всего их 21), изображающие интерьеры лабораторий Павлова в Институте экспериментальной медицины и Военно-медицинской академии, групповые снимки с его сотрудниками, сцены из лабораторной жизни и, наконец, фотографии подопытных собак — работающих в «станках», дающих желудочный сок, гуляющих, позирующих перед объективом вместе с их «хозяевами». На последней странице альбома оставили свои автографы все сотрудники Ивана Петровича.

В фондах музея есть и специальный альбом, посвященный лабораторным собакам, на обложке которого красуется надпись: «Академику Ивану Петровичу Павлову от „друзей“. Физиологическая лаборатория Института экспериментальной медицины, май, 1927» (инв. № 106/2М). В нем 40 изображений



Д.М. Трахтенберг. Посетители в Мемориальном музее-квартире И.П. Павлова. 1954. Фотоотпечаток. 30,0 × 20,5. Инв. № 130/2М-9. ФГБН «Институт физиологии им. И.П. Павлова РАН» (ИФРАН). © Мемориальный музей-квартира академика И.П. Павлова

собак, служивших тогда науке в павловской лаборатории изм. Подробно о научных экспериментах с их участием рассказано в отдельной статье, опубликованной в журнале «Природа»⁷.

127 фотоизображений вклеены в альбом «Дорогому Учителю 1874–1935» (инв. № 105/2М). Каждая из 25 страниц альбома представляет собой композицию из фотографий не только сотрудников Павлова, работавших с ним в Ленинграде и Колтушах, но и тех, кто к тому времени сумел возглавить свои лаборатории в других городах СССР: Харькове, Новочеркасске, Ростове-на-Дону, Воронеже, Краснодаре, Горьком, Минске. Кроме фотопортретов на страницах альбома собраны групповые фотографии, изображения экспериментов, лабораторных помещений и оборудования и т. п. Особую теплоту этому подарку придают немного наивные, но старательно выполненные вручную орнаменты, украшающие каждую страницу.

Такой же теплотой и любовью к Ивану Петровичу дышит еще один уникальный фотоальбом, запечатлевший неформальное празднование его восьмидесятилетия (инв. № М-109/159). На его первой странице — от руки написанный заголовок: «День 27 сентября 1929 года в Колтушах». Внизу фамилия фотографа: В. Седых. На фотографиях изображено скромное застолье с коллегами (т. н. «молокопитие»), но главным образом — различные моменты любимой Павловым с детства и до глубокой старости русской игры в городки. Не случайно и памятный подарок для него в этот день приготовили в виде шуточного приза с надписью: «Мастеру Колтушского городкового цеха Ивану Петровичу Павлову. 70 лет любви и взаимной верности. Этот приз и сейчас представлен в экспозиции музея, а фонды хранят видовые альбомы с изображениями Колтушей — загородной биологической станции, основанной Павловым и еще при его

жизни и благодаря его инициативе превратившейся в полноценный научный городок, вошедший в историю как «столица условных рефлексов».

Есть в собрании музея и альбомы фотографий, носящие вполне формальный характер. Один из них — стандартный выпускной альбом Военно-медицинской академии (инв. № 104/2М). Он имеет форму папки с набором из 15 крупных, профессионально выполненных фотографий, на лицевой стороне которой начертана надпись: «Ивану Петровичу Павлову. Военно-Медицинская академия. Выпуск 1903 года». В правом нижнем углу: «Фотогр. Г. Денъеръ спб. Невский 19». Каждая из страниц этого альбома представляет собой коллаж из нескольких фотографий, изображающих интерьеры Военно-медицинской академии, слушателей и преподавателей в аудиториях и других помещениях. Поверх этих изображений располагаются фотопортреты выпускников и преподавателей вма с их автографами. Фотографии наклеены на паспарту серого цвета, с отделкой по периметру в виде тонкой белой полоски. Скорее всего, альбом был преподнесен Павлову в связи с получением им Нобелевской премии в 1904 г.

Хранится в фондах музея еще один официальный альбом, выпущенный к 100-летию И.П. Павлова (инв. № 156/2М) и представляющий в наше время полиграфическую редкость. Альбом оформлен в виде картонной папки, снаружи отделанной коричневым гранитом, изнутри белой бумагой. На обложке в овале тисненое изображение портрета И.П. Павлова, ниже надпись золотистой краской: «Ив. Павлов» и даты: «1849–1949». Внутри папки находятся сто фотографий (фотокопии), посвященных И.П. Павлову и различным этапам его жизни и научной деятельности. В папку вложена брошюра ученика и сотрудника

Ивана Петровича Э.Г. Вацура «О жизни и деятельности великого русского ученого И.П. Павлова. Руководство для оформления фотоальбома-выставки». Изд-во ан ссср, М., Л. 1949., 28 с. Альбом был выпущен Ленинградским филиалом лаборатории фото- и кинодокументов (лафоки) Академии наук ссср. На внутреннем корешке папки наклейка с текстом: «Изготовлено по решению Правительственной комиссии по проведению столетнего юбилея со дня рождения академика И.П. Павлова Ленинградским филиалом лафоки Академии наук ссср. Ответственный редактор академик Л.А. Орбели. Составители: доктор биологических наук Вацура Э.Г. и Симаков М.П. Художник Плоткин И.У. Техн. редактор Симаков М.П. Ленинград 1949 г. Тираж 100. Подписано к печати 10/ix-49 г. Цена: в папке с методичкой 350 руб. М-25949».

Среди многочисленных одиночных фотографий, хранящихся в фондах, стоит отметить серию, посвященную последней поездке И.П. Павлова на родину в Рязань. Она состоялась в 1935 г., когда ссср впервые принимал у себя ученых со всего мира — участников 15-го физиологического конгресса. Открывался форум в Ленинграде, а закрытие происходило в Москве. Павлов как председатель оргкомитета активно участвовал в проведении всех мероприятий, а итоговую поездку в Москву решил совместить с посещением родного города и могилы родителей на Лазаревском кладбище. В этом путешествии его сопровождали жена, сыновья Владимир и Всеволод с женами, другие родственники — всего 9 человек. Для поездки в Рязань им был предоставлен отдельный мягкий вагон с небольшим салоном и несколькими купе.

В Рязани Павловых встречали с большими почестями и официальными приветственными речами. В ответ «Иван Петрович говорил о радости для него посещения города, где он родился, провел молодые годы и где в нем зарождались и крепились планы посвятить свою жизнь служению науке»⁵. После посещения семейного склепа Павловых и церкви, в которой долгие десятилетия служил отец Ивана Петровича, все поехали в старый, довольно обветшалый дом, где Павлов родился, погуляли в тенистом яблоневом саду, над разведением которого вместе с отцом когда-то в молодости трудились и сыновья. По

воспоминаниям близких, Иван Петрович был очень оживлен и в каждом уголке дома и сада старался найти следы далекого прошлого. Посетил Павлов и здание бывшей Рязанской семинарии, которую окончил в 1870 г. Любительские фотографии, сделанные его племянником Александром Федоровичем Павловым и известным местным городским фотографом, обладая не лучшим качеством изображения, несут глубокую внутреннюю информацию и эмоциональную насыщенность столь значимого для 86-летнего ученого события. Это посещение родного рязанского «гнезда» стало последним для Ивана Петровича, через полгода 27 февраля 1936 г. он скоропостижно скончался от пневмонии.

О смерти Павлова писали все газеты. 28 февраля в газете «Правда» было напечатано «Обращение Академии наук ссср к академиям наук всего мира» о кончине «первого из физиологов мира». В научных учреждениях и на предприятиях страны состоялись траурные митинги, на улицах Ленинграда были спущены траурные флаги. Гроб с телом Павлова был установлен во Дворце Урицкого (Таврический дворец), куда тысячи людей пришли проститься с Иваном Петровичем. 1 марта Павлов был похоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища. Это печальное событие отражает также целая серия любительских фотографий, хранящихся в фондах музея.

Многие из фотоматериалов, поступивших в музей в 1981 г., не имеют полных описаний. Их еще предстоит правильно атрибутировать и подробно охарактеризовать, предоставив затем сведения о них широкой публике, разместив их в интернете или печатных изданиях.

2019 г. знаменателен для всех, кто чтит память великого русского ученого, первого нобелевского лауреата России Ивана Петровича Павлова. В сентябре исполняется 170 лет со дня его рождения и 70 лет со дня открытия музея-квартиры ученого. Долгие годы экспозиция и фонды этого мемориального места бережно сохранялись немногочисленными сотрудниками музея. Будем надеяться, что музей и дальше будет развиваться, храня часть замечательной культуры XIX–XX вв. и рассказывая нашим современникам истории из жизни лучших представителей российской науки.

¹ Павлова С.В. Из воспоминаний // И.П. Павлов — первый Нобелевский лауреат России. В 3 т. Т. II. Павлов без ретуши. Мемуары С.В. Павловой, А.Ф. Павлова, М.К. Петровой / Авт.-сост.: А.Д. Ноздрачев, Е.Л. Поляков, Э.А. Космачевская, Л.И. Громова, К.Н. Зеленин. спб.: Гуманистика, 2004.

² Цит. по: Смирнов В. Ростовский след в биографии Ивана Петровича Павлова // Наука и техника. №17. Ноябрь 2012.

³ Добужинский М.В. Петербург моего детства. [Электронный ресурс]. url: http://dobuzhinsky.com/text/vospominaniya_peterburg-moego-detstva.html

⁴ Громова Л.И., Космачевская Э.А. Павловский город на Неве // И.П. Павлов: достоверность и полнота биографии. спб.: Ростов, 2005. С. 354–362.

⁵ Павлов И.П. Полное собрание сочинений. М.; Л.: Изд-во ан ссср, 1952. Т. 6. С. 442.

⁶ Павлова С.В. Из воспоминаний. С. 97–100.

⁷ Басаргина Е.Ю., Громова Л.И. Необычный диплом И.П. Павлова и фотоальбом его четвероногих «друзей». Природа. № 2. 2018. С. 78–86.

⁸ Павлов А.Ф. Воспоминания об академике Иване Петровиче Павлове // И.П. Павлов — первый Нобелевский лауреат России. Т. II. С. 455.

А.А. Лисицкая

История использования фотографии в морском ведомстве

В Российском государственном архиве Военно-морского флота (РГВМФ) сохранилось немало документов, освещающих различные аспекты применения фотографии в морском ведомстве. Докладные записки, рапорты, переписка освещают вопросы необходимости фотосъемки для успешного выполнения военно-морских задач, усовершенствования фототехники, подготовки специалистов, сохранения истории флота и т. д.

Вопросами усовершенствования фототехники для нужд морского дела занимались многие офицеры. В 1859 г. мичман М.И. Исаевич предложил идею стереоскопической съемки берегов с моря фотоаппаратом, установленным на специальном штативе, что позволяло проводить работы с малых судов даже при небольшом волнении. В 1889 г. мичман В.Д. Менделеев, занимаясь проблемой возможности мгновенной фотосъемки для оперативной разведки, представил описание легкоподвижного аппарата. В 1893 г. под руководством судового врача Ф.И. Шидловского впервые в России было проведено подводное фотографирование. К сожалению, морское ведомство их идеями не заинтересовалось, и имена изобретателей остались известны только узкому кругу специалистов⁹. В 80-х годах XIX в. любительская фотография приобретает большую популярность среди офицеров в заграничных плаваниях. Маршруты следования кораблей часто пересекались, и во время стоянок моряки нередко обменивались не только опытом, но и фотоотпечатками. Многие командиры кораблей поддерживали увлечения своих подчиненных и, понимая перспективы фотографии в морском деле, докладывали об этом в Главный морской штаб. В 1889 г. командир крейсера «Владимир Мономах» капитан 1 ранга Ф.В. Дубасов в докладной записке с просьбой выделить средства на покупку фотоаппарата в судовую собственность отмечал: «Фотографические работы, произведенные на судах нашего флота во время заграничных плаваний, применялись пока к воспроизведению по преимуществу бытовых картин судовой жизни или видов живописных местностей. При всем том, опыт этих работ, произведенных большей частью на средства личного состава плававших судов, успел показать, что занятия фотографией в судовой обстановке могут быть ведены с большим успехом, и потому, при целесообразном применении этих работ к прямым потребностям морской службы, в настоящее время было бы уже возможно собирать и накапливать материал, чрезвычайно полезный как для мирных, так и боевых задач флота. Систематическое, например, собрание видов иностранных портов, входов и выходов к ним и укреплений, их защищающих, представляет собой драгоценное руководство для судов, предназначенных действовать в иностранных водах. Также сборник снимков судов иностранных флотов с полученными с помощью фотографии же размерами их и в особенности данными относительно высоты рангоута, труб и пр. мог бы служить как для необходимого распознавания этих судов, так и для определения до них расстояния во время боя. На этом основании занятие фотографией на судах можно было бы отнести к числу служебных занятий. Средства, которые были бы на это отпущены, могли бы быть возвращены флоту с большей выгодой для военно-морского дела»¹⁰.

Подробный анализ практического применения фотографии на флоте был представлен в докладной записке мичмана И.А. Виноградского¹¹. В частности, он отмечал, что фотография является важным дополнением к лоции, так как снимки с корабля приметных мест с отметкой их пеленга составят неоценимое пособие для безопасного плавания у малоизвестных берегов. Большое значение для выполнения служебных задач имеют снимки фортов, крепостей, арсеналов, так как, отметив на них антретное расстояние, можно получить представление о местности. При фотографировании городов важно отмечать на снимке местоположение складов, фабрик, казарм. При стоянках на рейдах офицерам необходимо фотофиксировать производимые иностранными флотами артиллерийские, десантные и др. учения. Обязательно нужно фотографировать корабли, суда, доки и т. д. А фотографии поврежденных кораблей или поломок частей его механизма дадут наглядное представление техническому комитету о происшествии. Большую пользу принесет фотография для наглядного изображения результатов разных опытов, например, съемка стрельбы из орудий дает возможность увидеть снаряд в момент полета. Большое будущее он видел у фотографии для копирования карт, планов, чертежей и других графических документов. Хотя этим направлением гораздо раньше начал заниматься Корпус военных топографов и подробный отчет об этой работе был представлен в «Историческом



Проведение опытов по применению воздухоплавания в морском деле. 1901. Севастополь. Фотоотпечаток. 8 × 8. РГВМФ. Ф. 920. Оп. 3. Д. 54. Л.111, 112.

© Российский государственный архив Военно-морского флота



Проведение опытов по применению воздухоплавания в морском деле. 1901. Севастополь. Фотоотпечаток. 8 × 8. ргавмф. Ф. 920. Оп. 3. Д. 54. Л.111, 112.

© Российский государственный архив Военно-морского флота

очерке деятельности Корпуса военных топографов⁴. Обратил внимание И.А. Виноградский и на общенаучное значение фотографии. В дальних плаваниях моряки часто встречаются с разными видами флоры и фауны, антропологическими типами, бытовыми и культурными особенностями, и наглядность, с которой это может передать фотография, имеет большое значение для различных отраслей науки.

Морское ведомство не могло оставить без внимания поступающую информацию, но и определять свое отношение к ней не спешило. В первую очередь это было связано с экономическими проблемами: закупка фотоаппаратуры и материалов, подготовка специалистов, увеличение штатов кораблей требовали взвешенного решения. Военно-морской ученый отдел Главного морского штаба активно собирал сведения об использовании фотографии в иностранных флотах. В письмах к военно-морским агентам в Англии, Франции, Германии заведующий отделом, капитан 1 ранга Н.Н. Ломен, просил наиболее подробно рассказать о применении фотографии на иностранных кораблях, имеющих законодательных актов по этому предмету и в особенности о преподавании фотографии в военных училищах. Получив сведения об отсутствии организации фотографического дела за рубежом, Главный морской штаб официальных действий предпринимать не стал.

Тем не менее, развитие фотографии на флоте продолжалось и во многом этому способствовали военно-морские агенты за рубежом. Они часто посещали фотографические заведения портовых городов, иногда вступали в дружбу с владельцами некоторых фирм. Внимательно отслеживая все технические

новинки фотографического дела, они не скупались на их приобретение и сразу отправляли в Россию с подробными рапортами руководству⁵.

В 1898 г. Императорское русское техническое общество прислало в морское ведомство приглашение на курсы практической фотографии, но Военно-морской ученый отдел, сославшись на отсутствие в этот период заграничных плаваний, никого из офицеров командировать на них не стал.

В 1900 г. по инициативе начальника Главного морского штаба было проведено совещание об организации фотографии на судах флота. В протоколе совещания⁶ было отмечено, что нецелесообразно иметь на судах флота отдельных специалистов-фотографов, так как этим могут заниматься штатные офицеры при обеспечении их необходимыми справочными материалами. Заведование фотографическим делом не должно материально поощряться, чтобы им занималось лицо, искренне любящее это дело, а не ищущее материальных выгод. Желательно, чтобы кадеты Морского корпуса и воспитанники Инженерного училища Николая I в процессе обучения знакомились с основами фотографии. Для дальнейшего развития и более основательного знакомства специальных офицеров с фотографией необходимо ввести в программы Минного офицерского класса, Артиллерийского офицерского класса, Водолазной школы и краткого курса штурманского дела практический курс фотографии. Необходимо снабжать фотографическими аппаратами корабли, независимо от их величины и водоизмещения, а главным образом от того, какую задачу им предстоит выполнять в плавании.

К началу XX в. фотография уже активно используется в морском деле. Освещаются работы гидрографических экспедиций; учебные и практические плавания; строительство кораблей, доков, зданий и т. д.

Особое отношение было к фотофиксации экспериментов по воздухоплаванию и морской авиации. В 1901 г. во время маневров Черноморского флота была проведена серия опытов по применению воздухоплавания в военно-морских целях. Отчет комиссии содержал подробные акты проведения испытаний, чертежи, рисунки и фотографии, иллюстрирующие практически все этапы проведения работ, а также фотографии, сделанные с воздушного шара на высоте⁷.

Среди прочих документов отдельный интерес вызывает записка мичмана П.И. Белавенца, поданная 8 мая 1896 г. в Главный морской штаб, об использовании фотографии для пересъемки гравюр и картин по истории флота⁸. В частности, он сообщает, что известный историк флота Федосий Федорович Веселаго предложил ему программу составления фотоколлекции. П.И. Белавенец начал делать фотографии с картин и гравюр. Каждый снимок он вкладывал в лист бумаги, где были написаны название и выписки из разных источников со сведениями об этом изображении. Такая коллекция помогла бы быстро составлять требуемые руководством исторические очерки, а также иллюстрировать их.

В целом можно сказать, что фотография на флоте появилась первоначально как дело любительское, служащее скорее для развлечения и отдыха офицеров, но именно во время этих приятных занятий зародилась идея о целенаправленном применении фотографии для военно-морских задач.

¹ Глазунова Л.В. Будущность фотографии неоспорима... // Гангут. 1998. Вып. 17. С. 122–126.

² ргавмф. Ф. 417. Оп. 1. Д. 540. Л. 1–2.

³ ргавмф. Ф. 417. Оп. 1. Д. 858. Л. 2–9.

⁴ Исторический очерк деятельности Корпуса военных топографов. СПб., 1872. С. 471–482.

⁵ Фоторапорты консула на острове Мальта // Морская фотография. 2010. Вып. 2. С. 50–51.

⁶ ргавмф. Ф. 440. Оп. 1. Д. 133. Л. 5 – 5 об.

⁷ ргавмф. Ф. 920. Оп. 3. Д. 54.

⁸ ргавмф. Ф. 417. Оп. 1. Д. 1486. Л. 90, 99.

М.А. Круглова, В.П. Мозговой

«Дипломатия канонерок» в объективе фотокамеры. По материалам периодической печати конца XIX — начала XX века и фонда фотографий и негативов Центрального военно-морского музея

В секторе хранения фотографий и негативов Центрального военно-морского музея (цвмм) представлена одна из крупнейших коллекций фотодокументов, отражающих историю отечественного Военно-морского флота. Собрание формировалось параллельно со становлением светописы в России, и, несомненно, назрела необходимость представить эти сокровища публике.

Уникальность фотографии заключается в том, что она может выступать «хроникером» своего времени, представляя живую историю Военно-морского флота. Данный исследовательский проект стал попыткой совместить фотоматериалы с другим «хроникером» — периодической печатью.

Отечественные историки неоднократно обращались к теме развития международно-правовых норм и обычаев, но лишь с политической точки зрения. Вопросы организации и проведения визитов кораблей, а также особенности военно-морского протокола и церемониала в этих трудах отражения не находили. Присутствие российского вmf в мировом океане не может быть сопряжено с заходами в иностранные порты, и в последние годы появилась необходимость в восстановлении практики обмена визитами военных кораблей. Это требует обращения к историческому опыту, который нам наглядно и подробно представляют вышеназванные «хроникеры».

Франция, Германия, Великобритания — далеко не полный список стран, с которыми Российская империя устраивала внешнюю политику во второй половине XIX — начале XX в. Визиты государственных деятелей и военных кораблей этих стран привлекали внимание самых знаменитых фотографов того времени. Чтобы осветить все имеющиеся в музее материалы, одной публикации будет недостаточно. В стенах Центрального военно-морского музея появилась идея издательского проекта, посвященного визитам иностранных кораблей в Россию в указанный период. Каждая отдельная брошюра в этой серии будет соответствовать тому или иному визиту (или нескольким) и выпускаться в хронологическом порядке.

В последние месяцы 2018 г. в цвмм проходила выставка «На пути к франко-русскому союзу. К 125-летию визита российской эскадры в Тулон», на которой, в частности, были представлены фотографии кораблей французской эскадры под командованием адмирала Жерве. Появление подобной выставки и интерес к ней еще раз подчеркивают необходимость освещения процесса формирования и развития дипломатических отношений на рубеже веков. В данной статье авторы постарались проиллюстрировать лишь некоторые наиболее значимые визиты и представить наиболее уникальные фотографии из собрания цвмм, многие из которых опубликованы впервые.

Сегодня мы привыкли к тому, что визиты военных кораблей являются следствием определенных политических событий, своего рода кульминацией дипломатической активности: встретились главы государств, провели переговоры, подписали документы, далее работают культура, туризм, экономика, наука, «народная дипломатия» и, как высшая точка единения, — военные корабли в иностранном порту.

В конце XIX — начале XX в. все было наоборот. С обмена визитами кораблей все начиналось, так как иных транспортных средств, достаточно безопасных для первых лиц государств, в то время просто не существовало. Не случайно этот период в историографии часто именуется «дипломатией канонерок», поскольку военные корабли являлись не только средством вооруженной борьбы на море, но и средством общения и выработки взаимопонимания между государственными деятелями.

Термин этот появился еще в начале XIX в. и обычно характеризовал метод дипломатии, направленный на угрозу применения силы, политики грубого нажима. Канонерская лодка, или канонерка, как класс небольших боевых кораблей с артиллерийским вооружением была способна маневрировать в лабиринтах внутренних водных путей и при наличии достаточного вооружения «поддерживать порядок» в прибрежных водах. Ныне данное определение используется и как любая практика применения военно-морских сил во внешнеполитических целях.

Обычно визит осуществлялся отрядом боевых кораблей. Помимо всего прочего было не лишним показать мощь своего флота, а также уровень технического и технологического развития государства. Таким образом, визит военных кораблей в то время был важной составной частью визита главы того или иного государства флага.

В соответствии с нормами международного морского права, а также международными обычаями любой визит включал в себя ряд событий (хотя необходимо отметить, что жестких правил и норм в то время еще не было, т. к. именно тогда опытным путем формировалась правовая основа норм и обычаев, которыми мы руководствуемся сегодня). Сюда входили:

- 1) прибытие отряда (эскадры по терминологии того времени) военных кораблей на рейд (обычно Кронштадтский или Ревельский);
- 2) обмен артиллерийскими салютами наций и салютами официальными лицам;
- 3) постановка на якорь или к причалу согласно диспозиции;
- 4) церемония встречи главного гостя;
- 5) протокольные визиты командования эскадры городским военным и военно-морским властям;
- 6) приемы гостей;
- 7) встречи и переговоры глав государств;
- 8) развлекательные мероприятия для офицерского и рядового состава экипажей кораблей;
- 9) ответные мероприятия со стороны гостей;
- 10) совместные учения, маневры или показательные стрельбы;
- 11) благотворительность;
- 12) церемонии проводов, съемка с якоря и уход.

Конечно же, такие события не могли остаться без внимания самых знаменитых фотографов того времени. Уже на подходе гостей к Кронштадтскому рейду фотографы начинали работать с борта парохода, выделенного для группы встречи, которая высаживалась на борт флагманского корабля для согласования порядка захода на Кронштадтский рейд и первых мероприятий программы.



И.Я. Яковлев. Встреча адмирала Жерве у Петровской пристани в Кронштадте в 1891 году. 1891. Черно-белый фотоотпечаток, паспарту. 69,5 × 107; 60 × 98. цвмм кп фг О-849. © Центральный военно-морской музей

Морское министерство абсолютно не препятствовало фотографам, именно поэтому до нас и дошли фотографии кораблей, появляющихся из-за линии горизонта, а также их прохождения на рейд, постановки на якорь и обмена салютами.

В наиболее выгодном положении находился фотограф Иван Яковлевич Яковлев (1855–1931). Будучи владельцем фотоателье в Кронштадте, а также фотоателье в Петергофе и Ораниенбауме, имея прекрасные отношения с морским командованием, он имел полную информацию о программе визита, а поскольку большинство государственных мероприятий программы проходило именно в Петергофе, то имел возможность фотографировать не только события по линии морского ведомства, но и придворные церемонии. Надо отметить, что И.Я. Яковлев был не только замечательным фотопортретистом, но и великолепным мастером морского пейзажа. Фотографии кораблей на фоне серого кронштадтского неба и уютного Балтийского моря впечатляют и не оставляют равнодушными людей, даже весьма далеких от морской профессии. Стоит отметить, что Иван Яковлевич был удостоен благодарностей и наград не только российскими императорами, но и президентом Французской республики Карно, германским императором Вильгельмом II и персидским шахом.

В конце XIX в. вектор внешней политики России все больше и больше смещался в направлении сотрудничества с Францией. По дипломатическим каналам была достигнута договоренность о проведении визита эскадры французских кораблей в Россию летом 1891 г. В качестве принимающего порта был выбран Кронштадт. Возникает вопрос: «Почему не Санкт-Петербург?» Дело в том, что осадка большинства крупных французских кораблей не позволила бы войти в акваторию Невы даже в наши дни, когда Кронштадтский морской канал в достаточной степени углублен и расширен.

