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

Сборник докладов международной конференции

«Фотография в музее»

15-18 апреля 2014 г.

Санкт-Петербург
2014

От редакции

В государственных собраниях Российской Федерации хранится огромное количество фотографических памятников, составляющих примерно одну треть музейного и значительную часть архивного фонда страны. Сложные задачи, связанные с проблемами сохранения и использования фотофондов, решаются в рамках единой Национальной программы. С 2008 г. функции научно-методического центра по реализации Программы сохранения фотодокументов, входящих в составы государственных фондов Российской Федерации, выполняет Государственный музейно-выставочный центр «РОСФОТО».

Целями Программы сохранения фотодокументов являются формирование и проведение целенаправленной государственной политики в сфере сохранения и использования фотографических фондов, а также координация действий государственных учреждений по их собиранию, учету, сохранению и использованию. Программа решает следующие задачи: обеспечение нормативных условий хранения и организация комплексной системы безопасности фотографических фондов страны; создание системы единого общегосударственного учета фотографических фондов; создание нормативной базы и методического обеспечения всех направлений деятельности, связанных с сохранением фотофондов; подготовка специалистов в области хранения и консервации фотографических коллекций. С 2008 по 2014 г. в рамках Программы были разработаны принципы нормализации условий хранения фотодокументов на различных носителях, подготовлены опытные образцы необходимого оборудования, предложены основы каталогизации фотофондов и принципы формирования Реестра особо ценных объектов хранения фотографических фондов Российской Федерации. Целый ряд научных проектов РОСФОТО направлен на расширение доступа к фотографическим фондам, находящимся на хранении в российских музеях, архивах и библиотеках, и введение их в научный оборот.

Важнейшей частью Программы сохранения фотодокументов является подготовка «Сводного каталога дагеротипов в государственных фондах Российской Федерации». Создание общенационального каталога дагеротипов положило начало формированию Реестра особо ценных объектов хранения фотографических фондов страны.

В рамках Программы в РОСФОТО ежегодно проводятся две международные конференции — «Фотография. Изображение. Документ» и «Фотография в музее». Конференции собирают представителей различных профессий в области культуры, работающих в сфере сохранения и использования фотографических изображений.

Международная конференция «Фотография в музее», посвященная фотографическим коллекциям, хранящимся в музеях, архивах и библиотеках Российской Федерации, проводится Государственным музейно-выставочным центром РОСФОТО с 2003 г. С 2012 г. основными темами докладов стали история формирования, особенности учета и состава, перспективы и направления работы с фотофондами в государственных хранилищах Российской Федерации.

В изданные в 2012–2014 гг. по материалам конференции сборники вошло более 90 статей, посвященных российским фотографическим коллекциям. Среди них обзоры крупнейших хранилищ Москвы и Санкт-Петербурга, а также фотографических фондов музеев, архивов и библиотек многих регионов страны.

В 2014 г. в программе конференции появился новый раздел — атрибуция фотографий. Несколько статей данного сборника посвящены этой тематике. В дальнейшем раздел планируется сделать постоянным, публикуя в нем как статьи о конкретных случаях экспертизы, так и сообщения, поднимающие теоретические проблемы атрибуции фотографических коллекций.

Мы надеемся, что издание материалов конференции будет способствовать расширению доступа к фотографическим коллекциям, обеспечивая ввод в научный оборот новых данных о фотографическом наследии нашей страны.

Сборник докладов международной конференции
«Фотография в музее»
15-18 апреля 2014 г.
г. Санкт-Петербург

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:

заместитель генерального директора по основным видам
деятельности РОСФОТО А. В. Максимова

заведующая Отделом обеспечения сохранности и учета
фотодокументов РОСФОТО Е. А. Агафонова

методист Отдела обеспечения сохранности и учета
фотодокументов РОСФОТО О. Ф. Уйманен

Переводчик: М. М. Гурьева
Редактор: Е. А. Васильева
Корректор: О.Е. Юдина
Оригинал-макет, верстка: А. Л. Макаров

Содержание

М.Г. Рогозина

Фотографическая коллекция Музея архитектуры имени А.В. Щусева: история, происхождение и атрибуция

Существующий в Москве Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева имеет длительную и сложную историю. В 1934 г. была основана Академия архитектуры СССР, и при ней на территории закрытого Донского монастыря организован Музей Академии архитектуры (МАА). Учредителями музея и членами его ученого совета были историки искусства, архитекторы, реставраторы, профессора МГУ. Сотрудники музея четко понимали, что архитектурный музей отличается от других художественных музеев тем, что в нем собираются не сами объекты, что физически невозможно, а их изображения, поэтому уже в год открытия начали собирать архитектурные графические и фотографические коллекции. Сейчас в музее хранится свыше полумиллиона фотоматериалов: негативов и уникальных, т.е. безнегативных, фотографий. Это дает повод говорить, что фототека музея является одним из крупнейших собраний фотографий особого жанра — архитектурного.

Первые десять лет каждая коллекция негативов, поступавшая в фототеку музея, получала свой номер. Позднее, когда по правилам, существовавшим в Академии архитектуры СССР, в музей приходили фонды негативов из проектных институтов или других организаций, они получали буквенный шифр по аббревиатуре организации, откуда передавался материал. Это помогает при изучении истории формирования музейного фотофонда, но очень усложняет хранительскую работу.

В момент образования музея оказалась «бесхозной» архитектурная часть коллекции Центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ) 1. Реставрационные мастерские были преемниками Императорского Московского археологического общества (ИМАО), которое существовало с 1863 г. В 1922 г. оно закрылось, а члены общества организовали ЦГРМ. Палаты Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной, занимаемые ИМАО со всеми коллекциями живописи, прикладного искусства, графики, фотографий и негативов, перешли в ведение ЦГРМ. В 1933 г. деятельность ЦГРМ была прервана, сотрудники объявлены врагами советской власти и отправлены в тюрьму или ссылку.

Коллекцию негативов из ЦГРМ приняли в музей под первым номером. Она насчитывает 11 тысяч негативов. Из них всего 7 негативов имели авторство (фотограф Н.Я. Епанешников), записанное в инвентарные книги, еще к 140 номерам авторство вписано позднее. В первые годы существования Музея архитектуры сотрудники считали главной задачей дать правильное описание объекта, изображенного на негативе, при этом часто не фиксировали имя автора снимка. Сейчас в музее идет трудная и кропотливая работа по выявлению авторства фотографов2. К сожалению, методы, применяемые для этих целей в изобразительном искусстве, не всегда полностью пригодны для атрибуции фотографий.

В инвентарных книгах Первой коллекции фамилия фотографа Н.Н. Ушакова3 вписана позднее в связи с его работами в 1908 г. в Черниговской губернии, съемкой интерьеров дома Талызина в 1911 г. и съемкой Кремля в 1918–1928 гг. Фотографии древностей Черниговской губернии 1908 г. очень красивы, по стилю они близки к работам художников группы «Мир искусства». Одну из самых высокохудожественных фотографий этой серии — «Колоннада дворца в Батурине» — И.Э. Грабарь поместил в первом издании «Истории русского искусства».

Н.Н. Ушаков снимал Московский Кремль после трагических событий 1917 г., фиксируя разрушения русской святыни в результате обстрела и последующие реставрационные работы. Среди этих снимков есть трагические кадры «расстрелянного Николая Угодника» — иконы на Никольских воротах, через которые большевики ворвались в Кремль. Есть величественные кадры вечных незыблемых кремлевских стен и панорамы Москвы, сделанные с купола Сената. Кроме высокого художественного качества этой фотосерии, она ценна тем, что фиксирует несохранившиеся постройки Кремля: Чудов и Вознесенский монастыри, Малый Николаевский дворец и др.

Вторым крупным фотографом-художником этой коллекции был И.Н. Александров4.. Его имени изначально не упоминалось в инвентарных записях, оно было установлено позднее по авторским фотоотпечаткам с выдавленным в углу на лицевой стороне оттиском металлического штампа и иногда отпечатанным на обратной стороне резиновым штампом. Самые большеформатные стеклянные негативы (24 × 30 см) были сделаны И.Н. Александровым в 1890-е гг. и посвящены Москве. На паспарту некоторых отпечатков имеется еще штамп ИМАО. Кроме сотрудничества с Археологическим обществом, И.Н. Александров работал по заданию архитектора Ф.О. Шехтеля, снимая построенные им здания. Авторские отпечатки (без негативов) поступили в Музей архитектуры в составе коллекции Ф.О. Шехтеля.

В Первой коллекции имеются негативы А.А. Иванова-Терентьева5. В 1909–1910 гг. он был послан от ИМАО снимать древности Новгородской губернии. На все негативы А.А. Иванов-Терентьев ставил тушью номера и точку по изображению в левом нижнем углу. Его негативы и отпечатки легко узнаваемы. Другие фотографы тоже нумеровали свои негативы. Во-первых, это был И.Ф. Барщевский, но его коллекция широко известна, и его почерк трудно спутать с другими. Первые 820 снимков он еще и подписывал: «Собственность фот. Барщевского», хотя не на каждом негативе. Другим мастером был Д.В. Машуков. Его коллекция хранится в Днепропетровском историческом музее, но отпечатки имеются в различных собраниях, в частности в Музее архитектуры и в Российской национальной библиотеке. Третьим известным фотографом начала XX в., нумеровавшим свои негативы, был С.А. Орлов. Он снимал в Костромской и Владимирской губерниях. Его номера написаны крупным округлым почерком, и их довольно легко отличить от других. В Музее архитектуры имеется некоторое количество его отпечатков, но без негативов.

Интересна история установления имени фотографа Н.П. Агапова. В 2005 г. один коллекционер попросил сотрудников музея определить объекты съемки на недавно приобретенных 22 фотоотпечатках. Это были отпечатки с резиновыми штампами

Н.Н. Ушаков (1868 — после 1928). Интерьер дома Талызиных в Москве. 1911
МУАР, инв. № I-486, Р11 4989–08

И.Н. Александров (? — после 1935). Усадьба Черкутино Владимирской губернии. Интерьер главного дома. 1900-е
Негатив на стекле. 24 × 30 см
МУАР, инв. № 2–29

фотографа и датой съемки «12 мая 1919 г.» на обороте. Фотоснимки показались сотрудникам знакомыми — это были храмы Покрова и прп. Иоасафа царевича Индийского в Измайлове и другие объекты Москвы и Подмосковья. Отпечатки оказались сделанными с негативов, которые хранились в Первой коллекции. Так в музее узнали новое имя фотографа. К сожалению, более ничего об этом фотографе выяснить не удалось.

Также относительно недавно определили, что 134 негатива из Первой коллекции происходят из коллекции Э.В. Готье-Дюфайе, о которой речь пойдет ниже.

В 1920-е гг. сотрудник Третьяковской галереи профессор Алексей Иванович Некрасов собрал в фондах галереи архитектурную фотоколлекцию, которую, пополнив современными работами, передал в Музей Академии архитектуры сразу после его открытия. Эта коллекция получила название Второй. Она небольшая — всего 1962 негатива. В нее вошли прекрасные стеклянные негативы И.Н. Александрова по теме «Русские усадьбы» (167 ед.) 6. Можно предположить, что И.Н. Александров был приглашен для фотосъемок С.П. Дягилевым, который обследовал в начале XX в. провинциальные усадьбы с целью выявления выдающихся произведений искусства. Картины из русских усадеб были выставлены на историко-художественной выставке русских портретов в Таврическом дворце в С.— Петербурге в 1905 г. И.Н. Александров снимал картины на выставке. Эти негативы хранятся в фотоотделе Третьяковской галереи. В инвентарной книге негативов Третьяковской галереи были ранее записаны и снимки И.Н. Александрова, переданные А.И. Некрасовым в МАА. Некоторые произведения И.Н. Александрова с видами усадьбы Архангельское были опубликованы в журнале «Мир искусства» в 1904 г., но, как обычно, без указания автора съемки.

Еще часть негативов, входящая во Вторую коллекцию, была сделана фотографом Е.М. Томиловской7 под руководством самого профессора А.И. Некрасова, когда они ездили по Московской области с целью выявления и фиксации памятников архитектуры. Фамилию фотографа установили по книге А.И. Некрасова «Художественные памятники Москвы и городов Московской губернии».

240 негативов Второй коллекции относятся к коллекции Э.В. Готье-Дюфайе 8. В 1913 г. Комиссия по изучению старой Москвы объявила фотографический конкурс «Уходящая Москва». Э.Ф. Готье-Дюфайе разработал программу этого конкурса. Выставка работ участников должна была состояться в конце лета 1914 г., но была отменена в связи с начавшейся Первой мировой войной. Известны фамилии фотографов, представивших свои работы, но самих работ не сохранилось. В Российской государственной библиотеке хранятся 8 альбомов, на обложках которых наклеена надпись «Э.В. Готье-Дюфайе». Все 569 фотографий подписаны и датированы одной рукой, и все они (за исключением двух видов Девичьего поля 1890 г.) выполнены одним фотографом в 1912–1914 гг. Тема фотоснимков отвечает программе конкурса «Уходящая Москва», имя фотографа неизвестно, однако существует мнение, что автором был сам Э.Ф. Готье-Дюфайе. При сравнении негативов, хранящихся в Музее архитектуры, с фотографиями из альбомов было определено 430 идентичных изображений. Часть негативов пришла из ЦГРМ и хранится в Первой коллекции, часть — из ГТГ и хранится во Второй коллекции, а часть — из разных источников и хранится в Пятой коллекции.

Э.В. Готье-Дюфайе (1863 — после 1922)
Московский зоопарк. 1913–1914
МУАР, инв. № 2–1406

Третья коллекция негативов сформирована по тематическому принципу — это коллекция зарубежной архитектуры. Она крайне бедная, т.к. создавалась в советский период. В нее входят репродукционные негативы с уникальных фотографий и книг, а также негативы, сделанные архитекторами во время их редких поездок за границу, чаще всего на низком, непрофессиональном уровне.

Четвертая коллекция (1400 нег.) была создана одним фотографом — Николаем Николаевичем Лебедевым. Он работал в 1920-е гг. по заданию Московского отдела народного образования, занимавшегося тогда охраной памятников в городе. Н.Н. Лебедев был профессиональным фотографом, он снимал памятники архитектуры и их интерьеры. Большая серия снимков (118 ед.) посвящена строительству в 1924 г. второго деревянного мавзолея В.И. Ленина. Кроме негативов, в музее хранятся его отпечатки по реставрации Китайгородской стены, которые интересны не только с архитектурной и исторической, но и с бытовой точки зрения.

Пятая коллекция была создана для регистрации негативов, создаваемых фотографами по заданию сотрудников музея. Первые три десятка негативов — съемка усадьбы Петровское-Алабино фотографом Н.Я. Епанешниковым9, работавшим в музее. Съемка четкая, подробная, суховатая и несколько безликая.

В Пятую коллекцию записывали все поступившие в музей негативы по русской архитектуре, так же, как в Одиннадцатую коллекцию — все негативы по советской архитектуре.

Шестая коллекция — это материалы, поступившие из Ярославских реставрационных мастерских (1218 негативов). В них зафиксированы разбитые артиллерией в 1918 г. памятники архитектуры города, в основном — храмы, и их реставрация в 1920-е гг. В мастерских работало несколько прекрасных фотографов, имена которых нам неизвестны.

В небольшой (817 ед.) Седьмой коллекции собрано пять разных коллекций, приобретенных в 1934–1935 гг. Это — коллекция негативов по Русскому Северу, закупленных у К.Ф. Некрасова (93 ед.), у профессора П.М. Дульского (94 ед.), у Н.Н. Соболева (323 ед.) и некоторых др.

Н.Н. Лебедев. Строительство второго деревянного мавзолея В.И. Ленина. 1924
Негатив на стекле
МУАР, инв. № 4–900

М. А. Ильин (1903–1981). Собственный дом архитектора К. Мельникова. 1930
МУАР, инв. № 5–18037

В 1930-е гг. и позднее в Музее архитектуры не было понятия «научно-вспомогательный фонд», его функцию выполняли Восьмая и Девятая коллекции.

В 1942 году была организована Комиссия по изучению и фиксации погибших во время Великой Отечественной войны памятников архитектуры. В 1944 г. она была преобразована в Государственное управление охраны памятников (ГУОП). После его закрытия в 1951 г. все материалы Управления были переданы в Музей архитектуры, в том числе и коллекция негативов (12 тыс. ед.).

Из коллекций, пришедших из институтов Академии архитектуры, интересны коллекции с шифрами «тн» и «Г» — материалы Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры (ЦНИТИА), ныне — Научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства (НИИТАГ).

Параллельно с Музеем архитектуры с 1945 г. существовал Государственный музей русской архитектуры, собиравший свои коллекции. В 1964 г. музеи объединили под общим названием — Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева (ГНИМА).

В 1980-е гг., в соответствии с правилами министерства культуры, музей перешел на поформатное хранение негативов. Все старые коллекции были закрыты, и заведены новые.

В 1990-е гг. в Музей архитектуры пришли материалы закрывшихся организаций — Мособлстройреставрации и Архитектурного кабинета Дома архитекторов.

Таким образом, в настоящее время можно говорить о создании наиболее полной коллекции русской архитектурной фотографии второй половины XIX–XX в.

Архитектурная съемка возникла с момента появления самой фотографии, но как отдельный жанр оформилась несколько позднее. В России это произошло в 1880-е гг., причем в творчестве сразу нескольких мастеров. Среди профессиональных фотографов это, в первую очередь, И.Ф. Барщевский10. Его фотоснимки имеются в собраниях многих музеев, библиотек и архивов, а фонд негативов находится в Музее архитектуры. С 1881 г. И. Ф. Барщевский начал работать исключительно в жанре архитектурной фотографии, поставив своей целью «ознакомить русское общество с русскими древностями». Он разработал принципы архитектурной съемки. В соответствии

И. Ф. Барщевский (1851–1948). Успенский монастырь в Старице. 1890-е
МУАР, инв. № МРА-2570

Ю. П. Еремин (1881/1883–1948). Улица Варварка. 1920-е
МУАР, инв. № ГУОП-2207, Р11–76

с этими принципами, желательно, чтобы общий вид ансамбля или отдельного памятника снимался с нескольких сторон и с наиболее выигрышных точек, затем отдельно снимаются фасад и его детали, далее — интерьеры и их детали и произведения декоративно-прикладного искусства, которые находятся в этом интерьере. Первоначально И. Ф. Барщевский работал с архитекторами-исследователями и реставраторами русской архитектуры В. В. Сусловым, А. М. Павлиновым, И. А. Тихомировым и Н. В. Султановым. Работая самостоятельно, он создал свои наиболее художественные работы: серия видов Москвы 1889 г., серия по Тверской губернии 1890-х гг. и др.

Многие исследователи архитектуры и реставраторы были фотографами. Выше уже говорилось об архитекторах А. А. Иванове-Терентьеве и Н. Н. Ушакове, которые являлись прекрасными фотографами-профессионалами.

Особенно хочется выделить М.А. Ильина11. Он передал в музей свою коллекцию — более двух сотен стеклянных негативов, сделанных на рубеже 1920–1930-х гг. В это время он работал в ЦГРМ, но проявлял интерес и к современной авангардной архитектуре. Для каждого архитектурного стиля М. А. Ильин подбирал соответствующую манеру фотосъемки. Русские усадьбы он снимал в традиционной манере, создавая особое настроение. Авангардные постройки были сняты в иной манере, с использованием интересных ракурсов. Снимки Ильина, опубликованные в книгах, многие принимают за работы А. М. Родченко. Работ самого Родченко в Музее архитектуры, к сожалению, не имеется.

Фотография относится к техническому виду искусства, в создании фотоснимка большую роль играет не только фотограф с его видением мира, но и аппаратура, которая может сглаживать индивидуальность мастера. Определение авторства архитектурной фотографии — работа крайне трудная. При съемке фотомастера применяют схожие приемы, разработанные еще в XIX в. Например, при работе с городским пейзажем профессионалы-фотографы обычно используют примерно одну и ту же точку съемки, найденную еще художниками-видописцами в XVIII в. Съемке отдельных объектов фотографы учились у архитекторов, которых сопровождали при обследовании памятников архитектуры. Это подобно архитектурным зарисовкам и обмерам, только в иной технике. Качество фиксации зависело от художественного видения фотографа. Снимки скорее

А. А. Соркин. ВДНХ. 1950-е
МУАР, инв. № 11–19426

М.М. Чураков (1925–1999). Скульптура воина с Триумфальной арки в Донском монастыре. 1962
МУАР, инв. № 5–34769

различаются по стилям, господствующим в тот или иной период. Фотографы в 1920–1930-е гг., снимая памятники архитектуры, фиксируют их спокойно, четко, по-деловому, не всегда стремясь к созданию художественного образа. Это напоминает стиль художников объединения АХРР12 1920-х гг. Так работали уже упоминаемые ранее Н.Н. Лебедев, Н.Я. Епанешников и другие фотографы. Некоторые снимки, сделанные в это время, например фиксация сноса церкви Николы в Мясниках, напоминают работы более раннего периода. Фотограф явно был знаком с искусством модерна. При взгляде на снимок «Вид на своды после сноса главы» вспоминаются работы Н.Н. Ушакова, но мы не имеем точных сведений, кто создал данную серию снимков.

В 1920–1930-е гг. работал Александр Тимофеевич Лебедев13, однофамилец Н.Н. Лебедева. Он снимал ушедшее, безвозвратно утерянное время — разоренные дворянские усадьбы и уничтожаемые на его глазах некрополи московского дворянства, купечества и старой интеллигенции. До революции Лебедев жил в Петербурге и работал с вел. кн. Николаем Михайловичем Романовым над съемкой надгробий для книги «Российский некрополь». Позднее в Москве он продолжил свою работу. Также А.Т. Лебедев снимал памятники, которые ставила новая власть, притом и самые курьезные из них, как, например, памятник Октябрьской Революции у Савеловского вокзала (ныне не сохранился). В этих фотографиях много злой иронии, что вообще-то не свойственно для архитектурного фотожанра.

Стиль ар деко, главенствовавший в архитектуре 1930-х гг., был не чужд фотографам этого времени. Так, фотограф А. Тартаковский снимал построенные в 1920–1930-е гг. здания. На снимках контраст света и тени подчеркивает остроту архитектурных форм. Очень выразительна его серия снимков набережных и мостов Москвы-реки. В инвентарных записях, к сожалению, не всегда упоминается имя фотографа, многие кадры установлены по авторским отпечаткам, подписанным на обратной стороне самим Тартаковским. В том же стиле, но другом образном ключе сделана неизвестным фотографом серия негативов с видами станций первой очереди Московского метрополитена.

В 1920-е гг. в фотографии был широко распространен стиль пикториализм. В нем работали Ю.П. Еремин14 и П.В. Клепиков15, чьи произведения этого времени попали в музей с коллекцией ГУОП. В трудные военные годы Ю.П. Еремин и П.В. Клепиков продали большое количество своих негативов, сделанных в 1920–1930-е гг., в фотофонд ГУОП. В 1940-х гг. Ю.П. Еремин уже почти не работал, известна только его съемка разрушенного ансамбля Нового Иерусалима в 1944 г.

П.В. Клепиков в 1940–1950-е гг. постоянно работал по заданиям Общества охраны памятников и Музея архитектуры. Работы Клепикова в эти годы нельзя назвать пикториалистскими. В них есть строгость и четкость научной фотографии, но присутствует и высокая образность. Среди лучших его снимков можно назвать серию видов зданий московского классицизма и ампира, в частности интерьеры Колонного зала.

В 1940-е гг. в архитектурную фотографию приходят новые мастера: С.Г. Шиманский, А.А. Соркин и др. Самые роскошные, даже несколько барочные снимки у С.Г. Шиманского16. Он снимал архитектуру сталинского времени, и на фотографиях она становилась похожей на свои прототипы — постройки Древнего Рима или итальянского Ренессанса. Особо хочется отметить потрясающе умелую съемку Ленинграда и его пригородных дворцов в 1947–1948 гг. Находя особые ракурсы и подбирая экспозицию, С.Г. Шиманский сумел сфотографировать пригородные дворцы так, как будто они не пострадали во время Великой Отечественной войны. Это, конечно, можно назвать украшательством, но для того времени такой подход был оправдан. Негативы Шиманского легко узнаваемы. Он хранил их в специальных закрывающихся конвертах из кальки, на которые ставил оттиск резинового штампа. К сожалению, сейчас пришлось заменить авторские конверты на новые из специальной бескислотной кальки, для лучшей сохранности негативов.

А.А. Соркин17, специализировавшийся на съемке скульптуры, здания снимал так же объемно и выразительно. Оба фотографа, хотя и продолжали работать в 1960-е гг. и даже снимали строительство «хрущевок», оставались мастерами эпохи начала 1950-х гг., когда в архитектуре господствовал украшательский стиль.

В жанре архитектурной фотографии работал известный фотограф-художник Н.С. Грановский18. Он много снимал для периодических изданий и был прекрасным фотографом-репортером. Его чисто архитектурные снимки с художественной точки зрения носят характер репортажа и оставляют впечатление воспевания автором приукрашенного бытия. Негативы Грановского помечены особым способом — на них в верхнем правом углу сделан небольшой треугольный вырез по пустому краю.

В период, называемый «хрущевской оттепелью», в архитектурную фотографию пришли А.А. Александров, М.М. Чураков, Н.Д. Ковешников, В.В. Робинов и др. Все они работали только с черно-белой фотопленкой, за исключением В.В. Робинова, снимавшего на цветные негативы. Негативы работ этих мастеров тоже хранятся в музее. Их творчество можно сравнить с «суровым стилем» в живописи, который был ведущим среди молодых художников-шестидесятников.

Алексей Алексеевич Александров19, однофамилец И.Н. Александрова, самый вдумчивый из этих фотографов В начале своей деятельности Александров работал с А.А. Соркиным и учился у него приемам архитектурной съемки. Но работы Александрова стилистически отличаются от фотографий учителя, они сдержаннее, проще и искреннее. Его снимки, украшающие многие издания, всегда точно выверены по композиции и свету. В них прекрасно сочетается художественный образ объекта и художественность самой фотографии.

М.М. Чураков20 сотрудничал с музеем более 40 лет. Он много снимал по заданиям музея, а после смерти А.А. Александрова проводил съемки для научных изданий и больших альбомов. В фотографиях Чуракова также умело сочетается художественный образ памятника архитектуры и индивидуальное видение мастера.

Много снимков в музей передал М.Г. Каверзнев — фотограф-любитель, достигший практически профессионального уровня. Он фотографировал памятники по всей Центральной России. Его снимки сделаны правильно, но весьма однообразно.

В музей поступает большое количество фотографий, сделанных архитекторами, архитектуроведами и краеведами. Так, в 1960-е гг. поступили работы М.И. Молчанова — 20 тысяч отпечатков размером 9 × 12 см. Молчанов был любителем и снимал крайне плохо, но он зафиксировал все улицы и переулки Москвы в период с 1956 по 1962 г. Сейчас эти снимки приобрели большую историческую ценность, т.к. сохранили виды города, которого почти уже не осталось.

В 2000 г. музей приобрел коллекцию Ю.С. Ушакова, который занимался изучением связи ландшафтов и памятников архитектуры Русского Севера. Фотоснимки сделаны на хорошем уровне и представляют большую ценность для исследователей, т.к. до Ушакова никто не снимал в таком аспекте пригородные и культурные ландшафты. Как архитектор, Ушаков снимал архитектурные памятники с тех ракурсов, с которых не принято снимать у профессионалов-фотографов, но для специалистов часто именно эти снимки представляют особый интерес.

Большинство негативов коллекции Московской областной строительно- реставрационной мастерской (МОРЕС), переданные после ее закрытия в музей, представляют собой рабочие материалы архитекторов-реставраторов. Их выполняли и профессиональные фотографы, и сами архитекторы. Фиксационная съемка реставрационных работ требует точности, правильности передачи всех моментов работы. Она не претендует на художественность, но необходима для реставрации и для истории науки. В картотеке, переданной одновременно с негативами, на карточках имеются графы: автор съемки и автор аннотации, что придает научную весомость материалам коллекции МОРЕС.

Коллекция Музея архитектуры им. А.В. Щусева постоянно пополняется фоторабо тами как старых мастеров, так и современных авторов. Материалы коллекции востребованы специалистами различных областей науки и культуры: архитекторами, реставраторами, дизайнерами, историками, искусствоведами, работниками кино и телевидения, а также студентами для выполнения курсовых и дипломных работ. Приезжают научные сотрудники и студенты из-за рубежа. Часто обращаются к нам за помощью представители православной церкви и других религиозных конфессий. Музей предоставляет фотоматериалы для различных выставок и публикаций в печатных изданиях.

[1] Материалы из коллекции ЦГРМ передали в ГИМ, ГТГ и МАА, архивные материалы были переданы в Российский государственный архив экономики.

[2] К сожалению, до недавнего времени авторство фотографов в изданиях указывалось крайне редко. Исключением является «История русского искусства», изданная И.Э. Грабарем в 1900-х гг.

[3] Ушаков Николай Николаевич (1868 — после 1928) окончил МУЖВЗ со званием классного художника-архитектора.

[4] Иван Николаевич Александров (? — после 1935), участник фотографической выставки 1896 г., неоднократно упоминается в письмах И.Э. Грабаря как один из лучших фотографов.

[5] Александр Алексеевич Иванов-Терентьев (1875 — после 1937) окончил МУЖВЗ со званием внеклассный художник-архитектор, до 1917 г. построил в Москве несколько домов, член РФО, после 1917 г. профессионально занялся фотографией. По сведениям, полученным от В.Н. Иванова, пострадал в 1937 г.

[6] Рогозина М.Г. Усадебные фотографии И.Н. Александрова // Сборник ОИРУ. Вып. 6 (22). М., 2000.

[7] Томиловская Е.М.— младший хранитель Этнографо-Археологического музея 1-го МГУ. Она была фотографом-любителем, ее негативы сделаны на стекле (13 × 18 см), но плохо обработаны, художественное качество снимков также оставляет желать лучшего.

[8] Эмилий Владимирович Готье-Дюфайе (1863 — после 1922), происходил из семьи французов, с XVIII в. живших в Москве и торговавших на Кузнецком мосту антиквариатом. Э.Ф. Готье-Дюфайе был известным любителем старины и коллекционером московских древностей. Член-корреспондент ИМАО с 23 марта 1906 г., действительный член ИМАО с 19 декабря 1906 г.. С В 1909 г. стал одним из организаторов Комиссии по изучению старой Москвы при ИМАО и товарищем председателя комиссии.

[9] Николай Яковлевич Епанешников (1880-е –1950-е) — фотограф ЦГРМ и МАА.

[10] Иван Федорович Барщевский (1851–1948), член-корреспондент ИМАО с 1883 г. Фотограф ИМАО, фотограф Императорской Академии художеств, заслуженный деятель искусств.

[11] Михаил Андреевич Ильин (1903–1981). В 1920-х гг. член Общества изучения русской усадьбы и общества «Старая Москва». Работал в ЦГРМ и был репрессирован, как и большинство сотрудников. Доктор искусствоведения, профессор МГУ, специалист в области истории древнерусского искусства и архитектуры русского классицизма.

[12] АХРР— Ассоциация художников революционной России (с 1922; с 1928 — АХР, Ассоциация художников революции) — крупное объединение советских художников реалистов 1920-х гг.

[13] Трутнева Н.Ф. Александр Тимофеевич Лебедев, летописец московского некрополя // МНИАИО. 1996. С. 17–22.

[14] Юрий (Георгий) Петрович Еремин (1881/1883–1948). В коллекции ГУОП 950 негативов, сделанных в 1920–1930 гг.

[15] Петр Васильевич Клепиков (1884–1960), выдающийся фотохудожник. В коллекции ГУОП имеется 1460 его негативов.

[16] Сергей Гаврилович Шиманский (1898–1972).17 Абрам Аркадьевич Соркин (1898–1963).

[18] Наум Самойлович Грановский (1910–1984) — фотокорреспондент ТАСС, заслуженный деятель культуры РСФСР, член Союзов журналистов и архитекторов, награжден орденом Красной Звезды.

[19] Алексей Алексеевич Александров (1914–1982), ученик фотографа А.А. Соркина.

[20] Михаил Михайлович Чураков (1925–1999). Работая фотографом в Проектно-экспериментальных мастерских, в 1950 г. получил задание организовать фотолабораторию в МАА на территории Донского монастыря.

Н.А. Федюшина

Коллекция фотографий Государственного музея-заповедника «Петергоф». Фонд «Фотодокументы»

Формирование петергофской фотоколлекции началось одновременно с созданием музейного комплекса в бывшей летней императорской резиденции, национализированной после революций 1917 г. Основные поступления происходили из архива бывшего Петергофского дворцового управления и Государственного музейного фонда1. В первые послереволюционные годы пейзажи, внутренний вид дворцов и павильонов снимали фотографы В. В. Варжанский (1917, 1918) и А. Хотеновский (1921). В 1924–1927 гг. к работе над выставочными и издательскими проектами научного отдела привлекался фотограф Русского музея К.К. Кубеш2. Помимо большого количества репродукционной и фиксационной съемки, мастер отобразил последствия наводнения 23 сентября 1924 г., когда был затоплен Нижний парк, бурей поломало и свалило много вековых деревьев, занесло песком и илом фонтанные бассейны, пруды и каналы. С 1928 по 1941 г. систематическое пополнение фототеки обеспечивал фотограф Ю. Ф. Никольский. Более 4 000 его фотоснимков составили подробный отчет о ремонтно-реставрационной, экспозиционно-выставочной и культурно-массовой деятельности музея в 1930-е гг.

Самые значительные поступления были связаны с генеральной инвентаризацией музейных фондов 1938–1839 гг., сопровождавшейся фотофиксацией дворцовых интерьеров и наиболее ценных предметов. К началу Великой Отечественной войны в фототеке петергофских музеев числилось около 10 000 негативов и отпечатков и 85 фотоальбомов, ранее принадлежавших императорской семье. При эвакуации музейных ценностей в 1941 г. не все фотоматериалы удалось вывезти, большая часть собрания была утрачена в период оккупации Петергофа. Возврат спасенной части коллекции из Павловского дворца-музея, где хранились реэвакуированные фонды ленинградских пригородных дворцов3, растянулся на долгие 30 лет и в результате составил около 2000 фотографий, 300 негативов и 9 фотоальбомов. В послевоенные годы фототека, входившая в состав научно-вспомогательного кабинета архива, активно наполнялась материалами, связанными с реставрацией и воссозданием дворцов и парков. Более 4000 фотографий поступило из Госфотокомбината «Ленфотохудожник». В 1930-е и в 1950-е гг. Петергофский парк культуры и отдыха трудящихся снимали ведущие мастера комбината: С. Г. Бамунер, М. М. Брейткас, Л. Л. Зиверт, А. И. Кожевников, Р. А. Мазелев, Д. Фишев, А. И. Штейнгардт и др. В годы Второй мировой войны многие из них стали фотокорреспондентами Лентасс, которым предстояло зафиксировать страшную картину разрушений дворцово-парковых ансамблей пригородов Ленинграда. На фотографиях С. Г. Гасилова, М. А. Величко, А. Я. Сэккэ, С. Сучатова, Г. Чертова, Лебедева, Зубкова, Мирославской, К. Богданова, И. А. Наровлянского, Р. Иванюхина, как на ленте кинохроники, обугленные руины дворцов и панорамные виды парков, где тысячи ленинградцев на воскресниках расчищают завалы из срубленных деревьев и колючей проволоки, засыпают окопы, ходы сообщения и воронки, сносят блиндажи, сажают деревья и цветы, сменяются эмоционально насыщенными кадрами первых после войны народных гуляний в день открытия парков 17 июня 1945 г. и торжественного пуска фонтанов 25 июня 1946 г. Работы знаменитого петербургского фотопублициста И. А. Наровлянского (1921–2000) посвящены возрождению главного символа Петергофа — фонтану «Самсон». На 430 фотоснимках подробно прослежен весь путь создания статуи от маленькой пластилиновой модели в мастерской ее создателя скульптора В. Л. Симонова и ее отливки и монтажа на заводе «Монументскульптура» до установки сверкающего золотом исполина на пьедестал и грандиозных праздничных торжеств на Большом каскаде и концертных площадках Нижнего парка.

С 1950 года в музее возобновилась работа фотолаборатории, фотохроникерами жизни музея в разные годы были З. П. Гуриненко (1950-е), А. М. Фрейдин (1960-е), Г. И. Снытко (1970-е), Н. П. Семенков (1980–1990-е), Л. В. Таразевич (2000-е). Основной объем поступлений был связан с фиксационной съемкой реставрационных работ, музейных экспозиций и фондовых коллекций. Большая часть собрания посвящена культурно-массовой работе, традиционным петергофским праздникам, визитам глав государств, правительств, выдающихся деятелей культуры и искусства, открытиям новых музеев и выставок. История музея XXI в. пишется уже с помощью новых информационных технологий, аналоговые фотографии уступили место цифровым, что ставит перед хранителями новые задачи по обеспечению сохранности электронных документов.

В 1996 г. решением ЭФЭК ГМЗ «Петергоф» в целях создания оптимальных условий хранения, изучения и использования фотографий, имеющих особое историческое, художественное и культурологическое значение, был создан фонд «Фотодокументы». С выделением фотофонда в самостоятельное подразделение собирательская деятельность стала более планомерной и целенаправленной, благодаря чему на настоящий момент музей-заповедник располагает обширным и разносторонним собранием петергофских видов второй половины XIX — начала XX в., включающим винтажные отпечатки и копии негативов и позитивов из различных музейных и архивных собраний Петербурга и Москвы. Помимо иконографии Петергофа приоритетным направлением комплектования фонда в течение последних пятнадцати лет стал поиск аналогов для воссоздания фотографического убранства интерьеров частных императорских дворцов в парке «Александрия».

На 1 декабря 2013 г. в фонде «Фотодокументы» хранится 12 473 единицы хранения основного и 18074 научно-вспомогательного учета, скомплектованных по трем разделам: дореволюционные отпечатки 1857–1917 гг., фотографии периода музеефикации петергофского дворцово-паркового комплекса 1918–1941 гг., фотофиксация разрушений, причиненных Петергофу в годы Второй мировой войны, и восстановительных работ 1944–1990-х гг.

В. А. Каррик (1827–1878). Оруженосцы 1-го взвода (грузин) лейб-гвардии Кавказского эскадрона Собственного Его Императорского Величества Конвоя (в парадной и повседневной форме). Санкт-Петербург, ул. Малая Морская, д. 19. 1859–1870
Альбуминовый отпечаток, фирменный бланк. 9,1 × 5,7; 10,0 × 5,9 см
ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 3908/125-фд

Собрание дореволюционной фотографии охватывает широкий круг тем: виды летней резиденции российских императоров и великокняжеских усадеб на бывшей Петергофской дороге, портреты членов Дома Романовых и их европейских родственников, пребывание императорской семьи в Петергофе, в том числе военные смотры, парады, визиты глав иностранных государств, праздничные церемонии, иллюминации в Нижнем парке, а также портреты служащих Петергофского дворцового управления и жителей Петергофа.

Основные жанры — портретный, видовой, документальный.

Портретная фотография 1850–1920-х гг.

Собрание портретов начало формироваться с середины 1990-х гг., главным образом, за счет закупок и даров музею. Сегодня оно содержит более 900 отпечатков 1850–1920-х гг., включая 260 в составе «романовской галереи». Подавляющее большинство портретов выполнено в фотостудиях Петербурга — Петрограда на бланках различных форматов от «миньона» и «визитки» до «панели» и более крупных размеров. Среди изображенных лиц — царствовавшие особы, их родственники, приближенные, государственные и общественные деятели, люди знаменитые и безвестные.

Большая часть портретов выполнена на карточках-визитках, широко распространившихся во всем мире благодаря остроумному изобретению француза Адольфа Эжена Диздери (1819–1890). В 1854 г. он запатентовал в Париже камеру с несколькими объективами, позволяющую на одной фотопластинке получать от четырех до восьми изображений маленького «визитного» формата 9 × 6 см. Это существенно удешевило процесс производства, сделав фотопортреты доступными практически всем слоям общества. Фотовизитки стали «ярким коммуникативным феноменом»4 второй половины XIX столетия, ими активно обменивались, часто помещая на обратной стороне или в углу снимка дарственную надпись или шутливое посвящение. В конце 1890-х гг. их стали использовать в качестве документа, удостоверяющего личность. Заверенные сургучными печатями и подписями должностных лиц они служили пропусками, проездными и студенческими билетами.

Значительным вкладом в музейное собрание стали три коллекционных альбома с 235 визит-портретами 1855–1870-х гг. самых популярных личностей эпохи от членов семьи Романовых и выдающихся деятелей литературы и искусства до рядовых актеров петербургской сцены и европейских гастролеров. Среди звездных имен авторов альбома, таких как: Пьер-Луи Пирсон (фотоателье «Mayer & Pierson»), Адольф Диздери, Шарль Ройтлингер (Париж), Густав Шауэр (Берлин), Иван Мечковский (Варшава), Мариан Конарский (Москва), Людвиг Бутримович, Наполеон Кюи, Иван Гох, Николай Досс (Санкт-Петербург) — пальма первенства принадлежит петербуржцам Сергею Левицкому и Карлу Бергамаско. Высокое техническое мастерство и тонкий художественный вкус сделали их еще при жизни классиками жанра. Портреты «патриарха русской фотографии» С. Л. Левицкого (35 фото) отличаются лаконизмом и простотой: нейтральный фон, ясный и четкий силуэт, непринужденность и выразительность позы и движений, минимум аксессуаров. В театральной галерее доминируют работы «фотографа Императорских театров» К. И. Бергамаско (105 фото), где, не стесненный рамками официального портрета, он демонстрирует неистощимую фантазию в стремлении показать свою модель в самом выигрышном свете, подчеркнув все достоинства ее внешности и спрятав недостатки. Отличительные черты стиля Бергамаско — мягкие контуры, эффектная поза, значительность жеста. Он любил экспериментировать со светом, декорациями, разнообразными рисованными фонами; одним из первых стал ставить в кадре мизансцены. Бергамаско принадлежит редкий портрет великой княгини Анастасии Михайловны5 в овале 40 × 49 см, изображающий ее погрудно, анфас, в русском придворном платье; портрет снабжен автографом автора и дарственной надписью: «Офицерам кают-компании фрегата “Герцог Эдинбургский” Анастасия, Палермо, 1882 г.».

Особый интерес вызывают снимки А. Ф. Лоренса, Г. Лорана, В. А. Каррика с так называемыми «уличными типами»: бедными крестьянами, рабочими, торговцами «в разнос», дворниками, извозчиками, солдатами. Широкое увлечение реализмом и народностью в 1860-е гг. подвигло фотографов на создание портретов представителей низших слоев городского и деревенского населения. Пионер этнографического жанра шотландец В. А. Каррик создал всемирно известную серию снимков «Картины русской жизни», правдиво показывающих жизнь крестьян и трудового городского люда. В альбом вошли одни из первых снимков народных типов, выполненные фотографом в 1860–1865 гг. в стенах своего петербургского фотоателье.

Большим успехом у современников пользовались работы выдающегося мастера художественного фотопортрета Г. И. Деньера. Талантливый художник с академическим образованием, высокий профессионал, изобретатель в области фототехники, он начал свою деятельность в 1849 г. и, наряду с С. Л. Левицким, сыграл большую роль в становлении фотоискусства в России.

К. И. Бергамаско (1830–1896). Актеры Александринского театра в сцене из спектакля А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Борис Годунов — А. А. Нильский, волхвы — Волков, Россия, Петровский. Санкт-Петербург, Невский пр., д. 12. 1867
Альбуминовый отпечаток, фирменный бланк. 8,7 × 5,3; 10,2 × 6,1 см
гмз «Петергоф», инв. № пдмп 3908/115-фд

В коллекции музея творческое наследие Г. Деньера представлено «визит-портретами» Александра II и цесаревны Марии Федоровны, а также крупноформатным портретом (овал 40 × 30 см) наследника цесаревича Николая Александровича в мундире лейб-гвардии Гродненского полка, отличающимися редкой для ранней фотографии особой мягкостью рисунка, что достигалось печатанием с двух наложенных друг на друга негативов и в фотографической литературе получило название «эффект Деньера». Несомненные художественные достоинства, высокая историческая и иконографическая ценность присущи энциклопедическому «Альбому фотографических портретов августейших особ и лиц, известных в России», изданному Деньером в 1865 г. 147 из 163 листов альбома собрал петербургский филокартист Н. П. Шмитт-Фогелевич, подаривший свою коллекцию нашему музею6.

Фотоснимки Левицкого, Бергамаско, Деньера, ставшие заметными вехами в иконографии семьи Александра II, были использованы в воссоздании богатой фотографической коллекции Фермерского дворца, открывшего свои двери для посетителей летом 2010 г.

С конца 1860-х гг. фотографы стали работать с новыми форматами, отличавшимися от скромных «визиток» не только большими размерами, но и разнообразием декоративных решений в оформлении отпечатка. Первые фотографические бланки нарезались непосредственно в фотоателье и имели число утилитарное значение, обеспечивая сохранность склонного к скручиванию тонкого отпечатка. Для новых стандартов: «кабинет», «будуар», «империаль», «панель» — паспарту изготавливаются по индивидуальному заказу в лучших литографических заведениях России и Европы. На плотных листах разноцветного картона с золотым или серебряным обрезом, различными видами тиснения и затейливыми шрифтами печатались факсимиле фирмы или фотографа, адрес, наградные медали и прочая реклама. Высшим знаком качества фотоизделия служило изображение государственного герба, на которое имели право придворные поставщики и победители всероссийских и международных выставок.

В 2003 г. из приобретенной музеем коллекции известного петербургского историка-генеалога Р. Г. Красюкова в фонд «Фотодокументы» поступило 58 отпечатков 1870–1900-х гг. на фирменных паспарту фотосалонов Л. Городецкого, С. Левицкого, А. Оцупа, «К.Е. фон Ган и К°», А. Пазетти, «Боассон и Эгглер», «Рентц и Шрадер» (С.— Петербург), Д. Асикритова (Москва), Г. Лазовского (Киев), Ш. Сколик (Вена), «J. Danielsen», «Hansen & Weller» (Копенгаген), «J. Russel & sons», «Aboyne & Ballatep» (Лондон), куда вошли одиночные и групповые портреты представителей русского императорского и европейских

И. К. Бианки (1811–1893). Морская терраса у дворца «Монплезир» в Нижнем парке Петергофа. Итальянская портретная фотография художника И. Бианки. Санкт-Петербург, Михайловская пл., дом Бодиско. 1857–1865
Альбуминовый отпечаток, фирменный бланк. 24,8 × 38,0; 39,5 × 49,7 см
гмз «Петергоф», инв. № пдмп 158-фд

И. К. Бианки (1811–1893). Мраморная площадка на морской террасе Монплезира в Нижнем парке Петергофа. Итальянская портретная фотография художника И. Бианки. Санкт-Петербург, Михайловская пл., дом Бодиско. 1857–1860
Альбуминовый отпечаток, фирменный бланк. 26,0 × 38,2; 39,4 × 50,0 см
гмз «Петергоф», инв. № пдмп 131-фд

королевских домов, репортажи о военных маневрах и высочайших визитах. Фотографы, обслуживающие высший свет общества, диктовали моду в искусстве светописи, новаторски используя более совершенные фотоматериалы и технику. Применение позитивных бумаг, очувствленных солями платины, тонко улавливающими все мельчайшие детали и дающие богатый тональный диапазон, позволяло достигать высоких художественных результатов. Одним из первых в России в технике платинотипии стал работать Анаклет (Петр) Альфредович Пазетти —поставщик великокняжеских дворов, «фотограф Его Императорского величества», обладатель многочисленных наград за участие в фотографических выставках 1880–1890-х гг. Творческой манере Пазетти присущ тонкий лиризм, стремление передать индивидуальность, внутреннюю красоту своих моделей. В крупноформатном портрете императрицы Марии Федоровны сочетание акварельной нежности и прозрачности изображения с общим глубоким, бархатным тоном подчеркивает отмечаемую многими современниками магию ее удивительного обаяния и привлекательности. За «художественно исполненные портреты на платиновой бумаге» художник получил первую премию на петербургской выставке 1891 г.

Популярную придворную фотографию А. А. Пазетти на Невском проспекте, 24 в 1902 г.приобрели известный швейцарский фотограф Фредерик Боассон и его давний компаньон германский подданный Фриц Эгглер. На протяжении последующего десятилетия они занимались парадной портретной съемкой императорской семьи, предназначенной для тиражирования и публикации в прессе. О высоком профессионализме фотографов можно судить на примере двух большеформатных групповых портретов детей княгини Ольги Валериановны Палей, графини Гогенфельзер,7 и семьи великого князя Александра Михайловича. Добиваясь ощущения естественности в сложных многофигурных композициях, мастера тщательно продумывали постановку каждой фигуры перед объективом, обращая особое внимание на динамичность позы, поворот головы, положение рук, направление взгляда.

А. И. Ясвоин (работал в 1870–1880-е). Торжественная встреча лейб-гвардии Конногренадерского и лейб-гвардии Уланского полков, вернувшихся с Русско-турецкой войны. Петергоф. 19 сентября 1878. Новый Петергоф, Петербургская ул., д. 12. 1878
Альбуминовый отпечаток, паспарту. 19,0 × 25,5; 29,0 × 33,5 см
гмз «Петергоф», инв. № пдмп 121-фд

Неизвестный фотограф (Булла К.К.?). Император Николай II на церемонии закладки храма-памятника русским морякам Спас-на-Водах. Санкт-Петербург. 1910
Бромосеребряный отпечаток.
17,0 × 22,7 см
гмз «Петергоф», инв. № пдмп 3922-фд

С конца 1870-х гг. в жанре портрета чрезвычайно успешно работали Андрей Иванович (Генрих Карлович) Рентц и Фридрих Генрихович Шрадер — совладельцы ателье на Большой Морской улице в домах № 21, № 30 и в Старом Петергофе на углу Манежной и Петербургской ул., 4/59. Характерным образцом художественных произведений фирмы является аристократически изысканный портрет княгини Ирины Александровны Юсуповой с годовалой дочерью Ириной — пример съемки в привычной и уютной домашней обстановке, ставшей модной в начале XX в., в противовес картонным павильонным декорациям.

В царствование Николая II фотография стала важнейшим средством репрезентации верховной власти. Визуальная хроника императорской семьи, отличавшаяся, прежде всего, большим количеством официальной парадной съемки, поручалась самым известным профессионалам и мастерам фоторепортажа. На фотоснимках А.К. Ягельского (фирма «К.Е. фон Ган и К°»), К.К. Буллы, Л. Городецкого, А.А. Насветевича семейные и государственные события: рождение детей, крестины, свадьбы, помолвки, официальные встречи, военные маневры и парады, акты открытия новых сооружений и учреждений, а также одиночные и групповые портреты членов царской семьи и их ближайшего окружения.

Более 20 лет прослужил при войсках Императорской гвардии придворный фотограф Николая II Александр Адольфович Оцуп. Ему принадлежит большая серия репортажей с групповыми снимками высших войсковых начальников и штабных офицеров на военных смотрах и маневрах, проходивших в Петергофе и Красном Селе. Не менее успешно А. Оцуп работал в жанре интерьерной съемки. Фотографический портрет неизвестного петербургского особняка в альбоме «Н.А.Х. 1904» на высокочувствительной «платиновой» бумаге, позволяющей рассмотреть все детали отделки, мебельного убранства, фактуру тканей и различных украшений, может стать важной документальной аналогией для воссоздания интерьеров Нижней дачи императора Николая II в Александрии.

Александр Карлович Ягельский, постоянно сопровождавший царскую семью в поездках и путешествиях, стал автором одних из последних кадров «царской хроники», когда во время Первой мировой войны он вместе с императором и наследником-цесаревичем Алексеем пребывал в Ставке действующей армии в Могилеве.

Сестра Николая II великая княгиня Ольга Александровна[8] в годы войны работала простой сестрой милосердия в оборудованном на свои личные средства госпитале в Киеве. Эту героическую страницу ее жизни иллюстрирует комплект из 136 любительских снимков, запечатлевших повседневную работу врачей, сестер милосердия, фельдшеров и санитаров; одиночные и групповые портреты больных и раненых в госпитальных палатах, тренировки выздоравливающих на теннисном корте, пикники, праздники (дни рождения, именины, Рождество), свадьбу Ольги Александровны и Н.А. Куликовского, визиты императрицы Марии Федоровны и «подшефных» Ольги Александровны из Ахтырского гусарского полка.

Петергоф на фотографиях второй половины XIX — начала XX в.

Собрание видовой и документальной фотографии включает в себя 1956 единиц хранения, в том числе 1205 единиц в составе 26 альбомов. Ядром собрания стали фотографии и альбомы из исторической коллекции музея (470 ед. хр.). Одними из наиболее ценных экспонатов являются работы

Фотоателье «Рентц и Шрадер». Княгиня Ирина Александровна Юсупова с дочерью Ириной. Петроград. 1916
Бромосеребряный отпечаток, паспарту. Диаметр — 14,8; 29,8 × 39,0 см
гмз «Петергоф», инв. № пдмп 3951-фд

А.А. Пазетти (работал в 1880–1902). Портрет императрицы Марии Федоровны. Санкт-Петербург. 1893–1896
Платинотипия, паспарту. 29,7 × 19,2; 32,5 × 20,0 см
гмз «Петергоф», инв. № пдмп 3937-фд

Ивана (Джованни) Бианки[9]. Уроженец Швейцарии, выпускник Московского училища живописи и ваяния, карьеру фотографа он начал в конце 1840-х гг. в Париже, в 1852 г. открыл ателье под вывеской «Итальянская фотография у художника Бианки на Большой Итальянской, дом № 5 в Санкт-Петербурге», с 1853 г. начал систематическую работу по снятию архитектурных ландшафтов столицы и пригородов. Высокий профессионализм фотографа, его умение «творчески использовать несовершенство существовавших на тот момент светочувствительных материалов, инструментов, оптики и придавать снимкам законченную художественную форму»[10] принесли ему славу «первого светописца Петербурга».

В коллекции гмз «Петергоф» хранится 25 работ мастера 1854–1860-х гг., не имеющих аналогов в других музейных и архивных коллекциях. В Петергофе Бианки снимал виды Верхнего сада, морской террасы Монплезира в Нижнем парке, Кавалерских (Готических) домов, Императорских конюшен и дворца в усадьбе «Михайловка».

Фотографии Михайловского дворца очень характерны для творческих устремлений Бианки, стремившегося запечатлеть все архитектурные новинки Петербурга и его окрестностей. Архитектурный шедевр Г. Боссе он сфотографировал буквально сразу после завершения строительных работ в 1861–1862 гг. Показывая дворец с разных сторон и в разных ракурсах, фотограф в полной мере сумел отразить оригинальность и смелость новаторского замысла архитектора, создавшего дворцово-парковый ансамбль, ставший знаковым произведением русской архитектуры эпохи эклектики. Особенно впечатляет панорама дворца, выполненная в сильном ракурсном развороте, позволяющем показать весь своеобразный ступенчатый, вытянутый по диагонали рисунок асимметричного в плане здания, основанного на свободном сочетании объемов, как бы переходящих один в другой. Безупречно исполненные виды морской террасы Монплезира, показанной в двух встречных ракурсах, являются яркой характеристикой художественного таланта Бианки, умеющего по-особому увидеть и передать свое восприятие природы. Несмотря на сложные манипуляции[11], сопровождающие процесс съемки мокроколлодионным способом, фотографу удалось «поймать» это волшебное мгновение тишины и покоя, когда, кажется, слышен шелест листвы, осыпающейся с кружевных крон старых лип на кирпичный узор площадки.

Развитие железнодорожного транспорта во второй половине XIX в. стимулировало интенсивный рост туризма. Отвечая спросу путешественников, работников искусства, историков, архитекторов, фотографы приступили к съемке архитектурных достопримечательностей во многих европейских столицах и крупных городах.

Долгое время о нескольких ранних петергофских видах было известно только то, что они являются составной частью альбома Государственного Эрмитажа с видами Петербурга, Петергофа и Царского Села, поступившего в музей «согласно записи хранителя гравюр Ф. Иордана еще в 1865 году»[12]. В 2006 г. в нашей коллекции появились еще три фотографии из этой серии[13], на одной из них сохранилась фирменная бумажная наклейка: «Photographie Homo. Gr.Mestchanski maison de la C-sse Orloff-Denisoff log N 9». Так удалось определить, что автор эрмитажного альбома фотограф Омо, собственник фотостудии на Большой Мещанской (ныне Казанской) улице в доме графини Орловой-Денисовой, кв. 9. Поскольку фамилия фотографа очень редкая, можно предположить, что это тот самый Омо, который летом 1858 г. работал в Петергофе и имел официальное разрешение для проведения фотосъемок в частном владении царской семьи парке «Александрия»[14]. Об альбоме фотографа Омо, продававшемся в 1859 г. в магазине торгового дома «С. Струговщиков, Г. Похитонов, Н. Водов и К°», упоминает Е.В. Бархатова, цитируя рецензию журнала «Светопись», охарактеризовавшего его работы как «небольшие прехорошенькие картинки, представляющие лучшие и замечательнейшие места в Петербурге, Павловске, Гатчине, Петергофе и Царском Селе»[15]. Значит, альбом Омо был выполнен не позднее 1859 г. и стал первым фотопроектом, изобразившим Петербург в окружении царских резиденций. Небольшой формат, лаконичность и простота композиций фотоснимков Омо заметно уступают по уровню мастерства высокохудожественным работам Бианки, однако это нисколько не умаляет их уникальной иконографической и исторической значимости.

Площадка у Монплезира, откуда открывается вид на Кронштадт, далекий северный берег залива и Петербург — любимейшее место гостей Петергофа. По романтическому очарованию с ним может сравниться только запечатленный фотографом Лоренсом вид маленького изящного дворца, отражающегося в огромном серебристом зеркале пруда.

Эта фотография дворца Марли является составной частью хрестоматийного портрета морской фонтанной столицы, выполненного признанными мастерами видового жанра А.Ф. Лоренсом и А.Э. Фелишем в период с середины 1860-х до начала 1870-х гг. Оба выходцы из Германии, как и Бианки, обрели второе отечество в России. Альфред Лоренс, талантливый портретист, работал с 1855 г. в ателье на Большой Морской, 13, а с 1867 г.— на Невском проспекте, 5. Альберт Фелиш открыл свой салон на углу Казанской ул. и Демидова пер., 31 в 1866 г.

Созданные с интервалом в несколько лет, взаимодополняющие друг друга работы фотографов впервые рисуют облик Петергофа во всем великолепии его архитектурного и фонтанного убранства. Никогда еще зритель не мог так подробно ознакомиться с фонтанами, каскадами, дворцами и павильонами,

К. К. Кубеш (1872 — после 1941).
Реставрационные работы на Большом каскаде. Ленинград. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток.
12,0 × 16,8 см
ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 2679-фд

снятыми в нескольких вариантах, с нескольких точек, получая возможность «обойти» объект съемки и оценить его достоинства с разных сторон, вблизи и издалека.

Несмотря на одинаковость сюжетов и объектов фотосъемки, в пейзажах прочитывается индивидуальный почерк каждого мастера. Многие работы Лоренса отличает камерность, лиризм, он как бы приглашает совершить вместе с ним неспешную прогулку по петергофским аллеям, чтобы насладиться гармонией искусства и природы. А Фелиша вдохновляет буйная энергия Петергофа, неукротимая мощь рвущихся к небу белоснежных пенистых водометов на фоне густой, темной зелени. Некоторые фотографии Лоренса и Фелиша можно назвать эталонными: они впервые нашли точки, с которых и по сей день снимаются великолепные панорамы Большого дворца и Большого каскада или завораживающий вид Морского канала, уходящего в беспредельную ширь моря. Работы фотомастеров пользовались большой популярностью и неоднократно переиздавались вплоть до начала XX в. ГМЗ «Петергоф» обладает роскошным альбомом, украшенным вензелем великой княгини Александры Иосифовны, с 50 видами С.— Петербурга16 и 88 петергофскими пейзажами на отдельных листах и в небольших «сувенирных» альбомах: «Петергоф», «Пригороды Санкт-Петербурга» и «Сувенир из Петергофа».

Знаковой фигурой «золотого века» русской фотографии, сочетавшего искусство и научные поиски, был фотограф-любитель граф И. Г. Ностиц. 30 фотографий с видами Петергофа второй половины 1860-х — начала 1870-х гг. поступили в музей в составе коллекции А.М. Румянцева17. В работах Ностица ясно прослеживается его творческое кредо: правильно выбрать сюжет съемки, обращая внимание «не только на резкость, но и на художественное составление картины»18. В петергофские пейзажи Ностиц вводит самых разнообразных персонажей, от военных чинов и светских дам до дворцовой челяди. Весь цикл объединён фигурой некоего молодого офицера, мы видим его беседующим то с приятелями, то с прислугой у Большого дворца, на аллеях и в садиках Александрии, на запруде у Розового павильона и рядом с Собственной дачей. Все фигуры даны в естественных и динамичных позах, без единого намека на позирование перед объективом. Прекрасной характеристикой незаурядного таланта фотографа стала надпись на медали, полученной им на выставке в Санкт-Петербурге в 1889 г.: «за превосходное в техническом отношении выполнение и необыкновенную художественность фотографии пейзажей»19.

Одна из ярких страниц петергофской фотолетописи связана с именем Абрама Ильича Ясвоина. С 1870 г. он имел в собственности два фотозаведения: в Санкт-Петербурге на Казанской улице в доме № 20 и в Новом Петергофе на Петербургской улице, 12, где работал весь летний сезон. Главные клиенты ателье Ясвоина — это избранный круг членов императорской семьи и обитателей роскошных петергофских дач20. В 1878 г. фотограф удостоен высокого звания «фотограф Их Императорских Высочеств Государя Великого Князя Николая Николаевича Старшего и Государыни Великой Княгини Александры Петровны». На рубеже 1870-х–1880-х гг. А. И. Ясвоин создает альбом «Виды Петергофа»21, в котором с наибольшей полнотой и масштабностью показаны все основные дворцово-парковые ансамбли Петергофа. Широта обзора поражает: от военной гавани с императорскими яхтами на севере до крайней южной архитектурной доминанты — церкви царицы Александры на вершине Бабигонского холма; от здания Ново-Петергофского вокзала на востоке до ансамблей Собственной Е. И.В. дачи и усадьбы «Сергиевка» на западе. Предоставив зрителю в полной мере насладиться красочной фонтанной декорацией регулярного «петровского» ансамбля, фотограф приглашает совершить эксклюзивную экскурсию по пейзажным паркам «николаевской» эпохи, где уютные романтические уголки сменяются впечатляющими панорамами с широкими партерами, полянами, лугами и зеркалами озер и прудов. Безупречный художественный вкус в выборе точки съемки, ракурса, идеально выверенная композиция кадра, точность в передаче воздушной перспективы позволяет мастеру с максимальной выразительностью раскрыть своеобразие каждого архитектурного ансамбля, его гармоничное сочетание с природной средой.

Уникальными являются фотоснимки Ясвоина, посвященные торжественной встрече Уланского и Конно-Гренадерского гвардейских полков, вернувшихся 19 сентября 1878 г. в Петергоф с Русско-турецкой войны22, и визиту в Петергоф хивинского хана Сеид-Магомеда в июне 1883 г., поочередно преподнесенные фотографом в дар двум императорам, Александру II и Александру III23. Это один из ранних опытов репортажной съемки на мокроколлоидных пластинах. В числе первых профессионалов, начавших работать в хроникально-документальном жанре, был Николай Дмитриевич Диго, имевший официальное звание «фотографа войск гвардии и С.П.Б. военного округа». Он активно работал по всей России, снимал быт военных лагерей, маневры войск, делал портреты военных и членов их семей.

З. П. Гуриненко (1919–1990). Визит в Петродворец делегации из Югославии. Президент СФРЮ Иосип Броз Тито с супругой Йованкой Будисавлевич; впереди — председатель Совета министров СССР Булганин Николай Александрович и 1-й секретарь Ленинградского обкома КПСС Козлов Фрол Романович (в светлом костюме). 1955
Бромосеребряный отпечаток.
20,0 × 25,0 см
ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 10191-фд

В нашей коллекции фотографическое наследие Н. Диго представлено альбомом с видами Красного Села (1870-е) и репортажной серией «Открытие петергофской спасательной станции» (1884).

Помимо работ фотографов-профессионалов коллекция музея-заповедника обладает очень интересными альбомами с любительскими фотоснимками. Например, в альбоме «1884» — редкие виды Стрельны, в другом альбоме (без названия) — петергофские городские здания и дачные особняки, а также виды Царицына и Ольгина павильонов во время строительства «воздушного» театра-руины на Ольгином острове в 1896–1897 гг.

Альбом, принадлежащий владельцу ораниенбаумского дворца герцогу Михаилу Георгиевичу Мекленбург-Стрелицкому, заполнен фотоснимками военных маневров, смотров и парадов, проходивших в начале и середине 1900-х гг. в Высочайшем присутствии императора Николая II в Петергофе, Ораниенбауме, Красном Селе и на Марсовом поле в Санкт-Петербурге. Издание «Yacht “Sans Peur” 1892» посвящено морскому путешествию вдовствующей французской императрицы Евгении, супруги Наполеона III, из Голландии в Германию, Россию и Финляндию, с заходом в Санкт-Петербург и посещением Петергофа.

Любительская съемка обогатила образ Петергофа картинами быта, жанровыми сценками, городскими видами и сделанными на природе портретами, сохранив для нас неповторимую ауру ушедшего времени. Эксклюзивную возможность увидеть Петергоф прошлого «своими глазами», разглядеть исчезнувшие детали быта представляет семейный альбом супругов Николая и Юлии Лорер. На 339 фотографиях, выполненных за четыре летних сезона с 1903 по 1906 г., виды некогда утопающей в садах, а ныне бесследно исчезнувшей Александринской колонии и портреты ее обитателей24. Жизнь петергофских дачников разворачивается пёстрым калейдоскопом событий: велосипедные прогулки по живописным местам Петергофа, пикники, любительские спектакли, военные смотры и парады, официальные церемониалы (крещение наследника-цесаревича Алексея, освящение придворного собора Петра и Павла, празднование 250-летия Уланского полка).

Большую историческую ценность имеют работы фотографа-любителя А. А. Жеселя 1888–1893 гг. Поставщик Двора Его Императорского Величества, владелец Позолотной мастерской, выполнявшей заказы для Петергофского дворцового правления, Жесель фотографировал не только объекты реставрации и оригинальные изделия своей мастерской, но и пленившие его петергофские красоты. Талантливый предприниматель, он одним из первых оценил серьезный рекламный потенциал фотографии. Сначала он продавал фотоснимки в магазине своей мастерской на Гороховой ул., 45, а затем стал выпускать рекламные листы, изготовленные более дешевыми фотомеханическими способами печати.

С конца 1890-х гг. широкое распространение получают иллюстрированные открытые письма. Фотограф-любитель К. И. Эстер, хозяин петергофского магазина аптекарских товаров, в начале 1900-х гг. предпринял издание фотооткрыток с видами Петергофа. Большой удачей стало приобретение в 2000 г. у правнучки фотографа Г. О. Эстер 39 винтажей со штампами известных зарубежных компаний, где фотограф размещал свои заказы: «Underwood & Underwood» (Лондон), «H.C. White Co» (Нью-Йорк), «Ernst G. Svanstrom» (Стокгольм).

Одним из самых массовых видов досуга XIX в. был просмотр стереофотографий25, когда члены семьи и друзья собирались, чтобы с помощью стереоскопа совершить увлекательное путешествие по России или в далекие экзотические страны. В стереофотографии не важны были композиционные изыски, объемное изображение само по себе завораживало зрителя исключительной возможностью «ощупать» глазом каждый предмет, получить исчерпывающее впечатление о природных, городских ландшафтах или каких-либо исторически значимых событиях, создавая иллюзию непосредственного присутствия.

148 стереопар, собранные в соответствии с основными темами нашего музея, были отпечатаны в 1890–1910-х гг. в издательствах России, Франции, Великобритании, Швеции, США, Канады. И хотя этот вид фотографии никогда не претендовал на статус произведения искусства, стереопары профессионала Мечислава Карловича Белявского (40 фото) 26 и любителя Николая Николаевича Григорьева (22 фото) подкупают своеобразием видения и неожиданными ракурсами, позволяющими по-новому взглянуть на известные туристические места и малознакомые уголки Петергофа.

В начале XX в. видовая фотография постепенно вытесняется доступными и популярными открытыми письмами, издававшимися массовыми тиражами. Кадры из репортажей Карла Буллы и французского агентства «Meurisse»», посвященные пребыванию

Неизвестный фотограф.
Николай II с защитниками Порт-Артура на террасе Большого петергофского дворца. Россия. 1913
(11,7 х 16,0)
ГМЗ «Петергоф», инв. № ПДМП 190-фд

в Петергофе президента Франции Р. Пуанкаре в июле 1914 г. накануне Первой Мировой войны, приведшей к краху самодержавной власти в России, завершили визуальную историю одной из самых роскошных императорских резиденций. Национализация дворцов, музейное строительство и жесткий идеологический контроль, под который попала и фотография, внесли кардинальные изменения в фотографический образ Петергофа 1918–1941 гг.

Фонд «Фотодокументы» — один из самых востребованных, он интенсивно используется в научно-исследовательской, экспозиционной и реставрационной деятельности музея.

Для того, чтобы обеспечить максимально оперативный доступ пользователей к информации, содержащейся в фотоматериалах, и одновременно по возможности полностью исключить использование подлинников, ведется постоянная работа по созданию страхового фонда. На сегодняшний день все отпечатки, выполненные до 1941 г., имеют качественные цифровые копии. Сканирование производится с разрешением 300 dpi и выше (в зависимости от размера отпечатка) в формате TIFF на сканере Epson. Это повысило доступность документов для исследователей. Появилась возможность просматривать нужные изображения на мониторе с увеличением, при необходимости — сразу вывести изображение на печать.

Фотографии хранятся в отдельном, хорошо проветриваемом помещении. Поддержание нормативных параметров температурно-влажностного режима обеспечивается наличием терморегуляторов на радиаторах отопления и использованием системы очистки и увлажнения воздуха Rainbow. Хранилище оборудовано металлическими шкафами, на окнах — французские шторы и металлические подъемные жалюзи; для защиты от негативного воздействия окружающей среды используется микалентная хлопковая бумага; обернутые в бумагу фотографии по 6–8 штук помещаются в бумажные конверты, а затем в коробки из плотного картона. Сроки экспонирования оригиналов не превышают трех недель, затем они заменяются факсимильными копиями.

1 Сведения о довоенном составе и численности фотоколлекции приводятся на основании записей винвентарных книгах и описях 1926–1938 гг., хранящихся в отделе архивных фондов ГМЗ «Петергоф».

2 Карл Карлович Кубеш (1872 — после 1941), чех по национальности, в 1889–1891 гг. практиковался у придворного фотографа Шарля Сколика, летом 1891 г. приехал в Россию, получив место в фотографии Российского государственного коннозаводства, с 1897 г.— фотограф Русского музея императора Александра III; занимался съемками во дворцах Царского Села, Павловска, Гатчины, Петергофа, в Елагиноостровском и Аничковом дворцах; по сотрудничеству с редакциями журналов «Старые годы», «Художественные сокровища России», издательства Общины Св. Евгении был хорошо знаком с художником Ф.Г. Береншатамом (1862–1937), первым хранителем петергофских дворцов-музеев в 1918–1924 гг. Биографические сведения о фотографе см.: Мозохина Н.А. Забытый фотограф Карл Кубеш // Филокартия. № 3 (23), 2011. С. 10–11.

3 Центральное Хранилище музейных фондов Ленинградских пригородных дворцов (ЦХМФ) было создано для хранения культурных ценностей пригородных дворцов-музеев Ленинграда и существовало с 1945 по 1956 г. сначала в г. Пушкине, а затем в г. Павловске. В 1956 г. ЦХМФ было законсервировано и передано в ведение Павловского дворца-музея (документы ЦХМФ находятся в Центральном Государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 387. Оп. 1).

4 Бархатова Е.В. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб., 2009. С. 92.

5 Анастасия Михайловна (1860–1922) — великая княжна, дочь великого князя Михаила Николаевича и Ольги Федоровны, внучка Николая I. Замужем (с 1878) за великим герцогом Фридрихом Мекленбург-Шверинским (1851–1897).

6 В 2005 г. музею-заповеднику «Петергоф» посчастливилось стать обладателем уникальной коллекции, которую более полувека собирал Николай Павлович Шмитт-Фогелевич. После смерти коллекционера, согласно его последней воле, родственники передали на хранение в ГМЗ «Петергоф» коллекцию открыток, архив и часть краеведческой библиотеки. Основное книжное собрание еще при жизни было передано Благотворительному фонду им. Д.С. Лихачева.
Неотъемлемой частью собрания открыток в коллекции Николая Павловича являются сотни подлинных фотографий, пересъемок и вырезок из печатных изданий XIX–XX в. В настоящее время музей ведет большую работу, связанную с разборкой, постановкой на учет и инвентаризацией предметов коллекции, включающей около 110 тысяч единиц хранения, в том числе более 7 тысяч фотографий (справка предоставлена Н.А. Ярошук, хранителем коллекции Н.П. Шмитта-Фогелевича).
В фонд «Фотодокументы» было передано 378 отпечатков на фирменных бланках более ста петербургских фотоателье, действовавших с конца 1860-х до начала 1920-х гг.

7 Княгиня Ольга Валериановна Палей (1865–1929), графиня фон Гогенфельзен (урожденная Карнович, в первом браке фон Пистолькорс) — вторая (морганатическая) супруга великого князя Павла Александровича.

8 Ольга Александровна (1882–1960) — младшая дочь Александра III. В первом браке (1901) за принцем П.А. Ольденбургским (1868–1924), разведена в 1915 г. В 1916 г. вступила в морганатический брак с ротмистром лейб-гвардии Кирасирского полка Николаем Александровичем Куликовским (1881–1958). С 1901 г. великая княгиня Ольга Александровна — шеф 12-го гусарского Ахтырского полка.

9 Биография Бианки реконструирована Т.А. Петровой в статье: Петербургский фотограф И. Бианки и коллекция его работ в Эрмитаже // Забытые имена и памятники культуры. СПб., 2001. С. 103–108. Наиболее полную информацию о творчестве Бианки содержит издание: Иван Бианки — первый светописец Петербурга. Каталог выставки 27 мая — 19 июля 2005 г. / Гос. музей истории С.— Петербурга; сост. Ю.Б. Демиденко, А.А. Китаев. СПб., 2005.

10 Китаев А.А. Ставка на фотографию. «Поразительное сходство ...» // Иван Бианки. Первый светописец Петербурга. Каталог выставки 27 мая — 19 июля 2005 г. / Гос. музей истории С.— Петербурга. СПб., 2005. С. 21.

11 Особенность процесса фотографирования в технике «мокрого коллодиона», изобретенного в 1851 г. английским скульптором Фредериком Скоттом Арчером, заключается в том, что все действия (полив эмульсии, сенсибилизация, экспонирование, проявление и фиксирование) необходимо было выполнить в полной темноте за 10–15 минут, пока не высох коллодий. Это означало, что фотограф, решивший работать на пленэре, должен был возить с собой целую лабораторию: кроме собственно камеры, в набор входили специальная палатка, обеспечивающая необходимую для обработки пластинок полную темноту, деревянный ящик, где помещались дюжина склянок с химикатами, чистые пластины, ванночки, лабораторная посуда, запас дистиллированной воды, держатель для пластин и штатив. Для Бианки, который работал с большими форматами пластин (до 50 см по диагонали), вес обычного фотографического багажа увеличивался многократно.

12 Санкт-Петербург в светописи. 1840–1920-х гг.: кат. выст. / Гос. Эрмитаж. СПб., 2003. С. 24. Каталог 493–507.

13 В 2006 г. у коллекционера П.И. Мягкова было приобретено 90 фотографий XIX в., в том числе три фотоснимка Омо.

14 «Государыня императрица Александра Федоровна изволила разрешить фотографисту Омо снять виды Александрии для ее высочества великой княгини Марии Николаевны. 4 августа 1858 г.». РГИА. Ф. 490. Оп. 3. Д. 3163.

15 Санкт-Петербург в фотографиях середины XIX — начала XX века: Каталог выставки 28 мая — 20 июля
2008 г. / авт. ст. Е.В. Бархатова; сост. Е.А. Глушкова. СПб.: РОСФОТО, 2008. С. 11.

16 Инв. № ПДМП 786-фд. Альбом оклеен малиновым бархатом, верхняя крышка сплошь инкрустирована перламутровыми пластинками, на нижней крышке золоченое тиснение в виде монограммы из букв готического шрифта «AJ» под короной; на 50 листах альбома наклеены фотоснимки А. Лоренса (37 фото) и А. Фелиша (13 фото) с видами С.— Петербурга и пригородов.

17 Александр Михайлович Румянцев (1945–2004) — ленинградец, переводчик технической литературы, собиратель «ахматовианы», вел огромную картотеку по А.А., участник Ахматовских чтений, выставок; второй страстью коллекционера был Петергоф. В 2004 г. у наследников А.М. Румянцева было приобретено 377 фотографий с видами Петергофа XIX — первой трети XX в.

18 Фотограф-любитель. 1890. № 5. С. 14.

19 Фотографический вестник. 1889. № 6. С. 122.

20 В нашей коллекции хранится 13 фотопортретов работы А.И. Ясвоина, в числе которых портреты великой княжны Ксении Александровны, королевы Вюртембергской великой княгини Ольги Николаевны, композитора А.И. Рубинштейна. Фотопортреты членов императорской семьи работы А. Ясвоина широко представлены в альбомах ЦГАКФФД (СПб) и РГАКФД (Москва). 21 ГМЗ «Петергоф» владеет двумя «подносными» экземплярами этого альбома: инв. № ПДМП 201-фд, 2-фд. Первый, принадлежавший императору Александру III, хранился в собрании Фермерского дворца, второй — великого князя Николая Николаевича — в библиотеке дворца в усадьбе «Знаменка» близ Петергофа.

22 В статье Е. Лебедевой «Забалканский поход» (Родина, № 7, 2008) упоминается хранящийся в РГАКФД альбом фотографий А. Ясвоина (№ 527), который «рассказывает о возвращении лейб-гвардии Гренадерского полка из похода по окончании военной кампании».

23 Опись вещей, находящихся в Фермерском дворце в Александрии. II этаж. Книга II. 1927. Л. 128–129, 140–141 // Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 7446-ар.

24 Александринская немецкая колония образовалась в 1833–1834 гг. по указу Николая I на пустующих землях за Охотным болотом (ныне — Ольгин пруд). Свое название она получила в честь жены государя Александры Федоровны. Николай Лорер — потомок первых немецких колонистов Лореров (Гущин В.А. История Петергофа и его жителей. Кн. 3: Новый Петергоф. СПб: СПбИИ РАН, Нестор-История, 2005.
С. 368).

25 Стереофотография — съемка предмета с двух точек так, чтобы при просмотре двух кадров в стереоскопе создавалось впечатление одного объемного предмета.

26 М.К. Белявский работал с 1890-х до середины 1910-х гг. на Невском проспекте, 34. Делал снимки для иллюстрированного журнала «Новый мир». Издавал видовые и жанровые фотографии. Награды: Похвальный отзыв в 1896 г.; золотая медаль промышленной выставки 1898 г.; серебряная медаль Императорского технического общества; Гран-при Всемирной выставки в Париже в 1900 г.; серебряная медаль международной выставки в Санкт-Петербурге в 1903 г.

Т.Г. Сабурова

Всероссийское общество фотографов

В декабре 1914 г. определением Московского особого городского присутствия было разрешено открытие Первого Всероссийского общества фотографов-профессионалов в Москве. Давняя мечта владельцев портретных ателье и работающих в них фотографов осуществилась. Устав новой организации подписали М. И. Грибов, Г. Г. Трунов, Н. И. Свищов (ателье «Паола»), Е. П. Павлов, А. С. Высоков, Г. А. Чижов, Г. В. Соколов, А. Е. Новиков, М. П. Павлов (ателье «П.П. Павлов»), Н. В. Бажанов (ателье «И. Данилов»), А. Ф. Пекин (ателье «И. Афанасьев»), И. И. Бородулин («Ателье») 1.

При создании Первого Всероссийского общества фотографов-профессионалов в Москве были поставлены задачи защиты профессиональных интересов своих членов, улучшения материальных условий их жизни, содействия работе и повышению квалификации. Для осуществления этой программы предполагалось открытие профессиональной школы, бюро для оказания консультаций фотографам, обустройство павильона для съемок, лаборатории для практических занятий и склада фотографических принадлежностей. В намерения создателей Общества входило издание журнала, организация съездов, проведение конкурсов и выставок, открытие библиотеки. Особое внимание обращалось на социальные проблемы. Предполагалась выдача членам организации ссуд и пособий, создание пенсионной кассы и кассы взаимопомощи, решение вопросов отдыха фотографов, работающих до того времени без выходных дней.

Членами организации могли быть, прежде всего, профессиональные фотографы — обоего пола, без различия религиозных взглядов и национальной принадлежности, за исключением лиц несовершеннолетних и ограниченных в правах по суду. Принимали также и тех, кто оказывал услуги, соответствующие целям и задачам Общества, например, торговцев и производителей фотографических товаров, химиков, юристов. Состав организации делился на действительных членов — принимаемых собранием, почетных — принимаемых за особые заслуги и пожертвования, и соревновательных — ожидающих быть принятыми.

Правление избиралось сроком на три года. В 1915 г. в него вошли М. И. Грибов (председатель), М. П. Павлов (казначей), Н. И. Свищов, Е. П. Павлов, Г. А. Чижов, Н. В. Бажанов. Большинство из этого состава долгое время трудились в сфере фотографического производства и имели солидный опыт. Отец М. И. Грибова был владельцем ателье в Москве с 1877 г. Дело перешло к сыну после его смерти в 1890 г.— сначала на практике, а с 1899 г. юридически2. М. П. Павлов и Е. П. Павловы, сын и брат главы фирмы «П.П. Павлов», основанной в 1891 г., приобщились к профессии в раннем возрасте. Первый — к 1915 г. практически руководил ателье отца, второй — в 1909 г. основал собственное дело3. Н. И. Свищов с конца 1880-х гг. прошел школу в ателье Е. М. Овчаренко, Р. Ф. Бродовского, Е.Ю. Афанасьевой4.

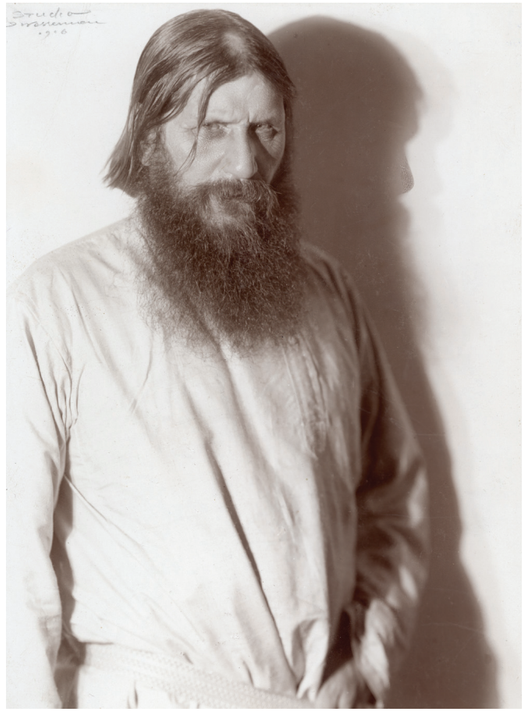
Многие из вступивших в Первое Всероссийское общество фотографов-профессионалов в Москве уже состояли в основанном в 1894 г. Русском фотографическом обществе в Москве (РФО). Поначалу профессионалы занимали в этой организации лидирующее положение, о чем свидетельствуют результаты выставки РФО 1896 г. В разделе творческих произведений высшими наградами были отмечены О. Реннар, А. И. Ренц и Ф. Шрадер, К. А. Фишер, Ф. Опитц, П. П. Павлов, М. П. Дмитриев, А. Пазетти, Г. И. Раев. Председателем правления РФО в 1897–1907 гг. был глава знаменитой фотографической фирмы К. А. Фишер. Его уход с поста совпал с периодом, когда стало очевидным, что первенство в Обществе перешло к фотографам-любителям, а деятельность этой организации в целом все менее удовлетворяла профессионалов5.

Объединенные общей творческой задачей совершенствования мастерства, члены РФО не были единодушны в выборе пути развития светописи как искусства. Появление нового стилистического направления, ориентированного на импрессионизм, и распространение в связи с этим новых технологий съемки (мягкорисующая оптика) и печати (гуммиарабик, бромойль, озобром) вызывали у профессионалов сомнение и даже неприятие.

Поскольку основу профессиональной светописи составляло портретирование, споры между профессионалами и любителями чаще всего касались именно этого жанра. «Фотография была моей профессией, средством существования»,— признавался М.С. Наппельбаум6. По этой причине фотографы были крепко связаны с мнением городских обывателей. Заказ клиента нужно было выполнить таким образом, чтобы портретируемый остался доволен и посетил еще раз именно это ателье и именно этого фотографа. И если любители могли экспериментировать, то профессионалы были осторожны из-за опасения потерять клиентов.

Продукцию фотографических фирм представители новой волны называли «антихудожественным явлением» и в рецензиях клеймили профессионалов за пристрастие к чрезмерной ретуши, неестественному освещению, фальшивому антуражу съемочного павильона, комплиментарности выпускаемой продукции. Критики писали, что публика ищет лжи и платит за нее, а фотографы смотрят на объект съемки с точки зрения хорошего аппетита, не утруждая себя высокими соображениями7. Публика же, по их мнению, делила светопись на «любительскую» и «настоящую», то есть профессиональную. Она обожала «любительские» произведения, но сниматься продолжала у «настоящих» профессионалов8. Отдавая дань популярности портретных ателье во всех слоях общества, критики иронизировали по поводу причин этой популярности. Публика знала, отмечали они, что на снимках не будут видны морщины, фигура окажется статной, а волосы пышными, в глазах офицера будет «сиять Марс», милые детишки «поплывут в лодках», а дамы в бальных платьях встанут перед камерой, опираясь «на вершины снежных гор» 9.

При создании портрета фотограф руководствовался собственным опытом и вкусом, использовал модные тенденции или оставался во власти устаревших. Заинтересованные в большом количестве заказчиков, профессионалы чаще всего действовали по принципу «быстро и просто». Н. И. Свищов, вспоминая о периоде, когда он осваивал бромойль и выполнял работы



Д. Р. Вессерман («Studio»). Портрет Г. Е. Распутина. 1916 (печать) Альбуминовый отпечаток
ГИМ, инв. № 49750 ИФ XX 1953

в этой технике печати, писал: «Не надо забывать, как сложен этот способ в исполнении, насколько он требует много времени для одного портрета»10. В повседневной работе фотографы продолжали использовать контактную печать на альбуминовых, аристотипных, целлоидиновых, бромосеребряных бумагах, оставляя сложные рукотворные техники печати для выполнения специальных заказов и выставочных работ. Выйти за пределы установленных стандартов было психологически сложно. Однако корректировать свои взгляды приходилось. В фотографическое ателье появилось поколение мастеров, чуткое к происходящим изменениям в светописи11. Да и сами профессионалы постепенно осознавали то благотворное влияние, которое оказывало на них творчество любителей, давших «фотографии тот мощный толчок, который вышиб ее из рамки ремесла и приблизил к искусству» 12.

Деятельность Общества началась с 1915 г.— время крайне неудачное. Разрыв экономических отношений с Германией в период Первой мировой войны привел к оскудению наполнявшегося за счет немецких фирм фотографического рынка. Многие фотографы были призваны в действующую армию. Последовавшие вслед за тем социальные и политические преобразования стали настоящей катастрофой для фотографов-практиков, т.к. портретные ателье оказались на грани закрытия. Между тем, в 1917 г. Общество прошло перерегистрацию и в это сложное время продолжило деятельность под новым именем «Всероссийский союз фотографов», сохранив вокруг себя фотографические силы страны и поддерживая интерес у фотографов к своему делу. В правление избрали А. С. Высокова (председателем), М. А. Сахарова, Н. И. Свищова, А. А. Горнштейна, Д. Р. Вессермана, М. И. Грибова, М. Бове (секретарем), А. Гижинского (казначеем).

В 1919 г. члены Всероссийского союза фотографов обратились за помощью к председателю Комитета фотографии и фототехники при Комиссариате народного просвещения В. Л. Русецкому, который в свою очередь доложил о проблемах отрасли А. В. Луначарскому. В итоге согласно Постановлению ВЦИК СНК от 12 мая 1919 г. на фотографов-профессионалов распространились единые льготы и права, установленные для трудящихся художников-кустарей. У них появилась возможность иметь специальное помещение (ателье, студию, комнату в квартире) с «орудиями производства» (техникой, осветительными приборами, декорацией, мебелью), право на привлечение наемных работников и учеников, освобождение от личной трудовой повинности13. Это позволило продолжить коммерческую деятельность, однако с большими трудностями — рост налогов тормозил процветание фотографических портретных ателье.

В 1923 г. НКВД утвердил очередной вариант устава Всероссийского союза фотографов. Был избран новый состав правления, в которое вошли С. Д. Аржаненко (председатель), М. А. Сахаров (заместитель председателя), Л. О. Эпштейн (секретарь), А. Н. Тираспольский (казначей) и А. И. Горнштейн.

В 1927 г. постановлением НКВД организацию переименовали во Всероссийское общество фотографов (ВОФ). Под этим названием она, чаще всего, и упоминается в контексте истории отечественной светописи. В правление были избраны М. А. Сахаров (председатель), Н. А. Лепский (секретарь), А. Н. Тираспольский (казначей), Н. М. Фирсов.

Статистика свидетельствует о постепенном росте интереса к ВОФ в среде фотографов-профессионалов России. В 1923 г. в нем состояло 130 человек (60 — из провинции), в 1925 г.— 396 человек (316 — из провинции), в 1926 г.— 496 человек (410 — из провинции) 14. В организацию входили известные фотографы того времени — Н. П. Андреев, В. И. Улитин, М. С. Наппельбаум, Л. О. Эпштейн, Э. С. Бендель, П. В. Клепиков, Е. Я. Элленгорн, Н. И. Свищов, М. А. Сахаров и др.

В 1926 г. произошло событие, которое трудно переоценить — вышел первый номер журнала «Фотограф». Долгожданное издание, как следовало из вступительного слова, предназначалось для профессионалов-практиков, стремящихся к совершенствованию. В состав редколлегии входили М. А. Сахаров, М. М. Домарадский, Н. Е. Ермилов, П. В. Клепиков, В. И. Улитин. Программа журнала включала статьи по истории светописи, по научной, технической, прикладной фотографии, предполагалось уделять особое внимание проблемам съемки и печати, оборудованию павильонов, аппаратуре и химикатам. Журнал должен был информировать читателей и о жизни Общества, и о происходящих в фотографическом мире событиях. В целом, издание ВОФ продолжило традиции «Вестника фотографии» — печатного органа РФО, который прекратил выход в 1918 г.

Дебютный номер открывался статьей «Фотография и искусство» комиссара по просвещению А. В. Луначарского. В ней автор определил свою позицию по отношению к светописи: процесс фотографирования — не механическая регистрация всего того, что находится перед объективом камеры, а процесс творческий, зависящий от мастерства человека. Этой публикацией он, как представитель власти, оказал существенную поддержку фотографам, и они ответили ему благодарностью. В 1926 г. состоялась выставка ВОФ, посвященная 25-летию литературной деятельности А. В. Луначарского. На ней экспонировали портреты юбиляра, выполненные в 1918–1925 гг. разными авторами — М. С. Наппельбаумом, А. Д. Гринбергом, М. А. Сахаровым, А. П. Штеренбергом, С. К. Ивановым-Аллилуевым, фотографами Киевского художественного института и пр. В 1927 г. А. В. Луначарского избирают почетным членом ВОФ.

Журнал «Фотограф» в 1926–1929 гг. сыграл огромную роль в объединении творческих сил России. На его страницах были опубликованы статьи, заслушанные ранее на заседаниях ВОФ в форме докладов: «Павильонная работа» М. А. Сахарова и М. А. Шворина, «Каждодневная работа

М.А. Сахаров («Фотоартель»). Портрет Л.М. Банк в роли Тайах в балете С.Н. Василенко «Иосиф Прекрасный». После 1925
Серебряно-желатиновый отпечаток. бт

фотографа-профессионала» Е.Я. Элленгорна, «Портрет в художественной фотографии» М.С. Наппельбаума, «О мягкофокусных объективах» М.М. Домарадского, «С фотографическим аппаратом вокруг света» В.Р. Живаго. П.В. Клепиковым были написаны статьи о работе на бромосеребряных бумагах, В.И. Улитиным — о процессе резинотипии, К.В. Чибисовым — «О проявителях и проявлении». С историей светописи читателей знакомил профессор Н.Е. Ермилов. Ему принадлежит публикация документов И.Х. Гамеля и переписки Н.И. Ньепса с Ж.Л.М. Дагером из фондов рукописного отдела Академии наук в Ленинграде. Постоянный обозреватель А.А. Иванов-Терентьев в разделе «К нашим художественным приложениям» рецензировал воспроизводимые в журнале произведения членов ВОФ. Наконец, в 1928 г. в журнале появилась знаменитая программная статья Ип. Соколова «Фотография как искусство».

В этот период членов ВОФ и РФО по-прежнему связывали тесные дружеские и творческие узы. В конце 1924 г. постановлением НКВД РФО официально вошло в состав ГАХН в качестве ассоциации15. Фотографы восприняли это событие как большую удачу. ГАХН признавали высшим научно-художественным учреждением страны, и прикрепление к нему РФО рассматривали как факт общественного признания светописи равноправным видом искусства. Обе организации сосредоточили свое внимание на художественной светописи. Та стилистика, которую именовали фотографическим импрессионизмом, обрела в этой среде полное признание и получила блестящее развитие. 1920-е гг. становятся «золотым веком» в творчестве членов обеих организаций. Степень участия в деятельности ВОФ членов РФО была различна. По собственному признанию, Н.И. Свищова, М.С. Наппельбаума, М.А. Сахарова более привлекала работа в ВОФ. Документально неизвестно, состояли ли официально в этой организации А.Д. Гринберг и Ю.П. Еремин, однако они активно участвовали и в работе журнала «Фотограф» и в работе курсов по повышению квалификации.

Большое значение в ВОФ уделяли помощи фотографам-практикам из провинции. В 1928 г. были проведены курсы по повышению профессионального мастерства для иногородних фотографов и руководителей кружков. Программа включала вопросы по химии и оптике, композиции и освещению, позитивному процессу — печати на бромосеребряной и хлоросеребряной бумаге, цветной фотографии. Руководил курсами В.И. Улитин. Лекции по истории фотографии читал А.М. Донде, по основам художественной светописи — М.С. Наппельбаум, по оборудованию фотолабораторий — П.В. Клепиков. С работой по негативному и позитивному процессам слушателей знакомил В.И. Улитин. Правление ВОФ предусмотрело занятия общеобразовательного и даже политического характера. «Очень жаль, что мне пришлось слушать лекции по фотографии не на 20-м году моей жизни, а только на 49-м»,— сожалел фотограф П.В. Стрельников16.

В профессиональной среде большую просветительскую роль играли выставки. По четвергам в конце каждого месяца их проводили в помещении правления ВОФ. В 1927 г., например, прошли камерные тематические выставки: портрет и жанр (ноябрь); детский портрет и архитектура (март); женский портрет в пейзаже (ноябрь). Кроме того, была организована 1-я конкурсная выставка клубных кружков культотдела МГСПС и проведены персональные показы работ А.И. Горнштейна, Е.Я. Элленгорна, Н.П. Андреева, В.И. Улитина и М.П. Дмитриева. Члены ВОФ стали участниками проекта ГАХН «Искусство движения».

Произведения фотографов получали призы на Международном салоне художественной фотографии в Нью-Йорке (1923), фотографических салонах в Лондоне (1922, 1923, 1924, 1927), в Париже (1924–1927), выставках в Батавии (1923), Турине (1925), Сарагосе (1926–1927), Брюсселе (1927–1928), Амьене (1927), Сетле и Торонто (1927), Нью-Вестминстере (1926–1928), Чикаго (1929), Вене (1929) и др. Иностранная пресса отмечала: «Искусство процветает в России, и это отражается в коллекции фотографий, которые удивительны по технике, оригинальности и силе» 17.

Весной 1928 г. в Москве состоялась выставка «Советская фотография за 10 лет» — последнее крупное событие в художественной жизни и ВОФ, и РФО. С приветственным словом в каталоге выставки выступил А.А. Сидоров, определивший цель мероприятия: «... показать, как отразилась небывалая наша эпоха в сознании нашего искусства»18. Участниками стали ГАХН, РФО, ВОФ, Московская ассоциация фоторепортеров и фотокинолюбительская секция Общества друзей советского кино и пр. Каждая из организаций поначалу предполагала проведение собственной юбилейной выставки, однако именно ВОФ убедило их объединить усилия. От ВОФ в президиум Комитета выставки избрали П.В. Клепикова и Л.Д. Эпштейна, членами Комитета стали Л.Д. Эпштейн, Л.Я. Леонидов, М.А. Сахаров (от журнала «Фотограф»), в жюри вошел М.С. Наппельбаум, среди экспертов оказались Э.С. Бендель, А.Н. Тираспольский, П.В. Клепиков. На выставку от 95 членов ВОФ представили 1761 работу, из которых для показа были отобраны 87819. Были награждены: почетными дипломами — Н.П. Андреев, В.И. Улитин, М.А. Сахаров («Фотоартель»), почетными отзывами — Э.С. Бендель, Г.С. Мыс, Н.И. Свищов, Е.Я. Элленгорн, похвальными отзывами — А.А. и А.И. Горнштейны, А.К. Гек, Л.Я. Леонидов, В.Е. Павлов, Н.З. Токанов («Юпитер»). Отборочная комиссия по инициативе РФО ввела на выставке разделы «Художественная фотография» и «Профессиональная фотография», что вызвало возмущение у членов ВОФ. Они расценили это как разделение произведений на то, что «по заказу» и то, что «из любви к искусству». «Это было проявлением какой-то отрыжки дореволюционной эпохи,— когда все «профессиональное» считалось жупелом для любителей-дилетантов, и никак не вяжется с нашей современной идеологией уважения к трудовому человеку»,— вспомнил старые обиды Э.С. Бендель20. Пожалуй, это был единственный случай, когда ВОФ и РФО не нашли взаимопонимания.

Выставка «Советская фотография за 10 лет», продемонстрировав высокое мастерство участников, имела для ВОФ и РФО совершенно неожиданный результат. На страницах периодической печати появляются рецензии, упрекающие фотографов в подражании изобразительному искусству. В который раз возникают споры о самодостаточности фотографической природы: «Зачем фотографии стесняться себя, бояться быть на себя похожей, стараться фальсифицировать, копировать рисунок, зачем заниматься подделкой?»21. «Импрессионизм исторически в фотоискусстве имеет большое прошлое и настоящее, но не имеет будущего»,— писал Ип. Соколов в статье «Фотография как искусство»22. И указывал фотографам новое направление — «обратно к негативу», так как путь «раскрепощение от негатива» является бесперспективным. В то же время звучат упреки в нежелании фотографов отразить в своем творчестве современную эпоху. Чем крупнее мастер, чем выше его квалификация, писали критики, тем больше витает он в своих работах «вне времени и пространства», и многие из представленных произведений могли бы «с успехом фигурировать на дореволюционной выставке»23. Критикуется стилистика светописных произведений, в которой просматривается уныние и пессимизм.

В.И. Улитин. Цыганка. 1926
Резинотипия
Агенство «Фотосоюз»

Н.З. Токанов («Юпитер»). Портрет В.Н. Фигнер. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток
ГИМ, инв. № 81758 И VI 16131

Высказывания о «безыдейности» приводят к тому, что члены ВОФ начинают опасаться открыто демонстрировать свои работы, о чем сообщает на одном из заседаний редколлегии «Фотографа» П.В. Клепиков24.

Дискуссии творческого характера протекают на фоне коренных изменений в организации работы профессионалов-частников. Исчезновение коммерческих ателье и студий приобретает в этот период массовый характер. Если в 1917 г. в Москве работало чуть более 100 фотографических заведений, то в 1923 г. их насчитывалось 30, а в 1930 г.— 2625. В 1929 г. в журнале «Фотограф» появляется статья Д. Левина со следующими выводами: «роль частника и некооперированного кустаря в экономике страны уменьшается с каждым днем и каждым часом». Прошли те времена, пишет он, когда государство было заинтересовано в кустарях-одиночках и давало им льготы, ныне их роль «весьма ничтожна»26. Заключительная часть статьи звучала и вовсе угрожающе: «Каждому фотографу-кустарю надо помнить, что советская власть <...> беспощадно сметает всякого, кто не встал в стройные ряды строителей социализма»27. В этой кризисной ситуации происходит кооперирование труда фотографов-кустарей, на смену приходят коллективные предприятия — фотомастерские и фотостудии при тех или иных государственных учреждениях, общественных, кооперативных и тому подобных организациях.

В этом отношении весьма показательна судьба фотографа-профессионала М.А. Сахарова. В 1882 г. сын бедного сапожника из Тарусы, имевший лишь начальное образование, приехал в Москву для обучения ремеслу, которое сможет обеспечить его будущее. Поступив «мальчиком» в ателье И.Г. Дьяговченко, он проявил способности и уже в 1887 г. занял должность фотографа.

М. С. Наппельбаум (1869–1958). Парный портрет. 1920-е
Серебряно-желатиновый отпечаток
ГИМ, инв. № 95171 И VI 11609

М. А. Сахаров с успехом продолжал работать в этом ателье и после прихода нового хозяина — К. А. Фишера, который оценил его талант и поручил ответственные участки работы — портретирование, театральную съемку, репродуцирование произведений искусства. В годы Первой мировой войны, когда фирма прусского подданного оказалась жертвой погромов черносотенцев и фактически прекратила существование, М. А. Сахаров стал инициатором создания артели фотографов из бывших мастеров фирмы К. А. Фишера под вывеской «М. Сахаров и П. Орлов». В 1924 г. она была реорганизована в промысловую «Фотоартель» с восемью наемными рабочими. Ее авторитет в фотографической среде был неоспорим. Критики отмечали: «... хвалить работы... "Фотоартели" — это значит повторять уже неоднократно высказанное ранее, значит впадать в трюизм, ставший общим местом» 28. М. А. Сахаров руководил фотографическим заведением до его закрытия в 1930 г., а в следующем году устроился в государственное учреждение — в Большой театр на должность фотографа при музее.

М. П. Дмитриев смог сохранить независимость своего ателье до 1927 г. В 1928 г. ему помог А. М. Горький, обратившись к нижегородским властям с убедительной просьбой освободить от непосильного бремени налогов старейшего русского фотографа. М. П. Дмитриева освободили от выплаты налогов, однако с условием, что фотограф передает ателье в ведение Комиссии по улучшению жизни детей при Нижегородском крайисполкоме, что на деле означало национализацию29.

М. С. Наппельбаум еще в 1919 г. по указанию Я. М. Свердлова создал в Москве Первую государственную фотографию, сохраняя собственное ателье в Ленинграде, а затем в Москве. В 1929 г. он передает свое заведение Обществу пролетарского туризма, где работает в течение последующих четырех лет фотографом и художественным руководителем30.

Над творческим союзом фотографов-профессионалов нависает реальная угроза закрытия. В 1929 г. выходит последний номер журнала «Фотограф». В организации к этому времени состояло 740 членов (156 москвичей, 584 — из провинции), а на 1 января 1930 г. насчитывался 791 человек. Правление делает все возможное для сохранения ВОФ. Чтобы придать работе массовый характер с определенной установкой на участие в строительстве социализма, принимается решение о расширении рамок устава. Перед членами организации ставится задача «изжить узкий профессионализм меркантильного свойства». Пропагандируется мысль о том, что деятельность фотографа должна быть не только источником заработка, но и «средством активной общественной работы»31. В связи с этим тезисом принимается решение о зачислении в Общество любителей. Фотографов призывают находить новые сюжеты, создавать произведения, в которых бы «идейность сочеталась с художественностью» 32.

Согласно декрету от 6 февраля 1928 г. «Об утверждении положения об обществах и союзах, не преследующих целей извлечения прибыли» ВОФ должно было пройти перерегистрацию. Однако процесс т затянулся и не был завершен. Это означало прекращение деятельности ВОФ. Его постигла та же участь, что и РФО, правда, не с таким скандалом и разоблачениями. Н. И. Свищов впоследствии с горечью скажет, что закрытием этих творческих организаций у фотографов отняли возможность общения и совершенствования33.

Постановление ЦКПБ от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» стало точкой в существовании многих творческих объединений России, находящихся, по мнению власти, в стороне от политических задач современности. Была поставлена новая цель: осуществить перестройку в литературно-художественной сфере и создать новые союзы, с ярко выраженным социалистическим содержанием.

1 РГАЛИ. Ф. 2611. Оп. 1. Д. 229. С. 111; Д. 269 — Устав Первого Всероссийского общества фотографов-профессионалов в Москве. С. 2.
2 Шипова Т. Н. Фотографы Москвы (1839–1930). М. 2006. С 4–85.
3 Сабурова Т. Г. Петр Павлов. М., 2010. С. 5.
4 РГАЛИ. Ф. 2611. Оп.1. Д. 281. Л. 1.
5 Под словом «любители» в данном контексте мы подразумеваем мастеров, не зарабатывающих себе на жизнь фотографическим ремеслом. Разнообразие творческих интересов в РФО проявилось уже в 1901 г., когда было положено начало созданию групп «по интересам». Первой стала группа фотографов-любителей из членов РФО, учредившая Московское художественно-фотографическое общество. В 1913 г. приверженцы радикальных новаторских идей создали группу «Молодое искусство».
6 Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству. М., 1958. С. 6.
7 Вестник фотографии. М. 1908. № 2. С. 42.
8 Вестник фотографии. М. 1910. № 1. С. 3–4.
9 Вестник фотографии. 1910. № 1. С. 4.
10 РГАЛИ. Ф. 2611. Оп. 1. Д. 229. Л..49.
11 В 1910-е гг. в ателье Е. К. Поповой работал А. И. Трапани, в фирме К. А. Фишера — В. И. Улитин, М. А. Сахаров, Д. Р. Вессерман.
12 Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству. С. 40.
13 Фотограф. 1926. № 1–2. С. 46.
14 Там же. С. 69.
15 Выписка из протокола № 86 заседания президиума ГАХН от 2.12.1924 — РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Д. 475. Л. 2.
16 Цит. по: Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству. С. 83.
17 Фотограф. 1928. № 11–12. С. 370.
18 Советская фотография за 10 лет. Каталог выставки. М., 1928. С. 6.
19 Фотограф. 1928. № 5–6. С. 172.
20 Фотограф. 1928. № 9–10. С. 296.
21 Фотограф. 1928. № 5–6. С. 133.
22 Фотограф. 1928. № 7–8. С. 204.
23 Фотограф. 1928. № 3–4. С. 102.
24 Фотограф. 1929. № 7. С. 209.
25 Вся Москва. 1917. С. 808–809; Вся Москва. 1923. С. 294; Вся Москва. 1930. С. 127, 550.
26 Фотограф. 1929. № 9–10. С. 297.
27 Фотограф. 1929. № 9–10. С. 298.
28 Фотограф. 1929. № 3. С. 91.
29 Сабурова Т. Г. Максим Дмитриев. М., 2012. С. 24.
30 РГАЛИ. Ф. 2325. Оп. 3. Д. 25. Л. 1.
31 Фотограф. 1929. № 11–12. С. 364.
32 Фотограф. 1929. № 3. С. 91.
33 РГАЛИ. Ф. 2611. Оп. 1. Д. 229. Л. 67–68.

Ю.А. Полубнева

К истории формирования коллекции фотографий комплексного отдела иконографических материалов Российской государственной библиотеки искусств

Почти каждая семья изучает и хранит свою историю. В одних семьях она передается только устно, другие составляют генеалогические древа, собирают материалы, сохраняют письма и документы. Мы же хотим остановиться на таком замечательном явлении, как фотографии, которые собираются в каждой семье, передаются из поколения в поколение и в течение многих десятилетий хранятся в семейных архивах. Но случается и так, что личные архивы переходят в музейные или библиотечные собрания, и тогда их назначение расширяется, они становятся документом, который передает жизнь определенной эпохи и служит подлинным историческим источником, на который могут ориентироваться в своей работе специалисты, исследователи и художники. В данном сообщении мы хотели бы рассказать о работе по выявлению фотографий, которые пополнили фонд из личных архивов сотрудников Театральной библиотеки[1], о фотографиях, которые были рассредоточены по разным разделам коллекции фотодокументов, являясь при этом фрагментами сложной истории.

Коллекция фотографий комплексного отдела иконографических материалов (ком) Российской государственной библиотеки искусств (ргби) довольно велика и разнообразна по тематике и включает в себя около 80 000 единиц хранения[2]. Основные ее разделы — это фотографии театральных постановок Москвы и городов России; театральная персоналия; фотографии видов городов и местностей; коллекция фотоальбомов; коллекция бытовой фотографии.

Остановимся подробнее на последнем разделе — именно коллекция бытовой фотографии послужила тем источником, из которого возникла тема данного сообщения. Коллекция бытовой фотографии — это собрание оригинальных фотографий XIX–XX вв., которое насчитывает около 8 500 экземпляров и состоит из следующих разделов: женские портреты; мужские портреты; детские портреты; двойные и групповые портреты; двойные и групповые детские портреты; портреты гимназистов и студентов; портреты гимназисток и институток; портреты духовных лиц; портреты чиновников; портреты учащихся военных училищ, полиции и жандармерии, пожарных; портреты военных; портреты представителей различных сословий (купцы, горожане); женские и мужские портреты в специальных костюмах (няни и гувернантки, кормилицы, прислуга, и т.п.); женские и мужские портреты в национальной одежде.

Во все годы существования библиотеки сотрудниками иллюстративного отдела велась очень активная работа по использованию этой значимой, ценной и интересной коллекции, часть которой перешла в библиотеку еще из иллюстративного кабинета при Государственном Малом театре 3. Как уже упоминалось выше, одним из источников пополнения коллекции служили личные архивы сотрудников библиотеки, также источником были фотографии, которые передавались в коллекцию через сотрудников. С оригинальными фотографиями работали многие известные художники театра и кино, т.к. фотография самым замечательным образом отражает костюм, типаж, стиль эпохи. В период, предшествующий началу работы по оцифровке библиотечных фондов, широко использовались оригиналы. На данный момент значительная часть фонда фотографий уже оцифрована и выдача оригинальных фотографий ограничена. С 2008 г. ргби ведет работу по описанию листового изобразительного материала в формате RUSMARC в электронной базе данных в абис «Opac-Global», где на каждую фотографию составляется научное описание, к которому прикрепляется изображение. Необходимо отметить, что до 2008 г. существовал лишь топографический каталог фотодокументов, составленный в начале 2000-х гг., в котором были отражены только основные библиографические сведения о фотодокументе — инвентарный номер, автор, название, место и год издания.

Ф. Буассонна (1858–1946), Ф. Эгглер (1871–1923).
Портрет З.Ф. Зеест. Санкт-Петербург. 1910-е
Матовый альбуминовый отпечаток (?), фирменный бланк. 14,3 × 10,1; 27,2 × 20 см
ргби, инв. № ф3208

Неизвестный фотограф. Портрет художника Э.Э. Лисснера.
Мюнхен. 1910
Серебряный отпечаток. 15,3 × 11,3; 25,8 × 18,8 см
ргби, инв. № ф13368

В предшествующие этому периоду годы общие сведения, касающиеся лишь избранной части коллекции фотографий, были представлены в картотеке аналитического описания изображений, которая велась в отделе иконографических материалов с 1987 по 2007 г. При этом какой-либо исследовательской работы не велось, и фотографии служили лишь источником, который может точно передать изображение. Начав работу по ведению бд «Изобразительные материалы», мы получили возможность изучать фонд более детально и глубоко. В результате были выявлены некоторые неизвестные ранее подробности из истории формирования коллекции фотографий и сведения о сотрудниках Театральной библиотеки, пополнявших коллекцию своими архивами. Особую ценность имеют комментарии на оборотах фотографий, заботливо оставленные владельцами. Подобная исследовательская работа походит на расследование детективной истории, в которой иногда удается дойти до решения загадки, а когда-то приходится откладывать материал и ждать появления других находок, которые могут подсказать дальнейшее развитие сюжета.

Составляя научное описание для бд «Изобразительные материалы», мы внимательно изучаем каждый документ в разных аспектах — изображение, текст на бланке (в случае, если фотография на бланке), надписи и печати на обороте фотографии, все выявленные сведения заносятся в электронную запись. Иногда короткий комментарий на обороте фотографии является маленьким ключиком, который открывает следующую дверь в той анфиладе комнат, с которой можно сравнить появляющиеся друг за другом образы.

В данном сообщении нам хотелось бы проиллюстрировать, почему эти маленькие и, казалось бы, малозначимые открытия представляют для нас большой интерес. Очевидным является факт, что часть фонда, сформированная сотрудниками библиотеки из своих личных архивов и архивов родственников, друзей и знакомых, значительна и интересна.

В коллекции бытовой фотографии встречаются портреты из семейного архива первого директора библиотеки А.А. Фомина[4] и его жены С.В. Фоминой[5]. Среди женских портретов 1860-х гг. нами были обнаружены пять фотографий, запечатлевших мать А.А. Фомина. Атрибутировать изображение оказалось возможным благодаря надписи графитным карандашом на обороте одной из пяти фотографий: «Броницкая Роза Семеновна (мать Ал. Ал. Фомина)». Два портрета из пяти работы чешского фотографа Мартина Хирша (Martin Hirsch), работавшего в г. Карлсбаде, три портрета работы неизвестных фотографов. На одном из портретов (визит-портрет), сделанных М. Хиршем, мы видим девушку с отстраненным безмятежным взором, одетую в визитный костюм и шляпу, вот перед нами детский портрет Розы Семеновны работы неизвестного фотографа, на нем запечатлена девочка-подросток в коротком (до середины икры) нарядном платье.

Четыре из этих фотографий были получены библиотекой в дар от А.А. Фомина, о чем гласит надпись на обороте, один из портретов был подарен библиотеке человеком по фамилии Грачев, предположительно родственником Фоминых, достоверных сведений о котором пока не обнаружено. В разных разделах фонда фотографий ком хранится несколько сотен снимков, переданных в дар библиотеке А.А. и С.В. Фомиными и Грачевым.

В статье «“Волшебное зеркало” Мариуса Петипа» представлен материал о части фотоархива семьи Петипа, который был передан в Театральную библиотеку благодаря Екатерине Свеновне Куликовой[6], сотруднице иконографического отдела. В этой публикации есть некоторые биографические сведения о Екатерине Свеновне, в частности, в статье упоминается имя ее отчима — Ивана Абрамовича Фрешкопа, который состоял присяжным поверенным. Благодаря предшествующей работе с фотоархивом семьи Петипа, оказалось возможным установить некоторые семейные и дружеские связи, которые мы смогли проследить через коллекцию фотопортретов.

Среди мужских портретов 1910-х гг. был обнаружен портрет, напечатанный на открыточном бланке, на котором запечатлен мужчина, рассмотрев костюм которого мы можем с уверенностью утверждать — это случай, когда человек уделяет значительное внимание своему костюму — мужчина одет в светлые брюки и пиджак, костюм дополняют шляпа и трость. На обороте фотографии надпись, сделанная шариковой ручкой: «Врач И.А. Фрешкоп». Нам уже было известно, что фамилия отчима Екатерины Свеновны — Фрешкоп, и мы надеялись, что обнаруженный портрет — изображение Ивана Абрамовича. Однако Иван Абрамович был присяжный поверенный, из надписи же следует, что на портрете — врач. Обратившись к справочнику «Вся Москва» за 1914 г.[7], мы обнаружили следующие сведения — в Москве проживали Иван Абрамович Фрешкоп (присяжный стряпчий, помощник присяжного поверенного), Исаак Абрамович Фрешкоп (директор Цандеровского института, врач) и Семен Абрамович Фрешкоп (купец, агент по покупке и продаже домов).

Также в ргали нами был найден документ, который содержал интересные для нас сведения. Это анкета, заполненная Татьяной Исааковной Фрешкоп 25 апреля 1958 г. Ответ на восемнадцатый пункт анкеты «Ваши ближайшие родственники (жена-муж, отец, мать, взрослые братья, сестры и взрослые дети)» содержит следующую информацию:

«Отец — Фрешкоп Исаак Абрамович 1864 г.г. Симферополь. Умер в 1941 г. в г. Брюсселе.

Мать — Фрешкоп Евдокия Акимовна 1874 г.г. Новочеркасск. Умерла в 1954 г. в г. Брюсселе.

Неизвестный фотограф. Портрет художника Л. И. Фрешкопа в детстве. Фотография из семейного альбома. 1900-е
Серебряный отпечаток. 11 × 8 см
РГБИ, инв. № 35637/59

Брат — Фрешкоп Сергей Исаакович 1894 г.г. Москва. Институт Естественных наук адрес: Rue Vantie 31. Bruxelle. Директор Лаборатории млекопитающих. г. Брюссель 2 Avenue de la Couronne.

Брат — Фрешкоп Леонид Исаакович 1897 г.г. Москва. Художник г. Брюссель ⅔, Rue Van den Corput.

Сестра — Фрешкоп Мария Исааковна 1896 г.г. Москва работает частным образом по уходу за больными. г. Брюссель 5, Rue Alfred Giron»8.

Художник Л. И. Фрешкоп покинул Россию в 1922 г., его брат Сергей — в 1924 г., родители и сестра Мария выехали в 1925 г. «в связи с тяжел [ой] болезнью брата» (болен был брат Сергей).

В одном из альбомов с фотографиями начала XX в. (альбом хранится в коллекции фотоальбомов РГБИ) на третьей странице форзаца есть надпись графитным карандашом: «Дар Куликовой Е.», на страницы из светло-желтого картона наклеены фотографии размером примерно 11 × 8 см. На нескольких портретах мы видим уже знакомое нам лицо — это Исаак Абрамович Фрешкоп. Можно предположить, что фотографии из данного альбома — это портреты членов семьи Фрешкоп. Фотопортреты датируются 1900-ми гг. Всего альбом содержит 64 фотографии.

Сведения о семье Исаака Абрамовича, полученные из анкеты его дочери, вызвали интерес к личности художника Л. И. Фрешкопа, нам захотелось установить — имеются ли его портреты в альбоме или в коллекции бытовой фотографии. В процессе поиска документов, относящихся к жизни художника Л. И. Фрешкопа, в РГАЛИ было обнаружено личное дело, а в нем прошение о «допущении к конкурсному экзамену для поступления в фигурный класс живописного отделения Училища живописи ваяния и зодчества вольным посетителем»9. Там же, в РГАЛИ, нам удалось найти фотопортрет Леонида Исааковича — это фотография, наклеенная в альбом10. Благодаря найденному изображению, удалось атрибутировать четыре портрета из альбома, подаренного Екатериной Свеновной как портреты художника Леонида Исааковича Фрешкопа в детстве. Фотографии представляют собой отпечатки размером 11 × 8 см, изображение на которых немного угасло. На одном из этих четырех портретов мы видим мальчика в матроске, сидящего в саду на плетеном стуле; на другой — групповой портрет — в центре запечатлена пожилая женщина, вокруг которой стоят четверо детей, крайний слева — Л. И. Фрешкоп. Предположительно, остальные трое детей на фотографии — это брат художника Сергей и его сестры Татьяна и Мария. Другие лица из фотоальбома семьи Фрешкоп установить пока не удалось.

Имя Исаака Абрамовича Фрешкопа встречается в списках членов Московского литературно-художественного кружка. Московский литературно-художественный кружок был создан в 1898 г. по инициативе А. П. Чехова, К. С. Станиславского, М. Н. Ермоловой, А. И. Южина-Сумбатова и др. и продолжал свою работу до 1918 г. Кружок состоял из действительных членов, кандидатов (артистов, ученых, общественных деятелей) и членов-соревнователей (крупных фабрикантов, банкиров, адвокатов, инженеров, врачей). Имена братьев Исаака и Семена Фрешкопов встречаются в списках членов-соревнователей в течение ряда лет существования кружка11. В фонде бытовой фотографии нами были обнаружены портреты ближайшего помощника председателя кружка С.А. Иванцова12. Среди них портреты работы московских фотографов, сделанные в период начала 1900-х — середины 1910-х гг. На данный момент в коллекции насчитывается 16 портретов Сергея Александровича, наиболее выразительные из которых — это три портрета, сделанные в фотоателье известного московского фотографа П. П. Павлова.

С 1905 по 1918 г. Московский литературно-художественный кружок располагался по адресу ул. Б. Дмитровка, д. 15а, что недалеко от Малого театра. Мы не располагаем точными сведениями о том, каким образом данные фотографии попали в Театральную библиотеку, но можем предположить, что люди, чьи портреты хранятся в нашем фонде, принадлежали к одному кругу друзей, знакомых, а возможно, даже и единомышленников.

Есть еще звенья, которые складываются в цепочку, ведущую к Екатерине Свеновне Куликовой. В этом сообщении нам хотелось бы рассказать о ряде фотопортретов из архива семьи художника Э. Э. Лисснера и о небольшой коллекции фотопортретов З. Ф. Зеест (урожденная Корвин-Круковская).

На данный момент в коллекции обнаружено 26 фотографий, которые запечатлели самого художника Э. Э. Лисснера и членов его семьи и друзей. Одна из фотографий — оплечный портрет художника, датированный 1910 г. Внизу на листе, на который наклеена фотография, сделана надпись графитным карандашом: «Худ. Лисснер в эмиграции Мюнхен. 1910 г. в сюртуке и в заграничном берете». Что же мы можем узнать о жизни художника, изучая фотографии, которые были собраны из разных разделов фонда бытовой фотографии? Эрнест Эрнестович Лисснер родился в 1874 г., отец его, Эрнест-Константин Антонович Лисснер (1836–1910), фабрикант и купец, занимался производством и продажей чернил и владел типографией, мать — Генриетта Федоровна, урожденная Бюрре (1843–1915). Кроме Эрнеста Эрнестовича в семье было еще пятеро детей — Вильгельмина, Генрих, Шарлота, Николай и Василий. На одной из фотографий запечатлен групповой портрет, надпись на обороте которого указывает на то, что перед нами родители и четыре сына Лисснер, в верхнем ряду второй слева — Эрнест Эрнестович. Фотография датируется 1890-ми гг. и сделана в с. Троицком под Москвой. В нашей коллекции также представлен портрет матери художника Генриетты Федоровны — это кабинетный портрет, сделанный в 1890-е гг. в Москве в фотоателье «Большая Французская фотография», располагавшемся в Столешниковом переулке.

Неизвестный фотограф. Портрет Э. Э. Лисснера и его жены в студии художника. Москва. 1908
Серебряный отпечаток, наклеен на подложку. 16,2 × 16,7; 17,5 × 18,5 см
РГБИ, инв. № ф13369

Одна из самых интересных, по нашему мнению, фотографий — это портрет Эрнеста Эрнестовича и его жены Екатерины Дмитриевны в мастерской художника на фоне картины, за которую в 1908 г. по окончании обучения в Академии художеств он был удостоен звания художника. Картина под названием «Привет вам, богатыри труда» занимает почти всю стену, на которой висит (точные размеры картины нами не установлены), и является центром фотографии, сразу привлекающим внимание, затем мы обращаем свое внимание на фигуру сидящего слева художника и его жену справа. В нижней части снимка мы видим фрагмент интерьера мастерской, слева рядом с картиной расположена коллекции оружия. Приведем также текст надписи на обороте картона, на который наклеена фотография: «г. Москва 1908 г. Худ. Лисснер со своей женой. Жене 30 лет художнику 37 лет 13. Студия художника Крестовоздвиженский пер. 9 у Ленинск. биб-ки». По этому адресу — Крестовоздвиженский пер., д. 9 — в двухэтажном доме на втором этаже проживала семья Лисснеров, первый этаж занимала типография, которую содержали отец художника и брат Генрих, в этом же доме у Эрнеста Эрнестовича была студия, в которой он давал уроки рисования14. В нашем собрании также имеется фотокопия картины «Привет вам, богатыри труда» — фотография наклеена на бланк, на обороте которого в центре есть сведения о фотоателье: «Фотография П. К. Остроумова. Москва, Немецкая ул., 6. Тел. [номер неразборчиво] ». Интересна рукописная надпись на обороте, сделанная графитным карандашом, которую мы приведем с сокращениями: «Картина написана по теме, избранной И. Е. Репиным. Находится неизвестно где. Выставлялась в залах Исторического музея в 1908 г. в Москве». Сюжетом картины является сплав леса — мы видим огромные бревна, связанные в плоты, которыми управляют, стоя на них сверху, сильные и мужественные люди — «богатыри труда».

Еще один снимок, который следует отметить,— портрет Екатерины Дмитриевны на фоне одной из картин ее мужа — «Сергий Радонежский благословляет Дмитрия Донского на бранный путь». Это фотография небольшого формата (10,9 × 7,7 см), где Екатерина Дмитриевна запечатлена в верхней одежде (она одета в шубу, меховую шапку, руки держит в муфте), на втором плане мы можем видеть фрагмент вышеупомянутой картины. Всю оборотную сторону занимает надпись карандашом: «Е.Д. Лисснер у картины худ. Лисснера и худ. Чахрова “О. Сергий благословляет Дмитрия Донского на бранный путь” 1907 г. Петербург в кварт. худ. Чахрова (уч. Репина). Туалет сшит у Петерб. портного». Для нашей работы представляет ценность все, что изложено в этих нескольких коротких предложениях, включая указание на то, где был пошит женский костюм.

Надпись на обороте другой фотографии дает нам следующие сведения: «Е.Д. Лисснер 1896 г. Москва Госпитальная ул. Дом Астафьева. Уч. Александр. Инст. дл [я] бл. девиц. Летние каникулы у матери». Фотография запечатлела девушку, стоящую с велосипедом во дворе дома, и была сделана еще до того момента, когда Екатерина Дмитриевна и Эрнест Эрнестович стали мужем и женой. В нашем фонде сохранилось два приглашения на свадьбу, от имени родителей Эрнеста Эрнестовича и от имени матери Екатерины Дмитриевны, из которых нам стала известна дата бракосочетания — 23 апреля 1901 г.

«Удачный улов. Ока пристань [в] деревне “Пески”. 4 Сентября 1925 г.» — это комментарий к фотографии, которая изображает Эрнеста Эрнестовича с крупной рыбой в руках. Художник любил природу, охоту, хорошо рисовал животных.

Один из портретов сделан в 1940 г., незадолго до смерти Э.Э. Лисснера15. На двойном портрете небольших размеров (6,7 × 8,1 см) изображены Э. Э. Лисснер и его друг инженер Б. В. Зеест.

Ф. Буассонна (1858–1946), Ф. Эгглер (1871–1923).
Портрет З. Ф. Зеест. Санкт-Петербург. 1910-е
Матовый альбуминовый отпечаток (?), фирменный бланк. 14,3 × 10; 24,7 × 17,3 см
РГБИ, инв. № ф5217

О том, кто изображен на фотографии, мы узнали из надписи, сделанной на обороте: «Москва 1917–19 гг. Э. Лисснер и его друг инж. Зеест в кв. по ул.».

Таким образом, несмотря на незначительное количество снимков, нам все же удалось собрать некоторую интересную и разностороннюю информацию о жизни и творчестве художника-передвижника Э.Э. Лисснера16.

В коллекции бытовой фотографии хранится 19 портретов Зинаиды Федоровны Зеест 17 — это небольшая, однако представляющая интерес коллекция портретов одной женщины. В фонде иконографических материалов находится удостоверение личности, выданное З. Ф. Зеест — жене инженера путей сообщения Б. В. Зееста.

На фотопортретах, созданных в 1900–1930-е гг., запечатлена молодая женщина в нарядных элегантных туалетах. Почти все портреты сделаны в мастерских петербургских фотографов, таких как Буассона и Эглер, К. Шапиро, Бохман, К. А. Фишер, Д. Здобнов, и являются не только прекрасными образцами портретной фотографии, но и представляют собой замечательный материал по истории костюма начала XX в. Интересны, например, два портрета 1910-х гг., сделанные в мастерской Буассона и Эглера одновременно. Из надписи на обороте одной из этих двух фотографий мы узнаем подробности о декоре костюма: «Кант со стекл [ярусом], в визитном туалете без манто». Туалет дополняет шляпа с пером, а на второй фотографии мы можем увидеть тот же визитный туалет, манто и меховую горжетку.

Собирая сведения о Е. С. Куликовой, мы обратились к ее родственникам, беседуя с которыми узнали, что Зинаида Федоровна Зеест имела близкие отношения с семьей Екатерины Свеновны. Надписи на обороте фотопортретов З. Ф. Зеест сделаны рукой Екатерины Свеновны. Так, фотографии из личных архивов людей одного круга пополнили коллекцию бытовой фотографии отдела иконографических материалов и служили и по-прежнему служат тем источником, к которому так часто обращаются художники в поисках подлинного отражения эпохи. И в наши дни продолжается эта традиция, и сотрудники библиотеки и сейчас, как в прежние времена, передают фотографии из личных архивов в библиотечную коллекцию.

Мы продолжаем работу по описанию и исследованию коллекции фотографий и надеемся, что будут обнаружены новые находки, которые позволят нам изучать и вести дальше историю формирования коллекции фотографий РГБИ.

1 1921 — Библиотека при Высших драматических курсах; 1922 — Академическая библиотека Государственного Малого театра; 1923 — Государственная академическая театральная библиотека; 1925 — Государственная театральная библиотека; 1936 — Государственная центральная театральная библиотека; 1991 — Российская государственная библиотека по искусству; 2010 — Российская государственная библиотека искусств. Сведения установлены по изданию, выпущенному к 90-летнему юбилею библиотеки: Российская государственная библиотека искусств. М., 2012. С. 6.

2 О фонде фотографий коим РГБИ: Хапланова Е. Г. От коллекции к специализированным фондам. Из истории Российской государственной библиотеки по искусству // Библиотека и история: сб. материалов междунар. науч. конф. 18–19 ноября 2008 г. / Гос. публ. ист. б-ка России; ред. О. В. Динеева. М., 2010. С. 214–226; Полубнева Ю. А. «Волшебное зеркало» Мариуса Петипа // Библиотечное дело. 2010. № 4 (118). С. 2–7.

Полубнева Ю. А. Фотоархив театрального режиссера И. М. Лапицкого: биография в образах // Книга в пространстве культуры. Вып. 1 (9) 2013 / Рос. гос. б-ка, сост. Т. Л. Миронова. М., 2013. (Приложение к журналу «Библиотековедение»). С.146–152.

3 Листовой изобразительный материал (в том числе фотографии) из иллюстративного кабинета при Государственном Малом театре послужил основой для создания специализированного фонда коим.

4 Александр Александрович Фомин (1868–1929).

5 Софья Васильевна Фомина (1886–1962), жена А. А. Фомина, сотрудник Государственной театральной библиотеки с 1921 по 1949 г.

6 Екатерина Свеновна Куликова (1918–1994), сотрудник отдела изобразительных материалов Государственной центральной театральной библиотеки с 1940 по 1994 г.

7 Вся Москва на 1914 год: Адресная и справочная книга. М.: Т-во А. С. Суворина «Новое время», 1914. С. 699.

8 РГАЛИ. Ф. 2720. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 2.

9 РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Ед. хр. 2695. Л. 4.

10 РГАЛИ. Ф. 680. Оп.3. Ед. хр. Л. 74, 48.

11 Розенталь Е. И. Московский литературно-художественный кружок. Исторический очерк. 1898–1918 гг. Труды гим. В. 173. М., 2008. С. 142.

12 Иванцов Сергей Александрович (ок. 1867–1917) — педагог, общественный деятель, один из старейших (с 1900) членов Московского литературно-художественного кружка и член дирекции этого кружка.

13 Возраст художника указан не точно — в 1908 г., учитывая дату его рождения, ему исполнилось 34 года.

14 Годы проживания семьи Лисснеров по этому адресу не установлены.

15 Э. Э. Лисснер умер в 1941 г., похоронен в Москве на Введенском кладбище.

16 Биографические сведения о жизни Э. Э. Лисснера были также получены у А. Н. Мельникова.

17 З. Ф. Зеест (1886–1972). Похоронена в Москве на Новодевичьем кладбище.

Л.В. Бобикова

Коллекция аудиовидеоисточников Национального музея Республики Карелия

Коллекция аудиовидеоисточников Национального музея Республики Карелия начала формироваться с момента основания музея в 1871 г. В конце XIX в. фотография уже прочно заняла свое место и в сфере искусств, и в сфере технических наук, и в сфере ремесленной деятельности. Снимки конца XIX в. имеют помету в правом верхнем углу: «О.Г.М.» (Олонецкий губернский музей) и дату 1890 г. (дата поступления в фонды музея) в левом верхнем углу. Среди них самые старые фотографии в нашей коллекции: «Памятник Петру I в Петрозаводске» (1873, фотограф И. Монштейн) и «В память столетнего юбилея Александровского завода Олонецкого горного округа» (1874, фотограф В. Ф. Монштейн). Согласно каталогу заведующего музеем Ф. С. Шелюкова, старшего чиновника особых поручений при олонецком губернаторе, в 1889 г.в. музее хранилось 143 фотографии, в том числе 2 альбома, посвященные г. Петрозаводску и Александровскому заводу1. Фотографии в двух каталогах, подготовленных Шелюковым в 1885 и 1889 гг., не выделены в отдельный разряд, а перечислены среди предметов из других разрядов, но для хранения фотографий уже имелись специальные шкафы с ящиками.

В отдельный разряд фотографии выделены в Описании Олонецкого естественно-промышленного и историко-этнографического музея, изданном Отделом народного образования при Олонецком губернском исполнительном комитете Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов в 1918 г. Описание подготовила секретарь музея Л. Шабельникова, фотографиям она посвятила всего несколько строк в самом конце: «Этот разряд обнимает собой фотографические снимки Олонии и заключает в себе виды г. Петрозаводска, уездных городов и их окрестностей, виды монастырей, водопадов и снимки олончан в старинных, ныне вышедших из употребления костюмах»2. Вероятно, секретарь музея имела в виду кроме снимков, зафиксированных еще в каталогах Ф. С. Шелюкова, и снимки петербургского фотографа, объехавшего в 1901 г. по приглашению земства многие населенные пункты Олонецкой губернии и подготовившего альбом. В настоящее время подобного альбома нет в фондах музея, но имеется серия фотографий 1901 г. Далеко не все снимки, вошедшие и в каталоги Ф. Шелюкова, сохранились, но фотографии, дожившие до сегодняшнего дня, несомненно являются украшением нашей коллекции благодаря высокому качеству съемки и оформления.

Кроме фотографов-визитеров в конце XIX в. появляются фотографы, избравшие Олонецкую губернию постоянным местом жительства. К ним относится шведский подданный Карл Август Иогансон, мещанин Мендель Роскин, Лебедев, Варенцов и другие. Карл Иогансон приехал в наш край из г. Владимира в 1894 г.3 и купил дом в г. Петрозаводске на улице Садовой. Серия портретов петрозаводчан, а также несколько интересных видовых фотографий, изготовленных в фотоателье Иогансона, являются важной частью всех экспозиций по дореволюционному периоду. Собрание дореволюционных снимков дополняют и фотографии М. Роскина, приехавшего в Петрозаводск из Царского Села и открывшего фотоателье в Петрозаводске в 1904 г.4 Следует сказать, что снимки фотоателье Иогансона и Роскина поступили в музей от жителей республики, в основном, в 1950–1980-е гг.

Первые сведения о пополнении фондов музея в послереволюционный период относятся к 1920-м гг. В 1925 г. в Петрозаводске широко отмечалось 5-летие со дня основания Карельской Трудовой Коммуны, преобразованной в 1923 г. в Автономную Карельскую Советскую Социалистическую Республику. Летом 1925 г. в столице Карелии работало большое количество выставок на Онежском заводе, в учебных заведениях города, в партшколе, в казармах красноармейцев, на открытом воздухе в парке 5. Экспонаты выставок стали поступать в музей, фототека которого начала активно пополняться с января 1926 г. Среди снимков, поступивших в 1920-е гг. были и фотографии, относящиеся к дореволюционной Карелии, а именно увеличенная копия фотопортрета А. М. Кузьмина в круглой багровой раме, исполненная фотографом Наркомпроса в октябре 1926 г. А. М. Кузьмин совершил покушение на жизнь председателя Петербургской судебной палаты Крашенинникова и был повешен во дворе петрозаводской тюрьмы в ночь с 28 на 29 августа 1908 г. К 20-летию со дня смерти петрозаводского «революционера» Кузьмина в августе 1928 г. музей закупил у Гусевой три фотографии, дополняющие «революционную» тему,—«Курган», «Камера смертников», «Место казни Кузьмина»6.

К дореволюционному периоду следует отнести и альбом фотографических снимков вышивок «Карельское народное искусство», подаренный в 1927 г. ЦСНХ (Центральным Советом народного хозяйства) 7. Альбом отсутствует в фототеке музея, так же как и фотографии «Курган» и «Место казни Кузьмина». Снимок «Камера смертников», вероятно, хранится в фототеке под названием «Камера в тюрьме, где сидел Кузьмин» под № КГМ-2751. Копия фотопортрета Кузьмина со следами красной краски на подложке имеется в музее, правда без багровой рамы, под № КГМ-2750.

Продолжили «революционную» тематику и 30 снимков с изображением манифестации в Петрозаводске в 1-ю годовщину революции, подаренные наркомом просвещения, первым председателем Петрозаводского городского совета В. М. Парфеновым. Из 30 снимков сохранилось несколько единиц и еще две фотографии, поступившие, как и предыдущие, 30 в январе 1927 г. в дар музею от Парфенова: «Группа правительства Олонецкой губернии в период между 25.10.17 г. и 05.01.1918 г.» и «Группа членов исполкома Олонецкого губернского совета в 1918 г. на автомашине». К сожалению, не сохранились фотографические снимки с проектов памятника В. И. Ленину в Петрозаводске, подаренные М. А. Гудошниковым в ноябре 1926 г.8

В 1920-е гг. в Карелии по приглашению, а зачастую и на средства правительства республики работают разнообразные экспедиции, материалы которых закупаются музеем. Так, по счету профессора В. М. Тимофеева, обследовавшего запасы полезных ископаемых в нашем регионе, 5 января 1926 г. было закуплено 36 фотографий с изображением мраморных ломок,

в том числе 4 фотографии месторождения Белая Гора вблизи деревни Кондопога и фотопортрет самодеятельного художника — резчика по камню А. И. Крысина с бюстом Ленина9. Восемь фотографий прошли перерегистрацию и получили новые номера (КГМ-54407–54414), остальные пока не обнаружены.

25 января 1927 г. в инвентарной книге был зарегистрирован альбом, подаренный фольклорной экспедицией «По следам Рыбникова и Гильфердинга». Экспедиция была организована Государственной Академией художественных наук, она работала в Заонежье летом 1926 г. Альбом долгое время хранился в библиотеке музея, в настоящее время в фототеке под инвентарным номером КГМ-37886. В музее он бытует под названием «Альбом братьев Соколовых». В нем на листы картона наклеено 128 небольших любительских фотографий с изображением заонежских исполнителей былин, виды населенных пунктов Заонежья (современный Медвежьегорский район Карелии), сцены народных гуляний, старинные костюмы заонежан. Фотографии из альбома неоднократно использовались исследователями эпической поэзии, специалистами по народному костюму.

Востребованы у исследователей и фотоматериалы экспедиций под руководством Д. А. Золотарева, проходившие в Карелии в 1923, 1926–1929 гг. По счетам от руководителя экспедиций Д. А. Золотарева, а также от их постоянного участника Л. Л. Капицы в 1926–1928 гг. петрозаводский музей закупил 254 фотографии, среди которых примерно 100 фотографий были экспозиционного вида, под стеклом, а остальные малого размера (в основном 9,0 × 12,0 см). Съемку проводили участники экспедиций, в том числе и вышеназванные Золотарев и Капица. Кроме того, к материалам этнографической экспедиции профессора Золотарева отнесены снимки учителя географии из г. Ленинграда Беликова и фотографа Иванова. В инвентарной книге поступлений экспонатов в музей фотограф Иванов указан без инициалов10, предположительно, это Иванов Владимир Исаакович, по фотографиям которого выпускались серии открыток по г. Петрозаводску еще в дореволюционное время. В. И. Иванов родился в 1881 г., до революции работал в Петрозаводске делопроизводителем губернского правления11.

В серии фотографий из экспедиций Д. Золотарева мы выделяем 5 групп: 1) основные занятия жителей Карелии; 2) типы построек; 3) обряды и верования населения Карелии; 4) народный костюм; 5) антропологические типы жителей12.

Неоценимую помощь исследователям памятников старины оказывают сохранившиеся фотографии, записанные в инвентарную книгу 28 ноября 1927 г. Тогда было зафиксировано 11 снимков П. Н. Нечаева, 30 фотографий Ф. А. Каликина (1876–1971) и 70 — Ф. М. Морозова (1883–1962) 13, сохранились далеко не все. Среди них большое количество фотографий культовых построек. По поводу снимков Нечаева и Морозова указано, что они относятся к 1927 г., причем работы Морозова поступили «остекленные, окантованные в фотографии Булла в Ленинграде». Иконописец и реставратор древнерусской живописи Федор Антонович Измарагдов-Каликин еще до революции три раза по поручению известного археографа, исследователя истории и культуры старообрядчества Василия Григорьевича Дружинина приезжал в Олонецкую губернию14. В инвентарной книге поступлений 1925–1928 гг. нет сведений о времени изготовления снимков Каликина, скорее всего они относятся к дореволюционному периоду.

Наиболее интенсивно фототека музея пополнялась после Великой Отечественной войны, в основном в 1950–1980-е гг. Активную собирательскую работу проводили сотрудники экспозиционных отделов. С конца 1940-х гг. она проводилась под руководством Ивана Михайловича Мулло (1906–1990, директор, затем зам. директора по научной работе, главный хранитель музея). В эти годы от жителей республики приобретено, а по большей части получено в дар большое количество фотографий по разнообразным темам. Многие научные сотрудники музея сами проводили фотосъемку во время экспедиций и затем оформляли негативы в основной фонд музея. Сегодня мы располагаем негативами И. М. Мулло, В. В. Алава, И. Н. Тихонова и других сотрудников. И. М. Мулло зафиксировал сейды и лабиринты на побережье и островах Белого моря, на негативах В. В. Алава отражены занятия жителей Карелии, их внешний вид, массовые сцены во время народных праздников. И. Н. Тихонов в начале 1950-х гг. успел запечатлеть старинные деревянные постройки в различных районах бывшей Олонецкой губернии.

На смену фронтовикам приходили новые сотрудники, также надолго связавшие свою судьбу с музеем. В отделе «История дореволюционной Карелии» трудились Алиса Дмитриевна Рылеева (заведующая отделом) и Вера Васильевна Манчи (научный сотрудник), из отдела фондов перешла в отдел ИДК Капуста Людмила Иосифовна. Самым большим в советские годы был отдел ИСК (История советской Карелии). Умелыми собирателями проявили себя сотрудники этого отдела Мария Константиновна Каичева, Галина Павловна Пудовкина, Мария Павловна Лисютина, Николай Михайлович Гвоздев, Василий Григорьевич Кондратьев (в настоящее время заведующий музеем «История народного образования»), Михаил Юрьевич Данков, Ляна Михайловна Степанова, Татьяна Андреевна Гладкова. В этом отделе начали постигать премудрости музейной работы Наталья Алексеевна Гроссман, позднее работавшая директором музея, и Алексей Александрович Терешкин, в настоящее время сотрудник отдела фондов.

Отдел «Природа Карелии» экспозиции которого всегда были наиболее любимы детской аудиторией с 1946 г. возглавляла Вера Ивановна Ильина, а после ее ухода на пенсию Кузнецова Светлана Яковлевна15. У Веры Ивановны Ильиной, пережившей многих директоров, в трудовой книжке отмечено одно-единственное место работы —Карельский государственный краеведческий музей. Почти 40 лет проработал в отделе «Природа Карелии» и научный сотрудник, затем таксидермист Василий Иванович Игнатенко. В этом отделе начинал свою трудовую деятельность и кандидат биологических наук Н. В. Медведев, работающий в настоящее время в Карельском филиале Академии наук.

Сотрудники отдела «Народного Эпоса» Римма Анатольевна Конкка (заведующая отделом), Наталья Григорьевна Керт, Риита Павловна Ринне собрали прекрасную коллекцию, посвященную эпосу «Калевала».

В настоящее время фототека музея насчитывает примерно 50 тысяч единиц хранения. Вся коллекция негативов и позитивов разделена на основной и вспомогательный фонды. Шифр основного фонда «КГМ» — Карельский государственный музей, вспомогательного — «ВКГМ». Основная часть вспомогательного фонда — репродукционные снимки и негативы с экспонатов основного фонда нашего музея, а также музеев и архивов Москвы, Ленинграда, Архангельска. Но в данном фонде имеются и оригинальные фотографии, которые или не имеют данных об изображенных на снимках и легенд об их бытовании, или же имеют угрожающую сохранность.

Основной фонд музея предполагает наличие оригинальных фотографий и негативов. В нашей коллекции исторически сложилось так, что в основном фонде соседствуют оригинальные фотоисточники и репродукции. Зачастую это оправдано. Например, в 1950-е гг. фотограф музея Евгений Аркадьевич Блейхман изготовил негативы — стекла со снимков 1930-х гг., дающих представление о творчестве резчика по дереву Юрье Раутанена, работавшего в музее с 1934 г. в качестве «художника-скульптора»16. Часть работ этого мастера не сохранилась, нет в музее и его оригинальных фотопортретов, поэтому негативы-репродукции Блейхмана выполняют роль оригиналов и совершенно оправданно приняты в основной фонд музея. Так же в основной фонд занесен негатив, представляющий работу «Водопад Кивач» Вениамина Попова — известного в республике художника, ученика И. Е. Репина. Сама работа утрачена, не вернулась в музей с одной из выставок, следовательно, негатив выступает в роли ценнейшего артефакта. И таких примеров можно привести множество. Имеют место и случаи, когда в основной фонд принята и оригинальная фотография, и негатив, изготовленный с данной фотографии, и ее копия. Подобные случаи привели к наличию в фондах трех, а иногда и более одинаковых изображений на разных носителях. По мнению Р. Лемера, информация является подлинной, если «она поступает в не претерпевшем ни малейших изменений виде»17. А при изготовлении репродукций само изображение обычно не изменяется, поэтому наличие репродукций в основном фонде не следует рассматривать как нечто недопустимое.

Условия хранения коллекции аудиовидеоисточников далеко не идеальные. Хранилище и выставочные помещения размещаются в историческом здании конца XVIII в. с массивными стенами, которые в прохладное карельское лето не прогреваются, и вскоре после отключения теплоснабжения температура воздуха в хранилище падает до 14 градусов. Большую часть года батареи работают интенсивно, часто температура поднимается до 25 °С и более. Такие перепады температуры не могут не сказываться на сохранности фотографий и негативов, которые начинают деформироваться.

Фотографии в нашем музее хранятся в деревянных шкафах, а пленочные негативы в библиотечных каталожных ящиках, каждый негатив в отдельном конверте. Для улучшения условий хранения приступили к перемещению коллекции фотографий в новые коробки из бескислотного картона и конверты из бескислотной бумаги, полученные из РОСФОТО.

Экспонаты фонда аудиовидеоисточников, как с шифром «КГМ», так и с шифром «ВКГМ» в настоящее время разделены на 4 группы: 1) история Карелии до 1941 г.; 2) история Карелии с 1941 г. до настоящего времени; 3) природа Карелии; 4) история музея.

В группе «История Карелии до 1941 г.» самой крупной является серия фотографий, посвященных «стройке века» — Беломоро-Балтийскому каналу. В этой серии свыше 6 тысяч фотографий, из которых примерно 5,5 тысячи снимков наклеены на листы плотной бумаги, объединенные в семь альбомов. Альбомы были переданы в музей в 1955–1956 гг. из Госплана КФССР. Благодаря этим фотографиям мы имеем представление о возведении канала с момента начала строительства в 1931 г. до введения его в эксплуатацию в 1934 г. Часть фотографий из альбомов уже введена в научный оборот исследователями истории канала. Вторая крупная серия фотоисточников данной группы посвящена строительству Великого Северного железнодорожного пути — Мурманской железной дороги. 100-летие со дня начала строительства дороги будет отмечаться в 2014 г. В этой серии постоянный интерес исследователей вызывают негативы 1915–1916 гг. инженера А. М. Азанчеева, хранящиеся в 4-х альбомах американской фирмы «Кодак» (КГМ 70939–71072).

Патриотическое воспитание в годы советской власти было на надлежащей высоте, поэтому в группе «История Карелии с 1941 г. до настоящего времени» самой большой по количеству является серия, посвященная Великой Отечественной войне. Наша коллекция дает довольно полное представление о действиях регулярных частей Красной Армии на Карельском фронте, о действиях партизанских отрядов в Карелии, о наших земляках, совершивших героические подвиги на других фронтах. Серия фотографий и негативов на тему «Великая Отечественная война» хранится в отдельном шкафу ввиду ее значительности. Тема «Ликвидация последствий войны в нашем регионе» представлена в творчестве фотокорреспондента журнала «Огонек» Галины Санько, московского фотографа С. Раскина и других фотомастеров.

В группе «Природа Карелии» следует выделить серии фотографий и негативов, изготовленных сотрудниками одноименного отдела. С 1920-х гг., когда отдел природы еще не был выделен в структуре музея, начал пополнять фонды музея Гавриил Алексеевич Анкудинов (1896–1964). В музее хранятся изготовленные им чучела, его фотографии и негативы, посвященные как природе Карелии, так и теме «Великая Отечественная война в Карелии». Весомо пополнил фототеку и упоминавшийся выше Василий Иванович Игнатенко. Проникновенные снимки с изображением пейзажей Карелии были закуплены у сотрудника Карельского филиала АН М. Федорова.

В группе «История музея» основной массив составляют негативы вспомогательного фонда — пересъемка экспонатов нашего музея. Отдельную серию составляют негативы, посвященные празднованию 100-летнего юбилея музея в 1971 г. Важна для будущих музейных работников и историков и фотофиксация разнообразных выставок и постоянных экспозиций, подготовленных музеем в разные годы.

В заключение хочется отметить научных сотрудников отдела фондов, много сделавших для поддержания коллекции аудиовидеоисточников в порядке, постоянно пополнявших систематическую, тематическую и именную картотеки отдела. В первую очередь это Лариса Григорьевна Чернова и сменившая ее Татьяна Алексеевна Сенченко, в настоящее время являющаяся заведующей отделом фондов музея.

1 Каталог предметов Олонецкого естественно-промышленного и историко-этнографического музея. Петрозаводск. 1889.
2 Описание Олонецкого естественно-промышленного и историко-этнографического музея. Л. Шабельникова. 1918.
3 НА РК.
4 Каталог предметов Олонецкого естественно-промышленного и историко-этнографического музея.
5 Vogeler H. Reisebilder aus der Sowjetunion. Worpsweder Verlag. 1993. S. 112–113.
6 Инвентарная книга Карельского музея № 13. 1925–1928 гг.
7 Там же.
8 Там же.
9 Там же.
10 Там же.
11 Коллекция открыток. Каталог / Сост. Н. М. Панова. Петрозаводск. 1990. С. 5.
12 Бобикова Л. В. Этнографические экспедиции Д. А. Золотарева в Карелию (обзор коллекции фотографий КГКМ) // Вестник Карельского государственного краеведческого музея. Вып. 5. Петрозаводск. 2006. С. 198.
13 Инвентарная книга Карельского музея № 13. 1925–1928.
14 Берестецкая Т. В. В. Г. Дружинин. Новые материалы к биографии // Старообрядчество в России (XVII–XVIIIвв.) М., 1994. С. 220.
15 Кузнецова С. Я. История отдела Природа Карелии // Музей и краеведение на Европейском Севере. Материалы Международной научно-практической конференции 8–11 октября 2001 г. Петрозаводск, 2001. С. 12–16.
16 Бобикова Л. В. Юрье Оскарович Раутанен (1896–1937). Краткая биография // Музей и краеведение на Европейском Севере. Материалы Международной научно-практической конференции 8–11 октября 2001 г. Петрозаводск, 2001. С. 17–19.
17 Лаведрин Б. Руководство по практической консервации фотографических коллекций / Пер. с франц. Т. 2. СПб.: РОСФОТО, 2013. С. 59.

М.В. Григорьева

Краткий обзор фотонегативного фонда Государственного музея К.А. Федина: специфика комплектования, проблемы научной идентификации и перспективы развития коллекций

Государственный музей К. А. Федина был создан в Саратове на родине писателя в 1979 г. К настоящему моменту его фонды насчитывают около 70 000 единиц хранения. В музее собраны уникальные документы, которые связаны не только непосредственно с самим писателем, но и отражают литературный процесс того времени, с разных сторон характеризуют эпоху, в которую ему довелось жить и работать. Коллекция фотодокументов в сравнении с другими фондами не так многочисленна, но занимает свое достойное место среди других коллекций, постоянно пополняется, изучается и систематизируется.

Фотонегативный фонд насчитывает 6757 единиц хранения, из них 3798 единиц основного и 2959 единиц научно-вспомогательного фондов. Комплектование фотоматериалами началось с первых дней создания музея1. Изначально фотоотпечатки и негативы хранились вместе с рукописно-документальными материалами, но в 1987 г. было принято решение выделить их в отдельный фонд, состоящий из трех коллекций: «Фотографии из архива К. А. Федина», «Фотографии из разных источников» и «Негативы и диапозитивы»2. Все поступающие в фонд фотодокументы, независимо от того, к какой коллекции они будут отнесены, так или иначе связаны с К. А. Фединым: в них находит отражение личная и творческая биография, его литературное окружение, географические объекты, связанные с писателем и его героями.

Основу фотонегативного фонда составляют фотографии из архива К. А. Федина, переданные в дар музею дочерью писателя Н. К. Фединой. Необходимо сказать, что Константин Александрович очень бережно относился к своему архиву, систематизировал его, сам группировал различные документы и старался не разделять тематически связанные между собой рукописные и фотографические материалы. Многие из них он сопровождал комментариями и пояснительными надписями, что значительно облегчало атрибуцию предметов при первичном учете. После его смерти Н. К. Федина продолжила эту работу, помогая идентифицировать изображенных на фотографиях. Очень важно, что со многими из них она была лично знакома. Это помогало сотрудникам музея делать более точные описания фотодокументов.

Среди фотографий, поступивших в составе архива, несомненный интерес представляют семейные снимки, самый ранний из которых датируется началом 1860-х гг.3 Портреты родных и близких писателя выполнены известными фотографами П. М. Ушаковым, Д. Г. Финогеевым, В. Г. Чеховским, С. М. Ленкером, А. И. Вальдман, С. Н. Глушенко, А. М. Брауном, работавшими в Саратове в конце XIX — начале XX в.

Портреты самого К. А. Федина составляют отдельный блок: это профессиональные и любительские фотографии, выполненные в различные периоды. Детские, школьные, студенческие годы представлены достаточно скупо, но отражают основные вехи его жизни: увлечение игрой на скрипке, учебу в коммерческих училищах Саратова и Козлова, а затем в Московском коммерческом институте. Среди более поздних, относящихся к моменту его проживания в Ленинграде, можно выделить снимки, сделанные М. С. Наппельбаумом и его дочерью Идой в середине 1920-х — начале 1930-х гг. Уже тогда К. А. Федин был хотя и молодым, но известным писателем. А после 1950-х гг. мы видим портреты зрелого мастера, зачастую в творческой обстановке рабочего кабинета, выполненные известными советскими фотокорреспондентами А. А. Лессом, Н. Г. Кочневым, М. М. Харлампиевым, Н. П. Карасевым, Г. Г. Петрусовым, В. М. Крохиным.

Любая фотография является документальным свидетельством определенных событий, жизненных ситуаций и человеческих взаимоотношений. Благодаря таким материалам, хранящимся в фондах нашего музея, можно достоверно определить круг лиц, близких К. А. Федину в разные годы его жизни.

Уникальными являются фотографии, сделанные в Германии в 1914–1918 гг. К. А. Федину пришлось провести четыре года в городах Нюрнберг и Циттау на положении гражданского пленного. Не имея практически никакой связи с друзьями и родными, лишившись их поддержки, он был вынужден зарабатывать себе средства к существованию, не имея определенной профессии. На этих уже пожелтевших от времени фотографиях мы видит тех, с кем его свела судьба в это нелегкое время: таких же, как он, гражданских пленных, а также художников и артистов городского театра Циттау, в постановках которого К. А. Федин исполнял ведущие партии.

Жемчужину коллекции составляют портреты русских и советских писателей, бережно сохраненные в архиве. Среди них редкие фотографии Л. Н. Толстого, датируемые 1900-ми гг., снимок В. Г. Короленко 1915 г. с автографом. Глубокое уважение к русской литературе заставляло К. А. Федина собирать и хранить в своем архиве документы, связанные с именами великих писателей. Необходимо выделить особое отношение К. А. Федина к Л. Н. Толстому, благодаря которому он поддерживал дружеские отношения с С. А. Толстой-Есениной.

Значительную часть фотоархива представляют изображения современников К. А. Федина. Каждое из них имеет свою историю. Снимки уникальны не только сами по себе: дарственные надписи на них выступают как свидетельство определенных отношений, сложившихся между этими людьми.

В начале своего литературного пути К. А. Федин был тесно связан с литературной группой «Серапионовы братья». Фото участников этой группы было сделано М. С. Наппельбаумом в Петрограде в 1921 г. Молодых писателей, среди которых были К. А. Федин, Л. Н. Лунц, М. Л. Слонимский, М. М. Зощенко, В. А. Каверин, Н. Н. Никитин, В. В. Иванов, Н. С. Тихонов, Е. Г. Полонская и И. А. Груздев, объединяло не какое-либо определенное течение. Они стремились к творчеству, не зависящему от требований власти, обусловленному только духовной свободой и отсутствием фальши. Непросто складывались судьбы «Серапионов» в это время — время неумолимого перехода от Серебряного века русской культуры к эпохе социалистического реализма. Особый драматизм, присущий стилю М. С. Наппельбаума, ярко подчеркивает на групповых и индивидуальных снимках внутреннее напряжение, творческий порыв, красоту внутреннего мира только что пришедших в литературу писателей.

М. С. Наппельбаум особое значение придавал фотосъемке людей творческих профессий. Ему были интересны музыканты, художники, актеры, писатели и поэты, которые собирались в его фотостудии на Невском проспекте в Петрограде. Каждый понедельник здесь читали стихи, исполняли музыкальные произведения, спорили об искусстве. Гостями этого салона были А. А. Ахматова, Н. С. Гумилев, М. М. Кузмин, Л. Н. Лунц, К. А. Федин, Н. С. Тихонов и многие другие в ту пору молодые, но подающие большие надежды литераторы. Именно для их портретов он находил наиболее выразительные решения. Особое «рембрандтовское» освещение, расположение теней в соответствии с фоном являются ключевыми для своеобразного творческого почерка фотографа. Выполненные им портреты М. М. Зощенко, Н. Н. Никитина, И. А. Груздева, Н. С. Тихонова теперь хранятся в нашем музее.

«Пушкиным нашего поколенья» называл К. А. Федин А. А. Блока. Они не были близко знакомы4, но бесконечное уважение к поэту и восхищение его творчеством К. А. Федин пронес через всю жизнь. Все, что было связано с именем А. А. Блока, всегда вызывало у него неподдельный интерес. Среди немногочисленных раритетов, имеющих отношение к А. А. Блоку, в архиве сохранились две фотографии, подаренные К. А. Федину С. М. Алянским. На одной из них поэт снят в 1913–1914 гг., а на другой — в середине июня 1921 г.: это последняя фотография, на которой он запечатлен незадолго до своей гибели. Фото было сделано С. М. Алянским — владельцем издательства «Алконост», в котором А. А. Блок издавал свои сборники. Аналогичный отпечаток С. М. Алянский подарил К. И. Чуковскому, на обороте Самуил Миронович написал: «Это последний снимок А. А. Блока сделан мною в июне 1921 г. за полтора-два месяца до смерти. Негатив недавно у себя нашел. Снимок сделан в плохо освещенной комнате, недодержан, поэтому он темноват»5.

Среди признанных поэтов Серебряного века была и А. А. Ахматова, с которой К. А. Федин познакомился в начале 1920-х гг. Несмотря на то, что они принадлежали к разным литературным поколениям, их связывали добрые дружеские отношения, объединял общий круг знакомых, к тому же волею случая А. А. Ахматова оказалась первым человеком, которому К. А. Федин сообщил о рождении своей дочери. Две фотографии с символической буквой «а» на обороте были подарены поэтессой Константину Александровичу. Один из снимков, изображающий А. А. Ахматову лежащей на диване, был сделан в 1925 г. Н.Н. Пуниным6 на даче Щеголевых в поселке Сиверская под Ленинградом, о чем свидетельствует надпись рукой А. А. Ахматовой на обороте фотографии. Точная дата другого снимка, где А. А. Ахматова изображена крупным планом в профиль (лежащей) в Мраморном дворце 7, до настоящего времени не установлена. Предположительно, съемка производилась близким другом поэтессы П. Н. Лукницким в начале 1926 г. Такие предположения сделаны на основе сравнительного анализа дневниковых записей П. Н. Лукницкого. Так 13 марта 1926 г. он написал: «Я, встретив аа на вокзале, сказал, что фотографии, которые я снимал, вышли удачно… аа сразу заинтересовалась: "Покажите…". Узнав, что у меня их нет, просила принести… Когда я принес их в Мраморный дворец, аа разглядывала. Понравились те, где она в постели… А вечером, в Шереметевском доме, просила меня отдать их отретушировать…» 30 марта еще одна запись в дневнике: «Вчера я отпечатал для аа фотографии — две снятые мною в Мраморном дворце, в постели (в двух экземплярах каждый) …»8. Один из этих снимков теперь хранится в фондах нашего музея.

В жизни К. А. Федина особое место занимал М. Горький, об этом Константин Александрович подробно написал в книге «Горький среди нас». Они познакомились в 1920 г. в Петрограде. Тогда признанный мэтр русской литературы дал оценку первым рассказам начинающего писателя. С первых дней между ними зародилась большая человеческая и творческая дружба. Свидетельство тому — подаренная М. Горьким фотография с дарственной надписью: «Константину Федину М. Горький. Napoli. 20.III.26». В фонде также хранится и фотография молодого М. Горького, сделанная М. Дмитриевым в Нижнем Новгороде в 1900–1902 гг. В 1967 г. Н. А. Пешкова подарила К. А. Федину фотоальбом, в котором содержались снимки М. Горького в Сорренто, совместные фотографии М. Горького и К. А. Федина, кадры с открытия музея-квартиры М. Горького в Москве.

Писательский круг общения Константина Александровича очень широк. К сожалению, невозможно упомянуть всех, чьи фотографии хранятся в фотонегативном фонде музея. Среди самых известных такие имена, как М. М. Зощенко, А. Н. Толстой, В. Я. Шишков, И. Г. Эренбург, Б. Л. Пастернак, Л. М. Леонов, А. А. Фадеев, М. М. Пришвин, О. Д. Форш, К. Г. Паустовский, И. С. Соколов-Микитов и др. Эти фотодокументы свидетельствуют о тесных дружеских связях К. А. Федина с перечисленными выше писателями.

Познакомившись с классическими образцами европейской литературы еще в молодости, Константин Александрович на протяжении всей своей жизни не терял интереса к творчеству иностранных коллег. И этот интерес был взаимным. Портреты Р. Роллана, Л. Франка, И. Бехера, Ж. Амаду с теплыми проникновенными дарственными надписями говорят о большом уважении К. Федину — писателю и человеку. Моменты живого общения с Ж. П. Сартром, Веркором, А. Зегерс, запечатленные фотографами, дают нам возможность увидеть «закулисную» жизнь многих торжественных мероприятий. На них К. А. Федин среди участников заседания Всемирной ассамблеи мира, на Всемирной конференции по разоружению, среди членов Советского комитета защиты мира и Общества советско-германской дружбы, которое он возглавлял долгое время.

Его активная деятельность в установлении международных связей была лишь малой частью той «общественной нагрузки», которая легла на плечи Константина Александровича еще в начале 1930-х гг. В 1934 г. в Москве состоялся I Всесоюзный съезд советских писателей, где К. А. Федин избирается в состав правления Союза. До этого времени на фотографиях мы видим К. А. Федина среди участников I Всесоюзного съезда пролетарских писателей, состоявшегося в Москве в 1928 г. Особое место в архиве занимают многочисленные фотографии со съездов Союза писателей (СП) СССР и РСФСР, пленумы правления СП, встречи руководителей СП социалистических стран, семинары молодых писателей и прочие мероприятия. Ценность таких снимков заключается в документальной фиксированности не только официальных заседаний, но и свободного личного общения участников. Фотоматериалы этой тематики досконально еще предстоит изучить сотрудникам музея. Но даже при беглом обзоре становится очевидным значение сохранившихся в архиве писателя фотодокументов, связанных с историей нашей культуры.

Многие тематические разделы, представленные в коллекции «Фотографии из архива К. А. Федина», повторяются и в коллекции «Фотографии из разных источников», но обыгрывают данную тему по-другому. Источник поступления играет в данном случае решающую роль. Например, семейные фотографии, переданные в дар музею племянником К. А. Федина Г. В. Рассохиным (первым научным сотрудником нашего музея), более подробно рассказывают о жизни семьи Фединых после того, как Константин в 1908 г. уехал из Саратова. Эти фотографии знакомят нас с широким кругом саратовских родственников писателя, с которыми он поддерживал отношения до конца жизни.

П. Н. Лукницкий.
Портрет А. А. Ахматовой. Ленинград, Мраморный дворец. [1926]
ГМФ, инв. № 25092

Профессор Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, литературовед П. А. Бугаенко на протяжении многих лет исследовал творчество знаменитого земляка, состоял с ним в дружеской переписке, вел для студентов СГУ спецкурс по творчеству писателя. Павел Андреевич стоял у истоков создания музея, принимал активное участие в решении многих вопросов, связанных с формированием научной концепции комплектования фондов, как председатель Ученого совета. В 1984 г. он передал в музей материалы, важные для изучения творчества писателя. Среди них фотографии, сделанные на Международном симпозиуме, посвященном творчеству К. А. Федина, который проходил в г. Гюстров (ГДР) в 1967 г. Подобные материалы подарил музею и немецкий литературовед В. Дювель, изучавший и пропагандировавший творчество К. А. Федина в Германии.

Проблема комплектования коллекций всегда предполагала тщательную предварительную работу по выявлению предметов, имеющих особое значение для музея. Таким образом, в начале 1980-х гг. у наследников М. С. Наппельбаума были приобретены 48 фотографий советских писателей, выполненных с подлинных негативов и 46 фотокопий его снимков. В архиве К. А. Федина, как уже упоминалось выше, сохранились некоторые фотографии, авторство которых принадлежит М. С. Наппельбауму. Но музею хотелось собрать как можно более полную коллекцию работ этого фотохудожника, на которых запечатлены те, кто входил в ближайшее литературное окружение К. А. Федина.

В 1983 г. в музей поступили фотографии из личного архива фотокорреспондента «Литературной газеты» Е. П. Ряпасова — более 100 официальных портретов советских и иностранных писателей, а также сюжетные фотографии. Сегодня эти работы являются редкими историческими свидетельствами, достойными хранения в музейном собрании.

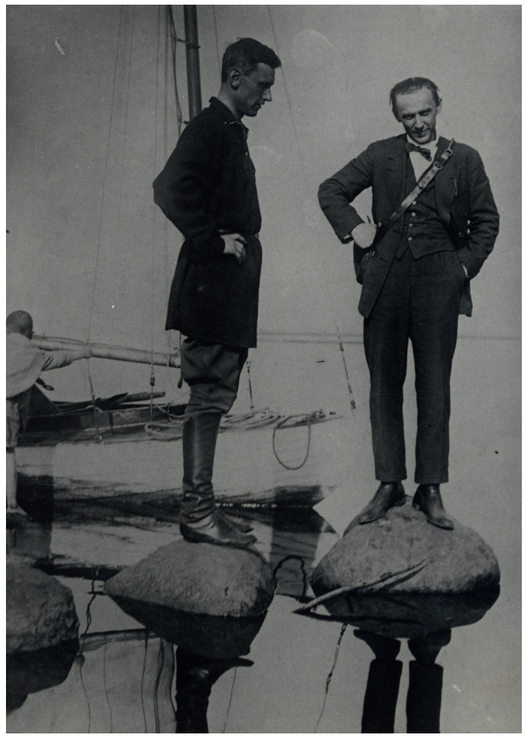
Тема Великой Отечественной войны всегда занимала особое место в жизни нашей страны. И наш музей не стал исключением. К. А. Федин не участвовал в боевых действиях, но в составе писательских агитбригад выезжал в действующую армию. На основе личных впечатлений Константин Александрович создал серию военных очерков. В фонде хранится уникальный альбом9, где собраны снимки, сделанные в 1941–1942 гг. в Чистополе, куда были эвакуированы советские писатели. Замечательные фотопортреты К. А. Федина, А. А. Фадеева, Б. Л. Пастернака, Л. М. Леонова, И. Л. Сельвинского, Н. Н. Асеева и Л. И. Ошанина сделаны В. Д. Авдеевым, на квартире у которого жила семья Фединых. Писатели часто собирались в доме Авдеевых, шутливо называя его «Чистопольским филиалом Союза советских писателей».

В военные годы К. А. Федин входил в состав Чрезвычайной государственной комиссии по установлению злодеяний немецко-фашистских захватчиков на территории Советского Союза в 1941–1945 гг., а в 1946 г. присутствовал на Нюрнбергском процессе в качестве специального корреспондента газеты «Известия».

Военные фотографии знаменитого фотокорреспондента Е. А. Халдея появились в музее в 1986 г. Рабочие отношения с автором переросли в тесную дружбу, благодаря которой были приобретены две передвижные выставки с оригинальными отпечатками: «К.М. Симонов. В дни войны и мира» и «Дорогами войны». Оформление планшетов с фотографиями сделано самим фотографом и сопровождается уникальными авторскими надписями и комментариями — простыми, ясными и очень выразительными, в которых чувствуются личные переживания и впечатления. Эти выставки до настоящего времени очень востребованы, постоянно экспонируются в различных учреждениях и организациях, вызывая неподдельный интерес и горячий отклик в сердцах посетителей.

Иногда в музейную коллекцию попадают предметы, историю которых приходится восстанавливать по крупицам. Так, в 1980-е гг. среди вещей, переданных в дар музею одной из жительниц нашего города, сотрудниками Музея К. А. Федина была обнаружена фотография Н. А. Некрасова. Экспертиза, проведенная специалистами Музея Н. А. Некрасова в Петербурге, подтвердила подлинность фотографии. Возникло предположение, что она попала в Саратов в составе архива жены писателя З. Н. Некрасовой, поселившейся в нашем городе после нескольких лет скитаний по югу России. Зинаида Николаевна умерла в Саратове в 1915 г. и похоронена на Воскресенском кладбище. Судьба ее архива остается неизвестной.

Коллекция «Негативы и диапозитивы» содержит негативы на пленке, на стекле, цветные и черно-белые слайды. Она также имеет внутреннее тематическое разделение, частично повторяющее систематизацию упомянутых выше коллекций «Фотографии из архива К. А. Федина» и «Фотографии из разных источников». Но, кроме того, в ней интересны видовые материалы: интерьеры московской квартиры К. А. Федина, дачи писателя в Переделкине, а также слайды с видами первой экспозиции нашего музея — такой, какой она была представлена первым посетителям в 1981 г.



Н. Е. Фельтен. А. А. Фадеев, К. А. Федин. Лахта. 1930
ГМФ, инв. № 2152. ФАФ 38

Музей К. А. Федина располагается в двухэтажном каменном здании середины XVIII в. Это одна из самых старинных построек в Саратове. Во второй половине XIX в. здесь размещалось Сретенское мужское начальное училище, в котором учился К. А. Федин. Историческое здание лишь в определенной степени может быть приспособлено для нужд музея. Маленькая площадь не дает нам возможности выделить отдельное помещение для хранения фотонегативного фонда. Но в остальном выполняются все рекомендации РОСФОТО по обеспечению сохранности имеющихся в музее фотодокументов. Подлинные фотографии практически не задействованы в экспозиционной деятельности музея: из-за невозможности соблюдения оптимального светового режима в экспозиции и на временных выставках используются высококачественные копии.

Постоянное научное изучение коллекции позволяет более точно атрибутировать предмет, ввести его в научный оборот и сделать востребованным для экспозиционной и научно-просветительсной работы. При чтении лекций сотрудниками музея всегда используются фотоматериалы, хранящиеся в фондах. Включенные в видеопрезентацию, они позволяют более ярко и наглядно раскрыть тематику выступления, а рассказы о самих снимках дают возможность подчеркнуть уникальность и значимость музейного собрания.

В музее разработана специальная тематическая экскурсия «История фотографии», ее информационная наполненность варьируется в зависимости от возрастной категории посетителей. Постоянная экспозиция «Дом русской литературы XX века» насыщена преимущественно материалами рукописно-документального фонда. Редкие фотографии здесь иллюстрируют течение литературного процесса XIX–XX вв. Между тем каждая из них остается типичной для своего времени, по фотоснимкам можно рассказывать об эволюции фотографического искусства, о развитии фотографии в нашей стране, ее жанрах и специфике, о судьбах выдающихся русских фотографов. Такая экскурсия пользуется популярностью среди взрослых и детей, она входит в состав сразу двух музейно-образовательных проектов: «Всей семьей в музей» и «Друзья музея». Мы стараемся научить своих посетителей относиться к фотографии как к предмету искусства и изучать современную «обиходную» фотографию через призму исторического опыта многих поколений «светописцев».

Фотонегативный фонд нашего музея продолжает ежегодно пополняться. Новые предметы, иллюстрирующие жизнь К. А. Федина, передает в музей Н. К. Федина. Из архивов саратовских писателей и ученых поступают фотодокументы о литературной жизни нашего города.

Многие фотоматериалы, связанные с историей самого музея, хранятся в научном архиве музея. Они не относятся ни к основному, ни к научно-вспомогательному фондам. В фотохронике 30-летней жизни нашего музея засвидетельствованы многие события, масштаб которых выходит далеко за пределы нашего города: международные научные конференции, научно-практические семинары с участием видных отечественных и зарубежных ученых, презентации книг известных российских писателей, литературные вечера, встречи с К. М. Симоновым, М. Н. Алексеевым, Е. М. Рязановой, А. А. Андреевой, В. С. Маканиным, А. И. Слаповским и другими почетными гостями Музея К. А. Федина. Многие из таких фотодокументов уже необходимо включить в музейный фонд, чтобы не допустить утрату ценных исторических свидетельств.

Фотоматериалы, собранные в музее, привлекают внимание исследователей своим многообразием, которое помогает раскрыть и проиллюстрировать многие темы в отечественном и зарубежном литературоведении. Обращение к уникальным фотодокументам оказывает неоценимую помощь в научно-исследовательской и издательской деятельности Музея К. А. Федина.

1 Первый фотодокумент записан в Книгу поступлений под № 6.
2 Разделение фонда на указанные коллекции существует до настоящего времени.
3 Фотография. Алякринские П. Ф. и П.И.— дедушка и бабушка К. А. Федина. [Нач. 1960-х]. ГМФ 2097. ФАФ 10.
4 На одном из литературных вечеров в Доме искусств в начале 1921 г. К. И. Чуковский познакомил начинающего писателя К. А. Федина с великим поэтом А. А. Блоком.
5 Опубликовано: Наше наследие. 2003. № 66.
6 Первоначально автором фотографии считалась В. А. Щеголева — жена литературоведа П. Е. Щеголева, но в настоящее время сотрудники Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме установили, что съемку проводил Н. Н. Пунин.
7 Мраморный дворец — здание в историческом центре Петербурга. После революции в Служебном корпусе Мраморного дворца организовали общежитие для ученых. Здесь с 1918 по 1926 гг. вместе со своим мужем В. К. Шилейко жила А. А. Ахматова.
8 Лукницкий П. Н. Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2. 1926–1927. Париж — Москва. 1997. С.93–94.
9 Альбом был приобретен музеем у В. Д. Авдеева, который поддерживал дружеские отношения с семьей К. А. Федина и в послевоенные годы.

Т.М. Долматова

Коллекция фотографии в Слободском музейно-выставочном центре

Слободской музейно-выставочный центр (СМВЦ) — одно из крупных музейных объединений Кировской области. Он расположен в старинном городе Слободском. Фондовые коллекции насчитывают более 40 000 предметов, 12 158 из которых приходятся на коллекцию «Фотография».

Фонд включает фотодокументы конца XIX — начала XXI в. Большой интерес представляют дореволюционные фотографии из семейных альбомов слобожан. Это снимки, сделанные в студиях вятских фотографов: С.А. Лобовикова, В.М. Репина, М.А. Шиляева, И.И. Зеббина (открыта в 1873 г.), П.Г. Тихонова (открыта в 1976 г.). Семейные фотоальбомы семьи Оглоблиных (5 экз.) наполнены снимками, сделанными в других городах: Санкт-Петербурге, Москве, Казани, Нижнем Новгороде, Глазове, Тотьме, Тюмени.

В уездном городе Слободском были и свои фотомастерские. Первыми фотографами здесь считаются братья Платуновы, чьи снимки появляются в середине 1860-х гг. Пять снимков Федора Платунова были опубликованы в многотомном издании П.П. Семенова-Тян-Шанского. Вторая фотографическая мастерская принадлежала Ф.С. Шильникову.

В собрании представлены также снимки фотографов-гастролеров (Давингоф и Бранденбург), посетивших город в 1871–1873 гг. В 1888 г. в Слободском открыл филиал фотограф из Вятки Э.Г. Бельзер. В 1905 г. из Архангельска приехал А. Матисен, выстроивший один из популярных в то время фотопавильонов. Работы этого мастера также представлены в коллекции. Последние снимки были сделаны им в 1917 г., после чего он покинул город[1].

В 1904 г. была открыта фотомастерская при Слободском женском Христорождественском монастыре. Вот как описывает ее С.М. Кедрова: «За садом, прямо у западной стены обители, стоит монастырская больница — красивое в два этажа полукаменное здание с большой широкой террасой, выходящей к саду. Теперь на этой террасе временно устроена крытая стеклянная галерея, где помещается монастырская фотография. Дело это в обители совершенно новое, но уже обещает разрастись в обширное и глубоко интересное предприятие»[2]. Фотомастерская монастыря работала вплоть до его закрытия в 1920 г. В последние годы фотографическим отделением монастыря заведовала М.А. Черных[3].

Особое значение для изучения истории архитектуры города и быта его жителей имеют снимки для стереоскопа, выполненные местным фотографом-любителем А. Ветошкиным. На этих снимках запечатлены: город во время престольных праздников, интерьеры купеческих особняков, чаепития семьи фотографа и его знакомых, конные и пешие прогулки. Кроме карточек сохранились и стеклянные негативы этого автора. Они поступили в Слободской родиноведческий музей в 1921 г., когда он только открылся. Первый директор музея, писатель В.В. Лебедев, описал этот момент: «Я лично посмотрел на свет многочисленные негативы, взятые со склада кооперации вместе с аппаратом. Хотя лица людей и все белое на стекле представлялось негритянски черным, я разглядел на негативах полного и солидного человека, снятого во всех положениях — и за столом с самоваром, при множестве закусок, и в природе, т.е. на даче у пруда в гамаке, и с животными, т.е. в повозке на паре собственных лошадок... Я с интересом переглядел эти негативы и сложил их

И.А. Плюснин. Город Слободской Вятской губернии. Городская управа, дума и торговая площадь. Начало XX в. СМВЦ, инв. № 9916 ОФ

И.А. Плюснин. Город Слободской Вятской губернии. Вид с реки. Начало XX в. СМВЦ, инв. № 1090 ОФ

для будущего историка в шкаф, написав общее название: “Жизнь буржуазии. Слободская буржуазия” <...> Я строго систематизировал всю коллекцию: отдельно, в конвертик, собрал те негативы, где изображалась жизнь буржуазии за чайным столом, отдельно у меня были “дети буржуазии” и “буржуа в природе”»[4].

Музейная коллекция представляет нам известных в конце XIX — начале XX в. за пределами Вятской губернии купцов, предпринимателей: Ф.П. Лесникова (основатель и владелец меховой фабрики «Белка»), В.П. Куршакова (владелец Бакулевского колокололитейного завода), Г.И. Ворожцову (владелица спичечной фабрики). Групповые портреты служащих Торгового дома Вахрушевых, Торгового дома Александровых, винного завода Александровых в пос. Соколовка, магазина Г. Зябловой также интересны для исследователей. Их дополняют снимки рабочих кожевенных и скорняжных предприятий Вахрушевых и Лесниковых, а также виды производственных помещений и интерьеров магазинов.

Благодаря фотографиям из коллекции музея можно представить значимые события в жизни города и губернии. Одним из таких крупных событий стало празднование 100-летия Анфилатовского банка в 1910 г. Анфилатовский банк — первый городской общественный банк в России, по образцу которого открылось более двухсот банков в других городах и селах. Неизвестный фотограф создал групповой портрет служащих банка и Слободской городской управы, почетных гостей в торжественной обстановке интерьера банка и за праздничным столом. Другая важная тема, представленная на фотографиях,— строительство в городе водопровода в 1911 г.

Есть в собрании музея снимки с видами храмов города. В 1930-е гг. многие из церквей были разрушены, и представить их внешний облик и внутреннее убранство можно только по фотографиям. Среди них: Сретенская церковь, Преображенский собор, Вознесенский собор, Никольская церковь, Спасская церковь Христорождественского монастыря, храмы мужского Крестовоздвиженского монастыря.

Развитие фотографии способствовало и развитию типографского дела, весьма популярными стали почтовые карточки с видами городов. В собрании музея насчитывается более 50 открыток с видами г. Слободского, изданных фотолюбителем И.А. Плюсниным в Омске в 1902–1910 гг. Иван Алексеевич Плюснин родился в г. Слободском в купеческой семье. Переехал в Омск, где работал в магазине М.А. Шаниной. Фотодело стало его увлечением, а объектом изображения стал родной город, куда он периодически приезжал. Всего И.А. Плюсниным было выпущено 70 видов Слободского (две малые серии по 10 карточек и одна большая серия из 50 открыток). Вторая серия отличалась художественным оформлением — снимки получили рамку, украшенную изображением трав, цветов и насекомых. Две первые серии переиздавались без указания имени автора, а большая авторская серия переиздавалась дважды в цветном исполнении[5]. Слободской музейно-выставочный центр обладает одной из самых полных коллекций почтовых карточек И.А. Плюснина.

Следующий комплекс фотографий, хранящихся в музее, характеризует жизнь города и уезда в 1920–1930-е гг. Особо ценные фотографии представляют результаты музейных этнографических экспедиций по территории Слободского уезда. На снимках зафиксированы старинные постройки, национальные костюмы, бытовые зарисовки жизни северных удмуртов (д. Кругловская, д. Той-Дой, д. Омсино, с. Коса) и каринских татар[6]. Среди снимков — фото мечети, «красный уголок» каринского клуба. Во время экспедиций не только проводилась фотосъемка различных объектов, но и были приобретены дореволюционные фотографии жителей, в том числе фотография семьи муллы, почетного ахунда Гайнуллы Касимова (оф. 476⅛).

Со времени открытия родиноведческого музея начала работу и музейная фотолаборатория, которая существовало вплоть до Великой Отечественной войны[7]. Большое внимание уделял деятельности музейной лаборатории директор Г.Н. Лапин (1895–1973), который сам увлекался фотографией. Гавриил Николаевич Лапин возглавлял музей в Слободском в 1925–1931 гг.[8] Снимки Г.Н. Лапина зафиксировали митинги и шествия, закрытие храмов и монастырей, снятие колоколов, вывоз церковных ценностей, музейную экспозицию того времени. 13–14 мая 1928 г. в селе Карино впервые состоялся национальный праздник Сабантуй. Трактор, прибывший из села Ильинского, произвел показательную вспашку. Многие из пришедших на праздник наблюдали работу трактора в первый раз. Акция была связана с агитацией за создание колхозов. В фондах СМВЦ хранится несколько фотографий, сделанных во время праздника. Фотограф — Гавриил Николаевич Лапин, директор слободского музея.