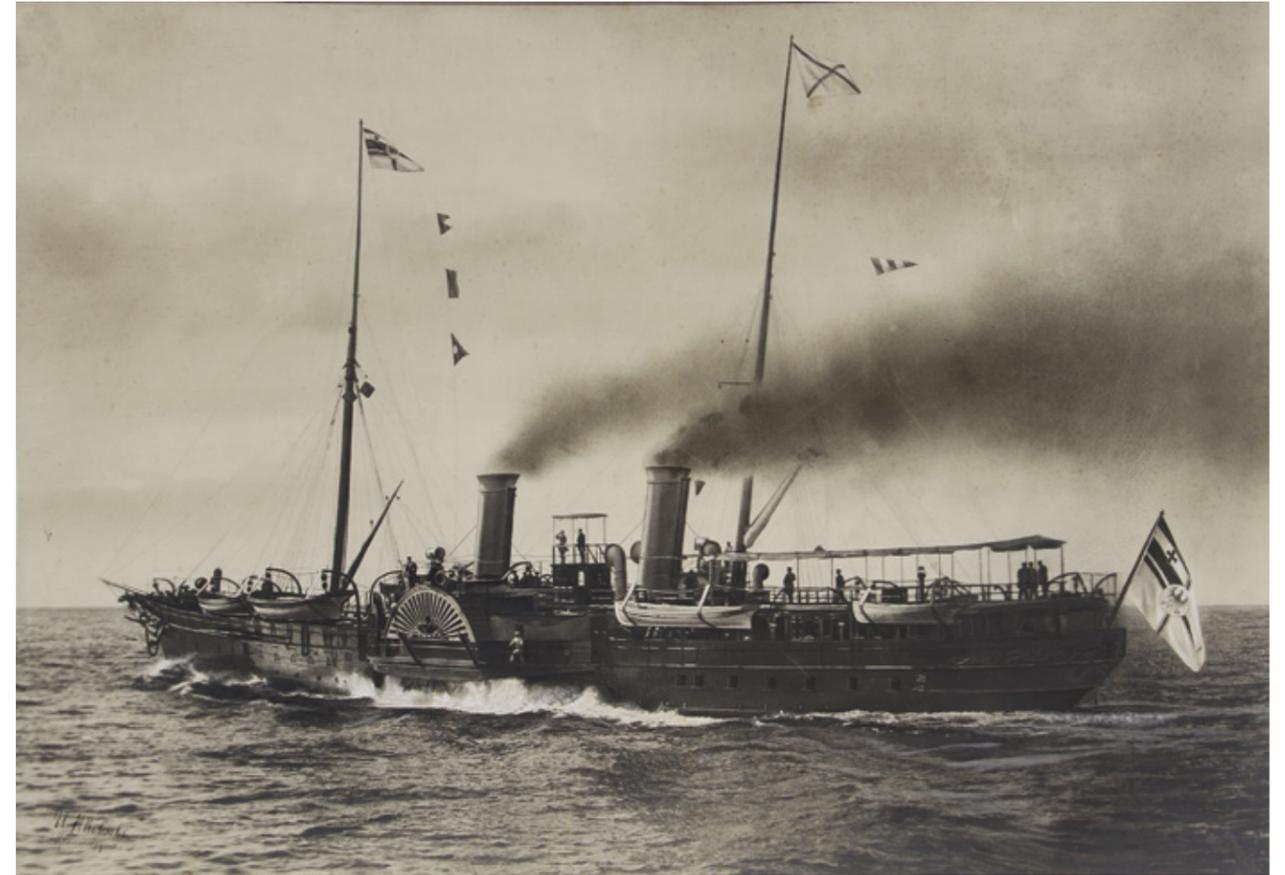
В состав эскадры вошли: броненосец «Magenta» — флагман; броненосец «Magenta»; броненосец береговой обороны «Requin»; броненосец береговой обороны «Furieux»; бронепалубный крейсер «Surcouf»; торпедный aviso (минный крейсер) «Lanc»; миноносцы № 128 и № 129.

Бросается в глаза тот факт, что в состав эскадры вошли корабли всех основных классов, а также весьма значительное число броненосцев. В иной ситуации можно было бы предположить стремление провести демонстрацию силы. Но для Франции в это время было гораздо важнее наладить с Россией союзнические отношения. Помимо всего прочего этот визит был своего рода рекламной акцией, и в недалеком будущем последовала целая серия российских заказов на постройку кораблей.

Роль флагмана была возложена на командующего Северной эскадрой вМС Франции контр-адмирала Альфреда Альбера Жерве (1837–1921), который помимо солидного послужного списка имел опыт дипломатической работы (в 1878 г. служил военно-морским атташе Франции в Лондоне).

Организационно съемка кораблей на подходе к Кронштадтскому рейду и на якорной стоянке трудностей не представляла.

Накануне прибытия эскадры в газете «Кронштадтский вестник» было помещено следующее объявление: «Морские прогулки для встречи и осмотра французской эскадры пароход[ом] товарищ[ества] пароходн[ых] сообщ[ений]. между Кронштадтом и Ораниенбаумом. Пароход отойдет из Кронштадта от пристани товарищества в 9 час. 45 мин. утра и зайдет за пассажирами в Ораниенбаум, откуда отправится в 10 час. 25 мин. утра. После встречи эскадры пароход вернется обратно: первоначально в Ораниенбаум и, по высадке пассажиров, пойдет в Кронштадт. На пароходе будет играть хор военной музыки. Плата за проезд — 1 руб. Воспитанники учебных заведений и дети платят половину. Кроме того, ежедневно, во время стоянки французской эскадры на Кронштадтском рейде, для осмотра судов будут отходить пароходы „Луч“ или „Заря“ из Кронштадта, заходя в Ораниенбаум, в нижеследующие часы: из Кронштадта в 1 час. 30 мин. пополудни, из Ораниенбаума в 2 часа 15 мин. пополудни и обратно, после осмотра, в Ораниенбаум и Кронштадт. Плата за проезд — 1 руб. Воспитанники учебных заведений и дети платят половину. Билеты можно получать заблаговременно и



И.Я. Яковлев. Прибытие в Кронштадт в 1888 г. императора Вильгельма II на яхте «Гогенцоллерн». 1888. Черно-белый фотоотпечаток, паспарту. 83 × 112; 68 × 98. цвмм кп фг О-891. © Центральный военно-морской музей

перед отходом парохода, на пристанях товарищества в Кронштадте и Ораниенбауме. В случае дождя или сильного ветра прогулка для осмотра судов отменяется».

Таким образом, ничто кроме погоды не могло помешать фотосъемке французских кораблей. Этим как раз и можно объяснить то, что до нас дошло достаточно много фотографий французских кораблей на Кронштадтском рейде. Из них особенно хочется выделить фотографию броненосца «Magenta», на которой запечатлен момент салютования. Корабельные салюты во время визита производились достаточно часто и насчитывали от 15 до 31 залпа, в зависимости от церемонии. Следовательно, фотограф мог достаточно легко определить временной интервал и угадать момент очередного выстрела.

Из фотографий событий этого визита наиболее интересны две. Первая — «Встреча адмирала Жерве на Петровской пристани Кронштадта». И.Я. Яковлев стремился отразить всеобщее ликование жителей Кронштадта и, стремясь охватить максимально широкое пространство, «потерял» адмирала Жерве, который почти неразличим на снимке.

Вторая — «Приезд адмирала Жерве в Кронштадтское коммерческое собрание». Здесь хотелось бы обратить внимание на обыденную ситуацию. Толпа обывателей вокруг экипажа, на котором приехал Жерве, и никакого оцепления, никакой охраны: в толпе с трудом различимы один-два полицейских.

До нас не дошли фотографии протокольных мероприятий при дворе, которые проводились в Петергофе. По-видимому, это объясняется отсутствием в числе гостей главы государства. Этот недостаток был с лихвой компенсирован в 1897 г. во время визита президента Франции Феликса Фор.

Тогда гораздо меньше снимали корабли, сосредоточив внимание на фигурах императора и президента, что вполне понятно, т. к. именно по окончании визита был провозглашен

франко-русский союз, названный впоследствии «сердечным согласием» (*франц. l'entente cordiale*). Кроме того, обращает на себя внимание состав отряда кораблей, который выглядит значительно скромнее как по количеству вымпелов, так и по классу кораблей, чем эскадра Жерве во время визита 1891 г. По-видимому, Франция не ставила перед собой на этот раз задачу демонстрации силы.

Фотографии, иллюстрирующие события 1897 г., дошли до нас в двух альбомах «Из жизни Гвардейского экипажа» (первый альбом — 1894–1907 гг., второй — 1907–1909 гг.). Альбомы поступили в собрание музея в 1918 г. из расформированного музея Гвардейского экипажа, что не удивительно, так как именно моряки Гвардейского экипажа постоянно привлекались к обеспечению придворных мероприятий. Также мы не можем не отметить, что перемещения по рейду первых лиц осуществлялись в основном на гребных плавсредствах. В то время двигатели внутреннего сгорания еще не пришли на маломерные суда, а паровые машины, установленные на них, нещадно грохотали, дымили и чадили. Поэтому перемещение на веслах было более комфортным. Проигрыв в скорости был минимальным: лихая гребля была одним из отличительных признаков моряков Гвардейского экипажа. Фотографии, сделанные во время визитов французских президентов Лубе (1902) и Фальера (1908), в достаточной степени обыденные, впрочем, как и сами визиты, которые не внесли практически ничего нового в развитие франко-русских отношений, а лишь подтверждали добрые намерения и дружеские отношения.

Параллельно с визитами французских кораблей в Кронштадт регулярно приходили с визитом немецкие эскадры под флагом императора Вильгельма II. Первый визит состоялся в 1888 г. В ходе этих визитов И.Я. Яковлевым были сделаны очень интересные фотографии императорской яхты «Гогенцоллерн». На фотографии 1888 г. мы видим императорскую яхту, прибывающую на Кронштадтский



А.Н. Ягельский. Английский король Эдуард VII и император Николай II обходят строй офицеров и команды императорской яхты «Штандарт». Из альбома фотографий из жизни Гвардейского экипажа (1907–1909). 1908. Черно-белый фотоотпечаток, картон, кожа, ткань. 27,5 × 42 × 6,45; 15,5 × 21. ЦВММ КП-3166, ФГ-32918. © Центральный военно-морской музей

рейд. Очень красиво выглядит бурун в районе мидель-шпангоута, характерный для кораблей с колесным двигателем. Другая не менее красивая фотография сделана уже в 1897 г. — «Прохождение яхты „Гогенцоллерн“ мимо Кронштадтской брандвахты». На этой фотографии автору удалось одновременно запечатлеть горожан, пришедших взглянуть на новую, уже винтовую, императорскую яхту Вильгельма II, проходившую мимо.

Таким образом, Николай II, внешне поддерживая отношения с Германией и императором Вильгельмом, все больше сближался с Францией, ярким подтверждением чего явилось провозглашение в 1897 г. франко-русского союза. Но для окончательной внешнеполитической победы требовалось присоединение к этому союзу Великобритании, в результате чего Германия оказалась бы в кольце трех великих держав. О такой опасности неоднократно предупреждал Германию Бисмарк.

В результате дипломатических переговоров была достигнута договоренность о визите в Россию короля Эдуарда VII в мае 1908 г. Первоначально Эдуард VII собирался нанести визит в Петербург. Говорили, что ему очень хотелось посмотреть нашу столицу и самому понаблюдать ее жизнь, но Николай II самым решительным образом высказался против такого плана. Неизвестно, какой официальный предлог был приведен в дипломатических сношениях для того, чтобы убедить Эдуарда VII согласиться на свидание в другом городе, но действительные мотивы состояли в том, что пребывание английского короля в Петербурге было не по душе государю: «Он привык у себя в Англии свободно повсюду ходить, а потому и у нас захочет вести себя так же, и его знаю, он будет посещать театры и балет, гулять по улицам, наверно, захочет заглянуть и на заводы, и на верфи. Ходить с ним вместе я не могу, а если он будет

без меня — вы понимаете, какие это вызовет разговоры. Поэтому будет лучше, если он сюда не приедет, — так мотивировал царь свое решение»². К тому же против визита в Петербург активно выступали П.А. Столыпин и А.В. Герасимов, серьезно опасаясь террористов.

В результате дипломатических переговоров местом встречи был избран Ревель, который имел много достоинств: там была военная гавань, удобная для захода английской эскадры, легко было организовать и все остальные мероприятия так, чтобы пребывание монархов на суше было сведено к минимуму. Согласно разработанной программе все без исключения приемы должны были происходить на кораблях русской и английской эскадры. Никто из террористов, которые захотели бы организовать покушение на жизнь высоких особ, не смог бы даже приблизиться к ним.

Ревельское торжество проходило в полном соответствии с программой. Государь и государыня прибыли в Ревель 27 мая 1908 г. Торжественно встреченные на вокзале, они проехали в открытой коляске через весь город к гавани. Был ясный, солнечный день. Вдоль улиц шпалерами стояли солдаты, матросы, ученицы и ученики местных учебных заведений. Все в белом, и всюду масса цветов. Конечно, были приняты все меры безопасности, и на охрану государя были брошены все имевшиеся на тот момент в Ревеле, полицейские силы.

Все шло по порядку, только один анекдотический эпизод вклинился в события этого дня. Когда смолкли артиллерийские салюты и шедшая впереди английская королевская яхта обменялась приветственными сигналами со «Штандартом», с «Victoria & Albert» вдруг пошли сигналы флажным семафором. Они были настолько необычны, что даже моряки их не понимали. А между тем, судя по интенсивности передачи, было ясно, что речь идет о чем-то важном

и срочном. Все присутствующие насторожились. Повсюду раздавались вопросы: «В чем дело? Что они сигнализируют?» Напряжение не разрядилось и тогда, когда со «Штандарта» коротко ответили обещанием исполнить просьбу; и тотчас же начали спускать моторный бот, который полным ходом пошел к британской яхте («Victoria & Albert»). Тем больше смеха и острот послышалось позднее, когда стало известно, что передавали сигнальщики с королевской яхты: «Пришлите портного на борт».

Оказалось, что Эдуард VII только подходя к Ревелю обнаружил, что его мундир Киевского драгунского полка (надевал он его крайне редко) стал ему нестерпимо тесен. Между тем по церемониалу король, как шеф этого полка, должен был приехать на «Штандарт» именно в этом мундире, так как Николай II собирался встречать короля в мундире Королевского гвардейского драгунского полка, шефом которого он также являлся. На счастье, на «Штандарте» был придворный портной, который сумел быстро распустить швы мундира, так что Эдуард VII смог его застегнуть. Правда, свою трудную задачу портной решил не идеально, и когда несколько позже английский король показался в русском мундире, даже неопытному глазу было заметно, что ему в этом мундире было не совсем комфортно. В противоположность своей эскадре, которая так лихо и четко выполняла все маневры, Эдуард VII в тесном мундире и драгунской шапочке выглядел не слишком-то великолепно.

В альбоме «Из жизни Гвардейского экипажа» (1907–1909) сохранилось несколько фотографий, отражающих встречу двух монархов на борту яхты «Штандарт», где оба они запечатлены в вышеупомянутых драгунских мундирах.

В ходе визита Николай II пожаловал королю Эдуарду чин адмирала Российского императорского флота (российскому императору чин адмирала Королевского флота был пожалован ранее). При прощании они оба сфотографировались уже в адмиральских мундирах.

Необходимо отметить, что в ходе этого визита съемку на «Штандарте» вели придворные фотографы, а акваторию порта и корабли на рейде фотографировали ревельские мастера.

Многие фотографии в ходе данных визитов были выполнены фотографом фотоателье «С.Е. de нанн & Со» Александром Карловичем Ягельским (1861–1916). Это фотоателье появилось в Царском Селе в 1887 г., владелицей его являлась Казимира-Людовика Евгеньевна Якобсон, урожденная фон Ган, которая получила исключительное право на фотографические изображения императора Николая II. В 1891 г. Ягельский, приехавший из Варшавы, стал совладельцем ателье. В 1897 г. совладелицей Александра Карловича стала Ванда Ивановна Засельская, а «привилегия художественной собственности» перешла к Ягельскому, которому в 1911 г. было присвоено высочайшим указом звание «фотограф Его Величества». Тем не менее, фотографии продолжали выпускаться на бланках со штампами «К.Е. фон Ган и К» и «С.Е. de нанн & Со», хотя с 1897 г. все фотографии выполнялись А.К. Ягельским. Интересен и тот факт, что с 1900 г. этот фотограф обратился к киноискусству, его фотоателье проводило документальные киносъемки различных событий из жизни семьи императора Николая II.

Не менее уникальны фотографии, отражающие визит английских кораблей контр-адмирала Дэвида Битти в 1914 г. Визит эскадры Битти в Россию имел целью продемонстрировать континентальному союзнику морскую мощь «владычицы морей» и ее непримиримое отношение к Германии.

Английская эскадра в составе четырех линейных крейсеров («Lion», «Princess Royal», «Queen Mary», «New Zealand») и двух легких крейсеров («Blonde» и «Boadicea») должна была прибыть в Кронштадт в восемь часов утра 9 июня 1914 г.

9 июня прибыла из Ревеля в Кронштадт первая крейсерская эскадра Британского флота в составе шести вымпелов. Около 7 часов утра из Кронштадта к Толбухину маяку вышли портовые суда морского ведомства, крепостные и частные пароходы с

публикой. На Большом рейде стоял крейсер «Громобой» под флагом начальника бригады крейсеров контр-адмирала Максимова, а на Малом — императорская яхта «Полярная звезда», яхта «Стрела» и крейсер «Богатырь», на этом же рейде в 8:10 стали на якорь шедшие впереди эскадры эскадренные миноносцы «Генерал Кондратенко», «Забайкалец» и «Донской казак».

В это же время на горизонте показались дымки эскадры, шедшей кильватерным строем. В половине девятого часа эскадра приняла лощманов и спустя полчаса приблизилась к Кронштадту, салюта с флагманского корабля нации 21 выстрелом, на что последовал ответный салют из форта «Константин». Проходя далее по Большому рейду мимо крейсера «Громобой», крейсер «Lion» салютует контр-адмиральному флагу 13 выстрелами, на что получает с «Громобоя» ответный салют. В 9:10 предшествуемый миноносцем «Резвый» в сопровождении ледокола № 1 крейсер «Lion» проходит мимо кронштадтской внутренней брандвахты, на стенке которой находится оркестр портовых музыкантов, исполняющий английский гимн. На флагмане оркестр играет русский народный гимн «Боже, Царя храни». Контр-адмирал Битти, стоявший на мостике, отдает честь, команда и офицеры — во фронт; на левом борту с ружьями в положении «на караул» стоит морская пехота в красных и черных мундирах и белых шлемах. Солдаты морской пехоты несли на кораблях караульную службу, помимо десантной; ту же форму — черные мундиры — имели музыканты. Легкие крейсера «Blonde» и «Boadicea», которым позволяла осадка, прошли сразу в Петербург и стали на Неве ниже Николаевского моста.

Помимо традиционных фотографий кораблей на рейде сохранились и несколько снимков, отражающих торжества по случаю визита, выполненные, пожалуй, самым известным фотографом своего времени Карлом Карловичем Буллой (1855–1929) и иллюстрирующие обед, устроенный в честь британских гостей в Петербургской городской думе. На нем присутствовали председатель русско-английской торговой палаты В.И. Тимирязев, петербургский городской голова граф И.И. Толстой, начальник морских сил Балтийского моря адмирал Н.О. фон Эссен, супруга покойного адмирала С.О. Макарова и многие другие приглашенные.

Всеобщее внимание обратила на себя супруга контр-адмирала Битти — американка, прибывшая в Петербург на собственной яхте. Вместе с ней в русскую столицу прибыла леди Гвенделина Черчилль, двоюродная сестра Уинстона Черчилля, первого лорда адмиралтейства, которая также находилась среди приглашенных петербургской британской колонии.

Эти фотографии интересны еще и тем, что буквально через три года многие участники, запечатленные на снимках, войдут в историю октябрьских событий 1917 г.

Историки часто пытаются исследовать то или иное событие под разными углами зрения. Дипломатия всегда была и остается одним из самых противоречивых явлений в исторической науке. В конце XIX — начале XX в. обострились противоречия между ведущими державами, в основном завершившимися к этому времени территориальный раздел мира. «Новые» бурно развивающиеся государства добивались передела сфер влияния. Российская дипломатия вынуждена была действовать в достаточно сложной, насыщенной международными кризисами обстановке. Поэтому, на наш взгляд, столь интересной и уникальной предстает история визитов крупнейших иностранных держав в периодическую печать того времени и фотодокументах. Логика развития международных отношений толкала страны к союзническим отношениям. «Дипломатия канонерок» как нельзя лучше демонстрирует нам, как осторожно, при этом с размахом, отчасти помпезно достигалось взаимопонимание между государственными деятелями. И можно гордиться тем, что в собрании Центрального военно-морского музея хранятся фотографии, исполненные лучшими мастерами фотографического искусства и отражающие события международной дипломатии на рубеже веков.

¹ Кронштадтский вестник. 1891. 12 июля.

² Герасимов А.В. На лезвии с террористами. Париж: omca press, 1985. С. 54.

Л.П. Рудакова

Столетний юбилей Отечественной войны 1812 года в фотографиях из собрания Императорского Русского военно-исторического общества

Русское военно-историческое общество, деятельность которого оставила заметный след в культурно-историческом наследии России, было учреждено 27 августа 1907 г. в Петербурге. В короткие сроки общество объединило в своих рядах видных ученых и общественных деятелей, профессорско-преподавательский состав военных академий, училищ и кадетских корпусов, издателей и редакторов крупнейших газет и журналов, ведущих специалистов государственных архивов, известных коллекционеров и офицеров русской армии, проявлявших интерес к отечественной истории. Своей основной целью общество провозгласило «изучение военно-исторического прошлого русского народа во всех его проявлениях»¹.

Возникнув в Петербурге, оно вскоре вышло за рамки столицы, организовав местные отделы в 14 центрах военных округов, что способствовало более полному изучению исторических событий на местах. Местные отделы, как правило, возглавляли командующие войсками соответствующих военных округов.

29 сентября 1907 г. почетным председателем Русского военно-исторического общества был избран император Николай II, и общество получило наименование «Императорское» (ирвио)².

Номинально во главе общества стоял почетный председатель, но фактически главным распорядительным органом являлся совет из 12 человек, возглавляемый генералом от кавалерии Д.А. Скалоном. Бессменным секретарем совета общества на всем протяжении его деятельности состоял генерал-майор Д.П. Струков, известный военный историк и археограф, возглавлявший Артиллерийский исторический музей.

Благодаря работе Д.П. Струкова на посту секретаря совета общества в архиве Артиллерийского исторического музея отложилось собрание документальных материалов, отражающих разностороннюю деятельность ирвио. Своего помещения у общества не было, и вся переписка проходила по адресу Артиллерийского музея. Здесь документы формировались тематически в отдельные дела и хранились. Фонд ирвио, как



Торжества на Соборной площади. 26 августа 1912. Екатеринбург.

Альбуминовый отпечаток на фирменном бланке. 13 × 16,5; 19,5 × 24. Научный архив вимавивс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 406. Л. 41.
© фгбуки «Военно-исторический музей артиллерии. Инженерных войск и войск связи» Министерства обороны РФ



М.Б. Фриденталь. Парад войск полтавского гарнизона. 26 августа 1912. Полтава.

Альбуминовый отпечаток на фирменном бланке. 17 × 23; 25 × 34. Научный архив вимавивс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 471. Л. 3.
© фгбуки «Военно-исторический музей артиллерии. Инженерных войск и войск связи» Министерства обороны РФ

ценнейшее собрание служебных и личных документов, связанных с историей образования общества, содержит: списки его членов, отчеты о проделанной работе за разные годы; сведения об участии членов общества в сооружении и охране военно-исторических памятников; материалы об организации и проведении юбилейных торжеств (в 1909 г. — 200-летие Полтавской битвы, в 1912 г. — 100-летие Отечественной войны 1812 г., в 1913 г. — 300-летие дома Романовых); документы об археологических экспедициях по изучению мест древних сражений (на реке Калке в 1223 г. и Шелонской битвы в 1471 г.). В архивных материалах общества хранятся письма с автографами видных ученых, известных общественных и политических деятелей. Кроме того, в фонде имеются копии документов по Северной войне (о кампании 1707–1709 гг.), Русско-шведской войне 1808–1809 гг., копия рукописи С.Д. Масловского «Русская военно-историческая библиография 1795–1805 гг.», перевод с немецкого части книги Теодора Бернгарди «Записки графа К.Т. Толя», касающейся периода Отечественной войны 1812 г., труд шведского офицера Эрика Палмквиста «Некоторые заметки о России, ее дорогах, крепостях и границах, сделанные во время последнего королевского посольства к царю Московскому в 1674 году» в переводе А.П. Вакуловского и многое др.

Документальный фонд Императорского Русского военно-исторического общества — главный источник, позволяющий проследить взгляды его членов на важнейшие исторические события, происходившие в России с древнейших времен³.

С осени 1917 г. когда многие коллекции из собрания музея были эвакуированы в Ярославль, документальные материалы ирвио оставались в Петрограде и длительное время располагались в холодном и неотапливаемом помещении Кронверка Петропавловской крепости, а при наводнении 1924 г. подверглись прямому воздействию воды. В период Великой Отечественной войны вся коллекция документальных

материалов ирвио оставалась в блокадном городе, в здании Артиллерийского музея, где находилась в самых неблагоприятных условиях хранения. После войны, при обследовании в 1947 г. сотрудниками музея наследия ирвио было выявлено, что около 40 % документов заражены плесенью, а 10 % подверглись разрушению⁴.

Первая систематизация делопроизводственных документов, раскрывающих деятельность ирвио, была проведена в 1950 г. Собрание письменных и фотографических источников было систематизировано в фонде № 11 (ирвио) по двум описям № 95/1 и 95/2 и составляло 699 единиц хранения. Систематизация носила формальный характер и не отражала тематического разнообразия документов в архивном деле. Коллекция фотографий, присланных в совет общества вместе с описанием торжеств, посвященных 100-летию Отечественной войны 1812 г., была отдельно собрана и учтена в одном деле и не описана.

С 1996 по 2000 г. фонд ирвио, как особо ценное и мало изученное собрание документального материала, был включен в программу фазовой консервации с целью выявления состояния каждого архивного дела на физико-механические и биологические повреждения. Все документы фонда прошли гигиеническую обработку, дезинфекцию, дезинсекцию, частичную реставрацию и для дальнейшего хранения были помещены в новые контейнеры из бескислотного картона.

В связи с возросшим использованием документов фонда в 2008 г. возникла настоятельная потребность изучить архивные дела ирвио с целью подробнее раскрыть содержание и виды документов, а также вновь сформировать дела, которые изначально были учтены как отдельные части одного документа с прерыванием текста и нарушением хронологии. Кроме этого, необходимо было аннотировать коллекцию фотографий, насчитывающую 125 единиц хранения, присланную в совет общества вместе с описанием проведения торжеств, посвященных столетию войны 1812 г.

В результате изучения этой коллекции удалось аннотировать 119 фотоснимков, которые отражают юбилейные торжества в 40 городах и населенных пунктах, начиная с восточных окраин и заканчивая



Ф.Н. Сорокин. Торжественный молебен на Соборной площади. 26 августа 1912. Рязань.

Отпечаток угольный на фирменном бланке. 23 × 29; 34 × 43,5. Научный архив вимаививс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 472. Л. 3.
© фгбуки «Военно-исторический музей артиллерии. Инженерных войск и войск связи» Министерства обороны РФ

западными губерниями Российской империи. Часть фотографий выполнена известными профессиональными мастерами разных городов на фирменных бланках различного формата с оттисками их фамилий и указанием фотоателье. Но большинство снимков — без фирменных бланков и небольшого формата. В таких случаях установить имя фотографа, если он не упоминается в отчете, присланном в Совет общества, не удастся. Все фотографии находятся в хорошей сохранности, без видимых повреждений.