Художественная фотография 1930-х гг. представлена коллекцией работ Л.А. Шишкина (1910–1965). Леонид Александрович — уроженец Вятки. Летом 1930 г. он был принят фотокорреспондентом в газету «Вятская правда» (позже «Кировская правда»), в которой проработал до последних дней своей жизни. Он посвятил себя созданию уникальной фотолетописи Вятского края. Его фотоснимки рассказывают о людях,

А. Матисен. Столетие празднования Анфилатовского городского общественного банка в Слободском. 1910
СМВЦ, инв. № 556 оф

их труде, о суровой и прекрасной природе родных мест. Лучшие работы этого мастера экспонировались на всесоюзных выставках, на международных — в Румынии, Чехословакии, Австрии, Голландии9. В Слободском музее хранятся фотографии, сделанные художником во время поездки по колхозам Слободского района, предприятиям (фабрика «Белка», фанерный комбинат «Красный якорь»). Особо освещены открытие и работа Дома культуры им. М. Горького в г. Слободском (1937).

В годы Великой Отечественной войны музей в городе не работал. Этот период в музейных фондах отложился в виде фронтовых фотографий из личных архивов слобожан — участников войны: ветеранов 311-й стрелковой дивизии, участника обороны Брестской крепости Ф.Ф. Харина, полного кавалера Ордена Славы И.А. Пантелеева, знаменосца Победы Г.П. Булатова и многих др. Героический труд в тылу показан в фотографиях Л.А. Шишкина.

Деятельность краеведческого музея была возобновлена в 1947 г. В 1950-е гг. сотрудниками были снова организованы крупные комплексные экспедиции по Слободскому району. В составе экспедиции работал профессиональный фотограф, поэтому фотофонд музея пополнился большим количеством фотографий, сделанных в селах и деревнях Слободского района. Кроме передовиков сельского хозяйства, были сфотографированы наиболее старые постройки, общие виды населенных пунктов.

В 1960–1980-е гг. краеведческий музей сотрудничал с фотографами Слободского районного бытуправления: Г.В. Гуриным, А.Г. Сердитовым. По заданию музея они документировали деятельность предприятий и учреждений города и района, празднование Дней города и спортивных мероприятий. По итогам выезда на село была подготовлена передвижная фотовыставка «Новь села». В фонды музея были переданы фотоархивы корреспондентов районной газеты «Ленинский путь» («Слободские куранты»): О.А. Шмелева, Е.А. Кузницына, В.А. Хлюпина.

Свой вклад в фотолетопись города внесли фотографы-любители: В.В. Грехов, М. Довгаль, чьи работы есть в фондах музея. Михаил Юрьевич Довгаль в 1987 г. представил в музее свою персональную выставку, часть работ с которой была передана в фонды. Фотографии М. Довгаля были использованы для издания открыток с видами города.

Коллекция «Фотография» СМВЦ имеет большое значение для изучения истории города и региона. Старинные фотографии применяются при реставрации зданий, восстановлении храмов. Копии с оригиналов активно используются в экспозиции. Проект музея «Жемчужина Вятского края», в основе которого лежит оцифровка фотофонда и создание контента для мультимедийного оборудования, стал победителем грантового конкурса «Музеи Русского Севера» в 2013 г.

1 Рева А.В. Мастера светописи. Авторство вятских открыток // Энциклопедия Земли Вятской. Киров, 1999. Т. 9 (Культура. Искусство). С. 397.
2 Кедрова С.М. Христорождественский женский монастырь в городе Слободском Вятской епархии. Вятка, 1905.
3 Долматова Т.М. Слободской Христорождественский монастырь в 1918–1920 гг. // Слободской Христорождественский женский монастырь. Очерки. Киров, 2011. С. 60.
4 Лебедев В. Вятские записки. Киров: Кировское книжное издательство, 1957. С. 92.
5 Рева А.В. Мастера светописи. Авторство вятских открыток. С. 402–403.
6 Долматова Т.М. Материальная и духовная культура удмуртов в собрании Слободского музейно-выставочного центра // Зеленинские чтения. Материалы Всероссийской музейной конференции. Киров, 2013; Долматова Т.М. Материальная и духовная культура каринских татар в собрании Слободского музейно-выставочного центра // Каринские татары: история, традиции, культура. Киров, 2012.
7 Бушмакин С.М., Долматова Т.М. Первые годы деятельности Слободского краеведческого музея // Сборник материалов II научно-практической конференции «Слободской и слобожане». Слободской, 1997. С. 72.
8 Кто есть кто: Справочник о краеведах и держателях коллекций Кировской области. Киров, 1998. Вып. 2. С. 34.
9 Шишкин Леонид Александрович // Энциклопедия Земли Вятской. Знатные люди (Биографический словарь). Киров, 1996. Т. 6. С.512.

О.Р. Засорина

Коллекция фотографий в Музее Мирового океана

Музей Мирового океана (ММО) начинался с идеи спасения и возрождения легендарного научно-исследовательского судна «Витязь», внесшего выдающийся вклад в изучение Мирового океана. Музей был организован решением Правительства РСФСР 12 апреля 1990 г. Сегодня судно, известное всему миру,— главный экспонат ММО, но в течение 11 лет, пока оно разрушалось, потребовалось много усилий неравнодушных людей, чтобы справедливость восторжествовала, и «Витязь» стал, наконец, музеем. Первых посетителей музей смог принять только в 1994 г., когда на отремонтированном белоснежном «Витязе», вставшем у музейного причала на вечную стоянку, были оборудованы выставочные площади.

Неизвестный фотограф. Генерал Умберто Нобиле — начальник экспедиции «Италия». 1928
Время поступления: 1992. Сохранность: надрывы по краям, пятна от клея. 16,0 × 11,5 см
ММО, 1 № 674/ 18 (старый номер ½6 12037.18)

Основные задачи музея — всестороннее представление Мирового океана и роли России в его исследовании и освоении; формирование целостного мировоззрения через осознание богатейшего ресурса Земли — океанского пространства, соединяющего страны и континенты.

Музей Мирового океана имеет экспозиции, посвященные истории освоения новых земель, морской флоре и фауне, геологии и гидрологии Мирового океана, а также маринистическую библиотеку и действующую экологическую станцию. Специфика музея — сохранение исторических судов как музейных объектов. Основные направления научной деятельности — история изучения и освоения Мирового океана, сохранение исторических судов, подводная археология, морская аквариумистика, консервация и реставрация объектов подводного наследия, комплектование и изучение музейных предметов и коллекций.

В музее создана единственная в стране Набережная исторического флота, у причала которой ошвартованы: самое крупное в мире научно-исследовательское судно-музей «Витязь»; единственная в стране подводная лодка-музей на плаву «Б-413»; единственное в мире судно космической связи «Космонавт Виктор Пацаев», имеющее музейную экспозицию; единственное в стране рыболовецкое судно-музей «СРТ-129». Набережная исторического флота «протянулась» до Санкт-Петербурга, где ошвартован один из старейших в мире ледоколов «Красин», являющийся филиалом Музея Мирового океана.

Музею принадлежат также возрожденные памятники архитектуры XIX в. Это Королевские ворота, в которых разместилась экспозиция «Великое посольство», и Фридрихсбургские ворота с экспозицией, повествующей об истории создания российского флота и пребывании в Кенигсберге Петра I во время Великого Посольства в Европу.

История музейного судна «Витязь» началась в 1939 г., когда на верфи «Шихау» в Бремерхафене (Германия) был построен сухогруз «Марс». Он был предназначен для рейсов в Испанию и Португалию. Однако этому помешала Вторая мировая война — «Марс» стал военным транспортом. В январе — апреле 1945 г. «Марс» вывез из Восточной Пруссии более 20 000 беженцев. После войны по репарациям судно было передано Советскому Союзу.

Под флагом АН СССР научно-исследовательское судно «Витязь» совершило 65 научных рейсов, прошло около 800 000 миль, выполнило 7942 научные станции. С помощью глубоководной лебедки с его борта была измерена максимальная глубина Мирового океана (11 022 м) в Марианской впадине, открыт новый тип животных — погонофоры. На «Витязе» сформировалась школа отечественной океанологии, в экспедициях работали ученые 50 научных институтов нашей страны и 20 стран мира. «Витязь» участвовал в программе Международного геофизического года и других крупных международных проектах. Его принимали в 100 портах 49 стран мира. Гостями «Витязя» были президенты и премьер-министры, послы и деятели культуры, знаменитые исследователи океана Жак-Ив Кусто и Тур Хейердал.

Неизвестный фотограф. Дирижабль «Италия» перед отлетом на Северный полюс. 1928
Время поступления: 1992.
Сохранность: неполная, пожелтение, серебряное зеркало, помяты углы.
18,0 × 23,5 см
ммо, 1 № 674/ 24 (старый номер ½6 12037.24)

Калининградская область и город Калининград — это бывшая северная часть немецкой провинции Восточная Пруссия, которая по решению Потсдамской конференции после окончания Второй мировой войны временно была передана Советскому Союзу. Позднее при подписании договоров о границах Кенигсбергская область была полностью признана владением Советского Союза. К 1947 г. почти все местные жители были отправлены в Германию, кроме некоторых специалистов, которые остались помогать восстанавливать работу предприятий вплоть до депортации в 1950 г. В город были переселены советские граждане. Через месяц после смерти М. И. Калинина 4 июля 1946 г. Кенигсберг и Кенигсбергская область были переименованы в честь всесоюзного старосты.

Город с более чем 750-летней историей знаменит такими выдающимися кенигсбержцами, как Иммануил Кант, Фридрих Вильгельм Бессель, Карл Эрнст фон Бэр, Эрих фон Дригальский, а также Эрнст Теодор Амадей Гофман. Известен Кенигсберг старейшим университетом Пруссии —Альбертиной, который был основан создателем Прусского герцогства Альбрехтом в 1544 г.

Формирование аудиовизуального фонда началось одновременно с созданием ммо, и его содержание отражает не только историю развития науки об океане, но и историческое прошлое города-порта Кенигсберга — Калининграда и, конечно, историю самого музея. Хронологически он охватывает период с начала 1900-х гг. по настоящее время.

Аудиовизуальный фонд насчитывает более 19 795 единиц хранения. Он включает в себя коллекцию фотографий: 5103 фотографии основного и 5566 фотографий научно-вспомогательного фондов, а также негативы, слайды, аудио- и видеоматериалы. В этой статье основное внимание будет уделено фотографиям. Темы коллекций фотографий отражают все направления деятельности Музея Мирового океана и призваны иллюстрировать экспозиции, развернувшиеся на всех объектах от исторических судов Музейной набережной до помещений ворот фортификационных сооружений.

Основные темы: сухогруз «Марс», нис «Витязь», морское оборудование и приборы, музейное судно «Витязь», история создания ммо, ледокольный флот, освоение Арктики, научно-исследовательские и промысловые суда, суда космической связи, иностранные научные суда, подводный флот, парусники, экспедиционные фотоматериалы из архивов ученых-океанологов, подводные фотографии, портреты космонавтов и космические снимки Земли, побережье Калининградской области, виды Кенигсберга и других городов Восточной Пруссии.

Фотоматериалы, как и другие музейные предметы, поступают в фонды в основном от дарителей — сотрудников институтов, участников экспедиций и их близких, космонавтов и их родственников, часто вместе с архивами ученых, как это произошло с фотографиями из научного архива В. П. Зенковича, основателя отечественного береговедения, а также А. В. Живаго, В. А. Пономаревой, А. И. Савилова, Е. М. Сузюмова.

Основу фотофонда составляют рейсовые фотографии, выполненные на борту легендарного судна «Витязь», эпоха научной деятельности которого длилась 30 лет, с 1949 по 1979 г. Лучшие фотографии украшают помещения музейного судна и вошли в сборник-фотоальбом «“Витязь”. Страницы истории». Это фотографии, сделанные витязянами — Н. Г. Виноградовой, В. А. Пономаревой, А. И. Савиловым, Е. М. Сузюмовым. Многие из них были оформлены в альбомы. Сюда входят фотографии рейсов «Витязя» (2, 3, 6, 10, 11, 14, 36). На фотографиях запечатлена ежедневная работа в экспедиции: изучение геологической колонки на палубе «Витязя», спуск поршневой грунтовой трубки в 1-м рейсе «Витязя» (1949). Последняя фотография была подарена В. П. Зенковичем В. В. Лонгинову.

Большой альбом с фотографиями интерьеров помещений «Витязя» (кают и лабораторий, камбуза, машинного отделения), отремонтированного на Висмарском судоремонтном заводе в 1948 г., оказал неоценимую помощь при создании экспозиций на борту исторического судна.

ммо хранит фотографии 1908 г. парусных ботов «Помор», «Орк» и Мурманской биологической станции, выполненные К. М. Дерюгиным. Они наклеены на рельефный картон серого цвета, с обратной стороны помещена дарственная надпись: «Полярному научно-исследовательскому Институту Морского Рыбного Хозяйства и Океанографии имени Н. М. Книповича. 16-xii 49 г.»

Одними из первых поступили в музей уникальные фотографии из архива М. М. Ермолаева — известного полярного геолога, гляциолога, океанолога, профессора лгу, сотрудника ваи, основателя единственной в ссср кафедры географии океана в Калининградском государственном университете (1971–1983). М. М. Ермолаев — прототип одного из героев и консультант фильма С. Герасимова «Семеро смелых», ученик и соратник Р. Л. Самойловича, директора Арктического института с 1925 по 1930 гг. В 1938 г. Ермолаев как и Самойлович был репрессирован, но не растрелян, а приговорен к 12 годам лагерей; 5 января 1955 г. реабилитирован. Эти фотографии посвящены исследованию и освоению Арктики, а также знаменитой эпопее спасения экспедиции Умберто Нобиле, в 1928 г. потерпевшей крушение на дирижабле «Италия» на обратном пути с Северного полюса. На пожелтевших, но очень четких фотографиях основные участники спасательной операции: Р. Л. Самойлович — в центре, летчик Б. Г. Чухновский — слева, П. Ю. Орас — справа. На другой фотографии — дирижабль «Италия» перед полетом к Северному полюсу с подписью брата У. Нобиле на белом поле внизу, на третьей — портрет начальника экспедиции генерала Умберто Нобиле. На нескольких десятках фотографий запечатлены все основные события, к некоторым из них приклеены этикетки с отпечатанным на машинке текстом.

Коллекция фотографий первого советского экспедиционного судна «Персей», принадлежавшего Плавморнину (Плавучему морскому научному институту, пинро), повествует о первых этапах в советской океанологии в 1922–1941 гг. «Персей» был школой для многих ученых, которые впоследствии возглавляли крупные научные учреждения и стали основоположниками целых направлений в мировой науке. На его борту работали И. И. Месяцев, Н. Н. Зубов, Л. А. Зенкевич и многие другие ученые. Легендарное судно работало в Баренцевом, Белом, Карском и Гренландском морях. В июле 1941 г. судно, везшее продовольствие и медикаменты, было атаковано с воздуха и затонуло. Экспедиционные фотографии, датированные 1930 г., были подарены музею в 1993 г. Г. И. Месяцевой — дочерью И. И. Месяцева, исследователя Арктики, руководившего строительством «Персея». Хранятся фотографии от профессора Т. И. Горшковой 1924–1930 гг., на них запечатлены участники экспедиции на «Персее», среди которых А. Д. Старостин, В. В. Шулейкин, Е. В. Месяцев, Т. И. Горшкова, Л. И. Зенкевич, В. Г. Богоров, П. И. Буруков — первый капитан «Персея» в 1922–1927 гг.

Фотоархив Е. М. Сузюмова содержит редкие фотографии эпизодов разгрузки дизель-электрохода «Обь» в районе Мирного во время 1-й комплексной Советской антарктической экспедиции (саэ), отправившейся в 1955 г. из Калининграда. Альбом с фотографиями 3-й саэ на «Оби» 1957–1958 гг. был передан музею сотрудником ио ран Г. Л. Кашинцевым в Москве в 2012 г. Фотографии, посвященные этой экспедиции, поступили также с научным архивом морского геоморфолога А. В. Живаго. Морская часть экспедиции под руководством тогда еще профессора, будущего академика В. Г. Корта включала 10 отрядов, при этом гидрологический отряд возглавлял К. В. Морошкин, будущий первый директор Атлантического отделения Института океанологии ран, а геологический — А. В. Живаго.

Хранятся в музее фотографии из семейного архива известного советского океанолога, члена-корреспондента Академии наук ссср (1958) В. Г. Богорова Это портреты, а также рейсовые снимки на «Персее» и «Витязе», 1921–1958 гг.

Неразрывно с судьбой научного судна «Витязь» связаны и такие известные имена в отечественной и мировой океанологии, как А. Д. Добровольский, Т. С. Расс, А. П. Лисицин, Е. М. Крепс, М. Е. Виноградов Все они запечатлены на фотографиях во время экспедиций на знаменитом судне.

Значительное место в фотофонде ммо занимают фотографии судов рыбной промышленности второй половины xx в. Вот лишь некоторые из них: фотографии плавбазы «Кронштадтская слава», транспортного судна «Юлис Янонис», транспортного рефрижератора «Пассат». Подобные суда вошли в состав промыслового флота в начале 1950-х гг., их назначением был прием рыбопродукции от добывающих и обрабатывающих судов в районе промысла и транспортировка ее в порт назначения в охлаждаемых трюмах. Характерной особенностью таких судов, как большой морозильный рыболовный траулер (бмрт) «Аргус», является наличие кормовой рулевой рубки для контролирования трала с уловом. бмрт кормового траления стали основой добывающего флота нашей страны.

На другой фотографии — тунобот «Солнечный луч», который был спущен на воду с тунобазы «Солнечный луч» в 1967 г. Рядом с тунцеловной базой обычно работало несколько туноботов.

Рыболовное судно срт-105. Подобные суда в 1950–1960 гг. составляли основу рыболовного флота Калининградской области, именно они начинали осваивать рыбные запасы в водах Атлантики. Рыболовное судно рр-1296 «Анадырь», спущенное на воду в 1956 г., участвовало в первом в истории Калининградского рыбопромыслового флота походе в Центральную Атлантику.

В музее имеется альбом фотографий китобойной базы «Слава», 1959–1960 гг. По репарациям ссср получил из Германии китобойную флотилию — китобазу «Викингер», построенную в 1929 г. в Англии для норвежской компании Кристенсена, но в 1938 г. приобретенную Германией, а также 15 малых китобойцев-охотников. Корабль имел пять палуб, водоизмещение 28 000 т, длину 150 м, ширину 22 м и скорость хода 12 узлов. Экипаж китобазы — 350 чел. Малые китобойцы имели водоизмещение около 500 т, экипаж 35 человек и могли развить скорость до 14,5 узлов (паровые машины работали на угольном топливе, позднее на мазуте). База и флотилия получили название «Слава», китобойцы обозначались именем флотилии и номером. В 1946 г. китобойная флотилия «Слава» отправилась из Одессы в Первую в истории русского рыболовного флота антарктическую экспедицию. Командовал флотилией В. И. Воронин, ветеран «Сибирякова» и «Челюскина». Основными специалистами были нанятые норвежцы-гарпунеры, жировары, мастера по разделке китовых туш.

Впечатляют фотографии с промысла других китобойных судов: китобойца «Суровый» у борта китобазы «Юрий Долгорукий», китобойца «Вразумительный», также одного из судов китобойной флотилии «Юрий Долгорукий». В октябре 1960 г. китобаза с семью китобойными судами вышла в первый промысловый рейс. Позже к экспедиции присоединилось еще несколько судов. Таким образом, в антарктической китобойной экспедиции участвовало 18 китобойных судов, а продолжалась она до мая 1961 г. Улов составил 745 условных единиц, что в те годы превзошло суммарный улов Норвегии и Англии.

Фотография подводного аппарата «Атлант» на судне «Муксун», 1970–1980-е гг. С помощью этого аппарата наблюдатели изучали работу новых тралов. «Атлант» совершил более 1 000 погружений в Атлантическом океане и Средиземном море. Первым гидронавтом-испытателем «Атланта» был В. К. Коротков. Интересно, что на «Атланте» совершала погружения единственная женщина-акванавт, работавшая на подобных аппаратах — Александра Семеновна Кузьмина.

В 2010 г. исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося ученого-геоморфолога, специалиста по морфологии и динамике морских берегов, доктора географических наук, лауреата Ленинской и Государственной премий, участника первого рейса нис «Витязь» Всеволода Павловича Зенковича. После его смерти в 1994 г. в ммо попали не только личные вещи ученого, но практически весь архив. Это коллекция интереснейших документов и рабочих материалов (карт, аэрофотоснимков, профилей, геологических разрезов, записных книжек, дневников экспедиций, рабочих рисунков, рукописей статей), а также сотни фотографий, сделанных в экспедициях в разные годы. Многие из них собраны в альбомы, которые кроме фотографий содержат зарисовки, коллажи, остроумные и интересные записи, описания местности и рассказывают об определенных исследованиях. Вот некоторые из них: альбом фотографий «40-й рейс “Персея”, 1932 г. с заходом в Баренцбург»; альбом фотографий Мурманской экспедиции 1933–1934 гг. пинро; альбом фотографий Мезенской

экспедиции 1938–1939 гг.; альбом фотографий Восточно-Каспийской экспедиции Института географии АН СССР, 1939 г.; фотографии экспедиций по побережьям Азовского и Черного морей, 1950–1960-е гг. Множество фотографий В. П. Зенкович привез из Нидерландов, где он побывал спустя несколько лет после катастрофического наводнения 1953 г., вынудившего голландцев начать масштабные гидротехнические преобразования на побережье Северного моря. Бывал В. П. Зенкович в Югославии, Болгарии, во Вьетнаме и Китае, а также в Египте, Мексике, на Кубе и побережье Флориды. Везде требовались его выдающиеся знания и опыт геолога, геоморфолога, береговика, поскольку проблемы сохранения пляжей и укрепления берегов актуальны для многих стран. Фотоматериалы этих и других экспедиций еще не все описаны и представляют основу для серьезной научной работы.

Кроме того, из архива ученого в музей попал подарочный фотоальбом «Пекин» 1959 г., который содержит 290 фотографий, иллюстрирующих природу, культуру и хозяйство Китая. Обложка альбома красная, тканевая, с тиснением. На аванлисте дарственная надпись «В.П. Зенковичу от его китайских аспирантов Сюй Син-хуана, Си Дяньгана. 13.06.1962 г.»

Коллекция фотографий судов Института океанологии наиболее полно представлена рейсовыми фотографиями нис «Витязь», «Академик Курчатов», «Дмитрий Менделеев», «Профессор Добрынин», «Профессор Штокман».

Судно «Академик Курчатов» было построено в 1966 г. в ГДР (Висмар) на верфи имени Матиаса Тезенадля для Института океанологии им. П. П. Ширшова. «Дмитрий Менделеев» был построен чуть позже в 1968 г. Ветеран «Витязь» — флагман научного флота СССР с 1949 г.— уступил свое почетное звание новым универсальным экспедиционным судам, предназначенным для комплексных океанологических исследований. Портом приписки «Академика Курчатова» стал Калининград, а «Дмитрия Менделеева» — Владивосток. Именно этот корабль заменил в Тихом и Индийском океанах ветерана «Витязя». Основным объектом работ «Академика Курчатова» был определен Атлантический океан, хотя маршруты экспедиций корабля прошли через все океаны. Последний рейс с большими задачами и прекрасными результатами «Академик Курчатов» совершил в 1989 г. Это был его 49-й рейс, что очень много для судов такого класса. После развала СССР «Академик Курчатов» стал возить рыбаков на промыслы, затем «челноков» из Новороссийска в Турцию, а после 18 августа 1998 г.— все остановилось. Участь «Академика Курчатова» и «Дмитрия Менделеева» похожа на судьбу многих других судов. Они закончили свои жизни в плавильных топках далекой Индии. Рейсовые фотографии, хранящиеся в фондах Музея Мирового океана, документально отражают яркие страницы периода расцвета науки об океане в нашей стране.

В ММО содержатся фотографии знаменитых ученых. Самая старая фотография запечатлела встречу Дмитрия Менделеева с Клеменсом Винклером (1900, Берлин, 19.8 × 16.4 см). Фотография на картонной основе, приклеенной к темно-коричневому планшету с подставкой. На обратной стороне планшета надпись «В память о 41 рейсе нис “Дмитрий Менделеев” от доктора П. Г. Дитриха, Фрейборгская горная академия». Фотопортрет П. П. Ширшова начала 1950-х гг. украшает кают-компанию «Витязя»,

Фотопортрет Н. Н. Зубова — начальника гоин, профессора кафедры гидрологии геофака МГУ, инициатора создания кафедры океанологии — поступил в ММО с архивом В. П. Зенковича в 1995 г. На обороте рукописный текст синими чернилами: «Дорогому Всеволоду Павловичу Зенковичу на добрую память. 24.V.1955» и подпись Н. Н. Зубова.

Фотопортреты учеников и последователей В. П. Зенковича: Андрея Аркадьевича Аксенова, 1948 г., заведующего лабораторией в ГОИНе, заместителя директора Института океанологии по экспедициям с 1964 по 1986 г., а также Олега Константиновича Леонтьева, географа-геоморфолога, члена рабочей группы «Морские берега» Совета АН СССР по проблемам Мирового океана (1948, из архива В. П. Зенковича).

Н. Н. Зубов представлен на поясном портрете в парадном мундире. Внизу надпись: «Н. Зубов 24.05.45». На обороте фиолетовыми чернилами: «Дорогому ученику и учителю А. Д. Добровольскому от учителя и ученика Н. Н. Зубова 25.05.45». Еще один схожий портрет интересен надписью на обороте синими чернилами: «Дорогому Алексею Дмитриевичу Добровольскому на добрую помять о многолетней работе по подготовке молодых специалистов и совместных усилиях создать океанологию нового типа. 24.05.55 Н. Н. Зубов». Передала эти фотографии в музей вдова А. Д. Добровольского Н. И. Чалыше ва в августе 1994 г.

Хранятся в музее фотографии государственных деятелей, например, А. Н. Косыгина на борту нис «Витязь» (1961). На обороте надпись синими чернилами: «э/с “Витязь” гор. Калькутта пребывание Косыгина с супругой на судне 23 02 1961 г. (кают-компания)». Н. С. Хрущев был сфотографирован на фоне нис «Витязь». Фотография поступила от В. Богорова, внука океанолога-гидробиолога В. Г. Богорова, в 1960-е гг. Любопытна фотография И. Д. Папанина и Э. Ф. Кренкеля за игрой в шахматы, за которой наблюдает Н. Н. Зубов. Историческая реконструкция и надпись на обороте позволяют предположить, что фото сделано на борту ледокола «Ермак» после снятия станции «Северный полюс-1» со льдины (1937, из архива Сузюмова).

Есть фотографии знаменитых путешественников Тура Хейердала и Ивонны Хейердал на палубе «Витязя» (1961); Ж.— И. Кусто на борту «Калипсо» 1958 г., Ж.— И. Кусто у борта нис «Академик Курчатов». 1-й рейс, 1967 г. Бывал Кусто и на «Витязе».

Имеется в музее и альбом с фотографиями морской экспедиции немагнитной шхуны «Заря» (1957–1958). Немагнитные суда — это суда, предназначенные для проведения магнитной съемки и др. магнитных исследований Земли на поверхности, занятой морями и океанами. Пример — шхуна «Заря» (ВСЭ).

Хранятся в фондах фотографии ледоколов «Ермак», 1952; «Сибиряков», 1954; «И. Сталин», 1953;«Киев», 1977;«Семен Челюскин», 1977; «Красин» (новый), 1977; «Ермак» (новый), 1975 г.; «Георгий Седов», 1979;«Москва», 1980; сухогруза типа «Федор Охлопков», 1977; ледокола «Мурманск», 1978; танкера «Жиганск», 1982; «Михаил Сомов» в период дрейфа в море Росса (снимок с вертолета, печать поставлена на станции Ленинградская. 1983–1985).

Фотографии судов космической связи: нис «Космонавт Павел Беляев» с автографами космонавта А. А. Леонова, вдовы космонавта В. И. Пацаева и родственника космонавта П. И. Беляева.; нис «Космонавт Виктор Пацаев» с автографами космонавта Н. Н. Рукавишникова и родственников космонавта В. И. Пацаева; нис «Космонавт Владислав Волков» с автографом космонавта А. А. Леонова (1978); лесовоз «Вытегралес», корпус лесовоза — основа нис типа «Селена» («Невель», «Боровичи»). На обратной стороне текст написан Б. П. Ардашевым.

Фотографии судов космической связи из личного архива В. С. Феоктистова — ветерана морского космического флота: нис «Кегостров», нис «Боровичи», нис «Моржовец», нис «Космонавт Павел Беляев», нис «Академик Сергей Королев», нис «Академик Владимир Комаров», «Космонавт Владислав Волков», нис «Космонавт Юрий Гагарин», нис «Космонавт Георгий Добровольский» (1980-е). Суда «Сибирь», «Чажма», «Чукотка», «Сучана» — участники Тихоокеанской океанографической экспедиции (ТОГЭ-4), (1960-е).

Фотопортрет Б. П. Ардашева, главного конструктора нис «Космонавт Виктор Пацаев». Фотопортрет В. Г. Безбородова, командира Плавучего измерительного комплекса, 1980 г.

Фотографии из личного архива А. А. Леонова (1940–2000) Фотография экипажа международного космического полета экспериментальной программы «Союз — Аполлон» (1970-е, США) выполнена в виде коллажа. Представлены фрагменты подготовки

Неизвестный фотограф. Правительственная тройка по спасению л/п «Красин»: начальник экспедиции Рудольф Лазаревич Самойлович (в центре), командир самолета и помощник начальника экспедиции Борис Григорьевич Чухновский (слева), зам. начальника экспедиции Павел Юрьевич Орас (справа). 1928
Время поступления: 1992.
Сохранность: пожелтение.
16,5 × 11,5 см
ММО, 1 № 674/ 31 (старые списанные номера ½6 12037.31)

и работы программы «ЭПАС». В верхних углах эмблемы программы. В центре и справа автографы космонавтов-участников полета: А. А. Леонова, В. Н. Кубасова, Т. Стаффорда, В. Бранда Фотография передана космонавтом В. Н. Кубасовым в 2005 г.

Фотографии космонавтов — наших земляков представлены фотографиями летчика-космонавта СССР В. И. Пацаева из семейного архива Пацаевых. Среди них фотография В. Н. Волкова, В. И. Пацаева и Г. Т. Добровольского перед полетом (1971); цветные фотографии летчика-космонавта СССР Ю. В. Романенко с кубинским космонавтом А. Мендесом в скафандрах (1982); летчика-космонавта СССР А. С. Викторенко на орбитальной станции «Мир» (1994).

Есть фотографии наших космонавтов во время визита в ГДР, на некоторых из них — Ю. А. Гагарин и В. Н. Терешкова; снимки космонавтов В. В. Горбатко и Ю. В. Глазкова за чтением газет, посвященных их полету в космос на космическом корабле «Союз-24» (1970-е).

Хранятся в ММО и фотодокументы, посвященные истории музея. Это фотохроника постановки судна «Витязь» на вечную стоянку в июле 1994 г. Фотографии сделаны Элертом Николаусом, сотрудником посольства ФРГ в Москве, шеф-редактором русской программы радиостанции «Немецкая волна из Кельна» и известным в Германии публицистом. В Калининград Элерт приехал в 1992 г. для начала строительства Немецко-русского дома и стал его первым директором в марте 1993 г. Впоследствии Элерт плодотворно занимался общественной и благотворительной работой в Калининграде. Был руководителем фонда поощрения развития Калининграда (фонд Элерта), президентом международного фонда «Марс» / «Витязь».

Истории Кенигсберга посвящена подборка довоенных фотографий и фотооткрыток, некоторые из которых раскрашены. В основном, они приобретаются у антикваров.

На фотографии «Пакгауз» 1930-х гг. на переднем плане 8 человек, стоящих у борта судна. Судно находится на реке. На заднем плане виден пакгауз. На обратной стороне фотографии надпись на немецком языке, выполненная карандашом: «Маленький утренний перерыв на борту».

Фотографии Лавочного моста, Кузнечного моста в Кенигсберге (1938–1940) были подарены ММО в 2005 г. госпожой Марианной Кальц (урожденной Вайланд) во время торжественной встречи немецких и российских ветеранов подводного флота в ММО. Фотографии находились в семейном альбоме. Коллекция довоенных фотографий и фотооткрыток с изображением курортов побережья Балтийского моря представляет большой интерес для ученых-береговиков, инженеров, ведущих берегоукрепительные работы, краеведов и туристов, т.к. они позволяют сравнить запечатленные более полувека назад пейзажи с современными, снятыми примерно с тех же точек.

Альбом фотографий судоверфи «Нептун» в Ростоке был найден капитаном судна И. Л. Ружинским в 1960 г. на рыболовном судне «Раквире» и подарен музею в 2010 г. В этом альбоме есть перепечатанные из газеты снимки, на которых запечатлено немецкое железное винтовое судно, построенное на верфи «Нептун» в 1853 г., на другой фотографии из альбома — вид сверху на усовершенствованную в 1870–1880 гг. верфь. Есть в альбоме фотография разрушенной во время войны верфи «Нептун» 1943 г., а также фотографии судов, построенных после войны, например исследовательского судна «Михаил Ломоносов».

Сейчас перед музеем стоят три основные задачи: реставрация наиболее старых и угасающих фотографий, оцифровка основного фонда с целью его сохранения, размещение цифровых фотоматериалов, которых становится все больше.

Музей Мирового океана динамично развивается. В 2013 г. после археологических изысканий началось строительство здания фондохранилища, в котором разместятся многочисленные коллекции, в том числе аудиовизуального фонда. Кроме того начато строительство нового главного корпуса «Планета Океан» и создание одной из самых репрезентативных экспозиций ММО.

О.Е. Рашковская

Обзор фотографической коллекции Государственного архива Новгородской области

В составе документов Государственного архива Новгородской области (ГАНО) хранится коллекция фотодокументов, отражающих важные события в жизни Новгородского региона.

Образованный в 1919 г. государственный архив стал пополняться фотодокументами в первой половине 1960-х гг. Согласно книгам учета и описания фотодокументов (позитивов и негативов), они поступали из Центрального государственного архива кинофотофонодокументов СССР (г. Красногорск, Московская область), технического кабинета Новгородского обкома КПСС, Новгородского областного управления сельского хозяйства и других организаций. Источники комплектования были определены списком, в который включено десять организаций, в их числе: Боровичский комбинат огнеупоров, Новгородское производственное объединение «Азот» (позднее АО «Акрон»), редакция газеты «Новгородская правда». На хранение принимались также фотодокументы из личных коллекций граждан, в том числе и профессиональных фотографов.

Комплектование фондов ГАНО фотодокументами происходило в соответствии с планом. Архив пополнялся фотодокументами таких предприятий как производственное объединение «Планета», научно-производственное объединение «Волна», завод «Старт», заводы «Элкон» и «Трансвит». В число источников комплектования ГАНО входили государственные учреждения и органы власти: Комитет культуры, кино и туризма Новгородской области, Новгородская областная дума, администрация города Новгорода. В архив передавали на хранение фотодокументы редакций областных и районных периодических изданий, газет крупных промышленных предприятий. Среди них: газеты «Новгород», «Новгородские ведомости», «Новгородский комсомолец», газеты «Маяк» Холмского района, «Знамя Октября» Мошенского района, «Новая жизнь» Хвойнинского района, «Приильменская правда» Парфинского района, «Заря» Поддорского района, «Старорусская правда», «Родина» Чудовского района. Архив пополнялся фотодокументами, созданными в результате инициативного документирования.

Коллекция фотодокументов ГАНО по состоянию на 01 января 2013 г. насчитывает 15127 единиц хранения, в том числе 12851 негатив (из них 10 — на стекле), 2100 позитивов (из них 272 — цветные). Коллекция фотоальбомов ГАНО насчитывает 176 экземпляров. Количество позитивов в альбомах варьируется от 1 до 35. Альбомы хранятся в связках, общим количеством 42. Хронологические рамки позитивов с середины XIX в. (репродукции фотографий видов Новгорода) до середины 80-х гг. XX в. Часть фотоальбомов поступила на хранение от по «Планета», из отдела народного образования, Боровичской средней школы № 7, Старорусской школы № 1, Новгородского военного госпиталя.

Событиям дореволюционного периода посвящено 317 фотодокументов, из них большая часть (198 ед. хр.) — негативы. Период с 1917 по 1941 г., наоборот, большей частью отражен в позитивах (70 позитивов, 34 негатива). События данного периода запечатлены в двух фотоальбомах. Период с 1941 по 1960 г. запечатлен на 259 негативах, 298 позитивах и в 62 фотоальбомах (всего 619 фотодокументов). Наиболее полно в фотоколлекции ГАНО представлен период с 1961 по 1990 г. Он отражен на 11502 негативах, 1206 позитивах и в 112 фотоальбомах (всего 12820 фотодокументов). Постсоветский период представлен 1265 фотодокументами (858 негативов и 407 позитивов).

Для фотодокументов, хранящихся в ГАНО, принята нефондовая организация1. Учет и обеспечение сохранности ведется по видам фотодокументов: негативы, позитивы и фотоальбомы. На хранении находятся оригиналы и фотокопии. Работа по выявлению объектов особо ценного хранения в составе фотоколлекции не проводилась.

Фотодокументы, находящиеся на хранении в ГАНО, отражают общественно-политическую историю области, развитие сельского хозяйства, промышленности, образования, медицины, культуры, науки и спорта.

Период становления советской власти представлен фотокопиями документов архивного фонда ГАНО, на которых запечатлены участники Октябрьской революции, документы о ликвидации безграмотности.

Государственное строительство отражают фотодокументы по проведению выборов в местные органы государственной власти в 1974–2001 гг. Среди них: виды залов для голосования, процедура получения бюллетеней, члены избирательных комиссий, плакаты в поддержку кандидатов, рекламные щиты, встречи избирателей с кандидатами, фотопортреты депутатов сельских, районных, городских Советов СССР. Особую значимость представляет снимок участников Новгородского уездного съезда Советов созыва 1924–1925 гг.2

История органов государственной власти представлена фотопортретами руководителей советских и партийных органов Новгородской области: председателя облисполкома П. Н. Ляпина, заместителя председателя облисполкома В. Г. Пошивайло, первого секретаря Новгородского обкома КПСС, почетного гражданина Новгорода Н. А. Антонова, первого секретаря Новгородского обкома КПСС И. И. Никулина, фотопортретами секретарей Новгородского обкома, горкома, председателей и членов райисполкомов, сельсоветов области. Сохранились фотодокументы партийных съездов и конференций, портреты членов политбюро. Фотодокументы отражают события, связанные с деятельностью мэра Новгорода А. В. Корсунова в 1995–1997 гг., в частности, церемонию его инаугурации, мероприятия с его участием, в том числе открытие первой троллейбусной линии в Новгороде.

История органов охраны общественного порядка и системы правосудия представлена фотопортретами отличников милицейской службы, членов народных дружин, народных судей районных народных судов. Особый интерес представляет коллективный снимок членов коллегии Новгородской губернской чрезвычайной комиссии 1920 г.3

В фотографической коллекции ГАНО представлены документы о визите в 1971 г. делегации из города-побратима Уусикаупунки (Финляндия). Запечатлен визит уполномоченного Федерального правительства Германии по делам культуры и средств массовой информации господина М. Науманна в Великий Новгород (2000), приезд министра культуры РФ М. Е. Швыдкого и председателя правления компании «Винтерсхалл АГ» Райнира Свитсерлоота по случаю открытия церкви Успения Богородицы на Волотовом поле после реставрационных и восстановительных работ (2003) 4.

Особый интерес среди фотодокументов, которые отражают период Великой Отечественной войны, представляют подлинные немецкие фотографии, запечатлевшие угон жителей д. Горынево Ермолинского сельского Совета на принудительные работы в Прибалтику в сентябре 1943 г.5

В фотоколлекции архива представлены фотопортреты Героев Советского Союза Якова Федотовича Павлова и Игоря Александровича Каберова, послевоенные снимки ветеранов Великой Отечественной войны. На хранении имеются фотографии мемориальных комплексов, созданных в память о погибших в годы войны: обелиски, братские могилы на территории Новгородской области; фотографии Вахты памяти, церемонии открытия памятника бойцам и командирам, погибшим в боях под Мясным Бором, возложения венков на воинских захоронениях. В фотоколлекции архива представлены фотопортреты и коллективные снимки воинов-интернационалистов.

В ГАНО хранятся также фотодокументы, раскрывающие тему политических репрессий: фотопортреты репрессированных, открытие памятного знака жертвам политических репрессий в Новгороде в 1992 г.

Общественно-политическая жизнь Новгородской области представлена в фотохронике праздничных демонстраций, посвященных первомайским и октябрьским праздникам, празднованию Дня Победы, годовщин освобождения Новгорода от немецко-фашистских захватчиков, юбилеев Новгорода.

Большая часть фотоколлекции ГАНО посвящена истории развития промышленности области, начиная с 1950-х гг. Так, история топливной промышленности представлена фотоснимками энергетических станций и подстанций Новгородской области, электроподстанции «Окуловская», введенной в эксплуатацию в 1980 г.6; диспетчерской новгородских энергетических сетей «Ленэнерго»7; фотографиями членов передовых бригад строителей, монтажников и слесарей. Небольшое количество фотодокументов ГАНО связано с предприятиями нефтяной и газовой промышленности. Прежде всего, это фотопортреты ударников труда нефтеперекачивающих станций, преимущественно станции «Песь» Хвойнинского района; вид турбинного цеха Валдайской газокомпрессорной станции8.

История развития торфяной промышленности Новгородской области отражена в фотодокументах о деятельности предприятий «Тесово-I» и «Тесово-II». На снимках запечатлены виды техники торфопредприятий, производственные процессы, передовики производства. Кроме того, в ГАНО хранятся фотопортреты работников других торфопредприятий области — «Кушаверское» и «Поддорское».

Предприятия металлургической промышленности области представлены фотоматериалами Боровичского комбината огнеупоров. Среди них: вид здания комбината до революции, строительство новых цехов, производственные и технологические процессы, фотопортреты передовиков производства, общественно-политическая и культурная жизнь предприятия — митинги, выборные партийные конференции, выставки, приезд гостей из Финляндии, праздничные мероприятия.

В фотодокументах ГАНО отражена история машиностроительных и приборостроительных заводов Новгородской области: «Контур», «Старт», «Стекловолокно», «Спектр», «Старорусximмаш», «Металлист», «Запчасть», «Смена», «Горизонт», «Юпитер», «Квант», «Элкон», «Старорусприбор», «Заряд», «Трансвит» и др. Запечатлены кадры строительства заводов, виды цехов, некоторые виды продукции предприятий, портреты ударников и передовиков производства, события общественной и культурной жизни заводов. Наиболее полно история развития предприятий этих отраслей представлена в фотодокументах по «Планета», НПО «Волна» и завода «Трансвит». Особую ценность среди фотодокументов по «Планета» имеет фотоснимок группы работников, сделанный в первые дни становления предприятия (1959) 9. Фотодокументы по «Планета» и НПО «Волна», завода «Трансвит» отражают основную деятельность предприятий: производственные площади, оборудование, выпускаемую продукцию, включая товары народного потребления. Отражена в фотодокументах общественно-политическая и культурная жизнь рабочих заводов — заседания, торжественные собрания, конференции, совещания, семинары, политзанятия, работа штаба по го, праздничные демонстрации, слеты передовиков электронной промышленности, ударников коммунистического труда, вечера отдыха, художественная самодеятельность заводов, спортивная жизнь, субботники. Имеются

Неизвестный фотограф.
Угон жителей д. Горынево Ермолинского сельского совета Ленинградской области немцами на принудительные работы в Прибалтику (Литву), сентябрь 1943.
(17,0 х 22,5)
ГАНО № П-1587

Неизвестный фотограф. Детский сад «Деточаг» спичечной фабрики им. Ленина (хозяина Лапшина). 1936
(11,5 х 16,9)
ГАНО № П-1797

многочисленные портреты ударников и передовиков производства. В фотодокументах ГАНО запечатлен визит на НПО «Волна» в июне 1974 г. депутата Верховного Совета СССР Б.Н. Пономарева10.

В ГАНО отложились фотодокументы по истории отраслей легкой промышленности: прядильной, трикотажной, льняной, швейной, стекольной. Особый интерес вызывают фотоснимки крупнейших заводов Новгородской области по производству фарфора — «Пролетарий» и «Красный фарфорист», запечатлевшие корпуса и цеха, производственные процессы, виды выпускаемой продукции. Сохранились фотодокументы о визите генерального консула США в Ленинграде господина Глайдстина на завод «Пролетарий» (1964) 11.

В фотоколлекции ГАНО хранятся снимки, отражающие развитие лесной, спичечной, мебельной, целлюлозно-бумажной промышленности и производства фанеры в Новгородской области. Среди них фотодокументы фабрики «Пролетарское знамя», Парфинского фанерного комбината, Чудовского фанерного завода, Боровичской, Крестецкой, Пестовской мебельных фабрик, Окуловского целлюлозно-бумажного комбината, Вельгийской бумажной фабрики, фурнитурного комбината в Окуловке.

Пищевая промышленность области представлена в ГАНО фотодокументами мясокомбинатов Новгорода и Старой Руссы, Боровичской кондитерской фабрики, Хвойнинского пивоваренного и консервного заводов, Мошенского маслозавода, Новгородского хлебозавода, Новгородского ликеро-водочного завода.

В фотографиях и фотоальбомах, хранящихся в архиве, отражена история сельского хозяйства и колхозного строительства Новгородской области за 1947–1987 гг. Прежде всего, это фотодокументы о развитии птицеводства, полеводства и овощеводства, фотографии областных профессиональных конкурсов (конкурс пахарей, мастеров машинного доения коров), фотопортреты передовиков и ударников сельского труда.

История образования Новгородской области отражена в фотографиях детских садов, организованных, в том числе, и при крупных промышленных предприятиях. На них запечатлены праздники, выступления детей, воспитатели. Особый интерес представляет фотография детского сада «Деточас» спичечной фабрики в с. Грузино Чудовского района (1934) 12. История школьного образования области нашла отражение в многочисленных фотоальбомах, посвященных деятельности учащихся в 1950–1980-е гг. Это снимки учителей, учеников во время занятий; фотофиксация походов школьников, открытия школьных музеев, работы кружков; переписка учащихся с учениками из других стран. В фотографиях архива отражена деятельность таких учебных заведений, как Старорусская восьмилетняя школа № 3, восьмилетняя школа поселка Тесово-I, Чудовская средняя школа № 1 им. Н.А. Некрасова, первая семилетняя школа г. Новгорода, Хвойнинская средняя школа, Оскуйская средняя школа, Пролетарская средняя школа, Демянская средняя школа и т.д. Дополнительное образование представлено в ГАНО фотодокументами Новгородской, Пестовской, Поддорской музыкальных школ, училища искусств им. С.В. Рахманинова, военно-патриотического клуба «Кристалл», Новгородского клуба юных моряков и других учреждений.

В ГАНО хранятся фотоальбомы, отражающие историю пионерских лагерей области, начиная с середины 1950-х и до середины 1980-х гг. Среди них: Едровский, Подберезский, Новоселицкий, Борисовский пионерские лагеря, лагеря Старорусского района, пионерский лагерь им. Лени Голикова (Окуловский район), Сутокский пионерский лагерь профсоюза работников просвещения, высшей школы и научных учреждений, пионерский лагерь им. Юрия Гагарина Боровичского комбината огнеупоров и др.

История медицинских учреждений Новгородской области нашла отражение в фотодокументах Новгородского военного госпиталя 448, охватывающих период с 1933 по 2005 г. На них запечатлены подсобные помещения госпиталя, сотрудники, осмотры больных. В ГАНО сохранились также фотопортреты врачей, медсестер различных медицинских учреждений Новгорода, передовиков аптекарского дела.

Новгородская земля славится своими уникальными памятниками архитектуры. На хранении в ГАНО имеются фотодокументы достопримечательностей Новгорода и области, созданные в разные годы. Это снимки Кремля, Ярославова дворища, Духова, Антониева, Юрьева монастырей, Софийского собора, церквей и храмов области, памятника «Тысячелетие России», видов послевоенного Новгорода, а также снимки дома Н.А. Некрасова в г. Чудово, курорта «Старая Русса», музея А.В. Суворова, музея Ф.М. Достоевского, музея Северо-Западного фронта и Партизанского края в г. Старая Русса, краеведческого музея в п. Хвойная.

Среди фотодокументов ГАНО отложились фотопортреты деятелей культуры и искусства: новгородского писателя Д.М. Балашова, новгородских реставраторов Л.М. Шуляк, А.П. и В.Б. Грековых, академиков Д.С. Лихачева и В.Л. Янина и др.

Особый интерес представляет фотопортрет сестер поэтессы Серебряного века Зинаиды Гиппиус Татьяны Николаевны и Натальи Николаевны (1951) 13.

В ГАНО находятся фотодокументы, освещающие культурную жизнь Новгорода: снимки празднования Дня города, кинофестиваля «Дни кино», международного фестиваля фольклора и ремесел «Садко», спектаклей Новгородского областного театра драмы и т.д. В фотоколлекции архива хранятся альбомы, представляющие художественную самодеятельность Новгорода и области за 1947–1986 гг., в частности хроника областных смотров художественной самодеятельности.

Особый интерес представляют фотодокументы, связанные с историей Русской православной церкви. Среди них: фотографии патриарха Алексия I, архиепископов Новгородских и Старорусских Сергия, Льва, фотоснимки церемонии подписания акта передачи Софийского собора Новгородскому Епархиальному управлению с участием патриарха Алексия II (1991). Наиболее ценные фотодокументы коллекции — портрет Ивана Александровича Елина, крестьянина с. Курицко Новгородского уезда, впоследствии псаломщика Курицкой церкви Успения Богородицы (1915); его фотография с женой Анной Петровной и сыном Виталием (1930-е); фотопортрет митрополита Алексия (1930-е) 14.

В архиве хранятся фотодокументы, отражающие историю ГАНО. Фотоснимки читального зала, заседаний ЭПК, коллективные фотографии сотрудников (начиная с 1929), юбилейных мероприятий, заседаний круглого стола, встреч с ветеранами архивного дела. Эти фотодокументы отражают и научную деятельность сотрудников архива: презентации книг, участие в конференциях. Интерес представляют копии фотодокументов из семейного архива Муравьевых, сделанные фотографом Е.В. Гордюшенковым. Прежде всего, портрет Михаила Валерьяновича Муравьева (1911), заведовавшего Новгородским губернским архивом, портрет его жены Людмилы Анатольевны Мамонтовой, в замужестве Муравьевой (1893) 15, семейные фотографии, вид усадебного дома в имении Муравьевых в Малых Теребонях.

Об истории развития новгородского спорта свидетельствуют фотодокументы различных спортивных соревнований, международных турниров, проходивших на Новгородской земле: областные, городские, заводские легкоатлетические соревнования, международный шахматный турнир среди женщин (1976) 16, автопробеги по местам боевой славы в честь Дня Победы (1978) и по дорогам области (1975–1976) 17, полуфинал XV Всероссийского первенства по русским шашкам среди женщин (1984) 18, футбольные турниры, спортивные парады и многое др. В спортивную историю не только Новгородской области и страны, но и мира вписаны имена известных новгородских гребцов: двукратной чемпионки Европы по академической гребле Н.А. Буракова; чемпионки Европы Н.В. Абрамова; девятнадцатикратной чемпионки СССР, двукратной чемпионки Европы и мира Н.А. Грузинцевой; а также единственной в области олимпийской чемпионки Н.Ю. Гоповой (Трофимовой). Их фотопортреты представлены в фотоальбоме «Книга трудовой Славы» (1960–1987) 19. Славные страницы истории новгородского спорта иллюстрируют фотоальбомы: «Спортивные достижения 1946–1960 гг.»20 и «Лучшие спортсмены-мастера спорта 1949–1966 гг.»21.

Научно-справочный аппарат к фотодокументам составляют 53 описи страхового фонда, из них 52 — микрофильмов дел фонда и 1 опись —микрофильмов фотодокументов (позитивов). Ведется книга поступлений страхового фонда, книга выдачи дел на микрофильмирование. Аппарат составляют также 43 книги учета и описания фотодокументов: 38 книг учета и описания негативов, 4 книги учета и описания позитивов, книга учета и описания фотоальбомов.

Систематический каталог фотодокументов насчитывает 13728 карточек, которые для удобства разделены по тематическим отделам: «Великая Октябрьская революция. Установление и упрочение Советской власти», «Хозяйственное строительство», «Промышленность» (с подразделами по отраслям), «Связь», «Сельское, лесное и водное хозяйство» (с подразделами по районам области), «Торговля, снабжение, сбыт, заготовки», «Искусство» (с подразделами по видам) и др.

Фотодокументы ГАНО хранятся в отдельном помещении на первом этаже, площадью 20,3 м2. Помещение хранилища фотодокументов с нерегулируемым климатом, температурно-влажностный режим не всегда соответствует норме: средняя температура + 20–22 °С, влажность воздуха 30–32%. ГАНО располагается в приспособленных помещениях бывшего Духова монастыря; хранилище фотодокументов — в бывшем игуменском корпусе монастыря.

Фотодокументы (негативы) хранятся в индивидуальных бумажных упаковках (конвертах) в картотечных ящиках на открытых металлических стеллажах. Фотодокументы (позитивы) хранятся в индивидуальных упаковках (бумажных конвертах и картонных папках) в закрытых коробках из бескислотного картона, расположенных на открытых металлических стеллажах. Фотодокументы (фотоальбомы) хранятся в связках, обернутых в бумагу крафт, на открытых металлических стеллажах. Страховой фонд на фотодокументы хранится в закрытых металлических контейнерах для хранения пленки. В Фонде пользования на электронных носителях (дисках CD-R) каждый диск помещен в отдельный пластиковый контейнер.

Благодаря хорошему физическому состоянию фотоколлекция ГАНО востребована пользователями. Фотодокументы ГАНО экспонируются на выставках, организуемых не только архивом, но и архивными отделами муниципальных районов Новгородской области. Фотографии используются для подготовки исторических справок, докладов, для создания буклетов, временных и постоянных экспозиций музеев, публикуются в качестве иллюстративного материала в научных и научно-популярных статьях.

1В соответствии с п. 2.10 «Правил организации хранения, комплектования, учёта и использования документов Архивного фонда Российской Федерации и других архивных документов в государственных и муниципальных архивах, музеях и библиотеках, организациях Российской академии наук», утвержденных приказом Министерства культуры и массовых коммуникаций от 18 января 2007 г.
2 ГАНО. П-117.
3 ГАНО. П-217.
4 ГАНО. Н-3114–3117, П-1816–1819, П-2053,2055,2056.
5 ГАНО. П-1587,1588.
6 ГАНО. Н-5171.
7 ГАНО. Н-11148.
8 ГАНО. Н-3244.
9 ГАНО. П-2285.
10 ГАНО. Н-2660–2662, 2676,2677.
11 ГАНО. П-660,661.
12 ГАНО. П-1796,1797.
13 ГАНО. Н-13369.
14 ГАНО. П-2167, 2168, Н-13368.
15 ГАНО. Н-13425.
16 ГАНО. Н-7832.
17 ГАНО. А-115, 116.
18 ГАНО. А-113.
19 ГАНО. А-117.
20 ГАНО. А-62.
21 ГАНО. А-60.

Е.Н. Ризаева

Коллекция фотографий М.Н. Чернышевского из фондов Музея-усадьбы Н.Г. Чернышевского

Музей-усадьба Н.Г. Чернышевского является уникальным литературно-мемориальным комплексом. Мемориальный дом, сохранившийся с 1826 г.,— единственный музей Н.Г. Чернышевского на территории современной России. Здесь, начиная с 1920 г. и по сей день, хранятся подлинные документы, книги, личные вещи семьи Чернышевских-Пыпиных. Музей памяти русского писателя и общественного деятеля Николая Гавриловича Чернышевского был открыт 17 сентября 1920 г. Его основателем и первым директором стал младший сын писателя — Михаил Николаевич Чернышевский. Именно он стоял у истоков формирования музейных фондов.

Каждый год коллекция пополняется новыми экспонатами, но большая часть мемориий была передана М.Н. Чернышевским в дар музею в год его основания. В основной фонд вошли экспонаты, связанные, в первую очередь, с жизнью и деятельностью Н.Г. Чернышевского, а также его родственников: это личные вещи, рукописи, книги, фотографии.

Цель настоящего сообщения — дать краткую характеристику фотографической коллекции музея Н.Г. Чернышевского и подробно рассказать об одной ее части, а именно, о фотографиях, сделанных М.Н. Чернышевским.

Сегодня основной фонд насчитывает 4048 единиц хранения различной типовой и видовой фотографии. В нем содержатся позитивы-подлинники на бумаге, стекле, негативы-подлинники на стекле и пленке; фотографии на бланках писем, открытки и фотооткрытки; диапозитивы, фототипия; семейные альбомы с фотографиями. Дореволюционные снимки выполнены в визитном и кабинетном форматах. Большая их часть наклеена на паспарту, под некоторыми снимками имеется фамилия фотографа, адрес фотоателье. На оборотной стороне — фирменный знак или рисунок ателье, а также изображения медалей, если автор получал награды на выставках.

Самым ранним изображением Н.Г. Чернышевского, дошедшим до наших дней, является дагеротип — портрет писателя 1853 г., сделанный в фотоателье И.Ф. Александровского. Это один из первых экспонатов, поступивших в фонды музея от его основателя в 1920 г. В увеличенном виде впервые портрет был опубликован в первом томе полного собрания сочинений, изданном М.Н. Чернышевским в 1906 г. Для этой цели портрет был отретуширован художником К.К. Первухиным по личным рекомендациям Михаила Николаевича. Несколько копий с данного портрета хранятся в фотоколлекции музея. Одновременно с этим дагеротипом в фонды поступили изображения Н.Г. Чернышевского — увеличенные копии портрета 1853 г. В 1850-е гг. были сделаны дагеротипы с портретными изображениями О.С. Чернышевской. Их автором предположительно является И.Ф. Александровский.

Надо отметить, что фонды музея, одно из главных хранилищ фотографий Н.Г. Чернышевского, располагают редкими и уникальными фотопортретами, нелегальными фотографиями, дагеротипами. Начатое М.Н. Чернышевским дело по формированию музейного собрания было продолжено его дочерьми — Ниной Михайловной и Марианной Михайловной Чернышевскими. Определенный вклад внесли двоюродная сестра Николая Гавриловича Екатерина Николаевна Пыпина и Вера Александровна Пыпина, дочь Александра Николаевича Пыпина, двоюродного брата писателя. Обе они передали в 1920-е гг. в дар музею снимки из семейного архива.

Портреты Н.Г. Чернышевского немногочисленны. Этому способствовала в немалой степени тяжелая судьба Николая Гавриловича, ставшего на многие годы узником, находившимся вдали от бурно развивающихся центров страны. Поэтому сохранившееся наследие имеет большое значение для музея. Собрание подлинных изображений нашего земляка, хранящееся в музее, служит одним из важнейших первоисточников в области изучения жизни и творчества Н.Г. Чернышевского. Его портреты представлены в фотофонде с исчерпывающей полнотой: уже упоминавшийся дагеротип И.Ф. Александровского (1853, С.— Петербург); портреты работы В.Я. Лауфферта (1859, С.— Петербург), А. Гофмана (1870, Иркутск), копия одного из 24 снимков астраханского фотографа С.И. Климашевского (1883), найденных в жандармском архиве (копия сделана М.Н. Чернышевским); фотопортрет, изготовленный в фотографическом заведении С.И. Климашевской (1888, Астрахань); посмертная фотография, выполненная саратовским фотографом И.М. Егеревым в день смерти писателя 17 октября 1889 г. Все перечисленные снимки Н.Г. Чернышевского поступили в музей от его младшего сына в 1920 г., за исключением снимка работы В.Я. Лауфферта. Данный фотопортрет принадлежал Вере Александровне Пыпиной и 20 декабря 1964 г. был передан в музей ее компаньонкой П.Ф. Калнынь.

В 1968 г. в музей поступил архив братьев Александра Владимировича и Виктора Владимировича Леонтьевых. Им наш город обязан бесценными фотографиями Саратова и его окрестностей середины XX в. Эти снимки доносят до нас атмосферу тех лет, обладают очень важными для музейного предмета характеристиками: экспрессивностью и аттрактивностью. Долгое время А.В. и В.В. Леонтьевы работали в музеях А.Н. Радищева и Н.Г. Чернышевского. И, хотя в их обязанности фотографирование не входило, они уделяли любимому занятию большое внимание. Многие из снимков Леонтьевых стали классикой, не раз были опубликованы в местных газетах и журналах. Реставраторы прибегают к ним теперь при восстановлении архитектурных памятников. Фотографиями и советами братьев Леонтьевых пользовались практически все авторы, писавшие о саратовской архитектуре 1. Музей обладает большой коллекцией их работ. А.В. и В.В. Леонтьевы, запечатлев светские и церковные архитектурные памятники, улицы, волжские взвозы, парки, облик которых ныне сильно изменен, сохранили бесценные исторические свидетельства. Фотографировали они и на музейной экспозиции в доме, где родился Н.Г. Чернышевский. 17 таких фотографий содержатся в альбоме братьев Леонтьевых, датированном 1953 г.

Дочь Н.М. Чернышевской Вера Самсоновна Чернышевская, будучи сотрудником музея, в 1979–1986 гг. передала в дар снимки А.Н. Пыпина, его детей, а также знакомых из их семейного окружения и родных. В 1980 г. от Валентины Сергеевны Чернышевской (правнучки Н.Г. Чернышевского) поступила 31 фотография XIX в.. Это фотопортреты, в частности, сыновей Н.Г. Чернышевского Александра и Михаила, Елены Матвеевны (ур. Соловьевой) Чернышевской, Натальи Александровны (ур. Пыпиной) с мужем Александром Андреевичем Мешковым и снимки детей М.Н. Чернышевского.

Около 100 фотографий — это изображения Ольги Сократовны Чернышевской. Часть из них не имеет указания на имя автора. На некоторых на оборотной стороне отмечены название фотоателье и адрес. Так, среди авторов фотопортретов конца 1850–1860-х гг. можно увидеть фотографов А. Эйхова, К.Л. Кулиша, Ф. Квальярди, В.Я. Лауфферта. Многие снимки имеют размеры «визитки», так популярной в 1850-е гг., наклеенной на бланк фотографического заведения. Фотоснимки О.С. Чернышевской 1870–1880-х гг. сделаны петербургским фотографом академиком живописи И.А. Гохом, А.О. Карелиным из Нижнего Новгорода, ставшим основоположником жанра художественной фотографии, членом Русского фотографического общества. Ему в 1879 г. император Александр III пожаловал золотую медаль на Станиславской ленте «за полезное участие в Парижской Всемирной выставке». Часть снимков О.С. Чернышевской создана П.М. Ушаковым в Саратове.

Близкими родственниками семьи Чернышевских были Пыпины — Александра Егоровна, Николай Дмитриевич и их дети, проживавшие на территории одной с Чернышевскими усадьбы. Со многими из них Николай Гаврилович тесно общался. Особенно близкими у него были отношения с двоюродным братом Александром Николаевичем Пыпиным — академиком Петербургской академии наук, этнографом, литературоведом. Самый ранний портрет А.Н. Пыпина из имеющихся в фондах датируется 1850-ми гг. Двоюродные сестры и братья Николая Гавриловича, а также другие родственники, проживавшие в те годы в столице, представлены на снимках из фотоателье А. Клауса и С. Пыпина, А. Эйхова, К.И. Бергамаско, Штейнберга, Р.Ф. Бейера, Г.Д. Вестли, Вальдмана, К. Шапиро, В.И. Ясвойна и др. Снимки зарубежных фотографов присутствуют в небольшом количестве, это Guidi (Флоренция, Италия), RHOADS (Филадельфия, США), Legros (Франция), M. Dosio & C. Rota (Рим, Италия). Имеющиеся в фонде работы московских фотографов датированы лишь концом XIX в. На них изображены потомки Е.Н. Пыпиной, в основном ее дочь О.М. Нейман. Это снимки фотографов М.П. Волкова, П. Павлова, Г.В. Трунова, Н. Мейера.

Большой интерес представляют фотографии с видами старого Саратова: виды зданий, парков, скверов, домов известных саратовцев. В 1978 г. в дар музею от А.Н. Алексеева, сына Н.А. Алексеева — исследователя сочинений Чернышевского, долгое время единственного знатока его шифра, поступили работы известного саратовского фотографа, замечательного мастера видовой съемки Д.Г. Финогеева, созданные им в 1891 г. Все они сделаны в тоне сепия и имеют розовые паспарту. На снимках: Саратовский городской театр, Царские ворота, Немецкая и Никольская улицы, лютеранская церковь, костел, Саратовский железнодорожный вокзал, Старый собор, Институт благородных девиц, Радищевский музей. Уникальные фотографии отражают атмосферу Саратова конца XIX в.

Последние поступления — это фотографии из семейного архива скульптора А.П. Кибальникова. Снимки подарены музею его дочерью В.А. Кибальниковой в апреле 2013 г. 29 фотографий небольшого размера посвящены открытию памятника Н.Г. Чернышевскому в Саратове в 1953 г., а одно фото изображает крупным планом скульптора А.П. Кибальникова за работой над портретным бюстом Н.Г. Чернышевского.

М.Н. Чернышевский (1858–1924). Автопортрет. Санкт-Петербург. 1890-е
Фотопечать. 19,2 × 12 см
мнгч, инв. № 285

Более подробно хочется остановиться на снимках, составляющих часть бесценного наследия не только музея, но и отечественной культуры. Их автором является М.Н. Чернышевский. Михаил Николаевич — младший сын Н.Г. Чернышевского, издатель первого собрания сочинений отца. Долгие годы его работа была связана с железной дорогой (помощник заведующего коммерческой частью В.В. Уржумцева в правлении Общества Закавказской железной дороги, столоначальник Департамента железнодорожных дел, чиновник особых поручений Департамента железнодорожных дел, начальник Отделения особых поручений). Одновременно с этим в его жизнь вошла фотография. Сохранились сведения, что 24 апреля 1893 г. М.Н. Чернышевский был избран непременным членом 5-го отдела «Фотография и ее применение» Императорского Русского технического общества, где им было получено свидетельство на право свободного фотографирования. Михаилу Николаевичу разрешалось делать фотографические снимки зданий и видов местности как в столице, так и в прочих местах России, а также приобретать необходимые для того приборы и реактивы без особого административного разрешения. Через год по итогам заседания отдела, 9 февраля 1894 г., его избрали делопроизводителем отдела. В 1897 г. М.Н. Чернышевский вступил в члены

М. Н. Чернышевский (1858–1924).
Продажа булок на пристани. Из серии
«По Волге. 1901». 1901.
Фотопечать, сепия. 5,6 × 8,7 см
мнгч, инв. № 591

Русского фотографического общества в Петербурге и на протяжении двадцати лет являлся активным его участником, выступал на собраниях с докладами о развитии фотографии в России и не раз выставлял собственные работы.

Михаил Николаевич был увлечен фотографическим процессом, и куда бы ни поехал, брал с собою фотоаппаратуру и мог снимать даже в дороге. Об этом свидетельствует его письмо, написанное 15 июля 1893 г. в поезде на станции Доманово по дороге в Брест. Елене Матвеевне в нем он сообщает (здесь и далее пунктуация подлинника сохранена.— Е. Р.): «У меня например такое большое отделение, что в проходе между двумя широкими диванами помещается целый большой ломберный стол, который весьма пригодился для моих банок и склянок для фотографий»2, при этом сетуя, что дорога неживописна и очень мало приходится снимать. В своих письмах Михаил Николаевич указывал на особенности процесса фотосъемки. Например, во время поездки в Самару в июле 1898 г. он писал: «Чудные места по живописности попадались на пути, но, к сожалению снять их было нельзя — или солнца не было, или оно светило не с той стороны, откуда нужно было, или было уже слишком поздно»3.

Непросто было сделать фотографию в прошлом веке. Существовали такие сложности, как выделение дыма и пожарная опасность при использовании магния. Однако магниевая вспышка широко применялась для моментальной съемки в профессиональной и любительской фотографии. В письмах М. Н. Чернышевского мы находим подтверждение этому. В 1904 г. Михаил Николаевич сообщает матери, Ольге Сократовне: «У меня болела рука, но теперь прошла — я хотел снять фотографию с кабинета Ал<ександра> Н<иколаеви>-ча <Пыпина> вечером со вспышкою магния, но у меня в руке нечаянно вспыхнул целый листок зажигательной нитки и сильно опалил левую руку»4. Можно с уверенностью сказать, что М. Н. Чернышевский был увлечен фотографией и бережно сохранял не только снимки, но и негативы. Он пишет в письме к Елене Матвеевне об этом: «Если Дмитрий Константинович [фамилия неизвестна.— Е.Р.] отпечатал с моих прошлогодних негативов, то попроси эти негативы обратно — у меня самого кажется еще не все есть»5.

С июня по октябрь в 1896 г. в Нижнем Новгороде проходила XVI Всероссийская промышленная и художественная выставка, профинансированная императором Николаем II,— крупнейшая в царской России. Михаил Николаевич был приглашен на нее в качестве комиссара фотографического павильона, о чем имеется запись от 6 апреля 1896 г. генерального комиссара выставки: «Имею честь уведомить Вас, что по докладу моему Господин Министр Финансов изволил изъявить согласие на назначение Вас с 1 мая по 1 августа сего года Комиссаром Всероссийской Выставки 1896 г., в Нижнем Новгороде с содержанием 250 рублей в месяц...»6. За работу на выставке он был удостоен Высочайшей благодарности. Несколько снимков с изображением участников Всероссийской выставки у входа в Управление ее генерального комиссара подарены в 1924 г. музею семьей М. Н. Чернышевского. На протяжении всего периода пребывания на выставке Михаил Николаевич вел переписку с женой, Еленой Матвеевной. В письме от 27 июня 1896 г. она отмечала интересные факты работы там М. Н. Чернышевского как фотографа: «В “Новом Времени” были вероятно твои 11 фотографий в субботу, да 2 раньше, всего 13. Хотя и размазано, но все-таки очень красиво,

М. Н. Чернышевский (1858–1924).
Дом Н. Г. Чернышевского. Фасад с улицы.
Конец 1890-х — начало 1900
Фотопечать, сепия. 8,8 × 13,9 см
мнгч, инв. № 708

М. Н. Чернышевский (1858–1924).
«Вторник» у В. А. Пыпиной-
Беренштам. Слева направо: стоят
—Д.А. Пыпин, М. Н. Чернышевский,
Г. И. Свешников, А. Э. Визель;
сидят — С. А. Первухина,
В. Н. Ипатьева, Е. М. Чернышевская,
В. А. Пыпина-Беренштам. 1900
Фотопечать, паспарту. 11,8 ×16,1;
21,3 × 25,8 см
мнгч, инв. № 1437

видно достаточно. Я не думала, что там все чудные павильоны»7. В следующем письме от 16 июня 1896 г. Елена Матвеевна более точно говорит о снимках: «Я не знала что тебе трудно описать выставку в 2-х словах, не надо, я читаю газету. Видела вернее твои снимки в субботнем № : 1) Царский павильон и 2) Азиатский отдел. 2-й очень красив, к удивлению, не так размазан, как всегда бывает»8. В фондах музея сохранилось два снимка с изображениями фрагментов выставки в Нижнем Новгороде.

На заседании 5-го фотографического отдела Императорского Русского технического общества 9 февраля 1896 г. выступил с докладом В. И. Срезневский, сообщивший, что он в Москве читал доклад «О необходимости учреждения в России специального училища по фотографии и фотомеханическим процессам». В созданный организационный комитет для выработки проектов положения, программы и правил вошел и М. Н. Чернышевский в качестве секретаря отдела.

В 1898 г. Императорское Русское техническое общество Санкт-Петербурга устроило V Фотографическую выставку, на которой Михаилу Николаевичу была присуждена бронзовая медаль Министерства финансов за художественно исполненные снимки. М. Н. Чернышевский стал серьезным специалистом фотографического дела, к нему обращались из Русского музея и Эрмитажа, когда нужно было исполнить фоторепродукции с картин известных мастеров. В фондах музея хранятся такие его работы, как фоторепродукции с картин «Элоиза», «Игры детей» Ван Дейка, гравюры «Сожжение Лютером папской буллы», причем последняя работа отмечена по результатам V Фотографической выставки. При подведении итогов сказано также о хороших снимках из области жанра. Выделена фотография картины пожара, исполненная М. Н. Чернышевским. Еще одну бронзовую медаль на конкурсе Фотографического общества в Санкт-Петербурге в разделе под девизом «Лови момент» Михаил Николаевич получил в 1899 г. за лучшие диапозитивы для проекционного фонаря (аппарат для проекции изображений, распространенный в XVIII–XX вв.).

Необходимо отметить, что и после революции занятия фотографией не были оставлены. Имеются сведения, что Михаил Николаевич в 1918 г. являлся секретарем Комитета фотографии и фототехники при Комиссариате народного просвещения, о чем содержится запись в удостоверении, выданном ему за подписью народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского. В 1918 г. был учрежден Комитет содействия развитию фотографических и фототехнических знаний и промышленности, на первом заседании которого был выбран президиум. В его состав в качестве секретаря вошел М. Н. Чернышевский.

Интерес Михаила Николаевича к фотографическому делу в итоге способствовал формированию коллекции, насчитывающей более 500 снимков. Следует отметить, что фотографии М. Н. Чернышевского хранятся не только в музее, но и в Институте восточных рукописей РАН (ранее — Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР), в частной коллекции В. В. Колпакова, правнука А. Н. Пыпина.

Пристально всматриваясь в исторические кадры, сохранившиеся в собрании музея, держа в руках фотографии Михаила Николаевича, мы видим «ожившую» реальность конца XIX — начала XX в.— лица людей, виды городов, незначительные мелочи каждодневной жизни, случайно попавшие в объектив фотоаппарата. Тематика фотографий разнообразна. Кроме того, Михаил Николаевич стремился к оригинальности в выборе моментов снимков. Его любительские работы отвечали техническим требованиям своего времени. Они были сделаны на разных образцах позитивных бумаг, хотя очевидно, что приоритет М. Н. Чернышевский отдавал платиновой бумаге. Все фотографии черно-белые. При их выполнении применялись фотокамеры, в частности, Штирна. Фотографии исполнены в техниках: коллаж, панорама, автоснимок, «электрическая фотография», фототипия. Некоторые снимки ретушированы. Кроме перечисленного материала, имеется один диапозитив «Портрет Н. Г. Чернышевского 1888 г.». Он имеет пеструю бумажную рамку, сделанную фотографом. Сохранился снимок на стекле (позитив) 1898 г., где Е. М. Чернышевская изображена с дочерью Марианной. Интересны также фотографии на бланках открытого письма, так часто используемые в конце XIX — начале XX в. Особенно привлекают внимание письма с фотографиями детей М. Н. Чернышевского. Бланки письма имеют размер 14 × 9 см, изображения — 4,5 × 5,5 см. Таковы письма из Москвы и Нижнего Новгорода 1901 г., адресованные Елене Матвеевне. На одном из них — младший сын М.Н. и Е. М. Чернышевских Николай в детском возрасте, сидящий в кресле с куклой в руках9. На другом — на ступенях крыльца мы видим всех детей четы Чернышевских10. На некоторых бланках открытых писем представлены отпечатки с негативов на бумаге 11.

Фотографии коллекции Михаила Николаевича имеют размеры от 4,2 × 2,2 см до 40,3 × 34 см. Многие снимки аннотированы автором и, помимо этого, его дочерями Марианной Михайловной и Ниной Михайловной. Фотографии также сопровождаются автографами автора снимков, личным штампом «М.Н. Чернышевский». Михаил Николаевич оставил большое количество «живых» кадров, увековечив бытовые моменты жизни своей семьи, родных, знакомых или просто случайных прохожих. Он также часто изображал средства передвижения, порой специально акцентируя на них внимание, а порой «случайно» ловя их в кадр при съемке.

Самая ранняя работа М. Н. Чернышевского — «автоснимок», собственный портрет в роли Эспады в пьесе «Старые знакомые, или Гостиница 13-ти повешенных», сделанный в 1888 г.12 В 1891 г. Михаил Николаевич принимает участие в конкурсе журнала Photo-Gazette в Париже. По итогам этого конкурса (тема: «Портрет на воздухе без ретуши») он был удостоен третьего приза, представив фотопортрет своей жены Елены Матвеевны. На снимке Е. М. Чернышевская изображена в полный рост, анфас. Она лежит в гамаке, подвешенном между деревьями, левую руку положила за голову. Елена Матвеевна одета в платье с длинным рукавом, подол платья украшен тканью с орнаментом. В 1892 г. на этом же конкурсе работа Михаила Николаевича была отмечена бронзовой медалью за фотографию с изображением фрагмента его кабинета. В центре снимка — диван с округлыми подлокотниками и подушками в восточном стиле с кистями, справа — столик с фотографическим портретом отца. За диваном — стена с фотографиями в рамочках, фрагмент дверной шторы.

Бывая в Саратове, Михаил Николаевич также делал снимки. Их можно разделить на несколько групп: октябрь 1891 г.— фотосъемка родных (Ольга Сократовна одна и с внучкой Марианной, Михаил Николаевич Пыпин, Николай Дмитриевич Пыпин, Варвара Николаевна Пыпина — их совместные или одиночные фотографии). В 1913 г. М. Н. Чернышевский приезжал навестить мать и сделал последние ее прижизненные фотографии. Ольга Сократовна изображена на крыльце своего флигеля с внучкой Еленой. Интересны работы 1901 г. из серии «По Волге». Они сделаны на корабле во время путешествия и на пристанях. К этому же времени относятся многочисленные изображения дома Н. Г. Чернышевского, его фасада с улицы Чернышевской, увековеченные на фотографиях Михаила Николаевича. К настоящему времени удалось датировать ряд снимков. Например, изображение двора Чернышевских-Пыпиных во время ремонтных работ на усадьбе относится к июлю 1923 г. Однако у многих фотографических видов Саратова точное время съемки определить не удалось. Это касается, например, снимков Радищевского музея, Нового гостиного двора, часовни на Никольской и дома Пыпиных.

В фонде музея хранятся многочисленные семейные фотографии. Создавая их, М. Н. Чернышевский экспериментировал и воплощал свои идеи — будь то снимки на природе или дома, постановочные фото в семейном окружении. Эти фотографии дышат любовью и особой заботой. На снимках — жена Елена Матвеевна, дети — Марианна, сестры-двойняшки Лена и Нина, сын Николай, а также академик Александр Николаевич Пыпин и его дети.

Вызывает интерес фотография, на которой Михаил Николаевич запечатлел Александра Николаевича Пыпина и философа Владимира Сергеевича Соловьева за игрой в шахматы13. Они изображены в рост, сидя за шахматами в квартире Пыпиных в Петербурге. Первый слева — двоюродный брат Н. Г. Чернышевского А. Н. Пыпин, второй слева — В. С. Соловьев. Между ними столик с шахматными фигурами, за спиной — картины на стене. Об этой фотографии имеются сведения, что она показана была в актовом зале института инженеров путей сообщения. Там на заседании Санкт-Петербургского фотографического общества при огромном скоплении народа снимки демонстрировались с помощью волшебного фонаря. Из информации на странице журнала «Фотограф-любитель» мы узнаем об оценке этого снимка современниками: «Изъ картинъ бытового характера особенно хороши… “Вл. Соловьевъ, играющий въ шахматы” — М. Н. Чернышевскаго»14. На фотографиях М. Н. Чернышевского можно увидеть его друзей и знакомых семьи, известных в России ученых, писателей, художников, таких, как В. С. Соловьев, Э. О. Визель (художник, хранитель музея Императорской Академии художеств, организатор международных художественных выставок), И. Я. Гинцбург (скульптор), М. А. Балакирев (композитор), К. К. Первухин (художник), А. А. Шахматов (известный русский филолог и историк, основоположник исторического изучения русского языка), Ф. Г. Беренштам (художник, директор библиотеки Императорской Академии художеств, организатор международных художественных выставок), Н. П. Кондаков (искусствовед, историк византийского и древнерусского искусства). Многих М. Н. Чернышевский запечатлел на литературно-музыкальных вечерах — «вторниках», проходивших каждую неделю в квартире В. А. Пыпиной-Беренштам. Эти снимки сделаны на паспарту и заключены в рамочки, изготовленные лично Михаилом Николаевичем.

Санкт-Петербург, город, в котором Михаил Николаевич родился и провел большую часть жизни, также отражен в коллекции его фотографий хорошо известными местами и памятниками. Это такие скульптурные композиции и здания города, как Сенатская площадь с памятником, известным сегодня каждому,— бронзовой фигурой императора Петра I, выполненной скульптором Э. Фальконе; Ростральные колонны на Стрелке Васильевского острова; наконец, изображение красавицы Невы. В коллекции фотографий М. Н. Чернышевского также снимки Астрахани, сделанные в 1910 г. Михаил Николаевич запечатлел здания и указал адреса, по которым жил его отец в 1883–1889 гг. Это увеличивает значение данных фотоснимков. На них мы видим строения начала XX в. в Астрахани и можем задаться вопросом: сохранились ли они, что теперь находится в них или на их месте?

Не только как специалист железнодорожного дела, но и как фотограф М. Н. Чернышевский был приглашен для участия в исторической экспедиции в Среднюю Азию в связи с прокладкой новой ветви железной дороги. В 1970-е гг. в нескольких журналах были опубликованы материалы, рассказывающие о той командировке Михаила Николаевича, состоявшейся в 1899 г. Представлены в публикациях и сделанные им фотографии. Экспедиция, участником которой был М. Н. Чернышевский, состояла из представителей министерств путей сообщения, военного и финансов. Она должна была провести изыскательные работы для предполагаемого строительства железной дороги Александров-Гай (Самарская губерния) — Чарджоу (Туркестан). Во время командировки М. Н. Чернышевский вел путевые заметки и дневник, который хранится ныне в Институте восточных рукописей РАН. Надо отметить, что непосредственно во время путешествия, проходившего в особенно суровое время года, Михаил Николаевич проявлял и печатал пленки15.

Сохранились воспоминания М. Н. Чернышевского об этой трудной экспедиции, связанные непосредственно с его фотографической деятельностью. Так, в дневнике он записал: «Солнца второй день не видно, досадно, нельзя снять сегодняшнюю переправу и самую речку с камышом в 42 аршина высоты»16. Именно рукописи и фотографии, сделанные в Средней Азии, привлекли внимание исследовательниц Л. И. Жуковой и Л. Г. Левтеевой, считавших, что М. Н. Чернышевский достоин признания не только как популяризатор наследия своего прославленного отца, но и за собственный вклад в описание и фиксацию достопримечательностей природы и памятников культуры Средней Азии. Рукопись его дневника содержит 145 страниц описания путешествия и 8 страниц послесловия. Автор много фотографировал на протяжении всего маршрута17. Известно, что альбом фотографий в количестве 52 единиц находится в Институте

М. Н. Чернышевский (1858–1924). Лена, Нина, Коля и Марианна Чернышевские. 1904–1905 (?)
Фотопечать, паспарту. 11,7x16,5 см; 13,6x18,5 см
мнгч, инв. № 1817

восточных рукописей, как и дневник. На половине снимков зафиксирована природа и достопримечательности на территории Каракалпакии и Хорезмской области. Остальные фото относятся к Западному Казахстану и Туркмении. Некоторые из снимков М. Н. Чернышевского сохранились в вышеуказанных альбомах «вторников» и являются частью фотографической коллекции музея.

Сохранился семейный альбом М. Н. Чернышевского. В нем 34 фотографии и один отпечаток на обороте шестого листа. Снимки датированы самим автором: 1891–1892 гг. В альбоме, наряду с фотографиями портретного и событийного жанра, хранятся уникальные снимки с изображением видов Петербурга (Медный всадник, Исаакиевский собор, Аничков мост, сфотографированный с конки, Александро-Невская лавра, надгробные памятники композиторов А. Н. Серова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, А. С. Даргомыжского) и Павловска. Верхняя крышка переплета альбома художественно оформлена. Одна из фотографий проявлена аристогеном.

Завершая обзор коллекции фотоматериалов, можно с уверенностью сказать, что она является одной из самых востребованных в музейно-выставочной работе. Снимки характеризуются большим разнообразием как по временным рамкам — от 1886 до 1920-х гг., так и в тематическом отношении. С их помощью теперь возможно проследить историю семей Чернышевских и Пыпиных, их взаимоотношения и увлечения. Все это делает возможным использование таких снимков на самых разнообразных музейных выставках. В настоящей статье предпринята попытка исследования деятельности М. Н. Чернышевского как фотографа. До этого времени в основном его имя связывали исключительно с популяризацией наследия отца. Но Михаил Николаевич вошел в историю и как замечательный фотограф, который оставил после себя большую содержательную коллекцию фотографий, нуждающуюся в дальнейшем более детальном изучении.

1 Саратов братьев Леонтьевых / Альбом фотографий. Саратов. 2011. С. 16.
2 Письмо М. Н. Чернышевского к Е. М. Чернышевской от 15 июля 1893 г. мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 5564/25.Л. 2.
3 Письмо М. Н. Чернышевского к Е. М. Чернышевской от 17 июля 1898 г. мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 5564/8. Л. 3.
4 Письмо М. Н. Чернышевского к О. С. Чернышевской от 22 декабря 1904 г. мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 3897/10. Л. 2.
5 Письмо М. Н. Чернышевского к Е. М. Чернышевской от 20 августа 1906 г. мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 7347/372. Л. 1.
6 ргали. Ф. 1.Оп. 2. Д. 559.
7 Письмо Е. М. Чернышевской к М. Н. Чернышевскому от 27 июня 1896 г. мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 5564/49.Л. 2.
8 Письмо Е. М. Чернышевской к М. Н. Чернышевскому от 16 июня 1896 г. мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 5564/45. Л. 3.
9 Письмо М. Н. Чернышевского к Е. М. Чернышевской от 11 августа 1901 г. мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 7347/369. Л. 1.
10 Письмо М. Н. Чернышевского к Е. М. Чернышевской от 12 августа 1901 г. мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 7347/370. Л. 1.
11 мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 7347/371–372.
12 Поляков А. А. Фотофонд М. Н. Чернышевского в музее (1861–1888 гг.) // Пропагандист великого наследия: Сборник научных трудов и материалов. Саратов, 2011. Вып. 4. С. 73–83.
13 А. Н. Пыпин и В. С. Соловьев за шахматами в квартире Пыпиных в Петербурге. мук «Музей-усадьба Н. Г. Чернышевского». мнгч оф 1314/1.
14 ргали. Ф. 1. Оп. 2. Д. 556.
15 Материалы III съезда Общества охраны памятников истории и культуры Казахской ССР // Памятники истории и культуры Казахстана. Алма-Ата, 1984. С. 14.
16 Жукова Л., Левтеева Л. Низовья Амударьи на фотографиях XIX века // Вестник Каракалпакского филиала Академии наук Узбекской ССР. 1975. № 1. С. 58.
17 Жукова Л., Левтеева Л. Дневник участника экспедиции 1899 г., занимавшейся изучением возможности прокладки железнодорожной линии Александров-Гай — Чарджоу // Вестник Каракалпакского филиала Академии наук Узбекской ССР. № 3 (54). 1973. С. 79.

О.И. Хуторная

Коллекция фотодокументов в собрании Саратовского областного музея краеведения

В основу собрания Саратовского областного музея краеведения (СОМК) легли коллекции историко-археологического музея Саратовской ученой архивной комиссии (СУАК). В музее хранятся два тома «Записей вещей музея Саратовской Ученой Архивной комиссии». Первая запись в первом томе сделана в 1893 г., последняя — во втором томе 21 октября 1925 г. Всего под 3601 номером записано более 10 000 предметов. Сложно сказать, какое количество экспонатов музея вошло в состав современного собрания Саратовского областного музея краеведения. Реорганизации музея в 1920–1930-х гг. привели к тому, что часть экспонатов была утрачена, а некоторые предметы, включенные в Главную инвентарную книгу, которая ведется с 1945 г., утратили свои легенды. Первая запись о поступлении фотографий в музей СУАК относится к 1893 г. Это были фотопортреты основателей СУАК А.Н. Минха, А.А. Тилло, А.И. Шахматова. Музейная коллекция «Фотографии» пополнялась большей частью дарами, а также за счет приобретений.

Фонд фотографий Саратовского областного музея краеведения составляет более 57 700 единиц хранения (32 700 основного фонда и около 25 000 научно-вспомогательного). Он включает фотографии, негативы, фотооткрытки — со второй половины XIX в. по настоящее время. Основную часть фонда составляют фотографии. Они отражают исторические и общественные события прошлого и современности: революционные волнения 1905–1907 гг., выборы в Первую государственную думу, Русско-японскую и Первую мировую войны, события Февральской и Октябрьской революций 1917 г., Гражданскую и Великую Отечественную войны, восстановление и строительство народного хозяйства, события сегодняшнего дня.

В собрании фотографий выделяются фотоснимки первых саратовских фотографов-художников А.С. Муренко, П.М. Ушакова, П.П. Пятницкого, Д.Г. Финогеева, И.М. Егерева, В.В. Мизеровского и др., имеющие художественную ценность и премированные на губернских и всероссийских выставках.

Фотографическое собрание музея позволяет воссоздать неповторимый образ и колорит Саратовской губернии второй половины XIX — XXI в.

Фотографическое дело в Саратовской губернии зародилось и активнее всего развивалось в губернском центре. Первое в Саратове фотографическое заведение открыл баварский подданный И.Ф. Веркмейстер на Московской улице в 1854 г.

С момента появления фотографии саратовские мастера проявляли особый интерес к видовому жанру.

Первым мастером, создавшим фотографии с видами улиц Саратова, был А.С. Муренко. В 1864 г. он выпустил альбом с 14 фотоснимками, запечатлевшими старую часть города. Здесь можно увидеть и Троицкий собор, и начало Московской улицы со старым Гостиным двором, и Немецкую улицу с небольшой деревянной католической церковью. К сожалению, в музейном собрании имеются в основном копии работ этого мастера.

Большую серию снимков улиц и отдельных достопримечательностей Саратова выполнил известный фотограф Д.Г. Финогеев. По его фотографиям журнал «Всемирная иллюстрация» издал альбом «Виды Саратова». В 1891 г. в местных книжных магазинах можно было купить альбомы фотографа, помещенные в изящные футляры. Это издание дамского попечительства о бедных имело большое значение еще и потому, что средства от его продажи направлялись на помощь голодающим. Несколько альбомов этой серии входят в музейное собрание СОМК.

Фотографии документируют важные изменения в жизни города и губернии. Рубеж XIX — XX вв. ознаменовался в городе масштабным строительством. Возводились купеческие особняки, доходные дома, магазины и гостиницы, храмы, здания банков, учебные и общественные учреждения. Вдоль берега Волги были построены многоэтажные корпуса паровых мельниц, которые до сих пор считаются одними из лучших памятников промышленной эклектики в Саратове. Именно во второй половине XIX — начале XX в. окончательно сформировался исторический центр города.

Как правило, съемки городских пейзажей в те годы проводились летом, поэтому особенно интересны фотографии В.В. Мизеровского и А.П. Вальдмана, сделанные зимой и запечатлевшие сани с верблюдами на волжском льду, ледоход на Волге, каток на Театральной площади и др. Эти снимки краеведы ценят не только за поэтичность зимнего пейзажа, но и за документальную фиксацию быта саратовцев начала XX в.

В начале XX в. в Саратове были открыты высшие учебные заведения: университет, консерватория и Высшие сельскохозяйственные курсы. Значительным событием в культурной жизни губернии стало открытие в 1885 г. первого в российской провинции общедоступного Радищевского художественного музея. В декабре 1886 г. был создан историко-археологический музей при Саратовской ученой архивной комиссии, от которого ведет свое начало Саратовский областной музей краеведения.

Фотографии запечатлели значимые события, памятники архитектуры, будничные сцены, этнический и социальный облик города и губернии. На них можно увидеть первый полет аэроплана над Саратовом, первый трамвай и первый автомобиль на улицах города, пожар на пристанях и обвал Соколовой горы в Саратове в 1913 г. В музейном собрании хранятся фотографии, запечатлевшие и важные события государственной жизни: представители от Саратовской губернии на коронации Николая II, пребывание в Саратове великого князя Константина Константиновича, открытие памятника Александру II, торжества по поводу 100-летия Отечественной войны 1812 г. и др.

Наследие любого фотографа дает возможность проследить, с кем он общался, какие социальные группы населения посещали его ателье особенно часто.