Документы фонда ирвио свидетельствуют, что большое внимание члены общества уделяли деятельности по увековечиванию памяти важнейших событий в истории государства, в первую очередь, Отечественной войны. Для России Отечественная война 1812 г. имеет особое значение. Она вызвал такой подъем готовности всех сословий отстоять свободу и независимость родины, показала такие примеры массового героизма в ратном деле и решимости жертвовать всем имуществом и даже жизнью, которые не наблюдались ранее. Громадное напряжение всех материальных, духовных и физических сил привело Россию к стенам Парижа и к низложению Наполеона.

Праздничные дни, посвященные столетнему юбилею Отечественной войны 1812 г., проходили на всей территории государства Российской согласно «Положению о порядке проведения торжеств».

Большую роль в разработке «Положения» сыграли члены ирвио. По их инициативе в январе 1911 г. при военном министерстве была образована Междуведомственная комиссия под управлением члена Военного совета, генерала от инфантерии В.Г. Глазова, возглавлявшего Московский отдел ирвио. От общества в деятельности

комиссии приняли участие заслуженный профессор Николаевской академии Генерального штаба генерал-лейтенант Б.М. Колубакин и профессор Николаевской военной академии генерал-майор А.К. Баев. Осенью 1911 г. «Положение», выработанное Междуведомственной комиссией, было одобрено императором Николаем II.

Юбилею придали характер общенародного торжества, а время проведения основных мероприятий было решено приурочить к 26 августа 1912 г. — столетию Бородинского сражения. Празднование предполагалось организовать в виде торжественных богослужений различных вероисповеданий во всех городах и населенных пунктах обширной Российской империи, которые состоялись в православных храмах, костелах, синагогах и мечетях. Главным моментом, способствовавшим единению народных масс разных национальностей и религиозных убеждений, стала организация ряда мероприятий по ознакомлению широкого круга российского общества с героическими событиями 1812 г. через проповеди священнослужителей, доклады преподавателей учебных заведений и беседы офицеров с нижними чинами. Особое внимание уделялось изданию доступных для народного чтения книг и брошюр, прославляющих подвиги героев Отечественной войны.

Программа, выработанная Междуведомственной комиссией, носила рекомендательный характер. Представители административной власти и общественных организаций отдельных губерний могли вносить в нее некоторые изменения и дополнения, характерные для их края⁵. Например, по распоряжению генерал-губернатора Г.А. Скалона общая программа торжеств в Царстве Польском была во многом изменена ввиду

исторически сложившегося особого отношения польского населения, воевавшего на стороне Наполеона, к событиям Отечественной войны 1812 г.⁶

Согласно циркулярного отношения департамента общих дел Министерства внутренних дел № 42 от 7 августа 1912 г.⁷ отчеты с описанием юбилеев, проведенных в различных губерниях империи, препровождались в Совет ирвио вместе с фотографиями, которым придавалось особое значение. Эти описания позволяют нам не только окунуться в атмосферу торжеств 1912 г., но и увидеть моменты происшедших событий, запечатленные на фото. Снимки отображают крестные ходы, торжественные благодарственные молебны при большом скоплении народа под открытым небом и военные парады с участием священнослужителей, представителей административной власти и военных чинов, учащихся гимназий и реальных училищ, жителей различных городов и населенных пунктов. Также на них можно увидеть православные храмы, многие из которых, в силу исторических событий, не сохранились до наших дней. Трагически сложились и судьбы отдельных участников юбилейных торжеств. Многие священнослужители, проводившие праздничные богослужения, были репрессированы в 1920–1930-е гг. Представители офицерского корпуса также во многом разделили их судьбу: погибли на фронтах Первой мировой и Гражданской войн, были арестованы или, оказавшись не у дел, покинули родину навсегда. Тем дороже для нас эти снимки, позволяющие заглянуть в мир прошлого, который несет отпечатки праздничных дней перед грядущими событиями: войнами, революциями и распадом империи.

Например, фотография торжеств на празднично украшенной площади, фонариками, гирляндами и флагами Соборной площади Екатеринослава 26 августа 1912 г. перед началом военного парада. На групповом снимке изображены представители административной власти города, духовенство, во главе с епископом Екатеринославским и Мариупольским Агапитом (Антонием Вишневым), высшие военные чины и войска местного гарнизона, выстроенные для парада, учащиеся гимназий и реальных училищ, местные жители⁸. Среди именитых горожан можно увидеть губернатора В.В. Якунина, вице-губернатора Н.А. Татищева и представителей различных общественных организаций с супругами и детьми⁹. На фирменном бланке фотоснимка видна надпись чернилами «в Екатеринославе»¹⁰.

На следующей фотографии изображена расцвеченная флагами Соборная площадь Полтавы в момент проведения парада войск 26 августа 1912 г. На снимке видны представители духовенства во главе с архиепископом Полтавским и Переяславским Назарием (Николаем Кирилловым), административные лица города под предводительством вице-губернатора Я.Г. Гололобова,

члены общественных организаций с женами и детьми¹¹, военные чины во главе с действительным членом Киевского отдела ирвио, начальником 9-й пехотной дивизии генерал-лейтенантом В.Н. Клембовским¹², воспитанники Полтавского кадетского корпуса, учащиеся всех учебных заведений города, включая Институт благородных девиц, а так же городские жители¹³.

В нижнем правом углу фирменного бланка имеется золотистый оттиск «Fridental полтава». Михаил Борисович Фриденталь родился в бедной еврейской семье в Полтаве. Из-за финансовых трудностей, он не смог окончить гимназию. Начинать обучаться мастерству фотосъемки у известного полтавского фотографа Й. Хмелевского. В 1896 г. открыл собственное ателье в доме Подземского. Это был большой павильон со стеклянной крышей и разнообразным набором буфафорской мебели и полотен для фона (пейзажи). Фриденталь не ограничивался салонными фотопортретами. Он, как состоявшийся фотограф, снимал открытие в Полтаве памятника известному украинскому писателю И.П. Котляревскому на Протопоповском бульваре, празднование 200-летия Полтавской битвы в 1909 г. и многое другое. После 1917 г. он продолжал работать в Полтаве. В 1931 г. переехал в Харьков, где и скончался в 1935 г.¹⁴

На последнем панорамном снимке — украшенная флагами Соборная площадь Рязани 26 августа 1912 г. перед благодарственным молебном¹⁵. На заднем плане величественно возвышается Успенский кафедральный собор Рязанского кремля, выстроенный в стиле «нарышкинского барокко» и прекрасно сохранившийся до наших дней¹⁶. Фотография отображает присутствие на площади духовенства во главе с епископом Рязанским и Егорьевским Александром (Богатенко), губернатора города князя А.Н. Оболенского с высокопоставленными гостями и представителями сословных учреждений, военных чинов и войск местного гарнизона, воспитанников мужских и женских гимназий, жителей Рязани¹⁷.

В нижнем правом углу серого фирменного бланка имеется золотистый оттиск «Ф.В. Сорокин Рязань». Ф.Н. Сорокин относится к плеяде первых фотолетописцев Рязани, работавших с конца XIX в. до 1917 г. Его фотоателье с 1905 г. располагалось на Почтовой улице. В 1906 г. Сорокин, наравне с живописцами, участвовал как профессиональный рязанский фотограф в Художественной выставке-продаже картин, которая пользовалась большим успехом у горожан¹⁸.

Фотографии из собрания ирвио, посвященные столетнему юбилею Отечественной войны 1812 г., — малоисследованный источник, который представляет большой интерес при изучении истории взаимодействия власти и народа, а также культурных традиций и идеологических особенностей российского общества.

¹ Первые пять лет деятельности Императорского Русского военно-исторического общества. 1907–1912 годы. СПб., 1913. С. 54.

² Там же. С. 56.

³ Рудакова Л.П. Деятельность императорского Русского военно-исторического общества по сохранению, изучению и публикации документов по военной истории // Английская набережная, 4. Вып. 5. СПб., 2007. С. 397. на вимаививс. Ф. 3 Р. Оп. 7. Д. 10. Л. 28 об.

⁴ на вимаививс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 262. Л. 2.

⁵ Там же. Л. 4.

⁶ на вимаививс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 455. Л. 3.

⁷ на вимаививс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 406. Л. 34 об.

⁸ Там же. Л. 35.

⁹ Там же. Л. 41.

¹⁰ на вимаививс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 383. Л. 2.

¹¹ Генерал-лейтенант Клембовский Владислав Наполеонович. В 1912 г. — начальник 9-й пехотной дивизии, с которой вступил в Первую мировую войну. С августа 1914 г. был назначен командиром 16-го армейского корпуса. С 1915 г. генерал от инфантерии, начальник штаба Юго-Западного фронта, в конце года командующий 5-й армией. В марте

1917 г. временно исполняющий дела начальника штаба Верховного главнокомандующего, далее Главнокомандующий армиями Северного фронта. После выступления Корнилова Керенский предложил Клембовскому пост Верховного главнокомандующего, но он отказался и был отстранен от командования фронтом. С 1918 г. добровольно в рядах РККА. Председатель Военно-исторической комиссии по исследованию опыта мировой войны, член Особого совещания при Главнокомандующем вооруженными силами Республики. Осенью 1920 г. был арестован. Умер в тюрьме после 14-дневной протестной голодовки.

¹² на вимаививс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 383. Л. 3.

¹³ Скалацкий Н. Полтавские фотографы, те, кто остановил мгновение (фотографы Полтавы 1861–1921 гг.). Полтава, 2009.

¹⁴ Научный архив вимаививс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 313. Л. 1.

¹⁵ Рязань — исторический центр / Под ред. Н. Аграмакова. Рязань, 2007. С. 221.

¹⁶ Научный архив вимаививс. Ф. 11. Оп. 1. Д. 313. Л. 1 об.

¹⁷ Аграмаков Н. Билет в прошлое. Тайны губернской Рязани. Рязань, 2009.

Е.А. Теркель

Светопись и живопись Николая Мещерина

Николай Васильевич Мещерин (1864–1916) известен как художник-пейзажист Серебряного века. Его картины есть в собраниях Третьяковской галереи, Русского музея, Вятского, Самарского, Ярославского художественных музеев, Астраханской и Курской картинных галерей, Музея русского импрессионизма (Москва) и др.

Мало кто знает, что к живописи Николай Мещерин пришел от фотографии. В ранней молодости он увлекся пейзажной фотосъемкой, благо для этого были финансовые и технические возможности. Старший сын основателя крупнейшей текстильной фирмы в Москве — Даниловской мануфактуры, Николай Васильевич должен был стать во главе сложного финансово-промышленного механизма. После ранней смерти отца, В.Е. Мещерина, шестнадцатилетний Николай был вынужден бросить учебу в Практической академии, чтобы принять дела по управлению. Предпринимательской жилки у него не было, и когда брат Михаил достиг соответствующего возраста, Николай отошел от дел и сосредоточился на обустройстве подмосковной усадьбы, купленной отцом незадолго до смерти.

В эти годы, по словам приятеля, художника В.В. Переплетчикова, Н.В. Мещерин «то он разводит по своим рисункам сад у себя в имении, то занимается фотографией, то делает картины из трав и сушеных цветов»¹. Картины из сухоцветов не сохранились, а выполненные Николаем Васильевичем снимки — это, в основном, пейзажи в окрестностях усадьбы Дугино или немногочисленные фотографии друзей и родственников.

Будущий художник тонко чувствовал природу, ее едва заметные перемены. Его фотографические, а впоследствии живописные пейзажи позволяют ощутить, как менялось настроение в зависимости от времени года или часа суток. Мещерин часто писал друзьям о состоянии природы, дававшей ему вдохновение: «От желтых листьев на деревьях почти не осталось следа, были ветреные дни, и все дуло. Погода стоит теплая и более серая. Сегодня идет дождь. Но и без темных листьев в такую погоду много интересного»².

Николай Васильевич всегда мог найти «много интересного» в, казалось бы, самом невзрачном подмосковном пейзаже. В молодости с помощью черно-белой фотографии он пробовал запечатлеть таяние снега, осеннюю распутицу, переливы талой воды в овраге. Остановить мгновение, сохранить в памяти переживание момента помогала камера, но процесс был еще несовершенен технически: нужная резкость, контрастность, полутона, столь важные при создании фотозтуды, в те времена требовали огромного мастерства и качественной техники. Стеклопластиковые негативы часто получались испорченными: засвеченными, с нерезким изображением.

В отделе рукописей Третьяковской галереи хранится 45 фотографий, сделанных в 1886–1887 г. двадцатидвухлетним юношей. Они наклеены автором на картонные паспарту (30 × 40 см), на некоторых его рукой написаны названия, дата и место съемки. Альбуминовые отпечатки прекрасного качества говорят о том, что молодой человек какое-то время уже увлекался светописью. Средний уровень любительской и даже профессиональной фотографии в то время был невысок, о чем свидетельствуют отзывы современников, в том числе художников. В 1887 г. Валентин Серов

писал: «Действительно, фотографическое искусство стоит у века на очень низкой ступени развития»³. Однако именно в это время произошли разительные перемены.

Время увлечения Н.В. Мещерина светописью — середина 1880-х гг. — совпало с переломом в сознании общества: фотография начала трактоваться не только как технически фиксирующая, но и как художественная. По крайней мере, отношение Николая Васильевича к своим снимкам было именно таким. В 1885 г. критик В.В. Стасов издал книгу «Фотографические и фототипические коллекции Императорской публичной библиотеки», в предисловии к которой отметил, что «описал не только те фотоальбомы, которые важны для истории или этнографии, но и те, которые интересны «для искусства», отличаются «художественностью»⁴. Стасов имел в виду снимки окончившего Академию художеств Вильяма Каррика, считавшего, что фотографический аппарат позволяет живописцу вместо эскизов пользоваться фотоотпечатками, экономя таким образом время и силы. Собственно, такое применение имело место впоследствии. Что касается Мещерина, то он не получил не только художественного, но и иного высшего образования. Однако уровень его снимков говорит о том, что молодой человек смог не просто изучить сложный технический процесс самостоятельно, но и добился выдающихся результатов. В отличие от большинства авторов, которые старались показать свои достижения на выставках, Николай Васильевич занимался светописью только для собственного удовольствия. Его работы не появлялись на фотовыставках, хотя по уровню не уступали снимкам таких выдающихся отечественных мастеров, как И.В. Болдырев, В.А. Каррик, А.О. Карелин. Характерно, что, серьезно занявшись живописью, Мещерин активно выставлялся и гордился своими успехами, о чем свидетельствуют его письма. В 1906 г. он сообщает: «У меня большая радость. Г-н Дягилев, который издавал журнал „Мир искусства“ и несколько раз устраивал выставки в Петербурге, предполагает устроить большую выставку в Париже и Берлине. Для этой выставки он взял и у меня четыре картины. Конечно, это было мне чрезвычайно приятно»⁵. Через год художник радовался: «Меня известили с выставки⁶, что моя вещь, красные домики, продана»⁷.

Можно предположить, что Николай Васильевич все же не был полностью удовлетворен своими снимками, т. к. продолжая заниматься фотографией всю жизнь, он выставлял лишь свои полотна. И в фотографии, и в живописи он был настоящим художником. Ему удавалось не просто зафиксировать увиденное, как бы уникально и восхитительно оно ни было, а привести в произведение свои ощущения, свои эмоции. Став импрессионистом, он продолжал ловить мгновение. Как прежде камера выхватывала кадр удивительной красоты и тонкости, так на полотне появлялось именно впечатление момента (impression). Фотография и позднее картина позволяли Мещерину запечатлеть окружающую природу в ее естественной подвижности и изменчивости, воплотить в своих работах собственные мимолетные впечатления. Таким образом, путь Мещерина-импрессиониста являет собой удивительный пример пересечения и взаимовлияния фотографических и живописных стремлений. Это делает его творческий путь крайне интересным для изучения художественных процессов того времени.



Н. В. Мещерин. Зимой на Пахре. 9 марта 1887. Альбуминовый отпечаток, картон. 40 × 28. ор гтг. Ф. 234. Ед. хр. 22.
© Государственная Третьяковская галерея

Николай Васильевич понимал, что реализовать свое видение света и цвета в полной мере возможно лишь в собственноручно созданном произведении (снимке или картине). Однако пейзажную фотографию Мещерин считал своим увлечением (возможно, из-за недооценки собственных достижений в этой области), а живопись расценивал как профессиональную деятельность, требующую не только таланта, но и труда. Не нуждаясь в финансовых средствах, он все же не желал оставаться «без дела», избрав для себя профессией не фотографию, а живопись. В одном из писем он прямо говорит об этом: «Немного все же пописал с природы, но как следует поработать не пришлось. Да и сильно приходится задуматься. Могу ли в будущем работать как следует»⁸.

Надо отметить, что изначально художественная фотография тяготела к живописи, видя в ней не просто предшественницу, но в какой-то степени и образец. Это явление все больше удостоивается внимания исследователей⁹. Появившееся во второй половине XIX в. течение пикториализм (от англ. *pictorial* — живописный) характеризовалось использованием художественных и технических приемов, осознанно уподоблявших фотографию живописи и графике. В России аналогичные процессы проявились значительно позже. Выдающийся отечественный фотограф И.В. Болдырев уже в зрелые годы посещал Академию художеств в качестве вольнослушателя. Он снимал великолепные сцены с группами людей и животных, размещая их в кадре по правилам живописной композиции. В.В. Стасов сравнивал эти фотографии с полотнами известных мастеров. Вообще, хороший фотограф мыслит себя таким же творцом, как и художник; не случайно возник термин «светопись» по аналогии с «живописью». Однако прямое

использование живописных приемов, стремление фотографов подняться до уровня «высокого искусства» нередко приводило к обратному эффекту, когда постановочность композиций неприятно бросалась в глаза. Е.А. Якимович отмечает: «Эта искусственность — как раз следствие того, что фотография использует чужой для нее язык живописи»¹⁰. Исследователь проводит параллели между фотографией и реалистическим направлением во французской живописи середины XIX века. Аналогичные явления стали наблюдаться чуть позднее и в России. Е.В. Бархатова отмечает появление в 1870-х годах нового явления: свободной, полной жизни, непридуманной натурной фотографии: «Все это сфотографировано не ради научной фиксации, а ради создания средствами нового искусства — светописи — правдивого, подлинного художественного произведения, ориентирующегося на эстетические идеалы реалистического искусства»¹¹.

Фотомастера тяготели к разным художественным направлениям. Говоря о связи между живописью и фотографией, интересно проследить за рождением первых произведений импрессионизма. Е.А. Якимович отмечает: «Две центральные работы Мане 1860-х годов — „Завтрак на траве“ и „Олимпия“, наделавшие столько шума, отчасти напоминают фотографии. <...> Картина возвращает зрителя к моменту запечатления модели; впоследствии „остановка мгновения“ будет чрезвычайно важна и для импрессионистов, и для фотографии. Зритель становится свидетелем, художник взывает не к его воображению, а к его глазу, к его видению»¹². Далее исследователь проводит параллели между фотографией и живописью Коро, а также художников Барбизонской школы, которых нередко обвиняли в фотографичности.



Н. В. Мещерин. Тающий снег весной. Дугино. Альбуминовый отпечаток, картон. 40 × 28. ОР ГТГ. Ф. 234. Ед. хр. 25.
© Государственная Третьяковская галерея

Сравнение пейзажа в фотографии и живописи — отдельная тема. В последней четверти XIX в. и там и там на первый план выходит пленэр. Изобретение красок в тюбиках позволило художнику работать с натуры, сразу фиксируя увиденный ландшафт. Усовершенствование фотографического процесса, появление моментального кадра (т. е. уменьшение времени выдержки) также способствовало развитию жанра пейзажной фотографии. Н.В. Мещерин совместил в своем творчестве эти реалии. А.А. Эфрос писал: «Рlein air поглотил его целиком, и Мещерин дал ряд прекрасных вещей в духе последовательного пленэрства»¹⁵. Это явление лучше изучено по отношению к живописным тенденциям, но отечественная фотография не оставалась в стороне. К ней также можно отнести слова известного искусствоведа А.А. Федорова-Давыдова, который отмечал, что к концу XIX в. в России произошли значительные изменения: «Художник стремится передать событие как нечто увиденное и воспринятое на натуре <...> Этой зрительной убедительности служит пленэрная живопись. В изображении сцены на открытом воздухе художник пытается давать людей и природу не только как он их знает, но и как их непосредственно видит. Эта «правда видения» составляет существенно новое в поисках молодых художников. Она и является носителем той эмоциональности показа, которая замечает прежнее развернутое повествование. Здесь большую роль играет пейзаж, что совершенно естественно при пленэрности живописи»¹⁴. Появившийся в живописи «пейзаж настроения» быстро нашел свое место и в фотографии. Эмоционально окрашенное художественное восприятие действительности, попытки передать

настроение автора в конкретный момент времени в конкретном месте сближают фотографию и живопись этого времени, что ярко видно на примере творчества Н.В. Мещерина.

Е.А. Якимович отмечает: «Хотя нам неизвестно, использовалась ли пейзажная фотография импрессионистами, мы пытаемся рассмотреть некоторые аналогии их живописи и фотографии»¹⁵. Автор приводит конкретные примеры, сравнивая произведения Клода Моне и фотографии Ле Грэ, отмечая: «Импрессионисты идут к тому, чтобы отказаться от исторической и мифологической живописи и будут делать основной акцент на жанре и пейзаже. Думается, что фотография сыграла в этом не последнюю роль, нарушив, сама того не желая, границы „высокого“ и „низкого“, индивидуального и типичного, человека и окружающего его мира. В результате изменилось само видение художников и соотношение „картина — зритель“ и стало возможным сокращение дистанции между ними»¹⁶.

Взаимосвязь импрессионизма в живописи и художественной фотографии в целом не до конца прояснена, однако она придает особый интерес исследованию творчества Мещерина, путь которого пролегал именно в этом русле, не случайно Д.В. Сарабянов относил Мещерина к «ортодоксальным импрессионистам»¹⁷. Бесспорно, нужно с осторожностью относиться к предположениям, «что сам импрессионистический стиль с его концепцией «мгновенности», с размытыми очертаниями предметов, передающими движение, вдохновлялся фотографией»¹⁸. Но именно мещеринский импрессионизм, вероятнее всего, имеет связь с увлечением автора художественной фотографией. Возможно, здесь сыграла роль не только эмоциональность, но и «пейзажность импрессионизма»¹⁹.



Н. В. Мещерин. Первый снег. Дугино. 14 октября 1886. Альбуминовый отпечаток, картон. 40 × 28. ОР ГТГ. Ф. 234. Ед. хр. 4.
© Государственная Третьяковская галерея

Сам Мещерин не без интереса читал об импрессионизме, о чем свидетельствуют строки его письма И.Э. Грабарю: «Захлебываюсь от удовольствия, читая сейчас Мейер Грефе²⁰ — Импрессионисты»²¹.

Николай Васильевич изначально привлекал пленэризм, он делал свои снимки при дневном свете, в естественных условиях. На фотографиях 1880-х иногда присутствует человек или животные как часть пейзажа. Например, «На тяге»: охотник с собакой позируют в напряженных позах, или майские снимки 1887 года — деревенские мужички, собирающие цветы в лесу. Эти попытки ввести человека в пейзаж лишь подчеркивают инородность включения. На большинстве фотографий присутствует лишь природа. Однако не все снимки удачны. Во многих явно видна проблема освещения (например, «Дугинский овраг»). Очень сложно было фотографировать столь любимые Мещериным рассветы и сумерки. Эти сюжеты к тому же требовали цвета. Восход и закат солнца терял всю прелесть в черно-белом воплощении, а лунные ночи вообще не поддавались фотографированию.

Вероятно, постепенно Николай Васильевич пришел к выводу, что лишь в картине можно передать все нюансы изменений цвета, обусловленных воздействием солнечного света и окружающей атмосферы, а в фотографии это или сложнее, или вообще невозможно. Мастер не отказался от фотографии, он лишь начал открывать для себя новое средство самовыражения, где цветовая палитра дала то, чего ему не хватало. При этом он стремился, как и прежде, зафиксировать мгновенное впечатление от увиденного, запечатлеть момент острого сопереживания природе. В своих этюдах (как фотографических, так и живописных) Мещерин «стремился передать в пейзаже „настроение“, которое мыслилось по аналогии с человеческими переживаниями.

Сама жизнь природы, ее изменчивость и движение были выражением движения чувства человека, изменчивости порой едва уловимых его настроений»²². Эти слова А.А. Федорова-Давыдова как нельзя лучше характеризуют направление творческих поисков Мещерина.

В какие-то моменты было просто необходимо сменить фотокамеру на кисть по разным причинам. Е.А. Якимович справедливо отмечает: «Фотография, лишенная цвета, хоть и пытавшаяся различными способами его обрести, в лучшем случае приближается к коричневатому или сероватому колориту. Желание импрессионистов писать светлыми или яркими красками могло возникнуть скорее как отрицание черно-белого мира фотографии. В поисках большей светности художники, пожалуй, преуспели раньше фотографов, так как импрессионисты отказались от черного цвета, чего фотография в тот период сделать не могла»²³.

В России фотографический процесс нередко называли светописью. Интересно в этой связи замечание А.А. Федорова-Давыдова о русской живописи: «Так светопись, которой был импрессионизм, имеет тенденцию превратиться в цветопись»²⁴. Можно предположить, что здесь имеет место не случайное сближение терминов или оговорка. Определение «светопись» отражало оба явления, а вот «цветопись» фотография так и не стала.

Появление цветного фотопроцесса не оставило Мещерина равнодушным. Он с интересом наблюдал за успехами младшего брата. В 1908 году Николай Васильевич сообщал Грабарю: «Соблазняют приобрести все необходимое для цветной фотографии. Видел кое-что у Андрея. Очень полезно. Можно пользоваться»²⁵. О том, вышло ли что-то из этих замыслов, неизвестно. Однако

фотографией художник продолжал увлекаться всю жизнь. Он сам занимался проявкой и печатой в подмосковной усадьбе Дугино, а когда отлучался, просил домашних о помощи: «В мастерской печатаются несколько фотографий <…> Все рамки стоят на картонах с пластинами возле печки, их заметно <…> Будьте добры все их положить плашмя, чтобы свет на них не действовал»²⁶.

Снимки окрестных пейзажей постепенно утратили всякий элемент постановочности. Это были те же этюды, что и в живописи. Уместно привести мнение Д.В. Сарабьянова: «Только через этюдность могла русская живопись войти в новую сферу. Иным способом ее трудно было вывести из длительной привязанности к сюжетному мышлению, которое действовало на протяжении уже многих десятилетий. <…> Пристрастие к этюду <…> стало в какой-то мере национальной особенностью русского импрессионизма»²⁷. Творческий путь Мещерина лишь подтверждает это.

Интересно провести параллели между фотозтюдками и живописными произведениями автора, проследить сходство и различие. Кроме самого изображения, можно проанализировать и записи мастера, отличавшегося некоторой педантичностью в учете своих работ. В 1886–1887 гг. Мещерин сам оформлял свои фотографии, иногда надписывая на паспарту не только место и дату, но и название. Позднее он нумеровал свои живописные и пастельные этюды, записывая их в особых тетрадах.