Например, состав клиентов ателье П.М. Ушакова, открытого в Саратове в 1860 г., был разнообразен и демократичен. В музейной коллекции фотографий представлена галерея портретов, созданных в его ателье: это губернаторы и чиновники, военные

П.П. Пятницкий (1832–1882). Мордва — замужние женщины. Саратовская губерния, Петровский уезд. Фотография из альбома «Столетний юбилей Саратовской губернии. 1781–1881. Альбом видов разных местностей губернии, губернского и уездных городов и их окрестностей, типы народов, населяющих губернию, снимки разных достопримечательностей и древних памятников, в губернии находящихся». 1881
Фотопечать, сепия; картон. 27 × 20 см
Саратовский областной музей краеведения, СМК 7506, инв. № ФОТ 812

и духовенство, представители дворянских кругов, купеческой и мещанской среды. П. М. Ушаков впоследствии одновременно работал фотографом при Саратовском окружном суде и при канцелярии саратовского губернатора. Фотограф-художник, личный почетный гражданин Петр Михайлович Ушаков за прекрасное и безвозмездное выполнение в течение ряда лет фотографических работ для Саратовской ученой архивной комиссии был удостоен звания действительного члена комиссии «при единогласном открытою баллотировкою избрании»1.

Музейное собрание фотографий второй половины XIX — начала XX в. включает визитные, кабинетные, одиночные и групповые снимки горожан из разных социальных слоев, изготовленные в известных ателье города. Это фотографии прекрасного качества, интересные уже тем, что дают представление об интерьерах, предметах быта, костюмах.

С середины XIX в. фотография часто использовалась для украшения интерьеров. Кроме того, появилось обыкновение обмениваться вошедшими в моду «визитками» — снимками небольших размеров (6 × 9 см) — и заводить альбомы с фотопортретами родных, друзей и знакомых. Переплетенные в тисненую кожу и сафьян, с золочеными надписями и серебряными накладками, хранимые в красочных футлярах и папках, альбомы с золотыми и серебряными обрезами листов почитались домашней реликвией, их передавали по наследству, пополняя со временем новыми фотоснимками. Наряду с семейными и видовыми альбомами в конце XIX — начале XX в. появились альбомы с фотографиями на определенную тему, сделанными как профессионалами, так и любителями.

Исследователей края привлекает альбом, выпущенный к 100-летнему юбилею Саратовской губернии (1781–1881) фотографом-любителем П. П. Пятницким. Его фотографическое наследие является настолько полным, ярким по составу, содержанию и исполнению, что определение «фотохроника» по отношению к творчеству мастера вряд ли можно назвать преувеличением.

Помимо страстного увлечения фотографией Петр Павлович занимался земской и общественной деятельностью. В разные годы он был гласным губернского земского собрания от Хвалынского уезда, депутатом Саратовского губернского дворянского собрания от Хвалынского уезда, действительным членом губернского статистического комитета, членом Саратовского речного яхт-клуба.

Осенью 1879 г. при Саратовской городской думе была создана комиссия по изданию «Сборника материалов для описания Саратовской губернии» с приложением фотоальбома с видами местных достопримечательностей. Составление альбома поручили П. П. Пятницкому.

Сюда должны были войти виды городов «с наиболее выгодных в художественном отношении пунктов», отдельных примечательных зданий, виды местностей в уездах, типы жителей, «особливо инородцев» в национальных костюмах, изображения представляющих интерес предметов старины.

Для осуществления этого труда Пятницкий «должен был объехать всю губернию, лично обозреть и снять фотографически все, что он нашел достойного внимания». Он начал съемку весной 1880 года с колонии Сарепта, затем проследовал, поднимаясь вверх по Волге, до Хвалынска, откуда направился далее в Кузнецк, Петровск, Сердобск, Балашов и Аткарск. В итоге было изготовлено 300 «прекрасно сделанных фотографий большой величины (каждый снимок размером в 6 вершков длины и 4½ ширины)», т.е. около 27 и 20 см соответственно. Они размещены по трем разделам, которые определил сам фотограф: виды губернского и уездных городов и их окрестностей, типы народов, населяющих губернию, достопримечательности.

Для юбилейного альбома особой комиссией, в состав которой входили члены статистического комитета и художники, были отобраны 120 «картин».

П. П. Пятницкий создавал свои большеформатные фотографии как мастер художественной фотографии, умело размещая на природе специально позирующих крестьян в национальных костюмах. Превосходны и его пейзажные снимки. Об издании этого альбома местные газеты писали: «Альбом изготовляется в ограниченном числе экземпляров, только для подписавшихся на него заранее. Полный альбом из 120 картин стоит 50 рублей».

В книжном магазине Хворова в Саратове на Немецкой улице, в доме Уфимцева № 10 можно было приобрести фотографии на выбор. Там же принимались заказы как на полный альбом, так и на отдельные снимки. При заказе более шести фото сразу стоимость каждого из них составляла 80 копеек, при заказе менее шести — один рубль штука. В магазине же можно было купить и переплетенные папки для хранения снимков — по полтора рубля за экземпляр. Выполнялись заказы и для иногородних покупателей.

В 1881 г. к юбилею губернии вышел и предполагаемый исторический сборник. Он назывался «Саратовский сборник. Материалы для изучения Саратовской губернии». В него вошли три фотогравюры, изготовленные П. П. Пятницким: портрет (копия с живописного) В. А. Злобина, купца, неоднократно избиравшегося городским головой г. Вольска (фотограф в списке к альбому назвал его «основателем г. Вольска»); изображение мордвы в Хвалынском уезде: мужчина и две замужние женщины; старинный крест в селе Аркадак.

В собрание фотографий Саратовского областного музея краеведения вошли три юбилейных альбома П. П. Пятницкого. Общее количество фотографий — 165. Под каждой имеется аннотация. Снимки, помещенные в них, в основном повторяются. И только 65 фотоснимков в трех альбомах музея представлены в единственном экземпляре. Один альбом, сброшюрованный из 58 фотографий, приобретен в 1965 г. у жителя Саратова Семена Федоровича Феоктистова за 90 рублей. Источник, а также время поступления остальных двух альбомов, состоящих из отдельных фотографий в обложке, неизвестны. В Книге поступлений Саратовского областного музея краеведения отмечена только дата записи — 1955 г. На верхней крышке одного из альбомов стоит печать: «николай павловичъ / кокуевъ / въ г. саратовъ». Н. П. Кокуев происходил из семьи саратовских купцов. Самым известным членом этой семьи был Павел Иванович Кокуев, купец 1-й гильдии, коммерции советник (приравнивался к дворянскому званию), владелец пароходов, саратовский городской голова (1870), избирался также председателем Саратовского биржевого комитета (1880). Николай Павлович продолжил многие начинания отца. Входил в Общество любителей изящных искусств, созданное при Радищевском музее, был действительным членом Саратовской ученой архивной комиссии.

Фотография дома Кокуева в альбоме представлена под № 42 с рукописной надписью на паспарту: «в котором были приняты Ихъ Императорскія Величества Государь Императоръ Александръ Александровичъ, Государыня Императрица Марія Федоровна и Его Императорское Высочество Великій Князь Алексей Александровичъ, 24 и 25 Іюля 1869 года». Усадьба Кокуевых была построена в 40-х годах XIX в. на Большой Сергиевской (ныне ул. Чернышевского). В этом доме, по воспоминаниям видного общественного деятеля И. Я. Славина, останавливался Александр III во время своего пребывания в Саратове осенью 1871 г.: «В назначенный день августейшие путешественники прибыли в Саратов на пароходе, который пристал к Никольскому взвозу. Квартира для них была приготовлена в роскошном доме П. И. Кокуева на Большой Сергиевской недалеко от пристани». Ныне сохранилась небольшая часть усадебных строений по ул. Чернышевского, 128.

Вскоре после издания юбилейного альбома П. П. Пятницкий издает альбомы «Воспоминание о Саратове». В них вошли снимки Саратова из юбилейного издания альбома: Ильинская церковь; овраг у Ильинского моста; вид города с нагорной стороны; дача Уфимцева близ Мариинского женского института; Белоглинский овраг; мост в саду женского института; больничный барак при земской больнице; церкви Воздвиженья Креста (Казачья) и Киновия; пароходная пристань общества «Самолет»; дачи Мордвинкина, Вукотича и др.

Альбом фотографий «Саратовскому губернатору Михаилу Николаевичу Галкину-Враскому от сослуживцев дворян по выборам Саратовской губернии. 31 декабря 1870 года — 18 мая 1879 года»
Кожа, картон, фотобумага, краска, металл, эмаль, ткань, золочение, эмалирование, филигрань; фотопечать черно-белая и сепия.
32 × 46 см
Саратовский областной музей краеведения, СМК 10001

Два альбома из 38 фотографий этой серии также были приобретены музеем у С. Ф. Феоктистова в 1968 г. за 19 рублей.

В 1882 г., после смерти П. П. Пятницкого, П. М. Ушаков, упомянутый выше и известный как фотограф-портретист, выпускает серию фотографий из юбилейного альбома Пятницкого под своим именем, наклеив их на свои паспарту. Результатом этого присвоения стала путаница. Только путем сравнения и сопоставления снимков, их названий и номеров (каждому снимку при публикации был присвоен номер, он идентичен номеру негатива) удалось определить многие фотографии с подписью из знаменитого «юбилейного» альбома.

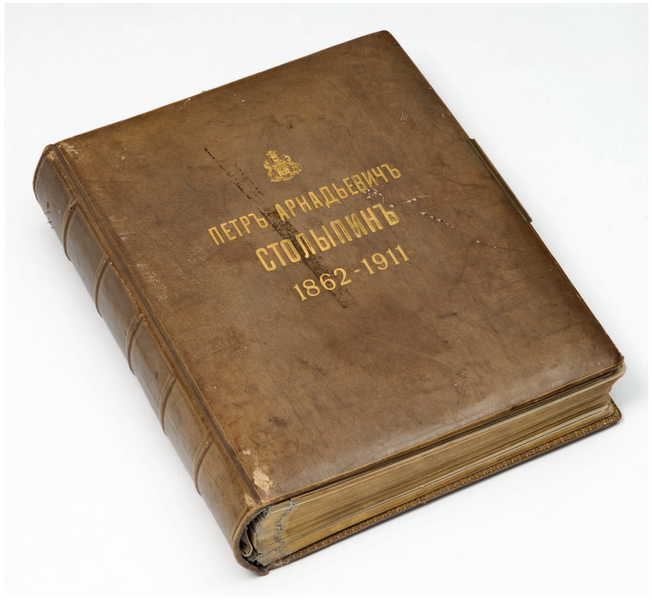
Представляют интерес хранящиеся в коллекции сомк два памятных альбома саратовского губернатора М. Н. Галкина-Враского. Один из них имеет синий бархатный переплет с металлической резной застежкой и листы с золотым обрезом. На верхней крышке — металлическая пластина с украшениями, выполненными под русскую старину: резные накладки, литье с многоцветными эмалями, филигрань («веревочкой»). В центре, на белой эмали — герб Враских с девизом: «Avorum respice mores» (Повинуйся законам предков). Вокруг него помещены герб Саратовской губернии, увенчанный императорской короной, и гербы уездных городов с «древней» царской короной. По кругу дарственная надпись «под славянскую вязь»: «Саратовскому губернатору Михаилу Николаевичу Галкину Враскому от сослуживцевъ дворіанъ по выборамъ Саратовской губерніи». Здесь же указаны годы его губернаторства: «31 декабря 1870 года — 18 maia 1879 года». В центре нижней крышки — монограмма «М.Н.Г.В.» Имеются клейма ювелирной фирмы И. Хлебникова в Москве. В альбоме представлены фотографии должностных лиц и общественных деятелей из дворян. (К сожалению, ни одна фотография в альбоме не проаннотирована.) Михаил Николаевич Галкин-Враской (1834–1916) — российский государственный деятель состоял в должности саратовского губернатора почти десять лет — два срока. Он «прославился на губернаторском поприще как начальник деятельный и просвещенный, справедливый и милостивый...». При отъезде Городская дума удостоила Михаила Николаевича звания Почетного гражданина г. Саратова и учредила стипендию его имени в учебных заведениях.

Второй альбом2 — в синем кожаном переплете, с металлической застежкой, листы с серебряным обрезом. На верхней крышке металлическая пластина с эмалевыми украшениями, выполненными в древнерусском стиле: резные накладки, литье с многоцветными эмалями, филигрань и зернь. В верхнем левом углу римская цифра «L» (пятьдесят) из желтого металла. В центре надпись: «Глубокоуважаемому Михаилу Николаевичу Галкину-Враскому. На добрую память от искренно преданных бывших сослуживцев по Главному Тюремному Управлению. 1854 10/11 1904». В правом нижнем углу зооморфный декор — эмалевое изображение птицы феникс — символа бессмертия, возрождения. Внизу клеймо мастера П. А. Овчинникова, основателя фабрики золотых и серебряных изделий с 1853 г., поставщика двора с 1882 г., и клеймо 84 пробы серебра.

М. Н. Галкин-Враской был первым начальником Главного тюремного управления. Он был назначен на этот пост Александром II 23 апреля 1879 г. Эту должность он занимал 17 лет и по продолжительности работы на этом месте М. Н. Галкин-Враской не имел равных: «Известно, что М. Н. Галкин-Враской значительно поднял у нас тюремную часть, которая обязана у нас значительными улучшениями. Он вообще администратор в европейском стиле — с широкими взглядами»3.

Редкими и ценными являются материалы собрания Музея имени П. А. Столыпина, открытого в 1913 г. при историко-археологическом музее СУАК. В 1918 г. музей Столыпина в Саратове был закрыт, часть находившихся в нем предметов была передана в Радищевский музей4 и лишь в 1938–1939 гг. пополнила фонды Саратовского областного музея краеведения. Особо следует отметить альбомы фотографий, посвященных жизни и деятельности П. А. Столыпина. Выделяются два альбома фотографий «Петр Аркадьевич Столыпин. 1862–1911». Снимки, помещенные в них, в основном, аналогичны. Различие альбомов заключается в оформлении крышек, застежек и использовании другого материала для альбомных листов. В одном случае это картон, в другом — фотокартон. В каждом из альбомов имеется рукописный текст — посвящение памяти П. А. Столыпина.

Крышки альбомов украшены изображением герба рода Столыпиных: на щите, поддерживаемом двумя единорогами, изображен одноглавый орел со змеей в левой лапе и подковой в правой, над щитом дворянский шлем и корона с тремя страусовыми перьями, внизу на ленте девиз: «deo spes mea» (Богу моя надежда.— лат.). Как в одном, так и в другом альбоме помещены более сотни фотографий: одиночных портретных, групповых, сюжетных. Под каждой имеется аннотация. На фотоснимках



Фотомастерские: «Гудтон и Губчевский», «Ушаков — Бараки». Фотографы: К. К. Булла, Б. Эггсер, И. Развольский, неизвестные фотографы. Составитель Е. В. Варпаховская (? — 1914). Альбом фотографий «Петр Аркадьевич Столыпин. 1862–1911»
Кожа, картон, фотобумага, краска, металл, ткань, тушь, золочение, тиснение; фотопечать черно-белая и сепия, типографская печать (подписи под фотографиями). 45,9 × 35,5 см
Саратовский областной музей краеведения, смк 10000/1–114, инв. № фот 3706–3819

П. А. Столыпин запечатлен с детских лет до последних дней жизни. Имеются снимки ковенского, гродненского, саратовского и петербургского периодов. Редкими являются девять фотографий саратовского периода жизни Столыпина. В их числе одна портретная фотография, на остальных запечатлены поездки П. А. Столыпина по Саратовской губернии. Большинство снимков, собранных в альбомах, относится к периоду его деятельности на посту премьер-министра (1906–1911). Альбомы были присланы в 1912 г. в дар Музею имени П. А. Столыпина его современницей Е. В. Варпаховской из Санкт-Петербурга.

Представляет интерес хранящийся в коллекции сомк альбом фотографий «Музей имени П. А. Столыпина», поступивший от почетного члена суак и первого ее председателя А. А. Тилло в 1914 г. Альбом состоит из девяти фотографий, на которых изображены фрагменты экспозиции музея П. А. Столыпина: живописный портрет П. А. Столыпина и кресло № 5 из Киевского оперного театра, витрины с траурными серебряными венками, бюст П. А. Столыпина на постаменте, витрина с мундиром и шинелью, частичный вид музейного зала со столом, стулом, книжным шкафом. Даты и аннотации фото отсутствуют.

Автор снимков — уже упомянутый выше В. В. Мизеровский, работавший в Саратове с 1895 до 1924 г. в Управлении Рязано-Уральской железной дороги. На основе его фотографий Северным художественным издательством и контрагентством А. С. Суворина были выпущены серии фотографических открыток с видами Саратова и его окрестностей, которые хранятся в музейном собрании фотооткрыток.

Востребованными являются альбомы и фотографии, посвященные учебным заведениям: реальным училищам, мужским и женским гимназиям, Мариинскому женскому институту благородных девиц, Саратовской Алексеевской консерватории. Датируемые началом XX в., они показывают здания учебных заведений, классы и кабинеты, учебный и воспитательный процесс в Саратове и губернии.

Художественную и историческую значимость имеют фотографии с видами промышленных предприятий и строившихся во второй половине XIX в. по всей России железных дорог, мостов, зданий вокзалов. Здесь нужно выделить альбом «Фабрики и заводы г. Саратова», автор снимков — Н. Х. Яковлев. В 1902 г. Саратовское биржевое общество решило преподнести альбом с видами промышленных предприятий города графу С. Ю. Витте по случаю десятилетия его управления Министерством финансов. В альбом были отобраны 36 снимков, которые дают представление о торгово-промышленной деятельности в Саратове. Это фотографии заводов Беринга (чугунолитейный и механический), Гантке (гвоздильно-проволочный), табачной фабрики К. А. Штафф, паровых мукомольных мельниц, а также мучных и зерновых складов, пристаней торговых домов «Братья Шмидт», «Кондратий Рейнеке и сыновья», «Э.И. Борель» и др. Эти предприятия представляли собой многоэтажные, выразительные по архитектуре комплексы, оснащенные современным оборудованием. Их достижения демонстрировались на кустарных и промышленных выставках. Альбом одной из самых значительных в России выставок 1896 г.— Всероссийской промышленно-художественной выставки в Нижнем Новгороде — представлен в музейном собрании. Альбом выполнен мастерами известной фирмы «Шерер, Набгольц и К°», фотограф — А. П. Покровский.

Нельзя не отметить альбом периода Русско-японской войны, принадлежавший А. И. Попову, служившему писарем в штабе командующего Тихоокеанской эскадрой первоначально на броненосце «Петропавловск», а после его гибели — на борту броненосца «Цесаревич». Альбом изготовлен в Китае в начале XX в. Крышки альбома сделаны из дерева, покрытого черным лаком. На верхней крышке в центре — накладка из кости в виде дракона с жемчужиной в лапе. Альбом состоит из 25 листов картона с золотым обрезом, на которых наклеены 242 фотографии и почтовые карточки с видами российских боевых кораблей и их команд, г. Порт-Артура, типами местных жителей. Фотографии выполнены фотографом-любителем. Возможно, автором снимков, как и собирателем почтовых карточек, был Александр Иванович Попов. В Саратовский областной музей краеведения данный альбом поступил от племянника владельца, Александра Евгеньевича Попова, в 1973 г.

В первые два десятилетия XX в. в России, переживавшей тяжелые испытания Русско-японской и Первой мировой войн, а также двух революций 1917 г., большое развитие получили репортажный снимок и военный фотопортрет. Они часто исполнялись в походных фотографиях при действующих армиях. Снимки с изображениями отправки на фронт (у Александро-Невского собора), санитарных поездов, лазаретов (Крестьянский банк) знакомят нас с обстановкой тех лет. Военные портреты сохранили облик военачальников, врачей (С. Р. Миротворцев), сестер милосердия (В. Н. Воскресенская-Ростовцева) и простых солдат (Ф. П. Головатый), запечатленных в полной форме с боевыми наградами.

Огромный интерес представляют фотографии революционных событий 1917 г. на улицах городов Саратовской губернии, а также снимки 1920–1930-х гг. На них запечатлены опустевшие деревни, голодающее население, санитарные поезда, новостройки первых пятилеток, колхозы, раскулаченные крестьянские хозяйства и люди большими группами и коллективами: члены исполкомов, делегаты съездов и конференций, ударники, стахановцы, культармейцы, многочисленные демонстрации с портретами вождей.

Фотографы военного времени зафиксировали проводы добровольцев на войну, выпуск военной продукции на предприятиях города, самоотверженный труд женщин, стариков и детей в заводских цехах и на полях области, патриотическое движение по сбору средств на покупку военной техники (самолетов Як-1, Як-3), а также портрет инициатора индивидуального движения Ф. П. Головатого, пчеловода с. Степное Ново-Покровского района, который 15 декабря 1942 г. внес в фонд обороны 100 тысяч рублей и заказал на них боевой самолет Як-1 для Сталинградского фронта. Основная часть этих фотографий создана мастером фоторепортажа А. Е. Стабеновым, с 1933 по 1948 г. работавшим корреспондентом местной газеты «Коммунист». Он обладал бесценными качествами журналиста-иллюстратора.

В послевоенные годы саратовские фотографы Н. Ф. Садовников, Е. С. Соколов, В. П. Черешнев создавали интересные и правдивые документы своего времени. В них отражены освоение целинных и залежных земель (первая палатка на целине в сентябре 1954 г.), строительство Саратовской гэс (перекрытие Волги в октябре 1954 г.) и автодорожного моста через Волгу, соединившего Саратов и Энгельс, годы жизни и учебы в Саратове Юрия Гагарина — будущего первого космонавта планеты.

В 1960–1980-е гг. в музей стали поступать фотографии из Телеграфного агентства Советского Союза («Фотохроника ТАСС»). Они выполнены профессиональными фотожурналистами и представляют собой репортажи о жизни Советской страны.

Значительная часть фотографий хранится в мемориальных коллекциях саратовцев — государственных и общественных деятелей, ученых, Героев Советского Союза, первых летчиков-космонавтов, деятелей культуры и науки, рабочих, колхозников.

В музейном собрании представлены фотографии современных саратовских репортеров и фотохудожников — А. Земляниченко, Н. Титова, Г. Савкина, А. Мирошниченко и др.— актуальные, рассказывающие о самых последних событиях в истории Саратовского края.

Негативы

Музейная коллекция негативов составляет более 8 600 тысяч единиц хранения основного фонда на стекле и пленке. В их числе много редких и уникальных.

Уникальными являются стеклянные негативы, изображающие историю страшного голода в Поволжье 1921–1922 годов. Показаны бедственное положение голодающего населения, состояние хозяйства, жертвы голода, помощь международных общественных организаций, среди которых была и Американская администрация помощи (American Relief Administration, ARA), пребывание Ф. Нансена вместе с доктором Фарером, председателем эпидемического отдела Лиги наций, в Саратовской губернии в 1921 г.5 В 1921 г. в Саратове по инициативе профессора СГУ этнографа Б. М. Соколова и его учеников был организован Музей голода. Фотоматериалы поступали в музей из различных источников: от Саратовской губернской комиссии помощи голодающим, городской фотокиносекции и частных лиц6.

Особую ценность и научный интерес представляет музейная коллекция негативов на стекле, изготовленных во время этнографических экспедиций в конце XIX — начале XX в., а также в 1920–1930-х гг. Это негативы экспедиций профессора Саратовского университета Б. М. Соколова, научных сотрудников Саратовского областного музея краеведения П. Д. Степанова, Т. М. Акимовой, В. И. Трофимова и др. Этнографические исследования проводились не только на территории бывшей Саратовской губернии, но и в пределах Нижне-Волжского края. Изображения эти оригинальны и неповторимы по своему содержанию, отражают жизнь и быт народов, населявших Поволжье: русских, украинцев, немцев, татар, мордвы, чувашей. На негативах представлены характерные для каждого народа типы жилищ и хозяйственных построек, домашнего быта, хозяйственного инвентаря, средств передвижения, традиционные промыслы, национальные костюмы, внешний облик жителей.

Значительными по содержанию и объему являются собрания фотографов-краеведов братьев А.В. и В. В. Леонтьевых.

Александр и Виктор Леонтьевы с 1918 г. и до конца своей жизни работали в трех музеях нашего города. Как знатоки и ценители архитектуры, они запечатлели многие памятники Саратовского края, значительная часть которых ныне утрачена. Среди огромного количества снимков архитектуры Саратова можно выделить изображения зданий конца XVIII — первой четверти XIX в. Представлены типичные городские усадьбы периода классицизма с жилыми и дворовыми постройками: дома купцов Устинова, Катенева, Корнилова, особняк князя Баратаева, здание Дворянского собрания с парадным колонным залом, усадьба Тюльпина, несколько особняков на Аничковской (ныне Рабочей) улице близ дома Шахматова. Фотографии Леонтьевых донесли до нас облик утраченных церквей, монастырей — женского Крестовоздвиженского и мужского Спасо-Преображенского, Александро-Невского православного и католического соборов, синагоги и многих других культовых памятников. Фотографировались фрагменты зданий, элементы архитектурного декора, интерьеры, церковная утварь. Кроме того, Леонтьевы запечатлели былое великолепие дворцово-парковых ансамблей князей Голицыных-Прозоровских, Куракиных, помещиков Устиновых, имение А. А. Столыпина, участника войны 1812 г.

Значительными по содержанию и объему являются собрания редких негативов коллекции фотографов Н. Ф. Садовникова, Е. С. Соколова, В. П. Черешнева, запечатлевших историю развития промышленности, сельского хозяйства и культуры, памятные места и достопримечательности, архитектуру Саратова и области в 1950–1970-х гг.

Фотооткрытки

Документальные открытки — одна из интереснейших коллекций музея. Она насчитывает свыше 3300 единиц хранения основного фонда. Большая их часть поступила в музей в 1950–1960-е гг.— как в качестве дара, так и путем приобретения у частных лиц, коллекционеров и антикваров.

Мода на видовые открытые письма и почтовые карточки с изображениями достопримечательностей городов, возникшая в конце XIX — начале XX в., не обошла и провинциальный Саратов. Было выпущено около двух тысяч открыток с видами города.

Почтовые открытки, запечатлевшие архитектуру, жизнь и быт старого Саратова и других населенных пунктов губернии, издавались как в России, так и за рубежом. На них изображались городские храмы и монастыри, парки и памятники, улицы и площади, рынки и магазины, гостиницы, учебные заведения, музеи, крупные инженерные сооружения, простые жители.

Фотографические почтовые открытки в России появились в 1894 г., после того как министр внутренних дел разрешил частным предпринимателям изготавливать бланки открытых писем. До этого в течение двадцати двух лет исключительное

Неизвестный фотограф. Рабочие бумагопрядильной фабрики “Саратовская мануфактура”. 1912
Фотобумага, сепия (11,5 х 17,0). СМК 48678

право на выпуск бланков принадлежало почтовому ведомству. Бланки открытых писем частного изготовления должны были по формату и плотности бумаги соответствовать бланкам, выпускаемым почтово-телеграфным ведомством, и не превышать 14 сантиметров в длину и 9 сантиметров в ширину.

Как и в большинстве российских городов, в Саратове видовые открытки выпускали владельцы книжных и писчебумажных магазинов, фотографических ателье и салонов — П. Г. Бестужев, В. И. Покровский, А. Е. Федин, Е. В. Мешков, М. В. Клюкин, К. Ф. Кнауб, И. И. Брендель, Н. Б. Гольдберг и др. Собственной полиграфической базы они, как правило, не имели и печатали свою продукцию в Москве и за границей: в Германии и Швеции. Они использовали видовые сюжеты местных фотографов — И. Воронина, А. Попова, В. Мизеровского, которые в своих работах демонстрировали высокое мастерство и тонкий вкус. Объемы тиражей и сюжеты открыток определялись спросом на них.

Видовые открытки самостоятельно издавали и центральные фирмы России, такие как «Контрагентство А. С. Суворина и Ко» (Москва), Северное художественное издательство (Москва), полиграфическая фирма «Шерер, Набгольц и Ко» (Москва) и др.

Почтовые открытки с изображениями старого Саратова, его окрестностей и уездных городов напоминают нам об их былом облике. Многие улицы и здания, изображенные на открытках, не сохранились или были полностью перестроены. Поэтому видовые открытки являются ценными историческими документами, имеющими и неоспоримые художественные достоинства.

В собрание открыток второй половины XIX — начала XX в. входят также открытки с изображениями выдающихся деятелей российской культуры, связанных с Саратовским краем: Ф. И. Шаляпина, В. Ф. Комиссаржевской, С. В. Рахманинова, Л. В. Собинова и др.

К сожалению, открыток первых лет Советской власти, 1920–1930-х и 1950-х гг. в музейном собрании немного.

В заключение необходимо отметить, что фонд фотоматериалов Саратовского областного музея краеведения широко используется в экспозиционно-выставочной, научно-исследовательской, издательской деятельности музея, в научных, культурных, образовательных, творческих целях. Он пользуется большой популярностью у историков и краеведов.

1 Труды СУАК. Саратов, 1894. Т. 4. Вып. 3. С. 247.
2 СОМК. СМК 10002.
3 Зубов С. В. Михаил Николаевич Галкин-Враской. Саратов, 2010. С. 83, 119.
4 Музей именовался Саратовский Радищевский музей с момента открытия до 1921 г. Впоследствии наименование неоднократно менялось. С 5 сентября 2011 г.— ФГБУК «Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева».
5 Иностранная помощь России // Черная година. Саратов, 1922. № 1.
6 Инвентарная книга № 7 Музея голода «Экспонаты Музея голода», Саратовский областной музей; опись № 14 «Фотографии, негативы, дагеротипы, газеты Музея голода». Сбор и фиксация экспонатов по истории голода в Поволжье 1921–1922 гг. проводились вплоть до 1924 г., после чего музей прекратил свое существование. Часть предметов поступила в музей гигиены СГУ, большая часть была передана в промышленно-экономический отдел Саратовского государственного областного музея. В 1928–1929 гг. он переименован в Нижневолжский краевой музей, с 1936 г.— Саратовский областной музей краеведения.

Е.А. Говорова

Фотографии по истории поволжских немцев и Автономной Советской Социалистической республики немцев Поволжья в собрании Энгельсского краеведческого музея (наследие Центрального музея АССР НП)

Энгельсский краеведческий музей (ЭКМ) — один из старейших музеев Заволжья с необычной судьбой и неординарной коллекцией. На протяжении десятилетий он является ведущим в городе культурно-просветительным учреждением, давно вышедшим за рамки классического музея краеведения. Богатое музейное собрание (около 75 000 экспонатов основного и научно-вспомогательного фондов) позволяет сотрудникам заниматься серьезной научной работой, а просторные залы современного здания — воплощать самые неожиданные экспозиционные решения, с каждым годом привлекая все большее внимание посетителей и туристов.

Основанный 9 июля 1925 г. как Центральный музей Автономной Советской Социалистической республики немцев Поволжья, он был ориентирован на сбор сведений о немцах и новообразованной автономии и заметно отличался от большинства действующих на тот момент музеев. Несмотря на сложности, связанные с отсутствием необходимого помещения и финансирования, музей стал уникальным в своем роде научно-исследовательским центром по изучению и сохранению немецкого наследия в Поволжье, ведущим активную экспедиционную и издательскую деятельность. Большинство его сотрудников являлись поволжскими немцами. Основатель и директор музея Георг Генрихович Дингес — лингвист, этнограф, профессор кафедры западноевропейских языков и литературы Саратовского государственного университета, позже — проректор Немецкого государственного педагогического института. Его заместитель Пауль Давыдович Рау — археолог, фольклорист и художник. Активная деятельность двух молодых и энергичных руководителей, сотрудничество с ведущими европейскими институтами, превращение города в столицу автономии — все это сказалось на стремительном развитии музея и формировании его первого собрания по истории и природе края.

Коллекция фотографий Центрального музея АССР НП начала создаваться с первых лет его работы и сразу же стала претендовать на особую научную ценность. В первую очередь сюда вошли фотоснимки, полученные в ходе этнографических экспедиций по немецким колониям, осуществленных с 1924 по 1929 гг. под руководством Г. Г. Дингеса. В результате первого года исследований наряду с другими экспонатами было собрано около сотни фотографий, что позволило в ноябре 1926 г. открыть экспозицию в составе этнографического отдела и отдела древностей1. Фотоматериалы активно использовались в работе Центрального музея все последующие годы. «Что из предметов не могло быть приобретено, было по возможности снято на фотографии. В совокупности мы сделали 70 фотоснимков хат, хозяйственных построек, предметов и людей для Центрального музея»2.

Одиночные и семейные портреты немецких колонистов с детьми, виды немецких домов и церквей, бытовых сцен и отдельных предметов быта — уникальные на сегодняшний день снимки. Во-первых, они являются одними из самых ранних в музейном собрании. Во-вторых, их общая численность невелика — всего около 100. Почти все снимки небольшого формата (средний размер составляет 9 × 12 см), многие из них в плохой сохранности. К сожалению, из числа фотографий, которые упоминаются в отчетах музея за этот период, сохранилось далеко не все: практически нет снимков немецких колоний и интерьеров домов, крайне мало групповых семейных фото,

Неизвестный фотограф. Президиум 8-го съезда Советов АССР НП. Покровск. 4–11 февраля 1931 ЭКМ, КП-3122

Неизвестный фотограф. Урок немецкого языка в школе. Колония Экгейм.
АССР НП. 1933
ЭКМ, КП-16847

из десятка изображений немецких храмов в наличии лишь два оригинальных. Так что отраженные на фотобумаге типажи, одежда, жилище, домашняя утварь, ремесла — единственные свидетельства проживавшей некогда на территории Поволжья многочисленной этнической группы российских немцев с их самобытной культурой в том виде, в котором она на протяжении долгого времени существовала и передавалась из поколения в поколение и которая была практически утрачена. Среди самых интересных фотодокументов можно выделить такие снимки, как «Немецкая девочка во время обряда конфирмации» (экм, кп-9643), «Немецкая колонистка за прялкой» (экм, кп-17483), «Немецкий колонист на пасеке» (экм, кп-16875) и др.

К этой же группе изображений следует отнести и обнаруженные совсем недавно старинные фотокопии иллюстраций из книги новоузенского учителя Дэвида Куфельда «Кюстер Дейс» (Саратов, 1914), отражающих национальные особенности жизни поволжских немцев: «Беседа немецких колонистов в вечерний час после утомительного трудового дня», «Немецкая колонистка укачивает ребенка в люльке», «Танцы на свадьбе немецких колонистов», «Немецкое застолье», «Немецкий двор», «Урок в немецкой приходской школе», «Киргизские набеги на немецкие колонии» и ряд других.

Особое место среди фотографий, оставшихся от довоенного музея, занимают снимки отдельных музейных экспонатов разных лет, а также виды музейной экспозиции 1941 г.: около 30 редких снимков залов отдела природы и отдела соцстроительства были не так давно найдены и внесены в фонд.

Небольшую часть фотособрания музея представляют изображения, отснятые в экспедициях для археологического отдела и отдела природы. К ним относятся снимки природных ландшафтов Заволжья, курганных могильников и некоторых находок, например, каменной бабы (половецкого идола), найденной во время раскопок у дома в селе Цюрих в 1925 г. и ставшей одним из редких экспонатов музея3.

Основную часть унаследованных фотографий составляют снимки, отражающие жизнь и достижения Немреспублики — от одиночных и групповых портретов, до изображений промысловых артелей, крупных промышленных предприятий, колхозов и мтс, образовательных и прочих учреждений городов Покровск (Энгельс), Марксштадт, Бальцер и сел — бывших немецких колоний. Многочисленные фотографии зафиксировали самые разные события и объекты республиканского значения с присущим им духом коллективизма, в том числе Всесоюзные съезды, Съезды Советов области немцев Поволжья и АССР НП, пленумы, совещания, конференции, республиканские курсы работников всех отраслей и др.

Эта группа снимков является самой многочисленной в силу того, что ее формирование происходило на протяжении всего периода существования Центрального музея вплоть до 1941 г. (когда Немреспублика была ликвидирована, немецкое население депортировано, а музей закрыт), и активную роль в комплектовании принимали республиканские органы власти. В отчете Центрального музея за 1925–1926 гг. упоминается о получении в дар из цика и Совнаркома коллекций фотографий АССР НП4. В отчете за 1926–1927 гг. также даются сведения о фотографиях, приобретенных у поволжских немцев, и снимках, поступивших от Президиума цик5. Очевидно, что подобного рода фотографии поступали и в 1930-е гг., когда достижения Немреспублики были известны уже на всю страну. Выполненные в хорошем качестве, оформленные в паспарту, многие из них создавались в нескольких экземплярах не только для сдачи в архив и музей, но и для отчетов перед партийным руководством. С этой же целью, вероятно, были созданы и юбилейные альбомы, посвященные достижениям Немреспублики: «К 10-летию АССР НП» (1928), «15 лет АССР НП. Юбилейная выставка 1918–1933 гг.» (1933), «цику АССР НП в день 15-го юбилея республики от Энгельсской школы летчиков» (1933) 6. Каждая фотография в альбомах приклеена к картонной основе и снабжена пояснительной запиской, напечатанной на пишущей машинке на бумажных лентах. Наличие дубликатов многих фотографий, посвященных Немреспублике, с одной стороны, обеспечило их сохранность до наших дней, с другой — усложнило их систематизацию и комплектование, т.к. в разные годы в фонд были внесены одинаковые снимки.

В 1937 г. фотоколлекция Центрального музея АССР НП существенно пополнилась за счет материалов из ликвидированного Марксштадского музея. Это подтверждают печать, соответствующие надписи и логотипы марксштадских фотоателье на многих снимках, среди которых портреты местных жителей, виды городских зданий, учебных заведений, промышленных и сельскохозяйственных объектов Марксштадта (ранее Баронск, Екатериненштадт) и близлежащих сел (колоний). Принадлежность другому городу в свое время стала причиной для того, чтобы значительная часть этих снимков была отложена. Однако сейчас их ценность не вызывает сомнений,

Неизвестный фотограф. Семья немецких колонистов у дома. Экспедиция Г. Дингеса. АССР НП. 1920-е
ЭКМ, НВСП-5415

и не так давно фонд пополнили фотографии воспитанниц женской гимназии г. Баронска 1911 г., некоторых известных зданий Марксштадта и экспонатов Марксштадского музея 1930-х гг.7.

На данный момент практически невозможно установить, каково первоначальное количество фотоизображений, собранных Центральным музеем Немреспублики и когда именно они поступили туда. Снимки на перечисленные темы не выделены в отдельную группу. Сомнений не вызывают лишь те из них, на которых стоит печать ликвидированного музея и характерные старые инвентарные номера. Можно также предположить, что основная часть фотографий исключительно на этнографическую тему поступила до 1929 г., т.к. уже в январе 1930 г. Г.Г. Дингес был арестован по обвинению в «антисоветской националистической деятельности и антисоветской агитации», а его экспедиции прекращены. Безусловно, фотографии колонистов могли поступать и после, но уже в небольшом объеме от частных дарителей. В начале 1930-х гг. в связи с реорганизацией всех государственных музеев на смену историческим экспонатам пришли шаблонные научно-вспомогательные материалы: карты, схемы, таблицы, растиражированные фотокопии. Уже тогда, руководствуясь Постановлением ВЦК и СНК РСФСР «О музейном строительстве в РСФСР» 1928 г., требующим от музеев содействия индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства, в Центральном музее была существенно изменена первоначальная экспозиция, и многие экспонаты, включая фотографии, были устранены. Так или иначе, фотоснимки по истории АССР НП поступали на протяжении всех лет работы Центрального музея — с 1925 по 1941 гг.

Великая Отечественная война, внесшая кардинальные коррективы в судьбу страны в целом и немецкого населения в частности, на долгие годы вперед перечеркнула цели, поставленные когда-то Центральным музеем Немреспублики. Уже в июле 1941 г. в здании музея разместился эвакогоспиталь, а основная коллекция была передана в городской Дворец пионеров. Многие редкие предметы оказались в сыром подвале, со временем пришли в негодность и были утеряны. Особо ценные экспонаты из числа этнографической и археологической коллекций были переданы в Саратовский областной музей краеведения и включены в его фонд8. Еще предстоит установить, были ли в числе переданных предметов фотографии, и в каком количестве 9. Неизвестно также, имеются ли фото из музейного собрания в Государственном историческом архиве немцев Поволжья (в то время — филиал Саратовского областного архива), куда поступила основная часть документов Центрального музея10.

Доставшиеся Энгельсскому краеведческому музею после войны фотографии подверглись тщательному отбору. Несмотря на то, что музей возобновил свою деятельность в новом здании, на протяжении еще двух десятилетий решалась его судьба, в то время как основная часть унаследованной коллекции находилась в законсервированном состоянии. В 1964 г. встал вопрос об окончательном закрытии музея и передаче его экспонатов в Саратовский областной музей краеведения, но силами Совета содействия краеведческому музею его удалось сохранить11. Еще долгие годы фотографии, имеющие отношение к немцам и Немреспублике, хранились без всякого учета. В 1969 г. музей снова переехал 12. И лишь в 1970 г. были заведены новые книги поступлений, в соответствии с которыми до сих пор продолжается регистрация экспонатов. Учетные документы всех предыдущих лет не сохранились, что исключает всякую возможность восстановления сведений, отображенных на том или ином снимке, не говоря уже о его датировке и подробностях, связанных с его поступлением.

Основная часть вышеупомянутой фотоколлекции была включена в музейный фонд в 1970-е гг. как отражающая довоенный период городской истории. Это хорошо сохранившиеся

фотографии, не несущие ярко выраженной этнической окраски, отражающие важные моменты того времени: застройку города, работу передовых предприятий, колхозов и отдельных коллективов. Рискуя лишиться занимаемой должности и партбилета, сотрудники музея в те годы вынуждены были хранить и представлять историю, сознательно вырывая из нее целые страницы. «Было дано строгое указание о немцах не вспоминать, так, как будто они не жили здесь. Все это заставляло лавировать между правдой и неправдой… В музее не разрешалось даже упоминать о Республике немцев Поволжья…»13 Во избежание проблем, в отчетных документах и книгах поступлений этого периода многие фотографии и документы атрибутированы неверно, заведомо искаженно. Так, например, снимки немецких колонистов и сел были записаны в те годы лишь благодаря тому, что получили названия «крестьяне», «сельская улица» и т.д. На обороте многих первоклассных снимков периода АССР НП, не включенных в состав музейного фонда ранее и записанных в последние годы, присутствует надпись: «К Энгельсу отношения не имеет. Для музея ценности не представляет», заверенная подписью К. Беляева, который являлся членом Совета содействия музею в 1960–1970-е гг. К счастью, эти фотографии не пропали тогда, когда прочие, не представляющие ценности, по мнению отдельных бюрократов, экспонаты и архивные документы, не глядя, выбрасывали на свалку во время очередного переезда музея14.

На сегодняшний день коллекция фотографий Энгельсского краеведческого музея, касающаяся жизни немецких колонистов и Автономной республики немцев Поволжья, насчитывает более 1000 единиц хранения основного и научно-вспомогательного фондов. Точную цифру установить пока сложно по причине отсутствия правильного описания и разделения по темам. Точно так же неизвестно, кто является автором большинства фотографий. Отдельная работа по этому поводу никем никогда не велась, и ею еще предстоит заниматься. Пока лишь установлено, что экспедиционные снимки колонистов не имеют никаких указаний на авторство, возможно, съемку проводил либо сам Георгий Дингес, либо кто-то из его сотрудников. На паспарту большинства изображений, посвященных Немреспублике, отсутствуют какие-либо клейма фотографов или фотосалонов. Скорее всего, при цик и других республиканских организациях имелись собственные фотостудии и фотокорреспонденты. Большинство оригинальных снимков созданы в начале XX в. Сюда же относятся фотографии, отснятые после 1942 г. и свидетельствующие о жизни поволжских немцев в годы депортации и в дальнейший советский период. Основная часть вышеуказанного поступила в музей в 1990-е гг., когда была установлена переписка с депортированными немцами, а также благодаря этнографическим экспедициям, организованным в 1995–1998 гг. историческим факультетом Саратовского государственного университета при участии сотрудников Саратовского областного и Энгельсского музеев краеведения (Решетова Д.Г., Семеновой И.В. и др.). Незначительная часть фотографий до сих пор поступает в музей от частных лиц — потомков немцев, некогда проживавших на территории Поволжья. Периодически коллекцию пополняют снимки из ранних поступлений (Центрального музея АССР НП), обнаруживаемые в хранилищах. Совсем недавно таким образом были включены новые портреты немецких колонистов и снимки бытовых сцен начала XX в. (предположительно фото из экспедиций Г. Дингеса), а также другие фотографии периода Немреспублики.

В настоящее время каждая из этих фотографий уникальна и неповторима и представляет историческую ценность, причем далеко за пределами России. Здесь и дух прошедшего времени, и особенности региональной истории, и вехи строительства социализма на территории конкретного многонационального региона, а главное — немецкая история, такая особенная, драматичная, таящая еще много загадок. Ежегодно Энгельс посещают потомки поволжских немцев из городов России и СНГ, Германии, Америки и прочих государств с надеждой найти информацию о своих предках, и многим это удается. Отражение на многих снимках текстов (указателей, табличек, лозунгов, изданий) и надписей на немецком языке, делает их еще более информативными и любопытными для современных исследователей. В этом году музей посетили специалисты Института неофилологии и прикладной лингвистики университета им. Казимира Великого из города Быдгощ в Польше. Фотографии, документы эпохи АССР НП, а также книги, напечатанные в республиканском издательстве «Немгосиздат» из коллекции Энгельсского краеведческого музея, стали незаменимыми источниками для проводимой ими научной работы «О становлении советских версий языков меньшинств СССР, проживающих вне исторической родины». Таким образом, фотографии о поволжских немцах из собрания Энгельсского краеведческого музея — давно не просто экспонаты, а незаменимый материал для многочисленных научных изысканий. Прежде всего, для сотрудников музея, которым предстоит еще долгая и кропотливая работа по их изучению, достоверному описанию и обеспечению достойной сохранности.

Довольно обширным числом фотографий по истории АССР НП 1927–1940-х годов владеет Российский Государственный архив кинофотодокументов — РГАКФД (г. Красногорск, Московская обл.), куда те поступили из телеграфного агентства Советского Союза («Фотохроника ТАСС»), создающего для отечественных изданий фотолетопись жизни всех уголков страны с 1926 г. Безусловно, фотографии поволжских немцев времени существования их Республики имеются и в других архивах и музеях Саратовской, Самарской и Волгоградской областей. Но можно с уверенностью говорить о том, что собрание фотографий Энгельсского краеведческого музея на данную тему является одним из крупнейших, учитывая историю его формирования. Сегодня эти снимки вызывают несомненный интерес, являясь незаменимым визуальным материалом, раскрывающим суть музейных предметов, так что многие из них выгодно дополняют разделы музейной экспозиции.

1 Дингес Г.Г. Открытие Центрального музея // Nachrihten (Известия). 14 ноября 1926.
2 Дингес Г.Г. Этнографическая и диалектологическая собирательская работа на Большом Карамане» // Известия. № 188. 14.08.1928.
3 экм. кп-10489.
4 Отчет цмнп за 1925–1926 гг. // ГИАНП. Ф.1348.Оп. 1. Д. 1. Л. 2.
5 Отчет цмнп за 1926–1927 гг. // ГИАНП. Ф. 1348. Оп. 1. Д. 3. Л. 3.
6 экм. кп-7547, кп-8392, кп-8393.
7 экм. нвсп-18893–18895, нв-18900–18906.
8 Горобцова Е.А. История формирования и атрибуции коллекции материалов по немцам Поволжья в Саратовском областном музее краеведения // Хозяйство и быт немцев Поволжья (XIX–XX вв.): Каталог. М., 1998. С. 3.
9 Фотографии о поволжских немцах в Областном Саратовском музее краеведения также не выделены в отдельную коллекцию и их изучением никто не занимался // Данные сомк.
10 Фотофонд ГИАНП сегодня составляет около 1300 фотографий на немецкую тему // Данные ГИАНП.
11 Решение Исполкома Энгельсского городского Совета депутатов трудящихся «О закрытии музея г. Энгельс». Энгельс, № 45 от 13 февраля 1964 г. // Научный архив экм.
12 Решетов Д.Г. На крутых поворотах судьбы: история Энгельсского краеведческого музея (1945–1990-е гг.) // Научный архив экм.
13 Борисов С.В. Из истории Энгельсского краеведческого музея за период 1971–1983 гг. (воспоминания бывшего директора музея) // Научный архив экм.
14 За период с 1925 по 1991 гг. Энгельсский музей сменил шесть зданий.

Г.В. Длужневская

Русская учено-торговая экспедиция в Китай в 1874–1875 гг. в фотодокументах Научного архива Института истории материальной культуры РАН

В фонде Императорской археологической комиссии в Научном архиве ИИМК сохранилось 160 фотографий, объединенных в четыре альбома, которые были сделаны во время русской экспедиции в Китай фотографом А.— Н.Э. Боярским.

Организация экспедиции в Китай в 1874 г. была обусловлена снижением объемов торговли России, вызванным восстанием дунган в западных провинциях Китая и поисками новых рынков сбыта товаров. Экспедиция была снаряжена по согласованию трех министерств: иностранных дел, финансов и военного. Для ее финансирования было получено: от казны 5000 рублей, от «заинтересованного» купечества — 3000, от торгового дома Родионова и вице-консула в Ханькоу (совр. Ухань) — 4000, всего 12 000 рублей. Позже купечество добавило еще 7000 рублей.

Задачи экспедиции заключались в изучении дороги из Зайсана в провинцию Сычуань и возможности ее применения в торговом отношении; в поиске мест для учреждения консульств и факторий; в получении сведений о дунганском восстании и выяснении политических судеб охваченных им провинций. Экспедиция должна была углубиться в центр Китая, посетить почти неведомые до тех пор места и вернуться в Россию путем, по которому проезд иностранцев китайским правительством не допускался или же разрешался весьма неохотно. Из Пекина путешественники проследовали по трассе, названной в 1877 г. немецким географом Карлом фон Рихтгофеном Великим Шелковым путем. Он начинался в районе г. Пекина (Бэйцзина) и шел далее на северо-запад страны к Дуньхуа — пограничному городу у Великой стены, откуда расходился на южный (через Хотан, Яркенд, Мерв) и северный пути (через Турфан, Кашгар), затем шел к озеру Зайсан.

Экспедиция включала, помимо ее начальника — полковника Генерального штаба Ю.А. Сосновского, офицера-топографа З.Л. Матусовского, доктора медицины П.Я. Пясецкого, осуществлявшего научные задачи экспедиции, переводчиков И.С. Андреевского и китайца Сюя. В конвой входили три казака Западно-Сибирского войска: А. Павлов, И. Степанов и Н. Смокотнин. Участвовать в путешествии был приглашен фотограф из Омска Адольф-Николай Эразмович Боярский. Это была первая экспедиция с участием фотографа и достаточно подробной фотофиксацией путешествия. А.Н.Э. Боярский сделал около двухсот снимков. Это значительно меньше, чем число рисунков и акварелей, выполненных П.Я. Пясецким (более 1000 и «Панорама пути» длиной 71 м). Однако напомним, что искусство фотографии было еще достаточно молодым (всего чуть

В.В. Ланин (?). Китайские купцы. 1875–1876
Отпечаток на соленой бумаге. 21 × 19 см (верхние углы скруглены), фирменное паспарту
ИИМК РАН, инв. № 59432, отп. Q 174/46

В.В. Ланин (?). Китайские приказчики. 1875–1876
Отпечаток на соленой бумаге. 21 × 19 см (верхние углы скруглены), фирменное паспарту
ИИМК РАН, инв. № 59434, отп. Q 174/48.

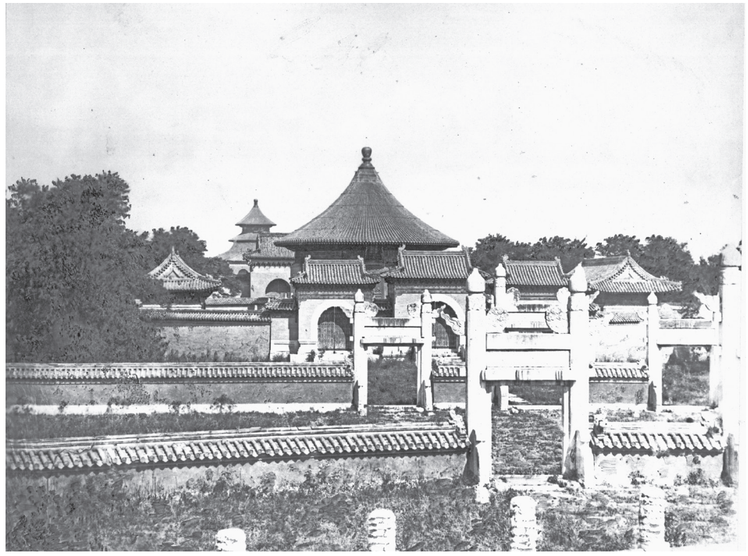
А.— Н. Э. Боярский (?). Русское подворье в северной части Пекина. 20 апреля 1715 г. в Китай были отправлены православные священнослужители, положившие основание духовной миссии в Пекине. 1874–1875
Отпечаток на соленой бумаге. 19,5 × 26,5 см; фирменное паспарту с надписью «Русская учено-торговая экспедиция по Китаю. 1874–1875 годов». 34 × 46 см
ИИМК РАН, кол. 16½1, отп. Q 226/21

более трех десятилетий), фотоаппаратура — весьма громоздкой («багаж» фотографа занимал целую телегу), а негативы — стеклянными, что в условиях путешествия было крайне неудобно.

Члены экспедиции выехали из Петербурга 14 марта 1874 г. Путь через Москву, Поволжье, Урал и Сибирь занял несколько месяцев. В начале июля они прибыли в пограничную торговую слободу Кяхту, в трех километрах от города Троицкосавска. В 250 м от Кяхты вырос китайский торговый город Маймачин, где находились постоянные склады китайских товаров (чая, бумажных и шелковых тканей, изделий из фарфора).

Строения пограничного Маймачина — с фигурными крышами, высокими башнями ворот с раскрашенными драконами, столбами с золочеными шарами — естественно привлекли внимание фотографа.

Далее маршрут пролегал через монгольские степи в Ургу. Миновав перевал, экспедиция увидела перед собой город в обширной плоской долине, окруженной горами. Урга (совр. Улан-Батор) была основана в 1639 г. под названием Оргоо (Ставка) и находилась к северу от священной горы Богдо-улы. В центре над низкой застройкой возвышались золотые крыши причудливых форм дворца Хутухты, «Живого бога», Богдо-гэгэна, который до 1921 г. был духовным и светским правителем страны. Куполообразная крыша отмечала храм бога Майдари (монгольское название Майтрейи, Будды грядущего, мессии). Русское консульство в специально построенном двухэтажном доме, при котором были устроены церковь и почтовая контора, находилось примерно в полукилометре от города.



А.— Н. Э. Боярский (?). Общий вид комплекса Храма Неба. 1874–1875
Отпечаток на соленой бумаге. 19,5 × 26,5 см; фирменное паспарту с надписью «Русская учено-торговая экспедиция по Китаю. 1874–1875 годов». 34 × 46 см
ИИМК РАН, кол. 161/15, отп. Q 226/15

А.— Н. Э. Боярский (?). Вид части верхней площадки «Жертвенника Небу» с пятью мраморными курильницами. 1874–1875
Отпечаток на соленой бумаге. 19,5 × 26,5 см; фирменное паспарту с надписью «Русская учено-торговая экспедиция по Китаю. 1874–1875 годов». 34 × 46 см
ИИМК РАН, кол. 161/17, отп. Q 226/17

Перед Калганом, первым городом за Великой китайской стеной, путешественники увидели стену — невысокий каменный вал и многочисленные более или менее сохранившиеся четырехгранные башни. Стена вилась бесконечной змеей по вершинам гор. Китайцы называли ее «Вань-Ли-Гань-Гэгь», что означает «стена в десять тысяч ли в длину». Здесь она была полностью сложена из кирпичей, залитых известью.

Бэйцзин (Пекин) по-китайски означает «Северный двор». Высокая стена, окружавшая город, имела 16 ворот. Вокруг нее был вырыт ров, для проезда через который были перекинуты мосты. Вторая стена окружала так называемый Императорский город, т.е. центральную часть Пекина; третья — часть города, именуемую Запретным городом, где находились дворцы и сады Сына Неба, как величали китайцы своего императора. Русская колония в Пекине состояла из двух частей: посольство занимало Южное подворье, духовная миссия — Северное. Во время пребывания в Пекине путешественники посетили русское кладбище, побывали на мосту через реку Ху-Чэнь-Хэ («Охраняющая город река»), известном у европейцев под названием «Мост нищих», осмотрели Храм Неба, который составляли Жертвенник Небу, Храм августейшему Небу, Храм моления об урожае и Дворец душеспасительного очищения. Сам жертвенник представлял собой круглое многоярусное возвышение, с террасами и верхней площадкой, обнесенной мраморными перилами с 360 столбиками, по числу градусов небесной сферы. Здесь ежегодно, накануне зимнего солнцестояния, император совершал великое жертвоприношение и представлял повелителю Неба доклад о состоянии мира и течении дел. Это была одна из самых важных церемоний в Китае.

Фотограф Боярский запечатлел множество сцен уличной жизни столицы Поднебесной.

Выехав из Пекина, путники добрались до реки Вэйхэ и пересели на заранее купленные лодки своеобразного устройства: нос и корма их сильно подняты, тогда как палуба значительно прогнута посредине. На лодках жили как в домах: пищу готовили в особых печах, мусор выбрасывали прямо в реку, речную же воду использовали для приготовления пищи. На третий день пути лодки пришли в город Тьяньцзин, откуда на пароходе экспедиция отбывала в Шанхай. Пароходы китайцы называли «лодками с огненными колесами».

А.— Н. Э. Боярский (?). Цирюльник. Особых парикмахерских заведений в Китае не было, поэтому бритье и чесание головы, а также бритье бороды производились, как правило, на улице, однако нередко в харчевнях и трактирах. 1874–1875
Отпечаток на соленой бумаге. 19,5 × 26,5 см; фирменное паспарту с надписью «Русская учено-торговая экспедиция по Китаю. 1874–1875 годов». 34 × 46 см

ИИМК РАН, кол. 161/95, отп. Q 228/19.
А.— Н. Э. Боярский (?). Прием и проба чая. 1874–1875
Отпечаток на соленой бумаге. 20 × 24,5 см (овал); фирменное паспарту с надписью «Русская учено-торговая экспедиция по Китаю. 1874–1875 годов». 34 × 46 см
ИИМК РАН, кол. 161/92, отп. Q 228/16

В Шанхае путешественники увидели множество необычных для европейцев общественных заведений: общественные спальни, бани, опиумные курильни.

Из Шанхая путешественники отправились вверх по реке, которую китайцы называли «Сын Океана» — Янцзы (Чанцзян). В г. Ханькоу (совр. Ухань) находилась большая русская колония, обязанная своим существованием чайной торговле. Фабрика, принадлежавшая Черепанову, помещалась в каменном сарае с крышей, но без потолка, заваленном внутри бамбуковыми ящиками с деревянными формами, в которых делали чайные кирпичи. В нем находился пресс для их изготовления. Вне здания размещалась печь для распаривания — с котлами с водой, накрытыми бамбуковыми решетками, для сгущения пара дополнительно закрывавшиеся бамбуковым колпаком, и формы, в которые засыпали чай. После размягчения чай высыпали в форму и, закрыв ее крышкой, подавали к прессу. При точном расчете и слаженности действий четырех человек эта несовершенная машина прессовала до 6 кирпичей в минуту. После формовки и высушивания кирпичи укладывали в ящики по 600 штук. Здесь выпускали «Лаоча» — большой, или обыкновенный, и «Цзинчжуань» — столичный кирпич. Брикеты зеленого чая шли в Среднюю Азию и Восточную Сибирь. «Мичжуань» — черный кирпич малого размера расходился по Сибири. В другом отделении сарая лежали мешки с чаем и решета, корзины, веялки: здесь происходили просеивание, отвеивание, просушка и подкраска чая.

Чайные листья собирали трижды в год. Лист, снятый весной, имел больше эссенции, сохранял прочность настоя и ценился особо. После вяления и засушивания получали черный или красный чай, меньшая степень поджаривания давала зеленый чай и, наконец, простое вяление на солнце — желтый. Почки листа с белым пушком называли цветочным чаем; грубый лист с ветками, а также остатки байхового чая спрессовывали и получали кирпичный чай. Собранный лист раскладывали на бамбуковые циновки и держали на солнце, пока лист не начинал блекнуть и становиться мягким. Тогда пригоршни чая катали по столу, до сворачивания листьев в трубочку. После вяления и свертывания лист терял первоначальный цвет и становился красно-рыжим. Затем его еще раз выставляли на солнце для выделения излишней влаги и, наконец, окончательно просушивали в тени на воздухе, после чего лист приобретал ровный черный цвет. Однако все это являлось только предварительной обработкой.

Просушенный и провяленный лист относили на продажу к оптовым покупателям. Выбор чая производился посредством пробы, а число таких проб, получаемых каждым торговым

А.— Н. Э. Боярский (?). Засушивание или поджаривание чая. 1874–1875
Отпечаток на соленой бумаге. 20 × 24,5 см (овал); фирменное паспарту с надписью «Русская учено-торговая экспедиция по Китаю. 1874–1875 годов». 34 × 46 см
ИИМК РАН, кол. 161/93, отп. Q 228/17

домом, доходило до 5 тысяч ежегодно. Жестянки с чаем помещали в пробные комнаты, обшитые деревом и окрашенные черной краской. Чай высыпали на лоток и рассматривали его под высоко находившимся окном. Другие принадлежности этой комнаты: стол с двадцатью или более одинаковыми фарфоровыми кружечками, вазы для выливания ненужного чая, весы для отвешивания одинакового количества чая и песочные часы для определения времени, на какое оставляли заваренный чай. Затем настой наливали в чашки и пробовали, прополаскивая им рот. Подобными испытаниями мог заниматься только знаток, обладавший тонким обонянием и хорошей памятью на вкусовые ощущения.

После приемки чай окончательно засушивался или поджаривался. Во дворе устраивали гряды из древесного угля, делали в них лунки, над каждой из них ставили бамбуковую корзину в виде двух усеченных конусов, соединенных меньшими основаниями; на нее накладывали такую же плетеную корзину с чаем. Процесс поджаривания длился примерно три часа. Затем чай просеивали через бамбуковые сита с ячейками разного размера. Отсортированный чай поступал на отвеивание. Веялка состояла из двух ящиков: в верхний со щелью насыпали чай, у нижнего располагалось колесо с лопатками, которым нагонялся воздух: получали три сорта чая, различного по удельному весу. Чтобы сформировать партию чая, насыпали слой крупного чая, на него мелкого, среднего, самого мелкого и так далее. Затем его смешивали в однородную массу, укладывали в ящики, выложенные мягкой бумагой, или в оловянные банки. Чай был подготовлен к транспортировке.

В Ханькоу экспедиционеры пересели на три лодки, продвигавшиеся вверх по реке при попутном ветре под парусами, без него — с помощью бурлаков. В ночь с 24 на 25 января праздновался Новый год, и празднование его на реке показалось путешественникам восхитительным. Всю ночь на лодках горели огни, хлопали шутихи; на кухнях горел огонь, трещало поджариваемое сало.

Почти два с половиной месяца с середины февраля экспедиция двигалась вверх по реке Ханьцзян. Затем караван, включавший 15 членов экспедиции и несколько нанятых носильщиков и проводников, двинулся в провинцию Ганьсу. Экспедиция намеревалась перейти через хребет Циньлин в долину у города Ланьчжоу, и далее по Среднеазиатскому нагорью направиться к Тянь-Шаню.

Ланьчжоу, главный город провинции Ганьсу, был разделен дополнительной стеной на внешний и внутренний и был велик, богат, многолюден и напоминал лучшие части Пекина. Река Хуанхэ протекала прямо через город. Берега ее соединялись

А.— Н. Э. Боярский (?). Китайские войска. Китайская армия разделялась на знаменные войска, из которых восемь знамен, состоявшие из полков монгольских, маньчжурских и собственно китайских, были расположены в окрестностях Пекина, а «зеленое знамя» размещалось гарнизонами по провинциям. 1874–1875
Отпечаток на соленой бумаге. 19,5 × 26 см (овал); фирменное паспарту с надписью «Русская учено-торговая экспедиция по Китаю. 1874–1875 годов». 34 × 46 см
ИИМК РАН, кол. 161/132, отп. Q 229/18

плавучим мостом, удерживаемым канатами, укрепленными на берегу. На реке находилось водоподъемное колесо. Это довольно интересное сооружение наподобие мельничных колес, на которых закреплены бадьи, опрокидывавшиеся в желоб, принимавший воду. Единственное неудобство этого «водопровода» заключалось в том, что он не регулировался во время смены уровней воды в реке. Когда река мелела, воду наливали в желоб вручную.

Генерал-губернатор устроил для экспедиции показательные войсковые учения. С точки зрения европейцев, учения более всего походили на театральную постановку. Все солдаты были ярко одеты, множество флагов колебалось над строем. Учение состояло в перестраивании войск по некоей системе. Огнестрельного оружия было мало, а имевшееся использовалось плохо. Из пушек, которые возили за войсками на волах и мулах, стреляли исключительно холостыми зарядами: «иначе не мудрено и человека убить».

Недалеко от города дорога пошла вдоль Китайской стены, но это уже был земляной вал, не имеющий ничего грандиозного, кроме своей длины. Впервые путешественники увидели поселения, похожие на укрепления: они были обнесены высокими глинобитными стенами, над которыми по углам возвышались сторожевые башенки. Жизнь общины из нескольких семей была совершенно скрыта от посторонних глаз. По краю крыши из глины был сделан парапет вокруг крепости, в котором имелись отверстия для стрельбы; на крыше, также для обороны, лежали камни. Дверью в крепость служила тяжелая каменная плита. На наружном дворе хранились уголь, снопы пшеницы и разный сор. Вдоль дороги располагались пикеты солдат. Эти караулы имели назначение «живого телеграфа».

Большей частью путь пролегал по территории, разоренной войной. Вскоре прибыли в последний на пути город собственно Китая — Сучжоу (совр. Цзюцюань), разрушенный в 1872 г. Затем экспедиция выехала в Аньсиньчжоу (совр. Аньси), недалеко от которого находилась крепость Цзяюйгуань, располагавшаяся на границе с пустыней Гоби. На юго-восток от нее расстилалась обширная гладкая равнина, по которой вьется дорога в Сучжоу и тянется по прямой линии отживающая свой век Великая стена.

Из крепости путешественники вышли в сопровождении отряда в 300 человек. Немногие люди, попадавшиеся навстречу отряду, были одеты в меховые полушубки, что очень хорошо характеризовало здешний климат. Путь шел то по пескам, то по каменистой дороге, кругом были разрушенные селения, но уже с зачатками новой жизни. Одно из них называлось Мусульманская деревня. Подъехав к стенам Аньсиньчжоу, путешественники увидели горы песка, образовавшиеся около городских стен и достигающие их вершины, что весьма убедительно свидетельствовало о бывающих здесь песчаных бурях. Этот город был последним на границе с Гоби. Следовало сделать приготовления для перехода через пустыню, занимавшего обычно 10–11 дней.

В середине августа экспедиция покинула город и через 10 дней действительно прибыла в Хами, проехав Великую пустыню, северным пределом которой является хребет Тянь-Шань (Небесный). Хами отличался от других городов хотя бы тем, что в нем жили мусульмане. Он состоял из трех частей: двух китайских и одной мусульманской, населенной таранчинами. Люди большей частью красивые они были одеты в халаты или длинные широкие рубахи ярких цветов; на голове носили особые тюрбаны, расшитые серебром или золотом. Менее других зданий были разрушены храмы, минареты при которых были сделаны из необожженного кирпича желтовато-глинистого цвета, ничем не покрашенного и не выбеленного.

Следующим пунктом экспедиции был город Гучен. Окрестности его однообразны: всюду пустая и неприветливая степь с желтоватой почвой и пожелтевшей травой. Единственное украшение невеселой картины — видневшаяся вдали гряда покрытых снегом Небесных гор. Здесь был нанят проводник, который должен был провести экспедицию до Зайсана напрямик через степь по дороге, которой никто уже не пользовался. Второй маршрут: немного длиннее, но абсолютно безопасный — по Кобдинскому тракту. Однако Ю. А. Сосновский решил идти напрямую. Запасы в дорогу были сделаны наскоро и недостаточно хорошо. Надеясь на русское «авось», отряд тронулся в путь. Уже на второй день пути проводники сбились с курса. Неизвестно, чем кончились бы приключения, если бы отряд не встретил у одного из источников караван, шедший в нужную сторону. На двадцатый день этого тяжелого путешествия экспедиция пришла в поселок торгоутов (калмыков).

Город Зайсан, куда они так стремились, получил свое название от близлежащего озера Цзай-Сан-Чор, из которого вытекает река Иртыш. Жителей в нем проживало около 600. В честь приезда вечером было устроено большое гуляние.

А.— Н. Э. Боярский (?). Мусульмане Хами утверждали, что предки их вышли из Бухары, Самарканда и Алтышара. В образе жизни, нравах и обычаях они сохранили свои национальные особенности, представляя резкий контраст с мусульманами внутреннего Китая. Изображенный на иллюстрации городской ахун (первостоятель в общественных молитвах) и его жена имели костюм почти не отличающийся по покрою. На голове шарообразная с кистью шапка, как бы сотканная из золотого шнурка, обыкновенного татарского покроя халат с галуном или шелковой обшивкой. И, наконец, сафьяновые сапоги с галошами, расписанные узорчатыми разводами. 1874–1875
Отпечаток на соляной бумаге. 19,5 × 13,5 см (овал); фирменное паспарту с надписью «Русская учено-торговая экспедиция по Китаю. 1874–1875 годов». 34 × 46 см
ИИМК РАН, кол. 161/145, 146, отп. Q 229/31, 32.

Путешествие завершилось. Китайцы уехали домой; остальные тоже разъехались, чтобы в скором времени встретиться в Петербурге для подготовки отчета о русской учено-торговой экспедиции в Китай в 1874–1875 гг.

Современники неоднозначно оценили результаты экспедиции, особенно научные. Скорее всего, они были не правы. Научная часть включала, в первую очередь, знакомство с культурой и бытом населения, особенно в северо-западных провинциях Китая, где русская торговля могла бы развиваться с наибольшими успехами. Каждый из участников внес свой вклад в познание Китая, что было важно в конце XIX в. и, в общем-то, актуально и сейчас. Прекрасно подвел итог П. Я. Пясецкий, отметив, что результаты их путешествия — это «наглядное знакомство с Китаем».

В завершение скажем несколько слов о фотографе экспедиции Адольфе-Николае Эразмовиче Боярском. Неслужащий дворянин А.— Н. Э. Боярский до экспедиции работал в Омске помощником фотографа, через год после ее завершения перебрался в Москву. Из поданного им московскому генерал-губернатору В. А. Долгорукову прошения следует, что он хотел получить разрешение на открытие фотографического заведения на Тверской улице в доме Шаблыкина. В 1878 г. А.— Н. Э. Боярский выставил свои фотографии, сделанные во время путешествия, на Всемирной выставке в Париже и получил почетный отзыв. Около четырех лет он проработал в Москве, но в начале 1880 г. выехал на юг, имел фотозаведения в Таганроге, Ростове-на-Дону. В конце XIX в. много фотографировал в разных городах России1

1 Шипова Т. Н. Московские фотографы, 1839–1930. Биографический словарь-справочник. М.: изд. Совпадение, 2006. С. 68.

О.А. Хорошилова

К вопросу об атрибуции старинной военной фотографии. Из опыта частного собирательства

За последние лет десять интерес к коллекционированию старинной русской фотографии заметно вырос. Об этом говорят великолепные специализированные издания, к примеру, книги Елены Бархатовой «Русская светопись» (2009) и Татьяны Шиповой «Московские фотографы, 1839–1930» (2012), прекрасный выставочный каталог «Эпоха дагерротипа. Ранняя фотография в России» (2011) и некоторые другие. О популярности собирания старинной фотографии свидетельствует и российский антикварный рынок. Около четырех лет назад аукционный дом «Гелос» ввел в программу торгов стринг старинной фотографии. На российских и зарубежных аукционах заметно выросла цена на снимки русских мастеров, в том числе русских дагеротипистов. Особым спросом ныне пользуются фотоснимки русских военных и чиновников в мундирах. Стоимость таких снимков, особенно полковых групп, может доходить до 50–60 тысяч рублей, а подписных уже превышает 100 тысяч рублей.

В этой связи вопрос атрибуции старинной русской фотографии, особенно военной, стал крайне актуальным. Однако для того, чтобы установить время снимка и имя человека, нужно учитывать множество факторов. Перечислим лишь основные.

При первом исследовании снимка следует определить имя его автора или название фотоателье для того, чтобы максимально сузить временные рамки поиска. Любая информация является важной — клише фотоателье, подписи на снимке или на паспарту, говорящие детали на гравированном бланке. Адрес ателье, телефон, а также полученные в разное время медали выставок могут подсказать примерное время.

Однако самая важная информация сокрыта в сложном переплетении мундирной канители, шнурах и бранденбургах, петлицах и галунах, в наградах и мельчайших деталях формы. Прежде чем разбираться в ее нюансах, следует определиться с цветами, учитывая особенности старинной фотографической цветопередачи. К примеру, на снимках желтый цвет выглядит абсолютно черным. Черное сукно в сравнении с черным бархатом заметно светлее (на фотографиях начала XX в. имеет оттенок маренго). Голубой, бирюзовый и светло-зеленый выглядят практически белыми, как и серебро, на поверхности которого золотые звездочки иногда выглядят черными.

Далее следует установить род оружия позирующего. По воротникам, эполетам, лацканам и обшлагам можно без труда отличить, к примеру, кавалериста от офицера пехоты. Круглый воротник во многих случаях говорит о принадлежности к армейским частям, а скошенный часто указывает на гвардию и т.д. После того, как удастся определить род оружия, следует установить полк по деталям формы и вооружения. Важно и место, где фотография была сделана, так как нижние чины и офицеры фотографировались часто в тех городах, где служили, поэтому важно обратиться к полковым спискам, специальным военным и городским справочникам.

После того, как удалось выяснить войсковую принадлежность и чин, можно попробовать установить личность персонажа. В городских и губернских ежегодных справочниках публиковались списки полков. Установив примерный круг лиц, можно использовать сетевые ресурсы, базы данных, каталоги, а также альбомы, посвященные русской армии (к примеру, богато иллюстрированные книги Жерара Горохова). Иногда исследователя ждет удача — и безымянное лицо с фотографии обретает наконец имя. Однако бывает и так, что имя определить не получается, и приходится надеяться на удачу. Совсем недавно во Франции я приобрела старинную фотографию, которую продавец атрибутировал просто как «военный (?), Европа». На фотографии был явно русский придворный чин в мундире второго класса, особые погоны подсказали, что он егермейстер. Затем по наградам удалось вычислить личность — барон Александр Артурович Буксгевден. Однако 100% уверенности не было, т.к. не удалось обнаружить ни одного его снимка. И вот совершенно случайно узнала, что знакомый московский антикварщик продает фотографию, подписанную как «барон Буксгевден». После ее изучения, никаких сомнений в том, что на приобретенном мной фото именно А. А. Буксгевден, уже не осталось.

Исследователю и коллекционеру старинной фотографии нужно не только научиться хорошо разбираться в форме, но и тренировать память на лица. Не так давно удалось приобрести целый ряд фотографий, вычислив имена позирующих только по их внешности.

В качестве иллюстративного примера из практики собирательства опишу процесс атрибуции одного весьма любопытного снимка, найденного при необычных обстоятельствах.

Атрибуция фотографической полковой группы

Одна едва знакомая дама случайно узнала, что я собираю старинные фотографии и предложила мне красивый снимок на плотной картонке каких-то баснословных размеров. На нем позировали офицеры в сюртуках, на некоторых — знаки выпускников Пажеского корпуса. Знакомые фуражки с белой тульей и алым околышем, серебряные погоны с белой выпушкой по отлету мгновенно подсказали, что это были кавалергарды. В правом нижнем углу сквозь серую пленку липкой пыли просвечивала какая-то изящная надпись. Дама вкратце рассказала о том, как эта фотографическая группа была найдена.

На днях ее семья, купив квартиру в старом петербургском доме, начала безжалостный капитальный ремонт. Поднимали полы, крушили стены. Неожиданно один рабочий, разбивая кувалдой дверной проем, увидел над ним край какой-то упрямой плотной картонки. Из любопытства снял несколько верхних слоев обоев. Обнажились контуры кем-то когда-то вмурованного листа, и он с исполинской силой содрал его. Лист оказался фотографией. Решили не выбрасывать — все-таки на фотографии «военные какие-то». И дама отнесла снимок мне, по счастью миновав унылые хранилища отходов.

Итак, на фото офицеры лейб-гвардии Кавалергардского полка. Но даже эта определенность рождала массу вопросов. Кто и когда сделал фотографию? По какому поводу? В какое время? Кто эти офицеры? И кто тот заботливый хозяин,

Ф. Буассонна (1858–1946) и Ф. Эгглер (1871–1923). Офицеры 4-го эскадрона лейб-гвардии Кавалергардского полка. 1904
Бромосеребряные отпечаток. 73 × 65 см; подпись фотографов в правом нижнем углу
Архив О. А. Хорошиловой

Подпись Фредерика Буассонна в правом нижнем углу фотографии (деталь). Начало марта 1904
Архив О. А. Хорошиловой

замуровавший, вероятно, столь дорогое ему фото над дверью? На все эти вопросы могли ответить только детали. А их на «фотополотне» было немало.

Аккуратно сняв напыление, удалось прочесть надпись в правом нижнем углу. «Boissonnas & Eggler St. Petersbourg» — изысканная роспись орешковыми чернилами. Так подписывал свои работы баловень судьбы и светского Петербурга знаменитый Фредерик Буассонна. В 1902 г. он вместе с деловитым напарником Фрицем Эгглером основал ателье на Невском проспекте в доме № 24, где ранее располагалась фотостудия прославленного Анаклета Пазетти. У Буассонна снимался практически весь столичный бомонд, включая августейшую семью. К нему нередко заходили и кавалергарды, послушно принимая величественные позы перед магическим фотообъективом. Тем самым, выбор именно этого мастера вполне объясним.

Одна граница временных рамок установлена. Вторую подсказало обмундирование. Большинство кавалергардов запечатлены в сюртуках, которые постепенно покидали гардеробы гвардейцев после введения в 1907 г. кителя. И модники-кавалергарды вряд ли бы позировали в них для такого изысканного снимка. Таким образом, фото могло быть сделано до этого момента и скорее всего даже до 1905 г. Ведь большинство офицеров этого полка приняли участие в Русско-японской войне, получили боевые награды, которые должны были присутствовать на сюртуках. Тем более, что появление фотографии продиктовал какой-то памятный или торжественный случай. Но наград ни у кого нет. И границы сократились до нескольких лет: 1902 — начало 1904 г.

Теперь предстояло определить более точное время, причину фотографирования, а главное атрибутировать всех позировавших. Последняя задача непременно приведет к решению первых двух.

Традиции фотографирования, бытовавшие в ту эпоху, подсказывали, что на снимке, скорее всего, офицеры одного эскадрона. Но какого? Ведь было их четыре, а еще несколько полковых команд. И здесь очень пригодился четвертый том солидного, прекрасно изданного «Сборника биографий кавалергардов», вышедшего под редакцией в меру скрупулезного Сергея Алексеевича Панчулидзева. Предстоял несложный компаративный трюк — сравнить лица на фотографии с портретами из сборника. Один вечер за книгой Панчулидзева, и список позировавших готов.

Первый ряд — слева направо. Корнет Дмитрий Иванович Звегинцов, сидит искусно, с щегольством столичного денди — вальяжно и при этом с безупречно прямой спиной. Так умели позировать только гвардейские кавалеристы. На столике — ладная фуражка (фокинская? скосыревская?). Звегинцов — сын и брат кавалергардов, генетический кавалергард. Окончил Александровский лицей, о чем свидетельствует нагрудный знак. В 1901 г. был зачислен в полк юнкером, в октябре того же года получил заветные серебряные погоны с двумя звездочками с зачислением в 4-й эскадрон полка. Здесь он еще очаровательно холост. Женится лишь в 1906 г. на княгине Оболенской. Легко, словно бы на мгновение, к нему подсел корнет Петр Авраамович Хвощинский. Рука скромно закрывает белоэмалевый крест выпускника Пажеского корпуса. Корнетом он стал 10 августа 1902 г.

Не по-военному развалившись в удобном кресле, смотрит прямо в объектив фотографа штабс-ротмистр Виктор Александрович Паулуччи. Он — маркиз. И в этом кошачьем титуле сокрыта вся его невоенная, мягкая, мещанская натура. К Паулуччи в полку относились с легкой иронией, давали ему семейные прозвища — к примеру, «домохозяин». Виктор Иванович, действительно, превосходно вел полковое хозяйство и с похвальным рвением следил за драгоценной полковой кассой. Граф Алексей Игнатьев не без сарказма вспоминал: «На помосте стояла повозка с денежным ящиком, охранявшаяся часовым с винтовкой за плечами и шашкой наголо. Бессмысленным казалось сопровождать казначея полка, хилого и совсем полуштатского штабс-ротмистра маркиза Паулуччи к этому ящику, из которого он с особым благоговением вынимал или в который вкладывал какой-нибудь конверт»1. Маркиз тоже окончил

Неизвестный фотограф (К. К. Булла?). Офицеры и вольноопределяющиеся 4-го эскадрона лейб-гвардии Кавалергардского полка. 1902
Бромосеребряный отпечаток. 28 × 27 см
Архив О. А. Хорошиловой

Пажеский корпус. В 1894 г. был зачислен в полк корнетом. В 1899 г. получил весьма подходящую для него должность заведующего офицерской артелью. Штабс-ротмистром стал в 1902 г. и обязанности казначея самозабвенно исполнял с 1900 по сентябрь 1904 г., а затем стал полковым адъютантом.

С заметным напряжением и без толики щегольства позирует ротмистр Андрей Петрович Половцов, человек по духу не военный, а кабинетный. В 1888 г. по окончании Славной школы (с занесением имени на мраморную доску) он был зачислен корнетом в лейб-гвардии Кавалергардский полк и примерно продвигался вверх по табели о рангах. В 1892 г.— поручик, в 1898 — штабс-ротмистр, в 1902 — ротмистр. Учился в Николаевской академии Генерального штаба, окончил курс двух классов по первому разряду и был отчислен обратно в полк. С апреля 1901 по 31 марта 1904 г. он командовал 4-м эскадроном.

Увы, время и квартирный ремонт не пощадили холеного, высокопородного лица поручика графа Юлия Адамовича де-Броэль-Платера. Он закончил Пажеский корпус, был произведен в корнеты в 1897 г. и через четыре года стал поручиком.

Поручик Николай Николаевич Шипов справа от Половцова — известный столичный тонняга, щепетильный до кончиков аккуратно остриженных и отполированных ногтей. Он единственный здесь в однообротном кавалергардском вицмундире и серо-синих рейтузах, тесно облегающих, как того требовал военный шик. Но Шипов — не только паркетный щеголь. Он интеллектуал, прекрасный служака и талантливый организатор. Произведен в корнеты в 1896 г. В 1901 г. стал поручиком. Возглавлял команду разведчиков 4-го эскадрона. В 1903 г. назначен хозяином полковой артели, но продолжал сохранять «семейную» связь с родным 4-м эскадроном. Левый борт его мундира украшает знак Российского общества Красного Креста, полученный за «труды по выяснению нужды населения в губерниях, пострадавших от неурожая»2. На правой стороне — знак об окончании Александровского лицея.

Красиво, по-балетному, сидит рядом с Шиповым молодой корнет князь Александр Львович Урусов, избалованный сын великосветского отца, видного дипломата Льва Павловича Урусова. Корнетские погоны Александр надел в 1901, а в 1903 был назначен заведующим обучением молодых солдат 4-го эскадрона. Его фуражка заложена под руку так, чтобы она не закрывала беленький пажеский крестик. На запястье — модная серебряная браслетка. Молодой князь, безусловно, ценил красноречье деталей.

Завершают красивую композицию два стоящих чуть позади молодых офицера. Слева — корнет Андрей Андреевич Пантелеев, окончивший Александровский лицей и получивший первый кавалерийский чин осенью 1903 г. (у Панчулидзева ошибочно указан 1904 г.). Справа — корнет Илья Михайлович Миклашевский, произведенный в этот чин в 1900 г.

Биографии офицеров не оставляли сомненья в том, что все они, за исключением маркиза Паулуччи, именно из 4-го эскадрона. Данные о прохождении службы позволили уточнить время съемки: осень 1903 — начало 1904 г. Но что могло стать поводом к появлению этого снимка? Крупноформатные фотографии заказывались обыкновенно по каким-либо важным поводам и случаям. Из списка возможных можно было сразу исключить придворные события, требовавшие от кавалергардов парадной формы и облика. Юбилей полка четыре года как отшумел... Сюртуки и в целом семейная атмосфера снимка указывали на то, что причиной его могло стать какое-то внутриэскадронное событие. Но какое?

Начало 1904 г.— начало трудной затяжной войны с Японией. На фотографии — три будущих ее участника. В марте 1904 г. корнет Миклашевский по собственному желанию переведен сотником во 2-й Дагестанский конный полк. Прекрасно себя проявив в разведках и боях, он возвращается в начале 1906 г., украшенный сплошь мечами и бантами. Ему под стать корнет Урусов. Он одним из первых в эскадроне отправился на театр военных действий в форме хорунжего 3-го Верхнеудинского полка 3кв. Уже в сентябре столичные газеты поспешили сообщить, что князь награжден орденом Св. Анны 4-й степени с надписью «За храбрость» за то, что доставил командованию осажденного Порт-Артура директивы от адмирала Алексеева. За прочие боевые отличия он получил ордена Св. Станислава 3-й степени и Св. Владимира 4-й степени с мечами и бантом. Тогда же, в марте 1904 г., ротмистр Половцов подает прошение о переводе на передовую и апреле назначается уполномоченным по отправке и раздаче войскам на Дальнем Востоке подарков от императрицы Александры Федоровны. Должность, конечно, не фронтовая, но в этом весь Половцов.

Сфотографироваться так — торжественно, но по-семейному тепло — офицеры 4-го эскадрона могли перед отправлением трех из них на театр военных действий. То есть снимок можно датировать самым началом марта 1904 г. Биографии кавалергардов этому предположению не противоречат, как не противоречит этому и отсутствие еще не полученных боевых наград.

Громкие имена и судьбы офицеров объясняют и то, почему их снимок оказался крепко вмурованным в стену старой квартиры. Большинство приняло участие в Гражданской войне на стороне Белой армии. Андрей Петрович Половцов состоял во всюр, в 1920 г. эмигрировал, жил в Югославии, активно участвовал в жизни Кавалергардской семьи. Маркиз Виктор Александрович Паулуччи также стал белоэмигрантом и по сообщениям «Вестника кавалергардской семьи» в 1937 г. проживал в Ницце. Участник Первой мировой войны, командир лейб-гвардии Кавалергардского полка (1916–1917) Николай Николаевич Шипов также принял участие в Белой борьбе, эмигрировал во Францию, став в 1956 г. председателем Кавалергардской семьи. Судьба Юлия Адамовича де-Броэль-Платер пока не установлена. Однако в начале 1917 г. он был помощником графа Георгия Георгиевича Менгдена, начальника Виленского сборного пункта запасных кавалерийских частей. Удалось ли ему избежать трагической судьбы своего шефа, неизвестно. Дмитрий Иванович Звегинцов служил офицером связи при союзных военных миссиях, эмигрировал в Англию, но до конца своих дней не терял связи с кавалергардами. Князь Александр Львович Урусов, окончив Великую войну в качестве сотрудника Британской военной миссии, эмигрировал во Францию.

Трагичной была судьба видного кавалергардского офицера Андрея Андреевича Пантелеева. С началом Гражданской войны он уехал в Киев, вступил в армию Украинской Державы своего бывшего однополчанина Павла Скоропадского, превратившегося в театрального гетмана. В октябре 1918 г. Пантелеев был назначен адъютантом графа Федора Артуровича Келлера. О последних днях жизни этого самоотверженного офицера сообщает «Вестник Кавалергардской семьи»: «1/14 декабря 1918 г. Петлюровские войска заняли Киев, после слабой и краткой его обороны немногочисленными Кирпичевскими отрядами. Вместе с полковником Пантелеевым и другим своим адъютантом ротмистром Ивановым граф Келлер пытался пробиться с небольшой группой офицеров из Киева. Ему это не удалось и пришлось искать убежище в Михайловском монастыре. Несмотря на уговоры графа Келлера, ни Пантелеев, ни Иванов не пожелали искать спасения в бегстве и бросить своего начальника. Оба остались с ним. Уже на следующий день они были обнаружены при обыске монастыря, и к ним был приставлен караул. Немецкое командование дважды пыталось уговорить графа Келлера одеть немецкую форму, что дало бы немцам возможность беспрепятственно вывезти его из монастыря. Но граф Келлер не поддался никаким уговорам и наотрез отказался от предложений немцев. Вместе с ним отказались и его адъютанты. Поздно вечером 8/21 декабря отряд Черноморского коша предъявил караулу ордер о переводе арестованных в помещение контрразведки на Б. Подвальный № 10 для допроса. По дороге у памятника Богдану Хмельницкому они были предательски убиты в спину. Пантелеев был убит сразу. Граф Келлер и ротмистр Иванов были добиты штыками. Все трое похоронены 10/23 декабря в Покровском монастыре»3.

Илья Михайлович Миклашевский самозабвенно сражался за «единую и неделимую» в рядах Добровольческой армии. В качестве начальника Отдельной кавалерийской бригады участвовал в прорыве Ак-Манайских позиций, был тяжело ранен. Затем были бои за Нежин, Бахмут, Глухов, производство в генерал-майоры, эвакуация в Галлиполи и эмиграция во Францию.

Среди офицеров на фотографии единственным, оставшимся в России, был Петр Авраамович Хвощинский. Два безумно трудных и опасных года после Октябрьской революции он провел в Петрограде, в своей квартире на бывшей Французской набережной, носившей с 1918 г. имя Жореса. Надеяться на лояльность новой власти не приходилось. В 1919 г. Хвощинского арестовали «в качестве заложника» и отправили в Бутырку, где он скончался от тифа. Его семья эмигрировала в 1924 г.

А что, если этот снимок принадлежал именно семье Хвощинского? Ведь фото не выбросили, не сожгли. Его бережно замуровали. Значит, этот «кусок картона» был важен и дорог его владельцу. И, кроме того, он, уезжая, надеялся вернуться в квартиру, в противном случае поспешил бы избавиться от этого огромного «фотополотна».

У меня в руках был точный адрес, этаж и номер свежеотремонтированной квартиры. Находится она в центре Санкт-Петербурга, на Лермонтовском проспекте, в одном из роскошных бывших доходных домов. Предстояло выяснить, кто здесь жил, и попытаться связать их имена с «кавалергардской семьей». К большой моей радости, в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга сохранился внушительных размеров фонд (№ 515), отчасти связанный с интересовавшим меня домом. Сотни фамилий — врачи, профессора, актеры, инженеры-путейцы, адмирал и несколько генералов, никак, впрочем, не связанных с кавалергардами. Жила здесь и некая Лидия Александровна Милорадович, поименованная дочерью коллежского асессора. Был соблазн связать ее с Александром Григорьевичем Милорадовичем, кавалергардом, чья сестра вышла замуж за Петра Хвощинского. Но она не графиня, да к тому же дочь чиновника. Заинтересовало меня и другое имя. В третьем этаже дома, как раз там, где была найдена фотография, в 1917 и 1918 гг. жила княгиня Прасковья Дмитриевна Кропоткина, сестра придворного церемониймейстера Николая Дмитриевича Кропоткина, состоявшая также в родстве с двумя кавалергардами — Дмитрием и Николаем Кропоткиными. Возможно, в круг ее близких знакомых, а может быть, и родственников входили и другие представители этого славного полка. Сведения о ней имеются за 1917 и 1918 гг., в бумагах 1919 г. ее имя уже не встречается. Вероятно, эмигрировала. Можно предположить (с большой долей вероятности), что именно ей и ее семье принадлежала эта фотография. Однако, чтобы исключить из списка возможных моих современников, я разузнала у хозяев квартиры, кто здесь жил до них. Оказалось, что коммунальная квартира, не слишком просторная, вмещала добрую дюжину людей — всяких. Инженер, механик, врач, какая-то дама из бухгалтерии... В комнате, где было обнаружено фото, скудно доживала свой век древняя старушка, в прошлом — ударница заводского цеха. Она вряд ли догадывалась о незаконном присутствии на ее квадратных метрах девяти молодцеватых гвардейцев.