Сохранившийся в отделе рукописей Третьяковской галереи альбом зарисовок²⁸ и черновые записей 1905 года позволяет судить о точности фиксации (кроме даты, есть час, а иногда и минуты создания наброска). Авторские названия некоторых картин мы знаем из прижизненных каталогов и писем. Многие сюжеты и названия повторяются в фотографиях и в живописных или пастельных произведениях: оттепель, тающий снег, ранняя весна, поля, лесные поляны, отдельно стоящие деревья (березки, дубки, рябинки), проселочная дорога (в разное время года) и т.п. Однако есть и отличия, связанные как с особенностями и сложностями фотопроцесса, так и с изменением мировоззрения мастера. Если на снимках 1880-х годов мы можем встретить сюжеты, связанные с охотой (как самих охотников, так и постановочные кадры), то в живописных произведениях этого уже нет. По словам И.Э. Грабаря, сам Николай Васильевич никогда не охотился, но приезжавшие в Дугино родные и друзья любили эту забаву.

Фотография Мещерина

¹ Переплетчиков В.В. Николай Васильевич Мещерин // Известия Московского литературно-художественного кружка. 1916. Вып.16. С. 17.

² ор гтг. Ф.106. Д. 8051. Л. 3 об.

³ Валентин Серов в переписке, документах и интервью. Т. 1. Л., 1985. С. 84.

⁴ Цит. по: Бархатова Е.В. Российская национальная фотоколлекция (РНФ) // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музеех». спб., 2013. С. 7.

⁵ ор гтг. Ф.234. Д. 50. Л. 1.

⁶ Вероятно, речь идет о IV выставке Союза русских художников, с которой А.И. Морозов купил пастель Н.В. Мещерина «Лунный мотив».

⁷ ор гтг. Ф.106. Д. 8084. Л.1 – 1 об.

⁸ ор гтг. Ф.12. Д. 320. Л. 2 об.

⁹ Из отечественных исследователей хочется особо отметить работы Е.В. Бархатовой и Е.А. Якимович.

¹⁰ Якимович Е.А. Фотография и живопись во Франции в эпоху второй империи // Мир искусств. Альманах. спб., 2004. С. 115.

¹¹ Бархатова Е.В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. спб., 2009. С. 183.

¹² Якимович Е.А. Фотография и живопись во Франции в эпоху второй империи. С. 120.

¹³ Эфрос А.Я. Выставки // Аполлон. 1917. № 8–10. С.111.

¹⁴ Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. М., 1974. С. 12.

¹⁵ Якимович Е.А. Фотография и живопись во Франции в эпоху второй империи. С. 122.

В фотоархиве Мещерина по понятным причинам отсутствуют любимые им сюжеты: восходы и закаты, предрассветные часы, сумерки, лунные ночи. Технические возможности фотопроцесса ограничивались дневными часами. Однако не совсем понятно, почему Мещерин, очень часто фотографировавший Дугинский овраг, не изображал его на своих полотнах. Возможно, ответ мы можем найти в воспоминаниях Грабаря, писавшего: «Когда в конце марта снег почти всюду сошел, в Дугине начинали искать его остатки в оврагах — обычай, ведущий свое начало еще от последних снегов К.Коровина и Левитана 1880-х гг. и укоренившийся с тех пор в Москве»²⁹. Судя по сохранившимся фотографиям, в 1880-е Мещерин фотографировал то, что художники теперь «начинали искать». Уединенный и таинственный Дугинский овраг перестал быть безлюдным, став местом паломничества пейзажистов, утратив свою неповторимость.

Живописные и пастельные этюды Мещерина как бы навстрывают то, что не могла дать фотография. У художника наконец появилась возможность выразить свое понимание природы, передать эмоциональное состояние, зафиксировать нюансы не только ночного освещения, но и сумеречного и предрассветного пейзажа, когда неясные тени буквально растворяются, сливаясь с фоном. Хотя и здесь можно увидеть пересечения с фотографией, отмеченные Еленой Якимович: «Импрессионисты постепенно отказываются от четкости изображения, и в этом они сходятся с фотографией»³⁰. Интересно, что эта нерезкость и стирание границ изображаемого действительно имела место в сумерки, о чем сохранились записи в походном альбоме Мещерина: «крыша почти сливается с деревьями»³¹, «у окон расплывается лиловое»³², «луна зелено-желтая <…> Средина у нее с поволокой, а края светлее и двоятся»³³.

Поэтически-символистское восприятие пейзажа Николаем Мещериным всегда сказывалось на творчестве мастера. Его пленэрные фотографии и картины глубоко лиричны и в то же время ярко эмоционально окрашены. Художник и фотограф, он соединил в своем творчестве достижения обоих видов искусства, придя к импрессионизму в живописи не без помощи фотоискусства. Фотографическое наследие мастера сохранилось фрагментарно, но и эти немногочисленные снимки позволяют сделать вывод, что Н.В. Мещерин остался недооцененным не только как художник, но и как фотограф.

Фотография Мещерина

¹⁶ Там же. С. 123–124.

¹⁷ См.: Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1993. С. 92.

¹⁸ Якимович Е.А. Фотография и живопись во Франции в эпоху второй империи. С. 125–126.

¹⁹ Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. С. 160.

²⁰ Мейер-Грефе Ю. Импрессионисты. М., 1913.

²¹ ор гтг. Ф.106. Д. 8078. Л. 1 об.

²² Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. С. 159.

²³ Якимович Е.А. Фотография и живопись во Франции в эпоху второй империи. С. 126.

²⁴ Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. С. 163.

²⁵ ор гтг. Ф. 106. Д. 8065. Л. 1–2 об.

²⁶ ор гтг. Ф. 106. Д. 8092. Л. 1.

²⁷ Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. С. 27.

²⁸ ор гтг. Ф. 234. Д. 1.

²⁹ Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автомонография. М., 2001. С.192.

³⁰ Якимович Е.А. Фотография и живопись во Франции в эпоху второй империи. С. 126.

³¹ ор гтг. Ф. 234. Д. 1. Л. 3 об.

³² Там же. Л. 14 об.

³³ Там же. Л. 34.

М.К. Крышталева

Фотографии из парижского собрания А.Н. Бенуа в фонде «Архив Музея семьи Бенуа» (гмз «Петергоф»)

Фотография Бенуа

учились и Костя Сомов, и Валечка Нувель, и Бакст, и оба Лансеры, и Дима Философов, и Сережа Дягилев»¹¹. В дальнейшем Бенуа также тратил значительные средства на фотографии, последовательно фиксируя потраченные суммы в путевых блокнотах.

Зачастую фотоархив пополнялся друзьями и коллегами, многие из которых стали участниками созданного художником творческого объединения «Мир искусства». По собственному желанию или просьбам Александра Николаевича они привозили или пересылали ему «все что только можно». Узнав о том, что С.П. Яремич находится в Венеции, Бенуа незамедлительно попросил друга «купить в пастельных тонах или даже в фото все, что найдется пикантного о венецианском карнавале XVIII в.»¹². Конечно, речь идет о пересъемке живописи этого времени или картин, написанных на обозначенную тематику. Во второй половине XIX — начале XX в. пересъемка известных произведений искусства проводилась очень активно. Генеральный каталог фотографии, изданный во Флоренции в 1865 г., содержал стереоскопические снимки, репродукции картин и портретов¹³, производство которых получило статус полупромышленного¹⁴. Печатные производства также в изобилии представляли изобразительные материалы, однако, при всем этом практика показывала, что постоянно нуждающиеся во вспомогательном визуальном ряде художники должны были собирать приглянувшиеся материалы немедля. Во время работы над несостоявшейся постановкой «Fêtes» («Праздники») на музыку Клода Дебюсси, Сергей Павлович Дягилев писал Александру Николаевичу, что «накупил разных фото, от которых ты будешь приходить в умиление»¹⁵. Вероятно, купленные Дягилевым фотографии дошли до адресата и не исключено, что, отслужив вспомогательную роль в работе над постановкой, остались в архиве мастера.

Безусловно, о детской привязанности и неиссякаемой любви Бенуа к Петергофу знали все в его окружении. Его отец, архитектор Николай Леонтьевич, в течение многих лет работал

здесь, и некоторые фотографии Александр сохраняет именно потому, что запечатленные на них постройки были созданы по проектам отца. Подчеркивая это, на самих фотографиях нередко ставилась подпись: «построено Николаем Бенуа». Так, например, произошло с известной фотографией Альфреда Лоренса «Вокзал Новой Петергоф», наклеенной на оборот картонки с другим его снимком фонтана «Адам» в Нижнем парке¹⁶.

В парижской квартире за вечерними просмотрами альбомов с видами императорских резиденций Александр делился своими знаниями с гостями: «...сегодня я покажу Вам свои воспоминания о России» — говорил он¹⁷. Но и они передавали ему информацию и предметы, каким-либо образом связанные с Петергофом. Так, завсегда гость дома на улице Огюста Виту, знаток антиквариата И.С. Гурвич подарил Александру Николаевичу фотографию петербургского мастера Альберта Эдуардовича Фелиша «Вид Большого Дворца и Большого каскада в Петергофе»¹⁸ 1870-х гг. На этом снимке один из хрестоматийных петергофских видов, которые «неоднократно переиздавались вплоть до начала XX в. как на отдельных листах, так и в компактных сувенирных альбомах». «За разные снимки в Петергофе и императорских дворцах» Фелиш даже был удостоен Высочайшей благодарности Двора Его императорского Величества¹⁹. «Приятный дар Месяе И. Гурвича» пополнил собрание Бенуа в 1941 г., когда еще в самом начале войны фашистские гарнизоны заняли Петергоф и Большой дворец был почти полностью уничтожен пожаром, так что его фотографии могли остаться лишь воспоминаниями о былом величии этого памятника дворцовой архитектуры XVIII в. Бенуа внимательно следил за происходящим в Советском Союзе, судьбами любимых императорских резиденций и художественных произведений, оставшихся на территории советского государства. О трагической судьбе Петергофа и степени его разрушения он получил достаточно представление по фотографиям, переданным в 1943 г. Валерианом Николаевичем Бибиковым, бывшим переводчиком



А.Э. Фелиш. Вид Большого Дворца и Большого каскада. С автографом А.Н. Бенуа. 1870-е. Альбуминовый отпечаток, фирменное паспарту. 9,5 × 15; 10,5 × 16. Инв. № пдмб 7291-ар. © гмз «Петергоф»



А.Н. Бенуа. Вид на Большой каскад в Петергофе. 1900. Альбуминовый отпечаток. 8 × 8. Инв. № пдмб 7416-ар. © гмз «Петергоф»

немецкой армии, гарнизоны которой оккупировали Петергоф в сентябре 1941 г. (пдмб 735-744-ар. пдмб 5426-ар). Хранитель фонда «Скульптура» гмз «Петергоф» В.Я. Юмангулов отмечает, что «сохранился довольно скудный ряд фотографий, запечатлевших Большой каскад и ковш Морского канала с Самсоном в период оккупации Петергофа»²⁰. Таким образом, фотографии белоэмигранта В.Н. Бибикова из собрания А.Н. Бенуа являются важнейшим иконографическим источником по истории существования резиденции во время войны.

Помимо этих ценных снимков к Александру Николаевичу попадали и типичные «фото на память» от друзей и родственников. Так, например, Евгений Карлович Фаберже подарил «на добрую память» свою фотографию с рисунком портрета неизвестного²¹. Вероятно, по той же причине оказалась в архиве Бенуа и фотография коллекционера и антиквара Александра Александровича Попова. Он много сотрудничал с Бенуа, который иллюстрировал сборники его стихов. Фотография молодого офицера Александра Попова²², запечатленного известным лондонским фотографом королевской семьи Карлом Вандуком (1851–1931), поступила в «Архив Музея семьи Бенуа» вместе с частью их переписки.

Остается неясной причина попадания в архив двух подборок фотопортретов, созданных во второй половине XIX в., в основном в технике альбуминовой печати. В первой подборке — фотографии детей. Некоторые из них, формата карт-де-визит, были подарены Бенуа парижским антикваром и искусствоведом Николаем Алексеевичем Константиновым в 1938 г. Авторство большинства фотографий не установлено, однако две работы созданы известными французскими мастерами: запатентовавшим изготовление визитных карточек Эженом Диздери²³ и Анри Ле Лиером²⁴ — основателем собственной фотомастерской «La Fotografia Parigina» сначала в Турине, а затем в Риме.

Вторая подборка появилась у Александра Бенуа гораздо позднее. Дочь философа Евгения Трубецкого, София Евгеньевна, с которой Бенуа долгие годы состоял в переписке, подарила ее в марте 1953 г. Среди фотографий — портреты, созданные в ателье Карла Ивановича Бергамаско, пионера видовой съемки в Риме Лоренцо Сусципи²⁵, основателя первой

фотостудии в Вене и придворного фотографа Людвиг Ангерера²⁶, а также работавшего в Штутгарте Карла Букнера²⁷, снимавшего в том числе портреты великой княгини Ольги Николаевны Вюртембергской²⁸.

Ключевым источником информации о жизни и творчестве Александра Бенуа, конечно, являются его «Воспоминания». В них он описывает возникший у него еще в детстве интерес к фотографии, который называет «стереоскопической манией», развившейся на фоне регулярных просмотров снимков у дяди по линии матери, Константина Альбертовича Кавоса²⁹. Эта страсть осталась с ним на всю жизнь. «Когда я стал заниматься фотографией, — признавался Бенуа, — то первым долгом приобрел себе два съемочных стереоскопических аппарата, благодаря которым моя коллекция значительно обогатилась изображениями нашей семейной жизни, а также видами наших загородных дворцов и садов»³⁰. Примером тому служат некоторые фотографические стереопары с видами Петергофской резиденции из собрания гмз «Петергоф»³¹. После переезда в Париж осенью 1926 г. Александр Николаевич не раз обращался к Степану Петровичу с просьбами об отсылке стереоскопических стекол и снимков ему во Францию, откуда последние и поступили в коллекцию гмз «Петергоф».

Известно, что в начале века он снимал на пленку «Истман» 9 × 9 см с выдержкой на 12³², то есть Бенуа был в авангарде пользователей продукции компании Kodak. Таковы его петергофские снимки, часть из которых впоследствии стала прообразами его акварельных работ, схожесть с которыми не вызывает сомнения³³. В Архиве Музея семьи Бенуа есть несколько снимков 1901 и 1909 гг. подобного формата. На обороте каждого из них стоит автограф Бенуа-фотографа графитным карандашом: «par A. Benois» — так же художник отмечал свои живописные работы. В те же годы он создает серию снимков с видами Бабигонских высот, Английского дворца, Нижнего парка и интерьеров его дворцов.

В 1900–1901 гг. Александр Бенуа получил разрешение «снимать фотографические снимки с фасадов Дворцов в Императорский Петергофских Верхних и Нижних садах»³⁴ и других местах резиденции с целью публикации этих изображений в «Художественных сокровищах России», а чуть позже там же руководил выбором предметов к фотосъемке для издания открыток Общины Св. Евгении. Вероятно, этому периоду творческой активности Александра Бенуа принадлежат снимки с видом на Большой каскад и Большой дворец в Петергофе, сделанные фотографом императорского двора Федором Львовичем Николаевским³⁵ и Михаилом Артемьевичем Ризниковым³⁶ и опубликованные в «Художественных сокровищах». По каким-то причинам в тексте публикации авторство этих снимков Бенуа не указал, но как обычно оставил эти сведения на обороте самих отпечатков, что и позволило их атрибутировать.

Как А.Н. Бенуа руководил процессом съемки в Петергофе, достоверно не известно, но можно предположить, что без его видения кадра и художественных рекомендаций тогда не обошлось. В одном из писем С.П. Яремичу, находящемуся в Киеве, он пишет: «Если будете снимать купол Софии, то не бойтесь, если в четырехугольный снимок войдут „искаженные“ в перспективе стены барабана. Это только может придать торжественности. Вообще не бойтесь „забавных“ точек зрения»³⁷. Угол зрения не искажает истинную перспективу, а расширяет поле зрения в неожиданном ракурсе снимка. И в этом прослеживается позиция тех исследователей фотографии, которые, подобно известному современному историку фотографии Андре Руйе, считают, что фотография не делает видение хуже или лучше, но предлагает новый, отличный от других взгляд на мир³⁸. Возможно, что в это время в собрании Бенуа появляется снимок одного из первых киевских фотографов Генриха Григорьевича Лозовского: «Интерьер Владимирского собора в Киеве»³⁹.

Творческий альянс Александра Николаевича с профессиональными фотографами не ограничивался работой над изданием «Художественных сокровищ». Так, с Ф.Л. Николаевским Бенуа не



Н. Найя. Гробница дожа Пьетро Мочениго в церкви Сан-Джованни-э-Паоло в Венеции. [1880]. Альбуминовый отпечаток, паспарту. 35,5 × 27; 45 × 32. Инв. № ву 4480⁵⁷. © гмз «Петергоф»

раз сотрудничал и, в частности, осенью 1903 г. под его наблюдением фотограф проводил съемку художественных сокровищ Эрмитажа. Интересно, что по свидетельству дневниковой записи от 17 октября 1921 года, М.А. Ризников выступал и в качестве семейного фотографа: «Приходил и Конашевич, принесший две фотографии моей семьи, снятые в 1901 и 1902 гг. Ризниковым⁴⁰. Одну из них я никогда не видел. И это было как-то жутко — себя и своих неожиданно увидеть в таком зеркале времени»⁴¹. Фотолетописцами семьи в Париже можно считать внучатого племянника А.Н. Бенуа Александра Борисовича Серебрякова и потомка его сестры Камиллы Юлии Юльевича Эдвардса (Julius Edwards). Сын Зинаиды Серебряковой, Александр Борисович, также жил в Париже. Он много фотографировал, регулярно отправлял снимки с хроникой парижской жизни в письма брату и сестре в Советский Союз, проводил фиксацию художественных работ сестры и своих собственных. Во время одного из визитов к Бенуа он сделал семейный портрет А.Н. Бенуа с дочерью и другой частой гостьей этой квартиры, Л.А. Шагиной⁴². Дальний родственник Бенуа, Юлий Юльевич жил в Лондоне и представлял интересы Александра Николаевича в Англии, долгие годы помогая ему в организации выставок и курируя продажи его работ. По всей вероятности, созданные им фотографии передавались Александру Бенуа «на память», после чего он в привычной манере их «атрибутировал»: называя изображенных на фото людей и проставляя точную датировку снимка⁴³. Свой портрет он также получил от племянника Евгения Кавоса⁴⁴ и приехавшего к нему в составе делегации из СССР в 1959 г. профессора Академии Художеств им. И.Е. Репина Игоря Александровича Бартенева⁴⁵.

Тиражируемые портреты Александра Бенуа снимали именитые фотографы. Летом 1937 г. он отправляется в Лондон на открытие своей выставки в галерее Arthur Tooth & sons⁴⁶. По

возвращении в Париж Бенуа получает письмо от известного театрального фотографа Гордона Энтони, который, вероятно, снимал работы его персональной выставки. «По Вашей просьбе отправляю Ваши работы. — пишет Энтони, — Прошу Вас отобрать Ваши бесплатные копии, а остаток отправить мне обратно»⁴⁷. Помимо этого, тогда же в фотоателье «Энтони» был сделан портрет, на котором художник себя не узнал. «Не похож» и даже «нисколько не похож» (перевод. — М.К.), — оставил свой комментарий Бенуа⁴⁸.

В студии художественной фотографии на ул. Пасси, 60, в XVI округе Парижа создавал свои портреты фотограф и коллекционер Эмиль Исидорович Маркович (1894–1981), эмигрировавший в Париж, как и многие из его портретируемых (К.А. Коровин, Ф.И. Шаляпин, С.И. Рахманинов и др.). Среди его работ и портреты Александра Бенуа⁴⁹, созданные в конце 1930-х.

Другим именитым портретистом Александра Бенуа был Мишель Бродский (1913–1997). В объектив его фотоаппарата попадала не только творческая элита французской республики⁵⁰. Он снимал таких звезд как Ален Делон и Роми Шнайдер, Ингрид Бергман⁵¹, Сальвадор Дали⁵² и др. Один из последних портретов Александра Бенуа, сделанный им в ателье художника 24 января 1960 г., позднее был выбран для суперобложки книги «Александр Бенуа размышляет...» (1968), подготовленной к изданию И.С. Зильберштейном и А.Н. Савиновым. Другой, более ранний портрет Александра Николаевича⁵³ работы Бродского поместили на авантитул мемуаров «Мои воспоминания», изданных в Москве в 1990 г. На обороте портрета 1959 г. с дочерью Еленой⁵⁴ также стоит оттиск штампа «М. Brodsky». На нем Бенуа запечатлен в хорошо узнаваемой вязаной шапочке — такие головные уборы ему вязала старшая дочь Анна. Известно также, что фотографии Бродского и Эдвардса можно встретить и на страницах печатных изданий. Так, например, «The Sunday times» опубликовал портрет с дочерью Анной работы Эдвардса⁵⁵, а в некрологе А.Н. Бенуа Серж Лифарь разместил в «Русской мысли» портрет художника «в шапочке» авторства Бродского⁵⁶.

О своих предпочтениях в художественной фотографии А.Н. Бенуа записал в дневнике: «Для меня идеал старой фотографии — Надар, Деневьер, Лоране, Бианки»⁵⁷. Джованни Бианки — художник-живописец, признанный мастер видовой фотографии второй половины XIX в., был дружен с семьей Николая Леонтьевича Бенуа. Именно его пригласили быть отцом-восприемником при конфирмации младшего сына Александра. Однако общение крестного и крестника вскоре превратилось, так как фотограф уехал по личным обстоятельствам на родину в Италию и больше не возвращался в Россию. Память о нем в архиве Александра Бенуа сохранилась в его петергофских фотографиях: фонтана «Нептун»⁵⁸ и Императорских конюшен⁵⁹, спроектированных Н.Л. Бенуа и сфотографированных вскоре после окончания строительства в 1852 г.

Помимо коллекции фотографий Петергофа в фонде хранится объемная подборка с видами Венеции, включающая фотографии второй половины XIX — начала XX в. Как известно, по матери Александр Бенуа был наполовину венецианцем, правом композитора Катерино Кавоса, который в юном возрасте давал концерты в Скуоле Сан-Марко⁶⁰. Дом Кавосов находился на Канале Гранде напротив «Божественной Салуте»⁶¹, как называл ее Александр. Впервые художник посетил его во время свадебного путешествия в 1894 г., после чего неоднократно бывал в этом городе — сокровищнице итальянской живописи. Вероятно, эта родовая причастность Венеции, а также богатство ее художественного наследия стали для Александра Бенуа основными факторами собирания ее иконографии.

Среди петергофской подборки работы прославленных мастеров фотографии своего времени: Карло Найя (1816–1882) и Карло Понти (1823–1893). Найя, пожалуй, самый известный венецианский фотограф. В этой части собрания Александра Бенуа Николаевича атрибутирована только одна его работа — «Гробница дожа Пьетро Мочениго в церкви Сан-Джованни-э-Паоло»⁶².

Возможно, вид на Портал церкви Санта-Мария-Глорियोза-деи-Фрари⁶³ также принадлежит этому мастеру. Фотография Карло Понти на фирменном бланке в собрании тоже только одна: «Вид на церковь Санта-Мария-делла-Визитацоне и церковь Джезуатти»⁶⁴. Автором одной фотографии является Антонио Перини⁶⁵, который первым основал в Венеции значительное фотографическое предприятие и дал импульс фотографированию памятников и торговле фотоснимками. Среди подборки фототипические открытки и фотографии, созданные фирмой братьев Аллиари, которые содержали мастерские во многих городах Италии и за ее пределами. Как отмечает старший научный сотрудник Музея архитектуры им. А.В. Щусева Светлана Трошина, «восприятие Венеции фотографами сравнимо по силе эмоционального воздействия с произведениями знаменитых живописцев-ведутистов <...>, глазами которых мы видим Венецию XVIII в.»⁶⁶. В этой иконографической подборке имеются десятки изображений церкви Санта-Мария-деи-Мираколи и, в частности, детальных изображений ее интерьера, отмеченных штампом С. В. Вгуса. Также велико число изображений другой церкви, Санта-Мария-Глорियोза-деи-Фрари. Об этих храмах А.Н. Бенуа упоминает в своем письме 1958 г., адресованном дочери, Е.А. Бенуа-Клеман: «Среди прочего во всяком случае не забудьте посетить божественную церковь б. Maria de Miracoli, а в чудесном соборе С. Maria Georgio dei Frari: <...> где стоит совершенно бесподобный образ Божией матери Джованни Беллини»⁶⁷. Последний раз Бенуа посетил Венецию в 1938 г., но снова и

снова возвращался к ее образам в своем творчестве вплоть до последних лет жизни. К сожалению, при сопоставлении этой коллекции со списками самого Бенуа обнаруживается, что далеко не все венецианское собрание вошло в состав архива в Петергофе.

Как известно, петергофское собрание фотографий А.Н. Бенуа является лишь незначительной частью его богатейшей коллекции, разошедшей по миру. Помимо фотографий известных российских и зарубежных мастеров, представляющих художественную и историческую ценность, в архиве также много снимков, имеющих вспомогательный характер. Они попадали в архив вместе с просьбами об экспертизе и атрибуции, с письмами друзей, как иллюстрации их жизни, использовались при создании картотеки и в качестве вспомогательного исследовательского и творческого материала. В своих рецензиях на фотографические выставки в Париже Бенуа очень высоко оценивал художественные возможности фотографии, но фактов, подтверждающих присутствие в его собрании фотографии именно как объекта коллекционирования, на данный момент не выявлено.

Тематическое разнообразие петергофской коллекции позволяет взглянуть на ее владельца с непривычного ракурса. В процессе анализа этих материалов, как при проявке негативов, формировалось представление о непрерывном деятельном образе жизни А.Н. Бенуа, его неиссякаемом интересе в поисках прекрасного и воспитанном с годами понимании безусловной ценности памяти.

¹ Ventes aux enchères d'objets d'art: [сайт аукциона]. URL: https://www.auction.fr/_fr/lot/archives-artistiques-d-rsquo-alexandre-benois-1-documents-autographes-sur-la-13291573#.W5jGdugzaU; https://docs.wixstatic.com/ugd/242356_eoof66e053eb4f3ead7fc95f2652cb3b.pdf

² Бостонская коллекция отчасти представлена в каталоге: Winestein A. Dreamer and Showman: The Magical Reality of Alexandre Benois. Boston: Boston Public Library, 2005; Обзор собрания, находящегося в Русском музее, опубликован в статье: Подкопаева Ю. Н. Архив А. Н. Бенуа // Из истории музея: сб. ст. и публ. СПб.: ГРМ, 1995. С. 238–247.

³ Архивы России. Москва и Санкт-Петербург. Справочник-обозрение и библиографический указатель. Русское издание. М.: Археографический центр, 1997.

⁴ Датская принцесса Мария-София-Фредерика-Дагмар — российская императрица Мария Федоровна: Российские императрицы Петербург. Петергоф: Абрис, 2006; Юмангулов В. Я. Петергофский Самсон. Биография памятника. СПб.: Цветпринт, 2015. 144 с.

⁵ Федюшина Н. А. Фотография. Виды Петергофа, 1854–1917: каталог коллекции. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2018.

⁶ См.: Путеводитель по рукописным фондам Государственной Третьяковской галереи М.: СканРус, 2005.

⁷ Среди документов С. П. Яремича, переданных в архив Государственного Эрмитажа после его кончины в 1939 г., были обнаружены и документы, принадлежащие А.Н. Бенуа. Так был сформирован личный фонд Александра Николаевича Бенуа в отделе рукописей Государственного Эрмитажа (Ф. 9).

⁸ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М.: Наука, 1990. Т. 1. Кн. 2. С. 519.

⁹ Степан Петрович Яремич. Переписка С.П. Яремича и А.Н. Бенуа. Статья А.Н. Бенуа «Собрание рисунков С.П. Яремича». Статьи С.П. Яремича и другие материалы / Сост. Е.П. Атрибутов. СПб.: Крига; Сад Искусств, 2009. Т. 3. С. 21.

¹⁰ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Т. 1. Кн. 2. С. 519.

¹¹ Там же.

¹² Степан Петрович Яремич. Переписка С.П. Яремича и А.Н. Бенуа. Т. 3. С. 142.

¹³ Encyclopedia of nineteenth-century photography / John Hannavy, 1st. ed. New York / London: Routledge, 2008. P. 24.

¹⁴ Там же. P. 60.

¹⁵ Александр Николаевич Бенуа и Сергей Павлович Дягилев: переписка, 1893–1928 / Сост. И.И. Выдрин. СПб.: Сад искусств, 2003. С. 76.

¹⁶ Лист картона с фотографиями вокзала станции «Новый Петергоф» и фонтана «Адам» в Петергофе, с автографом А.Н. Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 2396-ар.

¹⁷ Каркоз Э. Русская душа. Парижские времена. СПб.: Серебряные ряды, 2004. С. 13.

¹⁸ Вид Большого дворца и Большого каскада. С автографом А.Н. Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7291-ар.

¹⁹ Санкт-Петербург в творчестве немецких фотографов XIX века: каталог выставки, 7 ноября 2014 — 14 января 2015. СПб., 2014. С. 28.

²⁰ Юмангулов В.Я. Петергофский Самсон. Биография памятника. СПб.: Цветпринт, 2015. С. 45.

²¹ Портрет Евгения Карловича Фаберже. Архив гмз «Петергоф». пдмб 2384-ар.

²² Портрет офицера русской армии Александра Александровича Попова. Архив гмз «Петергоф». пдмб 751-ар.

²³ Портрет ребенка с зонтиком. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7568-ар.

²⁴ Портрет мальчика. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7575-ар.

²⁵ Портрет мужчины. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7558-ар; Портрет женщины. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7560-ар. Подробнее о фотографе: Turin ancien et moderne: Henri Le Lieure, maestro fotografo dell'Ottocento / a cura di Michele Falzone del Barbarò. Milano: Fabbri, 1987. 167 p.

²⁶ Мужской портрет. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7554-ар.

²⁷ Портрет девочек. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7562-ар.

²⁸ Siener J. W. Die Photographie und Stuttgart 1839–1900: von der maskierten Schlittenfahrt zu Hof-Photographen. Stuttgart-Bad Cannstatt: Edition Cantz, 1989.

²⁹ Кавос Константин Альбертович (1826–1890) — дипломат, дядя А. Н. Бенуа по линии матери, сын архитектора А. К. Кавоса. Ему Александр Николаевич Бенуа посвящает целую главу в своих «Воспоминаниях».

³⁰ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Т. 1. С. 158.

³¹ Фотография с автографом А.Н. Бенуа. Вид на Фрейлинские корпуса в Петергофе. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7435-ар; Фотография с автографом А.Н. Бенуа. Фонтан «Адам» в Петергофе. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7536-ар; Фонтан «Менеджерный» в Петергофе. Фотография с автографом А.Н. Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7537-ар.

³² Степан Петрович Яремич. Переписка С.П. Яремича и А.Н. Бенуа. С. 115.

^[33] Вид на Большой каскад в Петергофе. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7416-ар; Фотография с автографом А.Н. Бенуа. Интерьер дворца Марли в Петергофе. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7431-ар.

^[34] Разрешение на фотографирование императорских дворцов, рекомедательные письма и отношения по этому же вопросу, адресованные А.Н. Бенуа и Обществу Поощрения Художников. ор грм. Ф. 137. Оп. 1. Д. 3. Л. 1.

^[35] Большой Дворец и восточная каскадная лестница в Петергофе. Фотография с автографом А.Н. Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 7289-ар; Восточная лестница Большого каскада с барельефами. Петергоф. Архив гмз «Петергоф». пдмб 174-ар; Петергоф в xviii веке // Художественные сокровища России. 1902. № 7–8. С. 96.

^[36] Вид на Большой каскад в Петергофе. Архив гмз «Петергоф». пдмб 176-ар; Петергоф в xviii веке // Художественные сокровища России. 1902. № 7–8. С. 147.

^[37] Степан Петрович Яремич. Переписка С.П. Яремича и А.Н. Бенуа. С. 22.

^[38] Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. М.: Клаудберри, 2014. С. 40.

^[39] Интерьер Владимирского собора в Киеве. Архив гмз «Петергоф». ву 46035.

^[40] В тексте публикации «Резников» — вероятно, ошибочная расшифровка фамилии.

^[41] Бенуа А.Н. Дневник, 1918–1924. 3-е изд. М.: Захаров, 2016. С. 331.

^[42] А.Н. Бенуа, А.А. Бенуа-Черкесова и Л.А. Шагина. Архив гмз «Петергоф». пдмб 2367-ар.

^[43] Александр Николаевич Бенуа и Анна Александровна Черкесова. гмз «Петергоф». пдмб 137-ар; Портрет Александра Николаевича Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 922-ар, А Н. Бенуа, А. А. Бенуа-Черкесова и А. Эдвардс. Архив гмз «Петергоф». пдмб 2217-ар.

^[44] Портрет Александра Николаевича Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 599-ар, повтор: пдмб 1306-ар.

^[45] Портрет Александра Николаевича Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 5397-ар.

^[46] Надежда Леонтьевна Бенуа-Устинова, Александр Николаевич Бенуа, полковник де Базиль на открытии выставки в Лондоне. Архив гмз «Петергоф». пдмб 2364-ар.

^[47] Письмо Гордона Энтони к Александру Николаевичу Бенуа (на англ. яз.). Архив гмз «Петергоф». пдмб 5812-ар.

^[48] Александр Николаевич Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 5400-ар.

^[49] Портрет Александра Николаевича Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 2305-ар, пдмб 5069-ар.

^[50] Photographs by Michel Brodsky. Librairie Signature [Электронный ресурс]. url: http://www.librairiesignatures.com/en/photographies-michel-brodsky.html

^[51] Photo Ingrid Bergman par Michel Brodsky // Proantic [Электронный ресурс]. url: https://www.proantic.com/en/display.php?mode=obj&id=133435

^[52] Там же.

^[53] Портрет Александра Николаевича Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 362-ар.

^[54] Александр Николаевич Бенуа и Елена Александровна Бенуа-Клеман. Архив гмз «Петергоф». пдмб 136-ар.

^[55] Вырезка из газеты «The Sunday times» с репродукцией фотографии Александра Николаевича Бенуа (Ю. Эдвардса) и аннотацией (на англ. яз.). Архив гмз «Петергоф». пдмб 5599-ар.

^[56] Лифарь С. Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) // Русская мысль. № 1486. 13.02.1960. С. 7.

^[57] Бенуа А.Н. Дневник, 1918–1924. С. 293.

^[58] Фонтан «Нептун» в Петергофе. Фотография с автографом А. Н. Бенуа. Архив гмз «Петергоф». пдмб 2399-ар.

^[59] Императорские конюшни в Петергофе. Архив гмз «Петергоф». пдмб 619-ар.

^[60] Скуола ди Сан-Марко на рио-дей-Мендиканти. гмз «Петергоф». ву 4480²⁄54.

^[61] Venezia. Interno della chiesa S. Maria della Salute. (Интерьер церкви Санта-Мария-делла-Салюте в Венеции). Архив гмз «Петергоф». ву 44802/8; Venezia. S. Maria della Salute (Церковь Санта-Мария-делла-Салюте в Венеции). Архив гмз «Петергоф». ву 44802/13.

^[62] Гробница дожа Пьетро Мочениго в церкви Сан-Джованни-э-Паоло в Венеции. Архив гмз «Петергоф». ву 4480²⁄57.

^[63] Портал церкви Санта-Мария-Глорियोза-деи-Фрари в Венеции. гмз «Петергоф». ву 4480²⁄50, ву 4480²⁄55.

^[64] Остров Сан-Джорджо-Маджоре в Венеции. Архив гмз «Петергоф». ву 44802/44.

^[65] Вид на церковь Санта-Мария-делла-Визитацьоне и церковь Джезуатти. Архив гмз «Петергоф». ву 44802/43.

^[66] Там же. С. 27.

^[67] Черновик письма А.Н. Бенуа, адресованного Е.А. Бенуа-Клеман, 17.03.1958. Архив гмз «Петергоф». пдмб-1312-ар.

Т.Р. Палицкая

Фотография на холсте «В.А. Серов. Портрет императора Николая II». Опыт хранения, изучения и экспонирования

Фотография с произведения Валентина Александровича Серова «Портрет Николая II» из собрания Третьяковской галереи была передана в фотоархив музея в 2018 г. из запасника отдела живописи второй половины XIX — начала XX в. в преддверии выставки «Романовы. Семейные хроники». Это серебряно-желатиновый отпечаток на холсте, загрунтованном под живопись, размером 71,5 × 59 см.

Фотография была обнаружена в 1991 г. под холстом с авторским повторением «Портрета Николая II» во время подготовки к персональной выставке Серова. Портрет был куплен советом Третьяковской галереи у вдовы художника Ольги Федоровны Серовой в 1914 г. О том, что на подрамник натянуты сразу два холста, никто не подозревал. На обороте была сделана надпись рукой О.Ф. Серовой: «Фотография с работы В.А. Серова. Удостоверяю О.Ф. Серова», как оказалось располагавшаяся на тыльной стороне холста с фотографией, а не живописного портрета.

Особенностью «Портрета Николая II» является то, что В.А. Серов написал его поверх фотографии со своей же картины. В каталоге Третьяковской галереи он значится как «Портрет императора Николая II. 1900 г. Вариант-повторение портрета 1900 г., находившегося в Зимнем дворце. Холст, масло (поверх грунта — фотоэмульсия). 71,2 × 59,2; в раме: 83,7 × 71,8. Инв. 1529»¹. Удостоверяющей надписью О.Ф. Серова обозначила как технику произведения, так и то, что повторение авторское.

Судьба оригинала портрета трагична. До 1917 г. он находился в покоях Александры Федоровны и был уничтожен во время революции. Дочь художника, Ольга Валентиновна Серова, в своих воспоминаниях писала, что «матросы с особенной ненавистью кинулись на этот портрет <…> и не только разрубили его на множество кусков, но проткнули на портрете глаза. Куски этого портрета хранятся в Русском музее <…> но реставрировать его невозможно <…> глаз не существует — написать их мог бы только Серов»².

В.А. Серов еще при жизни по праву был признан одним из лучших русских портретистов. Знатные, состоятельные и знаменитые люди считали за честь иметь в своих коллекциях произведения его кисти. Не была исключением и императорская семья. С 1893 по 1901 г. художник написал 19 портретов Романовых³. Первый из них, «Александр III с семьей», был заказан харьковским дворянством в честь спасения царской семьи в железнодорожной катастрофе в Борках. В работе над ним живописец впервые столкнулся с тем, что портретируемые не могли долго позировать. Фотографии стали большим подспорьем в написании картины. Владимир Дмитриевич фон Дервиз вспоминал, что «художник должен был подготовить портрет по фотографиям, и только затем ему давалась возможность увидеть на несколько минут лицо царской фамилии, которое он должен был писать»⁴. Остальные портреты Александра III были написаны Серовым уже после смерти императора, когда в работе можно было опираться исключительно на фотографии. Только большой талант помог художнику преодолеть трудности, связанные с отсутствием модели. Игорь Эммануилович Грабарь вспоминал, что «Серов рассказывал, как ездил в замок Фреденсборг, в Копенгагене, чтобы писать после смерти Александра III его акварельный портрет, в мундире подшефного ему датского полка, на

фоне замка. В мундире царя ему позировал высокий дворцовый гренадер <…> Портрет царя, скомбинированный с фотографией, вышел словно написанный с натуры»⁵.

В то же время современники вспоминают, что Серов не любил писать по фотографии и многим отказывал. В письме жене он описывал случай, когда, на просьбу глубоко им уважаемой Зинаиды Николаевны Юсуповой написать портрет ее покойного отца по фотографии, «попросту заявил, что это очень тяжелая и неприятная работа. Она соглашается и с этим»⁶. Со слов Зинаиды Владимировны Ратьковой-Рожновой⁷ известно, что и для Николая II не было сделано исключение. Когда вместо царя Серов увидел мундир и фотографию на столе, то «решительно отказался работать, сказав: „Спасибо, все есть, кроме самого императора“ <…> начал молча складывать в портфель обратно свои краски и кисти. Тогда флигель-адъютант попросил его подождать и удалился. Через некоторое время в комнату вошел сам царь, в простой тужурке офицера Преображенского полка, в которой он и запечатлен на общеизвестном портрете. Царь позировал Серову после этого инцидента без каких-либо возражений»⁸.

Сам Валентин Александрович фотографироваться не любил, всегда старался скрыться от объектива, вызывая неудовольствие друзей, пытавшихся его снять⁹. Вместе с тем, фотографировать свои картины считал необходимым делом. В письме к жене из Борков художник писал: «Думаю, начать переговоры со здешним фотографом, который стремится со мной познакомиться, чтобы снять картину»¹⁰. Он с интересом относился к фотографиям экспозиций выставок своих работ¹¹, как член совета Третьяковской галереи обращался через Илью Семеновича Остроухова с просьбами о съемке к фотографу Карлу Андреевичу Фишеру¹², приобрел фотографии произведения искусства во время поездок за границу¹³. Несмотря на свою нелюбовь писать без портретируемого, Серов в особых случаях прибегал к использованию фотографических изображений в качестве модели. Это уже упоминавшиеся портреты Александра III и портрет отца художника¹⁴, умершего, когда Валентину Александровичу было шесть лет. И.Е. Репин в письме В.А. Серову писал: «Портрет твой — отца пошлю на „Передвижную“. Ни за что ручаться не могу <…>. А портрет — все-таки с фотографии, не особенно счастливо закончен — пожалуй, и не примут»¹⁵. В работе над портретом художник написал несколько этюдов с людей, похожих на отца. Этот портрет в 1912 г. купил у вдовы Ольги Федоровны Серовой и подарил Русскому музею Николай II¹⁶.

Члены царской семьи интересовались изобразительным искусством. В камер-фурьерских журналах отмечено, что только за январь — февраль 1900 г. император, императрица и императрицанатъ посетили пять художественных выставок самых разных направлений¹⁷. Произведения талантливого молодого академика живописи¹⁸ нравились и рядовой публике, и царствующим особам. В 1900 г. В.А. Серов написал три портрета Николая II. Два из них, в форме кавказского полка и в форме шотландского драгунского полка, писались открыто. Третий, в тужурке, тайно, он предназначался в подарок Александре Федоровне. Сеансы проходили в Зимнем дворце на половине императора, чтобы сюрприз не открылся раньше времени. О них осталось пять скупых записей в дневниках Николая II, например: «18-го февраля. Пятница. Сидел наверху у Серова и почти



В.А. Серов Портрет императора Николая II. 1900. Вариант-повторение портрета 1900 г., находившегося в Зимнем дворце. Холст, масло (поверх грунта — фотэмульсия). 71 × 59; 84 × 72 (в раме). ГТГ. Инв. № 1529. © Государственная Третьяковская галерея



Фотография с оригинала В.А. Серова. Портрет императора Николая II. Из Зимнего дворца. 1900. Серебряно-желатиновый отпечаток на холсте (дублирован на оргалит), грунтованном под живопись. 71,5 × 59. ГТГ. РФТ-430. © Государственная Третьяковская галерея

заснул»¹⁹. О том, что происходило на этом же сеансе, Серов написал жене взволнованное письмо 19 февраля: «Государь вчера сидел довольно долго, думаю, ¾ часа. Приходила царица, поймала на месте преступления, так сказать, но объяснение было, что этот маленький портрет делается в помощь тому — между прочим, царица по-русски заметила мне, что хорош шотландский портрет, а по-моему, плох <...>. Вот что важнее, в конце сеанса вчера я решил все-таки сказать государю, что мой долг заявить ему, как все мы художники — Васнецов, Репин, Полenov и т. д. сожалеем об участии Саввы Ивановича Мамонтова <...>. На это государь быстро ответил и с удовольствием, что распоряжение им сделано уже <...> Савва Иванович, значит, освобожден до суда от тюрьмы, <...> затем он заявил, что считает Третьякова и потому Мамонтова за людей много сделавших для русского искусства»²⁰. Портрет был закончен 21 марта 1900 г., подарен императрице и не покидал ее покоев в Зимнем дворце до 1917 г.

В том же году Серов написал авторскую копию с портрета, ныне хранящуюся в Третьяковской галерее. Желание сделать повторение было не совсем однозначным. С одной стороны, Серов понимал, что портрет не покинет покоев Александры Федоровны и, следовательно, будет доступен для обозрения лишь единицам. С другой во время написания портретов Николая II в тужурке и в форме шотландского драгунского полка вышел известный конфликт между В.А. Серовым и императрицей, когда она позволила себе бестактные, дилетантские замечания о рисунке лица и рук на «Портрете Николая II в форме шотландского драгунского полка». В ответ Валентин Александрович предложил Александре Федоровне самой взять кисть и дописать картину²¹. С тех пор Серов всегда отказывался от царских заказов. С третьей стороны, художник критически и очень сурово относился к своим работам. Ироничное словосочетание «портрет-портретыч»²², которым он называл

некоторые свои произведения, очень характерно для этого жесткого человека. По воспоминаниям Ольги Валентиновны Серовой, отец мог полностью переписать весь портрет, если его не удовлетворял, например, только блеск фона²³. По свидетельству Василия Васильевича Матэ, Валентин Александрович был недоволен портретом Николая II в тужурке, считал его «слишком замученным», поэтому авторское повторение он написал в свободной манере в один сеанс²⁴.

В качестве подготовительного рисунка для портрета В.А. Серов использовал фотографическое изображение первоначального портрета. На первый взгляд, это выглядит необычно. Казалось бы, зачем Серову, блестящему рисовальщику, фотографическая основа. Но если учесть, что моделью являлся император, заставить позировать которого и для первоначального варианта было делом непростым, фотография на холсте была единственным возможным решением.

С момента возникновения светопись вступила в сложное взаимодействие со станковым искусством. Во времена увлечения реализмом возможность быстрого и сравнительно недорогого получения изображения со множеством деталей привело к тому, что снимки часто тонировали, подкрашивали, имитируя акварельные портреты и миниатюры на слоновой кости²⁵. Также фотографии использовали как основу под живопись маслом. В странах Западной Европы и Америки создание таких портретов стало практически индустрией. Производились специальные бумаги для наклейки на холст. В 1868 г. Исааком Реном было запатентовано вещество для «солнечной печати на холсте», состоящее из смеси цинковых белил, яичного белка, хлорида аммония и нитрата серебра, фиксирующееся тиосульфатом натрия. Пасту можно было нанести на бумагу, холст или другую основу²⁶. Полученное изображение прописывалось масляными красками жидкой консистенции.



Фотолаборатория гтг. Экспозиция выставки «Валентин Серов. К 125-летию со дня рождения». Зал Инженерного корпуса Третьяковской галереи. 1991. Серебряно-желатиновый отпечаток. 10,5 × 25. ГТГ. нсофкм 5618/1. © Государственная Третьяковская галерея

В конце XIX в. в России не было промышленного производства принадлежностей для живописи по фотографии на холсте. Чаще всего фотограф сам разрабатывал способ получения изображения. Могли использоваться сложная многоступенчатая перекладка на стекле или бумага для фотомеханических процессов²⁷.

В 2018 г. отделом комплексных исследований Третьяковской галереи проведено изучение органических и неорганических материалов с применением рентгенофлуоресцентного анализа и ик-спектроскопии с целью определить состав и послыжность основы под живопись портрета Николая II. При изучении изобразительной поверхности фотографии и взятых проб было обнаружено, что на холсте равномерным слоем лежит свинцово-цинковый эмульсионный грунт, поверх грунта нанесено желатиновое покрытие, в котором формируется изображение, лакового покрытия не выявлено. Исследование дает направление для научной организации музейного хранения живописного портрета и фотографии²⁸, но не проясняет технику переноса изображения на подготовленный под живопись холст. Больше информации могли бы дать линии края эмульсии на холсте, но, к сожалению, холст обрезан по фотографии.

Во всяком случае, перенос фотографического изображения портрета Николая II на холст было делом не только технически сложным, но и ответственным. Оно могло быть доверено только опытному фотографу, обладающему опытом и знаниями в области фотомеханики и имеющему доступ в Зимний дворец.

Так как холстов два, один записан маслом, а другой нет, то у исследователей есть уникальный шанс убедиться, что фотография была сделана с недописанного портрета. У В.А. Серова была манера во время работы кадрировать изображение полупрозрачными вертикальными и горизонтальными линиями, которые видны на не записанной маслом фотографии. Поэтому съемки можно датировать началом марта 1900 г., так как в дневнике Николая II есть запись: «21-го марта. Вторник. В 2 ½ поехали в рукодельную школу имени Анмама <...>. Гулял. Серов окончил мой портрет»²⁹.

С 1894 по 1916 г. в Императорском Эрмитаже работал фотограф Федор Львович Николаевский (Файбель Лейбович Николаевский) — выпускник Академии художеств, художник-гравер, инженер-гальванохимик Военно-топографического отдела Главного штаба, фотограф, специализировавшийся на съемке памятников архитектуры и произведений искусства. Не состоя в штате музея, в 1904 г. он единственный удостоился звания «фотограф Императорского Эрмитажа»³⁰.

У Серова и Николаевского было много общих знакомых. Фотограф сотрудничал с журналом «Художественные сокровища России», который редактировал А.Н. Бенуа, личный друг художника. Близко знавший Серова И.Э. Грабарь упоминает о Николаевском в письме к П.П. Вейнеру³¹. Оба работали над изданиями Общины Св. Евгении, были знакомы и сотрудничали с К.А. Сомовым и С.П. Дягилевым. Но, к сожалению, не удалось найти никаких сведений о знакомстве Николаевского и Серова. Несмотря на то, что Николаевский обладал высочайшим профессиональным мастерством и мог выполнить эту сложную работу и они оба бывали в марте 1900 г. в Зимнем дворце, подтвердить его авторство сейчас не представляется возможным. На холстах нет никаких помет фотографа. Автор их неизвестен.

У Серова после этой съемки сохранились отпечатки и на бумаге. Судьба одного из них известна из письма художника, отправленного из имени Архангельское жене в 1902 г., где он передает свой разговор с Зинаидой Николаевной Юсуповой: «Она сейчас же с вопросом — „а вы не видали еще, что я сделала с вашим подарком“ пошла в свой кабинет <...> вышла с большой рамой в руках, в которой вставлена фотография портрета государя в тужурке (действительно года 2 назад я ей подарил) и на ней внизу подпись Николая II (собственно его имп. Вел. Рукой) — я объявил, что подавлен»³². В настоящее время в музее-усадьбе «Архангельское» хранится редкая фотография фотоателье Ренца и Шредера «Княгиня З.Н. Юсупова на даче в Царском Селе», где на столике среди снимков членов царской семьи стоит в богатой раме фотография с портрета Николая II работы В.А. Серова.

Подписывать фотографии с любым своим изображением, будь то фотопортрет или снимок живописного или скульптурного портрета, было знаком особого расположения членов императорской семьи к приближенным. На открывшейся в 2018 г. в Государственном историческом музее выставке «Николай II. Семья и престол» экспонируются две фотографии с произведений искусства с подписью императора. На одной бюст Николая II работы М.М. Антокольского, на другой — портрет Николая II в тужурке работы В.А. Серова. Этот отпечаток также не имеет никаких печатей, штампов или помет фотографа.

Портрет Николая II в тужурке экспонировался на посмертной выставке произведений В.А. Серова, проходившей в январе — феврале 1914 г. в залах Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге, а затем в феврале — марте того же года в Москве в салоне К.И. Михайловой. В каталоге московской выставки под номером 152 числится «Государь Император в тужурке. Масло

Аннотации

	
н.и. савченко. «савва сивко (1888–1978). фотограф любчанского края». исследовательский, выставочный, издательский проект по материалам коллекции фотонегативов саввы сивко из фондов национального исторического музея республики беларусь. с. 7	

Статья рассказывает об исследовательском, выставочном и издательском проекте, представляющем новое имя в истории белорусской фотографии — Саввы Владимировича Сивко (1888–1978), деревенского фотографа, родившегося на Новогрудчине, недалеко от белорусского местечка Любча. Его имя было установлено в результате работы с местными старожилами, а чудом уцелевший архив фотонегативов на пленке и стекле, сохраняемый в фондах Национального исторического музея Республики Беларусь, является уникальным кладезем визуальной информации о повседневной жизни белорусов-«западников» в 20-х–50-х годах XX века.

	
к.ю. соловьева. 1867 год: первая фотовыставка о народах российской империи (по материалам коллекций российского этнографического музея). с. 13	

В статье рассматривается история первой в России фотовыставки, посвященной культуре народов Российской империи и славян, живших в сопредельных государствах Европы. История ее подготовки, создания и экспонирования является неотъемлемой частью самого крупного выставочного проекта эпохи «Великих реформ» императора Александра II, известного как «Русская этнографическая выставка 1867 года». В публикации освещена роль и деятельность Фотографической комиссии при Выставочном комитете, даны краткая история и анализ поступивших в адрес комитета фотографий. Автором в течение нескольких лет проводилась работа по атрибуции фотографий с Этнографической выставки 1867 года, поступивших после ее закрытия в Московский публичный и Румянцевский (Дашковский) музеи и в настоящее время хранящихся в фонде «мн СССР» Российского этнографического музея. Сегодня эта коллекция снимков является уникальным источником для изучения истории как русской фотографии и становления этнографического жанра в ее контексте, так и организации первой специализированной фотовыставки такого масштаба в России.

	
т.а. мордкович, е.н. лопатина. «памятники бахчисарая в объективе фотокамеры»: этапы атрибуции фотодокументов при подготовке экспозиции. с. 19	

Статья посвящена этапам атрибуции коллекции фотографий Бахчисарая 1910-х годов из фондов Российской государственной библиотеки искусств. Изучение фотодокументов проводилось в 2012–2017 годах в ходе подготовки совместных выставочных проектов специалистами библиотеки, Бахчисарайского



историко-культурного и археологического музея-заповедника и Политехнического музея. В статье дается краткая характеристика содержания, методов и итогов исследовательской работы, в результате которой безымянная коллекция оказалась уникальным визуальным источником о деятельности первого директора Бахчисарайского музея У.А. Боданинского по охране и изучению памятников национальной культуры крымских татар и организации самого музея. Кроме того, в ходе исследования удалось расшифровать методы и инструменты сбора первичной информации бахчисарайской экспедицией 1910-х годов. Ключом к расшифровке стал анализ естественного следа негатива на фотоотпечатках. В ходе атрибуции использованы как традиционные историко-сравнительный и историко-типологический методы, так и метод научного эксперимента.