Фотография была замурована не сталинской ударницей, и не страстным коллекционером, а именно владельцем фотографии, кому она была бесконечно дорога как память об этих лицах. Княгиня Прасковья Дмитриевна вполне могла быть этим владельцем. И, уезжая из сурового Петрограда, она или ее семья надеялись вернуться сюда и вновь обрести ценные свидетельства некогда блистательной столичной жизни.

Post Scriptum

Мое небольшое расследование произвело на даму надлежащий эффект. Осознав, что «картонка» не простая, а очень даже историческая, она срочно позвонила своей бабушке. Оказывается, во время ремонта рабочие нашли не одну, а целых две фотографии. Первую, большую, положили в пакет, а вторую выбросить не дала бабушка новой владелицы квартиры. Тщательно осмотрев находку и смекнув, что картонка хорошая, «в хозяйстве сгодится» она отнесла ее себе. Да как-то забыла про нее. И вот звонок внучки воскресил бабушкину память. Картонку извлекли, пообтерли и принесли мне. На красивой и очень четкой фотографии позировали... кавалергарды! С щегольским стеком в руках стоял Илья Михайлович Миклашевский, за ним — безымянный вольнопер, окончивший Императорский университет и мечтавший стать лихим корнетом. Рядом, опершись на тяжелый палаш, позировал Дмитрий Иванович Звегинцов с погонами, овитыми шнуром вольноопределяющегося. Грудь колесом сделал князь Анатолий Анатольевич Гагарин (в полку его звали «Тока»), участник Ледяного похода, командир Партизанского генерала Алексеева полка, белоэмигрант. Но самый яркий в этой компании персонаж стоял справа, как бы замыкая группу. Это был граф Алексей Алексеевич Игнатьев в еще свежих погонах штабс-ротмистра, получение которых он зафиксировал в мемуарах: «Незаметно пролетел месячный отпуск после окончания академии (Николаевской академии Генерального штаба.— О. Х.). По обычаю, заведенному в Кавалергардском полку, я получил от полковых товарищей подарок — новые штабс-ротмистрские погоны. Я чувствовал даже некоторую неловкость, оказавшись на шестом году офицерской службы в столь высоком чине»4. Значит это 1902 г. и снялись кавалергарды как раз перед тем, как Игнатьев покинул родной полк для того, чтобы продолжить карьеру в штабе войск гвардии.

Эти лица, пылившиеся под слоями разновременных обоев, могли бы закончить свой век в строительном мусоре. Но случай решил иначе. Случайности все же закономерны.

<?>

К.П. Губер

Фотоснимки с четырьмя неизвестными

Не будет особым преувеличением сказать, что практически любая старинная фотография, независимо от жанра, к которому ее можно отнести, содержит бесценный материал для историков. И в этом смысле портретные снимки представляют особый интерес, пополняя иконографию, внося новую информацию по фалеристике и истории костюма.

Читая дневники генерал-адмирала великого князя Константина Николаевича, невольно обращаешь внимание на то, что глава Российского флота с большим вниманием относился к фотографии, не скрывая, что любит сниматься. Он пунктуально отмечал каждое, даже самое незначительное, общение с фотографами, или, как он их называл, «фотогравщиками». Ну и, конечно, самые высокие похвалы доставались, зачастую независимо от уровня профессионализма авторов, лицам, снимавшим корабли отечественного флота.

В июле 1859 г. Константин Николаевич отправился на морские купания в Англию и поселился на известном курорте Сандаун на острове Уайт, находящемся недалеко от Портсмута. 12 августа великий князь записал в дневнике: «Опять так же жарко, несмотря на свеженький SO. Купание в Sandown хорошо. После завтрака [отправились] на Генерал-Адмирал, где снимали фотографические портреты, сперва с меня одного, потом целыми группами. Кажется, что хорошо удалось...».

В записях Константина Николаевича второй половины 1850-х гг. это единственное упоминание о его участии в групповой съемке на борту корабля. Эпизод, отмеченный в дневнике великого князя, очень напоминает сцену, запечатленную на двух близких по композиции фотографиях, хранящихся в собрании Центрального военно-морского музея (цвмм). Для удобства дальнейшего повествования условно назовем эти снимки «композиция № 1» и «композиция № 2». Судя по некоторым признакам, таким, как положение и размеры сигары в руке у центрального персонажа, можно предположить, что они выполнены с разницей примерно в 10 минут и именно в такой последовательности.

Вследствие более высокого качества снимка внимание исследователей привлекала композиция № 2. В рукописном альбоме материалов по истории формы одежды, составленном сотрудником цвмм С. Ф. Юрьевым в 1940-х гг., эта фотография атрибутирована так: «Высшее командование флотом. Фото 1856 года». По мнению составителя альбома, в центре сидит генерал-адмирал, за ним стоит генерал-штаб-доктор, крайний справа — начальник штаба.

Тот же снимок был опубликован в книге «Русский морской мундир. 1896–1917». Репродукция сильно отличается от оригинала из-за нарочитой ретуши. Подрисуночная подпись фактически повторяет альбомную. В кратком описании мундиров участников съемки, погоны у медика почему-то считаются сплетенными из белых жгутов, а все офицеры с аксельбантами поголовно пожалованы автором исследования во флигель-адъютанты.

В мае 1997 г. оригинал композиции № 2 экспонировался на выставке «Медицина отечественного флота» в цвмм. Этикетка под фотографией гласила: «На палубе парусного корабля «Светлана»: великий князь генерал-адмирал Константин Николаевич (сидит в центре), генерал-штаб-доктор флота К. О. Розенбергер (второй справа). 1856–1860 гг.». То же напечатано и в каталоге выставки.

Эта формулировка вызывает некоторые сомнения. Карла Оттоновича Розенбергера назначили на должность генерал-штаб-доктора флота лишь в феврале 1860 г., а значит, временные границы выполнения снимка не совсем точны. К тому же «Светлана» была не парусным кораблем, а парусно-винтовым фрегатом.

По книге учета музейных коллекций цвмм композиция № 1 находится на основном учете и числится как: «Палуба парусного корабля. В центре сидит генерал-адмирал великий князь Константин Николаевич». В начале 1950-х гг. рядом с этой формулировкой появилось дополнение в скобках: «Сохранить как форму одежды 1860-х годов». Наверное, благодаря этому указанию, оставшегося неизвестным любителя униформистики, снимок сохранился и не был сожжен в кочегарке музея как «не представляющий исторического значения». Числящаяся по вспомогательному учету композиция № 2, несмотря на художественное качество и высокую технику исполнения, проаннотирована так: «Группа высшего офицерского состава русского флота». Снимок имеет не выдерживающую критики датировку — конец XIX в.

Так кто же на самом деле изображен на фотографиях? На борту какого корабля и когда происходила съемка?

Действительно, в центре обеих фотографий, на лафете морского орудия сидит генерал-адмирал великий князь Константин Николаевич. Он придерживает левой рукой лежащую на коленях морскую саблю образца 1855 г. Третьей среди наград, после ордена Св. Георгия 4-й степени, полученного им за участие в сражениях Венгерской кампании 1849 г., и медали «За усмирение Венгрии и Трансильвании», расположена светло-бронзовая медаль «В память Восточной войны 1853–1856 годов», учрежденная манифестом императора Александра II в августе 1856 г. Этой же медалью на голубой Андреевской ленте награждены и три офицера с адъютантскими аксельбантами. Медаль чеканилась в большом количестве, так как награжденных было около полутора миллионов человек. Поэтому, помимо не справлявшегося с подобным заказом Санкт-Петербургского Монетного двора, та же медаль изготовлялась и в Екатеринбурге. Продукцию этого Монетного двора начали отправлять заказчику только в 1858 г. Даже если предположить, что участники съемки получили медаль одними из первых, нижний временной предел создания рассматриваемых снимков можно определить как конец 1856 г.

Обе композиции удачно объединяют офицеров, расположившихся вокруг сидящего великого князя. В процессе фотографирования он лишь немного изменил позу и поворот головы. Указания фотографа, компоновавшего группу,

Композиция № 1. Неизвестный фотограф. Группа офицеров на палубе винтового фрегата «Генерал-Адмирал». Рейд острова Уайт. 12 августа 1859
Слева направо: полковник С. А. Грейг, лейтенант барон А. И. Бойе, генерал-адмирал Великий князь Константин Николаевич, командир фрегата капитан 1-го ранга И. А. Шестаков, генерал-штаб-доктор Балтийского флота тайный советник И. С. Гауровиц
цвмм, инв. № фг 12176

Композиция № 2. Неизвестный фотограф. Группа офицеров на палубе винтового фрегата «Генерал-Адмирал». Рейд острова Уайт. 12 августа 1859
Слева направо: полковник С. А. Грейг, лейтенант барон А. И. Бойе, генерал-адмирал великий князь Константин Николаевич, генерал-штаб-доктор Балтийского флота тайный советник И. С. Гауровиц, командир фрегата капитан 1-го ранга И. А. Шестаков
цвмм, инв. № фг 46562

естественно, не могли его особо потревожить, зато остальным участникам съемки пришлось передвинуться,— одни сели, расположившись на пушке, другие поменялись местами.

Единственный офицер без адъютантского аксельбанта отличается от остальных и необычными наплечными погонами. Введенные приказом генерал-адмирала № 1307 от 14 апреля 1855 г. для медицинских чинов флота погоны из серебряной генеральской канители, сплетенные в виде жгутов, просуществовали шесть лет. Таким образом, фотографии не могли быть выполнены позже апреля 1861 г.— времени введения для морских медиков эполет вместо погон.

Судя по толщине наплечных жгутов, перед нами высший медицинский чин флота — генерал-штаб-доктор. В период введения погон у медиков флота эту должность занимали И. С. Гауровиц, назначенный в 1854 г., и К. О. Розенбергер, назначенный в феврале 1860-го.

В Государственном архиве Российской Федерации (Москва) хранится фотопортрет И. С. Гауровица, выполненный в 1856 г. Сравнение портрета с изображением генерал-штаб-доктора на исследуемых фотографиях позволяет утверждать об их идентичности. Этот вывод подтверждается и изучением послужного списка и наград И. С. Гауровица.

Датчанин по происхождению, Иван Самойлович Гауровиц перешел на русскую службу в 1825 г. После сдачи экзаменов в Медико-хирургической академии Гауровиц был назначен лекарем I отделения, а в 1829 г.— штаб-лекарем. В 1837 г. он преподнес Николаю I свое сочинение «Топографическо-медицинские наблюдения южной части Саратовской губернии» — результат шестилетней службы в больнице Общественного призрения в посаде Дубровка. При дворе труд медика оценили по достоинству: император и императрица пожаловали автору бриллиантовые перстни. Иван Самойлович очень ценил эти награды, и неслучайно перстни хорошо видны на композиции № 2.

В 1838 г. Гауровича командировали сопровождать десятилетнего генерал-адмирала во время плавания, а в ноябре этого же года назначили «постоянно состоять» при Константине Николаевиче с переводом из сухопутного ведомства в морское со званием гоф-хирурга. Постоянный спутник великого князя в плаваниях и путешествиях, Иван Самойлович, несмотря на солидную разницу в возрасте, становится близким другом своего подопечного. Генерал-адмирал впоследствии отмечал, что их отношения носили оттенок родственности, который характерен для взаимоотношений с духовником или старым семейным доктором — приближенными, от которых не может быть секретов.

Даже беглое перечисление этапов служебной карьеры и наград И. С. Гауровича за последующие десять лет красноречиво говорит о его заслугах. В 1849 г. его наградили орденом Св. Владимира 3-й степени за участие в Венгерской кампании. (К. О. Розенбергер такой награды не имел). За участие в работе Комитета для пересмотра и дополнения общего свода морских уставов Иван Самойлович был удостоен ордена Св. Станислава 1-й степени. Во время Восточной (Крымской) войны генерал-штаб-доктора Балтийского флота И. С. Гауровича, одного из трех морских медиков, пожаловали редким для медицинских чинов флота отличием,— он получил высочайшее разрешение присоединить к ордену Св. Владимира 3-й степени мечи «за совершение своих обязанностей под выстрелами неприятеля, с явной опасностью быть лишенным жизни».

В сентябре 1858 г. Ивана Самойловича произвели в тайные советники, а через год назначили лейб-медиком Высочайшего двора. В феврале 1860 г. Гауровиц был освобожден от должности генерал-штаб-доктора и назначен главным инспектором медицинской части морского ведомства. Таким образом, верхний временной предел исполнения снимков может быть ограничен февралем 1860 г.

Именно И. С. Гауровиц сопровождал Константина Николаевича во время поездки на морские купания в Англию. В дневниках великого князя упоминаются их совместные послеобеденные и вечерние прогулки.

Штаб-офицер с адъютантским аксельбантом, запечатленный на обеих фотографиях крайним слева, отличается от других спутников генерал-адмирала редким сочетанием адъютантского мундира для чинов по адмиралтейству и наличием брюк, портупеи и оружия, относящихся к форме одежды тяжелой кавалерии, и, на первый взгляд, его присутствие на борту корабля кажется случайным. Однако это не так. В 1855 г. одним из шести адъютантов Константина Николаевича стал подполковник лейб-гвардии Конного полка Самуил Алексеевич Грейг — ранее адъютант светлейшего князя А. С. Меншикова. В апреле 1856 г. Грейг был произведен в полковники.

На обоих снимках виден орден Святой Анны 2-й степени с короной и звезда ганноверского ордена Гвельфов. В добавление к этому сочетанию наград, подтверждающему предположение о том, что на фотографиях изображен именно С. А. Грейг, можно отметить хорошо различимый Георгиевский темляк на палаше, наградном золотом оружии, полученным им в 1855 г.

Сын адмирала Алексея Самуиловича Грейга и внук адмирала Самуила Карловича Грейга в сентябре 1860 г. все-таки был переведен в морское ведомство с производством в генерал-майоры. С этого момента он возглавил канцелярию Морского министерства. Грейг, как и Гауровиц, являлся одной из заметнейших фигур двора великого князя Константина Николаевича, неотлучно находясь при нем во время плаваний и путешествий.

Был полковник Грейг с генерал-адмиралом и на морских купаниях на острове Уайт. В письмах к матери он жаловался: «... товарищи мои пользуются более свободным временем, нежели я, обреченный на вечные представления, церемониальную переписку и хозяйственные хлопоты». По вечерам Самуил Алексеевич добросовестно сражался с великим князем в шахматы, следя за тем, чтобы количество собственных побед не выходило за рамки приличий.

Самый молодой участник съемки — обер-офицер в адъютантском мундире для чинов, числящихся во флоте, на обоих снимках держится на заднем плане. Его награды также довольно скромны — это орден Св. Станислава 3-й степени и медаль «В память Восточной войны 1853–1856 годов» на Андреевской ленте.

По воспоминаниям современников, Константин Николаевич практиковал брать к себе в адъютанты молодых, хорошо зарекомендовавших себя офицеров и, узнав их поближе в течение пяти-шести лет, назначал затем командирами кораблей. Среди сотен моряков, произведенных в офицеры в царствование императора Николая I и перечисленных в «Общем морском списке», единственным, кто бы подходил по возрасту, чинам и наградам, оказался лейтенант А. И. Бойе. Во время Восточной (Крымской) войны барон Аксель Иванович Бойе участвовал в боевых действиях против неприятеля на Балтике. Сначала на канонерских лодках гребной флотилии у города Або, а в 1855 г., командуя канонерской лодкой «Стерлядь»,— у Кронштадта. В июне следующего года Бойе назначается адъютантом генерал-адмирала. В 1858 г. по высочайшему повелению его командировали в Англию, откуда на фрегате «Ниагара» он отправился в Америку для наблюдения за прокладкой по дну Атлантического океана «проволоки электромагнитного телеграфа». Подробные письма барона из Америки С. А. Грейг читал вслух Константину Николаевичу, а в ответах, обращаясь к нему не иначе как «любезный друг Бойе», непременно добавлял, что «... Великая княгиня, у которой Вы в большой милости, просит от нее кланяться». В ноябре 1858 г. лейтенант Бойе доложил генерал-адмиралу о результатах командировки. В дневниках великого князя отмечено, что летом следующего года Бойе сопровождал его во время поездки на морские купания в Сандауне. Этот факт почему-то не нашел отражения в послужных списках Бойе, несмотря на то, что он находился с «Его Высочеством» и во время перехода в Англию на фрегате «Светлана», и при возвращении в Кронштадт на фрегате «Генерал-Адмирал».

Установить личность последнего неизвестного офицера (первый справа на композиции № 2) оказалось непросто. Основными «зацепками» служили его адъютантство и наличие штаб-офицерских эполет, указывающих на то, что неизвестный — капитан 1-го или 2-го ранга. Большой интерес представляли и награды, среди которых, на первый взгляд, ничего не вызывало сомнений: орден Св. Владимира 3-й степени, орден Св. Анны 2-й степени, орден Св. Георгия 4-й степени, орден Св. Станислава 3-й степени с мечами, знак «За беспорочную службу» и орден Св. Анны 4-й степени, миниатюрное изображение которого укреплялось на эфесе сабли. Темляк из Анненской ленты виден на композиции № 2.

Исходя из версии, согласно которой съемка происходила на борту «Генерал-Адмирала», наиболее вероятным было присутствие в группе его командира. С момента закладки «Генерала-Адмирала» в Северо-Американских соединенных штатах наблюдающим за постройкой, а затем командиром корабля являлся адъютант великого князя Константина Николаевича И. А. Шестаков. 3 июля 1859 г. он привел фрегат в Кронштадт, и с этого дня в дневнике генерал-адмирала практически ежедневно появляются восторженные записи по поводу великолепия и «огромности» нового корабля. Через несколько дней фрегат посетил и осмотрел император Александр II и, как вспоминал сам Шестаков, «... благодарил меня весьма милостиво и поздравил флигель-адъютантом, давши накануне Владимира 3-й степени».

Награды капитана 1-го ранга И. А. Шестакова полностью соответствовали наградам изображенного на снимках офицера. Не совпадало только одно — среди наград Шестакова не числится офицерский орден Св. Георгия 4-й степени, это несоответствие сводило на нет все предыдущие доказательства!

Во второй половине 1850-х гг. офицер, примерно соответствовавший по возрасту Шестакову (Иван Алексеевич родился в 1820 г.), мог получить орден Св. Георгия 4-й степени за участие в боевых действиях Восточной (Крымской) войны, за выслугу 25 лет в офицерских чинах или же за участие в 18 морских кампаниях. В поисках ответа пришлось вновь обратиться к томам «Общего морского списка». Но среди всех морских офицеров, чья служба нашла отражение в этом труде, ни у одного не оказалось такого сочетания наград. Тогда была предпринята последняя попытка,— совместно с научными сотрудниками фотонегативного фонда цвмм обследованию подверглись все портреты И. А. Шестакова разных лет, хранящиеся в музейной коллекции. В результате на одном из портретов Шестакова уже в адмиральских чинах отчетливо видна продетая в петлицу сюртука Георгиевская лента и закрепленный на ней крест! Вновь возник вопрос, поиски ответа на который уже привел однажды в тупик. Факты служебной биографии И. А. Шестакова упрямо свидетельствовали, что с 1837 г. с момента производства в мичманы и до конца службы он не награждался орденом Св. Георгия. Обратившись наконец к годам, предшествующим получению первого офицерского чина, когда Иван Алексеевич тем более не мог получить офицерскую награду ни при каких обстоятельствах и исключениях, мы обнаружили, что он был награжден не офицерским орденом, а такой же формы знаком отличия Военного ордена, которым награждались нижние чины. Это обстоятельство объясняет, почему на фотографиях заметно более темное эмалевое поле с изображением Св. Георгия на офицерском ордене, принадлежавшем великому князю. В отличие от него, награда Шестакова целиком серебряная, изображение святого на ней выделено лишь неглубоким рельефом, и поэтому на черно-белых снимках крест выглядит светлым силуэтом без темного поля.

Полный послужной список адмирала И. А. Шестакова, хранящийся в ргавмф, поведал о том, как семнадцатилетнего гардемарина за отличие, оказанное при взятии мыса Константиновского, пожаловали знаком отличия Военного ордена Св. Великомученика и Победоносца Георгия за № 72358. Иван Алексеевич очень гордился своей боевой наградой и даже иногда надевал ее первой среди орденов. Это было некоторым щегольством и, безусловно, нарушением правил ношения наград, так как «солдатский» знак отличия в подобном, прямо скажем, редком случае, должен располагаться после орденов, первым среди медалей.

В воспоминаниях Шестакова эпизод с фотографированием на «Генерал-Адмирале» не отражен, но в его записках есть любопытное упоминание о том, что великий князь жил на острове Уайт «совершенно частным человеком, но присутствие эскадры вводило его в искушение, и он приезжал к нам часто генерал-адмиралом». Вот почему этот эпизод опущен в послужных списках офицеров, находившихся с главой Российского флота в Сандауне. Раз великий князь находился на отдыхе, практически инкогнито, получается, что все сопровождавшие его лица, кроме Шестакова, находились в частной поездке.

Присмотревшись к снимкам повнимательнее, в качестве курьеза можно отметить закрепленный не по правилам золотой флигель-адъютантский аксельбант, незадолго до этого пожалованный Шестакову. Не исключено, что Иван Алексеевич надел его впервые специально для съемки.

К сожалению, не удалось точно установить автора фотоснимков. В дневниках Константин Николаевич упоминает только двух «фотогравщиков» — чиновника морского ведомства Рюмина и англичанина, «который снимает порт ради наших судов».

Таким образом, фотографии можно атрибутировать следующим образом:

Композиция № 1: Группа офицеров на палубе винтового фрегата «Генерал-Адмирал». Рейд острова Уайт. 12 августа 1859 г. Слева направо: полковник С. А. Грейг, лейтенант барон А. И. Бойе, генерал-адмирал великий князь Константин Николаевич, командир фрегата капитан 1-го ранга И. А. Шестаков, генерал-штаб-доктор Балтийского флота тайный советник И. С. Гауровиц.

Композиция № 2: То же. Слева направо: полковник С. А. Грейг, лейтенант барон А. И. Бойе, генерал-адмирал великий князь Константин Николаевич, генерал-штаб-доктор Балтийского флота тайный советник И. С. Гауровиц, командир фрегата капитан 1-го ранга И. А. Шестаков.

Автор приносит благодарность за помощь, оказанную в подготовке публикации, сотрудникам Центрального военно-морского музея и Российского Государственного архива вмф: Л. И. Березницкой, С.Л. Васильевой, Н. А. Гоц, В. Н. Гудкину-Васильеву, Л. Д. Ефимовой, С. Д. Климовскому, Г. А. Лаврентьевой, В. Б. Морозовой, А. А. Троню, Н. В. Шишковой и Л. А. Юрковской.

Источники:

1) га рф. Ф. 722. Оп. 1. Д. 91, 904, 905, 906, 908.
2) ргавмф. Ф. 8. Оп. 1. Д. 94, 95, 96, 98; Ф. 26, Оп. 1. Д. 20; Ф. 406. Оп. 3. Д. 689, 903; Ф. 417, Оп. 3, Д. 3954, 5448, 5483; Ф. 1254, Оп. 1, Д. 3, 56, 113.
3) ор рнб. Ф. 856. Д. 3, 4, 18.
4) цвмм. Сектор хранения знамен и формы одежды, инв. № 40824/1.

М.И. Амелина

Эпизод из жизни Ахтырского полка на страницах одного фотоальбома

В фонде научно-справочного отдела фотокиноматериалов Третьяковской галереи небольшую, но ценную часть коллекции составляют 24 фотоальбома второй половины XIX — начала XX в. Поступили они в основном в 1920-е гг. Тематика их весьма разнообразна — от видовых альбомов, как, например, «Николо-Угрешский монастырь» (1880), «Лодзь» (1910), «Особняк С.Т. Морозова в Москве» (1890-е) и «Особняки А.И. Дерожинской и С.П. Рябушинского» (1890-е) из библиотеки архитектора Ф.О. Шехтеля или альбомы с любительскими снимками подмосковных усадеб (1910-е) из библиотеки М.С. Базыкина, до семейных альбомов с кабинет-портретами и жанровыми снимками.

Особую историческую и художественную ценность имеют фотоальбомы, выполненные в единственном экземпляре для подарка членам царской семьи по случаю какого-либо события или юбилея, получившие название «альбом-подношение». Среди них — альбом «Самарское реальное училище» (около 1910), поднесенный императору Николаю II по случаю завершения строительства нового здания училища «От депутации верноподданных калмыков Большедербетовского Улуса Ставропольской губернии 15 июля 1914 года» для наследника Алексея Николаевича, «Фотографические снимки с памятника императрице Екатерине II в г. Вильно» (1914), альбом «Меджибож» (1908) и др. Альбомы-подношения соединяют в себе такие признаки, как: уникальность (единственный экземпляр), документальность (конкретное событие), авторская фоторабота (приглашение лучших фотографов), художественное оформление (мастерство художников).

Подобные альбомы отличаются особым оформлением: для обложек используются дорогие материалы — кожа, сафьян, бархат, драгоценные металлы, для застежек и подставок — бронза, латунь, серебро. Встречаются редкие по форме альбомы, в виде шкатулок, декорированных бархатом или орнаментом, выполненным в технике тиснения по коже. Отдельные альбомы являются уникальными образцами декоративно-прикладного искусства.

Предмет настоящего исследования — альбом «Меджибож». Альбом-подношение изготовлен по случаю посещения Ахтырского гусарского полка его шефом великой княгиней Ольгой Александровной в декабре 1908 г. Фотографии для альбома выполнены киевскими фотографами Андреем и Владимиром Гудшон и Александром Губчевским.

Альбом в кожаном переплете коричневого цвета. На обложке — украшения из серебра, выполненные в технике литья: слева — вензель с инициалами великой княгини Ольги Александровны и надпись: «Меджибож», справа — растительный орнамент, справа внизу — надпись: «фотографы Гудшон и Губчевскiй Кіевъ 19 11/XII 08». На нижней стороне переплетной крышки установлены четыре серебряные ножки-кнопки

А.Л. и В.Л. Гудшон (?), А.М. Губчевский (1882–1950?). Шеф Ахтырского полка великая княгиня Ольга Александровна. 1908
Альбуминовый отпечаток, лист из альбома. 16,5 × 22,5; 32,8 × 50,8 см
Научно-справочный отдел фотокиноматериалов ГТГ, инв. № 5218/1

А.Л. и В.Л. Гудшон (?), А.М. Губчевский (1882–1950?). Группа офицеров полка (в нижнем ряду третий слева — ротмистр Лев Панаев, третий справа — штаб-ротмистр Гурий Панаев, в верхнем ряду первый слева — ротмистр Борис Панаев). 1908
Альбуминовый отпечаток, лист из альбома. 26,0 × 38,0; 32,8 × 50,8 см
Научно-справочный отдел фотокиноматериалов ГТГ, инв. № 5218/32

Размер альбома — 525 × 345 × 40 мм. В альбоме с золотым обрезом — 30 листов из бумаги разного цвета, размером 328 × 508 мм. Форзац из муара коричнего цвета. На титульном листе серого цвета имеется надпись, сделанная чернилами от руки: «Ея Императорскому Высочеству Великой Княгини Ольги Александровны глубочайшимъ почтеніемъ Андрей Гудшонъ Владиміръ Гудшонъ Александръ Губчевскій».

В альбоме — 32 матовых альбуминовых отпечатка. Наличие серебряных деталей в оформлении альбома определило место его хранения — фонд драгоценных металлов, что в немалой степени способствовало хорошей сохранности фотографий, они не подвергались внешнему воздействию. Для исследовательской работы и с целью создания цифровых копий была проведена детальная съемка музейного предмета.

На всех листах имеются надписи, выполненные тиснением1:

Л. 1. Шеф полка Ея Императорское Высочество Великая Княгиня Ольга Александровна; Л. 2. Приезд Ея Императорского Высочества со ст. Деражна в полк; Л. 3. Почетный караул; Л. 4. Относ штандарта; Л. 5. Шеф полка входит в Замок; Л. 6. Объезд полка; Л. 7. Молодые солдаты; Л. 8. Смотр полка; Л. 9. Смотр полка; Л. 10. Смотр полка; Л. 11. Возвращение со смотра; Л. 12. Штандартный взвод; Л. 13. Группа офицеров во главе с Шефом полка; Л. 14. Замок (3 фотографии); Л. 15. Шеф полка в манеже; Л. 16. Трубачи полка; Л. 17. Песенники эскадрона Ея Высочества; Л. 18. Песенники 2-го эскадрона; Л. 19. Песенники 3-го эскадрона; Л. 20. Песенники 4-го эскадрона; Л. 21. Песенники 5-го эскадрона; Л. 22. Песенники 6-го эскадрона; Л. 23. Охотничья команда; Л. 24. Прыжки; Л. 25. Вольный бой на эспадронах; Л. 26. Объезд расположения эскадронов; Л. 27. Замок; Л. 28. Серебро офицерского собрания; Л. 29. Общая группа; Л. 30. Группа офицеров полка.

Такое разнообразие тем, запечатленных в альбоме, позволяет познакомиться с жизнью одного из старейших полков, составлявших славу русской армии.

Наиболее интересной оказалась работа по изучению основного события — посещения полка великой княгиней Ольгой Александровной, и определению его участников. Были проведены консультации с ведущим научным сотрудником Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи, кандидатом военных наук, профессором А.Н. Кайгородцевым, с помощью которого удалось идентифицировать некоторые лица. Возможно, после публикации фотографий появятся новые сведения.

Но прежде обратимся к истории Ахтырского полка. В середине XVII в. «... первые малороссийские переселенцы <...> появились в Ахтырке и основали здесь слободской казачий полк, занявший дикие, никому не принадлежавшие степи <...>, уходившие вдаль до самого Крыма. И на их-то рубеже передовым стал Ахтырский полк, заслонивший своею грудью южные границы Московского царства»2. Русское государство крепло, расширялось и все менее нуждалось в службе слободского казачества. Полки казаков переформировывались в летучие полки регулярной конницы русской армии. Так, в 1765 г. в русской кавалерии появились пять новых полков, которые сохранили старинные казачьи названия, один из них — Ахтырский. В 1783 г. он был переименован в Ахтырский гусарский полк Украинской конницы, в 1784 — в Ахтырский легкоконный полк. С 1790 по 1792 г. полк входил в состав Харьковского легкоконного полка, но уже в январе 1792 г. был восстановлен как самостоятельная воинская часть, и в 1801 г. ему было возвращено название Ахтырский гусарский. В 1882 г. полк был преобразован в драгунский. После неудачной войны с Японией в 1904–1905 гг. для поднятия боевого и морального духа армии военным вернули парадную форму эпохи Александра II, а в кавалерии снова появились гусарские и уланские полки. С 1907 г. ахтырцы стали именоваться 12-м гусарским Ахтырским Ее Императорского Высочества Великой Княгини Ольги Александровны полком, шефом которого она стала еще в 1901 г. В честь 250-летия полка 15 апреля 1909 г. был утвержден его полковой знак. Он имел форму креста, на концах которого были накладные вензели: на левом — царя Алексея Михайловича, на правом — шефа полка Ольги Александровны, на верхнем — императора Николая II, на нижнем — юбилейные даты «1651» и «1901». В центре креста — герб города Ахтырки: на щите, залитом голубой эмалью, золотой четырехконечный крест, а над ним — золотое сияние солнца.

Многие знаменитые люди служили в Ахтырском полку: философ П.Я. Чаадаев, композитор А.А. Алябьев, декабрист А.З. Муравьев и др.

Как одно из старейших российских военных соединений, полк принимал участие практически во всех сражениях русской армии. В XVII в. он защищал южные границы России от набегов татар, при Петре I участвовал в Крымских походах (1687 и 1689), в Северной войне со Швецией (1700–1721). Затем были Дагестанский поход (1725–1726), Русско-турецкая война (1736–1739), Семилетняя война (1756–1763), подавление Польского

А.Л. и В.Л. Гудшон (?), А.М. Губчевский (1882–1950?). Серебро офицерского собрания. 1908
Альбуминовый отпечаток, лист из альбома. 28,3 × 38,3; 32,8 × 50,8 см
Научно-справочный отдел фотокиноматериалов ГТГ, 5218/30

национально-освободительного восстания (1794). Самой славной страницей в истории Ахтырского полка является участие в Отечественной войне 1812 г., заграничные походы 1813–1814 гг. В Бородинском сражении полк потерял 29 человек убитыми, 110 ранеными и 21 пропавшими без вести. В боевых действиях полка особенно отличился его командир, поэт и партизан Д. В. Давыдов, чье имя было присвоено полку в 100-летний юбилей войны 1812 г. За мужество и героизм ахтырцы получили не одну почетную награду: серебряные трубы «За отличие при поражении и изгнании неприятеля из пределов России в 1812 г.»; знаки на кивера с надписью «За отличие 14 августа 1813 года» за сражение при реке Кацбах, где гусары буквально сбросили французов в реку; георгиевские штандарты с надписью «В воздаяние отличного мужества и храбрости, оказанных в благополучно оконченную кампанию 1814 г.»3.

В Первую мировую войну (1914–1918) полк действовал в составе 12-й кавалерийской дивизии 20-го и 26-го армейских корпусов 8-й и 9-й армий Юго-Западного и Румынского фронтов.

В 1877–1882 гг. и затем с 1895 г. штаб-квартира полка находилась в местечке Межибужье Летического уезда Подольской губернии. Поселок Меджибож (Межибож, Меджибуж) — в разных источниках встречаются различные варианты названия, но на русских картах начала XX в. и в документах русской армии используется название Межибужье. В этом названии нашло отражение местоположение населенного пункта — он находится при впадении реки Бужок в Южный Буг. Впервые Меджибож упоминается в Ипатьевской летописи в 1146 г. В это время здесь появились первые древнерусские укрепления, которые были срыты во время монгольского нашествия. После поражения татар от литовцев на месте древних укреплений в 1362 г. был сооружен новый замок-крепость. Система укреплений, которая дошла до нашего времени, была сооружена в 1540 г. владельцем замка польским магнатом Н. Сенявским. Хозяевами крепости были и казаки (1648, 1650), и турки (1672–1699). С 1730 г. крепостью стали владеть польские магнаты Чарторийские. Через 100 лет, в 1831 г., все имущество Чарторийских было конфисковано за участие в восстании, и крепость стала использоваться Россией для размещения своих армейских частей.

Рассмотрим более подробно некоторые, наиболее интересные, фотографии.

Альбом открывают фотографии шефа Ахтырского полка: портрет великой княгини Ольги Александровны, сидящей на лошади в форме ахтырского полка — полковничьем доломане (л. 1); приезд ее императорского высочества со ст. Деражня в полк (л. 2). Это событие описано в газете того времени: «Ее Высочество Великая Княгиня Ольга Александровна, состоящая шефом 36-го кавалерийского Ахтырского гусарского полка, расположенного в м. Меджибож, с Августейшим своим супругом, Принцем Петром Александровичем Ольденбургским, 11–12 декабря, посетила свой полк. Со ст. Деражня Их Высочества прибыли в Меджибож 11 декабря, в 10 часов утра, по пути посетив церкви с.с. Голоскова и Трибуховец, расположенных при шоссе из Деражни. В Меджиборе Высокие гости прежде всего направились в полковую церковь. После приема почетного караула и представления офицеров и чиновников полка, в 11 часов утра, на военном поле состоялось полковое конное учение, куда Ее Высочество со свитою выезжала верхом в мундире гусарского полка»4.

На нескольких фотографиях присутствует муж Ольги Александровны — принц Петр Александрович Ольденбургский (л. 4, 5, 9, 16), брак с которым оказался неудачным, семейная жизнь не сложилась. Когда великая княжна вышла замуж, ей было всего 19 лет, а Петру Александровичу 33 года. Он был страстным игроком, совершенно не интересовавшимся ничем другим. На одном из парадов в Павловске Ольга Александровна встретила ротмистра Н. А. Куликовского, которого полюбила с первого взгляда. Ольга Александровна просила своего брата Николая II разрешить ей развестись, но он считал, что она слишком молода и просил ее подождать семь лет. Только в 1916 г., по разрешению императора Николая II, Ольга Александровна обвенчалась с Николаем Александровичем Куликовским, с которым после революции покинула Россию и прожила долгую жизнь.

В альбом включены фотографии замка — три небольшие фотографии: дорога к замку, вид на замок со стороны реки Буг и внутренний двор замка со входом в штаб полка (л. 14), и общий вид замка (река Буг слева) (л. 27).

Бóльшая часть снимков в альбоме — постановочные. Великая княгиня сфотографировалась со всеми эскадронами полка: песенными, трубачами, охотничьей командой (разведчиками), с офицерами. Наиболее ценным представляется снимок (л. 30), сделанный во дворе замка, где присутствуют все офицеры полка. Среди них — герои Первой мировой войны братья Панаевы5 (возможно, это единственный снимок, где они запечатлены втроем). Братьев было четверо, трое из них — Борис, Лев, Гурий — служили в Ахтырском полку. Борис геройски погиб уже в самом начале войны, в августе 1914 г. Будучи дважды ранен, он продолжал вести в атаку свой эскадрон, пока не получил смертельные ранения в сердце и висок. Эскадрон свою задачу выполнил, а Борис Панаев стал первым георгиевским кавалером, награжденным орденом посмертно. В конце августа австрийцы вновь перешли в наступление. 29 августа в сложной ситуации оказывается 48-я пехотная дивизия. Для спасения пехоты в атаку бросают из резерва гусар-ахтырцев. В этом бою погибает второй из братьев Панаевых — Гурий. Как и Борис, он посмертно становится кавалером ордена Св. Георгия 4-й степени. Третий брат, Лев, погиб в январе 1915 г., также став георгиевский кавалером. Героическая гибель братьев Панаевых, служивших в одном полку, была отмечена рескриптом императора на имя военного министра. В нем выражалось сочувствие матери героев-ахтырцев, Вере Николаевне Панаевой, и сообщалось о награждении ее орденом Св. Ольги. Знак отличия Святой Равноапостольной княгини Ольги, которая почиталась на Руси символом благочестия и мудрости, был учрежден 11 июля 1915 г. исключительно для женщин. В разработке эскизов принимала участие императрица Александра Федоровна. Награждать знаком отличия Св. Ольги, который имел три степени, полагалось женщин, прослуживших много лет на государственной, общественной службе, матерей героев, совершивших подвиги во славу Отечества. Вера Николаевна Панаева, мать четверых сыновей, трое из которых совершили такие подвиги, была первой и единственной награжденной этим знаком отличия. Больше эта награда никому не вручалась6.

Не забыла о героях-ахтырцах и великая княгиня Ольга Александровна, которая в честь одного из братьев Панаевых назвала Гурием своего второго сына, родившегося в кубанской станице Новоминской в апреле 1919 г. Вспоминала она о них и в своих дневниках: «Бедный маленький Боря Панаев — этот ангел убит. Смерть для него была не страшна и он был убит во время атаки. Наверное, он сейчас уже попал куда-нибудь близко-близко от Бога»7, «Вчера мы решили днем поехать на место где убит милейший мой Гурий Панаев. Это верст 30 от Львова… Мои два лежат рядом — Гурий и Николай Темперов имеют каменные кресты и иконки Ахтырской Божьей Матери… Так было грустно — но и светло — т.к. они оба были славные и желали такой смерти и такие хорошие, что конечно им теперь хорошо у Бога…»8.

Важную роль в жизни полка играло офицерское собрание. В России военные собрания (клубы) возникли во второй половине XVIII в. Председателем собрания обычно являлся командир полка. Все штаб- и обер-офицеры, служащие в части, а также прикомандированные обязательно являлись членами офицерского собрания. Причем по традиции почетными членами являлись бывшие командиры. У офицерского собрания было особое помещение, в котором размещались портреты героев, служивших в части, картины, альбомы, полковые реликвии, полковое серебро. Собрание полкового серебра пополнялось за счет подарков, взносов офицеров. На фотографии (л. 28) представлена коллекция полкового серебра, самым ценным предметом которого являлась Ахтырская икона Богоматери, покровительницы полка. Эта чудотворная икона была обретена священником Покровской церкви города Ахтырки в 1739 г. После ее обретения не раз совершались чудеса и страдавшие от лихорадки люди излечивались, выпив воду от иконы. Распространению известия о чудесах от иконы при высочайшем дворе послужило явление Божией Матери во сне больной баронессе фон Вейдель, посетившей Ахтырку в 1748 г.: ей был указан день кончины и было обещано покровительство ее малолетним дочерям. Тщательно расследовав чудесные исцеления, Святейший Синод в 1751 г. постановил почитать Ахтырскую икону Божьей Матери чудотворной. Прославлению иконы способствовала императрица Елизавета Петровна, по повелению которой в 1768 г. в Ахтырке был построен для чудотворной иконы Покровский собор по проекту архитектора Б. Растрелли. С Ахтырской иконы Божией Матери, почитавшейся целительницей от многих болезней, был сделан ряд списков, распространенных в основном на юге России, в Харьковской епархии. Чтимый список Ахтырской иконы Божией Матери (XVIII–XIX вв.) находится в Москве, в главном приделе храма Воскресения Словущего на Арбате (апостола Филиппа) Иерусалимского подворья9. В честь чудотворной иконы Ахтырской Божьей Матери был определен полковой праздник — 2 июля (по старому стилю) — день обретения иконы. Отправляясь в поход, ахтырцы всегда брали с собой список с чудотворной иконы, веря, что святыня сохранит их жизни.

Вернемся вновь к изображению офицеров полка (л. 30). В 1908 г., когда великая княгиня Ольга Александровна посетила Меджибож, командиром полка был Николай Николаевич Бенуа, «военный по природе, до мозга костей»10 — брат известного художника, историка искусств Александра Николаевича Бенуа. Николай Бенуа с детства выбрал путь военного, воспитывался интерном в Кадетском корпусе, лето проводил в лагерях. Когда он поступил в лейб-гвардии ее величества уланский полк, то переехал в Варшаву. В этом полку он дослужился до звания полковника. Николай вел светский образ жизни, имел много титулованных знакомых, бывал при дворе. Женился он поздно, в Варшаве, на вдове с двумя детьми. В этом браке у них родились три дочери, но именно в бытность его командиром ахтырских гусар в Меджибоже отношения между супругами испортились. Как пишет Александр Бенуа в своих воспоминаниях: «… возможно, что самая обстановка послужила обострению драмы. Командиру полка и некоторым офицерам был отведен обширный и мрачный древний польский замок, стоящий на самом слиянии двух рек, и вот крепостные его стены и своды, темные его переходы, унылые его башни и террасы сделались свидетелями почти ежедневных сцен, происходивших на глазах всего полкового штаба между супругами Бенуа»11. Считается, что именно эти скандалы и послужили причиной отставки Николая Бенуа. К военной службе он вернулся только с началом войны, когда был отправлен в Сибирь для сбора ополчения. Он рвался на фронт, но в декабре 1915 г. умер от удара. Похоронен он в Петербурге. Вдова Николая Бенуа и дочери после революции эмигрировали в Китай, где Констанс умерла, а дочери вышли замуж. Его брат Александр в своих воспомнаниях пишет о нем как о «простом, чуть грубоватом, “славном парне”… вследствие чего он и пользовался, несмотря на свою неуступчивую строгость, искренним расположением солдат и самой теплой дружбой со своими товарищами. Он даже приобрел известную популярность, и не только благодаря своим неоспоримым моральным качествам — отзывчивости, абсолютной правдивости и тому тяготению к справедливости, которая его особенно сближала с братом Леонтием, но и своими чудачествами. Никаких художественных способностей или склонностей он не проявлял. Его варшавская квартира, сначала в полку, а затем в городе, была самая банальная, “пустая” и “голая”; он лично даже не нуждался в элементарном комфорте; однако какая-то художественная нотка все же проходила через его существование…»12. Николая Николаевича Бенуа можно увидеть на нескольких фотографиях, например на л. 16 и 30 (слева от великой княгини) и л. 29 (в центре, можно предположить, что перед ним сидит его жена Констанс) и некоторых других.

Визит в Меджибож — лишь один из эпизодов отношений великой княгини Ольги Александровны со своими подшефными. Во время войны она не раз посещала полк на фронте, ухаживала за ранеными ахтырцами в госпиталях в Киеве и Львове, часто упоминала о них в своих письмах: «Ахтырцев вижу многих солдат выздоравливающие ко мне приходят и офицеров милых 2-х видала и хорошо чувство, что я ближе к ним чем там»13; «Вообще — ахтырцы — очень духовные люди — даже мальчики и с теми можно сразу говорить не стесняясь о хороших вещах — они понимают»14.

Ахтырцы и позже остались верны своему шефу — в эмиграции гусары неоднократно собирались в доме Ольги Александровны Романовой-Куликовской в Торонто, где в 1951 г. отпраздновали 300-летний юбилей полка.

24 ноября 1960 г. великая княгиня Ольга Александровна скончалась, на ее похороны съехались все оставшиеся к тому времени в живых гусары. Ее прах был накрыт боевым Георгиевским штандартом, а в карауле у гроба стояли офицеры Ахтырского гусарского полка.

Теперь об авторах этих снимков. Надпись на альбоме свидетельствует, что фотографии сделаны известными киевскими фотографами Губчевским и братьями Гудшон. Фотоателье ателье «Гудшон и Губчевский», как и основная часть фотозаведений Киева, располагалось в районе Крещатика, на Прорезной улице, д. 23.

Александр Михайлович Губчевский (1882–1950?) — участник фотографических выставок (Дрезден, Будапешт, Рига). В 1905 г. был награжден серебряной и бронзовой медалями на Международном конкурсе Петербургского фотографического общества. На этом же конкурсе ему был пожалован почетный приз великого князя Михаила Александровича (августейшего покровителя общества) — серебряный ковш с драгоценными камнями. На Международной фотовыставке 1908 г. в Москве награжден серебряной медалью, на Саратовской фотовыставке в том же году — большой золотой медалью. С 1909 г.— член Русского фотографического общества. Состоял действительным членом Киевского фотографического общества «Дагер», а с 1912 г. был его председателем. По документам Российского заграничного исторического архива15, хранящимся в ргали, А. М. Губчевский эмигрировал после революции в Чехословакию, которая предложила бывшим российским гражданам наилучшие условия для жизни, возможность учиться и работать. В Праге собрался цвет русской эмиграции — писатели, ученые. Для сохранения культуры, языка и памяти в 1924 г. в Праге был создан Российский заграничный исторический архив, большая часть которого после Второй мировой войны была передана в Москву. На сайте этого архива можно найти сведения о работе А. М. Губчевского фотографом в Праге в 1930-е гг., а также о том, что он и его жена, Елена Григорьевна Губчевская, похоронены на Ольшанском кладбище в Праге 16. Братья Гудшон — Андрей Людвигович и Владимир Людвигович — также состояли действительными членами общества «Дагер», участвовали в жизни этого общества, различных выставках. Из сохранившихся работ этих фотографов можно упомянуть альбом «Виды Киева» (1911, Национальная публичная библиотека Украины; 44 фотографии) и альбом «Типы новых формирований Российского общества Красного Креста» (сентябрь 1914 — январь 1915, Центральный государственный архив кинофотодокументов) 17.

Технический прогресс на рубеже XIX–XX вв. входил во все сферы человеческой жизни. Совершенствование фотографического процесса, появление сравнительно легких съемочных камер и более простых способов воспроизведения снимков способствовало преодолению свойственной студийной съёмке статичности. Фотосъемка становится доступной в любых условиях. А. М. Губчевский еще в 1903 г. на общем собрании членов общества «Дагер» демонстрировал новые портативные камеры, дающие бóльшую свободу в работе, что, безусловно, ценится в репортажной съемке события. Киевские фотографы справились с поставленной задачей, во всей полноте запечатлели столь знаменательное событие для Ахтырского полка — посещение великой княгиней Ольгой Александровной, им удались и групповые портреты, и объезды полков, и динамичные соревнования эскадронов. Групповые фотографии в альбоме — бесценный иконографический материал для исследователей военной истории России, ее героев.

К сожалению, пока не удалось проследить историю бытования альбома. Судя по записи в книге регистрации Третьяковской галереи, альбом поступил из Гатчинского дворца в 1932 г. В Гатчинский дворец императорская семья переехала в 1881 г., и он стал местом, где прошло детство великой княжны Ольги Александровны. Александр III и Мария Федоровна очень любили Гатчину, считали этот дворец своим уютным семейным домом. Поэтому и Ольга Александровна предпочитала Гатчину всем другим императорским резиденциям. Здесь произошло много значимых для нее событий: венчание в 1901 г. с принцем Петром Ольденбургским, встреча в 1904 г. со вторым любимым мужем Николаем Куликовским18, с которым она прожила всю оставшуюся жизнь. В Гатчинском дворце и после революции оставалось немало семейных реликвий Романовых. Вероятно, при вывозе в 1918 г. ценностей из Петрограда в Москву альбом вместе с другими личными вещами членов царской семьи попал в Музейный фонд, из которого и был передан в Третьяковскую галерею. Возможно, в дальнейшем представится возможность проследить путь от Гатчинского дворца до фотоархива Третьяковской галереи этого уникального альбома.

1 Л. 1 — коричневый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 2 — темно-синий, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 3 — темно-зеленый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 4 — серо-синий, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 5 — коричневый, фотографии 16,5 × 21,0. Л. 6 — темно-синий, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 7.— серый, фотографии 11,0 × 16,8. Л. 8 — коричневый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 9 — темно-синий, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 10 — серый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 11 — темно-зеленый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 12 — серый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 13 — коричневый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 14 — темно-синий. 3 фотографии: 10,9 × 16,5; 9,2 × 16,7; 16,5 × 11,5. Л. 15 — зеленый, фотографии 22,6 × 16,0. Л. 16 — серый, фотографии 16,2 × 22,3. Л. 17 — коричневый, фотографии 16,5 × 21,5. Л. 18 — темно-синий, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 19 — зеленый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 20 — серый, фотографии 16,7 × 22,0. Л. 21 — коричневый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 22 — синий, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 23 — зеленый, фотографии 16,2 × 21,0. Л. 24 — коричневый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 25 — темно-синий, фотографии 16,3 × 22,5. Л. 26 — зеленый, фотографии 16,5 × 22,5. Л. 27 — коричневый, фотографии 25,8 × 37,8. Л. 28 — темно-синий, фотографии 28,3 × 38,3. Л. 29 — зеленый, фотографии 25,5 × 37,1. Л. 30 — серый, фотографии 26,0 × 38,0.

2 Потто В. А., Одинцов С. И. История Ахтырского полка. Т. 2. 1765–1796. СПб., 1902. С. 4.

3 Военно-исторический клуб «Ахтырские гусары». http://www.gusa.ru

4 Подолия. 1908, 19 декабря.

5 По мнению А. Н. Кайгородцева, в нижнем ряду третий слева — ротмистр Лев Панаев, третий справа — штаб-ротмистр Гурий Панаев, в верхнем ряду первый слева — ротмистр Борис Панаев.

6 Шишков С. С. Награды России. 1698–1917 гг. Т. 3. С. 63, 68.

7 ГА РФ. Ф. 651. Оп. 1. Ед. хр. 80. Л. 74.

8 Там же. Ед. хр. 81. Л. 8, 9.

9 Щенникова Л. А. Ахтырская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Т. IV. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. С. 217–218.

10 Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М.: Наука, 1990. С. 106.

11 Там же. С. 111.

12 Там же. С. 107.

13 ГА РФ. Ф. 651. Оп. 1. Ед. хр. 81. Л. 6.

14 Там же, Л. 8.

15 ргали. Ф. 1568. Оп. 1. Ед. хр. 59.

16 http://www.sbirskysk.nkp.cz

17 Сведения о фотографах предоставлены историком российской фотографии А. П. Поповым.

18 По воспоминаниям О. Н. Куликовской-Романовой, летом 1914 г. Н. А. Куликовский вступил в 12-й гусарский Ахтырский полк и с ним ушел на фронт: http://www.fund_olga.ru

В.С. Зайцева, Л.Т. Кожокарь

Коллекции фотографий и негативов в собрании музея-заповедника «Сталинградская битва»: история формирования, проблемы хранения

Музей-заповедник является преемником Музея обороны Царицына имени тов. Сталина, который был открыт 3 января 1937 г. За короткий срок, с 1936 по 1937 г., был собран и показан ценный исторический материал по эпохе Гражданской войны и боям за Царицын в 1918–1920 гг. В годы Великой Отечественной войны музей находился в эвакуации. Но война не прервала его историю. В 1942 г. у стен Сталинграда разыгралась одна из величайших битв в истории Второй мировой войны. Уже в ноябре 1942 г. Военный совет Сталинградского фронта и городской комитет обороны приняли решение по сбору материалов о героических защитниках Сталинграда для будущего Музея обороны Сталинграда. В 1948 г. музей вновь открылся с новым названием «Музей обороны Царицына — Сталинграда». В дальнейшем он еще несколько раз менял свое наименование, а в 2007 г. стал объектом Государственного историко-мемориального музея-заповедника «Сталинградская битва». С 31 января 2008 г. музей-заповедник отнесен к федеральным государственным учреждениям.

Научным коллективом музея проводилась большая работа по исследованию тем обороны Царицына и Сталинградской битвы: совершались экспедиции по местам боев, выявлялись исторические материалы в местных и центральных музеях и архивах, велась обширная переписка с участниками событий, проводились встречи с ними. С целью сбора экспонатов научные сотрудники отправлялись во все концы страны, в их маршрутах были Москва, Ленинград, Минск, Одесса, Измаил, Средняя Азия, Урал, Сибирь и др.1

Пополнялись коллекции музея в точном соответствии с происходящими в стране историческими процессами. В начале 1990-х гг. поступают предметы от участников вооруженных конфликтов в Афганистане, а с 1995 г.— в Чеченской республике. Крупные поступления нового тысячелетия — часть собрания музея Обороны Заволжья и фонд бывшего музея Качинского высшего военного авиационного училища летчиков.

На сегодняшний день в фонды музея-заповедника «Сталинградская битва» входят коллекций: «Вещевые источники», «Изобразительные источники», «Негативы, кинофоноисточники», «Нумизматика и драгметаллы», «Оружие, боеприпасы и боевая техника», «Письменные источники», «Подарки» и «Фотоисточники». Всего в фондах насчитывается свыше 169 814 единиц музейных предметов и научно-вспомогательного материала. Основной фонд — 93227 единиц. Среди этого типового многообразия по количеству единиц хранения и по широте использования во всех видах музейной деятельности выделяются фотодокументы.

До 2012 г. существовала единая фондовая коллекция фотодокументов: «Кино-фоно- и фотоисточники и негативы», которая содержала 83 000 единиц хранения. После проведенной сверки был выделен отдельный фонд «Негативы, кино- и фоноисточники», который насчитывает более 60 000 единиц, из них 34 000 основного фонда. Фондовая коллекция включает в себя негативы на стекле и пленке, хроникально-документальные фильмы, видеомагнитофонные ленты, аудио- и видеокассеты, грампластинки, магнитные ленты. Фондовая коллекция «Фотоисточники» включает в себя более 23 000 единиц хранения, из них 10 000 основного фонда. Фонд состоит из позитивных фотоотпечатков, фотоальбомов.

В своей деятельности, связанной с фондами, музей руководствуется инструкциями по учету и хранению музейных ценностей, те или иные положения которых могли оказывать непосредственное влияние на исторически складывающиеся музейные фонды, в частности, на состояние учета, хранения, изучения фотографий и негативов. Например, согласно инструкции по учету, инвентаризации и хранению музейных материалов, принятой в 1938 г., вводившей три основные стадии учета (первичная регистрация в книгах поступлений, инвентаризация и специальный учет предметов), в книгу поступлений не должны были вноситься негативы, диапозитивы и кинопленки, поступающие непосредственно в фототеку музея, где они и должны были учитываться сразу в инвентарных книгах2.

Согласно этой инструкции первая запись, негатив № 1 «К.Е. Ворошилов, делегат», от 30 августа 1949 г. была сделана в инвентарной книге. В «Инструкции по учету и хранению музейных ценностей музеев системы Министерства культуры СССР» от 1968 г. фотографический материал выступает в качестве самостоятельного типа источников. Поэтому все негативы, занесенные в инвентарные книги с № 1 по 6749, были записаны в книгу поступлений. И с этого момента негативы, поступающие в музей, проходят первичную регистрацию и инвентаризацию, т.е. научную регистрацию.

Первая фотография была занесена в книгу поступлений под № 98/2 «Конев Василий Викторович» в 1951 г. Конев В. В.— колхозник колхоза «Большевик» Бударинского района Сталинградской области — купил на свои сбережения самолет и подарил его Красной Армии. На этом самолете летал трижды Герой Советского Союза И. Н. Кожедуб.

А первая запись в инвентарную книгу фотодокументов была сделана 23 февраля 1977 г.: «Колупаев Василий Иванович, красноармеец 64 армии Сталинградского фронта. (Портрет погрудный, анфас, в гражданском костюме, наголо бритый)».

Фонды музея-заповедника «Сталинградская битва» располагают богатой коллекцией фотодокументов. Фотографии разделены на коллекции. Первая — самая многочисленная. Это снимки периода Сталинградской битвы, иллюстрирующие героический подвиг советского народа. К самым ранним фотодокументам относятся материалы, которые объединены в отдельную коллекцию. Это фотографии о Царицыне, событиях, связанных с историей гражданской войны на Дону и в районе Царицына.

Фондовая коллекция хранит большое количество фотографий, запечатлевших возрождение Сталинграда после войны: восстановление города, строительство таких гигантов, как Волжская гэс, Волго-Донской канал имени В. И. Ленина.

Г. А. Зельма (1906–1984). В штабе 62-й армии. Командующий армией В. И. Чуйков (второй слева), начальник штаба армии Н. И. Крылов, генерал К. А. Гуров, командующий 13-й гв. дивизией А. И. Родимцев. Сталинград. 1942
МЗСБ КП-19287/2838, НЕГ-1813/1

Фотодокументы об участии наших земляков в вооруженных конфликтах в Афганистане и Чеченской республике выделены в отдельную коллекцию.

Особый интерес представляют личные фонды — фотоматериалы, посвященные отдельным персоналиям.

В фондовой коллекции фотодокументов также имеются фотографии, показывающие войска противника в период Сталинградской битвы.

Коллекция негативов охватывает период от 1910-х до 1990-х гг. В фондовую коллекцию негативов входят кадры, закупленные музеем у известных фотокорреспондентов. Особый интерес вызывают негативы фотокорреспондентов — участников Сталинградской битвы: Г. Зельмы, Я. Рюмкина, Г. Липскерова, П. Трошкина. Эти негативы уникальны именно тем, что были сделаны здесь, в Сталинграде, во время боев, в трудных неприспособленных условиях.

Также хочется выделить негативы фотокорреспондентов Е. Сивакова, А. Маклецова, на которых запечатлена мирная жизнь нашего города после войны.

Первоначально у музея не было фондохранилища. Предметы хранились в таких условиях, которые не отвечали музейным требованиям. Только в январе 1950 г. появилась возможность выделить для фондов отдельное помещение. Все оборудование состояло из двух самодельных деревянных шкафов. 7 ноября 1983 г. фонды музея переехали в здание нового фондохранилища общей площадью 1081 квадратный метр.

Фотографии и фотоальбомы хранились в деревянных шкафах. В 2011 г. музей приобрел новое оборудование — металлические шкафы. Каждая фотография хранится в отдельном конверте, на котором указан инвентарный номер. В процессе сверки фотоисточников улучшаются условия их хранения: происходит замена старых конвертов на новые, хорошего качества, не содержащие кислоту и лигнин. Конверты хранятся в папках, где разложены в порядке возрастания номеров, а вложенная топографическая опись облегчает поиск необходимого документа. Папки хранятся на полках вертикально, имеют свою нумерацию.

Большое количество фотографий находится в фотоальбомах. Для их защиты между листами вложены прокладки из микалентной или папиросной бумаги. Согласно инструкции 1985 г. альбомы с позитивами должны храниться в вертикальном положении. Но, как показала практика, крупноформатные, тяжелые и объемные фотоальбомы лучше хранить в горизонтальном положении.

Негативы хранятся в порядке возрастания инвентарных номеров. Большая часть коллекции негативов на пленке, но имеются негативы на стекле формата 9 × 12, 13 × 18, 18 × 24 и даже формата 24 × 30 см. Каждый негатив обернут микалентной бумагой и вложен в бумажный конверт, на котором написан инвентарный номер и приклеен контрольный отпечаток. Негативы хранятся вертикально в металлических картотечных шкафах. Для сохранения хрупких музейных предметов — негативов на стекле, в фотолаборатории изготовляются их страховые копии на пленке.

Работа с фотодокументами ведется в хлопчатобумажных перчатках, т.к. каждый отпечаток пальцев является повреждением эмульсионного слоя; брать фотографию или негатив нужно только за края.

Основная проблема хранения фотодокументов заключается в том, что они имея сложную физическую и химическую структуру, требуют особых условий для обеспечения их сохранности. Ухудшение качества документов — естественный и неизбежный процесс. Задача хранителя — создать все необходимые условия, чтобы сберечь эти уникальные изобразительные источники — «застывшие мгновения времени».

Оптимальный выход для пользования этим фондом — перенести информацию на новый носитель, например, электронный.

1 Богатова Т. А. Музей: путь длиной в 60 лет. Музей: история и современность. Материалы научно-практической конференции, посвященной 60-летию музея. Волгоград: Комитет по печати и информации, 1997.

2 Инструкция по учету и инвентаризации и хранению музейных материалов (для республиканских, краевых, областных и районных музеев системы НКП РСФСР), М., 1938. Подробнее см.: Петрова Л. Ф. Создание и развитие музейных фондов. Музей: история и современность. Материалы научно-практической конференции, посвященной 60-летию музея. Волгоград: Комитет по печати и информации, 1997; Богатова Т. А. Музей: путь длиной в 60 лет; Российская культура в законодательных и нормативных актах. Музейное дело и охрана памятников. 1991–1996. М., 1998.

Н.А. Станулевич

Фотографические альбомы из собрания Научно-исследовательского музея Российской академии художеств

Современная фотографическая коллекция Научно-исследовательского музея Российской академии художеств (НИМ РАХ) насчитывает порядка 37 000 негативов (около 10 000 из них — на стекле), 27 000 фотографий и 11 300 диапозитивов. Тематика фонда фотонегатеки — фотодокументы по архитектуре, живописи, скульптуре, истории искусств и личные фонды. Среди фотографий из собрания музея особый интерес представляют альбомы (сброшюрованные или в виде листового материала с декоративно украшенными обложками).

Наиболее ранними по поступлению в коллекцию экспонатами фотонегатеки НИМ РАХ являются фотографии, имеющие наклейки: «И.А.Х. опись по классам. Архитектурных рисунков. № ...». Среди них обнаружены два отпечатка на соленой бумаге: «Улица в Муттра (город находящийся между Агрою и Дельги, в Индостане)» (инв. № 18382. 37,8 × 46,9 см) и «Мечеть построенная Аурунгзебом, сыном шаха Джегана. 2-я половина XVII века» (инв. № 18383. 37,4 × 46,9 см). Вторая фотография в левом нижнем углу имеет наклейку: «И.А.Х. опись по классам. Архитектурных рисунков. № 162».

В книге «Опись рисункам по архитектурному классу» запись под номером 162 содержит следующую информацию: «Два фотографических снимка: вид улицы в г. Муттра (между Агрою и Дельги, в Индостане) и вид храма в этой же улице; оба на двух листах, в одной дубовой раме, под стеклом». Запись № 1157 от 1 апреля 1872 г.: «Вместо разбитого вставлено новое стекло 1,75 к.». На сегодняшний день рама утрачена, экспонаты представляют собой два отдельных фотоотпечатка, каждый из которых наклеен на подложку.

В 1901 г. был составлен и напечатан «Каталог рисунков и чертежей Архитектурного Класса, приобретаемых Императорскою Академией Художеств с 1871 г.». В этом каталоге фотографии Муттры не указаны, т.к. в него были включены только отпечатки, находившиеся в помещениях архитектурных классов Академии художеств на момент составления каталога, «но много их хранилось также в кладовых, шкафах, мастерских профессоров-руководителей и в классных аудиториях»1.

Фотографические альбомы являются наиболее ценными среди фотографий благодаря не только своей уникальной тематике, но и большей по сравнению с другими экспонатами информацией о их бытовании. Опишем наиболее интересные из них.

Альбом с фотографиями горельефов в здании Московского Сената был передан из библиотеки Всероссийской Академии художеств 28 марта 1941 г., о чем свидетельствуют не только документы поступления, но и наклейки на форзаце: «Библиотека И.А.Х. Шкаф 1 Полка 1 № 11 опись № 1233»; «Библиотека И.А.Х.».

Настюков. Горельеф в круглой зале в здании Присутственных мест в Москве. «И север художество рождает». «Установление Академии Художеств». 1866
Альбуминовый отпечаток. 21,1 × 28,8; бланк 34,6 × 51,9 см
НИМ РАХ, инв. № 5854

Г. Кривцов. Мат-Мурад Диван-Беги. Портрет. 1873
Альбуминовый отпечаток.
12,6 × 9,3; наклеен на лист
28,2 × 39 см вместе со второй
фотографией такого же
формата. ним рах, инв. № 18429

Переплетная крышка альбома (36,3 × 54 см) выполнена из коричневого коленкора с тиснением, имитирующим кожу. Надпись «Фотографические снимки с горельефов находящихся в большой круглой зале в здании судебных установлений в Москве» выполнена золотым тиснением.

На форзаце из белого муара имеется овальная художественно выполненная наклейка с надписью черными чернилами: «В большой круглой зале, находящейся в здании Сената в Московском Кремле, сооруженной Архитектором Казаковым в 1776–1787 г. существуют 18 горельефов, изображающих великие деяния Императрицы Екатерины II-ой. Горельефы эти работы скульпторов Юсти и Таненберга, были реставрированы под наблюдением Профес. Скульптуры Н. А. Ромазанова в 1866 г. Представляемые при сем исполнены фотографом Настюковым. Производитель работ по возобновлению здания и зала Академик Архитектуры К. Афанасьев». Маленькая прямоугольная наклейка со срезанными углами содержит информацию об авторе текстов к фотографиям (черными чернилами: «Текст Лебедева», ниже красными чернилами: «Короб. бр. № 3»).

Альбом представляет собой художественно оформленную обложку и восемнадцать не сброшюрованных листов (34,6 × 51,9 см) с фотографиями. Каждый лист содержит фотоотпечаток и текст, включающий порядковый номер, авторское название горельефа, описание события, изображенного на архитектурном элементе.

В коллекции фотонегатеки ним рах находится также так называемый «Хивинский» альбом, который состоит из 66 листов (28,2 × 39 см). На 33 листах представлено по одной архитектурной фотографии на каждом и на 9 листах расположено по две фотографии, с типами жителей Хивинского ханства. Перед каждым фотографическим листом имеется страница с пояснительным текстом. Переплетная крышка альбома (29,8 × 42 см) выполнена из коричневого коленкора с тиснением, имитирующим кожу. Надпись золотым тиснением: «Виды и типы хивинского ханства. Альбом, составленный по распоряжению, командовавшего войсками действовавшими против Хивы, генерал-адъютанта Фон Кауфмана I-го подпоручиком Григорием Кривцовым. 1873». На корешке тиснение золотом: «Альбомъ Хивы». Сохранилась и позолоченная застежка альбома.

На титульном листе можно найти информацию о типографии, участвовавшей в оформлении издания: «Тип.— Лит. Э. Аргольда. Лит. 59».

Рассмотрим пример презентации материала в альбоме. Альбуминовый отпечаток «Мат-Мурат диван-беги» (инв. № 18429) наклеен на лист альбома вместе с фотографией «Рахмат-Улла-Есоул-Баш.» (инв. № 18428). Фотографии отделены друг от друга ажурной золоченой рамкой. Под отпечатками подпись: «Снимал с натуры подпоручик Григорий Кривцов».

Фотографии предваряет текст на отдельном листе:

«Мат-Мурад и Есаул баш Рахмат-Улла.

Richebourg (?). Екатерининский дворец
в Царском Селе. Фасад со двора. 1859
Альбуминовый отпечаток. 31,4 × 31,8; бланк
72,8 × 51,0 см
ним рах, инв. № 16600

Диван-беги Мат-Мурад, до занятия Хивы русскими войсками, был главным советником хана и его именем неограниченно управлял всем ханством. Как бывший воспитатель хана Мат-Мурад имел на него огромное влияние и постоянно пользовался этим влиянием, чтобы восстановить хана против русских. Мат-Мурад единственный виновник погрома Хивы, который он накликал своими дерзкими, вызывающими действиями. В народе Мат-Мурад пользовался дурною репутацию за свое взяточничество и жестокость. Несправедливые поборы сильно озлобили против него народ; Мат-Мурад командовал вместе с диван-беги Мат-Ниазом, хивинскими войсками, пытавшимися остановить под Учь-Учаком наступающий туркестанский отряд; разбитый на голову, он поспешно переправился чрез Аму-Дарью, и под Шейх-арыком снова собрал войска, чтобы препятствовать переправе русских войск, чрез Аму-Дарью. Хивинский лагерь под Шейх-арыком, как известно, был сбит и войска Мат-Мурада рассеяны, после чего отряд спокойно совершил переправу; под Хазараспом, Мат-Мурад еще раз попытался вступить в бой с туркестанским отрядом и снова был разбит. Мат-Мурад бежал к иомудам, вместе с ханом и с ним же вместе явился в русский лагерь, к Командующему войсками с повинною головою.

Мат-Мурад отправлен на жительство в Казалинск; ту же участь разделил с Мат-Мурадом и его главный пособник есаул баш Рахмат-Улла».

Менее богато украшенным, но не менее ценным является альбом с видами Екатерининского дворца в Царском Селе, представляющий собой папку зелененого картона (77 × 52 см) с отдельными листами фотографий и текстовыми материалами (72,8 × 51 см). На лицевой стороне папки типографским методом нанесено название альбома и вся информация о нем, из которой мы узнаем, что перед нами экземпляр иллюстрированного художественного очерка «Trésors d'art de la Russie» Теофиля Готье 2, выпущенного в Париже 1859 г. под высочайшим покровительством императора Александра II и императрицы Марии Александровны.

В альбоме содержится 26 листов: титульный лист, 15 листов с фотографиями и 10 с текстом на французском языке с обеих сторон листа. Перечислим авторские названия фотографий, вложенных в папку: «Façade sur la cour d'honneur — Фасад со двора» (инв. № 16600), «Iconostase de la chapelle — Иконостас в часовне» (инв. № 16601), «Tribune emperialle de la chapelle — Царское место в часовне» (инв. № 16602), «Chambre a couches de l'empereur Alexander I-er — Комната Александра I-го с кушетками» (инв. № 16603), «Salon de l'appartement d'Alexander I-er — Салон Александра I-го» (инв. № 16604), «Yantarnaïa zala — Янтарная комната» (инв. № 16605), «Galerie de tableux — Картинная галерея» (инв. № 16606), «Vue en enfilade des appertements — Парадная анфилада» (инв. № 16607), «Grande salle — Большой зал» (Инв. № 16608), «Salle des potiches — Зала с вазами» (инв. № 16609), «Antikamera pervaïa — Первая антикамера» (инв. № 16610), «Arabeskovaïa zala — Арабесковая гостиная» (инв. № 16611), «Lionskaïa zala — Лионская гостиная» (инв. № 16612), «Salon chinois — Китайский зал» (инв. № 16613), «La veuve du Marin» (инв. № 16614).

Папка с фотографиями Екатерининского дворца по описи 1934 г. имеет № 120-а. В 1932 г. в связи с воссозданием Всероссийской Академии художеств был поднят вопрос о восстановлении музея. В 1932–1934 гг. происходил процесс выявления и учета музейных ценностей, была начата «Опись 1932 г. по фотографии ах», в которую занесено по состоянию на 1937 г. 2793 экспоната3.

В заключение необходимо отметить, что научное изучение фонда фотонегатеки ним рах началось лишь в 2011 г., надеемся, в дальнейшем с каждым годом для нас будут открываться новые фотографии, имена и факты.

1 Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 / Сост. С. Н. Кондаков. спб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914–1915. Т. 2. С. 103.

2 Gautier Théophile // Dictionnaire critique des historiens de l'art. Institut national d'histoire de l'art: [сайт]. URL: http://www.inha.fr/spip.php?article2332.

3 Станулевич Н. А. Фотографическая коллекция Музея Академии художеств // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музее». Санкт-Петербург, 2–4 октября 2012. С. 77–80.

Д.Ю. Филиппов, Е.В. Чумичёва

Из опыта каталогизации музейных и архивных фотодокументов: издание альбома-каталога «Рязань в фотографиях XIX – первой трети XX века»

В 2012 г. Рязанским историко-архитектурным музеем-заповедником (РИАМЗ) был издан альбом-каталог «Рязань в фотографиях XIX — первой трети XX века», подготовленный совместно с Государственным архивом Рязанской области (ГАРО). Выход издания, получившего высокую оценку рецензентов, стал событием в культурной жизни города. Публикации предшествовала многолетняя исследовательская работа с фотособраниями музея и архива. В предлагаемой статье предпринята попытка анализа опыта работы с коллекциями фотодокументов при подготовке их к публикации.

Введение в научный оборот музейных предметов, архивных документов входит в число основных задач учреждений, осуществляющих их хранение. Одной из форм этой работы является каталогизация собраний.

В числе самых крупных коллекций музея-заповедника — фонд фотодокументов, который насчитывает более 24 000 музейных предметов середины XIX — конца XX в. Итогом научного исследования коллекции должна стать ее полная каталогизация, которая даст наиболее точное представление о музейном фотографическом собрании, об истории его возникновения и комплектования. Эта задача была поставлена перед хранителем фонда фотодокументов РИАМЗ Е.В. Чумичёвой.

Для начала работы по каталогизации музейного фотособрания была выбрана тематическая коллекция с видами гражданской архитектуры Рязани. Это одна из наиболее востребованных в экспозиционной, научно-исследовательской, публикационной деятельности коллекция и, как представлялось вначале, наиболее точно аннотированная. Однако при внимательном изучении коллекции стало понятно, что задача, которая встает перед автором-составителем каталога, будет гораздо сложнее, чем она виделась первоначально.

В итоге, работа над изданием заняла долгие восемь лет. За это время его концепция была пересмотрена, а круг вопросов, поставленных и разрешенных при подготовке фотодокументов к каталогизации и публикации, значительно расширился.

Как известно, самым трудоемким этапом работы над каталогами кинофотодокументов является выявление всех сохранившихся изобразительных документов по теме исследования и письменной документации, имеющей непосредственное отношение к их происхождению, содержанию и внешним особенностям1. Выявление и отбор фотодокументов для каталога заняли несколько лет, и в процессе стала очевидной другая, не менее сложная проблема: существующая атрибуция фотографий не столь точна и исчерпывающа, сколь того требуют рамки научной публикации. Возникла необходимость проведения уточнения авторства и датировки. Изучение документов научного архива музея, старой учетной документации позволило восстановить историю формирования фотособрания РИАМЗ. Это, в свою очередь, дало возможность установить или уточнить авторство и датировку многих снимков.

А.Н. Секирин. Рязань. Семинарская улица. Здание Редутного дома. 1926 Стеклянный негатив. 9 × 12 см РИАМЗ, КП-24637/439 (ГАРО. Фототека. № О–13908)

Параллельно проводилась идентификация фотодокументов по видам фотографических техник, что потребовало повышения уровня теоретической подготовки и наработки практического опыта.

Самостоятельную проблему представляло содержание снимков: в большинстве случаев потребовались идентификация и уточнение месторасположения изображенных объектов, выяснение функционального назначения зданий — памятников архитектуры — на момент съемки.

К сожалению, специальной литературы по истории застройки Рязани, которая могла бы быть полезной в работе над каталогом, на тот момент не существовало. Поэтому требовались дополнительные исследования на основе архивных документов и консультации специалиста по исторической застройке города. Эта сложная и очень существенная часть работы стала основной задачей второго автора каталога — заместителя директора ГАРО по научно-методической работе, кандидата исторических наук Д.Ю. Филиппова. Результатом совместной творческой и научно-исследовательской деятельности и стал альбом-каталог «Рязань в фотографиях XIX — первой трети XX века».

Первоначально задача издания предполагала лишь введение в научный оборот одной из тематических коллекций фотодокументов РИАМЗ, однако в процессе работы она существенно расширилась. Прежде всего, было решено увеличить объем публикуемых материалов, включив в каталог помимо фотографий из коллекции музея-заповедника фотодокументы Рязанского архива.

Подобный подход позволил объединить в рамках каталога два самых больших и полных собрания фотодокументов в Рязанской области. К тому же в результате первых совместных шагов по отбору материала для каталога выяснилось, что существуют комплексы фотографий, которые по разным причинам оказались разрозненными и частями вошли в оба собрания. Например, снимки загородной усадьбы Рюминых в Рюминой роще (1860-е) 2, фотографии 1880–1890-х гг. известного рязанского фотохудожника В.Н. Либовича3, работы фотографа К.В. Панкова, выполненные по заказу музея в 1919–1923 гг.4 Оказалось, что в ряде случаев оригинальные стеклянные негативы хранятся в коллекции РИАМЗ, а отпечатки с них — в собрании ГАРО. Более того, пока шла работа над каталогом, обе фототеки пополнились фотоматериалами из коллекции исследователя-краеведа Л.В. Димперана. Фотодокументы сразу были аннотированы и вошли в издание 5.

Особенности истории формирования каждого из фотографических фондов, как и различные задачи, стоявшие перед архивом и музеем при их формировании, определили количественный и качественный состав фотособраний, а также тематику представленных документов.

Так, коллекция снимков с видами гражданской архитектуры Рязани в фотофонде РИАМЗ собиралась на протяжении всего периода существования музея с 1884 г. с целью зафиксировать и сохранить хотя бы на пленке исторический облик города. Она вошла в каталог в полном составе.

Иначе происходило формирование фототеки ГАРО, насчитывающей более 40 тысяч единиц хранения. Фотодокументы, отражающие историю градостроительства, поступали в собрание ГАРО либо как ранее сложившиеся комплексы (как, например, часть архива Рязанской ученой архивной комиссии), либо как частные собрания, поступавшие в составе личных фондов (собрание архитектора Н.С. Смирнова, краеведов С.В. Чугунова, Л.В. Димперана и др.), нередки и случайные поступления. Из большого массива фотоматериалов с видами города из фототеки архива были отобраны только наиболее интересные, ценные и, как правило, оригинальные снимки. В итоге, из 413 публикуемых в альбоме-каталоге фотографий 245 относятся к коллекции РИАМЗ, 134 — к фототеке ГАРО, а 34 снимка представлены в обоих собраниях.

Расширение рамок каталога за счет включения в него материалов фототеки архива дало более полный охват фотодокументов, отразивших исторический облик Рязани разных лет, и потребовало дополнить издание полноценной справочной информацией. Необходимость в научно-справочном издании, в котором широкий визуальный ряд сопровождался бы четкими историческими аннотациями, давно существовала в местном сообществе. Учитывая эти обстоятельства, авторы приняли принципиальное решение о необходимости снабдить все публикуемые фотодокументы не только каталожными описаниями, но и аннотациями, а также историческими комментариями. Работа по комментированию фотодокументов велась с привлечением специальной, справочной литературы и документов ГАРО. Позже каталог был дополнен именным и предметным указателями. В результате, по составу, концепции и принципу построения издание в своей окончательной редакции стало значительно отличаться от первоначального замысла.

При имеющихся объемах хранения далеко не каждый фотодокумент может быть представлен широкой публике без целенаправленного отбора. Изначально в основе отбора лежала идея публикации видовых снимков города, наиболее ярко отражающих гражданскую архитектуру Рязани. Однако в ходе работы при расширении числа публикуемых источников, изменились и принципы отбора материала. При работе с фотодокументами было решено включить в каталог фотографии других жанров и тем самым воссоздать на страницах альбома-каталога широкий историко-культурный контекст провинциальной жизни второй половины XIX — первой трети XX в.

Этому способствовали специфические черты фотодокумента как исторического источника, сочетающего ряд характерных свойств.

Так, каждый фотодокумент, запечатлевая факты реальной действительности, превращает фотокадр в своеобразную техническую репродукцию этой действительности, что очень ценно, учитывая преходящий характер жизненных явлений6. Зачастую эта «репродукция» может быть единственным источником информации. Например, в некоторых случаях архитектурный облик городских улиц, отдельных зданий остается зафиксированным только на фотографии. Даже если сохранились архивные чертежи и планы этих сооружений, фотодокумент воспроизводит реальный облик объектов на момент съемки, а совокупность разновременных кадров позволяет проследить изменения, не зафиксированные в письменных источниках.

Вместе с тем, «фотогенетичность», характерная для фотодокументов, позволяет запечатлеть одно мгновение события или явления с присущим им ритмом, реальным движением, что производит впечатление «схваченного на лету»7. Эта особенность фотографии привела к идее включить в издание и те снимки, на которых архитектура играет подчиненную роль — роль декорации, а на передний план выходит повседневная жизнь провинциального города столетней давности. Случайные уличные сцены, тихие дворы и шумные базары, общественные торжества и беспечные детские игры, семейный отдых на природе и стихийные манифестации революционных лет — течение времени, осколки которого ухватил объектив фотографа. Собранные вместе, они позволяют погрузиться в иную, давно ушедшую эпоху, а благодаря публицистичности, свойственной фотодокументу, информация, заключенная в нем, дает возможность не только образно представить событие, но и осмыслить его8.

Фотодокумент — это не только полноценный изобразительный исторический источник, но и произведение искусства, обладающее своей эстетической ценностью и способностью воздействовать на зрителя, причем соотношение документальной информативности и художественных достоинств конкретного снимка может быть различным. Немалую роль в этом играет субъективное авторское начало и мастерство фотографа. При отборе фотографий для публикации основным был

В. Н. Либович. Рязань. Семинарская улица. Здание завода сельскохозяйственных орудий. Вид с востока. 1891–1898
Глянцевый коллодионовый отпечаток. 22,8 × 29 см
РИАМЗ, КП-9516/2

документальный принцип. Благодаря этому у издания появилась еще одна, на взгляд авторов, не менее важная задача — представить на страницах альбома-каталога живой, естественный облик губернского города: не только его парадный вид, но и городские задворки, рабочие окраины, промышленные зоны.

Исходя из отобранного документального материала и поставленных задач, был выбран и принцип построения издания — географически-хронологический. Фотодокументы сгруппированы географически (по улицам или районам города); внутри каждой группы, которой отведен отдельный раздел каталога, фотографии одного и того же места или здания выстроены по ходу движения вдоль улицы и с учетом времени съёмки. Подобное построение издания показалось авторам наиболее удобным для работы с каталогом. Географический принцип расположения фотодокументов позволяет читателю соотнести объекты, изображенные на фотографии, с современной топографией города. Хронологический порядок дает возможность проследить те, порой едва уловимые, изменения в облике отдельных улиц, зданий и всего города в целом, что появляются с течением времени.

Однако при создании так называемого «маршрута движения» по губернской Рязани возникло немало трудностей. Публикуемые коллекции, при всем их богатстве, не обладают таким набором снимков, который представил бы читателю каждую улицу города. В итоге, изучая каталог, читатель как бы исследует город, пересекая его довольно извилистым путем в трех основных направлениях по главным рязанским магистралям рубежа XIX–XX вв.: по улицам Московской, Астраханской и Владимирской, с некоторыми отступлениями от «главного маршрута» на прилегающие улицы.

В альбом-каталог вошли и снимки ближайших окрестностей города: Рюминой Рощи, Оки и Трубежа, пойменных лугов, составляющих, наряду с архитектурой, живую среду города. Они позволяют расширить, раскрыть его границы, создавая более полное ощущение пространства, в котором протекала повседневная жизнь горожан рубежа XIX–XX вв.

Каталог снабжен списком соответствия старых и новых названий улиц (в тексте аннотаций названия улиц и архитектурных объектов даются по состоянию на момент съемки). Для соотнесения представленных видов города с современными улицами в издание включены репродукции плана Рязани, составленного межевым инженером В. Н. Галактионовым в 1909 г. В начале каталога дан общий вид плана, а каждый раздел издания, соответствующий определенному району города, дополнен увеличенным фрагментом плана с изображением данной части города.

Общие хронологические рамки каталога не случайны: к 60-м годам XIX в. относятся первые опыты фотосъемки Рязани, а до 1930-х гг. она еще сохраняла характерные черты губернского города, сложившиеся в XIX столетии.

Фотографии одних и тех же зданий, улиц, снятые порой с одного ракурса в разные годы, отразили не только перемены в архитектурном облике города, но и сложные переломные времена в истории страны: изменения уклада и ритма жизни, идеологии и общественных настроений. В зафиксированных объективом фотографа случайных подробностях — будь то костюмы людей, попавших в кадр, вывески, афиши, рекламные объявления и политические лозунги — запечатлелась смена эпох. Перед нами уникальные исторические источники, которые благодаря своей информационной насыщенности, заключенной именно в деталях, создают условия для интегрированного представления о действительности9.

Географическо-хронологический принцип расположения фотодокументов в каталоге позволяет отметить еще одну их особенность. Кинофонофотодокументы в контексте исторического знания особую роль автора снимка. Поскольку в Рязани было не так много значительных и значимых архитектурных объектов, многие фотографы в разное время зачастую снимали одни и те же памятники. Так, в каталоге выстраивается целый ряд фотографий одного объекта: здания Дворянского собрания, I (Первой) мужской гимназии, епархиального училища, городского театра, здания пансиона Рязанской мужской гимназии и др. Появляется возможность проследить не только изменения архитектурного облика здания или смену исторических эпох, но и сравнить мастерство и особенности авторского стиля разных фотографов, среди которых выдвигаются на первый план такие мастера художественной фотографии, как Блюм, В. Н. Либович, К. Лайман, А. Д. Степанов, М. С. Заблоцкий.

Особое место при подготовке каталога занял процесс аннотирования фотографий, который шел по нескольким направлениям. При атрибуции многих архитектурных объектов были использованы карты, планы и документы из фондов ГАРО. Так, например, зафиксированный на панорамном снимке В. Н. Либовича процесс ремонта дома купца Н. И. Гордеева на ул. Соборной позволил уточнить датировку фотографии, поскольку в документах архива отражена точная дата этого ремонта10.

Иногда было необходимо выяснить сразу ряд ключевых моментов: точно установить объект, место и время съемки. Одним из определяющих характеристик фотодокумента является наличие вполне определенных границ фотокадра11. Поэтому при атрибуции применялся сравнительный визуальный анализ сходных снимков, в случае если хотя бы один из объектов, изображенных на одной из фотографий, был точно известен. Так были атрибутированы сразу несколько фотоснимков, на которых изображен дом П. Р. Еропкиной на ул. Семинарской — деревянное здание с очень характерным декором в русском стиле. Изначально это здание на одной из фотографий было аннотировано абсолютно неверно, как загородная дача. Провести правильную атрибуцию объекта и установить место его расположения удалось благодаря другому снимку, на котором дом Еропкиной соседствует с известным зданием Владимирской (семинарской) церкви12.

Некоторые особенно сложные для атрибутирования фотографии требовали «полевых исследований» с выходом в город, где приходилось ориентироваться на местности, уже практически неузнаваемо измененной. В этом случае могла помочь даже незначительная архитектурная деталь: декор оконного проема здания, сохранившаяся в редких случаях деревянная резьба и т.д. Но успешно разрешать такие проблемы атрибуции было возможно лишь при условии хорошего знания собственных фотофондов, подробного изучения огромного массива архивных документов, досконального знания архитектуры своего города — т.е. личного, годами наработанного опыта, без которого подобная задача не была бы выполнена. Большой удачей было то, что параллельно с работой над каталогом велась работа над материалами Рязанского тома «Свода памятников архитектуры и монументального искусства России»13, подготовленного (с) Сектором свода памятников Государственного института искусствознания (г. Москва). Для этого издания Д. Ю. Филипповым были проработаны основные фонды ГАРО по вопросам городской застройки, выявленные сведения оказались полезными и для материалов каталога.

В результате, многие фотодокументы в каталоге сопровождаются краткими историческими аннотациями и комментариями, в которых могут содержаться сведения о времени постройки памятника, архитекторе, владельцах усадьбы или здания, а также история его использования. Каталог содержит комментарии двух видов — подробные и развернутые, когда речь идет о малоизвестных памятниках или событиях, и краткие, когда объекты, представленные на фото, хорошо известны.

Кроме того, в аннотациях, там, где это необходимо, помимо главного объекта съемки указываются все памятники, запечатленные на снимке. Приведем пример подобной аннотации: «Панорама Рязани с Трубежа во время разлива. Фотограф Д. Либович. 1880-е гг. Снимок сделан от подножия северного склона кремлевского холма. На заднем плане видны пожарная каланча, корпуса Рязанской духовной семинарии, церкви — Владимирская (семинарская), Спаса-на-Яру, Бориса и Глеба, Николы Высокого»14.

Цифровые технологии, позволяя многократно увеличивать изображение на экране компьютера, открывают новые возможности извлечения информации из изобразительного источника. Используя этот метод, авторы постарались ввести в научный оборот всю информацию, имеющуюся на снимках. Там, где это допускало качество оригинала, были прочитаны вывески на зданиях, афиши, объявления, лозунги, надписи на дверных табличках. Вся эта информация включена в аннотации к снимкам. Например: «Новобазарная площадь. Часовня. Фотограф В. Н. Либович. 1901 г. Часовня поставлена на Новобазарной площади “в память избавления Государя Императора от угрожавшей опасности 4 Апреля 1866 года”. В цокольном этаже — торговые лавки с вывесками: “В.А. Туранов”, “Базар детских игрушек собственного изделия” (возм. К. А. Рюминой — единственной известной в Рязани владелицы магазина игрушек). Справа от часовни афишный столб “Рязанского общества народных развлечений Ново-Александровской слободы”. Афиша анонсирует бенефис пиротехника Руфа Васильевича Левицкого в летнем театре общества в среду 1 августа 1901 г., программу “Пиротехника XX века”, представление “На пороге великих событий”, а также “неудавшуюся драму” с “адским замыслом” — “Последняя кукла”, кроме того “экстраординарное гулянье”, выступление капеллы русских певцов и «живые картины» “Стенька Разин <...>” Над афишей небольшое объявление о продаже нового для России начала XX в. продукта — кефира»15. Если на фотографиях были зафиксированы какие-либо значимые события или сняты известные лица, то краткие сведения о них также входят в комментарии.

В каталог включены преимущественно оригинальные фотоснимки (отпечатки или оцифрованные негативы), небольшая часть — фотографии, представленные в музейном и архивном собраниях копиями неизвестных, возможно, утраченных подлинников. В порядке исключения, учитывая ценность изображений, в каталог вошли две копии фотоиллюстраций известного труда Г.К. Лукомского16. Подавляющее большинство фотографий опубликовано впервые. Поскольку сохранность многих фотодокументов не позволяла публиковать их в оригинальном виде, изображения были обработаны в цифровом варианте. Цифровой реставрации подвергались только механические повреждения подлинников с сохранением оригинальной цветопередачи.

В каталожные описания фотографий вошли название, датировка, если необходимо — указание на происхождение из частного собрания, и авторство там, где было возможно его установить. Выявление и указание в каталоге авторов снимков является отличительной особенностью издания, поскольку та небольшая часть фотографий, что уже неоднократно публиковалась ранее, с этой точки зрения никогда не аннотировалась. В каталожных описаниях обязательно указаны принадлежность документа к собранию РИАМЗ или ГАРО и инвентарные номера. В ряде случаев даны два номера, если аналогичные снимки хранятся в обоих фотособраниях. Далее приводятся размеры, материал и фотографическая техника. Классификация фотографических техник дана по системе принятой в Estmen Kodak company и Международном музее фотографии и кино Джорж Истмен-хауз (Рочестер, США) 17. В России эта классификация также получила распространение.

Среди фотодокументов, представленных в каталоге, присутствуют двуслойные альбуминовые отпечатки (1860–1890), среди однослойных отпечатков — единственный снимок в технике цианотипии (середина 1920-х), основу публикуемых снимков составляют трехслойные отпечатки — глянцевый и матовый коллодион (начало 1900-х), отпечатки видимой печати, так называемая аристотипная бумага (1890–1910) и серебряно-желатиновые снимки (1910–1930). Впервые были опубликованы и репродукции с оригинальных стеклянных негативов (1912–1930-е).