	
я.в. романова. проблема экспонирования светочувствительных отпечатков на примере выставочного проекта «ранняя британская фотография». с. 27	

Статья посвящена выставочному проекту «Ранняя британская фотография», который был реализован росфото в октябре 2017 года. Выставка представляла собой экскурс в начало истории британской фотографии и демонстрировала отпечатки, относящиеся к периоду с конца 1830-х по 1860-е годы. В проекте участвовали работы мастеров «золотого века» британской фотографии, Уильяма Генри Фокса Тальбота и его ближайшего окружения: Николаса Хеннемана, Джона Диллвина Ллевелина и Калверта Ричарда Джонса, а также работы шотландских калотипистов Дэвида Октавиуса Хилла и Роберта Адамсона, Фредерика Скота Арчера, Роджера Фентона, валлийской фотохудожницы Терезы Марии Диллвин Ллевелин. Особое внимание в статье уделено защите музейных предметов в процессе экспонирования от действия света и нормированию освещенности в зависимости от группы светостойкости экспонируемых фотоматериалов.

На экспозиции демонстрировался 61 оригинальный фотоотпечаток в ранней фотографической технике калотипии. Фотоматериалы, созданные в этой технике, относятся к группе предельно чувствительных. В связи с этим для выставочного проекта была разработана концепция, в рамках которой удалось соблюсти требования к освещенности фотоматериалов и сохранить экспозиционный ресурс музейных предметов.

	
с.в. гусева. российская империя на рубеже XIX–XX веков: города, люди, судьбы. опыт организации выставки «снимок на память» в московском государственном объединенном музее-заповеднике в 2017–2018 году. с. 30	

Выставка «Снимок на память. Фотоискусство и фототехника в конце XIX — начале XX века» экспонировалась в Московском государственном объединенном музее-заповеднике с 4 октября 2017 года по 14 января 2018 года. Основной целью выставки была популяризация знаний об истории фотоискусства рубежа XIX–XX

веков. Задачи выставки состояли в демонстрации предметов фотофонда мгомз, освещении истории московской фотографии, представлении фотографий из частных коллекций, выявленных в результате исследовательской краеведческой работы по изучению истории Измайловской военной богадельни. В выставке наряду с мгомз приняли участие Политехнический музей, а также частные лица — потомки жителей Измайловской военной богадельни, предоставившие материалы из семейных архивов. Благодаря этому предметный состав выставки получился достаточно широким, позволив познакомить посетителя с различными темами и техникой фотопечати. Из фондов мгомз на выставке было представлено 53 фотографии, дополненные экспонатами из фондов «Дерево», «Разное», «Графика». Политехнический музей предоставил на выставку инструменты фотолаборатории и фототехнику.

	
а.в. глушков. использование фотодокументов для создания виртуальной выставки «первая на урале: к 140-летию горнозаводской железной дороги». с. 35	

В октябре 2018 года исполнилось 140 лет со дня открытия горнозаводской железной дороги — первой железнодорожной магистрали Урала, запущенной в 1878 году и соединившей крупнейшие города Пермской губернии: Пермь и Екатеринбург — через крупнейшие города-заводы по обе стороны Уральского хребта. Железнодорожное строительство сыграло большую роль в экономике Перми, укрепив позиции губернского города как перекрестка транспортных путей Урала. Лишь открытие в 1909 году новой линии Пермь-Кунгур-Екатеринбург и перенос главной железнодорожной станции из района паромных пристаней на Каме на окраину города сильно снизили значение горнозаводской ветки.

К юбилею Уральской горнозаводской железной дороги Государственный архив Пермского края подготовил виртуальную историко-документальную выставку, ставшую одним из самых успешных выставочных проектов учреждения. Основными слагаемыми успеха стало использование большого массива архивных фотографий и оригинальная подача материала на интерактивной карте.

	
е.е. колоскова. из опыта подготовки альбома «гражданская война в россии 1918–1922 гг. в фотографиях и кинохронике». с. 40	

Сравнительный анализ последних исследований и публикаций по истории Гражданской войны в России свидетельствует о том, что именно визуальная история событий была изучена менее всего. Особое место среди этих новых источников занимают фотографии и кинохроника. Эту лауну поставил своей целью восполнить издательский проект «Гражданская война в России 1918–1922 гг. в фотографиях и кинохронике». В издании представлено более 700 фотографий и кинокадров из крупнейших российских и зарубежных архивов, музеев, библиотек, информационных агентств и частных собраний России, Великобритании, Германии, США за 1917–1924 годы. Часть кинофотодокументов в России публикуется впервые.

Статьи, включенные в альбом, посвящены истории Гражданской войны в России, а также тенденциям в развитии фотографии и документального кинематографа в 1917–1922 годах. Издание снабжено научно-справочным аппаратом, состоящим из нескольких указателей к опубликованным фотографиям и кинокадрам: имен, фотографов и кинооператоров, географических названий, хроникально-документальных фильмов, а также перечня кинофотодокументов.

	
о.с. гожалимова. издательский проект рыбинского музея-заповедника: 182-й пехотный гроховский полк в первой мировой войне. с. 46	

В 2014 году Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник совместно с Национальным музеем Республики Коми и Ивановским государственным историко-краеведческим музеем им. Д. Г. Бурялина стал одним из победителей конкурса программы «Первая публикация» благотворительного фонда В. Потанина, получив грант на издание книги «Первая мировая: война и миф». На исследовательском этапе издательского конкурса выяснилось, что две музейные фотоколлекции (Рыбинска и Сыктывкара) представляют собой фотолетопись одного и того же — 182-го Гроховского — полка, оставленную уроженцем Рыбинска — штабс-капитаном Г. А. Сигсоном и рядовым В. С. Мелехиным, родившимся в селе Пажга Усть-Сысольского уезда Вологодской губернии. Это удивительное совпадение предоставляет уникальную возможность посмотреть на фронтовую жизнь изнутри, представить личный взгляд на события и сравнить различные способы восприятия и отражения одних и тех же событий. В статье идет речь о работе над изучением коллекции.

	
и.а. панченко. крым в фотографиях 1880–1910-х годов из собрания русского музея из цикла «путешествие по российской империи». с. 51	

Оригинальная по составу, многообразная по содержанию, представительная по количеству коллекция фотоматериалов Русского музея представляет возможность современным зрителям в рамках уникального цикла ретроспективных выставок «Путешествия по Российской империи» фундаментально и информативно продемонстрировать, как выглядела наша огромная страна в 1850–1910-х годах, впервые показывая в таком контексте и таком масштабе произведения из своего фотографического собрания.

Основными задачами данной ретроспективы являются исследование, презентация и популяризация фотопондов музея, представление произведений светописи как уникального источника информации культурной памяти, источника изучения, реставрации или воссоздания исторического облика памятников, привлечение внимания к фотоматериалу как к объекту культурного наследия, который необходимо охранять, изучать, реставрировать и популяризировать.

Уже в процессе подготовки первой выставки, которая состоялась в 2016 году и была посвящена Крымскому полуострову, был выработан ряд обязательных составляющих для будущих экспозиций цикла, который при необходимости может быть дополнен, исходя из особенностей предметов, хранящихся в фотофондах музея.

	
м.м. галкина. коллекция балетных фотографий из собрания михаила ларионова. с. 58	

Михаил Ларионов (1881–1964), один из самых ярких представителей русского авангарда начала XX века, живописец, график и театральный художник, также был страстным коллекционером. После себя Ларионов оставил богатое наследство, в которое входит переписка с известными персоналиями того времени, личные документы, афиши, собрание изданий и обширный фотографический материал. В отделе рукописей Третьяковской галереи хранятся более 927 снимков, среди которых бытовые фотографии, изображения артистов балета, художников, режиссеров, постановочные съемки репетиций балетов, выездов труппы в город и на природу, снимки декораций «Русского балета» Дягилева, «Русского балета Монте-Карло» и многих других антреприз. В статье прослеживается, как художник собирал

изображения и каким образом находил им применение в своем творчестве. Фотографии были подспорьем для иллюстрирования многотомного издания о балете и многочисленных статей, являлись источником вдохновения и основой для декораций балетов. Снимки и материалы, связанные с балетом, которые художник собирал на протяжении жизни, могут послужить историческим источником по изучению культуры хх века.

м.о. вологина. «зримая память» истории. памяти профессора в.м. магидова. с. 64	н.п. ерофеев. фотоархив и экспонирование фотографических материалов в третьяковской галерее. с. 77
---	---

Статья посвящена профессору В.М. Магидову (1938–2015) — одному из основоположников системного изучения истории и теории архивного кинофотофонодокументирования. С 1984 года В.М. Магидов вел педагогическую деятельность в Московском историко-архивном институте (с 1991 года — рггу). Он сформировал научно-педагогическую школу специалистов в областях технотронного источниковедения и архивоведения, результатом чего была подготовка целой серии ныне действующих нормативных документов, методических пособий и диссертационных исследований, имеющих актуальное теоретическое и прикладное значение. В.М. Магидов стал основателем факультета технотронных архивов и документов. За период своего существования (1994–2013) факультет подготовил более 150 квалифицированных специалистов в области аудиовизуальных, научно-технических, экономических и электронных документов и архивов.

т.л. жекова, г.с. талипова. издательский проект «долгий путь фотографии: поиски и открытия». с. 69	е.в. ариштович. дореволюционные фотографии пустозерска и пустозерских семей из фондов музея-заповедника «пустозерск». с. 93
---	--

В докладе освещается один из последних проектов Политехнического музея, посвященный созданию монографии «Долгий путь фотографии: поиски и открытия». Цель данного исследования состоит в том, чтобы на предметах коллекции наглядно проиллюстрировать историю возникновения и совершенствования фотографических технологий за период с 1820-х до 1950 года.

В издании будут представлены уникальные работы первых исследователей фотографии: Н. Ньепса, Ф. Тальбота, А. Пуатвена, А. Ришебура; отпечатки известных советских фотографов: В. Улитина, А. Гринберга, Ш. Шокина, А. Штеренберга. Кроме иллюстративного материала и детального описания, в монографию войдут биографический словарь авторов отпечатков, краткое описание фотографических процессов, статьи об истории формирования фотографического собрания Политехнического музея. Большая часть фотографий, отобранных для книги, будет опубликована впервые.

Издание рассчитано на широкий круг любителей фотографии.

в.а. гусак. фотография кино в собрании государственного музейно-выставочного центра росфото. с. 72	в.в. малакшанова. коллекция этнографических фотографий чиновника осовых поручений п.п. шимкевича (1862–1920). с. 81
---	--

В статье рассказывается об авторских коллекциях, находящихся на постоянном хранении в государственном музейно-выставочном центре росфото, связанных с историей отечественного кино. Коллекции визуальных документов фотографов киностудии «Ленфильм» Галины Лисютич и Самоэля Кацева, а также фото-корреспондента журнала «Советский экран» Николая Гнисюка, свидетельствующие об особенностях кинопроцесса советского периода, побуждают поставить вопрос о фотографии кино как гипержанре. Понятие «гипержанр» подразумевает совмещение в деятельности одного фотографа нескольких прикладных задач в рамках разных жанров фотографии. Коллекции Лисютич и

Кацева интересны тем, что представляют весь спектр работы фотографа на киностудии в процессе подготовки и создания игрового фильма. Коллекция портретов Гнисюка, сделанных на съемках фильмов и во время кинофестивалей, дает другую картину кинопроцесса. Здесь интересен процесс формирования галереи документальных образов кинематографистов.

н.п. ерофеев. фотоархив и экспонирование фотографических материалов в третьяковской галерее. с. 77	в.в. малакшанова. коллекция этнографических фотографий чиновника осовых поручений п.п. шимкевича (1862–1920). с. 81
---	--

В данной статье рассмотрены самые значимые случаи демонстрации фотографий в залах музея и роль фотоархива в этих экспозициях. Наиболее активный период использования фотоматериалов в выставочной работе пришелся на конец 1920-х — первую половину 1930-х годов. Это время коренных изменений в экспозиционной практике, «марксистской реэкспозиции» Третьяковской галереи. В статье анализируются «Опытная комплексная марксистская экспозиция по искусству xviii — первой половины хix веков», «Выставка произведений революционной советской тематики» и другие экспозиции данного периода на предмет использования фотоотпечатков. После возврата к традиционному историко-монографическим методам показа русского искусства во второй половине 1930-х годов, долгое время фотографии использовались на выставках преимущественно как научно-вспомогательный материал. Долгое время не было выработано системного решения относительно того, как показывать материалы из фотоархива. Отношение к их экспозиционному потенциалу изменилось, когда началась работа по формированию фонда редкой фотографии. С 2010 года сотрудники фотоархива работали над выявлением фотоотпечатков, которые представляют особую художественную или историческую ценность. Необходимость демонстрации материалов фонда стала фундаментом в деле организации фотографических выставок в Третьяковской галерее. Первая выставка «Европейские путешествия П. М. Третьякова» была приурочена к 160-летию со дня основания Третьяковской галереи, вторая — «Романовы. Семейные хроники» — посвящена 100-летию расстрела царской семьи.

в.в. малакшанова. коллекция этнографических фотографий чиновника осовых поручений п.п. шимкевича (1862–1920). с. 81	л.с. лаврентьева. фотография — локус традиционного русского женского костюма. с. 85
--	--

Статья посвящена одной из первых фотоколлекций Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова, которая поступила в 1897 году от младшего чиновника по особым поручениям П.П. Шимкевича (1862-1920) при Приамурском генерал-губернаторе. На фотографиях изображены подробности быта представителей народов, проживавших на территории от берегов оз. Байкал до р. Амура: бурят, эвенков, китайцев, якутов и др. Кроме того, он передал предметы материальной культуры якутов и эвенков, которые являются ценнейшими экспонатами музея. П.П. Шимкевич за время своей службы в Сибири и на Дальнем Востоке написал несколько научных трудов, которые остаются актуальными и до наших дней.

л.с. лаврентьева. фотография — локус традиционного русского женского костюма. с. 85	о.м. богданова. комплексы семейных фотографий в собрании каргопольского музея. с. 98
--	---

Обладая известной долей материальности, фотографии могут считаться полноценным этнографическим источником. В первых программах по сбору этнографических материалов исследователям уже рекомендовали делать фотоснимки. Многие

специалисты старались освоить технику фотографирования. Постепенно сформировался этот вид уникального этнографического источника.

В Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) ран с середины хix века стали поступать фотоматериалы. К концу хix века в фототеке Музея уже сложился значительный фонд. Объектом данного небольшого исследования стали фотоматериалы по русскому населению России. Была поставлена задача выяснить, каким образом этот архивный материал может помочь получить сведения о развитии русского женского костюма.

е.е. толмачева. фотомонтаж и ретушь в ранней этнографической фотографии — эстетика или коммерческий ход. с. 89	е.в. ариштович. дореволюционные фотографии пустозерска и пустозерских семей из фондов музея-заповедника «пустозерск». с. 93
---	--

В статье рассмотрены различные виды монтажа и ретуши, которые применялись в этнографической фотографии. В тексте описаны основные цели авторов, которые мотивировали их на внесение изменений в первоначальное изображение. Кроме того, поставлен вопрос о достоверности в передаче реальных в обработанных документах. Основная проблема, поднятая в тексте, — выявление таких документов и особенности их рассмотрения и критики в контексте научного исследования.

е.е. толмачева. фотомонтаж и ретушь в ранней этнографической фотографии — эстетика или коммерческий ход. с. 89	е.в. ариштович. дореволюционные фотографии пустозерска и пустозерских семей из фондов музея-заповедника «пустозерск». с. 93
---	--

Данная публикация является первой попыткой составить обзор фотографического фонда Историко-культурного и ландшафтного музея-заповедника «Пустозерск» и более подробно ознакомиться с дореволюционными фотографиями Пустозерска и пустозерских семей. В докладе приведена история комплектования собрания, описана структура основного и вспомогательного фондов, указано количество документов в составе фондов. Кроме того, дано описание коллекции и проведен ее анализ, сделан обзор фотографов, чьи снимки хранятся в фондах. Статья включает также биографические сведения о ряде интересных личностей, проживавших в Пустозерске на рубеже хix–хх веков.

о.м. богданова. комплексы семейных фотографий в собрании каргопольского музея. с. 98	е.в. филиппова. коллекция фотографа д. п. петрова в собрании тотемского музейного объединения. с. 111
---	--

В собрании музея хранятся комплексы документов и фотографий 1870-х–1970-х годов двух каргопольских семей: Колесовых и Григорьевых. В статье представлен обзор этих материалов. В результате работы с документами удалось атрибутировать большую часть снимков, установить родственные связи, собрать сведения о работе Каргопольской почтово-телеграфной конторы. Данные комплексы фотографий и документов представляют большой интерес, т. к. представители нескольких поколений этих семей жили и работали в Каргополе. В статье приводятся биографические сведения и воспоминания об их жизни и работе.

м.в. григорьева. фотографии в.г. короленко в фондах государственного музея к.а. федина: атрибуция предметов в жанре «музейного расследования». с. 103	о.в. мачугина. от старой атрибуции к новой. опыт исследования исторической фотографии в государственном музее-усадьбе «архангельское». с. 106
--	--

В архиве К. А. Федина, который теперь является частью музейного собрания, есть небольшая коллекция автографов русских писателей хix–хх веков. История появления каждого такого предмета в архиве писателя вызывает огромный интерес у исследователей.

Среди уникальных рукописей, писем и документов особое место занимает фотопортрет В.Г. Короленко с его автографом 1915 года. Сотрудники музея предприняли попытку выяснить, каким образом и при каких обстоятельствах фото оказалось у К. А. Федина.

о.в. мачугина. от старой атрибуции к новой. опыт исследования исторической фотографии в государственном музее-усадьбе «архангельское». с. 106	е.в. филиппова. коллекция фотографа д. п. петрова в собрании тотемского музейного объединения. с. 111
--	--

В статье приводится опыт изучения старой фотографии в фонде Государственного музея-усадьбы «Архангельское», где в последние годы большое внимание уделяется работе по исправлению ошибочной атрибуции снимков. На конкретных примерах показывается поэтапный поиск правильной атрибуции фотографий видового и портретного жанра, прослеживание взаимосвязей отдельных исторических фактов, помогающих раскрыть те или иные загадки. Автор также делится опытом взаимодействия с «Крымским обществом», с потомком старых фотографов Э.Г. Шрадером, с коллегами из других музеев. При этом немалое значение в статье уделяется также опыту работы с научно-справочным материалом.

е.в. филиппова. коллекция фотографа д. п. петрова в собрании тотемского музейного объединения. с. 111	а.о. васильченко. виды иркутска и восточной сибيري а.к. гофмана и особенности фотографии 1860-х годов. с. 115
--	--

Среди тотемских фотолетописцев советского периода особое место занимает Дмитрий Павлович Петров. Его деятельность как фотографа началась в конце хix века, тогда как основное его наследие относится к концу 1910-х — началу 1930-х годов. В статье дается обзор коллекции стеклянных негативов Д. П. Петрова в собрании мбук «Тотемское музейное объединение», состоящей в основном из групповых и индивидуальных портретных снимков тотмичей. Кроме портретов, в коллекции также есть репортажные фотографии, отражающие становление советской власти в Тотьме и районе.

Работа по изучению, атрибуции и систематизации уникальной коллекции Д. П. Петрова будет продолжена. Полноценное представление коллекции музей планирует во втором томе издания «Осколки времени».

а.о. васильченко. виды иркутска и восточной сибيري а.к. гофмана и особенности фотографии 1860-х годов. с. 115	статья посвящена одному из первых фотографов Восточной Сибири а. к. гофману, запечатлевшему панорамы и достопримечательности Иркутска, виды Байкала и поселений Кругобайкальской дороги. проводится сравнение снимков гофмана, созданных для подносного альбома б. а. перовскому и для пятитомного издания «амур, восточная сибирь, западная сибирь и урал», выпущенного к. л. риккером в 1870 году. фотографии первого отличает особая тщательность печати, мастерство композиций и большой размер. если в подносном альбоме стояла задача показать развитие и достижения края, то для издателя многотомника важно было не качество и размер
--	--

снимков, а сюжеты, создающие яркий образ Сибири. Поэтому среди снимков Гофмана в издании Риккера так много редчайших зимних пейзажей, выразительных байкальских видов, типов местных жителей. В этом издании выявлено 48 работ Гофмана, в том числе снимки русско-китайской границы: таможни, торговых караванов, портреты китайских купцов и чиновников. В статье высказывается предположение о принципе подготовки негативов многотомного издания, освещаются вопросы сотрудничества Гофмана с Сибирским отделом ирго, рассматриваются стилистические особенности видовых и этнографических фотографий Гофмана 1860-х годов.

М.Г. ПОПКОВА. ИСТОРИЯ КАРЕЛИИ ГЛАЗАМИ ФОТОГРАФОВ. ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАЦИОНАЛЬНОГО АРХИВА РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИЯ ПО КОМПЛЕКТОВАНИЮ СОБРАНИЯ ФОТОДОКУМЕНТАМИ ВЕДУЩИХ ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТОВ РЕСПУБЛИКИ. С. 122

В статье дается краткий обзор фотодокументов ведущих фотожурналистов карельских газет, принимаемых на государственное хранение в Национальный архив Республики Карелия, раскрываются принципы работы архива по комплектованию, научному описанию и использованию фотодокументов. Публикация дает представление о составе и содержании фотодокументов ведущих карельских фотожурналистов П.В. Беззубенко, В.В. Трошева, В.А. Юфы, В.В. Ермолина, раскрывающих все стороны жизни края.

А.П. ПУДАЛОВА КОЛЛЕКЦИЯ НЕГАТИВОВ НА ПЛЕНКЕ В.Ф. АНДРИАНОВА (1952–2004) В ФОНДАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ: ПРОБЛЕМЫ ОПИСАНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ». С. 125

В статье дается обзор хранящейся в Государственном архиве аудиовизуальной документации Нижегородской области коллекции негативов на пленке горьковского фотографа В.Ф. Андрианова, анализируется ее исследовательский и выставочный потенциал. Описание коллекции было завершено в 2018 году, ранее она никем не изучалась. В коллекцию вошло 8522 черно-белых негатива, фиксирующих общественно-политическую, хозяйственно-экономическую, культурную жизнь и быт Горьковской (Нижегородской области) почти за 30 лет: от полевых работ и строительства метрополитена до визитов первых лиц государства и поездок руководства области в Чечню, от кинофестивалей до благотворительных обедов для малоимущих. Масштабы коллекции, богатство и разнообразие тематики, значение ее для изучения истории края последней четверти века ставят В.Ф. Андрианова в один ряд с известными фотографами — А.О. Карелиным и М.П. Дмитриевым.

М.А. ГАГАНОВА. ИЗ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ФОТОХУДОЖНИКОВ А. Д. ГРИНБЕРГА И А. В. ХЛЕБНИКОВА. С. 130

Автор представляет комплекс документальных и фотонегативных материалов из собрания Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника, связанных с деятельностью фотохудожников А.Д. Гринберга и А.В. Хлебникова по фотофиксации памятников Троице-Сергиевой лавры. Фотоработы проводились в 1939–1940-х годах в ходе реставрации архитектурного ансамбля с созданием на его основе Загорского историко-художественного музея-заповедника. Объемная и разнообразная по тематике коллекция реставрационной фотографии, включающая материалы научно-технической фиксации, художественной и репортажной съемки, представляет

значительный исторический интерес как свидетельство памятноохранной практики второй четверти XX века, становления профессионального направления музейной фотографии, как новый материал к творческой биографии двух выдающихся мастеров российской светописы.

Э.А. ДАДАШЕВ, Ф.А. АГАЕВ. БАКИНСКАЯ ГУБЕРНИЯ В ОБЪЕКТИВЕ РУССКИХ ФОТОГРАФОВ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА. ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНА. С. 136

Развитие фотографического дела в Бакинской губернии в конце XIX — начале XX века представляет собой интересную и малоизученную тему в истории фотографии.

Статья ставит задачей раскрыть роль ряда русских фотографов, работавших на территории губернии, на основе фотоматериалов из фондов Национального музея истории Азербайджана. На фотографических снимках запечатлены основные события, происходившие в социальной, политической и культурной жизни города Баку и Бакинской губернии, а также повседневная жизнь населения региона во всем многообразии.

В то же время эти фотографические изображения могут не только быть интересны в качестве документального свидетельства эпохи, но и служить историческим источником.

Н.А. СТАНУЛЕВИЧ. ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ МУЗЕЯ-КВАРТИРЫ П. К. КОЗЛОВА. С. 140

В настоящей публикации представлен обзор фонда фотонегатки Музея-квартиры П. К. Козлова (Санкт-Петербургский филиал Института истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова РАН). Автор дает обзор тематики фотоизображений, охватывающих различные стороны как профессиональной деятельности, так и личной жизни русского путешественника, исследователя Центральной Азии Петра Кузьмича Козлова (1863–1935). В статье рассматривается жанровое разнообразие фотодокументов с упоминанием уникальных снимков, сделанных профессиональными фотографами и фотолюбителями.

Л.И. ГРОВОВА. ОБЗОР СОБРАНИЯ ФОТОМАТЕРИАЛОВ В ФОНДАХ МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ-КВАРТИРЫ АКАДЕМИКА И. П. ПАВЛОВА. С. 144

В настоящей публикации впервые представлен общий обзор коллекции фотоматериалов Мемориального музея-квартиры академика И. П. Павлова. В 2019 году исполняется 170 лет со дня рождения ученого — первого в России лауреата Нобелевской премии и 70 лет со дня открытия в его последней квартире мемориального музея. Статья кратко освещает историю формирования, способы поступления, хронологические рамки и объем коллекции, приводит классификацию по видам и жанрам имеющихся предметов. Более подробное внимание уделено наиболее ценным и значимым фотодокументам коллекции.

А.А. ЛИСИЦКАЯ. ИСТОРИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ФОТОГРАФИИ В МОРСКОМ ВЕДОМСТВЕ. С. 149

В докладе представлен обзор документов, освещающих историю применения фотографии на флоте. Показана роль военных-морских офицеров в становлении фотодела и усовершенствовании фототехники. Рассмотрен вопрос подготовки специалистов для судовой съемки. Освещены тематические направления морской фотографии.

М.А. КРУГЛОВА, В.П. МОЗГОВОЙ. «ДИПЛОМАТИЯ КАНОНЕРОК» В ОБЪЕКТИВЕ ФОТОКАМЕРЫ. ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА И ФОТОГРАФИЙ ИЗ ФОНДА ФОТОГРАФИЙ И НЕГАТИВОВ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВОЕННО-МОРСКОГО МУЗЕЯ. С. 151

В данной статье авторы на материале периодической печати конца XIX — начала XX века и фотографий, хранящихся в собрании Центрального военно-морского музея в Санкт-Петербурге, представили одно из интереснейших исторических явлений того времени — визиты иностранных кораблей в Россию. Этот период в историографии именуется «дипломатией канонерок».