Необходимо отметить замечательную и кропотливую работу художника-дизайнера Г. Н. Сазоновой, благодаря которой издание стало не только содержательным с научной точки зрения, но и прекрасно оформленным. Серьезной работе с документами соответствует деликатная цифровая обработка изображений. Решение о публикации фотодокументов в полном или увеличенном размере с сохранением оригинальной цветопередачи позволило придать каталогу альбомный формат.

Fotografi Blum (?). Рязань.
Рюмина Роща. Въезд в усадьбу.
Середина 1860-х
Альбуминовый отпечаток.
19,6 × 25,6 см
ГАРО, Р-6859. Оп. 1. Д. 273. Л. 68

На II межрегиональном фестивале «Региональная книга России», проходившем в Рязани в октябре 2013 г., издание было признано победителем в номинации «Лучшее художественное решение».

Как показала практика, издание оказалось востребованным, интерес к нему превзошел все ожидания. Тираж в тысячу экземпляров был раскуплен в течение года, притом что книги продавались только в музее-заповеднике. Свои основные задачи альбом-каталог выполнил: помимо популяризации фотособраний Рязанского музея-заповедника и Рязанского архива, он стал не только серьезным научным исследованием, но (и) своеобразным визуальным справочником-путеводителем по губернской Рязани, а также (и) художественным изданием. Книга широко используется в научной и просветительской деятельности. С большим успехом в 2011 г. в Рязанском кремле прошла выставка по материалам каталога, предваряющая выход издания, подготовленная РИАМЗ совместно с ГАРО.

Сегодня, когда российские города стремительно меняют облик, теряя вместе с исторической застройкой свою самобытность, издание альбома-каталога «Рязань в фотографиях XIX — первой трети XX века» стало еще одним напоминанием о ценности безвозвратно уходящей историко-культурной среды. Этот каталог — дань уважения и признательности авторов фотографам, профессионалам и любителям, чьими трудами создавался образ города, сегодня существующий только на пожелтевших фотоотпечатках, а также тем, кто кропотливо собирал и берег эти хрупкие свидетельства истории — поколениям архивных и музейных хранителей.

1Магидов В. М. Кинофонофотодокументы в контексте исторического знания. М., 2005. С. 231.
2Чумичёва Е.В., Филиппов Д. Ю. Рязань в фотографиях XIX — первой трети XX века. Альбом-каталог из собраний Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника и Государственного архива Рязанской области. Рязань, 2012. С. 456–467.
3 Там же. С. 60–63.
4 Там же. С. 32, 33, 35,36, 43, 46, 88, 93, 136, 144, 180, 210, 217, 225, 227, 233, 245, 270, 293, 310, 327, 334, 344, 353, 376.
5 Там же. С. 114, 120, 121–123, 126–128, 130, 132, 133 и др.
6 Магидов В. М. Кинофонофотодокументы в контексте исторического знания. С. 222.
7 Там же.
8 Там же.
9 Там же.
10 Чумичёва Е. В., Филиппов Д. Ю. Рязань в фотографиях XIX — первой трети XX века. С. 97, 98.
11 Магидов В. М. Кинофонофотодокументы в контексте исторического знания. С. 222.
12 Чумичёва Е. В., Филиппов Д. Ю. Рязань в фотографиях XIX — первой трети XX века. С. 84–88.
13 Свод памятников архитектуры и монументального искусства России (Рязанская область). М., 2012. Ч. 1.
14 Там же. С. 21.
15 Там же. С. 423.
16 Лукомский Г. К. Памятники старинной архитектуры России в типах художественного строительства. Ч. 1. Русская провинция. Пг., 1916.
17 Система классификации фотоматериалов основана на материалах книги американского исследователя Джемса М. Рейли «Хранение и идентификация фотографических отпечатков XIX века» (Reilly, James M. Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints. [Rochester, NY]: Eastman Kodak Co. 1986.)

А.В. Разина

О собрании негативов Мультимедиа Арт Музея

Собрание Мультимедиа Арт Музея (больше известного как Московский дом фотографии, МДФ) составляет около 100 тысяч единиц хранения, из них более половины — негативы и диапозитивы на стекле и пленке. В свою очередь, подавляющее большинство негативов — черно-белые, узкие (35 мм); как известно, именно на такую пленку в основном снимали фотографы начиная с 1940-х и вплоть до начала 2000-х гг. Меньшую, но существенную часть собрания составляют черно-белые и цветные широкие пленочные негативы (6 × 6 и 6 × 9 см), их использовали в основном профессионалы.

В музее хранятся около 1,5 тысяч негативов на стекле, их размер весьма разнообразен, самые крупные — 30 × 24 см — с видами Москвы конца XIX в. Их автор, известный русский фотограф Петр Павлов, одним из первых начал планомерную фотофиксацию исторических и архитектурных памятников Первопрестольной.

Особая часть собрания — это слайды (диапозитивы). Съемка на слайдовую пленку была особенно популярна в 1970–1980-х гг., ее использовали как профессиональные фотографы, так и любители. По нашим наблюдениям, слайдовая пленка дольше сохраняет свои физико-химические свойства, в то время как цветная негативная пленка со временем выгорает, цвета заметно искажаются. Отсканированный слайд 1960-х гг. дает нам возможность увидеть запечатленные на них объекты более реалистично, в то время как отпечаток с цветного негатива того же времени передает все искажения пленки.

Задачу передать реальность во всей ее полноте, в том числе, в цвете и объеме ставили перед собой самые первые экспериментаторы в области световой проекции. Так, пластины (стекла) для «волшебного фонаря» разрисовались вручную, а изображение проецировали на видоизменяющиеся клубы дыма, достигая, таким образом, эффекта присутствия. С распространением фотографии наряду с рисованными «картинами» стали использоваться и фотоизображения. Кинематограф, изобретенный в середине 1890-х гг., не смог окончательно вытеснить «волшебный фонарь», сеансы с использованием проекции с успехом продолжались и в первой половине XX в.

Пластины для «волшебного фонаря» имеются и в собрании нашего музея. Техника их исполнения разная — есть и полностью рисованные (напоминают кадры из мультипликационного фильма), и фотоизображения. Два десятка пластин посвящены антиалкогольной пропаганде и, вероятно, использовались в качестве иллюстративного материала во время лекций на аналогичную тему. Интересно, что несколько пластин сделаны во Франции, часть — в России. На французских пластинах запечатлены бытовые сценки из жизни семьи, глава которой злоупотребляет алкоголем, на русских — виды питейных учреждений Москвы.

Одно из любопытных, но пока малоизученных ответвлений фотографии —стереофотография. Как известно, в конце XIX — первой половине XX в. широкое распространение получила французская фотокамера для стеклянных пластин

П. Павлов. Ильинский сквер.
Москва. 1900-е
Стеклянный негатив. 24,0 × 30,0 см
ММАМ, КП-266/19

размером 4 × 10 см. Полученные в результате экспонирования и дальнейшей обработки пластины с двойным позитивным изображением демонстрировались затем с помощью специального аппарата — таксифота.

В собрании музея имеется внушительная коллекция стереопар, созданных фотографом-любителем Иваном Авдониным в период с 1900-х вплоть до 1930-х гг., а также и сам таксифот. Можно себе представить, как вечерами собиралась вся семья, доставался один из ящичков со стереопарами, который вставлялся в стереофот, а затем с помощью специального рычага стереопары одна за другой менялись. Зрители приникали по очереди к окуляру с внешней стороны стереофота и, о чудо! — видели объемное изображение.

Благодаря стереопарам Ивана Авдонина, мы не только можем представить, как выглядели сам фотограф (в коллекции немало его автопортретов), его супруга, дети на том или ином отрезке времени, но и увидеть, что из себя представлял один из первых благоустроенных подмосковных поселков Новое Гиреево, где семейство Авдониных обитало в то время. Сегодня о существовании этого поселка, состоящего из небольших деревянных домов с мезонинами, напоминает разве что название станции метро «Новогиреево». Объектом съемки стала и усадьба Кусково, находящаяся поблизости. Сюда Авдонины почти круглогодично приходили на прогулки: катались на лодках, гуляли по аллеям, заходили во дворец и церковь. Снимал фотолюбитель и на московских улицах, площадях. На одних стереопарах мы видим торговлю на Красной площади во время Вербного воскресенья, на других — первые революционные манифестации и митинги.

Одно из интересных приобретений музея последних лет — автохромы фотографа-любителя Петра Веденисова. Технология изготовления стеклянных пластин с эмульсией на основе крахмала принадлежит изобретателям кинематографа братьям Люмьер. Получающееся в результате экспонирования изображение было цветным, позитивным и давало еще одну возможность «остановить мгновение» во всей его полноте, а в данном случае — цвете.

И. Шагин. Бассейн «Москва». 1960-е
Цветной негатив на пленке. 9,0 × 6,0 см
мамм, кп-473/1590

Неизвестный фотограф. Семья алкоголика. Пластина для «Волшебного фонаря». Франция. Конец XIX — начало XX в. Стекло. 11,3 × 16,7 см (в рамке)
мамм, кп-1403/1

Автохромы Петра Веденисова, попавшие в музей, датируются 1910–1914 гг., места съемок — Крым и Симбирская губерния, а в кадре оказываются, прежде всего, родные и близкие фотографа. Надо отметить, что мастер обладал мощным художественным чутьем и его портреты, особенно женские, по смелости и оригинальности цвето- и светопередачи, а также благодаря использованию этнографических мотивов, перекликаются с живописными работами М. В. Врубеля и В. М. Васнецова.

Среди раритетных предметов в собрании музея следует, в первую очередь, отметить негативы таких корифеев отечественной фотографии, как Александр Гринберг, Сергей Шиманский, Георгий Петрусов, Всеволод Тарасевич.

Александр Гринберг известен, прежде всего, своими поэтическими «ню», снятыми в 1920–1930-х гг. В собрании мдф хранятся его ранние негативы 1900-х гг. Особый интерес представляют портреты близких и друзей фотографа, роскошных дам и элегантных господ, в интерьерах их квартир. Снятые на пленку 9 × 9 см, они позволяют рассмотреть мельчайшие детали мебели, отдельные произведения декоративно-прикладного искусства, покрой и ткань костюмов. То, что буквально через несколько лет вся эта роскошь канет в Лету, накладывает на эти образы налет грусти.

Обладает музей и большой коллекцией негативов Сергея Шиманского, фотографа, чье творчество в полной мере еще не изучено и не оценено. Исторической ценностью обладает как его малороссийская серия, снятая в 1930-х гг. на берегах Днепра, так и съемка памятников Ленинграда, только что скинувшего с себя тяжкое бремя блокады, пустынного и царственного, словно вернувшегося к своим истокам.

П. Веденисов. Портрет Веры Козаковой. 1914
Автохром, стекло. 12,0 × 9,0 см
мамм, кп-1700/1

Георгий Петрусов в качестве фотокорреспондента Софинформбюро и газеты «Известия» прошел всю Великую Отечественную войну, подробно и эмоционально фиксируя как горестные потери, так и радостные победы советского народа. Наиболее полно в собрании негативов музея представлена тема подписания акта о капитуляции Германии, произошедшего в предместье Берлина Карлсхосте в мае 1945 г. На кадрах Георгия Петрусова мы видим маршала Советского Союза Георгия Жукова, генерал-фельдмаршала Германии Вильгельма Кейтеля, маршала авиации Великобритании Артура Уильяма Теддера и других советских, английских, американских и французских дипломатов.

Подробнее хочется остановиться на творчестве одного из выдающихся советских фотографов второй половины XX в.— Всеволода Тарасевича.

Негативы фотографа поступили в музей в 2001 г. После первого знакомства с материалом стало ясно, что эта подборка — подробная фотолетопись страны с 1940-х до середины 1990-х гг. Наиболее впечатляющими, наполненными патетикой трудового подвига, являются съемки Тарасевича 1960–1970-х гг. на таких гигантах советской промышленности, как Магнитогорский, Череповецкий и Норильский металлургический комбинаты, Уральский и Харьковский машиностроительные заводы, на предприятиях города Волжский (Волгоградская область), на строительстве Каховской и Токтогульской гэс, прокладке железнодорожной ветки Архангельск — Лешуконское и многих других объектах. Подробно отражена на негативах фотографа и жизнь села, российских окраин — география съемок здесь также чрезвычайно широка: от республик Прибалтики до Дальнего Востока, от Ненецкого автономного округа до Краснодарского края и Крыма.

Естественно, что на большинство сюжетов имелся заказ — с 1961 г. Всеволод Тарасевич являлся фотокорреспондентом агентства печати «Новости». Однако в архиве фотографа сохранилось не только то, что делалось по заданию, на суд редакторов, но и для себя — это чаще всего бытовые сценки из повседневной жизни крестьян, рабочих, детей.

На многих конвертах — авторские надписи. Иногда они напечатаны на машинке и являются основой подробного фотоочерка, иногда написаны от руки, и тогда более эмоциональны и непосредственны. Вот надпись на конверте цветного негатива, сделанного в конце 1950-х гг. в одном из сел Горьковской области: «Что за шустрые глазенки провожали нас! И каким бесхитростным ребячьим счастьем сияли мордашки этих простых деревенских девчушек — учениц 3-го класса Вали Елесиной, Люси Сенниковой и Гали Мариной, когда мы удовлетворили их просьбу и щелкнули аппаратом».

На этом же конверте есть и надпись с указанием того, как необходимо печатать с негатива: «Кадрировать и печатать с лучшего <...> одного негатива». На другом конверте читаем: «Пропечатать солнце и дать фактуру снега. Кадрировать по контакту» (контакт в некоторых случаях приклеен к конверту, но чаще лежит в нем). Такие надписи не только дают нам представление о профессиональной «кухне» одного из лучших советских фотографов, но и могут оказать неоценимую услугу тому, кто сегодня будет курировать его фотовыставку.

Как известно, Всеволод Тарасевич родился в Ленинграде. Этот город стал одним из главных героев его обширного, плодотворного творчества. К сожалению, подлинных негативов периода Великой Отечественной войны в нашем собрании нет, однако мы обладаем сделанными самим автором репродукционными негативами. Именно на них запечатлены те ужасающие разрушения, которые гитлеровцы нанесли архитектурному комплексу в Царском Селе (г. Пушкин) и прежде всего Екатерининскому дворцу. Фотограф поставил себе цель (и с блеском выполнил ее!) стать летописцем возрождения Царского Села. Словно позаимствовав от ленинградских реставраторов кропотливость и тщательность, с которыми они работали над каждой деталью декора,— он с той же кропотливостью и тщательностью фиксирует каждое движение их рук, пристально всматривается в их

А. Гринберг. Портрет женщины, разговаривающей по телефону. 1911
Негатив на пленке. 9,0 × 9,0 см
мамм, кп-415/126

Се. Шиманский. Балкон Сената. Ленинград. 1946
Негатив на пленке. 6,0 × 8,0 см
мамм, № кп-904/17

фигуры, лица, выражения глаз. Серия «Возрождение» создавалась автором с 1940-х по 1980-е гг., насчитывает несколько тысяч цветных и черно-белых негативов, слайдов и имеет большое значение, прежде всего, для историков русского искусства.

Повседневная жизнь ленинградцев — одна из главных тем Тарасевича. Фотограф выходит на улицу, сливается с толпой, снимает влюбленных на лавочке, милиционера с букетом в руках, дам с собачками, мужчин с раскрытыми газетами. Много снимков сделано на Невском проспекте — кто-то спешит, почти бежит, за подъезжающим к остановке троллейбусом, кто-то беззаботно прогуливается с мороженым в руках, кто-то, облокотившись на ограду моста, кормит уток. Рассматривать сегодня эти кадры, вглядываться в лица, одежду, прически, находить навсегда ушедшие приметы советского быта не только увлекательно, но и познавательно.

Кадры, сделанные на Невском проспекте, фотограф планировал издать в альбоме «Главная улица». В музее сохранилась его творческая заявка, в которой он говорит о философско-мировоззренческом подтексте этой фотосерии, сравнивая то бурлящий, то затихающий Невский с рекой человеческой ждизни.

Фотограф любил снимать в «режиме» — вечерами, в дождливую погоду. Не раз пытался он запечатлеть свои ощущения от питерских белых ночей. Мы встретим среди его изображений нечеткие кадры (давала себя знать длинная выдержка) — однако это ничуть не умаляет их художественной выразительности, напротив, способствует раскрытию образа города, сочетающего внешнюю строгость с лиризмом и поэтичностью.

Нельзя не упомянуть знаменитую фотосерию Всеволода Тарасевича «Московский университет», созданную в середине 1960-х гг. Помимо учебного процесса, зафиксированного с присущей фотографу скрупулезностью, в его объектив попадает все, что так или иначе характеризует жизнь студенчества: и прячущаяся от назойливых глаз влюбленная парочка, и задремавшая за столом библиотеки девушка, и соревнования по такому экзотическому виду спорта, как мамбабол. Если разложить контрольки с негативов в том порядке, в каком производилась съемка, то перед нами возникнет почти непрерывное повествование, напоминающее документальную киносъемку, по сути — кинофильм.

В фондах музея хранится также архив фотографа Семена Михайловича Мишина-Моргенштерна. Хотя его изучение только начинается и отсканирована лишь небольшая часть архива, однако и она производит яркое впечатление. Дело в том, что фотограф работал в тех областях советской культуры, которые почти не нашли отражения в советском фотоискусстве — эстрада, оперетта и цирк. Особенный интерес представляет цирковая фотоэпопея фотографа — здесь и знаменитые советские клоуны (как на арене, так и дома), выступления знаменитых дрессировщиков, гимнастов, эквилибристов и т.д. Фотограф снимал выступления не только московских артистов, но и гостей из союзных республик, а также гастроли цирков Франции, Италии и Китая и других стран. На его кадрах — номера знаменитого французского клоуна Ахилла (Ашиля) Заватта, репризы братьев Кико, Пополь и Баба Фрателлини, сцены из спектакля мима Марселя Марсо.

Несколько лет назад в музей поступило собрание негативов фотографа Сергея Васина, долгое время работавшего фотокорреспондентом в двух важнейших для истории страны изданиях — газете «Пионерская правда» (с середины 1930-х до 1950-х) и журнале «Юность» (1960-е). Обе части архива фотографа имеют огромную ценность, особенно же хочется отметить его съемки 1930–1940-х гг. (первая елка в Колонном зале Дома Союзов в 1936 г., приезд испанских детей в 1936–1937 гг., слет

В. Тарасевич. Из серии «Возрождение». Государственный музей-заповедник Царское Село. Скульптор-реставратор Лилия Швецкая в мастерской. 1970-е
Негатив на пленке. 3,5 см
мамм, № кп-648/1643

В. Тарасевич. Из серии «Главная улица». Прохожие на Невском. Ленинград. 1960-е
Негатив на пленке. 3,5 см
мамм, № кп-648/786

пионеров в 1941 г. и др.). Особняком стоит съемка Москвы ноября 1941 г., на ней мы видим город непривычно строгим и напряженным. И напротив, на съемках июля 1957 г., во время проведения Всемирного фестиваля молодежи и студентов, возникает образ раскрепощенного, наполненного музыкой и смехом города.

Сергей Васин оставил нам портреты большинства поэтов и писателей, творивших в середине 1960-х гг. и так или иначе связанных с журналом «Юность». Их перечисление заняло бы полстраницы, назовем самых известных: Валентин Катаев, Борис Полевой, Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Булат Окуджава, Василий Аксенов, Ираклий Андроников, Степан Щипачев, Михаил Луконин, Виктор Боков, Андрей Дементьев, Юнна Мориц. Уникальными можно назвать съемки, на которых фотограф зафиксировал приезд в Москву американского писателя Джона Стейнбека и его встречу с членами редакции журнала «Юность».

Подхватил и продолжил летопись журнала «Юность» фотограф Юрий Садовников, чей архив был передан в музей его вдовой, Татьяной Стацевич. Помимо уже упомянутых Ахмадулиной, Вознесенского, Евтушенко, на его кадрах 1970–1980-х гг. мы видим совершенно новые лица, появление которых еще несколько лет назад было невозможно представить. Назовем имена хотя бы некоторых: Т. И. Лещенко-Сухомлина, Андрей Синявский и Мария Розанова, Фридрих Горенштейн, Владимир Максимов, Райнхольд Месснер, Эдуард Лимонов, Наум Коржавин, Мераб Мамардашвили, Лев Копелев, Виктор Перельман, Виктор Войнович, Лев Разгон, Юлий Ким и многие др.

Два последних десятилетия XX в.— важнейшие в истории нашей страны, однако количество фотодокументов этого периода, в том числе и негативов, в собраниях музеев не так велико. Между тем, это последние два десятилетия, когда фотографы пользовались пленочной, аналоговой техникой. На смену пленке в начале 2000-х гг. пришла цифра. Конечно же, фотографы, долгое время снимавшие на пленку, пытаются сохранить эти маленькие, порой невзрачные, кусочки целлулоида, несущие в себе столько важной и нужной нам информации, однако домашние условия не всегда позволяют это сделать.

Наш музей проводит планомерную работу по изучению, консервации и сканированию имеющихся в фонде негативных фотоматериалов, с благодарностью принимает новые поступления, пытается отследить судьбу пленочных архивов тех или иных фотографов. Пользуясь случаем, хочется призвать всех тех, кто так или иначе был связан с пленочной фотографией, не торопиться избавляться от старой доброй пленки, доблестно прослужившей человечеству более ста лет.

С. Васин. Дети поселка Орша Калининской области. 1949
Негатив на пленке. 3,5 см
мамм, № кп-1287/243

О.Е. Ульянова, А.К. Тарвердян

Коллекция фотонегативов в собрании Национального музея Республики Татарстан

Национальный музей Республики Татарстан (НМ РТ) — одно из крупнейших хранилищ памятников истории и культуры в нашей стране. Музей является научно-исследовательским центром не только республики, но и всего Поволжья в целом. Кроме того, музей ведет активную просветительскую и культурно-образовательную работу с населением. В связи с этим многогранную деятельность Национального музея невозможно представить без активного использования изобразительного материала. Его применяют при устройстве экспозиций и временных выставок, при проведении мероприятий и экскурсий. Исследователи редко обходятся без иллюстраций при составлении научных статей или монографий. Обращение в фонды музея различных рекламно-издательских агентств также становится повседневным делом. Несомненно, большая часть изобразительного материала приходится на фотоснимки и на предметы печатной продукции, именно они особенно часто используются. Но в музее есть еще один вид изобразительных источников, потенциал которых раскрыт не в полной мере — это негативы.

В отделе изобразительных и документальных источников НМ РТ выделен сектор негативов. Коллекция, которая хранится здесь, многочисленна и многообразна по многим аспектам: тематика, хронология, техника изготовления и др. Сектор негативов начал формироваться еще в начале 1930-х гг. Источники поступлений в данную коллекцию различны. С середины 1930-х гг. стало традицией передавать музею фотоработы представителей местной и общесоюзной прессы. Так, в фонде негативов хранятся фоторабoты известного фотографа татарстанского отделения «Союзфото», корреспондента газеты «Красная Татария» Игоря Сергеевича Папкова и фотокорреспондента Лаишевского отделения ТАСС Степана Сергеевича Чиколкина. Серия снимков Чиколкина, на которых запечатлены праздники и трудовые будни жителей, представлена в экспозиции Лаишевского краеведческого музея. Авторство многих работ принадлежит таким фотографам, как А. Михайлов, В. Лужбин, А. Попов, А. Усольцев, А. Колчин и др.

С течением времени сектор негативов пополнялся не только за счет работ фоторепортеров. Другие фотографы-профессионалы, любители, краеведы предоставляли музею материалы. Богатые и интересные коллекции были переданы музею известным педагогом, основоположником казанского искусствоведения Петром Максимилиановичем Дульским (1879–1956); профессором Казанского университета, математиком Борисом Лукичем Лаптевым (1905–1989); казанским краеведом и коллекционером, преподавателем Казанского инженерно-строительного института Владимиром Владимировичем Чумаковым (1931–1988) и их родственниками.

Научно-историческая концепция формирования коллекции фотонегативов складывалась по тематическому и хронологическому принципу. Основная часть поступлений негативов происходила в результате так называемого «пассивного сбора», когда люди самостоятельно сдавали вещи в музей. Около 10% всего материала было принято в ходе целенаправленных историко-бытовых, этнографических и археологических экспедиций, организованных сотрудниками музея в 1950–1970-х гг.

К настоящему времени сектор негативов НМ РТ содержит черно-белые и цветные изображения на пленочных негативах. Кроме этого, небольшую часть собрания составляют черно-белые изображения на стекле. На начало 2013 г. общее количество негативов достигло 100 645 единиц хранения, что составляет почти 1/10 часть всего музейного собрания.

Собрание негативов подразделяется по тематике, систематизация которой представлена в каталоге. Внутри каждой общей темы выделены подтемы, которые сужают и облегчают поиск негативов. Как и в любом каталоге, некоторые негативы могут одновременно находиться в нескольких тематических рубриках. Таким образом, поиск становится более удобным и информативным. Тематика, представленная в материалах фонда, включает практически все сферы существования региона и деятельности людей, которые с ним связаны. Среди тем: история Республики Татарстан, наука и культура, просвещение, образование, музыка, литература, виды Казани и районов Республики Татарстан в прошлом и настоящем, известные представители республики в различных областях деятельности, события политической и общественной жизни, интернациональные связи, история НМ РТ, тяжелая и легкая промышленность, экономика, сельское хозяйство, карты, планы, пресса, спорт, здравоохранение, строительство и т.д. Особой полнотой отличается собрание видов г. Казани.

М. Шакирзянов. Площадь им. Габдулы Тукая («Кольцо»). Здание Татпотребсоюза. Казань. 4 июля 1996
Негатив на пленке. 6 × 9 см
НМ РТ. КП-25019/114; инв. № НЕГ-16747

Временные рамки, отраженные в данном материале, охватывают огромный диапазон. Часть негативов отображает события и предметы, которые характерны еще для первобытно-общинного строя. Это виды, ландшафты палеолитических стоянок, которые были сделаны в ходе различных археологических экспедиций, или предметы, датированные еще каменным веком, представленные в экспозициях и на выставках. Верхняя хронологическая граница доходит до 1990-х гг.

В связи с редкостью материала и эксклюзивностью изображений наиболее ценными являются негативы, сделанные до 1917 г., они составляют 1/10 часть всего собрания негативного фонда. Самые ранние изображения из данной группы были сделаны еще в 1880-х гг.

Одну из малочисленных групп составляют негативы, датированные 1920-ми — началом 1930-х гг. Это связано, прежде всего, со сложившейся непростой ситуацией в стране, когда фотографирование стало довольно редким занятием. Материал послевоенного времени представляет не столько художественный, сколько исторический интерес.

Основной приток материала в фонды музея пришелся на 1950–1970-е гг., когда фотофиксация значимых событий и достигнутых результатов в жизни советского государства осуществлялась в основном по указанию властных структур. Огромный пласт материалов этой группы приходится на так называемый «газетный материал», когда отработанные при выпуске печатной продукции негативы должны были сдаваться в музеи.

Последняя коллекция негативов (398 экз.) поступила в фонды музея в апреле 2011 г. от А.Г. Фролова, известного в Казани своими работами по краеведению. Негативы, выполненные на стекле, представляют собой часть обширной коллекции именитого медика-химика, владельца аптеки на ул. Баумана (бывш. Большая Проломная) в Казани Арнольда Ивановича Бренинга (1879–1937). Он был фотографом-любителем, и его снимки представляют огромный интерес для исследователей края. С присущей немцам педантичностью и аккуратностью А.И. Бренинг занимался обработкой каждого негатива, отсюда высокое качество изображения. Хронологически данная коллекция охватывает промежуток от начала XX в. до 1936 г. Среди тем, отображенных в негативах, можно выделить следующие: известные люди г. Казани, пейзажные зарисовки, виды Казани и Казанской губернии, архитектурные памятники.

В последнее время интерес экспозиционеров и исследователей к негативному фонду значительно возрос. Особое внимание уделено материалам, отражающим приметы и события прошлого: моду, бытовые вещи, различные мероприятия, рабочие будни и досуг людей, специфику различных профессий того времени. Многие учреждения, которые в то время играли заметную роль в жизни региона, сейчас не существуют. Тем ценнее становится информация, которая сохранилась о них. Немало историко-архитектурных памятников, украшавших нашу республику в те времена, были разрушены. Но изображения их остались на снимках. Таким образом, мы имеем возможность видеть места, на которых находились памятники, уже после их разрушения и то, что было потом построено на этом месте. Но, к счастью, не все памятники, были уничтожены. Некоторые из них подверглись процессам реконструкции и реставрации, осуществление которых также удается проследить благодаря негативам.

В Национальном музее, как в учреждении с богатой историей, существует ряд проблем, связанных с документооборотом. Кроме того, при активном пополнении собрания негативов возникают вопросы, связанные с темпами научной обработки поступающего материала. Так, например, инвентаризация музейной коллекции (регистрация второй системы учета) занимает весьма продолжительное время. На сверку музейных коллекций также порой уходят годы, но работа сотрудников рано или поздно приводит к значительным результатам. В негативном фонде до 1979 г. большей части музейных изображений давались внутренние номера. Это делалось для удобства работы с ними. С 1979 г. началась тотальная сверка наличия предметов музейного фонда и работа по приведению имеющейся учетной документации в соответствие с действующей Инструкцией по учету и хранению музейных предметов. С указанного времени, в связи с новыми требованиями переучета всех материалов фондов, негативы, до этого не имевшие общемузейного номера, получили единый номер (№ 18480).

На данный момент проводится маркировка негативных материалов — данный номер с добавлением порядкового номера вводится в КАМИС (Комплексная автоматизированная музейная информационная система), проставляется в инвентарных книгах внутреннего фонда и на бумажных конвертах, где негативы хранятся.

Новые компьютерные технологии прочно вошли в музейное дело. В НМ РТ хранители широко используют в своей работе такие возможности, что в полной мере относится и к обработке негативов. В музее была принята программа информатизации учетно-фондовой работы, в рамках которой оцифровка негативного материала возложена на сотрудников отдела. На сегодняшний момент сектор негативов активно вовлечен в эту работу и может подвести определенные итоги. Параллельно

А.И. Бренинг (1879–1937). Воскресенский собор. Казань. 6 апреля 1930
Негатив на стекле. 9 × 12 см
НМ РТ. КП-32885/50

Ю. А. Ананьев. Памятник В. И. Ленину на площади Свободы. Казань. 1960
Негатив на пленке. 6 × 9 см
нм рт кп-18480/4040; инв. № нег-2496.

с учетной деятельностью негативы сканируются, полученные позитивы заносятся также в камис. На данный момент оцифровано около 1000 негативов. Таким образом, сектор негативов, как и другие отделы музея, принимает непосредственное участие в формировании общемузейной базы данных. Это стало возможным после приобретения музеем сканеров, позволяющих работать с разными материалами, в том числе и с негативами. Оцифровка ведется с помощью сканера Epson Perfection 3490 photo с разрешением 600 dpi. Формат хранения изображений — jpeg. Все это позволяет сохранить бесценный фонд негативов.

К сожалению, сканирование доступно только для узкопленочных негативов размером 24 × 36 мм. Музейные негативы на стекле имеют другие, большие, размеры.

В настоящее время в фондах нм рт хранятся оформленные и принятые по актам 42 842 негатива. Среди них коллекции уже упомянутого А. И. Бренинга, одного из основателей легендарного фотоклуба «Тасма» Владимира Николаевича Зотова, Бориса Лукича Лаптева, Владимира Владимировича Чумакова, других известных фотографов и краеведов. В это число входят и коллекции снимков, сделанных сотрудниками музея в различных экспедициях, в связи с собирательской и научно-исследовательской работой.

Как уже отмечалось, меньшую, но наиболее ценную часть всего музейного собрания негативов составляют негативы на подложке из стекла.

Негативы на стекле стали использоваться с первых десятилетий существования фотографии. И вот уже почти полтора столетия они не выходят из употребления, отличаясь высоким качеством сделанных с них отпечатков — фотографий.

В середине XIX в., когда фотография делала свои первые шаги, каждый негатив обрабатывался с большой тщательностью, на что уходило много времени и усилий. Отсюда высокое качество изображений, что не характерно для появившихся позже фотопленок. Следовательно, получив каким-либо образом или обнаружив в своих запасниках негативы на стекле, хранитель может быть уверен в наличии маленького шедевра и отсутствии необходимости его реставрировать.

К настоящему времени в фондах музея хранится около 10 000 стеклянных негативов, подлежащих обработке и соответствующему оформлению. Каждый негатив на стекле упакован в индивидуальный бумажный конверт и помещен в соответствующий ящик, расположенный в металлическом сейфе. В период с 1998 по 2000 г. сотрудниками отдела упорядочено и разложено в хронологической последовательности 5453 негатива на стекле. По времени создания снимки относятся к двум периодам: с 1933 по 1941 и с 1947 по 1957 г. В это время, несмотря на то, что пленочные негативы уже прочно вошли в обиход, негативы на стекле все еще широко применялись в практике фотографов.

За так называемый «перестроечный период» особенно усилился интерес к вышеуказанному времени. В негативах, о которых идет речь, нашла отражение жизнь нашей республики в самых различных областях: промышленной, сельскохозяйственной, культурной, научной, социально-политической. Они дают довольно полное представление о жизни Советского государства в целом. Достоверности материалам добавляет тот факт, что снимки делались почти на всей территории Советской Татарии: в 59 районах и 25 городах.

Нам известны имена многих фотографов того далекого времени. Они проделали большую подвижническую работу, ибо стекло — материал тяжелый и капризный. Эти люди являлись представителями отечественной журналистики или просто профессиональными фотографами: А. Попов, Б. Мясников, А. Насыров, И. Папков, С. Чиколкин, А. Михайлов, Ш. Галимов. Их биографии еще ждут своих исследователей. Фамилии фотографов Тимирова, Пономарева, Костина, Зарипова и Герасимова практически забыты, их наследие только предстоит открыть исследователям.

Негативы на стекле — это особый музейный материал, он требует от хранителя специальных знаний и навыков. Атрибуция этого вида негативов является первоочередной задачей хранителя фонда. Одна из самых серьезных проблем при работе с такими негативами заключается в том, что современная фотоаппаратура предназначена в большей степени для работы с пленкой, поэтому крайне трудно делать отпечатки со стеклянных пластин.

Проблема оцифровки фондовых коллекций в музеях не нова, в связи с чем актуальным становится приобретение музеем сканера, с помощью которого можно работать со стеклянными негативами разных размеров — от 6 × 9 см до 18 × 24 см. Только в этом случае появится перспектива использования в различных целях очень интересного, насыщенного информацией материала.

Хранителю предстоит сделать указанный материал доступным для работы, для этого необходимо составить на его основе тематическую картотеку, подразделяя негативы по следующим темам: промышленность, сельское хозяйство, наука, культура, общественно-политическая жизнь, просвещение, образование, персоналии, с разбивкой каждой темы на подтемы.

Неизвестный фотограф. Городской театр. Казань. Конец XIX в.
Негатив на пленке. 6 × 9 см
нм рт
кп-18480/13188; нег-6997.

В дальнейшем представляется целесообразным стеклянному фонду дать свои номера. Все остальные материалы должно быть пронумерованы в соответствии с общей музейной нумерацией. Заключительным этапом работы со стеклянными негативами нм рт станет составление каталога коллекции.

В собрании негативов выделено несколько персональных фондов известных деятелей Республики Татарстан. Среди коллекций нм рт есть немало материалов, в разное время поступивших от известного казанского краеведа и коллекционера, преподавателя Казанского инженерно-строительного института В. В. Чумакова. В данной статье хотелось бы в качестве примера подробнее остановиться на этом собрании. Оно представлено пленочными и стеклянными негативами, которые делятся на две категории — дореволюционные (подлинные и переснятые на пленку) и советского времени, снятые уже самим коллекционером. Тематически негативы подразделяются на: виды архитектурных сооружений, природных ландшафтов, захоронений выдающихся деятелей науки и культуры Республики Татарстан.

Свои негативы Владимир Владимирович передавал музею на протяжении почти 20 лет — с 1965 по 1984 г. Они составили в общей сложности 15 коллекций, включающих в себя 3012 негативов.

Таким образом, мы видим, что материалы В. В. Чумакова занимают значительную часть негативного фонда нм рт.

Хронологическая последовательность их поступлений такова:

1) 1965 — коллекция негативов дореволюционных и советского времени с видами Казани, кп не 5261–6260, акт № 3636, пленка, стекло, 1000 единиц;
2) 1969 — коллекция негативов с видами архитектурных и исторических памятников Свияжска, кп не 9199, акт № 4502, пленка, 150 единиц;
3) 1969 — коллекция негативов «Памятники В. И. Ленину в Казани», кп не 9584, акт № 4818, пленка, 50 единиц;
4) 1970 — галера «Тверь», кп не 10038, пленка, 1 единица;
5) 1971 — коллекция негативов «Город Набережные Челны. Затопляемая зона», кп не 11306, пленка, 68 единиц;
6) 1971 — коллекция негативов «ТАССР, город Чистополь», кп не 11307, акт № 4818, 149 единиц;
7) 1972 — коллекция негативов «Могилы деятелей науки и культуры», кп не 11895, акт № 5652, пленка, 102 единицы;
8) 1974 — коллекция негативов «Виды старой Казани», кп не 13571, акт № 6112, пленка, 184 единицы;
9) 1975 — коллекция негативов «Историко-литературные места. Приказанье», кп не 13933, пленка, 102 единицы;
10) 1975 — коллекция негативов «Виды города Тетюши», кп не 14049, пленка, 98 единиц;
11) 1975 — коллекция негативов «Могилы видных деятелей науки, культуры, истории ТАССР», кп не 14343, пленка, 21 единица;
12) 1975 — коллекция негативов «ТАССР. Виды города Арска», кп не 14551, акт № 6552, пленка, 79 единиц;
13) 1976 — коллекция негативов по Рыбно-Слободскому району ТАССР, кп не 14756, акт № 46775, пленка, 95 единиц;
14) 1977 — коллекция негативов «Металлический декор зданий Казани», кп 18303/1–300, пленка, 300 единиц;
15) 1984 — коллекция негативов «Здания Казани с архитектурным оформлением», кп 18676/1–306, пленка, 306 единиц;
16) 1984 — коллекция негативов «Здания Казани с элементами архитектурного декора», кп 18835/1–307, пленка, 307 единиц.

Негативные материалы В. В. Чумакова в фондах нм рт содержат ценную информацию для местного краеведения и являются неиссякаемым источником для самой разнообразной исследовательской работы.

В настоящее время интерес к фотонегативам значительно возрос. Внимание к этому виду исторических источников становится все более пристальным. Все чаще историки, краеведы, издатели, сотрудники экспозиционно-выставочных отделов обращаются к этим материалам, представляющим собой ценные сведения об ушедшем в прошлое облике старой Казани и ее окрестностей, городов и сел Республики Татарстан и Поволжья. Эти источники отличаются необыкновенным качеством и богатейшим содержанием, которое во многом нам только предстоит открыть.

И.А. Жукова

Коллекция негативов на стекле А.В. и В.В. Леонтьевых

В отделе хранения архивных материалов Саратовского художественного музея имени А. Н. Радищева хранится уникальная коллекция негативов на стекле 1920–1930-х гг., насчитывающая 3043 единицы. Авторами негативов являются саратовские краеведы Александр Владимирович (1893–1962) и Виктор Владимирович (1898–1965) Леонтьевы.

Александр, сын барабанщика 97-го пехотного Лифляндского полка Петра Ивановича Зотова и мещанки Елизаветы Васильевны, определением Казанского окружного суда в 1902 г. был усыновлен штабс-капитаном 230-го Ветлужского резервного полка Владимиром Леонтьевичем Леонтьевым, ставшим вторым мужем Елизаветы Васильевны. В 1898 г. родился Виктор. Отец семейства был потомственным петербургским дворянином. Его брат, Иван Леонтьевич Леонтьев (1856–1911), известный в конце XIX в. литератор, публиковавший свои повести, рассказы, пьесы, критико-биографические очерки, статьи об искусстве и народном театре под псевдонимом «Щеглов». Артиллерийский генерал В. К. Клодт фон Юргенсон, брат известного скульптора П. К. Клодта, приходился «Леонтьевичам» дедом. Семья часто переезжала, и мальчики учились сначала в Казани: Александр — в 1-м реальном училище, Виктор — в частной гимназии К. Мануйловой, затем в Сарапульском Алексеевском и Камышинском реальных училищах. Позднее Александр служил в армии рядовым пехоты, а Виктор поступил в Пензенское художественное училище имени Н. Д. Селиверстова.

В 1918 г. вся семья Леонтьевых оказалась в Саратове. Виктор продолжил образование в Свободных государственных художественных мастерских, созданных на основе Боголюбовского рисовального училища. Занятия посещал и Александр, который вскоре занял должность секретаря секции изобразительных искусств Саратовского губернского отдела народного образования. Братья много писали по вопросам местной художественной и музейной жизни для журналов «Горнило», «Художественные известия», газеты «Саратовские известия». С 15 марта 1920 г. Леонтьевы — научные сотрудники Саратовского областного музея, а также члены подотдела музеев и охраны памятников Губернского отдела народного образования. Именно в это время, по словам Леонтьевых, началось формирование их коллекции негативов. В круг их обязанностей входили осмотр, описание и регистрация (с правом фотографирования) гражданских зданий, бывших помещичьих усадеб, церквей, монастырей, кладбищ и религиозных сооружений разного рода, курганов, городищ, парков, садов, мостов в городах и поселениях губернии. При неудовлетворительных условиях хранения отдельных предметов искусства и старины они имели право немедленно направлять их в музейный фонд (губернский) или в музейные хранилища. Неизвестно, у кого и когда Леонтьевы учились фотографировать, но делали это весьма профессионально и почти всегда по собственной инициативе (у сотрудников подотдела было право, но не обязанность фотографировать). Почти ежедневно

А.В. и В. В. Леонтьевы. Фрагмент выставки графических работ в Саратовском Радищевском музее. 1920-е сгхм, охам. лф № 14 «А.В. и В. В. Леонтьевы». Оп. № 1. Ед. хр. 59. № 2034

Александр и Виктор отправлялись «с обходом» по Саратову — осматривали дворы, здания, подвалы, амбары, отмечали постройки, требующие ремонта или реставрации, фиксировали изменения в облике зданий, внесенные во время уже завершившегося ремонта, фотографировали.

В феврале 1925 г. они подготовили сообщение «О некоторых памятниках саратовской старины в связи с поездкой в Казань» для Общества истории, археологии и этнографии («Истархэт»1). В том же году на заседании Общества прочитали доклад «К вопросу о саратовской архитектуре. По поводу очерка А. П. Ручьёвой». Кропотливо составлялась картотека по иконографии Саратова, куда включались не только фотографические изображения, но и графические и живописные. К 1939 г. Леонтьевы отсняли более 600 видов города. Тема «старинной архитектуры Саратова» занимала их еще многие годы и нашла свое воплощение в рукописи книги «Старый Саратов». Большой интерес Леонтьевы проявляли и к архитектуре других волжских городов. В августе 1924 г. Александр и Виктор осуществили поездку в Казань. Результатом двухнедельного пребывания на родине стали две тетради с дневниковыми записями и более 40 негативов. В 1928-м состоялась поездка в Вольск (87 негативов), 1929-м — в Астрахань (89 негативов).

Практические шаги в области изучения и охраны памятников архитектуры и культуры Леонтьевы подкрепляли основательной теоретической подготовкой. Сохранились десятки блокнотов с библиографическими записями, выписками из книг и статей, сопровождающимися комментарием и вопросами, на которые предстояло ответить. В поле зрения Леонтьевых находились такие периодические издания, как «Культурные сокровища России», «Старые годы», «Русская старина», «Русский архив», «Ежегодник Общества архитекторов-художников», «Столица и усадьба», «Зодчий», «Аполлон», «Золотое руно», «Весь Саратов», «Труды Саратовской ученой архивной комиссии», «Памятные книжки Саратовской губернии». Леонтьевы штудировали печатные труды Г. К. Лукомского, И. И. Грабаря, А. Н. Минха, А. А. Гераклитова, Н. Ф. Хованского, С. С. Краснодубровского, Т. С. Саблукова, А. И. Шахматова, А. Ф. Леопольдова. Они состояли в переписке с П. М. Дульским, искусствоведом и художником, создателем первого советского журнала по музейному делу «Казанский музейный вестник». Им были хорошо знакомы работы их предшественников — саратовских фотографов А. С. Муренко, П. П. Пятницкого, П. М. Ушакова.

В августе 1923 г. Леонтьевы были включены в состав Комиссии по ликвидации церквей, созданной при Губернском исполнительном комитете. Объектами внимания Комиссии были культовые постройки Саратова и некоторых уездов губернии. Работа в Комиссии требовала от Леонтьевых немало физических усилий (при совмещении с работой по охране памятников) и финансовых затрат из-за недостатка выделяемых Губмузеем2 средств, дефицита фотоматериалов и высоких цен на рынке. На собственные, более чем скромные, средства они приобретали стеклянные пластины, необходимое оборудование. Леонтьевы оценили представившуюся возможность фотографировать не только внешний вид культовых сооружений, но и интерьеры, предметы внутреннего убранства и обихода. Как члены Комиссии, они проводили осмотр зданий, составляли описи церковного имущества, со свойственной им скрупулезностью почти ежедневно записывая (писал, как правило, Александр Владимирович), что сделано за прошедший день. Совместно со А.Д. Скалдиным3 Леонтьевы разработали образец «Анкетного листа для регистрации памятников зодчества», а также образец «Описного листа по обследованию строения, обихода, убранства и запасного имущества церкви» и использовали данный стандарт описания в своей работе.

В их записных книжках мы можем найти подтверждение множеству фактов и событий того времени: о ликвидации нижней церкви Нового собора и «новых церквей бывшего мужского монастыря», армянского молитвенного дома, церкви Николо-Тихоновского скита, церкви Агриппины Мученицы на Единоверческом кладбище и молитвенного дома старообрядцев Поморского согласия на Кирпичной улице; об осмотре Ильинской церкви; доставке в Музейный фонд имущества Чуевского молитвенного дома и Дмитриевской церкви бывшего мужского монастыря. Кроме того, Леонтьевы поставили перед собой дополнительную задачу — «изучить архивы церквей от Старого собора до Митрофаниевской церкви включительно». Для отдела по делам музеев Главнауки нкп они составили список особо ценных в историко-культурном отношении церквей и монастырей Саратова и Саратовской губернии с целью постановки их на государственный учет.

В одном из отчетов в Губмузей (от 29 января 1924 г.) Леонтьевы писали: «Все условия современной жизни таковы, что у музейных работников есть едва ли не единственно верное средство “охраны памятников” — это их фотографическая

А.В. и В. В. Леонтьевы. Воспитанники детского сада «Научный работник» за городом. 1930-е сгхм, охам. лф № 14 «А.В. и В. В. Леонтьевы». Оп. 1. Ед. хр. 59. № 3022

А.В. и В.В. Леонтьевы. Свято-Троицкий собор и особняк Устинова. 1920-е
сгхм, охам. лф № 14 «А.В. и В.В. Леонтьевы». Оп. 1. Ед. хр. 76

регистрация, т.е. сохранение памятника не для жизни, а для истории русского искусства вообще и для истории культуры в местном крае в частности»4. И далее: «Что может сделать Губмузей для исправления наклонов колоколен Старого собора и Старой церкви женского монастыря, для сохранения старой семинарии… и кладбищенской единоверческой церкви, для ремонта усадьбы бывшего мужского монастыря и для многого другого? Ничего или почти ничего». «Почти ничего» — это огромная работа нескольких энтузиастов и патриотов края по сохранению (а часто и спасению), описанию, фотографированию памятников архитектуры, культуры и истории.

15 марта 1926 г. Виктор Леонтьев был уволен в связи с сокращением штата музея, хотя продолжал ту же работу за сдельную плату. В августе 1933 г. он был принят научным сотрудником в штат художественного отдела (Радищевский музей) Нижне-Волжского краевого музея, где уже (с августа 1929-го) работал Александр Леонтьев.

В качестве научных сотрудников Леонтьевы выполняли целый ряд обязанностей, но всегда подчеркивали, что основной своей научной работой считают изготовление, на основе собственного изучения, тщательно хранимой коллекции негативов памятников искусства, культуры городов Саратова, Вольска, Астрахани, Казани и шести усадеб Саратовского края. В результате служебного конфликта Леонтьевы на основании приказа директора музея И.Д. Бурмистрова в 1939 г. были уволены. Одним из пунктов «приказа» было требование сдать по актам фонд негативов, образовавшийся у них к тому времени. Леонтьевы сначала передали «заведующему запасом» В.С. Шевченко 95 негативов, зафиксировавших произведения масляной живописи из собрания музея в процессе реставрации (1935–1939), а актом от 10 октября еще 2878 негативов (в двух шкафах, на 11 полках, в 279 коробках) памятников искусства, культуры и революции (1920–1939), систематизированных в 38 тематических групп5. Размеры пластинок — 8,8 × 11,8; 12 × 16,3; 17,8 × 23,8 см. Это значительная, но только часть всего творческого наследия Леонтьевых. Большое число негативов на стекле и некоторые документальные материалы хранятся в настоящее время в фондах Саратовского областного музея краеведения и Дома-музея Н.Г. Чернышевского, а также у частных лиц. Множество негативов, судя по записям Леонтьевых в рабочих тетрадях, они передавали или пересылали в Губмузей, в иногородние учреждения и издательства (отвечая на запросы), а также друзьям и знакомым, покупая стеклянные пластины на собственные средства.

За прошедшие десятилетия в судьбе оставшейся в музее коллекции было немало перипетий. С конца 1980-х гг. она обрела надежное пристанище в музейном архиве. Работа по систематизации, описанию и идентификации негативов выявила изменения в ее количественном и тематическом составе в сравнении с актами 1939 г. Не представлены такие темы, как «История театра», «История революционного движения», «Дом-музей Н.Г. Чернышевского» и некоторые другие. Значительно уменьшилось число негативов в разделе «Усадьбы». Всего несколько десятков единиц насчитывает раздел «Архитектура». Напротив — втрое увеличилось число негативов по истории экспозиции Радищевского музея. Эти изменения явились результатом перераспределения наследия Леонтьевых, предпринятого специальной комиссией во второй половине 1960-х гг.6 Частично изменения произошли и в результате физической утраты негативов по причине хрупкости материала и многочисленных перемещений коллекции.

Использование данного изобразительного материала в научно-исследовательской работе было весьма ограниченным и затруднялось по двум причинам. Первая состояла в том, что список (1939) переданных Леонтьевыми музею негативов был составлен авторами в соответствии с коробками и специальными шкафчиками, в которых они хранились, а соответствие это со временем было нарушено. Вторая причина, как следствие первой,— невозможность идентификации значительного числа «изображений». Сенсационная находка в 2000 г. архива Леонтьевых, включающего дневники, записные книжки, отчеты о работе, переписку и прочее, позволила нам восстановить в общих чертах историю создания и существования всей коллекции, а также продвинуться в изучении негативов, хранящихся в музее — определить или уточнить объект, дату, место (а иногда и обстоятельства) съемки. Негативы систематизированы, разложены по конвертам, составлена опись и справочная картотека, начата работа по оцифровке пластинок.

Коллекция делится на 10 тематических групп: «Архитектура», «Саратовский Радищевский музей», «Выставки вне музея», «Усадьбы», «Церковные интерьеры, надгробия», «Частные лица» и др. Две трети коллекции составляет раздел «Радищевский музей» — 2132 негатива.

В Радищевском музее Леонтьевы начали снимать, по их собственному свидетельству, с января 1922 г. В объектив фотокамеры Леонтьевых попадают музейные интерьеры, постоянные и временные экспозиции, сотрудники музея, художники. На фотографиях представлены выставки: работ художника Г.П. Баракки, рисунков русских художников XIX в. (1922), картин саратовской школы живописи (апрель 1923), к 100-летию со дня рождения А.П. Боголюбова (октябрь 1924), работ немецких художников-экспрессионистов (декабрь 1924 — февраль 1925), современной русской гравюры (1925), новых поступлений (1926, 1933), к 125-летию со дня смерти А.Н. Радищева (1927), художественного фарфора (1927), работ В. Савостина, В. Махонова, В. Кашкина и Г. Мельникова (1928), киноплаката (1929), книги (1929), 2-я государственная передвижная выставка картин и рисунков (1930).

В 1924, 1925 и особенно в 1926 гг. коллекция Радищевского музея активно пополнялась. В музейном собрании появились работы таких выдающихся мастеров отечественного искусства XIX и XX вв., как Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий, О.А. Кипренский, В.Л. Боровиковский, В.А. Тропинин, К.П. Брюллов, Г.И. Семирадский, И.И. Левитан, М.А. Врубель, А.Я. Головин, Р.Р. Фальк, И.И. Машков, А.В. Лентулов, К.А. Коровин, В.А. Серов, Н.Н. Сапунов, А.М. Васнецов, С.А. Виноградов. Приток в музей новых произведений из Государственного музейного фонда, а также из Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств, Государственного Русского музея не прекращался до начала 1930-х гг. Экспозиция залов музея постоянно менялась и в связи с каждой «новой развеской картин» Леонтьевы особенно много фотографировали: экспозицию русского искусства, залы «передвижников», «Голубой розы», «Мира искусства», русской гравюры, акварелей и рисунков, зал с картинами западных мастеров. В пору работы Леонтьевых в музее значительное количество времени занимал процесс фотографирования произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства из музейного собрания в процессе их реставрации (1930-е). Было проведено несколько сотен съемок. Леонтьевы фотографировали не только «внутри», но и «снаружи». Здание музея — одно из самых красивых в городе — в десятках кадров предстает перед нами в различные моменты своего существования.

Так, в результате неустанной и вдумчивой работы Леонтьевых, мы имеем достаточно полный изобразительный ряд, иллюстрирующий деятельность музея на протяжении двух десятилетий прошлого века. Эти материалы дают наглядное представление о внешнем облике здания, о приемах и способах экспонирования того времени, о музейном предмете до, во время и после реставрации, о некоторых ныне утраченных произведениях искусства, о предметах, находившихся в музейном собрании и переданных впоследствии в какие-либо другие музеи и учреждения.

Группа «усадебных» негативов, насчитывающая по списку 1939 г. 407 единиц, в настоящее время состоит из 257 стеклянных пластинок. Она была сформирована с 1925 по 1931 гг. в результате поездок Леонтьевых по бывшим дворянским усадьбам Саратовской губернии. Первым объектом для обследования и изучения стала наиболее ценная в историко-культурном отношении усадьба князей Куракиных «Надеждино» в селе Куракино Сердобского уезда. Надеждино Леонтьевы посетили дважды — в 1925 и 1926 гг. В 1925-м же (июль–август) состоялась поездка в любимую Зубриловку — бывшую усадьбу князей Прозоровских-Голицыных, куда они возвращались и в 1927 и 1931 гг. С Зубриловкой было тесно связано дорогое для Леонтьевых имя В.Э. Борисова-Мусатова. Художник приезжал в усадьбу дважды, и впечатления, полученные в Зубриловке, легли в основу лучших его произведений — «Гобелен», «Водоем», «Призраки», «Прогулка на закате». В 1928 г. был издан очерк Леонтьевых, посвященный истории Зубриловки7. Вопрос о необходимости сохранения усадьбы был поставлен на заседании Президиума Саратовского горисполкома. В последующие годы Леонтьевы побывали в усадьбе Устиновых Бекове 8, в Отрадине 9 — в 1927 г., Лесной Нееловке 10 и Царевщине 11 — в 1928-м. По одному снимку Леонтьевы сделали в селе Нарышкино, близ Бекова, и в селе Александровка, расположенном рядом с селом Куракино. Результатом поездок стали также отчеты для Губмузея и десятки заполненных мелким строгим убористым почерком блокнотов и тетрадей. К тому же, Леонтьевы привезли в Саратов около двух десятков произведений искусства из художественных коллекций бывших владельцев усадеб12.

Часть негативов связана с именем В.Э. Борисова-Мусатова, творчество которого Леонтьевы высоко ценили. Несколько десятилетий накапливались материалы, которые по задумке братьев могли бы составить иллюстрированную книгу «Саратовские впечатления в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова». В музее, по всей видимости, хранится только часть этой тематической группы.

Раздел «Частные лица», включающий 249 единиц, состоит из групповых и индивидуальных портретов. Большинство из них были изготовлены Леонтьевыми, видимо, в качестве «подработки». Это портреты людей, имена которых мы, скорее всего, никогда не узнаем. Но очевидна значимость этих изображений как документов эпохи. Замечательны групповые снимки детей — воспитанников детского сада «Научный работник», которых на летний период вывозили за город. Дети поливают «опытный» огород, обедают, маршируют, а вот стоят с воспитателями на крыльце деревянного дома с плакатами в руках «Красная армия — наша защита» и «Хоть войны мы не хотим, к обороне мы готовы».

В эту же группу входит галерея портретов художников, чьи имена значимы не только для Саратова, но и для русского изобразительного искусства: А.И. Савинов (1881–1942), П.С. Уткин (1877–1934), В.М. Юстицкий (1892–1951), Н.И. Симон (1892–1951), Д.Е. Загоскин (1900–1942), Г.Я. Мельников (1904–1962), И.Н. Щеглов (1882–1962), Б.В. Миловидов (1902–1975).

Мы признательны подвижникам и энтузиастам Александру и Виктору Леонтьевым за их «тихий» подвиг. Негативы Леонтьевых, являясь носителями исторической памяти, содержат в себе огромный «блок» информации, значение которой при осмыслении связей прошлого, настоящего и будущего трудно переоценить.

1 Общество истории, археологии и этнографии при Императорском Казанском университете было создано в 1877 г. Устав Общества был утверждён Министром народного просвещения 18 марта 1878 г. Это одно из ведущих научных обществ России, существовавшее в 1878–1930 гг. и имевшее целью всестороннее изучение истории народов Поволжья.

2 Саратовский Губмузей был создан 20 августа 1921 г. Первым его заведующим и одновременно руководителем Радищевского музея стал с 10 сентября 1921 г. А.Д. Скалдин.

3 Скалдин Алексей Дмитриевич (1889–1943?) — писатель, поэт, один из видных деятелей русского символизма. С 1918 до 1923 г. жил в Саратове.

4 сгхм. Отдел хранения архивных материалов. лф № 14 «А.В. и В.В. Леонтьевы». Оп. 1. Ед. хр. 84. Л. 9–10.

5 Отдел хранения архивных материалов. Фонд «Боголюбовское рисовальное училище и Радищевский музей». Оп. 1. Ед. хр. 95.

6 Документы, отражающие работу комиссии, к сожалению, нам неизвестны. Некоторые сведения сообщил участник комиссии, саратовский историк-краевед Е.К. Максимов.

7 А. и В. Леонтьевы. Зубриловка (бывш. усадьба Прозоровских-Голицыных). Саратовский гос. областной музей. № 13. Тип. Саризолятора. 1928.

8 Усадьба находилась в Сердобском уезде Саратовской губернии.

9 Усадьба Орловых-Кривцовых-Котляревских в Балашовском уезде Саратовской губернии.

10 Усадьба Столыпиных в Саратовском уезде Саратовской губернии.

11 Имение графов Нессельроде в Вольском уезде Саратовской губернии.

12 О деятельности А. и В. Леонтьевых по изучению усадебной культуры Саратовского края имеется ряд публикаций Е.К. Савельевой, ученого секретаря Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева.

Ю.А. Абрамова

Фотоколлекция Алтайского государственного краеведческого музея

Алтайский государственный краеведческий музей — сибирский провинциальный музей с интересной и своеобразной историей. Его создание в 1823 г. было приурочено к 100-летнему юбилею горнозаводского производства на Алтае. По инициативе начальника округа Колывано-Воскресенских заводов П.К. Фролова (1775–1839), талантливого инженера и страстного собирателя, была создана коллекция моделей и макетов различных машин и механизмов, предназначенных для предприятий горнозаводского комплекса Алтая и других горнорудных регионов. Помимо моделей, в Барнаульском горном музее были собраны несколько естественно-научных (минералогическая, энтомологическая, зоологическая, ботаническая) и богатая этнографическая коллекции. Параллельно с этим в конце XIX в. в Барнауле был создан еще один музей. 27 октября (9 ноября) 1891 г. состоялось первое (учредительное) собрание членов Общества любителей исследования Алтая. Открытие общества стало возможным «благодаря сочувствию и содействию» Н.И. Журина, начальника Алтайского округа, первого почетного председателя Общества. Председателем стал врач Ф.Е. Засс. Членами-учредителями состояли В.К. Штильке, архивист-краевед Н.С. Гуляев, врач А.Н. Недзвецкий, инициатор движения за создание Общества политический ссыльный С.П. Швецов. Вокруг Общества группировалась алтайская интеллигенция. Объединившись, они направили совместные усилия на изучение Алтая в разных аспектах — природоведческом, историческом, этнографическом и пр.

В краткой пояснительной записке к уставу Общества любителей исследования Алтая были охарактеризованы цели этой организации: «Не задаваясь обширными задачами широко поставленных научных исследований, а имея в виду привлечь к себе тех скромных наблюдателей природы и жизни края, которые рассеяны по Алтаю, Общество может собрать ценный материал для всестороннего и живого изучения края. Простое наблюдение, описание факта, числовые данные за несколько лет, песня, план, рисунок, записи старожила, небольшая коллекция или несколько образцов местных продуктов и изделий и т.п. могут принести пользу науке и вызвать значительный интерес»1.

При Обществе любителей исследования Алтая были созданы собственная библиотека и музей. Ведущее место в музейном собрании занимали коллекции естественно-исторического характера. Это было связано с особенностями сбора такого материала, не требовавшего больших денежных затрат, и с деятельностью некоторых членов подотдела. Кроме того, шло комплектование этнографической и археологической коллекций.

В 1902 г. Общество любителей исследования Алтая было преобразовано в Алтайский подотдел Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества2. В дальнейшем, 28 мая 1911 г. «под крылом» Алтайского подотдела ЗСО ИРГО были объединены коллекции Горного музея.

Формирование фотографической коллекции началось в 1903 г. по предложению члена Совета Алтайского подотдела, землеустроителя Н.Я. Овчинникова. От имени Совета Алтайского подотдела ЗСО ИРГО были отправлены письма любителям и профессионалам-фотографам.

До наших дней сохранились первые поступления фотоколлекции —снимки, переданные в 1904 г. самим Н.Я. Овчинниковым, а также присланные в том же году известным исследователем Алтая В.В. Сапожниковым.

Фотоколлекция Н.Я. Овчинникова содержит более 100 снимков, выполненных в 1903 и 1912–1914 гг. Это видовые фотографии Горного Алтая («Исток реки Малый Ак-кем», «Долина р. Кураган», «Талдинские пещеры» и др.), этнографические снимки («Дом зажиточного кумандинца в аиле Иртышском Бийского уезда», «Инородцы из аила Богучак» и др.), а также сюжетные фотографии с проводниками-кумандинцами3.

Профессор Томского университета, ботаник, географ Василий Васильевич Сапожников (1861–1924) с 1895 по 1911 г. совершил пять экспедиций в Алтайские горы. Он открыл важнейшие центры современного и масштабы древнего оледенения Алтая, первым взошел на седло Белухи, дал систематическое описание

Н.Н. Кокшаров (1857–?). «Кам» — алтайский шаман. Из альбома «Виды Южного Алтая». 1887
Фотопечать. 18,5 × 15 см
АГКМ, инв. № ОФ 3813

С.И. Борисов (1867–1931). Долина р. Катуни близ впадения р. Аргута. Алтай. Изд. О-во Гранберг в Стокгольме. Начало XX в.
Бумага, типографская печать. 9 × 14 см
АГКМ, ОФ 12595/143

бассейна р. Катунь, составил список растений Русского Алтая. По результатам экспедиций были написаны книги «По Алтаю», «Катунь и ее истоки», сделаны научные сообщения, создан первый туристический путеводитель «Пути по Русскому Алтаю». Во всех экспедициях В.В. Сапожников сам вел фотосъемку, сделав огромное количество фотоснимков. Во время одной из поездок на Алтай, 24 августа 1895 г., он посетил Барнаульский музей, о чем свидетельствует его автограф в книге почетных посетителей музея «Собственноручные подписи особ, почтивших посещением своим Барнаульский музей»4.

Фотоколлекция, поступившая от В.В. Сапожникова, состояла из 355 снимков. Из них 62 изображали ледники Алтая, 64 — реки, водопады Горного Алтая, 23 — горные озера, 35 — горные вершины, перевалы и хребты, 100 — виды на долины, истоки рек, лесные горные поросли и другие горные ландшафты. 16 фотографий показывали отдельные населенные пункты и 55 снимков были смешанного содержания, в том числе этнографического характера5.

В фотофонде Алтайского государственного краеведческого музея сложился большой комплекс фотографий и негативов, отражающих результаты научных экспедиций и путешествий в Горный Алтай и Шорию. Время и источники их поступления различны.

Отметим три альбома с фотографиями видов Южного Алтая, выполненные по материалам экспедиций в типографии П.И. Макушина (г. Томск) по заказу Н.Н. Кокшарова (второго) в 1887–1888 гг. Горный инженер Николай Николаевич Кокшаров был направлен Кабинетом Его Императорского Величества из Санкт-Петербурга в Алтайский горный округ в 1885 г. с целью геологического изучения бассейна рек Катуни, Чуи, Бии. Данные исследования были необходимы для дальнейшего развития горной отрасли, в которой к концу XIX в. наметился спад из-за обеднения уже разработанных запасов руды. По результатам нескольких экспедиций Н.Н. Кокшаров предоставил в Управление Алтайского горного округа отчеты и альбомы с фотографиями. Во время экспедиций велась фотосъемка маршрута. В музейной коллекции это самые ранние фотографии, запечатлевшие природные объекты — реки, горные массивы Алтая, русские населенные пункты — Кош-Агач, Онгудай, а также местное население 6. В музей альбомы видов Алтая с фотографиями, составленные горным инженером Н.Н. Кокшаровым, поступили в 1920-е гг. от Учетно-реквизиционной комиссии7.

Немало прекрасных фотографов было среди землеустроительных чинов Кабинета Его Императорского Величества, т.е. среди землемеров и топографов. По делам службы они проникали в самые отдаленные места, отсюда и уникальность снимков, ими сделанных.

Такова фотоколлекция топографа первого разряда, коллежского регистратора Георгия Ивановича Иванова, насчитывающая 218 фотографий и 59 негативов. Не расставались с фотоаппаратами и другие землемеры — В.И. Лапин, Б.Е. Бегичев, Власов.

Были среди фотолюбителей также врачи, юристы, чиновники, преподаватели8. В собрании Алтайского государственного краеведческого музея имеется небольшая коллекция стереоснимков с видами Горного Алтая, выполненных врачом Иваном Ивановичем Лубяных и преподавателем Барнаульского реального училища Виктором Ивановичем Верещагиным.

Помимо фотолюбителей, в Барнауле в конце XIX — начале XX в. работало довольно много фотографов-профессионалов, владельцев фотоателье. В коллекции музея имеются фотографии, изготовленные в фотоателье И.М. Богословского, Т.П. Новоселова, С.И. Борисова и др. Новоселов и Борисов были участниками российских фотовыставок: фотография С.И. Борисова на Санкт-Петербургской выставке 1898 г. была удостоена похвального отзыва, а Т.П. Новоселов на Всероссийской фотовыставке 1909 г. в Ростове-на-Дону получил золотую медаль9.

Сергей Иванович Борисов был, безусловно, самым известным фотографом Барнаула и Алтая начала XX в. С 1907 г. Борисов начал свои фотоэкспедиции по Горному Алтаю. Результатом этих поездок стали многочисленные открытки. Так, акционерным обществом Гранберг в Стокгольме была выпущена серия из 50 открыток с видами Горного Алтая в цветном и черно-белом изображении. По негативам мастера издавались открытки с видами дореволюционного Барнаула такими барнаульскими фирмами, как «Торговый дом А.Г. Морозова», «Книжный магазин В.К. Сохарева», «Писчебумажный магазин Н.А. Трубицина». В 1920–1930-е гг. Борисов работал в фотоартели «Объединение».

В музейном собрании имеется коллекция фотографий и стеклянных негативов 1920 — начала 1930-х гг., выполненных Порфирием Алексеевичем Казанским, педагогом, поэтом, журналистом, сотрудником музея. В настоящее время она насчитывает около 250 единиц хранения. Их можно классифицировать по темам: «Город Барнаул и его окрестности», «Виды Алтая», «Виды Горного Алтая», «Промышленность Алтая», «Пути сообщения и транспорт», «Сельское хозяйство», «Этнография», «Известные личности». Взгляд краеведа-фотографа на город Барнаул, его окрестности, был немного иным, чем у других фотографов. На его фотографиях показаны будни, повседневная жизнь горожан.

Отметим, что П.А. Казанский в апреле 1918 г. был принят членом Алтайского отделения Российского географического общества и включен в географическую и фотографическую секции. С 25 февраля 1926 г. он являлся его председателем10.

Л.И. Борисенко (1892–1967). Барнаул, ул. Горького. 1949
Фотопечать. 11,5 × 18 см
АГКМ, ОФ 18595/17

Во время работы Казанского в фотолаборатории Барнаульского музея, Порфирий Алексеевич не только пополнял фонды новыми снимками, но и одним из первых попытался провести систематизацию фотоколлекции музея, которая на 1 октября 1928 г. насчитывала 1172 единицы хранения11. В 1931 г. фотоколлекция музея насчитывала уже около 1700 единиц хранения. Это фотографии с видами барнаульских предприятий, Горной Шории, Алтая, г. Омска, г. Щегловска, г. Прокопьевска, г. Барнаула и его окрестностей, этнографические снимки, портреты сотрудников музея и ученых12.

Фотофонд музея в большей степени формировался во второй половине XX — начале XXI в. Особо «результативными» были 1960–1970-е гг. Показателен в этом отношении 1963 г., когда из 2790 единиц хранения, поступивших в фонды музея, 1409 единиц (50%) составляли фотографии и негативы13. Отметим, что среди них много поступало фотокопий архивных документов и фотографий. Так, в 1966 г. по досоветскому отделу было собрано 965 экспонатов, в т.ч. около 300 фотокопий документов о жизни и деятельности И.И. Ползунова, найденных в последнее время и переданных архивом по просьбе музея14.

Комплектование фотоколлекции музея продолжается и на современном этапе. Особо можно выделить поступления 2007 г., когда музей приобрел 18 фотоальбомов фотографа-любителя Л.И. Борисенко. Они содержат 1138 фотографий 1940-х — начала 1950-х гг., сохранивших виды самых разных уголков города Барнаула15.

В настоящее время фотоколлекция Алтайского государственного краеведческого музея насчитывает 69350 предметов. Из них 37525 фотографий и фотоальбомов, 31817 негативов.

Концепция формирования данной коллекции определяется краеведческим профилем музея. В комплектовании фотоколлекции можно выделить следующие основные направления:

— Авторские фотографии и негативы. В этом блоке представлены работы фотографов конца XIX — начала XXI в., как профессиональных, так и любителей. Их имена достаточно широко известны на Алтае, а некоторые и за его пределами.

— Фотографии и негативы природной среды Алтая: ландшафты, животный и растительный мир.

— Фотографии и негативы, отображающие инфраструктуру Алтая: города и села края, архитектуру, промышленные объекты, дороги и т.д.

— Фотографии и негативы, изображающие известных людей Алтая: политиков, работников промышленности и сельского хозяйства, космонавтов, врачей, педагогов, ученых, изобретателей, работников культуры, участников войн и военных конфликтов, спортсменов и т.д.

— Фотографии и негативы, характеризующие историю повседневности: быт, трудовую деятельность, досуг, участие в различных социально-политических событиях рядовых жителей Алтая.

Фотоколлекция Алтайского государственного краеведческого музея интересна и многообразна. Это одна из самых востребованных коллекций как в экспозиционно-выставочных целях, так и в исследовательских проектах. В настоящее время ведется работа по ее оцифровке.

1 Устав Общества любителей исследования Алтая. Барнаул, 1896. С. 1.
2 Отчет Алтайского подотдела ЗСО ИРГО за 1902 г. Барнаул, 1904. С. 9–10.
3 Галкина А.А. Николай Яковлевич Овчинников (Алтайский период жизни. 1898–1915 гг.) // Алтайский сборник. Вып. XVIII. Барнаул, 1997. С. 153.
4 Алтайский государственный краеведческий музей. Книга почетных посетителей «Собственноручные подписи особ, почтивших посещением своим Барнаульский музей». Л. 4.
5 Отчет Совета Алтайского подотдела Западно-Сибирского Отдела Императорского Русского Географического Общества за 1904 г. Барнаул, 1905. С. 23.
6 Грисюк М.П. Виды Южного Алтая в фотоальбомах горного инженера Н.Н. Кокшарова. 1887–1888 гг. // Труды Алтайского государственного краеведческого музея. Т. II. Барнаул, 2006. С. 185.
7 Государственный архив Алтайского края. Ф. Р-288. Оп. 1. Д. 26. Л. 36.
8 Метельницкий К.Н. Из истории развития фотодела в Барнауле (По материалам фондов Алтайского краевого краеведческого музея) // Алтайский сборник. Вып. XVII. Барнаул, 1993. С. 101–102.
9 Там же. С. 104.
10 Мамонтова О.С. Фотоколлекция П.А. Казанского в собрании АГКМ // Труды Алтайского государственного краеведческого музея. Т. II. Барнаул, 2006. С. 157.
11 Алтайский государственный краеведческий музей. ОФ 16115/17.
12 Государственный архив Алтайского края. Ф. Р-288. Оп. 1. Д. 25. Л. 1 об.— 3 об., 11–13.
13 АГКМ. Годовой отчет Алтайского краевого краеведческого музея за 1963 год. С. 24, 58–59.
14 АГКМ. Годовой отчет Алтайского краевого краеведческого музея за 1966 год. С. 25, 28.
15 Гусельникова М.В., Лямина Н.А., Попова И.В., Степанищева Н.П. Барнаул — в объективе фотографа (по коллекциям Алтайского государственного краеведческого музея) // Краеведческие записки. Вып. IX. Барнаул, 2011. С. 251.

Д.В. Иванов

Первые фотографии, сделанные в Монголии русскими путешественниками

В различных музеях и архивах как Монголии, так и России хранится достаточно большое количество фотографий, сделанных на территории Монголии в конце XIX — начале XX в., однако существует проблема датировки данных памятников. Это связано с тем, что дата поступления фотоколлекций практически всегда не соответствует времени съемки, дарителями коллекций могли быть как сами фотографы, так и другие люди, а зачастую имя фотографа и дата съемки просто неизвестны. Так фотографии из монгольских архивов не имеют указанных дат и имен фотографов1. В 2013 г. в Улан-Баторе был издан большой альбом старинных фотографий, большинство из которых датировано приблизительно 1890–1920 гг.2

В данной статье мы попытаемся расположить в хронологическом порядке самые ранние монгольские фотографии, хранящиеся в Музее антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН (МАЭ), а также сопоставить их с известными нам фотоколлекциями из других учреждений Петербурга.

В 1882 г. в МАЭ поступила коллекция от А.В. Адрианова, про которую на первом листе описи сказано — «Коллекція фотографій видовъ и типовъ Съверо-Западной Монголіи, составленная А.В. Адріановымъ въ 1879 году»3.

Всего собрание насчитывает 64 отпечатка, наклеенных на белый картон, на котором золотым тиснением выполнены подписи. Часть фотографий подписана на русском языке: «Виды и типы Съверо-Западной Монголіи. Монгольская экспедиція Императорскаго Русскаго Географическаго Общества. Съ негативовъ А.В. Адріанова», а часть на французском: «Vues et types de la Mongolie Occidental. Expédition de la Société Impériale Russe de Géographie dans la Mongolie Occidentale par G. Potanine et A. Adrianoff. Photographie par A. Adrianoff».

В 1874 г. Александр Васильевич Адрианов (1854–1920) поступил в Медико-хирургическую академию в Санкт-Петербурге, а через год перевелся в Петербургский университет, однако за время обучения в Медико-хирургической академии освоил фотографию, что пригодилось ему впоследствии4. В 1879 г. он принял участие в экспедиции, организованной Императорским Русским географическим обществом и возглавляемой известным географом, этнографом, ботаником Г.Н. Потаниным, в северо-западную Монголию в качестве фотографа. Специально для этого был приобретен фотоаппарат Варнерке 5.

Их маршрут пролегал через Алтай, северо-западную Монголию и территорию современной Республики Тыва6. В ходе путешествия Адриановым было сделано около 70 качественных фотоснимков, некоторые из которых послужили основой для рисунков, опубликованных Г.Н. Потаниным в его работе «Очерки северо-западной Монголии»7.

В 1881 г. фотоработы Адрианова были выставлены в помещении Императорского Русского географического общества в Петербурге 8. В архиве РГО хранится альбом «Виды и типы северо-западной Монголии (экспедиция Г.Н. Потанина)»9.

География отпечатков полностью совпадает с маршрутом экспедиции. Коллекция может быть разделена на три части — алтайскую, монгольскую и тувинскую.

В алтайской части мы можем видеть портреты алтайцев (№ 128–1, 6, 9, 10, 13, 15), теленгитского шамана (№ 128–17, 18) и его бубен (№ 128–14, 20), аилы (жилища) «новокрещеных» алтайцев (№ 128–7, 8), прирученную косулю (№ 128–5), вид на город Улала (Горно-Алтайск) (№ 128–2, 3).

Монгольская часть представлена преимущественно портретами дюрбютов (дербетов). Некоторые сфотографированы сидящими или стоящими в полный рост анфас (№ 128–36, 42, 43, 56), но большинство фотографий — погрудный портрет профиль и анфас (№ 128–22, 25–28, 30, 31, 33–35, 37, 38, 40, 53–55). Такой тип портрета был очень распространен в этнографической фотографии 70–80-х гг. XIX в. и назывался «антропологические типы»10. Позднее, в 1888 г. по заданию того же Г.Н. Потанина другой фотограф Н.А. Чарушин сделал серию «Типы монголов»11. На портретных фотографиях Адрианова показаны представители разных социальных слоев и групп — «простые» монголы, ламы, музыканты, князья. В этой коллекции есть также изображения юрт (128–48, 50).

Всего насчитывается 50 фотографий, хранящихся в отделе Восточной и Юго-Восточной Азии МАЭ, часть фотографий находится в отделе Сибири МАЭ. 43 отпечатка наклеены на картон с подписями на русском языке, а 7 —с подписями на французском. «Французские» листы, видимо, были изготовлены для альбома, который был преподнесен в дар Русским географическим обществом французскому принцу Бонапарту в 1884 г.12

Тувинская часть представлена «антропологическими типами» (№ 128–58–64).

Эти фотографии являются одними из самых ранних снимков, сделанных в Монголии. П.П. Семенов-Тян-Шанский дал такую оценку работам Адрианова: «Общество получило равным образом до 70-ти, сделанных Адриановым, весьма хороших фотографий видов и типов Монголии, первых и единственных в своем роде»13. Они даже считались самыми первыми фотографиями из Монголии14. Однако в архиве Института истории материальной культуры РАН хранятся фотографии, сделанные участником Русской учено-торговой экспедиции в Китай в 1874–1875 гг. А.— Н.Э. Боярским15. Среди них есть фотография дворца Хутухты в Урге 16, а также несколько фотографий, сделанных во Внутренней Монголии. Судя по описи аналогичный альбом находится в архиве РГО17.

В архиве ИИМК РАН имеются также фотографии, снятые В.В. Лапиным во время его путешествия в 1875–1876 гг. с Дальнего Востока в Иркутск18. В этом собрании имеется несколько изображений Маймачена.

Исследователь истории фотографии в Китае Т. Беннетт отмечает, что в 1875 г. шотландский ученый Джордж Форбс сделал фотографии Урги19. К сожалению, мы не знаем, где сейчас находятся эти фотографии.

А. В. Адрианов (1854–1920). Типы сойотов (тувинцев). 1879
Альбуминовый отпечаток, паспарту Императорского Русского географического общества
МАЭ РАН, инв. № 128-60

Эти работы А.— Н. Э. Боярского, В. В. Ланина и Д. Форбса являются самыми ранними известными нам датированными фотографиями Монголии. Однако фотографии А. В. Адрианова отстают от них всего на несколько лет, но значительно превосходят их количественно, знакомят нас с разными социальными слоями монгольского общества 70-х гг. XIX в. Адрианову удалось побывать и сфотографировать наиболее удаленные районы Монголии.

Кроме того, мы склонны считать, что «тувинские» и «алтайские» фотографии Адрианова — это первые фотоизображения, сделанные на территории современных республик Тыва и Горный Алтай РФ20.

В 1894 г. наш музей приобрел коллекцию фотографий от Н. А. Чарушина и С.М. Дудина21. Коллекция эта сложная, в ней представлены работы, выполненные в Монголии разными фотографами в разное время. Значительная часть фотографий выполнена непосредственно Чарушиным и Дудиным, но есть и снимки других авторов. К сожалению, в данной статье мы сможем рассмотреть только фотографии Н. А. Чарушина.

Николай Аполлонович Чарушин — известный революционер-народник и профессиональный фотограф. Н. А. Чарушин родился 23 декабря 1851 г. в городе Орлове (Халтурин) Вятской губернии. В вятской гимназии в 1860-х гг. познакомился с Н. К. Лопатиным — одним из будущих основоположников кружка «чайковцев».

В 1871 г. Чарушин приехал в Петербург и поступил в Технологический институт, где вновь встретился с Н. К. Лопатиным, через которого в начале октября 1871 г. вошел в кружок «чайковцев»22. В 1874 г. Н. А. Чарушин был арестован за пропагандистскую деятельность, направленную против правительства, и в 1878 г. приговорен к девяти годам каторги. Весной 1881 г. он был освобожден и стал ссыльнопоселенцем в одной из волостей Забайкальской волости23. В Нерчинске Чарушин познакомился с «нечаевцем» Алексеем Кирилловичем Кузнецовым, занимавшимся фотографией, который стал учителем Чарушина24. В 1885 г. он в качестве помощника фотографа посетил с Кузнецовым золотые прииски на границе с Монголией25. Именно фотография привела Чарушина на границу с Монголией. А позднее он переехал в г. Троицкосавск, где открыл фотоателье. Его помощником стал опытный иркутский фотограф Иван Федорович Федоров26.

Фотография обеспечила Чарушиным неплохой доход. Семья купила дом в Троицкосавске, который стал центром культурной жизни. У Чарушиных гостили Григорий Николаевич и Александра Викторовна Потанины27. У Чарушина давно уже было желание посетить Монголию, и общение с Потаниным только усиливало его, однако политическому ссыльному, которым оставался Чарушин, получить разрешение на поездку за границу было нелегко. Стараниями Потанина и Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского разрешение на выезд было получено, и летом 1888 г. Потанин, Чарушин и Федоров отправились в Монголию. Любопытно, что Николай Аполлонович сначала опасался этой поездки, но, познакомившись ближе с монголами, изменил о них свое мнение. Вот как он сам это описывает: «... я на всякий случай запасся револьвером большого калибра. В то время мое знакомство с монголами было еще очень ограниченное. Я их часто видел, но, не зная монгольского языка, близко с ними не сталкивался, а потому правильного представления о характере этих номадов у меня не было. Я считал их дикарями. Но, попав в Монголию и немного ознакомившись с населением этой страны, я устыдился, что взял револьвер, который так и не вынимал из своего чемодана»28. Главной базой экспедиции стала Урга, которая поразила Чарушина своей «оригинальной первобытностью, гармонирующей с бытом кочевого народа». В МАЭ имеется фотография вид Урги (№ 1697-153) — часть панорамы Урги. Эта фотография полностью соответствует описанию монгольской столицы, которое приводит Николай Аполлонович: «Ничего похожего на наши европейские города здесь не было и в помине. Основными постройками собственно монгольского города были те же войлочные юрты, что и в остальной Монголии, изредка деревянные строения вроде наших курных бань внутри маленького четырехугольника, окруженного невысоким частоколом. Среди этих жалких построек резко выделялось белое здание тибетской архитектуры — храм Майдари и некоторые другие кумирни да дворцовые постройки богдо-гэгэна»29. В коллекции фотографий, хранящихся в МАЭ, имеются отдельные изображения храма Майдари (№ 1697-170, 177), а также вид «зимнего» дворца богдо-гэгэна (№ 1697-164). Можно видеть также усыпальницы 5-го и 7-го богдо-гэгэнов в Гандане (№ 1697-167), несохранившиеся ворота «Ямпай» (№ 1697-156). Мы видим Ургу такой, какой ее описал знаменитый русский монголовед Алексей Матвеевич Позднеев30.

Остановились путешественники в доме кяхтинского купца 1-й гильдии И. А. Басова. Иван Александрович Басов совместно с Михаилом Александровичем Коковиным и купцом Алексеем Молчановым в 1875 г. основал торговый дом «Молчанов, Коковин и компания», который, после смерти Молчанова в 1885 г., был переименован в торговый дом «Коковин и Басов». Фирма специализировалась на торговле чаем, закупке в Монголии верблюжьей и овечьей шерсти, а также на продаже там русских товаров31. Это был один из крупнейших торговых домов Сибири и Монголии. Только монгольское отделение компании насчитывало несколько десятков служащих32. В МАЭ имеется фотография чайного склада Коковина и Басова в Урге (№ 1697-113), а также отпечаток «Отъезд Басова из Урги» (№ 1697-112).

В ходе этой поездки Чарушину удалось посетить и монастыри в окрестностях Урги. В коллекциях МАЭ находятся фотоизображения монастыря Таши-чонкур (№ 1697-185) и монастыря Дамба Доржи (№ 1697-173).

Основной задачей, поставленной Потаниным, как руководителем экспедиции перед Чарушиным, была фотосъемка разных типов монголов. Это было очень непростым делом, поскольку монголы фотографироваться не хотели33.

Под конец своего пребывания в Монголии путешественники посетили Надаам34, который Чарушин ошибочно назвал праздником Цам35. В МАЭ имеются два снимка, озаглавленных: «Общий вид скачек в 40 верстах от Урги» (№ 1697-189, 190).

Вернувшись в Россию, Николай Аполлонович приступил к подготовке «монгольских» альбомов. Фотографии из этой экспедиции были отправлены Русскому географическому обществу, иркутскому отделению Русского географического общества, Московскому и Томскому университетам36. Один из альбомов Чарушина хранится в отделе редких изданий Российской государственной библиотеки37. В собрании РОСФОТО имеется альбом «Монголия. 1889 г.»38

Для нас важно, что мы можем точно датировать монгольские фотографии Чарушина 1888 г.

В 1892 г. Н. А. Чарушин посетил Цам39 в Гусиноозерском дацане 40. В состав коллекции 1697 входит несколько снимков, связанных с этой мистерией (№ 1697-58, 97). В Иркутском государственном университете имеется собрание фотографий Чарушина «Виды Забайкалья»41.

В настоящей работе мы представили лишь небольшую часть фотоколлекций, хранящихся в МАЭ. Однако эти отпечатки являются одними из самых ранних фотоизображений, позволяющие по-новому взглянуть на быт и жизнь Монголии второй половины XIX в.

1 Teleki K. Monasteries and temples of Bogdiin Khüree. Ulaanbaatar, 2011. P. 17.
2 Х-рээ гоел. Улаанбаатар, 2013.
3 Опись коллекции № 128. Л. 1.
4 Дэвлет М. А. А. В. Адрианов как археолог. Первый период (1879–1900) // Очерки истории отечественной археологии. Вып. II. М.: 1998. С. 169.
5 Андреев А. И. Использование фотографии // Российские экспедиции в Центральную Азию. СПб., 2013. С. 146.
6 Там же. С. 170.
7 Потанин Г. Н. Очерки северо-западной Монголии. Результаты путешествия, исполненного в 1879 году по поручению Императорского Русского Географического Общества. Вып. IV. Материалы этнографические. СПб., 1883. Табл. XXIII. Ф. 97, XXIV. Ф. 99, XXV. Ф. 100.
8 Дэвлет М. А. Александр Васильевич Адрианов (к 150-летию со дня рождения). Кемерово, 2004. С. 7.
9 Архив РГО. Разряд 112. О. 1. № 815.
10 Специалист по этнографической фотографии, Е. Б. Толмачева, также указывает на широкую распространенность этого типа фотографий в данный период.
11 Сергеев В. Д. Николай Чарушин — народник, общественный деятель, издатель, краевед-библиограф. Вятка, 2004. С. 99.
12 Дэвлет М. А. А. В. Адрианов как археолог. С. 170.
13 Семенов П. П. История полувековой деятельности ИРГО, 1845–1895. Ч. II, СПб., 1896. С. 565.
14 Андреев А. И. Использование фотографии. С. 146.
15 Длужневская Г. В. Фотографии по Монголии в фотоотделе научного архива Института истории материальной культуры РАН // Российское изучение Центральной Азии: исторические и современные аспекты (к 150-летию П. К. Козлова). СПб., 2013. С. 40.
16 ГАИМК. Ф. 1. К. 161. Л. 1.
17 Архив РГО. Разряд 112. О. 1, № 835.
18 Длужневская Г. В. Фотографии по Монголии. С. 41.
19 Bennett T. History of photography in China: Western photographers 1861–1879. London, 2010. P. 79.
20 Д. В. Арзютов, специалист по этнографии Алтая, также склонен считать эти фотографии первыми, сделанными на Горном Алтае.
21 Опись коллекции № 1697. Л. 1.
22 Сергеев В. Д. Николай Чарушин — народник, общественный деятель, издатель, краевед-библиограф. С. 50.
23 Там же. С. 87.
24 Там же. С. 89.
25 Морозов С. Русские путешественники-фотографы. М., 1953 С. 38.
26 Сергеев В. Д. Николай Чарушин — народник, общественный деятель, издатель, краевед-библиограф. С. 93.
27 Там же. С. 94.
28 Там же. С. 99.
29 Там же.
30 Позднеев А. М. Города Северной Монголии. СПб., 1880. С. 19–29.
31 Арбугин Я. Чайные короли Сибири. http://www.nvpress.ru/science_and_life/4763.
32 Старцев А. В. Численность и состав русских предпринимателей в Монголии во второй половине XIX — начале XX в.— http://new.hist.asu.ru/biblio/zalk/142-148.pdf
33 Сергеев В. Д. Николай Чарушин — народник, общественный деятель, издатель, краевед-библиограф. С. 99.
34 Надаам — один из главных традиционных праздников в Монголии. Во время надаама проходят соревнования по трем национальным видам спорта: скачки, борьба, стрельба из лука.35 Там же. С. 101.
36 Там же.
37 Морозов С. Русские путешественники-фотографы. С. 40.
38 Монголия. 1889 г. Фотоальбом Н. А. Чарушина. СПб., 2011; Максимова А. В. Российская фотография второй половины XIX — первой половины. XX в. в коллекции Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музее». СПб., 2012. С. 151–154.
39 Цам (тиб.: 'cham) — религиозно-театрализованные представления, проводящиеся в буддийских монастырях.
40 Сергеев В. Д. Николай Чарушин — народник, общественный деятель, издатель, краевед-библиограф. С. 108.
41 http://frontiers.loc.gov/intldl/mtfhtml/mfdigcol/lists/mtfefcTitles1.html

А.А. Будко, И.П. Козырин, Б.И. Назарцев

Основные пути формирования фонда фотографий Военно-медицинского музея

Для всякой вещи есть свое время и устав.
Екклезиаст. 8.8

Осенью 1943 г., через год после принятия решения о создании Военно-медицинского музея, в инвентарной книге фототеки были сделаны первые записи о поступивших в музей фотодокументах. Это были снимки (более 100) Е.С. Микулиной, которые она делала во время работы в разных отделениях сортировочного эвакуационного госпиталя (сэг) 2386, который размещался и работал вместе с 2297-м полевым подвижным госпиталем с 17 сентября 1941 г. по 1 октября 1943 г. в здании Сельскохозяйственной академии имени К. Тимирязева (Москва, Лиственная аллея, 14).

Под номером 1 записана фотография раненого В.В. Малютина (ранение черепа в праволобную область; выпадение мозга); фронт — Западный; дата съемки 19 сентября 1941 г. В музей переданы 1 негатив на пленке 3,0 × 4,0 и 3 фотоотпечатка.

Так начиналось формирование коллекции фотографий и совершался, по словам первого начальника музея, полковника медицинской службы А.Н. Максименкова, переход «от периода накопления материала ко второму этапу — периоду его первичной обработки и систематизации»1.

Исторические аспекты формирования фонда фотографий Военно-медицинского музея уже рассматривались авторами2. Отметим только некоторые этапы этого процесса.

Фотоматериалы стали поступать в музей практически сразу с момента его образования в ноябре 1942 г. В 1943 г. для более полного сбора материалов на фронтах и в округах по предложению начальника музея А.Н. Максименкова, поддержанного начальником Главного военно-санитарного управления (гвсу) генерал-полковником медицинской службы Е.И. Смирновым, были сформированы специальные фронтовые бригады, в каждую из которых входили два художника, фотограф, патологоанатом и руководитель бригады, имевший мандат Главного военное следственного управления (гвсу).

Первые выезды бригад на грузовых автомобилях с походными лабораториями начались осенью 1943 г. и продолжались в течение всей войны. Каждому командированному на фронт художнику (фотографу) вручалась памятка, в которой, в частности, говорилось: «Основная задача художника — изображение жизни медико-санитарной службы передового района... Необходимо изображать сцены выноса раненых с поля боя, подчеркивая специфику фронта... Большое значение имеют зарисовки, этюды с натуры процессов оказания медицинской помощи»3. Фотографы и художники, включенные в состав бригад, побывали на всех фронтах. Им приходилось работать в чрезвычайно сложных условиях, часто при плохом освещении и ограниченном времени, не говоря уже о боевой обстановке, которая нередко вынуждала прекращать работу и вместо фотоаппарата и кисти брать в руки оружие. Особо отличился фотограф В.В. Фаминский, побывавший на многих фронтах и награжденный за свою работу орденом Красной Звезды.

Благодаря интенсивной и самоотверженной работе сотрудников музея к началу 1947 г. в фототеке музея насчитывалось более 27 тысяч фотодокументов. Особую ценность среди них имели подлинные фотографии, принадлежавшие узникам фашистских концлагерей; фотоматериалы, обличавшие зверства фашизма; фотодокументы, отражавшие оборону и блокаду Ленинграда.

В 1950–1960 гг. фонды музея пополнились большим количеством фотографий, полученных из медицинских вузов, научно-исследовательских институтов и лабораторий, лечебных профилактических медучреждений, а также из семейных архивов С.П. Боткина, З.П. Соловьева, В.А. Оппеля, П.П. Вредена, Г.И. Турнера, Н.Н. Аничкова, С.С. Гирголава, В.Н. Кашкадамова, М.Н. Ахутина.

На протяжении последующих лет в фонды музея продолжали поступать фотоматериалы о деятельности медицинской службы армии, авиации и военно-морского флота, а также отражавшие научную, педагогическую и общественную деятельность военных медиков — Д.А. Арапова, С.И. Банайтиса, Н.Н. Бурденко, Г.И. Владимирова, М.С. Вовси, М.Ф. Глазунова, Н.Н. Еланского, М.С. Маслова, Н.С. Молчанова, Л.А. Орбели, В.П. Осипова, Е.Н. Павловского, И.И. Рогозина, Е.И. Смирнова, К.М. Фигурнова, Н.Г. Хлопина, А.Н. Чистовича, В.Н. Шамова, П.П. Гончарова, Н.Г. Иванова, Ф.И. Комарова и многих других известных деятелей медицинской науки.

Самостоятельный раздел фотофонда составляет коллекция фотоальбомов, насчитывающая более 1000 единиц хранения. Формироваться она начала с 1943 г., когда из действующей армии стали поступать альбомы, отражающие фронтовые будни лечебных учреждений, нелегкий труд врачей, медсестер, санитаров в годы Великой Отечественной войны. Позднее коллекция пополнялась фотоальбомами выпускников Военно-медицинской и Военно-морской медицинской академий, юбилейными альбомами медицинских организаций, учреждений и выпускными альбомами медицинских учебных заведений Советского Союза и России.

Начиная с 1953 г. и до середины 1980-х гг., для нужд войсковой медицинской службы в обеспечении санитарно-просветительной деятельности и проведении занятий по военно-медицинской подготовке музей стал изготавливать диафильмы и фотовыставки. Заказы на них уже к середине 1960-х гг. потребовали от музея выпуска по тысяче и более комплектов таких выставок в год. Наибольшей популярностью пользовались комплекты: «Первая помощь при кровотечениях», «Предупреждение гнойничковых заболеваний кожи», «Меры предупреждения отравлений ядовитыми жидкостями», «Умей оказывать само- и взаимопомощь при ранениях», «Личная гигиена солдата».

Ныне постоянно увеличивающееся количество фотоматериалов составляет 50% от всех музейных предметов, хранящихся в фондах Военно-медицинского музея. Особой ценностью документальные материалы, сосредоточенные в фотофонде, обладают благодаря их связи с историей, поскольку они дают возможность воссоздать реальную картину событий, окунуться в подлинную атмосферу прошлого.

Настоящая статья посвящена некоторым особенностям структуры фотографической коллекции, численность которой достигла почти 250 тысяч единиц хранения: негативы на пленке и на стекле, фотоотпечатки на бумаге, черно-белые и цветные слайды, стереопары, фотоальбомы и др.

Графически весь объем фотоматериалов может быть представлен в виде трех концентрических кругов, каждый из которых отражает основные взаимосвязанные между собой направления музейной работы по формированию фотофонда:

1) центральный круг — первичный сбор материалов непосредственно с фронтов Великой Отечественной войны;

2) средний круг — обобщение опыта медицинской службы армии и флота, участие в создании многотомного издания «Опыт советской медицины в Великой Отечественной войне» (1941–1945 гг.)»;

3) внешний круг — научно-исследовательская работа в области истории отечественной медицины, комплектование и анализ материалов по теории и практике военной медицины.

Вектор музейного развития фотофонда был задан изначально. В приказе начальника Главного военно-санитарного управления Красной Армии Е.И. Смирнова от 12 ноября 1942 г. (дата, которую принято считать днем рождения Военно-медицинского музея) отмечалось: «Санитарная служба Красной армии в текущую Отечественную войну накопила богатый опыт по организации оказания помощи раненым и больным на театре военных действий и в тылу. За истекшие 17 месяцев войны выросли кадры военно-медицинских работников, большинство которых проявило геройство и отвагу в боях, инициативу в специальной работе и умение ориентироваться в сложных условиях. Результаты работы, полученный опыт должны быть зафиксированы и отражены в виде постоянного музея военно-медицинской службы, в котором должны быть показаны все стороны деятельности санитарных управлений фронтов, армий, отдельных частей и городов (Ленинград, Севастополь, Сталинград и др.), в виде литературы, препаратов, муляжей, макетов, фотографий, схем и др.

Музей должен явиться постоянной учебно-научной базой для медицинского состава Красной Армии и основой, на которой можно было бы в дальнейшем рационально организовать систему преподавания и научную разработку полученных материалов»4.

К настоящему времени сложились основные тематические разделы фотофонда:

— редкая фотография 1860–1890 гг. на базе персональных фондов и альбомов вма;

— сестры общин милосердия;

— начало и развитие военно-медицинского образования (Военно-медицинская академия);

— фотографии периода Русско-японской войны;

— фотографии Первой мировой войны;

— Гражданская война и создание СССР;

— Советско-финляндская война;

— образование Военно-морской медицинской академии;

— Великая Отечественная война 1941–1945 гг.: фотопортреты участников (создание справочника врачей Великой Отечественной войны), фотопортреты медиков — Героев Советского Союза и Героев Социалистического Труда, подлинные фотографии событий на передовой, организации оказания помощи на поле боя и в медицинских учреждениях, военно-санитарные поезда, блокада Ленинграда, жертвы фашизма, раненые с ампутацией, лечебная физкультура, челюстно-лицевая хирургия;

— поствоенное развитие медицины в СССР;

— персональные фонды выдающихся ученых-медиков;

— Военно-медицинская и Военно-морская медицинская академии, медицинские учебные и научные институты;

— экспедиции ученых-медиков;

— развитие отраслевых медицинских знаний: хирургия, терапия, эпидемиология и т.д.;

— медицинское обеспечение армии и военно-морского флота в повседневных условиях и в условиях локальных конфликтов (Афганистан, Чечня, Ангола, Куба);

— профилактическое направление развития отечественной медицины;

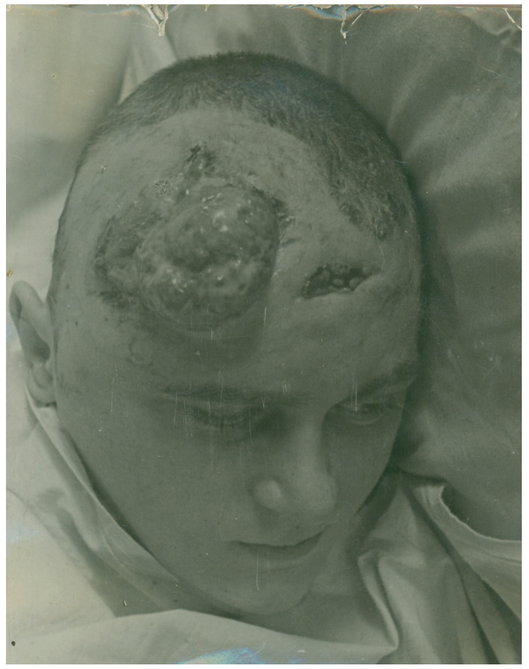
— физиология военного труда, освоение космоса и глубин океана;

— история развития медицинской науки и техники: портреты выдающихся медиков современности, фиксация значительных событий в организации здравоохранения и медицинской науки, образцы медицинской техники и оборудования.

Для музея важно не только отобрать и сохранить исторические свидетельства, но и сделать следующий шаг: выявить их взаимосвязи, отражающие существенные параметры и закономерности в развитии тех или иных разделов военной медицины. Разработка перспективных планов комплектования выявила необходимость перехода от отдельно взятых документальных свидетельств к тематическим комплексам.

Принципиально важным в этой работе стало то, что собирание первоисточников изначально связано с наукой и специальными дисциплинами. Областью интенсивной разработки применительно к комплектованию музея стало пополнение фондов материалами исследователей, военных врачей, непосредственно связанных с теоретическими и практическими аспектами военной медицины.

Формирование в структуре музейных коллекций историко-документальных комплексов, разных по объему и составу материалов (документы, рукописи, фотографии, печатные издания, служебная и личная переписка, дневники и воспоминания, историко-бытовые и мемориальные предметы и др.) имело и имеет особый смысл. Во-первых, выявить



Е.С. Микулина. Раненый В.В. Малютин. Сортировочный эвакуационный госпиталь (сэг) 2386. Москва. 19 сентября 1941 вмм, инв № фоф-01

В. Барканов. Группа раненых офицеров в бараках. Боржоми. Русско-турецкая война 1877–1878 гг. ВММ, инв. № ОФ-30149/6

и показать музейными средствами исторический контекст событий (фактов биографии, этапов и результатов деятельности и творческих устремлений).

Во-вторых, существенно и другое: персонифицированный, личностный характер материалов, поступающих в музей, позволяет преодолеть упрощенность, прямолинейность оценок некоторых фактов, дать представление о том, что живая ткань истории и судьба отдельной личности гораздо сложнее и противоречивее.

В-третьих, в крупных комплексах, связанных с деятельностью выдающихся ученых-медиков, выделяются материалы, связанные с разработкой конкретных проблем или с теоретическими предпосылками их практической реализации.

Особый интерес представляют собой серии фотографий, комплекты, сложившиеся в результате:

— авторского замысла или задачи, поставленной перед фотографом;

— объединения в группу фотографий, связанных с конкретной темой, событием, личностью;

— формирования комплексов, представляющих единый тематический блок материалов разных типов источников (например, персональных фондов выдающихся деятелей отечественной медицины) или выполненных с использованием исключительно фотоматериалов, комплектов фотовыставок по различным темам.

В музее сложилась многогранная система фотодокументов, которую можно рассматривать как совокупность подсистем, обладающих относительной автономией. При этом документальный характер фотографий, «правда факта», лежащая в его основе, делает фотографические коллекции незаменимым материалом в обобщении опыта предшественников.

По фотографиям военного времени можно проследить, как формировалась система этапного лечения с эвакуацией по назначению, которая предусматривала проведение преемственных и последовательных лечебных мероприятий в сочетании с эвакуацией по назначению (т.е. по медицинским показаниям) с учетом боевой обстановки. Фонды фотографий помогают выявить зависимость конкретных форм медицинского обеспечения боевых действий войск от оперативно-боевой обстановки: какими способами осуществлялось приближение медицинской помощи к полю боя, чем обеспечивалось расширение объема медицинской помощи, прежде всего в войсковых и армейских районах, увеличение сил и средств в армиях и на фронтах. Документы свидетельствуют, что уже в первые месяцы войны, под влиянием требований боевой обстановки, резко поднялась хирургическая активность в медико-санитарных батальонах дивизий и хирургических полевых госпиталях первой линии. В армиях были созданы госпитальные базы, включавшие специализированные полевые подвижные и эвакуационные госпитали. Лечение легкораненых стало возможным осуществлять непосредственно в армейском районе. В ближайшем тылу фронтов также были созданы мощные госпитальные базы.

По фотографиям также можно проследить, как шло изучение научного наследия и опыта военной медицины прошлого, и выявить то новое, что внесено в разработку наиболее актуальных проблем патогенеза, клиники и этапного лечения важнейших видов боевой травмы и военной патологии в различных условиях боевых действий. «Результаты этих исследований были широко использованы для разработки как единых принципов профилактики и лечения ранений и заболеваний, так и организационных основ медицинского обеспечения армии и флота»5.

Еще на 14-м съезде российских хирургов в декабре 1916 г. Н. А. Вельяминов повторил мысль Н. И. Пирогова о том, что на войне во врачебном деле администрация имеет больше значения, чем само врачебное искусство, «ибо без целесообразно поставленной администрации и планомерной организации всего врачебно-санитарного дела врачебное искусство на войне становится бессильным»6.

В этой связи заслуживает особого упоминания и еще один аспект этой проблемы. Появление в арсенале средств вооруженной борьбы оружия массового поражения поставило перед медицинской службой ряд новых задач для поиска эффективных средств медицинской защиты, определения форм и методов их применения, тщательного и всестороннего изучения патогенеза, клиники, терапии и профилактики поражений, вызываемых новыми видами оружия. Осуществлялся комплекс экспериментальных и клинических исследований по изысканию эффективных средств против ожогов, лучевой болезни, закрытой травмы, поражений химическим и бактериологическим оружием.

Сложность военной техники обусловила появление ряда новых специфических факторов, влияющих на людей, управляющих этой техникой. Это потребовало научной разработки многих вопросов гигиенического обеспечения, связанных с радиационной безопасностью, шумами, вибрацией, перепадами давления, электромагнитными полями свч излучений и др. факторами. Все более актуальное значение приобретают проблемы обитаемости объектов военной техники и оценки психофизиологических возможностей человека, решение которых направлено на повышение боеготовности личного состава армии и флота и преодоление возмущающего воздействия на человека экстремальных природных факторов и вредных факторов

профессиональной деятельности. По образному выражению академика Л. А. Орбели — преодоление «профессиональных вредностей всех родов службы»7.

Для характеристики особенностей структуры фотофонда важно отметить следующее. Остается незыблемым нравственный принцип медицины, формулировка которого идет от Гиппократа: врач лечит не болезнь, а больного — живого, конкретного человека, т.е. имеет дело с живой личностью. Но тогда и все элементы, входящие в структуру фонда фотографий, можно рассмотреть как своеобразную триаду: «врач — больной — то, что опосредует их отношения (технические средства, приборы, препараты, технологические и организационно-административные механизмы и социальный контекст)», т.е., все то, что составляет условие выполнения врачом своей гуманистической миссии.

Такой подход дает возможность по-другому оценить всю совокупность фотоматериалов музея, преодолеть противоречие между индивидуальным, личностным характером каждого отдельного снимка и стандартизацией любых типологических и классификационных схем при описании их совокупности. Остается актуальной важнейшая задача: передача другому, новому поколению врачей не только специальных знаний, но, быть может, в первую очередь, нравственного опыта. Отсюда большое внимание к материалам, которые можно было обозначить как «личность врача и нравственные последствия его деятельности», т.е. необходимость нравственного выбора и решения.

Как отмечал известный хирург В. В. Кованов: «... поведение врача — это не только труд, тяжкий и благодарный одновременно, но и каждодневное нравственное испытание»8. Врачи принадлежат к мирным героям науки, и величие их подвига не уступает героизму солдат на войне.

Уникальны фотографии, отражающие деятельность и личность ученых — врачей, которые во имя науки и человеческого здоровья ставили опыты над собой. Это та тема, которую австрийский ученый и врач Гуго Глязер назвал «драматической медициной».

Характерно, что некоторые публикации, посвященные ученым и связанные с организацией борьбы с инфекциями, паразитологическими заболеваниями и эпидемиологией, используют военную терминологию: Лебеденко А. П. Война с невидимым врачом (Л.: Лениздат, 1961), Талызин Ф. Ф. Путешествие за невидимым врагом (М.: Мысль, 1974), Варламов В. Ф. Восхождение к истине (М.: Знание,1981, глава «Война без выстрелов») и др.

Г. Глязер приводит имена некоторых русских ученых и врачей: И. Мочутковский (сыпной тиф), Г. Минх, И. Мечников (возвратный тиф), Н. Ашешов (сыпной тиф), Е. Марцинковский (лейшманиоз) и др. Перечень ученых, деятельность которых отражена в фотографиях, хранящихся в фондах Военно-медицинского музея, может быть продолжен именами, в том числе, военных врачей:

Латышев Николай Иванович (1886–1951) — выдающийся паразитолог. В результате самозаражения (кормление клещей на себе) установил переносчика средне-азиатского возвратного тифа, заражаясь кровью грызунов, установил источники инфекции.

Померанцев Борис Иванович (1903–1939) во время экспедиции 1939 г. на Дальнем Востоке по изучению таежного (клещевого) энцефалита подвергся массовому нападению клещей. Заболел энцефалитом и скончался во время экспедиции.

Знаменский Владимир Алексеевич (1929–1997), выпускник 1953 г. Военно-морской медицинской академии, умышленно заразивший себя дальневосточной скарлатиноподобной лихорадкой. Изучение ее легло в основу докторской диссертации.

Петрищева Полина Андреевна (1899–1973) в 1946 г. вводила себе кровь больных москитной лихорадкой для установления видовой принадлежности москитов — переносчиков этого заболевания.

В фондах Военно-медицинского музея сохранилось также несколько цветных диапозитивов на пленке, иллюстрирующих клинические проявления экспериментального псевдотуберкулеза у человека на 4–5-й день болезни (1966).

Фотографии помогают вглядеться в лица людей, которые «шли на опасность, хотя ни профессиональные, ни гуманные соображения не обязывали их к этому... Они совершали их из собственных побуждений, возможно, в большинстве случаев даже не сознавая, что они делают что-то особенное, и не думая об опасности, какой себя подвергали. Иногда то, что они делали, было весьма простым делом, иногда страшным и ужасающим, иногда это было непостижимое пренебрежение опасностью и смертью. Порой этого даже не требовала современность,

Неизвестный фотограф. Ломжа. Имени Государыни Императрицы Александры Федоровны санитарная колонна Императорского Автомобильного общества при Царскосельском Ее Величества санитарном поезде № 143. 1915 ВММ, инв. № ОФ-39071

Постоянный военно-санитарный поезд в дни Великой Отечественной войны. Погрузка раненых. Фото из альбома «Постоянный военно-санитарный поезд в дни отечественной войны». Т. 1. РЭП-33 (распределительный эвакопункт). 1943–1944. Выполнен по указанию начальника Управления РЭП-33 генерал-майора мед. сл. П. П. Коноплева. Составлен начальником 1 отдела РЭП-33 подполковником мед. службы В. С. Горнец, пом. нач. 1-го отдела майором мед. службы Гранат, инспектором майором мед. службы Пребстинг. Фотоработы и монтаж красноармейца А. Хлебникова ВММ, инв. № ОФ-32406/7

смысл существования врача, борьба с болезнями, это было нечто принадлежавшее будущему, но могло быть совершенно только врачом»9.

Большой объем фотоматериалов (десятки тысяч экземпляров негативов на стекле и фотоотпечатки с них) относятся к более или менее ограниченной области медицинской деятельности, где воспроизводится сам предмет.

Образцы медицинской техники и отдельные инструменты, фотографии биологических образцов и патологоанатомических препаратов. Казалось бы, значение такого рода фотоматериала исчерпывается самим фактом наличия изображения конкретного предмета. Но отношение к этой части музейной фотоколлекции изменяется, и расширяются возможности его интерпретации, если осознать то, что на снимке предмет воспроизводится не только как конкретный объект, но отражает результат деятельности человека.

Характерно в этой связи замечание В. Гейзенберга: «Если теперь рассмотреть еще раз различные замкнутые системы понятий, которые были созданы в прошлом или, возможно, будут созданы в будущем с целью научных исследований, то, примечательно, что эти системы располагаются, по-видимому, в направлении возрастания вклада идущих от субъекта элементов в систему понятий»10.

По отношению к отдельным комплексам фотографий можно отметить изменение со временем оценки информационного потенциала, что связано с изменением целей и задач научно-исследовательской работы самого музея. В этом случае, как заметил один из исследователей, характеристики остаются неизменными, но оценки меняются.

Показателен в этом отношении пример фотоматериалов, связанных с работой по сбору, систематизации и исследованию патолого-анатомических препаратов, которые велись непосредственно в музее (среди отделов музея в соответствии с приказом Главного военно-санитарного управления № 039 от 16 февраля 1943 г. значился и патолого-анатомический отдел). В инвентарные книги внесены записи более чем о 7 тыс. патологоанатомических препаратах.

Роль музея в решении многих вопросов патологии боевой травмы и определении перспектив дальнейшей разработки этого раздела медицинской науки специально отмечена в разделе «Патологоанатомические и статистические данные о причинах смерти на поле боя и в лечебных учреждениях действующей армии от огнестрельных ранений» части IV «Патология огнестрельных ранений и повреждений» многотомного издания «Опыт советской медицины в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»11.

Со временем менялась структура отделов, и музей отказывался от многих несвойственных ему функций. Патологоанатомические препараты, собранные Военно-медицинским музеем, в силу своей специфичности передавались медицинским и научным учреждениям. Однако громадный объем фотоматериалов: от простой фотофиксации препаратов до микрофотоснимков срезов тканей сохраняется в музее.

Обладая своим сугубо научно-медицинским значением, эти фотоматериалы отражают исторические аспекты формирования и развития музея, результаты исследовательской работы его сотрудников. По ряду направлений музейной работы, связанной с историей военной медицины, можно говорить о высокой степени репрезентативности именно фотоматериалов. Приведем только один пример, связанный с деятельностью военврача Георгия Михайловича Иващенко (1911–1984).

Выпускник Московского стоматологического института, с первых дней войны Г. М. Иващенко находился в действующей армии. Военврач 2-го ранга, а с 1943 г. майор медицинской службы, врач специального хирургического полевого передвижного госпиталя (спец. ХППГ), начальник челюстно-лицевой группы отдельной роты медицинского усиления (ОРМУ-24) на Калининском, а затем на Западном фронтах. Оказал хирургическую помощь, лично прооперировав за годы войны 5073 человека с челюстно-лицевыми ранениями, как в условиях спец. ХППГ, так и в период наступательных операций в ХППГ 7-й линии и МСБ (медико-санитарный батальон).

С первых дней своей фронтовой практики фиксировал все случаи ранения, с которыми имел дело как врач. Первые записи в его фронтовом хирургическом дневнике (тетради № 1 и 2, ВММ ОФ 23364/1–2) датированы 28 ноября 1941 г. Делал выписки из историй болезни, систематизировал и анализировал сведения по характеру ранений. Использовал систему сокращенной записи с одновременным применением резиновых штампов,

Неизвестный фотограф. Оказание медицинской помощи раненому в автоперевязочной медицинского пункта парашютно-десантного полка. Чечня. 07.03.2000
ВММ, 0021744_1-ФВФ

что позволяло зафиксировать не только клинические данные, но и характер, вид и размеры ран с максимальной точностью и реальностью. Этому способствовал и присущий Г. М. Иващенко талант рисовальщика.

Г. М. Иващенко — один из авторов раздела «Огнестрельные ранения и повреждения лица и челюстей» 6-го тома многотомного издания «Опыт советской медицины в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»12.

Материалы, хранящиеся в фондах Военно-медицинского музея, весьма разнообразны: авторские тексты, зарисовки, фотографии, сделанные Г. М. Иващенко за годы войны, выписки из историй болезни, сведения, характерные для войскового и армейского района в области диагностики и лечения жизненно опасных осложнений, сопутствующих огнестрельным травмам, и др. Особый интерес представляют 5 томов альбома «Инородные тела, удаленные у челюстно-лицевых раненых в спец. ХППГ армейского района в Великую отечественную войну 1941–1945 гг.», выполненные Г. М. Иващенко в 1949 г. В альбоме систематизированы и подкреплены документально сведения о 243 случаях ранения.

Разнородный, но объединенный одной темой музейный материал можно рассматривать как своего рода научное обобщение. Своеобразие совокупности музейных предметов, связанных между собой по какому-либо признаку, заключается в том, что обобщение делается в форме вещественной, предметной. Если использовать термин, принятый в информатике, то речь идет о «предметной референции», т.е. передаче информации специфическими музейными средствами и выведении на новый уровень осмысления конкретных фактов и явлений. При этом изобразительный, наглядный характер фотоматериалов играет особую роль.

С. М. Эйзенштейн писал: «Свет, ракурс, образ кадра — все подчиняется тому, чтобы не только изобразить предмет, но вскрыть его в том смысловом и эмоциональном аспекте, который воплощается в данный момент, через данный предмет, поставленный перед объективом»13.

Упорядоченная совокупность документальных свидетельств фотофонда Военно-медицинского музея органично входит в структуру знаний по истории медицины, ни в коем случае не являясь набором простых иллюстраций к этим знаниям.

Специфический характер фотографических коллекций музея свидетельствует не об ограниченности их содержательного значения, но, напротив, подчеркивает оригинальность их, как исторического источника, отличающегося высоким научно-информационным и историко-культурным потенциалом. По меткому замечанию Родриго Кортеса, «требуют надзора и постоянной систематизации залежи бесценных документов, ибо каждое, даже, казалось бы, дотошно изученное историческое событие всегда имело второе, а то и третье и четвертое дно»14.

Освоение информационного потенциала уникальной коллекции фотодокументов Военно-медицинского музея нельзя считать завершенным.

1 Шабунин А. В. Военно-медицинский музей. 1943–1993 гг. Исторический очерк. СПб.: издание ВММ МО РФ, 1993. С. 24.
2 Козырин И. П., Назарцев Б. И. Семьдесят лет фонду фотографий Военно-медицинского музея // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музее». 2–4 октября 2012 г. СПб.: РОСФОТО, 2012. С. 61–64.
3 Дыскин Е. А., Шабунин А. В. Алексей Николаевич Максименков (1906–1968). СПб: издание ВММ МО РФ, 1995. С. 47–48.
4 Архив военно-медицинских документов. Ф. 2. Оп. 6953. Д. 1. Л. 25.
5 Очерки истории советской военной медицины / Под ред. Д. Д. Кувшинского и А. С. Георгиевского Л.: Медицина, Ленинградское отделение, 1967. С. 485.
6 Санитарная служба русской армии в войне 1914–1917 гг. (Сборник документов). Куйбышев: Издание Куйбышевской ВМА Красной Армии, 1942. С. 16.
7 Орбели Л. А. Важнейшие проблемы физиологии и их значение для Красной Армии // Военно-медицинский журнал. 1933. Т. 4. Вып. 1. С. 40.
8 Кованов В. В. О людях самой гуманной профессии // Наука и нравственность. М.: Политиздат, 1971. С. 387.
9 Глязер Г. Драматическая медицина. Опыты врачей на себе / Пер. с нем. М.: Молодая гвардия, 1962. С. 204.
10 Гейзенберг В. Физика и философия / Пер. с нем., общ. ред. и послесл. акад. М.Э Омельяновского. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 80.
11 Опыт советской медицины в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. Т. 35. М: Медгиз, 1955. С. 21.
12 Опыт советской медицины в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. Т. 6. М: Медгиз, 1951. С. 120.
13 Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 1. М: «Искусство», 1964. С. 91.
14 Кортес Р. Толмач / Пер. с исп. А. Степаненко. М: «Эксмо», 2007. С. 49.

И.П. Козырин, Б.И. Назарцев

Фотоальбомы экспедиций академика Е.Н. Павловского в Иран 1941–1943 гг. в фондах Военно-медицинского музея

Но если в сердце правды свет горит,
Тебя в молчанье мудрость озарит,
И если здесь верна твоя дорога,
Нет тайны для тебя в деяньях бога.
Фирдоуси. Шах-намэ[1]

Начальником Главного военно-санитарного управления Красной Армии Е. И. Смирновым2 в Москве 5 апреля 1943 г. была получена телеграмма из Ашхабада следующего содержания:

«Благополучно вернулись Родину успешно проделав маршрут около одиннадцати тысяч километров тчк Все обильные материалы привезены. Ближайшие дни возвращаемся Самарканд3. Все порядке привет = Павловский».

На бланке подпись Е. И. Смирнова и отмеченная им дата получения телеграммы4.

Завершилась последняя из экспедиций под руководством академика Е.Н. Павловского5 в Иран. В сводном отчете об экспедиционной работе сотрудников кафедры общей биологии и паразитологии Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова за 20 лет (1928–1947) об этом сказано следующее:

«Район работ — нагорная и прикаспийская зоны севера и северо-востока страны (провинции Хоросан, Семнан, Тегеран, Казвин, Горган, Мазендеран), отчасти Западный Иран (Керманшах, Хамадан, Хорремабад).

На юго-западе — Хузистан, прилегающий к Персидскому заливу.

Центр Ирана — Исфаган и Кум.

А также р-н Басры в Южном Ираке.

Обследовано 38 городов и 50 селений.

Общая протяженность маршрутов — 18 000 км

из них 17 000 км на машинах

Сроки экспедиций:

1-я: с 11.12.1941 по 18.01.1942

2-я: с 11.05.1942 по 21.07.1942

3-я: с 11.12.1942 по 01.04.1943

Тематика:

Изучение общего эпидемического фона Ирана и определяющих его факторов (водный, бытовой, религиозный, коммунальное состояние, просвещение, состояние здравоохранения и др.).

Особое внимание уделено исследованию особенностей водоснабжения и микробиологической характеристике водоемов различных типов, а также эпидемиологии и паразитологии эндемичных6 паразитарных и трансмиссивных болезней7 Ирана в целях разработки необходимых профилактических мероприятий и внедрения последних в практику мед. службы в частях Советских Вооруженных Сил, расквартированных в Иране»8.

Обратим внимание на примечательный факт. В первых числах апреля 1943 г. экспедиционный отряд пересекает государственную границу, возвращаясь на Родину, а уже 20 апреля один из отчетных экспедиционных документов — фотоальбом «Паразитологическая экспедиция в Иран»9 поступает через санитарный отдел Московского военного округа, с визой Е. И. Смирнова, в фонды Военно-медицинского музея. Экспонаты формируемого музея первоначально размещались в помещениях Научно-исследовательского испытательного санитарного института Красной Армии (нииси) в Москве.

Альбом для фотографий из 20 листов плотного картона в коленкоровом переплете произведен на ленинградской фабрике «Светоч». На титульном листе альбома указано: «Санитарный отдел Средне-Азиатского Военного округа. Паразитологическая экспедиция в Иран (Хоросан). Январь — февраль 1942»10. Ниже: «Начальник экспедиции академик корврач11 Е. Н. Павловский» (и его подпись). Приложение к отчету — фотографии, снятые академиком Е. Н. Павловским и М.И. Филипповым12. Слева вверху — подпись Е. И. Смирнова и плохо читаемая дата 14.04.43.

На листы альбома наклеены 32 фотографии (черно-белые, глянцевые, разного формата) и подписи к ним (отпечатанные на пишущей машинке, на узких полосках бумаги).

Приводим авторские названия к снимкам в той последовательности, в которой они следуют в альбоме:

1. На 38 км шоссе Мешхед — Нишапур. Остановка экспедиции.

2. Врачи и мед. работники гарнизона Мешхеда после лекции акад. Е. Н. Павловского в день командирской учебы.

3. Курдское 13 селение Мулла-Мамед на шоссе Баджигиран — Н. Кучан. Очаг клещевого возвратного тифа.

4. Мулла-Мамед. Осмотр материала на наличие в помещениях клещей — переносчиков возвратного тифа.

5. Мулла-Мамед. Помещение для скота (рядом жилье), зараженное клещами — переносчиками клещевого рекурренса14.

6. Курдское селение Зубаран на шоссе Баджигиран — Н. Кучан. Тип жилья, обитаемого людьми вместе со скотом.

7. Мулла-Мамед. В постройке такого типа красноармейцы заболевали клещевым рекурренсом.

8. Мешхед. Развалины старой крепости. Внутри некоторое время жили красноармейцы. Были случаи клещевого рекурренса.

9. Караван-сарай времен Шах-Аббаса15 в Имам-гули (шоссе Баджигиран — Н. Кучан), занят частью дэп16.

10. Караван-сарай на дороге Мешхед — Шарифабад.

11. Водохранилище в караван-сарае.

12. Внутренность караван-сарая времен Шах-Аббаса.

13. Тип более современного жилья, которое правительство в Хоросане стремилось внедрить в пользование населением (с малым успехом).

14. Прокаженные из лепрозория под Мешхедом.

15. Дети курдов в селении между Н. Кучаном и Мешхедом, больные глазными болезнями. Не могут смотреть на солнце и закрывают глаза руками.

16. Мешхед. Больница для бедных. Ребенок с туберкулезом брыжеечных желез.

17. Мешхед. Фарс17 — пациент в американской больнице, но на рукаве повязка с амулетами против болезней, «добытыми» от муллы.

18. Мешхед. Амбулатория в американской больнице. Подкожный туберкулезный абсцесс.

19. Имам-Кули. Курдская женщина, больная волчанкой18.

20. Американская больница в Мешхеде.

21. Больница Шах-Реза в Мешхеде.

22. Часть больницы Шах-Реза в Мешхеде, занятая красноармейским госпиталем.

23. Больница для бедных в Мешхеде.

24. Персонал больницы для бедных в Мешхеде, с акад. Е. Н. Павловским.

25. Нишапур. Железнодорожная больница.

26. Себзевар. Городская больница.

27. Анатомический театр.

28. Мешхед. Гимназия им. Фирдоуси. При ней медицинское отделение для подготовки деревенских врачей.

29–32. Мешхед. Мутаафиат — обмывочная для покойников (здесь же по числу обмытых производится учет смертности):

– вход в магазин похоронных принадлежностей,

– вход в мужское отделение,

– обмывальщики покойников,

– наружный вход, толпа любопытных при нашем посещении.

Вернемся вновь к дате поступления фотоальбома в музей, по сути, только разворачивающий свою деятельность (Военно-медицинский музей образован 12 ноября 1942 г.).

Сам факт обращения музея к материалам такого рода свидетельствует о признании их значения для последующей уже музейной актуализации. Музей на самой ранней стадии формирования своей коллекции решал задачи, определенные приказом начальника гвсу от 13 мая 1943 г.: «Основной задачей на данном этапе является сбор документальных материалов фронтов и армий, изучение их и экспонирование в той мере, в какой опыт одних может быть немедленно использован другими»19.

Комплектование фондов музея всегда происходит в динамичной внешней среде, которая оказывает на него определенное воздействие. Это диктует необходимость учитывать все факторы, определяющие отбор музейных предметов и их интерпретацию. Для материалов, отражающих экспедиционную деятельность академика Е. Н. Павловского, важно отметить, прежде всего, следующие аспекты.

1. Военно-медицинский аспект — в деятельности медицинской службы Красной Армии важное место занимали вопросы санитарно-гигиенического и противоэпидемического обеспечения войск.

Войны резко снижают санитарно-гигиенические условия жизни и быта населения и службы войск, что приводит к росту числа эпидемиологических вспышек и даже эпидемий, в том числе тех заболеваний, которые до войны не регистрировались или носили спорадический характер.

Заболевания распространяются по пути движения войск, которые создают их очаги в местах своего пребывания. В свою очередь наличие очагов эпидемических заболеваний среди гражданского населения в армейском и во фронтовом тылу представляет опасность для войск, среди которых заболевания могут получить широкое распространение.

В скученных условиях размещения даже единичные заболевания представляют опасность.

В этой связи заслуживают упоминания предпринятые организационные меры. В январе 1942 г. в структуре гвсу было создано противоэпидемическое управление, введены должности главного эпидемиолога (совмещенная с должностью начальника управления, которое возглавил воспитанник вма, бригадный врач, профессор Т. Е. Болдырев) и главного инфекциониста.

А уже 2 февраля 1942 г. Государственный комитет обороны утвердил постановление «О мероприятиях по предупреждению эпидемических заболеваний в стране и Красной Армии». Это способствовало разработке и применению на практике новых форм и методов противоэпидемического обеспечения войск, в том числе санитарно-эпидемической разведки, которая по меткому определению Е. И. Смирнова, «должна быть непрерывной, достоверной, своевременной, преемственной, эшелонированной и действенной»20.

С этой точки зрения можно рассматривать и деятельность экспедиционного отряда под руководством Е. Н. Павловского в Иране, граничащем с ссср и традиционно считавшемся опасным в эпидемиолого-паразитологическом отношении. Ограниченные контингенты своих войск ссср и Англия ввели в Иран сразу после начала войны Германии с Советским Союзом в августе 1941 г. Американские части введены в конце 1942 г. Контингенты Красной Армии в Иране менялись, и не всегда можно было быть уверенным в санитарном благополучии как выводимых из Ирана частей, так и шедших им на смену. Ряд авторов приводят пример, как выведенные из Ирана в 1942 г. и участвовавшие в наступлении на Харьков соединения принесли с собой из сопредельной страны холеру21. Нечто похожее имело место и в советских войсках, дислоцированных в Иране с конца 1943 г., когда среди военнослужащих началась эпидемия возвратного тифа22.

2. Несомненно, что миссии Е. Н. Павловского придавалось политическое значение, а сами экспедиции хронологически укладываются в рамки, отмеченные важными в политическом отношении датами:

16.09.1941 — вступление на шахский престол в Иране Мохаммеда Реза Пехлеви (1912–1980) после отречения от престола его отца Реза-шаха.

29.01.1942 — заключение договора между ссср, Великобританией и Ираном о союзе в борьбе против фашистской Германии.

09.09.1943 — Иран объявил войну Германии, но в военных действиях не участвовал.

28.11–01.12.1943 — Тегеранская конференция глав правительств ссср, Великобритании и сша («Большой тройки»).

Не случайно все три экспедиции в Иран академика Е. Н. Павловского находили отклик на страницах центральных газет, как в ссср, так и в Иране. Приведем только несколько примеров.

Газета на французском языке «Journal de Tehran» в № 1222 от 1 июля 1942 г. (10 Tir 1321) 23 на 1-й странице помещает информацию о важности миссии Е. Н. Павловского в развитии культурных и научных связей Ирана и ссср24.

«Известия» № 216 от 13 сентября 1942 г. публикуют большую статью Е. Н. Павловского «7000 километров по Ирану (Путевые заметки)»25.

«Известия» № 23 (86) от 29 января 1943 г. в заметке к годовщине союзного договора между ссср, Великобританией и Ираном специально отмечают, что консультативная работа академика Е. Н. Павловского во время его поездок по Ирану получила высокую оценку иранской общественности26.

Газета «Правда» № 241 (9377) от 29 сентября 1943 г., помещая информацию об общем собрании ан ссср27, отмечает доклад Е. Н. Павловского об экспедиции в Иран28.

Газета «Новости дня» (ежедневная информация) выпускалась при содействии посольства ссср в Иране (Тегеран).

Публикуя «горячие» сообщения о боях на Северном Кавказе, об овладении Красной Армией 4 января 1943 г. Нальчиком и другими населенными пунктами, редакция помещает большую статью «Академик Е. Н. Павловский в Тегеране» (№ 6 (152), среда, 6 января 1943 г.).

Статья начинается словами «23 декабря в Тегеран прибыл действительный член ан ссср, почетный член Иранской Академии наук29, лауреат Сталинской премии, заслуженный деятель науки, орденоносец профессор Евгений Никанорович Павловский, который возглавляет уже 3-ю медицинскую экспедицию в Иран.

М. И. Филиппов. Лист 5 альбома «Паразитологическая экспедиция в Иран (Хорасан)». Январь–февраль 1942 ВММ, инв. № 0001075-ОФ

В ближайшее время академик Е. Н. Павловский предполагает сделать в Тегеране несколько докладов с целью ознакомить иранскую медицинскую общественность с достижениями советской медицины.

Экспедиция намерена ознакомиться с состоянием здравоохранения и санитарного дела в Иране. Иран и СССР — близкие соседи, и эпидемическое состояние одного соседа в значительной степени зависит от положения другого.

Многие заболевания, как оспа, сыпной тиф, эпидемический грипп и т.д., с территории одной страны могут легко перекидываться на территорию другой.

Ряд заболеваний, принадлежащих к так называемой группе очаговых-трансмиссивных, т.е. передаваемых через насекомых и клещей, встречаются на территории обеих стран.

Академик Е. Н. Павловский свыше 15 лет занимается изучением природных очагов упомянутых заболеваний в Средней Азии — малярии, клещевого возвратного тифа, лихорадки папатачи, пендинской язвы. Изучение этих заболеваний на территории Ирана является, таким образом, продолжением многолетних трудов академика и должно пролить свет на ряд вопросов, от разрешения которых зависит успех борьбы с этими и другими заболеваниями, в чем в равной мере заинтересован как СССР, так и Иран»30.

3. Научно-теоретические и практические аспекты проведенной Е. Н. Павловским и его сотрудниками в Иране работы выявляются при анализе публикаций на эту тему. По ним можно проследить, как совершается переход от наблюдений, обзора первичных данных, последующего анализа и, наконец, синтезирование общей картины и введение конкретного материала в общетеоретические выводы. Показателен в этом отношении доклад Е. Н. Павловского «Природа как источник болезней человека»31.

В тексте доклада Е. Н. Павловского, направленного на научную конференцию в советской больнице в Тегеране 29 января 1947 г., специально отмечается, что материалы паразитологических экспедиций и интенсивная исследовательская работа дали возможность подойти к построению теоретических обобщений. Развитие их идет в двух, тесно связанных друг с другом направлениях: 1) проблема краевой паразитологии и 2) учение о природной очаговости трансмиссивных и паразитарных болезней человека.

Е. Н. Павловский кратко формулирует основные выводы по итогам работы:

1) Природная очаговость болезней — это такое явление, когда очаги этих болезней существуют в определенных географических ландшафтах независимо от наличия людей.

2) Возбудители таких болезней, животные, резервуары вирусов и их переносчики являются сочленами биоценозов32 природных очагов; существование этих очагов поддерживается, благодаря переходу возбудителя болезни от животного-донора к животному-реципиенту через посредничество переносчиков, которыми являются различные насекомые.

3) Болезни, характеризующиеся природной очаговостью, являются болезнями эндемическими; они служат характерными показателями особенностей краевой паразитологии или, говоря шире, краевой патологии соответственной части страны.

4) Природные очаги болезней тогда становятся источником заражения людей, когда последние являются в соответствующий сезон в зоне их территориального влияния.

5) Природные очаги некоторых болезней могут адаптироваться к новым условиям существования, создаваемым, вольно или невольно, человеком. В других случаях такой адаптации не происходит и под влиянием сознательной или бессознательной деятельности человека они слабеют или вовсе затухают.

6) Природные очаги болезней независимы от человека в своем эволюционном развитии. Более того, они могли возникнуть в прежние геологические эпохи еще до появления людей на Земле.

Применение методов экологии и биоценологии является основой для анализа особенностей эпидемиологии трансмиссивных болезней человека.

Учение о природной очаговости открывает широкие перспективы изучения эволюции болезней в их прошлом и настоящем. Особого внимания заслуживает практически важный вопрос о влиянии деятельности человека на создание очагов болезней.

Большое внимание Е. Н. Павловский уделял проблеме клещевого возвратного тифа. Его возбудитель — спирохета — передается через главного переносчика — клеща Ornithodorus papillipes (они могут жить до 25 лет, велика способность этих клещей к голоданию — до 7–8 лет, при этом не теряется их способность заражать животных возвратных тифом).

Если вблизи природного очага клещевого возвратного тифа появляется человек, то он подвергается нападению зараженных спирохетами клещей и заражается клещевым возвратным тифом.

Схема передачи спирохет такова: клещ-переносчик получает их от дикого животного и передает их человеку.

Природные очаги клещевого возвратного тифа могут давать отпочкования в селения (т.е. непосредственно в места обитания людей).

Различные грызуны — крысы, песчанки и др., привлекаемые пищевыми запасами, переселяются в жилье и служебные постройки. Мигрировать из природных условий могут и грызуны, которые в данный момент являются носителями спирохет. Таким образом, в непосредственной близости человека создается очаг клещевого возвратного тифа. И уже от больных людей незараженные клещи могут получать спирохеты и передать далее здоровым людям или животным.

Е. Н. Павловский особо подчеркивает, что болезнь человека следует изучать не только в клинике, но и в тех местах, где человек живет, работает или временно бывает. Только таким путем можно определить, где и при каких условиях человек заражается соответствующей болезнью. Это же открывает пути применения рациональной профилактики и борьбы с болезнями.

«Следовательно, клиника, терапия, эпидемиология и профилактика трансмиссивных болезней человека должны быть тесно связаны друг с другом, особенно при работе в таких странах, как Иран»33.

В ряду других документальных источников, характеризующих особенности научного поиска ученого, фотоальбомы представляют особый интерес. Именно они дают зримое представление о том, как совершается переход от отдельного фотоснимка — необходимого, но сопутствующего элемента исследования,— к осознанному подбору фотоматериалов, ориентированному на цели и задачи научно-практической работы. Фотоальбом как результат смысловой группировки отдельных снимков имеет свою информативно-смысловую структуру. В какой степени она оказывается репрезентативной, если сравнить ее с музейными документальными источниками другого типа?

В фондах ВММ хранится рукопись Е. Н. Павловского, выполненная в конце 1943 г.,— набросок тематической структуры обобщающей работы с авторским названием «Этюды современного Ирана с точки зрения военной эпидемиологии»34.

В рукописи сделаны пометки, связанные с наличием материалов по тому или иному разделу, с уже подготовленными рукописями; отмечены предполагаемые авторы отдельных разделов или тематических блоков.

Для того чтобы оценить масштаб и комплексный характер работы, приводим авторский текст с незначительными сокращениями:

I. Вводная часть — акад. Е. Н. Павловский.

1. Задачи изучения Ирана с точки зрения военной эпидемологии.

2. История вопроса:

а) литературный обзор всего сделанного до шахривара35,

в) работы экспедиций генерал-лейтенанта м/с академика Е. Н. Павловского.

II. Современный Иран, общая характеристика страны, быта, экономики в разрезе проблем военной эпидемиологии. Акад. Е. Н. Павловский.

III. Эпидемиологическая конъюнктура Ирана (пометка Е. Н. Павловского «есть»).

IV. Основные проблемы эпидемиологии кишечных инфекций в Иране. Змеев36.

1. Коли-патогенная37 микрофлора Ирана и ее анализ как предпосылка для изучения санитарно-эпидемиологического состояния населенных мест Ирана (рукопись сдана в июне 1943 г.).

2. Эпидемиологическая характеристика водоснабжения Ирана и микробиологические особенности различных типов водоемов (рукопись готова вчерне).

3. Очистка и удаление нечистот в городах Ирана (рукопись сдана в августе 1943 г.).

4. Водоснабжение, очистка и благоустройство отдельных городов Ирана с эпидемиологической точки зрения (готово вчерне).

5. Брюшной тиф в Иране.

6. Основные моменты, способствующие распространению кишечных инфекций в войсках РККА в Иране (желательно получить отчет эпидемиолога САВО38 по заболеваниям кишечными инфекциями).

V. Клещевой возвратный тиф в Иране. Акад. Е. Н. Павловский.

VI. Сыпной тиф и борьба с ним в Иране.

VII. Кровососущие двукрылые и малярия в Иране (Гуцевич39).

1. Фауна, распространение и экология комаров и гнуса в Иране.

2. Малярия в Иране.

VIII. Москиты и передаваемые ими заболевания (лихорадка папатачи, пендинка). Акад. Е. Н. Павловский и Первомайский40.

IX. Эпидемиология основных гельминтозов в Иране (Акад. Е. Н. Павловский).41

X. Иран как источник эпидемических заболеваний (Акад. Е. Н. Павловский и Змеев).

1. Пути движения инфекционных заболеваний через Иран и карантинные р-ны.

2. Проблема очаговости инфекционных заболеваний в Иране.

XI. Южный Ирак как район непосредственно в эпидемиологическом отношении связанный с Ираном (Змеев, рукопись сдана в апреле 1943 г.).

XII. Собственные средства Ирана для борьбы с инфекционными заболеваниями (акад. Е. Н. Павловский).

1. Общее и специальное медицинское образование в Иране. Проблема кадров.

2. Состояние здравоохранения в Иране.

XIII. Очерк санитарной службы в английских войсках в Иране 42 (Первомайский —?).

XIV. Принципы противоэпидемических мероприятий в Красной Армии в условиях Ирана (Акад. Е. Н. Павловский).

Сравним этот текст с содержанием и структурой второго фотоальбома, подготовленного в конце 1943 г. по итогам трех экспедиций43.

На титульном листе 2-го альбома указано:

«Иран как он есть. Фотодокументация работ I–III эпидемиолого-паразитологических экспедиций в Иран академика, генерал-лейтенанта медицинской службы Е. Н. Павловского в 1941–1943 гг.»

Приложение к работе: «Эпидемиология Ирана, определяющие ее факторы и значение для Красной Армии» содержит:

I. Фотографии Е. Н. Павловского и А. В. Гуцевича.

II. Графики и схемы.

На 101 листе наклеены фотографии и другие материалы (диаграммы, схемы, графики, вырезки из газет, пригласительные билеты и др.), сгруппированные по темам. Их перечень, включающий 64 позиции, указан в разделе «Содержание альбома»:

1 — маршруты экспедиции, 2 — персонал экспедиции и выезды, 3 — выезд в Иран, 4 — дороги, 5 — мосты, 6 — транспорт, 7 — караван-сараи, 8 — селения, 9 — селения курдов, 10 — селения улучшенные, 11 — деревни на Каспии и шахские домики на Персидском заливе (арабы), 12 — наступление пустыни, 13 — города: Нов. Кучан, Мешхед, 14 — Мешхед, Шахруд, Себзевар, 15 — Сенгисер, Бабольсер, Горган, 16 — Исфаган, Ахваз, Хорремшехр, 17 — Иезд, Тегеран, 18 — Семнан, Исфаган, Себзевар, 19 — люди: курды, 20 — фарсы, 21 — луры44, фарсы, 22 — женщины, 23 — высшая администрация, 24 — любопытствующие, 25 — женщины и врачи, 26 — арабы, 27 — народное просвещение, 28 — школы, 29 — быт и производство, 30 — водный фактор, 31 — канаты45, 32 — арыки, 33 — городские водоемы, 34 — ледяные башни46, 35 — абамбары47, 36 — реки и каналы, 37 — реки, 38 — бани, 39 — рисовые поля, 40 — сельское хозяйство, 41 — религиозный фактор, 42 — мечеть Имам-Резы, 43 — Кум, 44 — Дамган, 45 — Шуш, 46 — Моххарем и Шахсейвайсей48, 47 — мавзолей, Кадагша, 48 — молитвенные дома, 49 — омовение

покойников, 50 — кладбища, 51 — здравоохранение, больницы, 52 — курорт 49, 53 — разное, 54 — больные, 55 — клещевой рекурренс, 56 — клещи-переносчики, 57 — другие клещи, 58 — поиски клещей и биотопы, 59 — типы уборных, 60 — заболеваемость брюшным тифом и папатачи, 61 — амбулаторная посещаемость, 62 — заболеваемость и смертность, 63 — схемы водоснабжения, 64 — культурная работа.

Всего в альбом включено 253 фотографии.

Фотоальбомы отражают огромный круг интересов Е. Н. Павловского и его сотрудников, совершавших поездки по Ирану. Уже позже результаты экспедиций были изложены в ряде монографий, очерков, статей; вошли в сборники и учебники. Отметим, прежде всего, вышедший в 1948 г. сборник «Эпидемиолого-паразитологические экспедиции в Иран и паразитологические исследования»50.

Сборник состоит из двух частей. Первая часть содержит статьи о научных результатах трех эпидемиолого-паразитологических экспедиций Е. Н. Павловского в Иран 1941–1943 гг.

Как писал сам Е. Н. Павловский, «задачи исследований необходимо распространять на изучение общего эпидемического фона страны и определяющих его природных и “антропургических” (т.е. прямо или косвенно определяемых деятельностью человека) факторов»51.

Открывает сборник статья Е. Н. Павловского «Санитарно-эпидемиологические предпосылки в Иране»52. Разделы и подразделы статьи — блестящий пример сравнительно-исторического анализа:

– общие данные для характеристики Ирана;

– ландшафтные зоны Ирана (обл. горных ландшафтов, низменности, водный фактор);

– города Ирана и их реконструкция (бани, жилье и селения);

– религиозный фактор (особо выделяется хадж, или паломничество, захоронение умерших);

– народное образование;

– здравоохранение Ирана и реформа иранской медицины.

Все это конкретизируется и рассматривается и в других статьях сборника.

Научные результаты экспедиционной работы имели громадное практическое значение, выявляли в том числе прогностическую функцию проводимых работ. Ф.Ф. Талызин53 отмечал: «Так по аналогии с хорошо изученной им и его сотрудниками природной очаговостью клещевого возвратного тифа в Средней Азии Павловский, попав в Иран, предсказывал, где может встречаться это заболевание и где ему свойственна очаговость»54.

Еще один пример — статья Г. Я. Змеева «Пути продвижения холеры через Иран и смежные страны»55.

Холера не переносится сразу на далекие расстояния, но двигается как бы эстафетой, т.е. создавая на своем пути вторичные очаги.

Все эти факторы необходимо принимать во внимание при анализе способов и движения холеры через ту или иную территорию.

Выводы, которые делает автор: намечаются вполне конкретные и дифференцированные пути холеры через Иран и Афганистан, каждый из которых имеет преимущественное значение для одного из участков границы. Т.е. занос холеры не одинаково угрожает различным участкам советской границы, а зависит от направления передвижения.

Так, по старому Гератскому направлению, опасность грозит Туркмении; движение холеры по Захеданской дороге может подвергнуть опасности Ашхабад и порты Каспийского моря. Кабульское направление — границы Таджикистана. Тебризская дорога — Азербайджан и др. смежные страны.

Холера передвигается на более значительные расстояния исключительно с человеком, в его кишечнике; ее переносят бациллоносители и больные со стертой формой холеры, так называемым холерным поносом.

Это длится в подавляющем большинстве случаев дней пять: поэтому один и тот же носитель может перенести инфекцию на весьма короткое расстояние, но зато он рассеивает ее на всем своем пути.

«Поэтому-то социальные факторы, регулирующие движения и перегруппировки населения и направления создающихся путей сообщения, имеют в распространении холеры доминирующее значение»56.

Убедительное подтверждение важности историко-культурного контекста дают экспедиционные фотоальбомы Е. Н. Павловского. Как необходимый элемент общей структуры, во второй, итоговый альбом включены 6 фотографий, воспроизводящих персидские миниатюры и образцы народной лубочной картинки, памятники архитектуры и примеры прикладного народного искусства; любопытно, что в альбоме есть фотография, связанная с памятью об Авиценне 57. Альбом дает представление и о таланте самого Е. Н. Павловского-рисовальщика: на пяти фотографиях воспроизведены путевые зарисовки ученого.

В заключение отметим следующее, что непосредственно связано с материалами, отражающими различные сферы деятельности академика Е. Н. Павловского.

Приобретая музейный статус, предмет (документ, фотография) вводится в сферу, где определяющее значение приобретает тот самый «антропургический»58 фактор, о котором писал Е. Н. Павловский в своей оригинальной работе «Паразитологические мотивы в художественной литературе и в народной мудрости»:

«Одним из крупнейших достижений советской науки является блестящее развитие паразитологии с учением о переносчиках возбудителей инфекционных и паразитарных болезней.

Многочисленные экспедиции проникают в отдаленные районы, исследуя природу и бытовые условия распространения паразитарных болезней человека.

В процессе проведения паразитологических исследований, особенно комплексных, существенную роль играет ознакомление с бытовыми условиями жизни и работы, ибо распространение ряда паразитарных болезней зависит прежде всего от “попустительства” самого человека.

В этих видах важное значение приобретает также подбор материалов исторического прошлого, отображающих зависимость распространения паразитарных болезней от степени культурности эпохи»59.

1 Абулькасим Фирдоуси (934–1025) — персидско-таджикский поэт, автор эпопеи «Шах-намэ» (Книга царей), в которой поэтически обработаны сказания иранского героического эпоса.

2 Смирнов Ефим Иванович (1904–1989) — генерал-полковник медицинской службы, доктор медицинских наук, профессор, академик Академии медицинских наук СССР, Герой Социалистического Труда (1978). В 1939–1947 гг.— начальник Главного военно-санитарного управления (ГВСУ) Красной Армии.

3 В Самарканде во время эвакуации из Ленинграда размещалась Военно-медицинская академия им. С. М. Кирова.

4 ВММ. ОФ-24520.

5 Павловский Евгений Никанорович (1884–1965) — выдающийся биолог и паразитолог, генерал-лейтенант мед. служба, доктор медицины, профессор, академик АН и АМН СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственных и Ленинской премий. Руководил кафедрой общей биологии и паразитологии Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова в 1921–1956 гг.

6 Эндемические болезни: массовые заболевания, часто встречающиеся в определенных местностях; распространяясь на другие обширные территории, могут переходить в эпидемии.

7 Трансмиссивные болезни: инфекционные и паразитарные заболевания человека и животных, возбудители которых передаются членистоногими и др. видами насекомых. У человека различают те болезни, возбудители которых передаются исключительно переносчиками (малярия, клещевой возвратный тиф и др.), и другие — от человека человеку (туляремия, чума, сибирская язва).

8 ВММ. ОФ-52520.

9 ВММ. ОФ-1075.

10 По всем документам и источникам сроки 1-й экспедиции: декабрь 1941 — январь 1942. Очевидно, в альбоме указаны даты обработки экспедиционных материалов.

11 Корпусной врач — воинское звание для высшего командного состава медицинской службы Красной Армии, установлено приказом Революционного военного совета Республики от 02.10.1924. Существовало до 1943 г.

12 Филиппов Михаил Иванович — лаборант кафедры общей биологии и паразитологии ВМА им. С. М. Кирова, участник 1-й и 2-й экспедиций.

13 Курды — одна из народностей Ирана (до 7% населения).

14 Клещевой рекурренс (от рекурренция — повторное появление) — то же, что и клещевой возвратный тиф — острое инфекционное заболевание, передающееся через клещей и характеризующееся периодическими лихорадочными приступами, сменяемыми безлихорадочными периодами.

15 Шах Аббас — Аббас I Великий (1571–1629), персидский шах из династии Сефидов, правил с 1587 по 1629 г.

16 дэп — дивизионный этапный пункт; пункт, предназначенный для ночлега, отдыха, снабжения пищей войск, при их выдвижении к намеченным позициям.

17 Фарсы — самоназвание персов — основной народности, населяющей Иран (свыше 51% населения).

18 Волчанка — туберкулез кожи.

19 Архив военно-медицинских документов. Ф. 2.. Оп. 69530. Д. 1. Л. 66.

20 Смирнов Е. И. Война и военная медицина 1939–1945 гг. (Мысли и воспоминания). М.: Медицина, 1976. С. 221.

21 Очерки истории советской военной медицины / Под ред. Д. Д. Кувшинского, А. С. Георгиевского. Л.: Медицина, Ленинградское отделение, 1968. С. 255–256.

22 Далин М. В., Чебышев Н. В., Вальцева И. А. Федор Федорович Талызин. М.: ООО «Химия и бизнес», 2003. С. 11.

23 Указана дата по официальному иранскому летоисчислению.

24 Journal de Tehran. № 1222. 1.07.1942. (10 Tir. 1321). С. 1.

25 Известия. № 216. 13 сентября 1942. С. 4.

26 Известия. № 23. 29 января 1943. С. 1.

27 Общее собрание АН СССР состоялось в Москве 25–30 сентября 1943 г. Академик Е. Н. Павловский выступил на заседании 27 сентября с докладом «Научные итоги экспедиций в Иран».

28 Правда. № 241. 29 сентября 1943. С. 1.

29 Е. Н. Павловский был избран почетным членом Иранской Академии наук во время 2-й экспедиции.

30 Новости дня: Ежедневная информация. Тегеран. № 6 (152). 6 января 1943. С. 2.

31 Павловский Е. Н. Природа как источник болезней человека // Труды советской больницы в Иране. № 16–17. Тегеран, 1947. С. 3–9.

32 Биоценоз — совокупность живых организмов, населяющих определенный участок суши или водоем.

33 Павловский Е. Н. Природа как источник болезней человека. С. 9.

34 ВММ. ОФ-90088. Л. 1–4.

35 Имеется в виду важная дата в истории Ирана: 25 шахривара 1320 г. (т.е. 16 сентября 1941 г.), когда Шах Реза отрекся от престола и к власти пришел его сын Мохаммед Реза Пехлеви.

36 Змеев Георгий Яковлевич (1904–1957) — доктор медицинских наук, участник трех экспедиций в Иран под руководством акад. Е. Н. Павловского.

37 Микроорганизмы группы Coliaerogenes — возбудители кишечных инфекций.

38 САВО — Среднеазиатский военный округ.

39 Гуцевич Александр Васильевич (1903–1986) — доктор биологических наук, профессор, участник 2-й и 3-й экспедиций в Иран.

40 Первомайский Григорий Семенович (1911–1984) — полковник мед. службы, доктор биологических наук, профессор, в 1958–1970-х гг. возглавлял кафедру общей биологии и паразитологии имени акад. Е. Н. Павловского ВМА им. С. М. Кирова. Участник 2-й и 3-й экспедиций в Иран.

41 Гельминтозы — болезни, вызываемые гельминтами (глистами).

42 В фондах ВММ хранится авторский текст — вариант служебной записки или доклада (машинописный экземпляр на 10 листах, с рукописными правками), озаглавленный следующим образом: «Генерал-лейтенант м/с академик Е. Н. Павловский и майор м/с Г. С. Первомайский. О военно-санитарной службе английской и американской армии по встречам в III эпидемиолого-паразитологической экспедиции в Иран». В этом материале дается тщательно проанализированный обзор особенностей организации мед. службы в полевых госпиталях и мед. пунктах в зоне расположения воинских частей английской армии (Керманшах, Дизфуль, Ахваз, Кум, Тегеран) и об американском полевом госпитале (Ахваз), принимающем больных от отдельных подразделений американской армии по ж/д линии Бендер — Шахпут — Андимешк (ВММ. ОФ-90080. Л. 1–10).

43 Фотоальбом с авторским названием «Иран как он есть» поступил в фонды Военно-медицинского музея в 2004 г. с кафедры общей биологии и паразитологии имени академика Е. Н. Павловского ВМедА имени С. М. Кирова (ВММ. ОФ-85823. Л. 1–101).

44 Луры — одна из народностей Ирана (до 2% населения).

45 Канат, канатная система водоснабжения — вертикальный колодец (до 70 м глубиной), вырытый на склоне горы до грунтовых вод. От дна колодца идет по горизонтали главный канал (канат) в сторону территории, подлежащей орошению, до выхода каната наружу; на расстоянии 30–40 м сверху роют смотровые колодцы.

46 Ледяные башни — глубокие ямы, набитые льдом, сверху закрытые высокими конусовидными куполами, сложенными из кирпичей и обмазанными глиной. Воздух под куполом играет роль термосной прокладки, предохраняющей лед от таяния.

47 Абамбар — емкие искусственные водохранилища, находящиеся под землей и укрытые куполом с отдушинами; воду напускают в абамбар из открытого арыка.

48 Шахсей — вахсей (от перс. шах. Хусейн) или ашура — траурно-поминальный обычай у шиитов в память о гибели великомученика имама Хусейна, внука пророка Мухаммеда, в бою у Кербалы (680 г.н.э.). Сопровождается молитвами, песнопениями, театрализованными мистериями, самоистязанием. Отмечался в 10 день мухаррама — 1-го месяца лунного календаря у многих мусульманских народов.

49 Имеется в виду курорт в г. Бабольсер, на побережье Каспийскогог моря.

50 Эпидемиолого-паразитологические экспедиции в Иран и паразитологические исследования. М.— Л.: Изд-во АН СССР, 1948.

51 Там же. С. 7.

52 Там же. С. 11–48.

53 Талызин Федор Федорович (1903–1980) — паразитолог, доктор медицинских наук, член-корреспондент АМН СССР. Считал своим учителем Е. Н. Павловского, много работал совместно с ним.

54 Талызин Ф. Ф. Путешествия за невидимым врагом. М.: «Мысль», 1974. С. 46.

55 Эпидемиолого-паразитологические экспедиции в Иран... С. 159–171.

56 Эпидемиолого-паразитологические экспедиции в Иран... С. 159.

57 Ибн-Сина, Абу Али Хусейн ибн Абдиллах (латинизир. Авиценна), 980–1037, врач, философ, естествоиспытатель и поэт, с 1012 г. жил в Исфагане и Хамадане, где умер и похоронен. На его могиле воздвигнут мавзолей, который и запечатлел Е. Н. Павловский. Новый мавзолей был построен в 1954 г.

58 Е. Н. Павловский часто использует именно этот термин. В современной литературе используется другой — «антропогенный».

59 Павловский Е. Н. Паразитологические мотивы в художественной литературе и в народной мудрости. На правах рукописи. Л., 1940. С. 5.

И.В. Куклинский

Описание фонда негативов и фотографий Красноярского краевого краеведческого музея

В настоящее время фонд негативов и фотографий Красноярского краевого краеведческого музея (кккм) состоит из более 50 тысяч единиц хранения. Фонд включает в себя: дагеротипы, ферротипы, стеклянные и пленочные негативы, фотографии, фотооткрытки, слайды для волшебного фонаря и других проекторов. Большая часть экспонатов фонда посвящена истории, культуре и природе города Красноярска и Красноярского края.

Красноярский городской музей (ныне кккм) был открыт в 1889 г. по инициативе представителей красноярской интеллигенции и купечества. Первыми экспонатами музея стали пожертвования купеческих семей, ученых и городской общественности. Первым отделом музея стал «сельскохозяйственный», в который входили различные земледельческие орудия, инструменты и машины. Кроме того, в музее были открыты естественноисторический, антропологический, археологический, промышленный, образовательный и нумизматический отделы. Изначально не существовало специального отдела для отпечатков и негативов, поэтому, в редких их случаях поступления, они в соответствии со своей тематикой распределялись в тот или иной отдел музея; оставшиеся материалы направлялись в образовательный отдел. В образовательном отделе в группу технических производств входили «образцы рисования, скульптуры, живописи, резьбы по дереву, столярного, малярного, красильного производств, инкрустации»1 и др.

Первые упоминания о поступлении фотографий в музей содержатся в книге «Инвентарь коллекций Красноярского городского музея 1889–1902 гг.». Так, в 1890 г. от В.Л. Приклонского2 в археологический отдел поступила «фотография бронзового изображения», в 1895 г. от П.Е. Островских3поступили 8 «фотографий археологических коллекций». В 1897 г. от П.Е. Островских в отдел этнографических коллекций антропологического отдела поступили 10 фотографий хакасов, а от Н.А. Шепетковского4–6 фотографий коренных этносов Енисейской губернии. К сожалению, в настоящее время пока невозможно установить наличие в фондах этих первых фотографий, так как за истекшие десятилетия музейные предметы несколько раз перегруппировывались между различными отделами и коллекциями, одни отделы объединялись с другими, старые инвентарные номера заменялись новыми.

В декабре 1902 г. Красноярская городская дума приняла решение о передаче музея в ведение Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества (всоирго). С этого времени ведутся регулярные записи предметов, поступающих в фонды.

Большой удачей для Красноярского музея стало то обстоятельство, что с января 1905 г. место консерватора музея занял Аркадий Яковлевич Тугаринов5, который понимал ценность фотофиксации окружающей действительности и сам активно занимался фотографией. Именно по его инициативе в Красноярске в 1912 г. учреждается Красноярское фотографическое общество, ставшее важной вехой в развитии фотографического дела в стенах музея. Своими основными задачами общество провозгласило: «объединение лиц, занимающихся фотографией, в целях изучения и совершенствования в этой области», «поощрение и содействие к возможно широкому применению и пользованию светописью в научных исследованиях», «собрание и хранение фотографий, как научного материала в виде древних памятников, интересных архитектурных сооружений, типов населения, пейзажей»6. Общество базировалось в здании городского музея, консерватор музея А.Я. Тугаринов являлся его председателем, а сотрудники и некоторые друзья музея числились среди его членов. Таким образом, музей оказался центром Красноярского фотографического общества, и все заявленные обществом задачи с успехом реализовывались на его базе. Например, по данным А.Я. Тугаринова, за время с 1905 по 1914 г. персоналом музея помимо прочего было собрано 284 фотографии7. Более того, именно при Тугаринове в коллекцию музея начали поступать негативы, выполненные сотрудниками музея во время экспедиций.

Первое упоминание о поступлении в музей негативов относится к 1905 г.— от члена Красноярского подотдела всоирго Георгия Михайловича Ковтунова в образовательный отдел поступили негативы снимков по Енисейской губернии в количестве 92 штук. Часть из этих негативов до сих пор хранится в фондах кккм.

Известно, что уже к началу 1906 г. в археологическом отделе помимо прочего числятся «фотографии археологических предметов», а в отделе «не местном и смешанном» числятся фотографии в количестве 137 штук8. К 1915 г. количество фотографий в музее возросло: часть их была отнесена к археологическому и этнографическому отделам, в отделе сельского хозяйства и промышленности — отмечалось наличие фотографий приисков и серия фотографий мастерских Абаканского железоделательного завода. Остальные фотографии и негативы в количестве 817 штук, по своему содержанию не подошедшие ни в один отдел, были отнесены к общеобразовательному отделу9. С 1915 г. в образовательный отдел перестают поступать фотографии и негативы. Окончательно предметы этого отдела были расформированы по другим отделам в 1920 г.

В 1912 г. в музее был создан отдел старого Красноярска, в который помимо различных предметов быта местного населения также поступали и фотографии местной тематики, связанные с профилем отдела. В частности, в отделе был подотдел называемый «Уголок Сурикова», в котором были собраны не только работы и некоторые личные вещи художника, но и фотографии его семьи, а также фоторепродукции его работ. На 1 января 1921 г. в отделе числится 437 фотографий, только за один 1922 г. в отдел поступило 808 фотографий, а в отчете за 1923 г. в отделе старого Красноярска под общим наименованием «Фотографии, фототипии, открытки и т.д.» значится 1623 предмета.

Наиболее значительное поступление ценных фотографий по истории г. Красноярска и Енисейской губернии, включая видовые, портретные и сюжетные снимки, приходится на 1920-е гг. В этот период наследники и представители известных красноярских купеческих семей дореволюционного времени (Юдины, Рачковские, Кузнецовы, Гадаловы, Ларионовы) передали в музей множество материалов из личных коллекций. Также большая

А.В. Кудрявцев. Сотрудник музея М.В. Красноженова в своем кабинете. У нее в руках составленная ей картотека фотографий отдела «Старый Красноярск». Рядом на столе разложены множество фотографий из фондов музея. 1924
Стеклянный негатив. 9,0 × 12,0 см
кккм, инв. № о/ф 10426/13

коллекция фотографий поступила от М.В. Красноженовой10, известного краеведа и сотрудника Красноярского музея. Передал в музей свои фотографии и негативы красноярский нотариус, фотограф-любитель Николай Александрович Ставровский, который в 1920-е гг. был сотрудником Красноярского музея. В отчете по отделу старого Красноярска за 1923 г. М.В. Красноженова отмечает, что «самым большим поступлением в отдел были фотографии из архива Г.В. Юдина». В то же время фотографии, не связанные с Красноярском, поступали в отдел русского быта в прошлом и настоящем.

Предположительно в 1913 г. в музее появляется отдел изображений. В музейном отчете за 1914–1919 гг. указывается, что «... вначале этот отдел представлял, в сущности, собрание негативов и некоторых фотографий, но дальнейшее поступление материалов заставило выделить в нем собрания гравюр, плакаты и, наконец, изображения, связанные с [Первой мировой] войной»11. При поступлении в отдел все негативы распределялись по подотделам, регистрировались и записывались в особый инвентарь. Сохранилось две инвентарные книги отдела изображений: «Инвентарь негативного материала том I-й с 1913 до 1921 г.» и «Инвентарь негативного материала том II-й с 1921 до 1928 г.». К 1918 г. отдел изображений содержит 2392 предмета. В 1920 г. в этом отделе остаются только негативы (отдел переименовывается в архив негативов), все же остальное распределяется по соответствующим отделам. В отчете музея за 1921 г.12 указывается, что «несколько лет назад при музее было положено основание архива негативного материала», который составлялся из снимков сотрудников музея, сделанных во время экспедиций, из пожертвований фотографов-любителей, а иногда удавалось получить негативы из разных учреждений. В отчете подчеркивается обширность и ценность коллекции — «немного, можно сказать, найдется уголков нашего края, не занесенных на пластинку, хранящуюся в нашем музее». К 1922 г. в архиве негативов хранилось 2539 единиц.

С 1921 г. в музее появляется штатный фотограф, который регистрирует вновь поступающий негативный материал, содержит фотолабораторию музея, а также занимается съемкой музейных коллекций, выставок и экспедиций. В его кадры попадают и сотрудники музея, застигнутые в моменты работы на раскопках, разбора коллекций, монтажа выставок. Благодаря этим снимкам можно опрелить, какие именно фотографии из коллекции музея использовались на выставках.

Согласно «Правилам внутреннего распорядка Музея Приенисейского края» за 1925 г. фотограф относился к техническому персоналу, исполнял должность казначея, «работал в канцелярии и фотографической комнате 24 часа в неделю».

1 января 1924 г. в заведование фотографическим отделом музея вступил А.В. Кудрявцев13. В своем отчете за январь-апрель 1924 г. он пишет об изготовлении диапозитивов для публичных лекций, печати фотографий для выставок и музейного альбома и предлагает пересмотреть и вновь составить инвентарь всех негативов (около 200 коробок). Сохранился рукописный черновик протокола одного из заседаний коллегии музея от 14 мая 1929 г., на котором музейному фотографу А.В. Кудрявцеву задаются различные вопросы о коллекции фотографий и негативов. В частности, про сохранность негативов он говорит, что некоторые из них не промыты и их необходимо промыть. Чтобы негативы не портились, на каждый был сделан пакетик с номером и названием (часть негативов до последнего времени продолжала храниться в таких пакетиках). Следует заметить, что, к сожалению, надписи на пакетиках были сделаны чернилами и со временем текст с пакетиков проявился на эмульсии негативов и повредил ее. Также на заседании прозвучал вопрос о «состоянии негативов по качеству снимков с целью создания отпечатков с этих негативов». Кудрявцев ответил, что сюжеты удовлетворительны, но снято большею часть недодержано, отмечается «серость и неясность негативов, много очень слабых для печатания и в особенности для увеличения». Таким образом, можно сделать вывод, что уже в 1920-е гг. многие негативы из коллекции музея хранились в ненадлежащих условиях и требовали проведения различных профилактических мероприятий.

Из документов известно, что в 1940 г. в музее продолжала существовать фотолаборатория. Ее штат состоял из двух человек, «из коих один является подотчетным лицом и отвечает за все имущество и материалы музея»14. Фотограф музея проводил фотосъемку различной тематики по г. Красноярску и Красноярскому краю, часть снимков поступала в архив музея. За 1940 г. фотолаборатория создала всего 960 негативов, из которых в архив музея поступили снимки по золотой промышленности (105 шт.), по северной части Красноярского края (60 шт.), по рыболовству (12 шт.), по сельскому хозяйству южной части Красноярского края (118 шт.), репродукций и прочих (257 шт.). Всего в архив поступило 552 негатива. За этот же период фотолаборатория изготовила фотоотпечатков всех размеров 27585 штук, меньшая часть из которых предназначалась для внутреннего использования, а остальные (24 663 шт.) представляли собой открытки с видами Красноярска и производились для продажи.

К моменту переезда музея в новое здание в конце 1929 г. численность коллекций составляла уже свыше 150 тысяч предметов, на отдел негативов приходилось 4452.

А. В. Кудрявцев. Снимок выставки «Декабристы», посвященной 100-летию Декабрьского восстания на Сенатской площади. Выставка была создана Красноярским музеем и была открыта в декабре 1925 г. на 3-м этаже бывшего Епархиального училища. На выставке представлены подлинные фотографии 2-й половины XIX в. из фондов музея. 1926
Стеклянный негатив. 9,0 × 12,0 см
ккКм, инв. № нег 9402

С 1931 г. структура музея кардинальным образом меняется, теперь у него только четыре главных отдела: экономики, этнологии, природы и научно-вспомогательный. Научно-вспомогательный отдел имел три подотдела: книгохранилище, фото и монтаж. С 1932 г. большая часть уже содержащихся в музее стеклянных негативов, записанных в старые инвентарные книги, безномерные негативы, а также все вновь поступающие негативы записываются в инвентарные книги с шифром «нег». К этому времени старые книги поступлений негативов и фотографий выходят из употребления, а записанные в них предметы не проходят сверку. Запись всех негативов в книги серии «нег» продолжалась до мая 1953 г.

С 1950-х гг. в музее начинается очередная инвентаризация музейных поступлений, появляется система записи предметов в основной или во вспомогательный фонд. Книги серии «нег» остаются для всех старых поступлений негативов, а все новые поступающие фотографии и негативы записываются в основной либо вспомогательный фонд. В 1990-е гг. в музее выделяется категория особо ценных негативов, из-за чего некоторые негативы из дореволюционных поступлений получают новые инвентарные номера, причем часть из них — уже в третий раз.

Известно, что впервые сверка всех музейных предметов была проведена в 1970-е гг. Следующая сверка проходила с 1980 по 1 января 1984 г. В этот период были сверены фотографии и негативы, за исключением негативов серии «нег». В документах, связанных с проведением сверки, указывается о списании нескольких десятков фотографий и негативов из-за «утраты музейного значения» либо «плохой сохранности».

В начале 2013 г. в музее началась тотальная сверка всех стеклянных негативов серии «нег», и к началу 2014 г. более 15 тысяч негативов из записанных в книги 16585 номеров были найдены, сверены и внесены в электронную базу данных «КАМИС». У многих негативов также были уточнены старые номера по инвентарным книгам 1913 и 1928 гг.

В настоящее время несколько десятков номерных стеклянных негативов разбиты и требуют специальной консервации и реставрации. Многим негативам необходима чистка. Большая часть фотографий нуждается в проведении профилактических или реставрационных работ.

Также в архиве музея сохранился акт от 4 сентября 1937 г.15 об изъятии из фондов музея в присутствии фотографа музея, сотрудника музея и председателя месткома двадцати заинвентаризованных негативов. Указанные негативы «постановили уничтожить, т.к. на них фото-запечатлены враги народа». Вероятно, могли быть и какие-то другие изъятия фотографий и негативов (в том числе и безномерных) из фондов музея, однако информация о них не обнаружена.

Таким образом, можно утверждать, что до настоящего времени в фондах музея сохранилась основная часть стеклянных негативов, поступивших в 1900–1950-е гг., а также пленочные негативы периода 1950–1990-х гг. Коллекция фотографий, к сожалению, все еще недостаточно упорядочена и требует подробной сверки наличия по старым и новым инвентарным книгам.

К объектам особо ценного хранения в собрании музея следует отнести:

1) 5 дагеротипов 1850-х гг., поступивших от дочерей известного красноярского купца П.И. Кузнецова16;

2) стеклянные негативы Л.Ю. Вонаго17;

3) т.н. «Красноярский фотоальбом семьи Суриковых», включающий около 100 подлинных фотографий и негативов, связанных с известным художником В. И. Суриковым и его родными;

4) подлинные фотографии представителей императорской семьи Романовых, в том числе фотографии ателье И. Ф. Александровского (Санкт-Петербург), С. Л. Левицкого (Санкт-Петербург), К. Е. Гана (Царское Село), П. А. Милевского (Иркутск) и др.18;

5) подлинные фотографии и негативы, запечатлевшие пребывание Фритьофа Нансена в городах Енисейске и Красноярске (36 стеклянных негативов и более 20 фотографий);

6) стеклянные негативы и фотографии строительства железнодорожного моста в г. Красноярске в 1896–1899 гг.

Фонд негативов и фотографий находится в собственном подвальном хранилище площадью 34 кв. метра, которое снабжено общей системой вентиляции, автономной системой газового пожаротушения и противопожарной дверью. Все стеклянные и пленочные негативы имеют индивидуальные бумажные пакеты, фотографии хранятся как в индивидуальных пакетах, так и в общих папках. Негативы помещены в картонные коробки, а фотографии — в папки. Коробки и папки с негативами и фотографиями располагаются на металлических полках или в металлических шкафах.

В современной музейной экспозиции подлинные фотографии используются наравне с копиями. Фотографии размещаются в стеклянных витринах либо в рамках под стеклом. Естественного света в экспозиционных залах практически нет, поэтому единственным фактором негативного воздействия на них является приглушенный электрический свет в витринах и залах.

1 Отчет по Красноярскому городскому музею за 1889 и 1890 г., составленный заведующим музеем Павлом Степановичем Проскуряковым.

А. В. Кудрявцев. Экспозиция «Уголок В. И. Сурикова» в музее. На выставке представлены подлинные картины художника, его фотографии, фоторепродукции картин, посмертная маска с его лица. 1924
Стеклянный негатив. 9,0 × 12,0 см
ккКм, инв. № нег 6211

2 Василий Львович Приклонский (1852–1898), исследователь Якутии, библиограф, член-сотрудник Императорского Русского географического общества, чиновник особых поручений при Иркутском генерал-губернаторе, в 1896 году исполнял обязанности губернатора Енисейской губернии.

3 Петр Евгеньевич Островских (1870 — после 1936), этнограф, путешественник. В 1894–1897 гг., совершая научные экспедиции по Хакасии и Урянхайскому краю (Туве), делал видовые и портретные фотографии.

4 Шепетковский Николай Александрович (1848–1919), член Красноярского подотдела ирго, заведующий городской библиотекой, городской голова г. Красноярска в 1898–1901 гг. и 1902–1905 гг.

5 Аркадий Яковлевич Тугаринов (1880–1948), ученый-орнитолог, доктор биологических наук. Окончил Саратовское реальное училище, работал консерватором музея Саратовского общества естествоиспытателей. С 1905 г. работал консерватором, а затем директором Красноярского городского музея (Музея Приенисейского края). В 1926 г. переехал в Ленинград для работы в Ленинградском зоологическом институте ан СССР. К настоящему моменту в фондах музея насчитывается более 600 негативов, сделанных А. Я. Тугариновым во время различных экспедиций по территориям Енисейской губернии.

6 Фотографические новости. № 3. спб., 1912. С. 53.

7 Тугаринов А. Я. Исторический очерк Красноярского музея со времени его основания // Двадцатипятилетие Красноярского городского музея (1889–1914). Красноярск, 1915. С. 100.

8 Григорьев В. Ю. Условия возникновения музея, его развития и современного состояния // Краткий обзор Красноярского городского музея, состоящего в заведовании Красноярского подотдела Императорского Русского географического общества. Красноярск, 1906. С. 21–22.

9 Тугаринов А. Я. Исторический очерк Красноярского музея со времени его основания. С. 67, 72, 77, 79.

10 Мария Васильевна Красноженова (1871–1942), известный красноярский краевед и фольклорист, окончила Красноярскую женскую гимназию (1890), работала преподавателем Красноярской женской гимназии, а потом сотрудником Красноярского краеведческого музея (1921–1928), заведовала отделом старого Красноярска.

11 Отчет по Красноярскому музею за 1914–1919 гг. Научный архив ккКм. Оп 1. Д. 355.

12 Отчет по музею Приенисейского края за 1921 г. Научный архив ккКм. Оп. 1. Д. 358.

13 Андрей Васильевич Кудрявцев, с 1923 г. выполняет фотографические и музейные технические работы. 1 января 1924 г. вступил в должность заведующего фотографическим отделом музея. В 1930 г. уехал на Север.

14 Материалы из переписки музея о работе фотолаборатории музея. 1929–1941 гг. Научный архив ккКм. Оп. 1. Д. 519.

15 Сведения о предметах фондов. Научный архив ккКм. Оп. 1. Д. 529.

16 Петр Иванович Кузнецов (1818–1878), купец, золотопромышленник, меценат, городской голова г. Красноярска. Интересовался искусством. Организовал поездку молодого В. И. Сурикова в Петербург, выплачивал ему стипендию для обучения в Академии художеств. Его дети продолжили добрые традиции отца и сделали большой вклад в социальную и культурную жизнь г. Красноярска и Енисейской губернии.

17 Людвиг Юльевич Вонаго (1872–1935), известный красноярский фотограф, автор видовых и репортажных снимков дореволюционного и раннесоветского Красноярска, снимал пребывание Ф. Нансена в Красноярске в сентябре 1913 г., не имел своего фотоателье, был фотографом «на выезд». В музее сохранилась коллекция из более 600 его негативов. Первые фотографии от Вонаго поступили еще в 1910-е гг., а большая коллекция его стеклянных негативов была приобретена в 1934 г.

18 Куклинский И. В. Коллекция фотографий членов императорской семьи Романовых в фондах Красноярского краевого краеведческого музея: источниковедческий аспект // Вестник архивиста. 2013. № 3. Июль-сентябрь.

Е.Б. Толмачева

Образы японской культуры в фотографиях. К истории формирования первых фотоколлекций в собрании Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН

Японская фотография давно привлекает внимание исследователей. Связано это как с ее многообразием и красочностью, так и с экзотичностью самой японской культуры. Фотоискусство быстро завоевало популярность в стране, что способствовало созданию национальной фотографической школы, известной сегодня во всем мире. С первых десятилетий существования фотодела местные специалисты довольно планомерно и систематически фотографировали страну, создав представительную подборку изображений населения, в которой отображен как его национальный состав, так и сословное разделение, и профессиональные группы.

Конечно же, первые фотографии в Японии создали европейцы. В 1853 г. одновременно членами американской экспедиции командора Мэтью Перри и Александром Можайским, участвовавшим в плавании на фрегате «Диана» в Японию, были сделаны первые японские фотосюжеты. Наряду с японскими фотоателье, которые начали появляться в начале 1860-х гг., около 1863 г. открылась студия, принадлежавшая европейцам Ф. Беато и Ч. Виргману в Йокогаме (один из нескольких открытых для европейцев портов). Фотографии, сделанные этим и другими ателье, принадлежавшими Ф. Беато, довольно широко известны, и, возможно, именно работы этого фотографа впервые широко представили японские фотообразы миру. Со временем японская фотография превратилась в отдельный феномен, нередко сочетающий в себе высокие качества произведения искусства и интересный и информативный сюжет. А бытовая фотография может считаться не только образцом национального стиля, но и нередко образцом крайней скрупулезности в репрезентации нюансов культуры.

В предлагаемой статье мы бы хотели обратиться к одному из японских собраний Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (МАЭ). Коллекция № 162 была собрана известным ученым-полиглотом Иваном Семеновичем Поляковым в период его научной поездки по Дальнему Востоку. В результате первичного обращения к этому фонду был сделан ряд выводов и собран определенный объем информации, отражающий историю создания и поступления ее в музей.

Коллекция насчитывает около 526 единиц. Более точно сказать, к сожалению, невозможно, так как основной документ — опись — несколько раз дополнялась и переписывалась. Большая часть коллекции посвящена Японии, где И.С. Поляков провел несколько месяцев. В фотоподборке отражены также и другие регионы, которые он посетил в результате своей поездки: остров Сахалин, Китай, Сингапур, полуостров Малакка, остров Цейлон, район Суэцкого канала. Интересно, что основной целью поездки было изучение Сахалина, однако в этой коллекции он представлен совсем незначительным количеством снимков.

Именно японская часть коллекции и станет объектом нашего дальнейшего рассмотрения. В соответствии с музейной нумерацией она насчитывает 359 единиц. Обращение к имеющимся материалам показало отсутствие нескольких изображений, однако утрачены они совсем или просто потеряны, не ясно.

С историей поступления в музей относящейся к Японии части коллекции пока также связано много вопросов. Так, судя по письмам самого И.С. Полякова, он, прибыв на острова в июле 1883 г., подружился с консулом Франции в Японии, Жюлем Жусленом (mr. Consul de France a Jokogama Jules Jouslain) 1, который подарил исследователю коллекцию чучел птиц и фотографический альбом, купленный за 60 долларов. По словам И.С. Полякова, он сам выбрал «369 превосходных фотографических снимков у лучшего японского фотографа, рисующих жизнь японцев и окружающую их природу в самых ярких и характерных красках»2. Судя по записи в книге поступлений музея, эта коллекция была зарегистрирована под № 150, как поступившая от Жуслена через И.С. Полякова в 1884 г. под названием «Альбомы с фотографиями народных типов». Насчитывала она 390 фотографий в двух альбомах. В 1956 г. эта коллекция была исключена из музейного фонда, соответствующая пометка о списании отсылала к коллекции № 162. Из этого можно сделать вывод, что коллекция № 150 была перерегистрирована в коллекцию № 162. Сама коллекция № 162 числится поступившей в 1886 г. со списком собирателя, а регистрировалась она и того позже, в 1908 г. Евгенией Петри. В ней значится сразу 526 предметов (531 ед. хр.). Складывается такое впечатление, что подарок консула Жуслена был зарегистрирован дважды: в первый раз как самостоятельный объект, а во второй в составе коллекции № 162.

Таким образом, требуют уточнения некоторые расхождения в составе коллекции. Так в письме И.С. Полякова упоминался один альбом, при регистрации их уже стало два. А на сегодняшний день японская часть коллекции № 162 — это отдельные листы с фотографиями. Объяснить это можно только тем, что альбомами в письме названы просто папки, в которых изображения поступили в фонд. Также, в соответствии с письмом собирателя, в целом количество изображений, представляющих Японию, на сегодня соответствует тому, что он получил в дар от консула. Тогда как в коллекции № 150 при поступлении в музей было зарегистрировано несколько большее количество, то есть откуда-то взялись лишние материалы и потом куда-то исчезли.

Сама опись представляет собой прекрасный образец беспорядка в музейном деле. В нее не только, как уже отмечалось, вносились исправления и добавления, но в ней параллельно существуют два списка на вещевые коллекции и на фотоколлекции, причем все это значится под одинаковыми номерами, и вещевой фонд также регулярно пополнялся новыми единицами, где-то обнаруженными и внесенными другими регистраторами в эту коллекцию. Таким образом, музейная история этого сбора требует дальнейшего изучения.

Состав самой коллекции не только очень ценен, но и необычайно интересен с точки зрения подбора сюжетов для съемок. Здесь наблюдается сознательное акцентирование внимания на разных сторонах жизни японского общества и видовых образах страны, в частности, узнаваемых географических объектах, таких как гора Фудзияма. Можно предположить характерный для Европы и частично для США подход к выбору сюжетов, представляющих жизнь японцев, тем более что ориентация на западный рынок не могла не повлиять на тематические приоритеты. Если обратиться к ранней европейской фотографии, то мы обнаружим множество изображений, фиксирующих представителей разных профессий и социальных классов, аналогичные тем композициям, которые изготавливал В. Каррик в России. Однако знакомство с традиционным японским изобразительным искусством свидетельствует, что для японского общества были и ранее характерны подобные сюжеты, и порой даже можно провести полные параллели между темами рисунков и фотографий. Таким образом, сменилась только техника, но не мировоззрение. Новая технология предоставила больше возможностей для реализации художественных потребностей культуры и выражения художественных вкусов, что, возможно, и сделало фотографию столь популярной в Японии. Таким образом, японская фотография представляет некоторый симбиоз традиционного японского изобразительного искусства и желания удовлетворить существовавший в Европе и Америке спрос на информацию о закрытой ранее стране.