Такие события не могли остаться без внимания самых знаменитых фотографов. В наиболее выгодном положении находился фотограф Иван Яковлевич Яковлев (1855–1931), чьи фотографии визита эскадры контр-адмирала Альфреда Альбера Жерве (1837–1921) в Кронштадт представляют «золотой фонд» коллекции фотографий цвмм. Не менее уникальны его работы, освещающие и визиты немецкой эскадры под флагом императора Вильгельма II. В ходе этих визитов И.Я. Яковлевым были сделаны очень интересные фотографии императорской яхты «Гогенцоллерн».

В ходе визитов короля Эдуарда VII в мае 1908 года и адмирала Битти в 1914 году другие именитые фотографы смогли запечатлеть самые важные моменты «дипломатии канонерок». В коллекции цвмм хранятся работы Александра Карловича Ягельского и Карла Карловича Буллы.

Л.П. РУДАКОВА. СТОЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА В ФОТОГРАФИЯХ СОБРАНИЯ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА. С. 156

Статья посвящена коллекции фотографий празднования столетнего юбилея Отечественной войны 1812 г. в разных городах Российской империи 26 августа 1912 г., входящей в собрание документов и материалов Императорского Русского военно-исторического общества. На снимках запечатлены приуроченные к юбилею мероприятия: крестные ходы, торжественные благодарственные молебны, происходившие в православных храмах, военные парады с участием духовенства, представителей сословных учреждений, учащейся молодежи и жителей города.

Фотографии представляют интерес для изучения истории взаимоотношения власти и народа в России XIX века.

Е.А. ТЕРКЕЛЬ. СВЕТОПИСЬ И ЖИВОПИСЬ НИКОЛАЯ МЕЩЕРИНА. С. 160

Николай Васильевич Мещерин (1864–1916) известен лишь как художник-пейзажист. Однако снимки, выполненные в 1880-х — 1900-х годах, представляют его как выдающегося фотографа своего времени. Творческое наследие мастера демонстрирует взаимосвязь пейзажной фотографии и живописи, что особенно интересно для изучения становления пленэрной фотографии и развития импрессионизма в России. Сделанные двадцатилетним Мещериным снимки подмосковной природы демонстрируют эмоционально окрашенное художественное восприятие действительности, рождающее «пейзаж настроения». Авторское видение сближает фотографию и живопись, позволяя проследить сюжетные пересечения и параллели. Путь от фотографии к живописи, проделанный мастером уже в зрелом возрасте, не был путем отрицания одного ради другого. Светописью художник продолжал заниматься до конца жизни, гармонично соединяя в своем творчестве достижения разных видов искусства.

М. К. КРЫШТАЛЕВА. ФОТОГРАФИИ ИЗ ПАРИЖСКОГО СОБРАНИЯ А. Н. БЕНУА В ФОНДЕ «АРХИВ МУЗЕЯ СЕМЬИ БЕНУА» (ГМЗ «ПЕТЕРГОФ»). С. 165

Среди увлечений Александра Бенуа — театрального художника, критика и человека множества интересов — важное место занимало коллекционирование. И хотя фотография, по сути, не была объектом собирания, среди его документов в фонде «Архив Музея семьи Бенуа» гмз «Петергоф» находятся десятки фотоснимков эмигрантского архива. После смерти художника они разделили участь всего парижского собрания. В результате разнообразные альбуминовые отпечатки, портреты известных эмигрантских фотографов, фотографии, сделанные самим А. Н. Бенуа, и другие интересные материалы распределились по всему миру и сейчас хранятся по отдельности. Однако многообразие фотографий петергофской коллекции все же позволяет взглянуть на их владельца в непривычном ракурсе. Посредством фотографии предстаёт деятельный образ жизни, который вел А. Н. Бенуа, его неистощимый интерес к поиску прекрасного в мире и осознание безусловной ценности памяти, укрепляющейся во взгляде на фотографические снимки.

Т.Р. ПАЛИЦКАЯ. ФОТОГРАФИЯ НА ХОЛСТЕ. В. А. СЕРОВ «ПОРТРЕТ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II». ОПЫТ ХРАНЕНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ И ЭКСПОНИРОВАНИЯ. С. 171

В статье речь идет о необычной находке: фотографии на холсте В. А. Серова в фонде живописи второй половины XIX века Третьяковской галереи. Освещается история создания, бытования и гибели портрета Николая II из Зимнего дворца, с которого была сделана фотография. Также автор рассматривает историю создания и провенанс авторского повторения портрета, написанного поверх фотографии на холсте. Экспонирование портретов на выставках за последние сто лет было крайне редким, поэтому особенности портрета Николая II (авторское повторение портрета, утраченного в 1917 году) и фотографии на холсте могут быть интересны специалистам и широкой публике.

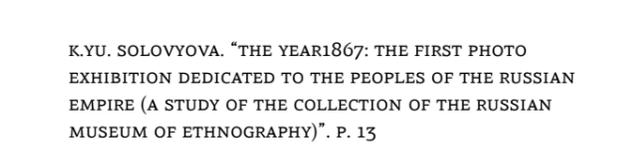
Кроме того, в исследовании затронуты особенности хранения и экспонирования живописи по фотографии.

Summaries



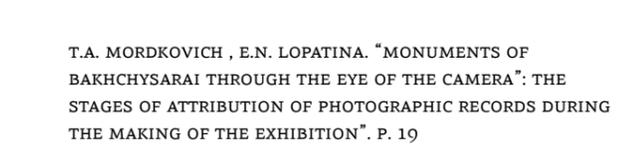
N.I. SAVCHENKO. “SAVVA SIVKO (1888–1978). PHOTOGRAPHER OF THE LYUBCHA REGION. RESEARCH, EXHIBITION AND PUBLICATION PROJECT BASED ON THE COLLECTION OF PHOTOGRAPHIC NEGATIVES BY SAVVA SIVKO HELD IN THE NATIONAL HISTORICAL MUSEUM OF THE REPUBLIC OF BELARUS”. P. 7

The article discusses the research, exhibition and publishing project, which has presented a new name in the history of Belarusian photography — Savva Vladimirovich Sivko (1888–1978), the village photographer, born in Navahrudak near the Belarusian town of Lyubcha. His identity was established as a result of work with local old-timers. The extensive, miraculously survived archive of photographic negatives on film and glass, preserved in the collection of the National Historical Museum of the Republic of Belarus, is a unique treasure trove of visual information about the daily life of the Belarusian “westerners” in the 1920s–1950s.



K.YU. SOLOVYOVA. “THE YEAR1867: THE FIRST PHOTO EXHIBITION DEDICATED TO THE PEOPLES OF THE RUSSIAN EMPIRE (A STUDY OF THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY)”. P. 13

The article discusses the history of the first photo exhibition in Russia devoted to the culture of the peoples of the Russian Empire and the Slavs who lived in the neighboring countries of Europe. The history of its preparation, creation and exhibiting is an integral part of the largest exhibition project of the era of the “Great Reforms” of Emperor Alexander II, known as the “Russian Ethnographic Exhibition of 1867”. The publication discusses the role and activities of the Exhibition Committee’s Photographic Commission while providing a brief overview of the history and analyzing the photographs received by the Committee. For several years, the author has been working on the attribution of photographs from the Ethnographic Exhibition of 1867, which were accessioned into the Public Rumyantsevsky (Dashkovsky) Museum shortly after the exhibition was closed. These images are preserved in the collection of the Russian Museum of Ethnography. Today, this collection of photographs is a unique source for studying the history of both Russian photography and the formation of the ethnographic genre therein, and the organization of the first specialized photo exhibition of this scale in Russia.

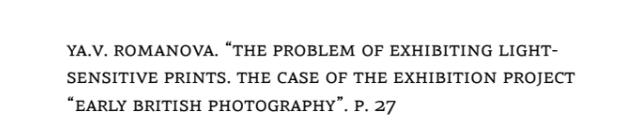


T.A. MORDKOVICH , E.N. LOPATINA. “MONUMENTS OF BAKHCHYSARAI THROUGH THE EYE OF THE CAMERA”: THE STAGES OF ATTRIBUTION OF PHOTOGRAPHIC RECORDS DURING THE MAKING OF THE EXHIBITION”. P. 19

The paper is dedicated to the process of attribution of photographs, depicting Bakhchysarai of the 1910s, from the collection of Russian State Library of Arts. The study of photographic records was carried out in 2012–2017 during the making of joint exhibition projects by



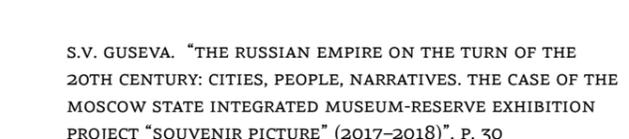
the specialists of the Library, Bakhchysarai Historical, Cultural and Archaeological Museum-Reserve, and Polytechnic Museum. The article gives a brief description of the content, methods and the outcomes of the research work, as a result of which an innominate collection turned out to be a unique visual source, providing information about the work of the first director of the Bakhchysarai Museum U.A. Bodaninsky on the protection and study of national heritage of the Crimean Tatars and the organisation of the museum. In addition, the study was able to decipher the methods and tools for collecting primary information, implemented by the Bakhchysarai expedition of the 1910s. The key to the deciphering was the analysis of the natural trace of the negative on the photographic prints. Traditional historical-comparative and historical-typological methods, as well as the method of scientific experiment were used during the attribution.



YA.V. ROMANOVA. “THE PROBLEM OF EXHIBITING LIGHT-SENSITIVE PRINTS. THE CASE OF THE EXHIBITION PROJECT “EARLY BRITISH PHOTOGRAPHY”. P. 27

The article is dedicated to the exhibition project “Early British Photography”, which was carried out by ROSPHOTO in October 2017. The exhibition presented the early days of the history of British photography and displayed prints related to the period from the late 1830s to 1860s. The project involved the works of masters of the “golden age” of British photography, such as William Henry Fox Talbot and his inner circle: Nicholas Henneman, John Dillwyn Llewelyn and Calvert Richard Jones, as well as works by Scottish calotypists David Octavius Hill and Robert Adamson, Frederick Scott Archer, Roger Fenton, and Welsh photographer Theresa Mary Dillwyn-Llewelyn.

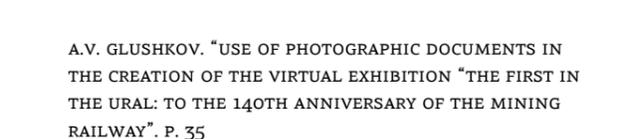
Special attention in the paper is paid to the protection of museum objects from light damage in the process of exhibiting. For this purpose, norms of light control must be introduced, depending on light resistance of the exhibited photographic materials. The exhibition included 61 original photographic imprints, made in the early photographic technique of calotype. The photographic materials, used in this technique, are extremely sensitive. In this regard, a concept was developed for the exhibition project, within which it was possible to comply with the requirements for the lighting of photographic materials and to prolong the life of photographs as museum objects.



S.V. GUSEVA. “THE RUSSIAN EMPIRE ON THE TURN OF THE 20TH CENTURY: CITIES, PEOPLE, NARRATIVES. THE CASE OF THE MOSCOW STATE INTEGRATED MUSEUM-RESERVE EXHIBITION PROJECT “SOUVENIR PICTURE” (2017–2018)”. P. 30

The exhibition “Souvenir picture. Photographic Art and Photographic Equipment at the End of XIX Beginning of the XX Century” was held at the Moscow State Integrated Museum-Reserve (hereinafter

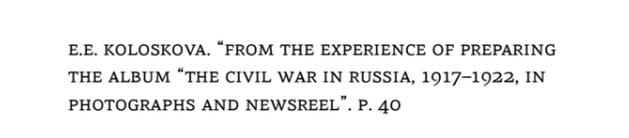
MSIMR) from 4 October 2017 to 14 January 2018. The main purpose of the exhibition was to popularise knowledge about the history of photography at the turn of the 19th–20th centuries. The objectives of the exhibition were to demonstrate the objects of the MSIMR Photo Collection, to cover the history of Moscow photography, and to present photographs from private collections, identified as a result of research on the history of the Izmailovo Military Almshouse. Along with MSIMR, the Polytechnic Museum participated in the exhibition, as well as private individuals — descendants of the Izmailovo Military Alms-house — who provided materials from their family archives. As a result, the composition of the exhibition turned out to be quite extensive, allowing the visitors to get acquainted with various subjects and photo-printing techniques. From the MSIMR collections, 53 photographs were displayed, complemented by exhibition objects from the “Wood”, “Miscellaneous” and “Graphic” collections. The Polytechnic Museum provided the exhibition with the photo laboratory tools and photographic equipment.



A.V. GLUSHKOV. “USE OF PHOTOGRAPHIC DOCUMENTS IN THE CREATION OF THE VIRTUAL EXHIBITION “THE FIRST IN THE URAL: TO THE 140TH ANNIVERSARY OF THE MINING RAILWAY”. P. 35

October 2018 marked the 140th anniversary of the opening of the Mining Railway — the first railway line of the Ural, which was launched in 1878. It connected two largest cities of the Perm province — Perm and Yekaterinburg — through the largest company towns on both sides of the Ural Mountains. Railway construction played a major role in the economy of Perm, strengthening the position of the provincial city as an intersection of transport routes of the Ural. However, the opening of the new Perm — Kungur — Yekaterinburg line in 1909 and relocation of the main railway station from the area of steamboat docks on the Kama River to the outskirts of the city greatly reduced the importance of the Mining Railway line.

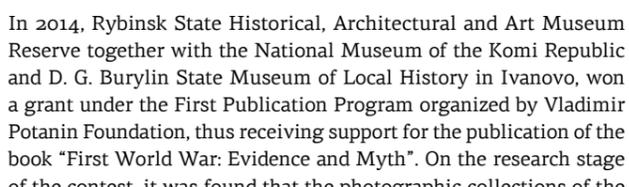
To the anniversary of the Ural Mining Railway, the State Archives of the Perm Region created a virtual historical and documentary exhibition, which has become one of the most successful exhibition projects of the institution. The main components of the success were the use of a large array of archival photographs and original presentation of the material on an interactive map.



E.E. KOLOSKOVA. “FROM THE EXPERIENCE OF PREPARING THE ALBUM “THE CIVIL WAR IN RUSSIA, 1917–1922, IN PHOTOGRAPHS AND NEWSREEL”. P. 40

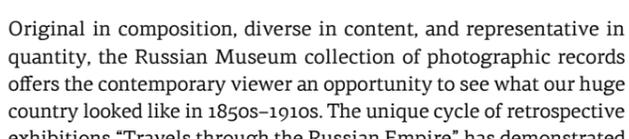
A comparative analysis of recent research and publications on the history of the Civil War in Russia suggests that it is the visual history of the events that is the most understudied. Photographs and newsreels take a special place among these newly identified sources. The publishing project “Civil War in Russia, 1918–1922, in photos and newsreel” aims to fill in this gap. The edition includes more than 700 photographs and film stills related to the period between 1917 and 1924 from the largest archives, museums, libraries, news agencies, and private collections in Russia, Great Britain, Germany, and the USA. Many of the film and photographic records are published in Russia for the first time.

The articles included in the album are devoted to the history of the Civil War in Russia, as well as trends in the development of photography and documentary cinema in 1917–1922. The publication is supplied with a scientific-reference apparatus, consisting of several indexes of published photographs and film stills, including names, photographers and cinematographers, geographical locations, titles of newsreel and documentary films, as well as a list of film and photographic records.



O.S. GOZHALIMOVA. “A PUBLICATION PROJECT OF THE RYBINSK MUSEUM-RESERVE: 182TH GROKHOVSKY INFANTRY REGIMENT IN THE FIRST WORLD WAR”. P. 46

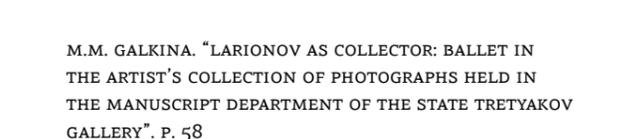
In 2014, Rybinsk State Historical, Architectural and Art Museum Reserve together with the National Museum of the Komi Republic and D. G. Burylin State Museum of Local History in Ivanovo, won a grant under the First Publication Program organized by Vladimir Potanin Foundation, thus receiving support for the publication of the book “First World War: Evidence and Myth”. On the research stage of the contest, it was found that the photographic collections of the two museums (Rybinsk and Syktyvkar) both represent a photographic chronicle of one and the same 182nd Grokhovsky Infantry Regiment, collected by G. A. Sigson, staff-captain and a native of Rybinsk, and V. S. Melekhin, a private from the village of Pazhga in Ust-Sysolovsky district of Vologda Province, respectively. This exciting coincidence allows for a glimpse into the life of the front as seen through the witness’s eyes and a comparison of the means of perception and communication of the same events by different individuals. The paper deals with the process of studying the collection.



I.A. PANCHENKO. “CRIMEA IN THE PHOTOGRAPHS OF THE 1880–1910S FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM AS PART OF THE CYCLE “TRAVELLING AROUND THE RUSSIAN EMPIRE”. P. 51

Original in composition, diverse in content, and representative in quantity, the Russian Museum collection of photographic records offers the contemporary viewer an opportunity to see what our huge country looked like in 1850s–1910s. The unique cycle of retrospective exhibitions “Travels through the Russian Empire” has demonstrated it fundamentally and informatively, having displayed works from the museum’s photographic collection on a massive scale for the first time. The main objectives of this retrospective are research, presentation and popularisation of the museum’s photographic collections, regarding photographic works as a unique source of information on cultural memory, a source of study, restoration or recreation of the historical appearance of monuments, as well as attraction of attention to photographic material as an object of cultural heritage, which ought to be protected, studied, restored and popularised.

Already in the process of the making of the first exhibition, which was held in 2016 and was dedicated to the Crimean peninsula, a number of mandatory components for future expositions of the cycle have been developed, which, if necessary, can be updated, based on the characteristics of items held in the museum’s photographic collections.



M.M. GALKINA. “LARIONOV AS COLLECTOR: BALLET IN THE ARTIST’S COLLECTION OF PHOTOGRAPHS HELD IN THE MANUSCRIPT DEPARTMENT OF THE STATE TRETYAKOV GALLERY”. P. 58

Mikhail Larionov (1881–1964), one of the most prominent figures of the Russian avant-garde of the early 20th century, graphic artist, painter, and theater artist, was also an avid collector. Larionov left a rich heritage, which included correspondence with famous personalities of that time, personal documents, posters, a collection of publications and extensive photographic material. The Manuscript Department of the Tretyakov Gallery holds more than 927 photographs, including genre photographs, portraits of ballet dancers, artists, directors, staged shots of ballet rehearsals, dancers’ trips downtown and out of town, the set designs of the Russian Ballet by Dyagilev, the Russian Ballet of Monte-Carlo, and many other companies. The article examines Larionov’s principle behind the collection and his use of these images in his work. The photographs helped illustrate a multi-volume ballet publication and numerous

articles, being also a source of inspiration and a basis for ballet set designs. Pictures and materials related to ballet, which the artist collected throughout his life, can serve as a historical source for the study of the culture of the twentieth century.

M.O. BOLOTINA. "VISIBLE MEMORY" OF HISTORY. IN MEMORY OF PROFESSOR V.M. MAGIDOV". P. 64

The article is dedicated to Professor V.M. Magidov (1938–2015), one of the founders of the systematic study of history and theory of archival film, photographic and phonographic documentation. Since 1984, V.M. Magidov had been teaching at the Moscow State Historical Archives Institute (since 1991 — The Russian State University for the Humanities). He formed a scientific and pedagogical school of specialists in the fields of technotron source study and archival science, which resulted in the preparation of a series of current regulatory documents, methodological guidelines and dissertations, all of which are of relevant theoretical and applied importance. V.M. Magidov became the founder of the Department of Technotronic Archives and Documents. During the period of its existence (1994–2013), the faculty trained more than 150 qualified specialists in the field of audiovisual, scientific-technical, economic and electronic records and archives.

T.L. ZHEKOVA, G.S. TALIPOVA. "PUBLISHING PROJECT "THE LONG WAY OF PHOTOGRAPHY: SEARCH AND DISCOVERY". P. 69

The paper highlights one of the latest projects of the Polytechnic Museum, dedicated to the creation of the monograph "The Long Way of Photography: Search and Discovery".

The purpose of this study is to illustrate the history of the origin and development of photographic technologies from the 1820s to 1950 with the items of the collection.

The edition will present unique works of the pioneers of photography: N. Niépce, F. Talbot, A. Poitevin, A. Richebourg; prints of famous Soviet photographers: V. Ulitin, A. Grinberg, S. Shokin, A. Sterenberg. In addition to illustrative material and detailed captions, the monograph will include a biographical dictionary of the authors of prints, a brief description of photographic processes, articles on the history of acquisition of the photographic collection of the Polytechnic Museum.

Most of the photographs selected for the book will be published for the first time.

The publication is designed for a wide range of photography enthusiasts.

V.A. GUSAK. "PHOTOGRAPHY ON FILM SET IN THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM AND EXHIBITION CENTER ROSPHOTO". P. 72

The article describes original collections held by the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO, related to the history of Russian cinema. The collections of visual documents by Lenfilm studio photographers Galina Lisyutich and Samoel Katsev, as well as "Sovetsky Ekran" magazine's photo correspondent Nikolai Gnisyuk, provide evidence of the Soviet-era film process, raising the issue of photography on film set as a hyper-genre. The concept of "hyper-genre" implies that the photographer performs several applied tasks, producing images belonging to different genres of photography. The collections of Lisyutich and Katsev are notable in that they represent the entire spectrum of the photographer's work at a film studio in the making of a feature film. A collection of portraits by Gnisyuk, taken at the set and during film festivals, provides a different perspective of the film process, as the photographer is particularly interested in creating reportage images of cinematographers at work.

N.P. YEROFEEV. "PHOTOGRAPHIC ARCHIVE AND DISPLAY OF PHOTOGRAPHIC MATERIALS IN THE TRETYAKOV GALLERY". P. 77

The paper discusses the most significant cases of displaying photographs in the halls of the museum and the role of the photographic archive in these exhibits. The period of the most active use of photographic materials in the exhibition work covers the late 1920s and the first half of the 1930s. This was the time of fundamental changes in the exhibition practice, the "Marxist re-exposition" of the Tretyakov Gallery. The article analyses the "Experimental Complex Marxist Exhibition of Art of the 18th century—first half of the 19th century", "Exhibition of Works on the Revolutionary Soviet Themes" and other exhibitions of this period in light of the use of photographic prints. After the return to the traditional historical and monographic methods of displaying Russian art in the second half of the 1930s, the photographs were used in the exhibitions mainly as research evidence and auxiliary material. For a long time, there was no systematic decision on how to display records from the photographic archive. The attitude toward their exhibition prospects changed when the formation of the rare photography collection began. Since 2010, the photographic archive staff have been working on the identification of prints that are of particular artistic or historical value. The need to demonstrate the materials from the collection served as grounding for the organisation of photographic exhibitions at the Tretyakov Gallery. The first exhibition "P.M. Tretyakov's European Journeys" was timed to coincide with the 160th anniversary of the establishment of the Tretyakov Gallery. The second one, "The Romanovs. Family Chronicles" was dedicated to the 100th anniversary of the execution of the Royal family.

V.B. MALAKSHANOVA. "COLLECTION OF ETHNOGRAPHIC PHOTOGRAPHS OF P.P. SHIMKEVICH (1862–1920), OFFICIAL FOR SPECIAL ASSIGNMENTS". P. 81

The article discusses one of the first photographic collections of the N.I. Grodekov Khabarovsk Regional Museum, accessioned into the museum collection in 1897 from the Junior Official for Special Assignments P.P. Shimkevich (1862–1920), subordinate to the Priamursky Governor-General. The photographs depict the details of everyday life of the people dwelling on the territory between Lake Baikal and the Amur River: Buryats, Evenks, Chinese, Yakuts, etc. In addition, Shimkevich's donation to the museum included the Yakut and Evenk artifacts, which are now the most valuable items in the collection. During his service in Siberia and the Far East, Shimkevich wrote several scientific works, which remain relevant today.

L.S. LAVRENTIEVA. "PHOTOGRAPHY AS A LOCUS OF THE TRADITIONAL RUSSIAN WOMEN'S COSTUME". P. 85

Possessing a measure of materiality, photographs can be considered a full-fledged ethnographic source. In the first ethnographic collection programs, researchers were recommended to take photographs. Many specialists tried to master the technique of photography. Gradually this kind of unique ethnographic source was formed.

The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) had been receiving photographic materials since the middle of the 19th century. By the end of the 19th century, an extensive photographic collection had been gathered. The paper studies the photographic records on the ethnic Russian population of Russia. The goal was to find out how this archival material can help get information about the development of Russian women's costume.

E.B. TOLMACHEVA. "PHOTOMONTAGE AND RETOUCHING IN EARLY ETHNOGRAPHIC PHOTOGRAPHY—AESTHETICS OR COMMERCIAL TRICK". P. 89

The article discusses various types of editing and retouching used in ethnographic photography. It describes the main objectives of the authors and their motivation to make changes in the original image. Furthermore, the question of trustworthiness of the edited documents is raised. The main issue, raised in the paper, is the identification of such documents and the peculiarities of their critical study.

E.V. ARISHTOVICH. "PHOTOGRAPHS OF PUSTOZERSK TOWN AND PUSTOZERSK FAMILIES BEFORE THE OCTOBER REVOLUTION FROM THE COLLECTION OF MUSEUM-RESERVE "PUSTOZERSK". P. 93

The article is the first attempt at reviewing the photographic collection of the Historical, Cultural and Landscape Museum-Reserve "Pustozersk" and to get acquainted with the pre-revolutionary photographs of Pustozersk and its families. The paper presents the history of acquisition, describes the structure of the main and auxiliary collections, and indicates the number of documents in the collection. In addition, the collection is described and analysed, and an overview of photographers, whose photographs are kept in the collections, is made. The article also includes biographical information about a number of interesting personalities who lived in Pustozersk at the turn of the 19th-20th centuries.

O.M. BOGDANOVA. "FAMILY PHOTO COMPLEXES IN THE COLLECTION OF THE KARGOPOL MUSEUM". P. 98

The museum holds complexes of 1870s–1970s documents and photographs from two Kargopol families: the Kolesovs and the Grigorievs. The paper provides an overview of these materials. As a result of the study, it became possible to attribute most of the photographs, to identify family relations, and to collect information about the work of the Kargopol postal and telegraph office.

These complexes of photographs and documents are of great interest, since several generations of these families used to live and work in Kargopol. The paper provides biographical information and memoirs of their life and work.

M.V. GRIGORYEVA. "PHOTOGRAPHS OF V.G. KOROLENKO IN THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF K.A. FEDIN: ATTRIBUTION OF OBJECTS IN THE GENRE OF "MUSEUM INVESTIGATION". P. 103

The archive of K.A. Fedin, which is now part of the museum collection, includes a number of autographs of Russian writers of the XIX–XX centuries. The history of acquisition of each object in the writer's archive sparks great interest among researchers.

Among unique manuscripts, letters and documents, especially notable is the photographic portrait of V.G. Korolenko with his autograph of 1915. Museum researchers made an attempt to find out how and under what circumstances the photo ended up in K.A. Fedin's possession.

O.V. MACHUGINA. "FROM THE OLD ATTRIBUTION TO A NEW ONE. A CASE OF RESEARCH ON HISTORICAL PHOTOGRAPHY AT THE STATE MUSEUM-ESTATE "ARKHANGELSKOYE". P. 106

The article presents the experience of studying old photography in the photographic collection of the State Museum Estate "Arkhangelskoye", where in recent years much attention has been paid to correcting

erroneous attribution of the photographs. The stage-by-stage search for correct attribution of photographs of scenic and portrait genre, as well as the identification of interrelations between the facts in order to solve certain historical puzzles, are presented through specific cases. The author also shares her experience of interaction with the "Crimean Society", with the descendant of old photographers, E.G. Schrader, and with colleagues from other museums. At the same time, the paper pays much attention to the experience of working with research-based and reference sources.

E.V. FILIPPOVA. "D. P. PETROV'S COLLECTION HELD IN THE MUSEUM ASSOCIATION OF TOTMA". P. 111

Among the photo-chroniclers of Soviet-era Totma, a special place belongs to Dmitry Pavlovich Petrov. His work as a photographer began in the late 19th century, while the central part of his legacy dates back to the late 1910s — early 1930s. The article provides an overview of the collection of glass negatives by D. P. Petrov in the collection of the Museum Association of Totma, consisting mainly of group and individual portrait shots of Totma residents. In addition to portraits, the collection also includes reportage photographs documenting the establishment of Soviet rule in Totma and the region.

Work on the study, attribution, and systematization of the unique collection of D. P. Petrov will continue. The museum is planning to comprehensively present the collection in the second volume of the photo book "Oskolki Vremeni" ("Shards of Time").

A.O. VASILCHENKO. "IRKUTSK AND EASTERN SIBERIA IN THE WORKS OF A. K. HOFFMAN AND THE PECULIARITIES OF LANDSCAPE PHOTOGRAPHY OF THE 1860S.". P. 115

The article is dedicated to one of the first photographers of Eastern Siberia, A. K. Hoffman, who captured the panoramas and sights of Irkutsk, views of Baikal and the settlements around the Circum-Baikal Road. The author compares Hoffmann's photographs created for B. A. Perovsky's gift album with the images included in the five-volume edition "Amur, Eastern Siberia, Western Siberia, and the Urals", published by K. L. Rikker in 1870. The former are distinguished by the high quality of printing, masterfully arranged compositions, and large size. While the gift album served the task of showing regional development and achievements, the multi-volume edition focused on creating a vivid image of Siberia rather than maintaining the quality and size of the pictures. That is why there are so many rare winter landscapes, expressive Baikal views, and types of residents in Hoffmann's work for Rikker's book. In this edition, 48 works were identified as Hoffmann's, including pictures of the Russian-Chinese border: customs, trade caravans, portraits of Chinese merchants and officials. The article offers a reconstruction of the principle of preparing negatives for the multivolume publication, examines the issues of cooperation between Hoffman and the Siberian department of the Russian Geographical Society, and discusses the stylistic features of the landscape and ethnographic photographs made by Hoffmann in the 1860s.

M.G. POPKOVA. "THE HISTORY OF KARELIA THROUGH THE EYES OF PHOTOGRAPHERS. A CASE OF THE ACCESSION OF PHOTOJOURNALISTIC RECORDS INTO THE NATIONAL ARCHIVE OF THE REPUBLIC OF KARELIA". P. 122

The article gives a brief overview of photographic records by leading photojournalists of Karelian newspapers, assessed for preservation in the National Archive of the Republic of Karelia. It also discusses the principles of the archive's work in the acquisition, description and use of photographic documents. The publication provides insight into the structure and content of the photographic collection comprising

the works by the leading Karelian photojournalists P.V. Bezzubenko, V.V. Troshev, V.A. Yufa, V.V. Yermolin, who have skillfully covered all aspects of life in the region.

A.P. PUDALOVA. "COLLECTION OF NEGATIVES ON FILM BY V.F. ANDRIANOV (1952–2004) IN THE COLLECTION OF THE STATE ARCHIVE OF AUDIOVISUAL DOCUMENTATION OF THE NIZHNY NOVGOROD REGION: PROBLEMS OF DESCRIPTION AND PROSPECTS OF USE". P. 125

The article gives an overview of the collection of negatives on film of Gorky based photographer V.F. Andrianov, preserved in the State Archive of Audiovisual Documentation of the Nizhny Novgorod Region, while analysing its research and exhibition potential. Description of the collection, never studied before, was completed in 2018. The collection includes 8522 black-and-white negatives that record the socio-political, economic, cultural life and the life of Gorky (Nizhny Novgorod) Region in almost 30 years: from field work and construction of the subway to visits of state officials and regional authorities' missions to Chechnya, from film festivals to charity dinners for the poor. The scale of the collection, the richness and diversity of its subject matter and its significance for the study of the history of the last quarter of the century place V.F. Andrianov on a par with the famous photographers A.O. Karelin and M.P. Dmitriev.

M.A. GAGAGANOVA. "FROM THE LEGACY OF ART PHOTOGRAPHERS A. D. GRINBERG AND A. V. KHLEBNIKOV". P. 130

The author presents a set of documentary and photonegative materials from the collection of the Sergiev Posad Historical and Art Museum-Reserve, related to the work of photographers A.D. Grinberg and A.V. Khlebnikov on the photographic documentation of the monuments of the Trinity Lavra of St. Sergius. They carried out the work in the 1939–1940s during the restoration of the architectural ensemble, which resulted in the foundation of the Zagorsk Historical and Art Museum-Reserve. The voluminous and diverse collection of restoration photography, including scientific and technical records, artistic and reportage photographs, is of considerable historical interest as an evidence of monument preservation practice of the second quarter of the 20th century, the development of professional museum photography, and as a contribution to the biographies of the two notable masters of Russian photography.

E. DADASHOV, F. AGHAYEV. "BAKU GOVERNORATE THROUGH THE LENS OF RUSSIAN PHOTOGRAPHERS OF THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM OF HISTORY OF AZERBAIJAN". P. 136

The development of photography in Baku Governorate in the late 19th and early 20th centuries is an interesting and yet understudied subject in the history of photography.

The paper aims to discuss the role of several Russian photographers who worked in the region through the study of photographic records from the collection of the National Museum of History of Azerbaijan. The photographs depict the most significant events in the social, political and cultural life of the town of Baku and Baku Governorate, as well as the everyday life of the population of the region in its diversity.

At the same time, the photographic images might be of interest and use not only as a documentary visual evidence but as a historical source as well.

N.A. STANULEVICH. "PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF P. K. KOZLOV MUSEUM-APARTMENT". P. 140

The publication presents an overview of the photonegative collection of the P. K. Kozlov Museum-Apartment (St. Petersburg branch of the S. I. Vavilov Institute of the History of Natural Science and Technology of the Russian Academy of Sciences). The author gives an overview of the collection's scope of subjects, covering various aspects of both the professional activity and the personal life of Russian traveler, researcher of Central Asia, Pyotr Kuzmich Kozlov (1863–1935). The article discusses the genre variety of photographic records, highlighting unique photographs taken by professional and amateur photographers.

L.I. GROMOVA. "AN OVERVIEW OF THE PHOTOGRAPHIC RECORDS IN THE ACADEMICIAN I. P. PAVLOV MEMORIAL APARTMENT MUSEUM COLLECTION". P. 144

The paper for the first time presents a general overview of the collection of photographic records held in the Academician I. P. Pavlov Memorial Apartment Museum. The year 2019 marks the 170th anniversary of the birth of the prominent scientist, the first Russian Nobel Laureate, and the 70th anniversary of the opening of the memorial museum in his last apartment. The paper briefly outlines the history of the amassment of the present collection, the means of acquisition, time frame, and size, offering a classification of the types and genres of the collection items. The author discusses in greater detail the most valuable and significant photographic records in the collection.

A.A. LISITSKAYA. "THE HISTORY OF THE USE OF PHOTOGRAPHY BY THE NAVY". P. 149

The paper gives an overview of the documents bringing into the spotlight the history of the use of photography by the Navy. The author demonstrates the role of the Navy officers in the development of photography and evolution of photographic equipment. The article discusses the training of specialists for shooting on board the vessels. Also, it addresses the thematic scope of marine photography.

M.A. KRUGLOVA, V.P. MOZGOVOI. "GUNBOAT DIPLOMACY THROUGH THE EYE OF THE CAMERA (BASED ON PERIODICALS OF THE LATE 19TH—EARLY 20TH CENTURY AND PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF PHOTOGRAPHS AND NEGATIVES OF THE CENTRAL NAVAL MUSEUM)". P. 151

The paper studies the periodical press of the end of 19th — beginning of 20th century and the photographs preserved in the collection of the Central Naval Museum in St. Petersburg in order to present one of the most interesting historical phenomena of that time — the visits of foreign ships to Russia. This period is referred to in historiography as "Gunboat Diplomacy".

Such events could not be ignored by most famous photographers. Photographer Ivan Yakovlev (1855–1931) was in the most advantageous position, and his photographs of the visit of Rear-Admiral Alfred Albert Gervais (1837–1921) to Kronstadt are the true gem of the Central Naval Museum collection of photographs. His works, covering the visits of the German squadron under the flag of the Emperor Wilhelm II, are no less unique. In the course of these visits, Yakovlev took very interesting photographs of the Imperial yacht "Hohenzollern".

L.P. RUDAKOVA. "CENTENARY OF THE PATRIOTIC WAR OF 1812 IN THE COLLECTION OF THE IMPERIAL RUSSIAN MILITARY HISTORICAL SOCIETY". P. 156

The article is devoted to the collection of photographs of celebrations of the centenary of the Patriotic War of 1812, held in various cities of the Russian Empire on August 26, 1912, from the archive of the Imperial Russian Military Historical Society. The photographs depict events dedicated to the anniversary: religious processions, thanksgiving services at Orthodox churches, military parades with the participation of the clergy, representatives of class institutions, students, and city residents.

The photos are of interest for studying the history of the relationship between power and people in Russia in the 19th century.

E.A. TERKEL. "PHOTOGRAPHY AND PAINTING BY NIKOLAI MESHCHERIN". P. 160

Nikolai Vasilyevich Meshcherin (1864–1916) is only known as a landscape painter. However, the photographs he took in the 1880s–1900s present him as an outstanding photographer of his time. The master's artistic heritage demonstrates the interrelation between landscape photography and painting, which is particularly interesting for the study of the development of plein-air photography and Impressionism in Russia. Photographs of the nature of the Moscow Region, made by the twenty-year-old Meshcherin, demonstrate an emotionally coloured artistic perception of reality that gives birth to the genre of "emotional landscape". The author's vision brings together photography and painting, making it possible to trace subject intersections and parallels. The path from photography to painting, made by the master in his adulthood, was not the path of denying one thing for the sake of another. The artist continued to practice photography until the end of his life, harmoniously combining the achievements of different art forms in his work.

M.K. KRYSHTELEVA. "PHOTOGRAPHS FROM THE PARIS COLLECTION OF A. N. BENOIS IN THE PETERHOF STATE MUSEUM RESERVE ARCHIVE OF THE MUSEUM OF THE BENOIS FAMILY". P. 165

Along with the many pursuits of Alexander Benois — theatrical artist, critic and a person of multiple interests — collecting was an important part of his life. Although photography was not the primary focus of his collection, dozens of photographs belonging to the "Benois émigré archive" are found in the Archive of the Museum of the Benois Family held by Peterhof State Museum Reserve. After the artist's death, they have shared the fate of the entire Paris collection: various albumen prints, portraits by famous émigré photographers, shots made by A. N. Benois himself and other notable records have been scattered across the world and kept separately ever since. However, the diversity of the scope of the Peterhof collection still allows for an unusual perspective of the collection's owner. Through photography, we can get insight into his active way of life, his inexhaustible interest in the search for beauty in the world, and his awareness of the ultimate value of memory.

T.R. PALITSKAYA. "PHOTOGRAPH ON CANVAS. PORTRAIT OF EMPEROR NICHOLAS II BY V. A. SEROV: CONSERVATION, STUDY, AND EXHIBITION". P. 171

The article discusses an extraordinary finding in the collection of painting of second half of the 19th century in the Tretyakov Gallery: a photograph on canvas by V. A. Serov. The author gives an overview of the history of the portrait of Nicholas II from the Winter Palace, which served as the original source for the photograph. Furthermore, the paper covers the history and provenance of the artist's own replica of the portrait, painted above the photograph on canvas. Over the past hundred years, the portraits were extremely rarely on display, so the discussion of both the portrait of Nicholas II (artist's replica of the painting lost in 1917) and the photograph on canvas could be of great interest to specialists as well as the broad public. The study also touches upon the issues of conservation and exhibition of this kind of painting.

Список авторов

		<p>КРЫШТАЛЕВА МАРИНА КОНСТАНТИНОВНА, КАНДИДАТ КУЛЬТУРОЛОГИИ, ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ II КАТЕГОРИИ ГМЗ «ПЕТЕРГОФ», САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.</p>	<p>ПУДАЛОВА АННА ПАВЛОВНА, ПРЕСС-СЕКРЕТАРЬ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ АРХИВОВ НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ, НИЖНИЙ НОВГОРОД.</p>
		<p>ЛАВРЕНТЬЕВА ЛЮДМИЛА СЕРГЕЕВНА, КИН, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК МУЗЕЯ АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ ИМ ПЕТРА ВЕЛИКОГО (КУНСТКАМЕРА), САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.</p>	<p>РОМАНОВА ЯНА ВЯЧЕСЛАВОВНА, ГЛАВНЫЙ ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА РОСФОТО, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. OFFICE@ROSPHOTO.ORG</p>
		<p>ЛОПАТИНА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА, НЕЗАВИСИМЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, МОСКВА.</p>	<p>РУДАКОВА ЛЮДМИЛА ПЕТРОВНА, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ АРТИЛЛЕРИИ, ИНЖЕНЕРНЫХ ВОЙСК И ВОЙСК СВЯЗИ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.</p>
	<p>ГРОМОВА ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ-КВАРТИРЫ АКАДЕМИКА И.П. ПАВЛОВА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ</p>	<p>ЛИСИЦКАЯ АННА АЛЕКСАНДРОВНА, ГЛАВНЫЙ СПЕЦИАЛИСТ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА ВОЕННО-МОРСКОГО ФЛОТА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.</p>	<p>САВЧЕНКО НАДЕЖДА ИВАНОВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ ОТДЕЛОМ ПИСЬМЕННЫХ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ, МИНСК. NADYASAVCHENKO@MAIL.RU</p>
	<p>АРИШТОВИЧ ЕВГЕНИЯ ВЛАДИМИРОВНА, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО И ЛАНДШАФТНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ПУСТОЗЕРСК», НАРЬЯН-МАР. ARISHTOVICH.EVG@MAIL.RU</p>	<p>МАЛАКШАНОВА ВИКТОРИЯ БАТОРОВНА, ГЛАВНЫЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО СЕКТОРА ЭТНОГРАФИИ ХАБАРОВСКОГО КРАЕВОГО МУЗЕЯ, ХАБАРОВСК. MALAK2801@MAIL.RU</p>	<p>СТАНУЛЕВИЧ НАДЕЖДА АЛЕКСЕЕВНА, ГЛАВНЫЙ ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЯ-КВАРТИРЫ П.К. КОЗЛОВА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. NSTANULEVICH@GMAIL.COM</p>
	<p>БОГДАНОВА ОЛЬГА МИХАЙЛОВНА, ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ I КАТЕГОРИИ КАРГАПОЛЬСКОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ, КАРГОПОЛЬ.</p>	<p>МАЧУГИНА ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА, ХРАНИТЕЛЬ ФОТОФОНДОВ И АРХИВА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ», МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ, АРХАНГЕЛЬСКОЕ. OLGAMACHUGINA1@MAIL.RU</p>	<p>СОЛОВЬЕВА КАРИНА ЮРЬЕВНА ЗАВЕДУЮЩАЯ ОТДЕЛОМ ФОТОГРАФИИ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.</p>
	<p>БОЛОТИНА МАРИНА ОЛЕГОВНА, ГЛАВНЫЙ СПЕЦИАЛИСТ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, МОСКВА.</p>	<p>МОЗГОВОЙ ВИКТОР ПЕТРОВИЧ, МЛАДШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ЦЕНТРАЛЬНОГО ВОЕННО-МОРСКОГО МУЗЕЯ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.</p>	<p>ТАЛИПОВА ГАЛИНА СЕРГЕЕВНА НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ФОНДА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ ОТДЕЛА ФОНДОВ И ОБСЛУЖИВАНИЯ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОЙ БИБЛИОТЕКИ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО МУЗЕЯ, МОСКВА.</p>
	<p>ВАСИЛЬЧЕНКО АНАСТАСИЯ ОЛЕГОВНА, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ, МОСКВА.</p>	<p>МОРДКОВИЧ ТАТЬЯНА АРКАДЬЕВНА, ГЛАВНЫЙ БИБЛИОГРАФ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ ИСКУССТВ, МОСКВА. TUTTUVET@MAIL.RU</p>	<p>ТЕРКЕЛЬ ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА, ЗАВЕДУЮЩИЙ ОТДЕЛОМ РУКОПИСЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ, МОСКВА.</p>
	<p>ГАГАНОВА МАРГАРИТА АЛЕКСАНДРОВНА, КИН, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ЗАПОВЕДНИКА, МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ, СЕРГИЕВ ПОСАД MUSCOM.017@GMAIL.COM</p>	<p>ПАЛИЦКАЯ ТАТЬЯНА РЭМОВНА, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК, ХРАНИТЕЛЬ ФОНДА РЕДКОЙ ФОТОГРАФИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ, МОСКВА. TAPAL64@YANDEX.RU</p>	<p>ТОЛМАЧЕВА ЕКАТЕРИНА БОРИСОВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ ЛАБОРАТОРИЕЙ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ, И.О. ОТВЕТСТВЕННОГО ХРАНИТЕЛЯ НЕГАТЕКИ МУЗЕЯ АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ ИМ. ПЕТРА ВЕЛИКОГО КУНСТКАМЕРА), САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.</p>
	<p>ГАЛКИНА МАРИЯ МИХАЙЛОВНА, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННОГО СЕКТОРА ОТДЕЛА РУКОПИСЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ, МОСКВА. GALKINAMM@TRETUAKOV.RU</p>	<p>ПАНЧЕНКО ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. KROKUSPANCHENKO@MAIL.RU</p>	<p>ФИЛИППОВА ЕЛЕНА ВАЛЕРИЕВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ АРХИВНЫМ ОТДЕЛОМ ТОТЕМСКОГО МУЗЕЙНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ, ВОЛОГОДСКАЯ ОБЛАСТЬ, ТОТЬМА</p>
	<p>ГЛУШКОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ, НАЧАЛЬНИК НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ОТДЕЛА, КАНДИДАТ ИСТОРИЧЕСКИХ НАУК ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА ПЕРМСКОГО КРАЯ, ПЕРМЬ. GLUSHKOV@ARCHIVE.PERM.RU</p>	<p>ПОПКОВА МАРИНА ГЕННАДЬЕВНА, НАЧАЛЬНИК ОТДЕЛА ОБЕСПЕЧЕНИЯ СОХРАННОСТИ ДОКУМЕНТОВ НАЦИОНАЛЬНОГО АРХИВА РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИЯ, ПЕТРОЗАВОДСК.</p>	
	<p>ГОЖАЛИМОВА ОКСАНА СЕРГЕЕВНА, ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА ПО ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЫБИНСКОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА, ЯРОСЛАВСКАЯ ОБЛАСТЬ, РЫБИНСК.</p>	<p>КОЛОСКОВА ЕЛЕНА ЕВГЕНЬЕВНА, ЗАМЕСТИТЕЛЬ НАЧАЛЬНИКА ОТДЕЛА ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА КИНОФОТОДОКУМЕНТОВ, МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ, КРАСНОГОРСК.</p>	
	<p>КРУГЛОВА МАРИНА АЛЕКСЕЕВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ СЕКТОРОМ ХРАНЕНИЯ ФОТОГРАФИЙ И НЕГАТИВОВ, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ЦЕНТРАЛЬНОГО ВОЕННО-МОРСКОГО МУЗЕЯ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ</p>		

Фотоэкспертный сектор отдела фототехнологической работы РОСФОТО

Сектор специализируется на изучении памятников материальной культуры, преимущественно документов на бумажных носителях: иконографических, текстовых, письменных и рукописных.

ИЗУЧЕНИЕ ОБЪЕКТА

Комплекс изучения музейного объекта сотрудниками фотоэкспертного сектора включает:

- фотосъемку и цифровую фиксацию в видимой области спектра в прямом, проходящем и коспадающем свете;
- фотосъемку в инфракрасной области спектра и в отраженных ультрафиолетовых лучах.

Фотостудия сектора оснащена профессиональным оборудованием, позволяющим производить бесконтактную оцифровку фотографий, стеклянных негативов и дагеротипов. Репродукционная фотосъемка используется для получения цифровых фотокопий музейных плоскостных объектов, археологических артефактов, контроля за хранением и реставрацией. Благодаря комплексному подходу удается выявить:

- слабовыраженный рельеф поверхности изучаемого объекта;
- вдавленные штрихи от подписей и оттисков;
- частично угасшие или угасающие тексты и изображения;
- следы производства и бытования;
- залитые, сильно загрязненные, частично выцветшие тексты и изображения.

ЦИФРОВАЯ РЕСТАВРАЦИЯ

Полученные и зафиксированные результаты фотосъемки анализируются в графическом редакторе Adobe Photoshop.

Цифровая реставрация в графическом редакторе используется для атрибуции, реставрации, а также для презентационных целей. Выполненная музейными специалистами, часто она дает лучшие результаты, чем физическая реставрация, если нет требований восстановить оригинальный снимок, а только изображение.

Работа фотоэкспертного сектора иллюстрирует широкие возможности применения современных компьютерных методов в музейной работе.

ФОТОСЪЕМКА И ПЕЧАТЬ

Специалисты музейно-выставочного центра РОСФОТО осуществляют студийную и выездную съемку и пересъемку художественных произведений, цифровую печать фотографических произведений и их оформление для экспонирования и полиграфических целей, оцифровку негативов и любых изображений.

ЭЙДОТЕКА РОСФОТО

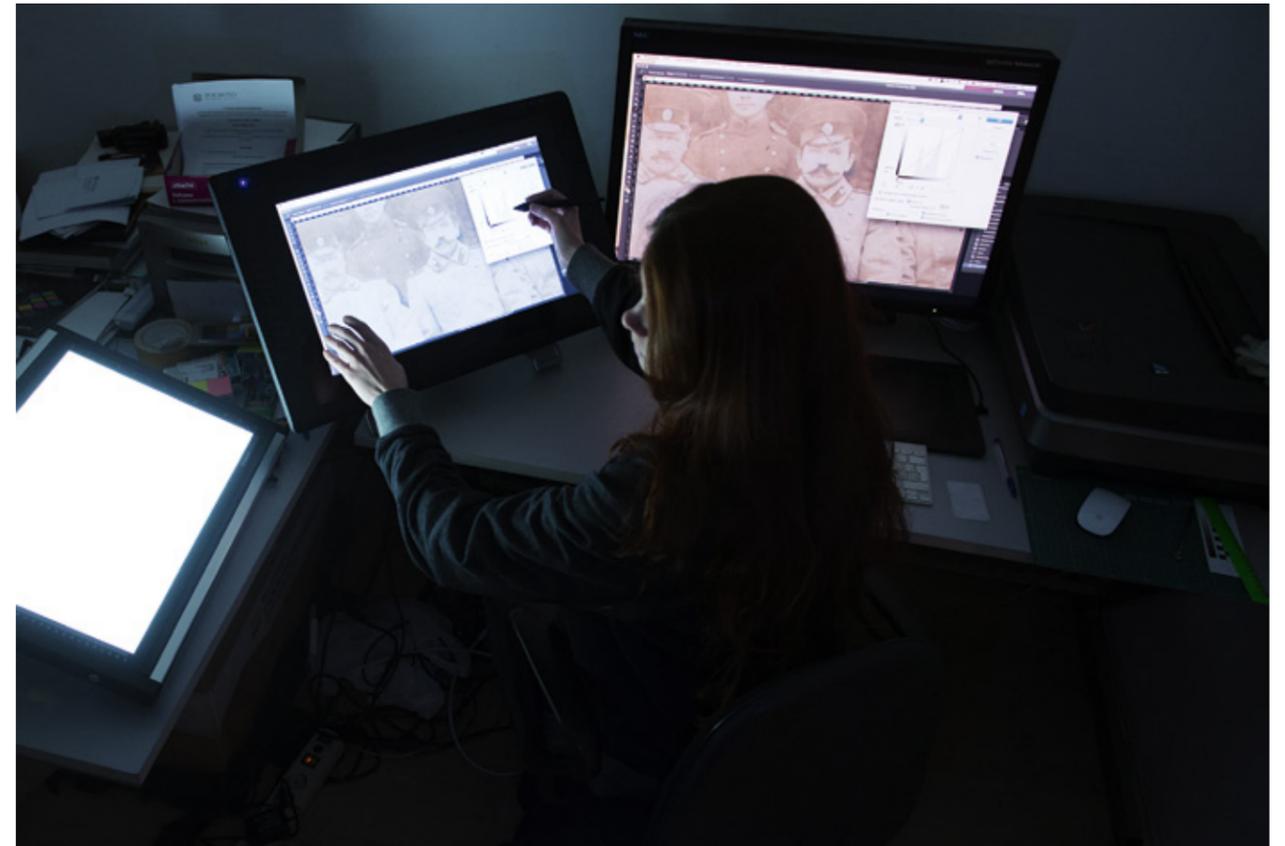
«Эйдотека РОСФОТО» — архивная система хранения и доступа к мультимедийному контенту, разработанная РОСФОТО. Она предназначена для создания централизованного архива цифровых мультимедийных объектов, организации каталогизации и доступа к этим объектам. Она позволяет избежать проблем дубликации и потерь, несанкционированного доступа и изменения.

Система обеспечивает долговременное хранение, готовое к миграциям данных и созданию страховых копий. В то же время объекты остаются в высокой доступности при помощи создания онлайн-версий объектов и простоты создания и применения метаданных, необходимых для поиска объектов в архиве.

КЛЮЧЕВЫЕ ПРЕИМУЩЕСТВА СИСТЕМЫ

- Разработана для совместной работы разных отделов с разными правами, обязанностями и функциями.
- Лицензия не ограничивает количество рабочих мест.
- Доступ к деталям изображений, онлайн версиям документов и видео через веб-интерфейс без необходимости скачивания объекта.
- Интерфейс создан для работы с большими объемами визуальной информации.
- Возможен доступ к системе через имеющиеся учетные записи пользователей.
- Широкие возможности интеграции с другими системами.
- Гибкие настройки метаданных.
- Открытый код позволяет дополнить систему любыми нужными функциями.

На программу получено свидетельство о государственной регистрации программы для ЭВМ № 2016612712.



Цифровая реставрация



Репродукционная фотосъемка

Сборник докладов конференции «Фотография в музее»

Редакция: РОСФОТО

191186, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 35;
тел./факс: +7 (812) 314 12 14; e-mail: office@rosphoto.org

Издательство: «СПБОО «А-Я»

191186, г. Санкт-Петербург, Невский пр., д. 60; office@ayaorg.ru

Полиграфическое исполнение: ООО «Коллектор»

143200, г. Можайск, ул. 20 января, д. 19А

Отпечатано в России.

Тираж 500 экземпляров