Многочисленные японские фотографы и студии создавали фотоматериалы для внешнего потребителя, оформляя их подписями на европейских языках и продавая путешественникам. Значительная часть японской коллекции представляет собой большеформатные фотографии, наклеенные на картон. На всех крупных листах картона имелись печатные подписи на английском языке (в нескольких случаях они утрачены). Несмотря на то, что встречается три различных вида шрифтов, единое оформление материалов говорит о том, что они происходят из одного источника и изготавливались под запросы европейцев, и возможно, даже в большей мере для американцев. Изображения меньшего формата специальных подписей не имели.

Как происходила аккумуляция различных съемок в одном источнике, можно только предполагать, т.к. имеющиеся в коллекции изображения снимались разными фотографами и в разное время. К тому же, по некоторым косвенным данным можно говорить, что часть фотографов изначально сами составляли коллекции и продавали свои материалы. Однако вся коллекция в целом имеет некий стандарт, по которому изготовлена большая часть материалов. Каким-то образом собирались работы (негативы) разных авторов и в некоем центре их печатали и оформляли в едином стиле для создания визуальных коллекций. В пользу версии, что изображения поступали из разных источников, свидетельствует и сохранившаяся на некоторых отпечатках нумерация, которая делалась владельцем негативов для идентификации изображений и, возможно, для создания каталогов. Причем некоторые из этих номеров записаны арабскими цифрами, другие — символами, обозначающими цифры в японской системе письма (все, кроме трех случаев, иероглифические надписи на фото оказались цифрами). В целом можно говорить о существовании целого фотобизнеса, работавшего для иностранцев, так как сомнительно, чтобы материалы с подобным содержанием создавались для внутреннего рынка.

Нужно отметить, что и по качеству съемки изображения существенно различаются. Часть материалов изготовлена в студии. Здесь, в некоторых случаях, можно обнаружить одинаковый антураж, т.е. объединить изображение авторством и местом съемки. Другие изображения отпечатаны в овале, что тоже можно считать некоторой авторской методикой работы, и по форме овала также выявляются различия. К сожалению, подписывать свои работы было не принято, и в отечественной литературе почти не встречается ни имен фотографов XIX в., ни названий ателье и координат их владельцев, хотя не исключено, что эти сведения имеются, например, в Японии. Таким образом, мы на сегодняшний день не знаем автора ни одной рассматриваемой в статье фотографии. Единственная возможность выяснить эту информацию — поиск аналогичных изображений в различных публикациях, в том числе в Интернете, и сравнение материалов.

Все изображения одиночные, здесь нет продолжающихся серий. Регистрировался факт, а не его развитие. Интересно и то, что обращались фотографы примерно к одним и тем же темам. Если сфотографированы различные способы перевозки и переноски людей (в коллекции таких фотографий насчитывается восемь), то с большой долей уверенности можно сказать, что эти изображения сделаны разными авторами, хотя сюжет один, и так со многими представленными темами. Тогда как отдельные, знаменитые японские сюжеты просто отсутствуют в подборке.

Вид Хакодате
МАЭ РАН, инв. № 162–79

Вид Хакодате
МАЭ РАН, инв. № 162–80

Некоторые пейзажные фотографии сняты с настолько большой глубиной резкости, что очень четко просматриваются мелкие детали на разных планах изображения. Некоторые же работы, наоборот, не резкие и порой довольно плоские. Интересно и то, что на большом количестве изображений присутствуют так называемые «люди-призраки», особенность многих ранних фотографий, связанная с необходимостью длительной выдержки. Так как все фотоматериалы были созданы до 1883 г., то с большой долей уверенности можно говорить о том, что они изготовлены в технике мокрого коллодиона, светочувствительность которого была довольно слабой. Использованы разные техники съемки, в некоторых случаях это очень тщательная, декоративная постановка, в других материалах присутствуют попытки создать видимость движения.

Отличительной особенностью именно японской фотографии остается достаточно тонкая ручная раскраска отпечатков, очень популярная и широко представленная в коллекциях. Значительная часть фотографий коллекции № 162 также раскрашены. Изображение обычно колеровалось не полностью, а только отдельные детали, которые, видимо, и должны были в большей мере привлекать внимание зрителя. Краски применялись неяркие, почти прозрачные. С их помощью также происходила дорисовка плохо видимых деталей изображения. Отдельные детали рисунка, таким образом, могли изменяться. Например, это очень явно видно на фотографии № 162–242, где изменены линии татуировок с помощью синей краски. Несколько изображений имеют дубли, причем в таком случае одно фото раскрашено, другое нет. Какова цель приобретения двух одинаковых фотографий, остается неясным.

Обращаясь к подписям под изображениями, надо отметить, что они имеют особенность направлять взгляд зрителя на те детали, которые хотел зафиксировать фотограф, что было для него важно. И, таким образом, на задний план отдвигалось то, что было неважно для самого автора. Тут можно привести довольно яркий пример, фотография № 162–54 «Остатки свай на реке Сумида в Токио». Эти сваи и правда торчат на первом плане, однако их сложно назвать сколько-нибудь примечательными, тогда как в кадр попали еще и рыбацкие лодки, которые можно довольно хорошо рассмотреть, и, с точки зрения зрителя, это более интересный элемент на данном кадре.

Интересна и обработка имеющихся изображений в процессе архивации их в музее. Так, все аннотации к изображениям были переведены на русский язык. Причем, как нередко и бывает в процессе этой работы, иностранные тексты переводятся не дословно, что искажает первоначальную атрибуцию. Интересна фотография № 162–199, на которой изображены три девушки с музыкальными инструментами. На английском языке она подписана: «Playing samisen tsudzumi and taiko3», а на русском: «Гейши с музыкальными инструментами». На каком основании подписчик решил, что это именно гейши и почему он предпочел опустить названия музыкальных инструментов, не совсем ясно. Аналогичная ситуация с фотографиями № 162–204, 162–205, озаглавленными как «Dancing party», в русском переводе они превратились в «Группу гейш». По-видимому, тот, кто составлял текст, посчитал, что женщины, развлекающие кого-либо, обязательно должны быть гейшами, просто музыкальной или театральной группой, например, они быть не могут. Интересно то, что в самой описи приведен как раз дословный перевод английских подписей.

Во время архивации фотоматериалы были объединены по темам. Первая и самая большая их часть, составляющая почти треть японской — видовые материалы, изображающие наиболее известные места страны и крупные города. На них представлены как пейзажные зарисовки, так и различные достопримечательности, культовые здания, значимые исторические постройки. Причем одни и те же памятники и виды повторяются на разных фото. Также можно обнаружить части панорам, как, например, на двух снимках г. Хакодате 4 (№ 162–79 и 162–80) или общий вид Йокогамы сверху на четырех снимках (№ 162–10–13). Представлены и наиболее популярные объекты и точки для съемки, как на двух снимках «Вид на Фудзияму с моста Кавайбаси» (№ 162–61 и 162–62), снятые в разное время и, видимо, разными фотографами.

Вторую часть рассматриваемой группы материалов составляют портреты жителей Японии. Здесь нужно отметить, что женских изображений больше, чем мужских. Не очень ясно почему, так как внешний вид обоих полов довольно экзотичен. Эти материалы представлены как погрудными портретами, так и изображениями в полный рост, сделанными в ателье или на улице. В некоторых случаях имеется антураж, наиболее

Ученики
МАЭ РАН инв. № 162–213

популярны зонтики, чайные принадлежности, музыкальные инструменты у женщин или традиционное оружие у мужчин, в качестве наиболее ярких символов японской культуры.

Третья группа фотографий — традиционные занятия и виды деятельности японцев. Здесь материалы объединены общими темами, на них отраженными, так, например, встречаются: синтоистские священники, обучение письму, игры, сбор и обработка чая, торговцы, ремесленники, крестьяне, рыбаки и пр.

Остановимся на нескольких наиболее интересных примерах изображений, имеющихся в коллекции. Например, фотография № 162–152. Здесь также нужно обратить внимание на атрибуцию. Английская подпись этой фотографии «Japanese babies» была почему-то переведена как «Композиция — японские мальчики». Эта фотография смонтирована из множества детских изображений, причем не только мальчиков, но и девочек. Интересна сама идея монтажа разных портретов. Нужно отметить, что в коллекциях музея есть еще подобные фото. Портретные фотографии детей в японской группе материалов по какой-то причине отсутствуют, детские изображения встречаются в основном в жанровых сценках.

Фотография № 162–179 «Обмывание покойника». В этой связи можно вспомнить очень популярную в XIX в. европейско-американскую традицию фотографирования умерших. На снимке представлена жанровая сцена, очень нехарактерная для западной мемориальной фотографии, однако типичная для искусства Японии. В коллекции МАЭ имеются рисунки с подобным же содержанием5. То есть такого рода сюжеты встречались еще до появления фототехнологии в изобразительном искусстве, однако не до конца ясно, не появились ли они все же под влиянием европейцев, для которых могли и создаваться.

Возвращаясь к вольности колоризации изображений, можно отметить две одинаковые фотографии, монохромную и раскрашенную, которые изображают группу айнских женщин. Известно, что у женщин народа айны делалась татуировка на верхней губе, символизирующая усы, и хотя к концу XIX в. эти процедура были запрещены, на цветном фото верхняя губа изображенных дам окрашена в синий цвет. Однако внимательное рассмотрение показывает, что окраска не соответствует характерному рисунку с загнутыми вверх концами, а наличие второй, монохромной фотографии подтверждает, что татуировка имеется только у самой пожилой дамы из изображенных. Таким образом, здесь наблюдается попытка придать экзотичности фотографии добавлением не существующих на момент съемки деталей и отсылка к исчезнувшим из повседневной жизни этнографическим реалиям.

Обращение к фонду № 162 стало лишь началом исследования, продолжение которого планируется по мере накопления новых данных. Эта коллекция является одной из самых ранних, по времени своего изготовления, подборкой фотографий по Японии, поступивших в МАЭ. В ней отражены не только реалии японской жизни второй половины XIX в., но способы их фиксации и репрезентации, что дает богатый материал для источниковедческого анализа. Интересна данная коллекция и как один из фрагментов формирования фотофонда музея, и как образец довольно типичной для многих ранних поступлений музейной истории. Обращение к подобным коллекциям и их разносторонний анализ может предоставить немало полезных наблюдений для изучения формирования и развития такого направления в научной фотографии, как этнографическая фотосъемка.

1 СПбФА РАН. Ф. 50. Оп. 2, Ед. хр. 205. 36 л. Л. 25 об.2 СПбФА РАН. Ф. 2. Оп. 1–1880. Ед. хр. 11. 47 л. Л. 36.
3 Samisen tsudzumi and taiko — названия музыкальных инструментов.
4 Орфография оригинала сохранена.
5 См., например, № 13–34/39 (26) и 13–34/39 (27).

П.В. Федотов

Коллекция фотографий Императорского православного палестинского общества в Государственном музее истории религии

Собирание фотографий Ближнего Востока в XIX веке

Первые значительные фотографические собрания начали формироваться уже спустя полтора десятка лет после изобретения фотографии в 1839 г. Рост туризма во второй половине XIX в. породил значительный спрос на фотографии исторических памятников и достопримечательностей. Большой популярностью пользовались снимки, сделанные в странах средиземноморского региона — Италии, Греции, а также в Турции, Сирии, Ливане, Палестине и Египте 1. Собиранием фотографий активно занимались частные коммерческие организации: фотоателье и издательские дома (коллекция братьев Алинари, создавших в 1850-х гг. в Италии ателье и фотоиздательство, со временем превратилась в одно из крупнейших музейных фотографических собраний в мире — в 1880 г. в каталоге издательства числилось уже около 70000 снимков2). Фотомастерские стран Ближнего Востока также накапливали значительное количество фотографий. Крупнейшее в регионе ателье «Бонфис» в 1870-х гг. предлагало покупателям 15 000 снимков.

Фотография оказалась также востребована в качестве документа, фиксирующего различные работы. С 1860-х гг. фотосъемку стали применять научные организации, проводившие археологические исследования на Ближнем Востоке. В 1866–1870 гг. археологические экспедиции в Палестину с участием фотографов организовал английский Фонд исследования Палестины (Palestine Exploration Fund, PEF). В странах Ближнего Востока фотографии также использовали для фиксации строительных работ и различных мероприятий.

Развитие технологий способствовало распространению в конце XIX в. любительской фотографии, внесло свежую струю в фотосъемку. Непрофессиональные фотографы делали снимки памятников Ближнего Востока с непривычных ракурсов, выбирали необычные темы для съемки.

Таким образом, к концу XIX в. сформировались значительные массивы фотографических материалов, посвященных Ближнему Востоку: фотографии профессиональных ателье, ориентированных на туристов, фотографии с фиксацией различных работ и мероприятий, созданные по заказу организаций, и, наконец, любительские снимки.

В конце XIX — начале XX в. в числе наиболее активных собирателей фотографий, посвященных ближневосточному региону, оказалось русское Императорское православное палестинское общество (ИППО). В 1894 г. был издан первый каталог фотографических снимков Палестинского общества, подготовленный делопроизводителем ИППО Владимиром Дмитриевичем Юшмановым (более 3200 отпечатков) 3. К 1900 г. в фотографическом собрании ИППО находилось более 4500 отпечатков. К 1913 г. общая численность коллекции превысила 7400 фотографий (более 6700 относились к ближневосточному региону, свыше 600 были сделаны в Греции и Италии — в частности, фотографии из собрания Габриеля Милле). В 1913–1914 гг. коллекция ИППО пополнилась снимками Никольских храмов из многочисленных епархий Российской империи (более 2500 отпечатков). Фотографии были собраны по просьбе князя А. А. Ширинского-Шихматова, председателя Барградского комитета ИППО, для экспонирования в музее при русском подворье ИППО в Бари4.

Общепринятое название коллекции фотографий, собранных ИППО,— Палестинская коллекция.

Фотографии русских построек, учебных заведений и паломников из России, сделанные на Ближнем Востоке по заказу Русской духовной миссии и ИППО

Сотни фотографий коллекции были сделаны еще до создания Палестинского общества в 1882 г. Некоторые ранние снимки 1850–1870-х гг. были выполнены по заказу начальников Русской духовной миссии (РДМ) в Иерусалиме. Архимандрит Порфирий — первый начальник РДМ в 1840–1850-х гг. собрал 59 отпечатков: 35 фотографий с рисунков и планов различных зданий и 24 снимка Иерусалима и его окрестностей, сделанных в 1850-х гг. На одной из фотографий 1860 г. представлен преемник Порфирия — начальник Русской духовной миссии в 1858–1864 гг. архимандрит Кирилл; на снимке также присутствует глава Палестинского комитета Б. П. Мансуров, архитектор русских подворий в Иерусалиме М. И. Эппингер и другие представители России.

Небольшую коллекцию фотографий собрал в 1860–1880-х гг. другой начальник Русской духовной миссии в Иерусалиме — архимандрит Антонин. Более 60 фотографий небольшого размера (в среднем 8×9 см), вероятно, были сделаны одним фотографом по заказу РДМ. На этих снимках запечатлены участки земли в Палестине, приобретенные Антонином для России (в Иерихоне, Хевроне, Эйн-Кареме, Бейт-Джале), интерьеры и внешний вид русских строений в Иерусалиме (консульство, русская духовная миссия, больница, Троицкий и Вознесенский соборы). На фотографиях также представлены местные жители и паломники, археологические находки, виды храма Гроба Господня, монастыря Мар Саба и некоторых других мест.

В 1884 г. в РДМ в Иерусалиме появился штатный фотограф — монах Тимон. Вероятно, Тимон прибыл из Украины, из Свято-Успенской Святогорской Лавры, в которой с 1879 г. существовала собственная фотостудия5. Палестинское общество часто приглашало фотографа РДМ: Тимон проводил фотосъемку археологических работ в Старом городе на месте Александровского подворья, подробно зафиксировал все этапы строительства Сергиевского подворья, совершал выезды в Бейт-Джалу и Назарет (в этих городах находились женская и мужская учительские семинарии и амбулатории Палестинского общества). Он фотографировал русские сооружения в разных частях Палестины: храмы в Иерусалиме — церковь Марии Магдалины в Гефсиманском саду, Троицкий собор, Вознесенскую церковь, больницу, консульство и подворья, монастырь в Горней и церковь в Кане Галилейской, паломнические приюты в Иерихоне и Яффе. Тимон сделал более 30 фотографий с русскими паломниками в Иерусалиме и его окрестностях, снимал учеников русских учебных заведений и деятелей Палестинского общества. В 1897 г. фотограф вынужден был удалиться из РДМ (вероятно, из-за конфликта со своим начальником — архимандритом Рафаилом6), к этому моменту из его фотографий сформировалось собрание, насчитывающее более 420 снимков.

После ухода Тимона Палестинское общество сотрудничало со многими фотографами. В 1898–1900-х гг. была произведена фотофиксация русских построек (более 50 снимков). Были засняты деревянные бараки, металлические и каменные домики, устроенные для паломников; склад для материалов, цистерна для воды, туалеты, прачечная и другие помещения. На нескольких фотографиях представлены паломники и служащие ИППО.

Значительное количество фотографий русских мест Иерусалима было сделано в начале XX в. Более 100 снимков посвящено масштабному проекту, осуществленному ИППО в 1903–1905 гг.— строительству Николаевского подворья, проведению работ по устройству канализации, водопровода, парового отопления. На более чем 60 фотографиях запечатлена русская больница в Иерусалиме: внешний вид здания, общие помещения, палаты, пациенты. Часто проводилась съемка с группами русских паломников (более 70 снимков). Более 150 снимков начала XX в. сделаны фотографом по фамилии Алексеев (подпись на отпечатках, впрочем, не очень разборчивая). На фотографиях представлены русские постройки, паломники, воспитанники учебных заведений ИППО, а также виды известных мест Палестины.

ИППО организовывало съемку в различных городах, где располагались заведения ИППО. В Назарете производилось фотографирование мужской учительской семинарии, женской и мужской школы, амбулатории и подворья для паломников. Большой интерес представляют фотографии Сабы (Nasser M. Saba), сделанные в апреле 1897 г. в назаретском пансионе ИППО. На снимках представлены известные деятели ИППО, учителя и воспитанники Назаретского пансиона (с указанием их имен). Интересны и другие фотографии Сабы: амбулатория ИППО, русская церковь Низвержения, английский пансион и протестантская школа, местные достопримечательности. В 1901–1903 гг. ИППО организовало в Назарете строительство большого подворья. С октября 1901 г. регулярно проводилась фотосъемка работ (30 снимков).

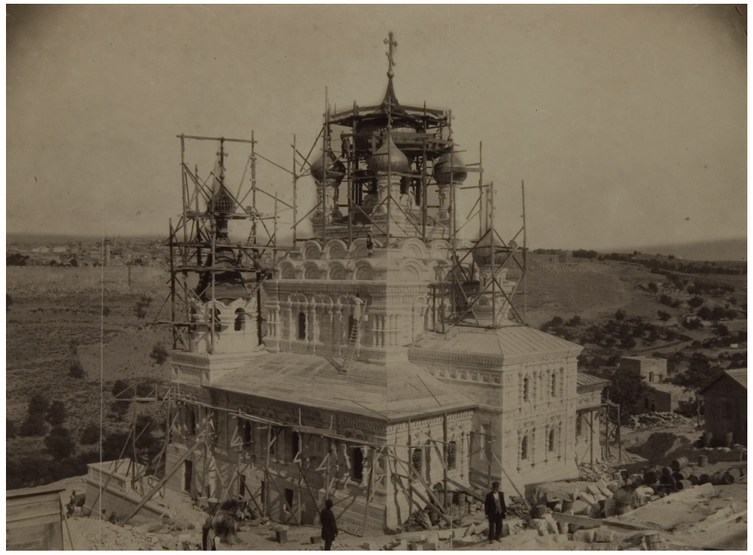
Особой ценностью обладают школьные снимки профессионального фотографа из Дамаска Хабиба Гававини. Более 100 фотографий были сделаны в 1899 г. по поручению Палестинского общества в ходе инспекционной поездки по русским школам Ближнего Востока. На снимках в 20 городах и селениях Ливана и Сирии запечатлены тысячи арабских учеников. На фотографиях присутствуют сотни местных жителей — учителя, старейшины, священники и родственники учеников7.

Интерес представляют небольшие серии фотографий (по 10 снимков) различных мероприятий ИППО — Ф. М. Богоявленского и Г. Г. Михайлова.

Более 60 снимков было сделано в 1913–1915 гг. за пределами Ближнего Востока — в итальянском городе Бари. Фотографии запечатлели строительные работы, организованные Палестинским обществом (возведение гостиницы для паломников, церкви и музея).

Фотографии научных экспедиций в страны Ближнего Востока

1891 г. стал рубежным для формирования Палестинской коллекции. В этом году Палестинское общество организовало научную экспедицию на Ближний Восток с целью изучения древнехристианских памятников. Экспедицию возглавил Никодим Павлович Кондаков, историк византийского и древнерусского искусства. Компанию Кондакову составили ученые и художники: Олесницкий А. А., Смирнов Я. И., Кившенко А. Д., Околович Н. А., а также известный русский фотограф Иван Федорович Барщевский. Первую остановку на морском пути из России в Сирию русские путешественники совершили в Стамбуле (Константинополе). Здесь было сделано 50 фотографий — знаменитые мозаики церкви Спаса в Хоре, несколько византийских храмов, Золотые ворота, музей Чинили Кешк, проливы Босфор и Дарданеллы. Следующая остановка была в Афинах. В этом городе Барщевский, штатный фотограф экспедиции, выполнил более 70 снимков: древнегреческие и древнеримские постройки (общие виды Акрополя, Парфенон и Эрехтейон, ворота Адриана, башня Лисикрата, театр Диониса, Одеон Ирода, Башня Ветров, храм Тесея, стоя Адриана) и христианские храмы (церкви Св. Георгия, Св. Симеона, Спаса, Свв. Апостолов, Бесплотных Сил, Св. Иоанна Предтечи, Капникарея, Св. Никодима и старый кафедральный собор). Несколько снимков было сделано около Хиоса и в порту города Смирны (Измира). В Смирне Барщевский отснял несколько десятков листов с древних рукописей (Физиолог и Восьмикнижье). Морским путем исследователи добрались до Триполи, а затем и до Бейрута. Далее ученых ждало длительное (более 2,5 месяцев) сухопутное путешествие. Маршрут пролегал через долину Бекаа,



Монах Тимон. Строительство церкви Марии Магдалины в Иерусалиме. 9 августа 1887
Альбуминовый отпечаток, паспарту.
18,4 × 23,2; 24,5 × 33 см
ГМИР, инв. № П-2462

Хауран и Трансиорданию. Конечным пунктом назначения был Иерусалим. Исследователи побывали в более чем 30 различных городах и исторических местах — Баальбеке, Дамаске, Езре, эль-Канавате, Босре, Джерасе, Аммане, Иерихоне и многих др. Подробно осматривались византийские памятники — древние базилики, скульптурные рельефы, каменные блоки с надписями, фрагменты архитектурных украшений. Памятники христианской культуры фиксировались художниками и фотографом. Главным объектом исследования в Иерусалиме стал храм Гроба Господня. Работы также проводились в мечетях Купол Скалы и Аль-Акса, церквях Св. Стефана и Св. Анны и в других местах. Из Иерусалима совершались выезды в Вифлеем, монастырь Мар Саба, на Елеонскую гору. За время путешествия из Бейрута в Иерусалим Барщевским было сделано около 380 фотографий, еще 300 было получено после работы в Иерусалиме и его окрестностях. На этих фотографиях представлено немного людей. На снимках изображены местные жители — бедуины, паломники, направляющиеся в Мекку, православная община ес-Сальта, участники экспедиции и служащие Палестинского общества, а также Антиохийский синод в Дамаске. Остальные снимки посвящены различным архитектурным памятникам. Более 850 отпечатков и сотни негативов Барщевского были переданы Палестинскому обществу8. Многие фотографии были показаны на выставках в Петербурге. Некоторые снимки были опубликованы в монографии Кондакова Н. П. «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине»9, посвященной экспедиции. В 1892 г. вышел в свет каталог с кратким описанием экспедиционных фотографий. На основе этой брошюры через два года, в 1894 г., была издана первая часть каталога фотографий Палестинского общества (оба каталога имели одинаковый формат, снимки группировались согласно маршруту экспедиции, по географическому принципу — от Триполи к Иерусалиму).

В первый каталог Палестинского общества также вошли более 400 фотографий, сделанных в 1866–1867 гг. во время археологической экспедиции английского Фонда исследования Палестины. Фонд был основан в 1865 г. группой английских археологов и священнослужителей с целью проведения научных исследований памятников Святой Земли. В 1866–1870 гг. экспедицию возглавлял сэр Чарльз Уоррен — впоследствии известный военный и политический деятель. Среди участников экспедиции был фотограф — капрал Генри Филлипс10. Большую часть времени исследователи проводили в Иерусалиме. Несмотря на запреты со стороны османских властей, раскопки проводились в Старом городе, в том числе на Храмовой горе. Из Иерусалима исследователи совершали многодневные путешествия в разные исторические места: в Иудею (Масада, Айн Джиди, монастырь Мар Саба, Хеврон), в города около побережья Средиземного моря (Газа, Ашкелон, Ашдод, Яффа, Лидда), к историческим памятникам Трансиордании — Джерашу, ес-Сальту, Амману, в Самарию (в Наблус, Севастию), в Галилею (в Назарет, Тибериаду, Кану Галилейскую). География путешествий английской экспедиции охватывала более 100 различных исторических мест. Более 30 фотографий запечатлели представителей различных этнических групп. На снимках представлены паломники и священнослужители: русские, армяне, польские евреи, а также местные жители — иорданские бедуины и самаритяне. На одной из фотографий, сделанных в Наблусе, руководитель экспедиции Чарльз Уоррен изображен с предводителем самаритян. После завершения работы экспедиции Чарльз Уоррен написал несколько книг, где подробно, в популярной форме, рассказал об исследованиях библейских мест 11.

В Палестинской коллекции имеется 18 снимков из экспедиции в Иорданию (Аджлун и Эль-Белька) в 1897 г. Фотографии были получены от ориенталиста из Веве — Р. Брунов (R. Brunov).

В начале XX в. в коллекцию поступило свыше 70 фотографий из археологической экспедиции в Турцию. Несколько снимков было упаковано в конверт, адресованный Русскому археологическому институту в Константинополе (РАИК) Федором Ивановичем Шмитом — известным византологом и археологом. Вероятно, фотографии были сделаны в период работы Шмита в Турции в 1901–1904 гг. На снимках представлены археологические памятники Коньи, Листры и Измида (Никеи): храмы, фрагменты архитектурных сооружений, фрески, мозаики, монеты, виды местности.

Можно предположить, что с исследовательской целью были сделаны 96 фотографий Синайской пустыни начала XX века. Отпечатки изготовлены качественно, композиция снимков хорошо выстроена. На фотографиях представлены виды каменистой, гористой местности (иногда с местными жителями и участниками путешествия). На нескольких снимках запечатлен Синайский монастырь.

Вероятно, в начале XX в. были переданы в Палестинскую коллекцию снимки из экспедиции Н. П. Кондакова на Синай в 1881 г.12 (фотографии не упоминаются в каталоге В. Д. Юшманова). Фотографии были пересняты с оригинальных отпечатков российского фотографа Рауля для коллекции известного французского византолога Габриеля Милле. На 98 снимках изображены окрестности Синайского монастыря и миниатюры из рукописей. Также из коллекции Милле поступило более 300 фотографий греческих монастырей на Афоне и в Мистре (интерьеры и внешний вид зданий, рукописи, фрески, предметы интерьера) и более 200 снимков с рукописных материалов из Италии.Коммерческие фотографы

Страны Ближнего Востока привлекали фотографов, делавших снимки известных мест для продажи всем желающим. В Палестинской коллекции представлены десятки таких авторов (более 2200 отпечатков). В собрание музея входит более 50 фотографий Френсиса Фрита — одного из самых успешных английских фотографов середины XIX в. С 1856 по 1860 г. Фрит трижды побывал на Ближнем Востоке, посетив Иерусалим, Вифлеем, Дамаск, Назарет, Баальбек, Синайский монастырь и другие известные места. На фотографиях высокого качества изображены как панорамные виды, так и отдельные архитектурные детали. Представлены в коллекции и снимки другого английского фотографа — Франка Масона Гуда13, побывавшего на Ближнем Востоке между 1860 и 1870 гг. В собрании также имеются 25 снимков Иерусалима и его окрестностей 1870-х гг. фотографа Буссе и десятки отпечатков того же периода фотографа Броджи, делавшего снимки не только в Иерусалиме, но также и в Бейруте, Назарете, Хевроне, в городах расположенных у Средиземного моря. Более 50 снимков 1870-х гг. сделаны фотографом, полное имя которого неизвестно (подписывался «О.»). Стандартные размеры (22 × 28 см) и сюжеты фотографий (библейские и мусульманские места) указывают на то, что снимки были сделаны в профессиональном ателье для туристов. Среди старых фотографий Иерусалима есть несколько снимков 1858 г. российского фотографа А. Яныша14 (которого, вероятно, также можно причислить к коммерческим фотографам).Если фотографы 1860–1870-х гг. представлены десятками фотографий, то собрания их преемников в 1880–1890-х гг. насчитывают уже сотни отпечатков. Фотографы раздвигают тематические рамки — появляется больше фотографий с изображением местных жителей, расширяется география съемки. Украшением Палестинской коллекции стало собрание, включающее более 800 фотографий знаменитого фотоателье «Бонфис». Снимки сделаны на высоком художественном и техническом уровне. Характерной чертой фотографий этого ателье было присутствие местных жителей на снимках с историческими и культурными достопримечательностями. Более 100 фотографий посвящено представителям различных общин. На снимках изображены торговцы, носильщики, ремесленники, музыканты, пастухи, рыбаки, крестьяне, а также священнослужители. Люди разных национальностей, вероисповеданий, профессий и социальных слоев также широко представлены в собрании фотографий Бруно Гентшеля (100 снимков из 370). Особая специализация была у итальянского фотографа Луиджи Фиорилло15 — более 50 из 340 его снимков являются свидетельствами католического присутствия на Ближнем Востоке. На этих фотографиях изображены церкви и странноприимные дома, паломники и монахи-францисканцы. Также в коллекции широко представлены фотографии Танкреда Дюма и братьев Цангаки — по 150 снимков различных известных мест.В собрание иппо также вошли 170 цветных фотохромотипий швейцарской фирмы Photoglob (Photohrom in Zurich), сделанные на основе фотографий коммерческих фотографов.Десятки фотографов представлены одной или несколькими фотографиями. На некоторых отпечатках запечатлены служащие Палестинского общества и священнослужители Восточных церквей. Среди этих фотопортретов есть снимки известных авторов — Гарибеда Крикоряна из Иерусалима, С. Л. Левицкого из Санкт-Петербурга. Любительские фотографии

Развитие техники в конце XIX в. позволило заниматься фотографированием без прагматической цели — «для себя». Фотосъемкой занимались сотрудники иппо, дипломаты, паломники и туристы. Около 100 снимков из Палестинской коллекции выполнил Александр Иванович Якубович, инспектор учебных заведений Палестинского общества16. Александр Иванович хорошо был знаком с жизнью воспитанников Назаретской учительской семинарии — это позволяло делать интересные непротокольные снимки. На фотографиях Якубовича 1890 г. ученики играют спектакль о России (актеры одеты согласно русской моде, на стенах висят картины, изображающие уборку урожая крестьянами). На снимке 1892 г. воспитанники Назаретского пансиона кружатся в хороводе, на двух фотографиях 1895 г. они работают в саду — возделывают землю под присмотром взрослых, на другом снимке ученики спускаются с горы в Эздрелонскую долину. Более 10 фотографий посвящено групповым портретам назаретских пансионеров младших и старших классов. На снимках присутствуют различные атрибуты школьной жизни — доски (с надписями «Назарет» на русском и арабском языках), флаги России и Османской империи, глобусы, книги. Особенно интересна групповая фотография, сделанная на фоне городских зданий Назарета. На снимках на студентах надеты форменные костюмы —длинная рубашка, пиджак и феска на голове. Несколько фотографий русский инспектор сделал и в назаретских школах иппо — мужской и женской. Интересны и другие фотографии Якубовича, сделанные в учебных заведениях иппо в различных городах и селениях Сирии, Ливана и Палестины. Несколько снимков посвящено паломникам, прибывавшим из России: простые русские крестьяне направляются в церковь, ждут врачебной помощи около амбулатории. В «портфолио» Якубовича есть и фотографии должностных лиц Палестинского общества. Интересны снимки с Петром Петровичем Извольским (обер-прокурором Святейшего Синода в 1906–1909 гг.), инспектировавшим школы иппо весной 1893 г.17. Рядом с Извольским на них можно увидеть известных деятелей — В. Н. Хитрово (основателя и многолетнего руководителя Палестинского общества), Д. Ф. Богданова (учителя и инспектора школ иппо) и А. Г. Кезму — бессменного руководителя Назаретского мужского пансиона. Во время поездки на гору Фавор были запечатлены назаретский митрополит Нифонт и граф Н. Ф. Гейден. На 20 снимках Якубовича изображен Назарет и его окрестности — холмистая местность, плоские крыши домов, фруктовые сады, улицы, достопримечательности. На фотографии русской церкви Низвержения сделана подпись на негативе — автограф Якубовича и название «Церковь Кисилевой в Назарете».

Фотографом-любителем был и Александр Александрович Гагарин, русский дипломат (секретарь, а позднее посол в Бейруте). 26 из 60 его снимков сделаны в Бейруте. Эти фотографии тесно связаны с его жизнью в Ливане. На снимках изображены интерьеры русского консульства, Иезуитской коллегии, Американского университета, а также общий вид селения Брумманы — место отдыха князя. Съемка против света придает своеобразие некоторым его снимкам. 34 фотографии Гагарина сделаны в Иерусалиме. Если среди бейрутских снимков преобладают интерьерные фотографии, то среди иерусалимских — много пейзажей с местными достопримечательностями и видами религиозных церемоний. Отпечатки Гагарина сделаны из разной фотобумаги («глянцевой» и «шероховатой»). Вероятно, князь любил экспериментировать — некоторые его фотографии, сделанные в одном месте и в одно время, отпечатаны на разной бумаге. Гагарин добился признания среди профессиональных фотографов и в 1905 г. был избран почетным членом Французского фотографического общества.

Известным коллегой Александра Александровича (из российских аристократов) был граф Иван Григорьевич Ностиц, побывавший в Палестине в 1894 г. На 31 снимке Ностица

Фотоателье «Бонфис».
Яффские ворота в Иерусалиме.
1880–1890-е
Альбуминовый отпечаток, паспарту. 22,5 × 28,2; 32,6 × 40 см
ГМИР, инв. № П-4772

А. И. Якубович. Воспитанники мужской учительской семинарии Палестинского общества в Назарете.
6 мая 1893
Желатиновый отпечаток, паспарту. 12 × 17,5; 25 × 34 см
ГМИР, инв. № П-5862

представлены храмы Иерусалима и его окрестностей. Две фотографии с видом на город сделаны с труднодоступного места — минарета мечети Омара.

Имеются в коллекции любительские снимки и других авторов.

Фоторепродукции

Существенное место в Палестинской коллекции занимают снимки рисунков и гравюр исторических мест Ближнего Востока, опубликованных с XV по XIX в. В коллекции представлены около 1000 иллюстраций из различных книг: «Живописное путешествие» Л. Ф. Кассаса, «Святая Земля» Д. Робертса, «Топография Святой Земли» М. А. Тристрама, «Трактат о планах и изображениях священных зданий Святой Земли» Бернардино Амико, «Путешествие по Каменистой Аравии» Л. Лаборда и другие издания. Отпечатки наклеены на паспарту одного формата — 11 × 16 см. Для фотографий были изготовлены специальные футляры с кожаным корешком (имитация под книгу). Вероятно, данное собрание принадлежало секретарю Палестинского общества В. Н. Хитрово и поступило в Палестинскую коллекцию после его смерти в 1903 г.

Заключение. Судьба Палестинской коллекции после 1914 г.

С началом Первой мировой войны Палестинское общество прекратило деятельность на Ближнем Востоке. Соответственно, прекратилось и формирование фотографической коллекции. После революции 1917 г. и Гражданской войны в России, организации, связанные с православной тематикой, не были востребованы советской властью. В 1923 г. Православное Палестинское общество было ликвидировано. В сентябре того же года представители Академии наук В. Н. Бенешевич и М. М. Гирс забрали из дома Общества на Мытнинской улице, 10, предметы культа и фотографии18. Вероятно, коллекция фотографий была вывезена по адресу: Миллионная ул., 5, в здание Российской академии истории материальной культуры (ныне ИИМК) — на некоторых фотографиях «Палестинской коллекции» стоит штамп этой организации. В конце 1930-х гг. снимки находились в ведении Института Востоковедения АН, размещавшегося в то время в домах 3 и 5 по Университетской набережной и здании Библиотеки Академии наук (о перемещении коллекции в эти здания нет сведений). В 1939 г. коллекция поступила в Государственный музей истории религии (по ходатайству ГМИР в Академию наук СССР), располагавшийся в Казанском соборе. В этом здании фотографии хранились в одном помещении вместе с другими музейными предметами. В начале 2000-х гг. коллекция была перевезена в новое здание музея (Почтамтская ул., 14). Для фототеки было выделено отдельное помещение с вентиляцией, охранной сигнализацией, системой пожаротушения и оборудованием для хранения. Большая часть фотографий Палестинской коллекции хранится в большом металлическом шкафу с выдвижными лотками. Почти все отпечатки наклеены на паспарту. Многие паспарту деформированы, загрязнены, имеют фоксинги. В целом, отпечатки находятся в хорошем состоянии. Фотографии проложены листами миколенты и размещены более чем в 130 папках и коробках. В 2013 г. по просьбе ГМИР специалистами РОСФОТО была проведена экспертиза упаковочных материалов Палестинской коллекции. В ближайшее время предполагается отреставрировать папки и футляры, изготовленные в конце XIX — начале XX в. по заказу ИППО, а также заменить упаковку 1960–1990-х гг.

В связи с атеистической политикой советского государства Палестинская коллекция не использовалась в исследовательской и выставочной работе до конца 1980-х гг. В 1990-е — начале 2000-х гг. в связи с переездом музея работа с коллекцией была существенно затруднена. Активное использование фотографий началось во второй половине 2000-х гг. В 2007–2009 гг. отпечатки Палестинского общества были оцифрованы и опубликованы в Интернете 19. Оцифрованные изображения многократно использовались на выставках, посвященных ИППО и русскому паломничеству в Палестину. Снимки востребованы в различных печатных изданиях и на интернет-сайтах. Для исследователей русского присутствия на Ближнем Востоке фотографии Палестинской коллекции являются одним из важнейших источников.

1 Бежак К. История фотографии. Возникновение изображения. М., 2006. С.120.

2 Там же. С.126.

3 Юшманов В. Д. Собрание фотографических снимков, принадлежащих Императорскому Православному Палестинскому обществу (Палестина и Синай). СПб., 1894, 1900.

4 В широком смысле фотографии русских церквей тоже являются частью Палестинской коллекции, однако в данной работе исследование этой части собрания не проводится.

5 О фотостудии Тимона в Свято-Успенской Святогорской Лавре см.: Мудрова И. А.. Великие монастыри. 100 святынь православия. М., 2010.

6 О конфликте монаха-фотографа Тимона с начальником РДМ Рафаилом упоминается в переписке Хитрово В. Н. с Рафаилом. См.: Архимандрит Никодим (Ротов). История Русской Духовной Миссии в Иерусалиме. Серпуховский Высоцкий мужской монастырь, 1997. Гл. 6. В. Н. Хитрово: «Другой случай — это Ваша фотография вместе с 6 паломницами. Такое снимание было во всяком случае легкомысленно и показывает, как нужно блюсти свой поступок, находясь на таком видном посту, как занимаемый Вами. Ничего тут особенно дурного, а тем более грязного нет, только не годится для архимандрита, начальника Духовной Миссии». Архимандрит Рафаил: «Касательно моей фотографии поясняю Вам, фотографическая сия группа была снята монахом Тимоном в бытность моих сестер для поклонения в Иерусалиме. Съемка подобной группы имела домашний и семейный родственный характер. Долго не соглашался на подобную группу, но слезные просьбы сестер убедили меня согласиться, но с тем только, что взяв обещание монаха Тимона отпечатать 6 экземпляров группы и потом негатив уничтожить, на что монах Тимон был согласен, но, как лживый человек, обещания на деле не исполнил, негатив не уничтожил, и когда жил при Миссии, то действительно не печатал их, в чем я и был уверен, что негатив уничтожен. Когда же он был удален из Миссии и открыл свою фотографию, то, как будто назло, стал печатать и помещать подобные группы в своих витринах и, чтобы больше еще уязвить меня оскорблением, дерзнул через своего работника Ивана Ищенко послать при прошении в Св. Синод. Хотя подобная съемка группы носила домашний характер, когда бы монах Тимон исполнил, как его просили, но когда он, не сохранив обещания, пустил снятые группы в известность, то действительно, я нахожу эту группу неприличной, тем более архимандрит окружен дамами. Поверив лживому человеку, я неумышленно принял приглашение снятие группы с моими сестрами. Этот случай будет мне на следующее время уроком быть острожным и не верить обещаниям лживых людей».

7 20 снимков Хабиба Гававини опубликованы в книге «Учебные и врачебные заведения Православного палестинского общества в Сирии и Палестине. Отчет члена Совета Общества Н. М. Аничкова». Ч. 1–2. СПб., 1901–1910; 56 снимков опубликованы в книге-фотоальбоме: «Московские школы» Ливана / Сост. Бахер Т., Федотов П. В.). Бейрут; СПб., 2012.

8 Значительное количество фотографий поступило также в Императорскую Публичную библиотеку в Санкт-Петербурге (РНБ) — в 8 больших альбомах хранятся более 530 отпечатков (Э-АпТ 35/4-П-141/1–4. Барщевский И. Ф. Экспедиция Императорского Палестинского общества в Палестину в 1891 г.).

9 Археологическое путешествие по Сирии и Палестине Н. П. Кондакова. СПб., 1904.

10 Hisham Khatib. Palestine and Egypt Under the Ottomans: Paintings, Books, Photographs, Maps and Manuscripts. London; New York. P. 243.

11 См., например: The survey of Western Palestine-Jerusalem London: Palestine Exploration Fund. 1884; Underground Jerusalem: an account of some of the principal difficulties encountered in its exploration and the results obtained. With a narrative of an expedition through the Jordan Valley and a visit to the Samaritans London. 1876.

12 Об экспедиционных фотографиях Рауля см.: Вялова О. С. Фотографическое наследие XIX века: Н. П. Кондаков и его «Альбом видов и древностей Синайских» // Фотография. Изображение. Документ. Выпуск 1. 2010. С. 15–20.

13 Некоторое время Ф. М. Гуд был помощником Ф. Фрита. См.: Hisham Khatib. Palestine and Egypt Under the Ottomans. P. 242.

14 В Российской национальной библиотеке имеется книга этого автора: Яныш А. Фотография на стекле с коллодионом, альбюмином, сухим коллодионом, стереоскоп, стереоскопические изображения на бумаге и стекле и фотографический процесс на бумаге. СПб., 1858 (Шифр 18.117.4.48).

15 Хишам Катиб называет Л. Фиорилло фотографом ИППО. Вероятно, это ошибочное утверждение — русская тематика представлена в собрании Фиорилло лишь несколькими снимками. См.: Hisham Khatib. Palestine and Egypt Under the Ottomans. P. 236.

16 Некоторые фотографии А. И. Якубовича опубликованы в книге-фотоальбоме: Московские школы Ливана. С. 120–127.

17 О посещении Извольским Назарета см.: Учебные заведения Императорского Православного палестинского общества в апреле и мае 1893 г.: Отчет о командировке действительного члена общества П. П. Извольского. СПб., 1894.

18 ОР РНБ. Ф. 253.

19 http://palestina.indrik.ru/

В.М. Егорова

Фотоархив И.Э. Грабаря (по материалам отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи)

В отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ) хранится фонд Игоря Эммануиловича Грабаря, содержащий около 19 000 единиц хранения, среди которых 4000 фотографий, не считая фотоматериалов, находящихся в процессе разборки. Фонд представляет собой собрание разнообразной личной корреспонденции, документов, касающихся деятельности Третьяковской галереи, во главе которой Игорь Эммануилович стоял с 1917 по 1925 г., а также большой архив фотографий, сделанных Грабарем и приглашенными им фотографами для различных целей во время поездок по России, а также при написании многочисленных статей, книг и монографий. В связи с разрушением множества памятников культуры предыдущих столетий, архив имеет особую ценность для исследователей культурного наследия, краеведов, искусствоведов и историков. На данный момент ведется работа по дальнейшему разбору фотоматериалов, с привлечением специалистов различных областей (историков архитектуры, искусства, краеведов).

История формирования фотографической коллекции напрямую связана с изданием многотомной «Истории русского искусства»1, редактором и автором некоторых разделов которой был Грабарь, а также с его деятельностью руководителя Центральных государственных реставрационных мастерских в Москве и с различными экспедициями, в которых он принимал участие. Благодаря переписке художника, черновикам докладов и статей мы можем проследить объем проведенной им работы, направленной на сохранение памятников культуры в первоначальном виде. Многие работы сопровождались фотофиксацией, что повышало их ценность.

Архивные занятия Игоря Эммануиловича Грабаря «толкали <…> к обработке материала», извлекаемого, по его словам «в виде грубой, сырой руды» 2, и впоследствии привели к написанию «Истории русского искусства», первоначально рассчитанной на 9 томов, в которой был бы научно проработан и систематизирован исторический ход становления и развития художественной культуры России. Иосиф Николаевич Кнебель, московский издатель, поддержал эту идею и всячески убеждал Грабаря в необходимости создания такого «абриса» истории русского искусства. К работе были привлечены многие известные специалисты, писавшие статьи и очерки для будущего издания, а так же фотографы, сделавшие множество ценных снимков для работы. Сам Грабарь тоже принимал участие в наработке фотографического материала, о чем он писал: «Я исходил все подвалы дворцов и все кладбища в поисках скульптур забытых и полузабытых русских мастеров и снял при помощи штата фотографов множество статуй и бюстов, никому до тех пор не известных»3.

В архиве находится переписка И. Э. Грабаря со многими фотографами, которые приняли участие в составлении коллекции, в частности с Карлом Карловичем Кубешем. Из этих писем мы видим, что составитель издания также являлся посредником между Кнебелем и авторами, зачастую решая совсем не творческие, а скорее коммерческие вопросы. «Многоуважаемый Игорь Эммануилович, обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой разъяснить Г-ну Кнебелю недоразумение с нашими счетами и подтвердить их правильность. Дело в следующем, по счетам от 1 Марта № 23 <…> переданных Вами лично Г-ну Кнебелю не оказалось Вашей расписки, вследствие чего он и задерживал платеж по ним, мы же, предполагая утерю их переписали вновь под тем же числом и №№ и приложили их к счету № 29 от 23 Июня с распиской Голике на 10 штук и Вашей на 18 штук, отправили их Г-ну Кнебель. Из приложенного письма Вы увидите, что очевидно списки по счетам 23, 24 утеряны, поэтому просим Вас выяснить это недоразумение, разыскавши старые счета.

При получении следующей партии прошу Вас не дробя ее, т.е. не отсылая части в Комиссию переслать с пометками часть, как Вы уже делали. С почтением, К. Кубеш».4

Фотографии утраченных на сегодняшний день храмов, церквей, особняков, картин, скульптур и многих других произведений искусства являются единственными сохранившимися экземплярами, так как все клише и негативы, хранившиеся в магазине Кнебеля в Петровских линиях, были уничтожены во время немецких погромов в мае 1915 г., а следовательно, важность и значимость фотоархива Грабаря трудно переоценить. Из письма к Евгению Евгеньевичу Лансере от 14 июня 1915 г.: «У Кнебеля каждый негатив вынимали из коробки, им любовались и разбивали. Все погибло, а многого не снимешь ни за какие деньги, потому что оно тоже погибло в 1905 году и позже. <…> Что будет дальше, не знаю. Между прочим, в прошлом году была обснята нами (т.е. «Третьяк. Галереей») вся галерея, и все негативы также погибли. Я до сих пор не могу прийти в себя. Лично я потерял целое состояние — не трудовое, а денежное»5.

Некоторые фотографии интересны приемами ретуши, характерными для того времени. Грабарь оставлял комментарии относительно людей или предметов, присутствующих на снимке, которые он хотел скрыть, например, в архиве содержатся две абсолютно одинаковые фотографии западного портика Казанского собора в Санкт-Петербурге, однако на одной из них мы можем заметить водосточную трубу и лампу, которые отсутствуют на другой. Все это было нужно для более качественного отображения на страницах «Истории русского искусства» фотоматериалов, показывающих суть архитектурного сооружения без отвлекающих глаз лишних деталей. Местами краска, нанесенная поверх фотографического изображения, из-за воздействия влажности или других факторов отходит, что позволяет нам увидеть скрытые фрагменты, представляющие собой также особый интерес. Отдельно хотелось бы отметить большую коллекцию фотографий деревянного церковного зодчества на русском Севере, о котором была написан целый раздел в том по архитектуре «Истории русского искусства». Здесь рассказывается о характерных чертах плотничества того времени и различных техниках возведения деревянных храмов и церквей. Грабарь подчеркивает, что данный тип строения был характерен для северных краев России, и практически не затронул южные: «Она [деревянная София в Новгороде] была поставлена в 989 году первым новгородским епископом Иоакимом, которого Владимир вывез из Корсуня и отправил крестить новгородцев. Ясно, что она представляла весьма сложное сооружение, требовавшее большого искусства, знаний и опыта. И как раз Новгород славился уже с древнейших времен своими искусными плотниками. Когда в 1016 году новгородцы с Ярославом пошли на Святополка Киевского, то недаром киевляне презрительно называли их “плотниками”. Из этого можно заключить, что на юге плотницкое дело было не в почете, и с появлением каменных храмов деревянные рубились только там, где нельзя было поставить каменного»6.

Коллекция фотографий памятников деревянного зодчества Русского Севера, сделанных во время экспедиций самим Игорем Эммануиловичем Грабарем и приглашенными фотографами, в числе которых были также художники, задействованные в других видах работы над изданием, хранящаяся в ОР ГТГ является необычайно ценной, поскольку многие строения, запечатленные на снимках, и сами негативы, как это было отмечено раньше, утрачены. На момент выхода многотомника Грабарь указывал, что множество церквей и храмов уже были разрушены и самая древняя из сохранившихся была датирована началом XVI в. Нет оснований считать, что за XX в. с его потрясениями и переменами деревянное зодчество сохранилось в первозданном виде.

Другую немаловажную часть архива составляют фотографии, сделанные после революции 1917 г. во время командировок и экспедиций Игоря Эммануиловича Грабаря по России. Помимо фотоматериалов в архиве хранятся дневники экспедиций, черновики докладов, статей и записок на данную тему, содержащие в себе оценку выполнения поставленных задач и общие сведения о реставрации того времени. В совокупности с фотографиями материал представляет собой свидетельство состояния реставрационного дела и его развития в Советской России. Примером может служить коллекция фотографий, выполненных В.М. Машечкиным, во время поездки в город Мариуполь Екатеринославской губернии и в его окрестности. Снимки, дополненные текстом пояснений из дневника поездки, дают нам в совокупности представление о быте удаленных уголков страны: «Селение Гурзуф / Зеленое /. Говор — греческий. <…> Характер села новый, постройки под черепицей немецкого типа. Костюм русский; встретились несколько блондинов с вьющимися волосами. Типы: старик Даниил Буга и его сын Иван блондин / ф. 95–96 /. Типы женщин / ф. 97–98 /. Старухи / ф. 99 /. Старик с трубкой Фома Кундукоцов / ф. 100/. Священник Константин Травлеев»7.

Важной вехой Грабарь считал учреждение «Главного управления по делам музеев и охране памятников искусства и старины» в 1918 г. Под руководством крупнейших русских ученых-археологов, искусствоведов, архитекторов, художников и историков были разработаны научные основы проведения реставрационных работ, которые впоследствии при помощи музееведов были реализованы в разных частях нашей страны. За счет бюджетных ассигнований производились также археологические раскопки на местах, о чем упоминается в статье Грабаря «Об охране памятников культуры в Советском Союзе»8. Фотографии, хранящиеся в архиве являются наглядными доказательствами, подтверждающими мнение автора, являющегося противником внесения каких-то изменений в первоначальный вид архитектурного сооружения и стоявшего исключительно за сохранение и укрепление старинных фрагментов произведений искусства. Немаловажной задачей Центральных государственных реставрационных мастерских он считал изобретение новых методов реставрации и усовершенствование старых, путем экспериментов, проб и ошибок. Путешествуя по разным частям Советского Союза, Грабарь собрал коллекцию не только фотографий зданий, но и их планов и первоначальных макетов строений. По ним, вероятно, шло восстановление и реставрация построек, как в плановом, так и в срочном послевоенном порядке. Имеются также снимки деталей тех или иных объектов, позволяющие проследить нюансы украшения построек различных стилей и архитектурных направлений, присущих конкретной эпохе, времени и месту.

Особое место в деятельности реставраторов занимало восстановление памятников культуры после Великой Отечественной войны, что отобразилось в содержании фотографической коллекции. Сам Игорь Эммануилович Грабарь на своих выступлениях, что мы можем увидеть по многочисленным черновикам докладов, хранящихся в ОР ГТГ, подчеркивал разрушительную силу фашизма и его варварское отношение к произведениям искусства: «Не проходило дня, чтобы не выявлялись новые и новые преступления немецких извергов, гонимых Красной Армией на запад и в бессильной злобе предававших пожару и разграблению все, что они встречали на своем бесславном обратном пути. Изредка в этих сообщениях мелькали и названия взорванных ими древних памятников архитектуры и разворованных или сожженных музеев, но не многие представляют себе, какой чудовищный вандализм проявляли немцы в отношении к великим

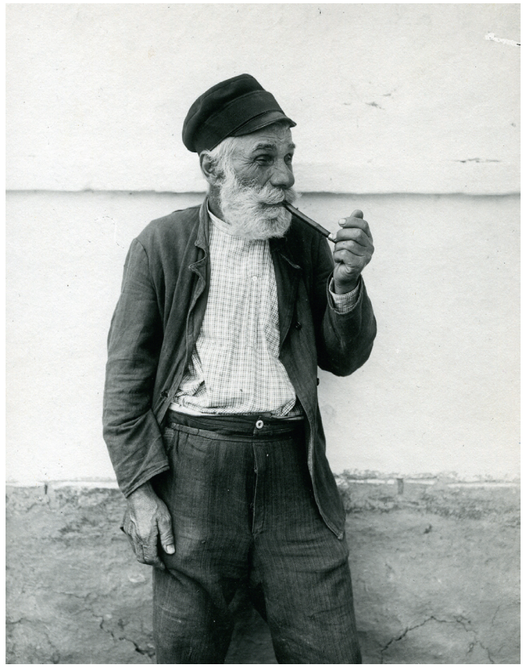
К.К. Кубеш (1872–1941). Штаб гвардейского корпуса. 1900-е
Матовый коллодионовый отпечаток; картон. 160 × 227, 167 × 235 см
ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 18837

сокровищам русского искусства, перед которыми преклонялся весь свет, не многим известно, какие неповторимые мировые ценности уже погибли от их руки»9.

Грабарь описывает разрушения, причиненные немцами, и в качестве примера приводит Ново-Иерусалимский монастырь. Немецкие захватчики осенью 1941 г., перед тем как отступить взорвали все главные памятники комплекса и затем заминировали рухнувшие части строений, предполагая, что при разборке завалов при восстановлении памятника, это повлечет за собой человеческие жертвы. В статье Грабаря 1951 г. «Об охране памятников культуры» говорится, однако, что завалы были разобраны и проведены подготовительные работы по восстановлению комплекса, который в 1950–1990-х гг. был практически полностью воссоздан.

Фотографическая коллекция Игоря Эммануиловича Грабаря включает в себя также большое собрание фотографий произведений искусства для различных статей, докладов, монографий и для инвентаризации предметов, хранящихся в Третьяковской галерее. Иногда фотографии поступали от деятелей искусств, сотрудничавших с Игорем Эммануиловичем, например, в одном из писем он благодарит Михаила Павловича Цапенко, советского искусствоведа, за присланные материалы: «Очень признателен за присылку 54 фотографий с памятников украинской архитектуры, которые в хоть некоторой степени облегчат мне работу над задуманной статьей на тему взаимоотношений России и Украины на рубеже XVII–XVIII веков в области архитектуры»10.

В отделе рукописей хранится черновик записки Грабаря об инвентаризации и фотографировании собрания Государственной Третьяковской Галереи11, важном этапе деятельности музея. Из него мы можем узнать о планах фотографирования всех произведений искусства, хранящихся в галерее, а также их деталей, подписей, надписей и дефектов. Всего планировалось сделать 7 тысяч снимков, которые вошли бы в инвентарную книгу, а также использовались для печати наиболее значительных и известных вещей галереи массовым тиражом для продажи посетителям и всем, кто интересуется произведениями того или иного мастера. Фотографии были необходимы, поскольку негативы, сделанные фирмой К. Фишер были уничтожены годом ранее, и в случае утраты произведений, находящихся в галерее, не только восстановление, но и просто ознакомление с полотнами великих мастеров было бы невозможно. Генеральная перевеска картин галереи, проходившая в течение 1914 и 1915 гг. также была запечатлена на камеру фотографа, тем самым мы можем увидеть первоначальные залы практически идентичные тем, что были при Павле Михайловиче Третьякове и, последующий новый план расположения полотен, который был научно структурирован и обоснован (хотя и вызвал горячие споры в обществе). Снимки также были необходимы для длительного этапа атрибуции произведений, о которой Игорь Эммануилович писал в одном из своих писем от 27 июня 1914 г. Петру Петровичу Вейнеру, петербургскому искусствоведу, редактору-издателю журнала «Старые годы», создателю Музея Старого Петербурга и коллекционеру: «Только теперь, после совершившейся перевески картин Третьяковской галереи, стала выясняться физиономия всего собрания, и я приступаю к чудовищной работе по авторизации произведений, определению действительных, а не мифических лиц, изображенных на целом ряде портретов и т.п. <...> Нам нужен большой запас фотографий для постоянных сравниваний и сопоставлений, и мне пришло в голову, что Вам, вероятно, также было бы на руку предложение окупить Ваши расходы по приобретению у Дягилева коллекции фотографий Таврической выставки, а также тех, которые снимались для «Старых годов». Я одновременно предложил и Кнебелю продать нам весь запас его фотографий»12.



В. М. Машечкин (1884 — после 1919). Тип крестьянина, с. Гурзуф. 1914
Матовый коллодионовый отпечаток; картон. 172 × 120; 250 × 187 см
ОР ГТГ Ф. 106. Ед. хр. 16145.

Из этого письма мы можем проследить путь фотографий, хранящихся в данный момент в ОР ГТГ: будучи купленными Вейнером у Дягилева, они затем перешли к Игорю Эммануиловичу Грабарю. Упомянутая в письме Таврическая выставка была организована Сергеем Павловичем Дягилевым и открылась 6 марта 1905 г. Основной задачей было показать во всем блеске портретное искусство, с Петровской эпохи до времени подготовки выставки. Портреты были свезены в Таврический дворец со всей России, из дворцов, министерств, частных домов и многочисленных поместий и имений. Выставка является знаковой в истории искусства России, поскольку собрала в своих залах шедевры мастеров, как русских, так и заграничных, зачастую никогда прежде не выставлявшиеся. Начало революции летом 1905 г. привело к потере множества произведений искусства и семейных реликвий. В своем письме графу Ивану Ивановичу Толстому от 4 апреля 1905 г. Дягилев пишет: «Чтобы оставить память о выставке, а также желая облегчить исследователям их сложную задачу, я считал вполне своевременным предпринять чисто научное и документальное издание по возможности всех портретов, бывших на выставке. С этой целью я приступил уже к собиранию материалов и по окончанию фотографических работ надеюсь немедленно начать печатание названного издания, которое будет состоять из 4-х томов большого формата, заключающих в себе две тысячи снимков с портретов, а также объяснительный текст к каждому из них»13. Закрытие выставки произошло раньше запланированного, поскольку Таврический дворец был отдан под Государственную думу и должен был перестраиваться. В отделе рукописей хранятся фотографии портретов, которые были представлены на данной выставке. Ценность их заключается в том, что многие из выставленных предметов были утрачены с приходом советской власти, поэтому, как и многие запечатленные на пленку произведения искусств, хранящиеся в архиве Игоря Эммануиловича Грабаря, данные фотографии

В. Г. Михайлович (1915–?). Фотография И. Э. Грабаря. 1945
Матовый коллодионовый отпечаток; картон. 155 × 108, 296 × 206 см
ОР ГТГ. Ф. 230. Ед. хр. 144

могут быть единственными сохранившимися свидетельствами существования этих работ. Фотографии залов Таврической выставки, в свою очередь, хранятся в научно-справочном отделе фотокиноматериалов Государственной Третьяковской галереи.

Фотографирование музейных экспозиций проходило не только в Третьяковской галерее, но и, например, на выставках русских икон в Германии, которые проходили с большим успехом в Берлине, Кельне, Мюнхене и Гамбурге. Идея создать такую экспозицию появилась, как пишет Игорь Эммануилович в одной из своих статей, после революции и прекращения интервенции на русскую территорию14. Иностранные искусствоведы, музейные деятели, историки, художники и архитекторы начали снова приезжать в Москву и, увидев восстановленные и открытые с помощью Центральных государственных реставрационных мастерских иконы, смогли оценить произведения русских мастеров. По многочисленным просьбам в Германии были организованы выставки, залы и предметы экспозиции которых впоследствии были запечатлены на фотографиях, хранящихся в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи. Подбор отображал переход от форм, присущих иконам древних времен, к образцам, характерным для начала XIX в. Игорь Эммануилович, как член организационного комитета, лично составлял план представления публике материала и сопровождал выставку по всем городам, где она проходила.

Для статьи «Прижизненные портреты А. С. Пушкина» Грабарем были заказаны фотографии с произведений, которые были выполнены не только в Третьяковской галерее, но и в других музеях Москвы, Санкт-Петербурга и города Пушкина. В Отделе рукописей также хранятся цветные репродукции и фотографии (на 98 листах) для книги И. Э. Грабаря «Новооткрытый Рембрант».

Фотографии произведений, использованные для монографий о И. Е. Репине и В. А. Серове, также находятся в ОР ГТГ. Книга о Репине, вышедшая в 1937 г., позднее планировалась к выпуску на немецком языке с обновленным фотографическим рядом, о чем говориться в письме Грабаря Марку Николаевичу Соколову: «Я могу доставить весь комплект нужных фотографий, имеющихся у меня, и дать список тех произведений, которые надо доснять или переснять вследствие недостаточной качественности ряда прежних фотографий, пострадавших от времени. Что касается цветных воспроизведений, без которых не может быть выпущено подобное издание, то я предлагаю для 10 цветных заказать снять с картин по 4 негатива лучшему московскому фотографу-специалисту по цветным, Белякову»15. Таким образом, создавая, дополняя и совершенствуя иллюстрации к монографиям, автор составил коллекцию фотографического материала, которая навсегда запечатлела произведения искусства известных мастеров для последующих поколений.

Фотоархив Игоря Эммануиловича Грабаря, хранящийся в отделе рукописей Государственной Третьяковской Галереи, представляет собой уникальную коллекцию фотографий произведений искусств, запечатлевших целую эпоху развития русского искусствоведения, реставрационного и музейного дела.

1 Грабарь И. История русского искусства. М.: Издание И. Кнебель, [1910–1913].
2 Грабарь И. Э. Моя жизнь: Автомонография. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001. С. 213.
3 Грабарь И. Э. Моя жизнь. С. 228–229.
4 Письмо К. К. Кубеша к И. Э. Грабарю // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 6750. Л. 1–2.
5 Игорь Грабарь. Письма 1891–1917 гг. М.: Наука, 1974. С. 306.
6 Грабарь И. История русского искусства. Т. I. Архитектура. М.: Издание И. Кнебель, 1910. С. 332.
7. Выписки из дневника поездки в Мариупольский уезд Екатеринославской губернии. 29 июня — 17 июля 1914 // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16044. Л. 6.
8 [Грабарь И. Э.]. Об охране памятников культуры в Советском Союзе. [1951] // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 1333. Л. 1–2.
9 Грабарь И. Э. Охрана памятников искусства в Советском Союзе в дни Великой Отечественной войны. 16 января 1944 // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 1291. Л. 1.
10 Письмо И. Э. Грабаря к М. П. Цапенко (черновик) от 10 января 1954 // ОР ГТГ Ф. 106. Ед. хр. 490. Л. 1.
11 Записка (черновая) И. Э. Грабаря об инвентаризации и фотографировании собрания Третьяковской галереи до 1917 // ОР ГТГ Ф. 106. Ед. хр. 572. Л. 1–6 об.
12 Игорь Грабарь. Письма. С. 301–302.
13. Сергей Дягилев и русское искусство // Авт.— сост. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Т. 2. М.: «Изобразительное искусство», 1982. С. 94.
14 Грабарь И. Э. Выставка памятников древнерусской живописи в Германии. Впечатления и наблюдения И. Э. Грабаря (для газеты «Moskauer Rundschau»). 13 июля 1929 // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 16776. Л. 9.
15. Письмо И. Э. Грабаря к М. Н. Соколову // ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 446. Л. 2 об.— 3.

Т.Р. Палицкая

Коллекция фотографий Л.М. Лисицкого из фондов Государственной Третьяковской галереи

Коллекция фотографий Лазаря Марковича Лисицкого была подарена Третьяковской галерее в 1958 г. Частично в 1959 г.она вошла в фонды Научно-справочного отдела фотокиноматериалов и насчитывает 129 единиц хранения.

Работа с коллекцией всегда предполагает четыре направления в исследовании — это личность дарителя, личность составителя, характер документов в коллекции и история их бытования.

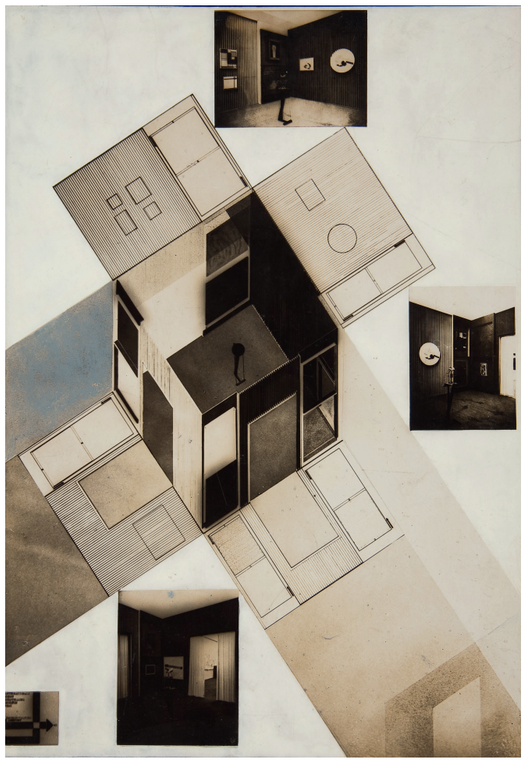
Фотографии поступили в наш музей в составе комплексного дара, включавшего помимо них произведения станковой графики, книжной и журнальной графики, документы и письма, который был передан в Третьяковскую галерею Софией Христиановной Лисицкой-Кюпперс. Весьма часто бывает, что наследники не очень отчетливо представляют себе ценность произведений и документов, оставшихся после смерти художника. Совершенно иная ситуация сложилась в случае с этой коллекцией. Вдова художника С.Х. Лисицкая-Кюпперс была искусствоведом, специалистом по современному искусству, в 1920-е гг. владела частной галереей в Германии. Выйдя замуж за Л.М. Лисицкого и переехав в Москву, она стала для художника ближайшим активным помощником1. В 1958 г. София Христиановна, вернувшись из сибирской ссылки, смогла выполнить волю мужа, передав его произведения и архив в государственный музей. В 1967 г. она подготовила и издала в Дрездене на немецком языке монографию «Эль Лисицкий. Художник. Архитектор. Типограф. Фотограф»2.

Небольшая часть наследия Л.М. Лисицкого, хранящаяся в фотоархиве Третьяковской галереи, представляет собой именно коллекцию, а не случайно оставшиеся в семье отпечатки. Это фотографии, запечатлевшие только его творчество: работы в области архитектуры, дизайна, живописи, станковой и книжной графики, фотографии, сценографии, педагогики и теории искусства. Собранные самим художником, определенным образом систематизированные (часть из них была собрана в самодельный альбом), доработанные поверх отпечатка, они были оставлены в личном архиве. Вдова Л.М. Лисицкого, будучи немкой, в 1944 г. была выслана в короткий срок из Москвы в Новосибирск. Фотографии вместе с графикой она взяла с собой в качестве самого необходимого и бережно сохраняла вплоть до 1958 г., несмотря на нужду и лишения.

В коллекцию входят неоднородные документы: серебряно-желатиновые отпечатки, коллажи, фотоколлажи, листы офсетной печати. Ряд документов имеют ретушь, рукописные пометы на русском, немецком и голландском языках, печати и штампы художественных галерей и фотоателье. Часто фотографии помещены художником на многослойные паспарту, входящие в композиционное решение оригинала. Фонд технически обработан и описан. Все надписи, печати и штампы расшифрованы и переведены на русский язык. Подготовлен полный (129 ед.) каталог этой коллекции.

Фонд можно условно разделить на шесть частей, соответствующих видам творческой деятельности художника — это объемный супрематизм (проуны, 53 ед.), дизайн художественных выставок (20 ед.), дизайн советских павильонов всесоюзных и международных промышленных выставок (26 ед.), фотография (1 ед.), архитектура и дизайн мебели (21 ед.), сценография (8 ед.).

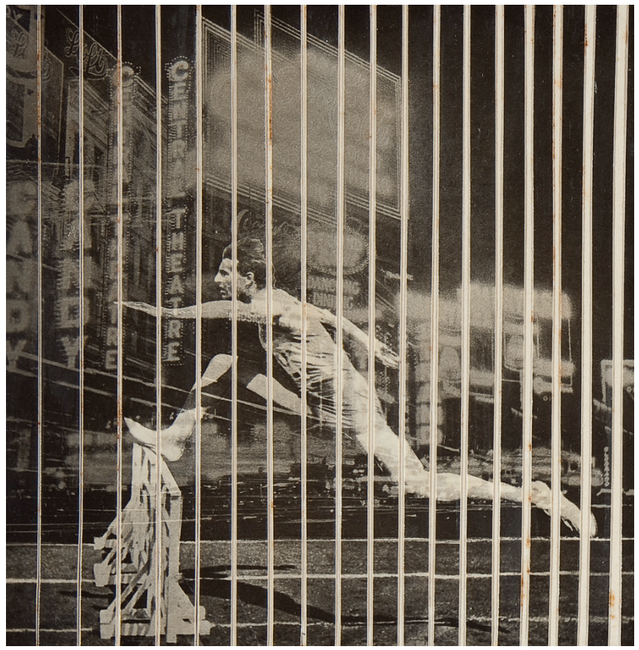
Условное деление отражает особенности творчества одного из крупнейших художников русского авангарда, его парадоксальную способность воспринимать произведение искусства как синтез «энергий»: искусства и науки, звука и шрифта,



Л.М. Лисицкий (1890–1941). Проект зала конструктивного искусства на Международной художественной выставке. Дрезден. 1926.
Аксонометрия, развертки, фото с натуры
Коллаж (фотомонтаж, темперная заливка, тушь, перо); паспарту.
16,4 × 23,2; 23,5 × 30,5 см
Научно-справочный отдел фотокиноматериалов ГТГ, инв. № 2348/82

театра и техники, что дало ему возможность обогатить язык изобразительного искусства, раздвинув его рамки практически до бесконечности. Проекты утверждения нового (проуны) рассматривались Лисицким как композиционные матрицы, распространяемые на любые виды творческой деятельности. Они легли в основу всех проектов художника в области архитектуры, дизайна, книжной графики и сценографии.

Создание проунов связано с периодом тесного сотрудничества Л.М. Лисицкого с К.С. Малевичем. В 1919 г. Лисицкий преподавал графику в Народной художественной школе в Витебске. Туда по его просьбе пригласили Малевича, который рассматривал это как возможность возглавить авангардное движение, основанное на его системе супрематизма, воспитать учеников-последователей. На тот момент Лисицкий был уже зрелым человеком, получившим архитектурное образование в Высшей технической школе в Дармштадте, имевшим опыт участия в художественных выставках и оформлении книг. Он стал не учеником, а соратником создателя супрематизма, организовал вместе с ним группу «уновис» (утвердители нового искусства). Одной из дисциплин, которые преподавал Лисицкий в Витебске, было проекционное черчение (создание на основе плана и развертки аксонометрий и стереометрий). Только архитектору было под силу увидеть в плоскостном супрематизме основу объемного, применить в живописном произведении составляющие произведения архитектурного. Свои композиции



Л.М. Лисицкий (1890–1941). Бегун в городе.
Около 1926
Коллаж (фотограмма, аппликация); паспарту.
12,4 × 12,4; 23,1 × 32,7 см
Научно-справочный отдел фотокиноматериалов ГТГ, инв. № 2348/122

Лисицкий назвал «Проунами», в них «он оперирует основными элементами архитектуры — массой, весом, пространством, ритмом, эстетизируя их и лишая утилитарной функции...»3. Именно они становятся связующим звеном между последней стадией плоскостного супрематизма Малевича и более поздним этапом планитов и архитектонов4. Объемный супрематизм стал для Лисицкого-художника особенным личным вкладом в теорию и историю изобразительного искусства.

В нашей коллекции 53 изображения проунов. В тридцати случаях удалось определить, с каких произведений были сделаны фотографии; 23 сюжета проаннотированы по двум-трем вариантам композиций, находящихся в различных собраниях России, Западной Европы и США. Эти фотографии являются важным историческим источником и расширяют представление о творчестве Лисицкого еще и потому, что большинство из оригиналов являются станковыми картинами. В собраниях российских музеев нет живописных произведений этого автора. Тем не менее занятие беспредметной живописью стало революционным поворотом в сознании архитектора. В 1922 г. в докладе «Новое русское искусство» он дал свое определение художника-живописца: «Это человек, сквозь которого проходит цветовой поток и он, <...> используя материал своей профессии, должен создать новую организованную форму <...> Это человек, который стоит перед мольбертом и <...> создает нечто свое, <...> нечто никогда до сих пор не существовавшее. То, что не растет на деревьях. Не цветет в поле и не находится на земле. А создает новую вещь — картину <...> Картиной он ничего не скопировал, а творчески создал...»5.

Особенность аннотирования фотографий со станковых оригиналов Лисицкого заключается в том, что автор мог много раз варьировать одно и то же пластическое решение, меняя технику, формат, цвет, тональность. Например: на фотографии «Город. Проун. 1919–1920» (местонахождение оригинала неизвестно) определяется произведение, исполненное маслом на картоне. Существуют варианты этой картины, имеющие небольшие различия в композиции, но выполненные в разных техниках: «Проун 1Е. Город» (литография, ГТГ), «Город» (фанера, масло, Азербайджанский государственный музей им. Р. Мустафаева), «Проун 1Е. Город» (литография, Музей Ван Аббе, Эйндховен).

Две фотографии «Проун 43» и «Проун 6.В» сделаны с картин круглой формы, стоящих на мольберте для живописи, и если предположить, что станок стандартный, т.е. расстояние между крайними планками сантиметров 58–60, то диаметры этих картин никак не меньше 80 сантиметров. Местонахождение их неизвестно, но возможно, фотографии из Третьяковской галереи могут дать исследователям направление в поиске оригиналов.

Л. М. Лисицкий (1890–1941). Международная выставка «Гигиена». Дрезден. 1930
Фотомонтаж «Строительство социализма» (с использованием фотографии А. Шейхета «Монтаж глобуса на центральном телеграфе в Москве». 1927).
Серебряно-желатиновый отпечаток, фотомонтаж, ретушь; паспарту. 26 × 20,3; 27,9 × 21,7 см
Научно-справочный отдел фотокиноматериалов гтг, инв. № 2348/121

Изменение горизонтальных осей композиции на вертикальные, объединение в одном пластическом решении нескольких созданных ранее композиций являлось обычной практикой супрематизма. Лисицкий писал: «Больше вы не найдете у проуна верха, низа, боков. Мы его строим как дом, который смотришь со всех четырех сторон и сверху и снизу<...> Тут смысл всеобщих действий, смысл пространственных представлений. Смысл энергийных преодолений...»6. Проун «Вираж. Энергийные плоскости» представлен на нашей фотографии в горизонтальном исполнении. Это бесспорно, так как отпечаток расположен горизонтально на картонном паспарту. Под ним слева авторская подпись графитным карандашом: «ELLissitzky», справа внизу: «PROUN 1919». В каталоге Университета ООН (UNU) 1990 г. опубликована аналогичная композиция в вертикальном исполнении из собрания гтг. «Проун. 1920–1923» на фотографии является результатом наложения одной на другую двух графических композиций из Музея Ван Аббе. Фотография «Створчатого проуна» вырезана по контуру изображения и явно представляет собой проект объемной конструкции, которая, скорее всего, должна была экспонироваться в движении. Лисицкий свободно использовал в своем творчестве приемы конструктивизма, дадаизма, футуризма и других направлений современного искусства, они прослеживаются и на остальных отпечатках проунов из этой коллекции.

Свободой в использовании пластических возможностей различных стилей Лисицкий заслужил упреки своего друга и создателя супрематизма. В 1924 г. К. Малевич признавал, что «проуны хоть и близко стоят к супрематизму, но все же их динамические отношения не те, что в супрематизме, и Вы сами в этом убеждены <...> у Вас ход другой и даже фигуры шахматной игры другие, хотя игра шахматная»7. Даже названия композиций «Проун. Город», «Проун мост», «Проун аэро» говорят о прикладном значении, которое придавал композициям художник. Станковое искусство стало этапом его творчества, осевые и цветовые основы станковых проунов необходимо было воплощать в действительном пространстве и материале 8..

Воплотить идею создания не объекта, а пространства искусства Лисицкому удалось при работе над экспозициями международных художественных выставок. К ним относятся 20 фотографий нашей коллекции. Это «Пространство проунов» на Большой Берлинской выставке 1923 г., зал проунов на выставке 1925 г. в Дрездене, зал конструктивного искусства (проект и интерьер) на Международной художественной выставке 1926 г. в Дрездене, экспозиция Кабинета абстракций 1927 г. в галерее земли Нижняя Саксония в Ганновере.

В коллекции три фотографии фрагментов интерьера «Пространства проунов» («Вертикаль», «Квадрат», «Диагональ»). В настоящее время в Музее Ван Аббе по сохранившимся фотографиям и чертежам сделана реконструкция в натуральную величину этой первой в истории искусства художественной инсталяции. Лисицкий впервые декларирует свое представление о демонстрационном пространстве как о синтетическом объекте, где при помощи проунов деформирует среду, в которой находится зритель. «Пространство должно быть для людей, а не человек для пространства»,— пишет Лисицкий в 1923 г.9

Зал конструктивного искусства в Дрездене и Кабинет абстракций в Ганновере — это примеры активных выставок10. Фотографии этих экспозиций интересно рассматривать вместе. На них запечатлены фрагменты созданного Лисицким выставочного пространства, насыщенного им же спроектированным экспозиционным оборудованием: передвижные перфорированные кассеты для живописи, четырехплоскостная витрина и световой короб для экспонирования графики, зеркальный угол для скульптуры. Интерес представляют три фотографии, демонстрирующие эффект изменения тона плоскости за картиной, достигаемый при помощи реечной стены, меняющейся в зависимости от угла зрения. Две из них обрезаны в форме трапеции, это было сделано для того, чтобы задокументировать полученный эффект. Фотоколлаж с аксонометрией, развертками и фотографиями интерьеров Зала конструктивного искусства и фрагмент интерьера этой же экспозиции с тонированным в два цвета акварелью потолком любопытны тем, что сделаны в виде проекта, но уже после выставки. Вероятно, они остались в архиве художника как иллюстративный материал для пособия по созданию экспозиций современного искусства. Следуя принципам конструктивизма, он стремился к унификации форм. Он создал «принципиально новый прием экспонирования произведений современного изобразительного искусства — вычленение определенного пространства (визуальная изоляция зрителя), в котором фон для произведения искусства также подготовлен... экспозиционером»11.Организовав таким образом выставочные пространства, художник добивался того, что каждый художественный объект звучал как часть единой визуальной симфонии.

С 1922 по 1925 г. Лисицкий был командирован советским правительством в Германию с целью налаживания культурных связей с представителями нового искусства Западной Европы. Прекрасно образованный, в совершенстве знающий язык и исключительно работоспособный, он блестяще справился со своей миссией. А созданные в этот период экспозиции изменили отношение профессионалов к оформлению выставок, превратив его в высокое искусство. 1920-е гг. были расцветом творческих возможностей Лисицкого, когда опыт архитектора, обогащенный и преображенный супрематизмом, конструктивизмом, рационализмом, позволил создать абсолютно уникальные демонстрационные объекты, опередившие представление о выставочной экспозиции на многие десятилетия. Фотографии и коллажи экспозиций очень ценны. Несмотря на то, что подлинные интерьеры выставок, проходивших в 1920-е гг. в различных галереях Западной Европы, исчезли по их окончании, благодаря этим снимкам, они могут быть реконструируемы во всех деталях.

Экспозиционная деятельность художника продолжилась в создании промышленных выставок с 1927 по 1939 г. В коллекции фотоархива Третьяковской галереи этот раздел составляет 26 единиц. Лисицкому принадлежит создание неповторимой архитектоники каждой выставки, где любая деталь являлась неотъемлемой частью художественного образа. Художник-архитектор трансформировал существующие, весьма часто неудобные, интерьеры остроумными конструктивными решениями в органически стройные экспозиционные пространства, которые направляли зрителя к композиционному центру. Так, на Всесоюзной полиграфической выставке 1927 г. (Москва, ЦПКиО) он закрыл гладкими поверхностями ажурные опоры деревянного павильона, разработал несколько типов стендов, собирающихся из стандартных элементов, сделал пространство более камерным при помощи бумажной подвесной кессонной конструкции. Этот способ ограничения высоты выставочного зала стал классическим, в буквальном смысле слова, войдя в учебники по дизайну, продолжает использоваться в настоящее время. По постановлению жюри Всесоюзной полиграфической выставки Л. М. Лисицкий был награжден дипломом за ее архитектурное оформление 12.

Международные промышленные выставки, прошедшие в Германии в 1928–1932 гг., стали большой творческой победой Лисицкого. В них он продемонстрировал неограниченные возможности выставки как нового объекта искусства, в котором объединились изобразительное искусство, архитектура, фотография, кино и промышленная продукция. Движущей силой этого объекта стал зритель, направлял же эту силу художник-экспозиционер.

На выставке «Пресса», прошедшей в 1928 г. в Кельне, впервые в экспозиции были применены движущиеся установки, объемные диаграммы. Поражал всех огромный фотомонтажный фриз и центральная установка «Красная звезда» со светящейся бегущей строкой. Художник-оформитель В. Роскин, работавший в группе Лисицкого, писал, что выставка произвела эффект разорвавшейся бомбы: «Необычно-оригинальной была свободная планировка павильона, решенного как единое целое, не разделенного на отдельные залы. Тема выставки раскрывалась в образных конструкциях, своего рода объемных плакатах <...> Лисицкий впервые применил здесь движущиеся установки, <...> создавая образ бесконечного потока печатной информации...»13.

В фотоархивеТретьяковской галереи хранятся не только фотографии фрагментов экспозиции, но и модели флагштока, а также небольшой снимок посетителей советского павильона, где «море людей» — выражение не фигуральное.

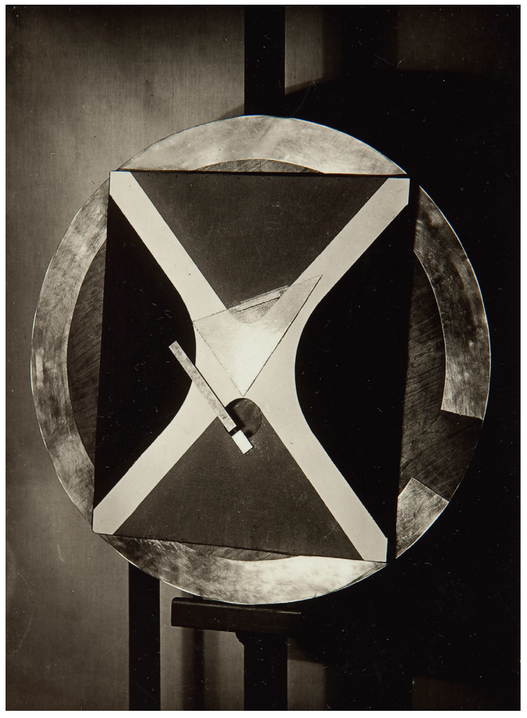
На планах, развертках и аксонометриях проекта выставки «Фильм-фото», состоявшейся в Штутгарте в 1929 г., изображены объемные конструкции модулей-ячеек для демонстрации материала. Лисицкий развил прием, использованный на художественных выставках,— изменение фона за экспонатами в зависимости от местоположения зрителя. На выставке «Фильм-фото» художник перенес этот прием из плоскости (точнее, барельефа) в объем.

На дрезденской выставке «Гигиена» (1930) демонстрация фильмов Дзиги Вертова была элементом экспозиции, а не частью мероприятий в рамках выставки. Лисицкий использовал декор потолка как дополнительное средство воздействия на зрителя, определяя лентами плакатов направление движения публики. В нашей коллекции четыре фотографии этой выставки: общий вид фрагмента экспозиции, фотомонтаж «Строительство социализма» и две фотографии оборудования жилой ячейки типа F дома-коммуны архитектора М. Я. Гинзбурга. В это оборудование входили кресла из гнутой фанеры, сделанные по проекту Лисицкого. В 1930 г. в Лейпциге на выставке «Пушнина» они уже вошли в общую композицию экспозиционного пространства. На это кресло художник тогда же получил патент в Германии14.

Работа Лисицкого над проектом Международной выставки авиации, проходившей в 1932 г. в Париже, представлена в нашей коллекции фотографиями макета советского павильона — это объемный проун, который можно было бы назвать «Проун А», и макет движущейся установки «Советский авиатранспорт», где органично сочетаются знаковые формы А (авиации), пятиконечной звезды (символа государства) и дальность полетов в виде диаграмм на земном шаре.

Все выставки были уникальны и имели грандиозный успех. «В своих экспозициях художник попытался визуализировать социально-политическое пространство, в котором функционировало организованное советское производство,

Л. М. Лисицкий за работой над макетом организации пространства для неосуществленной постановки театра В. Э. Мейерхольда по пьесе С. М. Третьякова «Хочу ребенка». 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, ретушь. 21,2 × 28,5 см
Научно-справочный отдел фотокиноматериалов гтг, инв. № 2348/71



Л. М. Лисицкий (1890–1941). Проун 43. Около 1922
Серебряно-желатиновый отпечаток, паспарту.
11,5 × 8,5; 12,4 × 9,3 см
Научно-справочный отдел фотокиноматериалов гтг,
инв. № 2348/6

иначе говоря, сделать зримым организационный труд, который в противном случае остался бы скрытым от глаз стороннего наблюдателя <…> Выставка должна была представлять собой пространство, сконструированное автором и куратором в одном лице, в котором внимание зрителя переключалось бы с экспонируемых объектов на организацию выставочного пространства как такового»15.

В оформлении выставок Лисицкий широко использовал фотографику и фотоколлаж. На выставке «Пресса» вместе с С. Сенькиным он создает колоссальный фотомонтажный фриз «Задача прессы — воспитание масс», такого увеличения фотографий до той поры еще не было. Фотоколлаж «Строительство социализма» для выставки «Гигиена», созданный с использованием фотографии А. Шейхета «Монтаж глобуса на Центральном телеграфе», является авторским отпечатком с ретушью и множеством помет рукой Лисицкого на обороте черного паспарту. Фотомонтажи художника были уничтожены в Германии в 1941 г. вместе с другими произведениями авангардного искусства16.

Документальная фотография в наследии Лисицкого занимает немалое место. Благодаря методичному, практически научному подходу к творчеству, в личном архиве художника собрались фотографии его произведений в разных видах и жанрах искусства за двадцать лет жизни. Отпечатки он подписывал и систематизировал, возможно, предполагая использовать в монографии по теории изобразительного искусства.

Если фотография для Лисицкого-теоретика фиксировала пластическую находку, объект, графический лист «здесь и сейчас», то в фотографике время играло главную объединяющую роль в системе пространственных трансформаций и сдвигов. Широкой публике известны дадаистские портреты работы Лисицкого западноевропейских деятелей искусства Курта Швиттерса и Ганса Арпа. Знаменитый автопортрет Лисицкого «Конструктор», ныне хранящийся в отделе рукописей Третьяковской галереи, стал эмблемой русского конструктивизма. Фотограмма-коллаж «Бегун в городе» (2348/122), известный вариант которой находится в собрании Теа Берггрен, Хоук Фридман, в варианте Третьяковской галереи можно назвать «Убегающий», из-за сильного смещения изображения влево на паспарту. Фотография для Лисицкого была одним из средств выразительности, таким же, как кисть, перо или карандаш.

В коллекции фотоархива Третьяковской галереи хранится портрет Л. М. Лисицкого за работой над макетом организации пространства для неосуществленной постановки театра В. Э. Мейерхольда по пьесе С. М. Третьякова «Хочу ребенка». Снимок сделан в процессе работы художника над макетом и дает представление о масштабах сооружения, которое явно значительно больше макета, хранящегося в фондах гцтм им. А. А. Бахрушина. Кроме того, это единственный портрет Лисицкого в нашей коллекции.

Театральные проекты Лисицкого интересны тем, что сначала автором была разработана концепция действа, а затем выбраны пьесы, с помощью которых она могла быть осуществлена. Фотографии этого раздела коллекции можно разделить на две группы — проект организации пространства для постановки театра В. Э. Мейерхольда по пьесе С. М. Третьякова «Хочу ребенка» 1928 г. (8 ед.) и листы из папки «Фигуры из оперы А. Е. Крученых «Победа над Солнцем» 1920–1921 гг. (5 ед.).

Идея заключалась в том, что зритель должен был стать не просто наблюдателем, а активным участником действа. Сценическая площадка, открытая со всех сторон, представляла реберную конструкцию, отдельные детали которой трансформировались (растягивались, поворачивались, совмещались). В шоу должны были принимать участие не переодетые актеры, а «тела» или фигурины, которые при помощи электромеханики могли мгновенно передвигаться, взлетать и членяться. В центре конструкции должен был находиться режиссер, управлявший механизмами сцены, фигурин, осветительных приборов, звуковым сопровождением, зеркальными устройствами и бегущей строкой17. Несмотря на то, что описание конструкции относится к постановке оперы «Победа над Солнцем», его можно перенести и на проект «Хочу ребенка». На снимках представлен макет установки, где видна многоступенчатая реберная конструкция с центром (2348/67), общий вид макета (2348/68), композиционные узлы (2348/70, 2348/72). С. О. Хан-Магомедов писал: «Конструктивистские установки тем принципиально отличаются от прежних декораций, что они отделились от сценической коробки и превратились в некую автономную сценическую площадку, которую можно было вообще вынести из театра и показывать спектакль на открытом воздухе»18.

Обе постановки не были осуществлены, несмотря на это они занимают выдающееся место в истории авангардного искусства, являясь выражением чистой идеи, для воплощения которой нужен синтез искусств и научно-технических решений.

Значительное место в коллекции занимают фотографии архитектурных проектов и мебели (21 ед.). Лисицкий в анкетах называл себя прежде всего инженером-архитектором. Считал, что архитектура — это материализация внутреннего духовного порядка человечества19. Ни один из его проектов не был осуществлен, им было суждено остаться на бумаге и войти в историю искусства как идеи, на много лет опередившие время.

Большую часть раздела архитектуры составляют фотографии проекта горизонтального небоскреба на площади у Никитских ворот в Москве 1924–1925 гг. (11 ед.). Проект не был заказным. Лисицкий работал над ним в Швейцарии и Германии во время лечения от туберкулеза. Ему предшествовали, а может быть, и завершали, проуны на тему небоскреба. Функционально небоскреб был задуман как административное здание на трех опорах, внутри которых были заключены лифты, офисные помещения размещались по периметру световой шахты, что обеспечивало освещение внутренних балконов. В конструкции предполагалось использовать новейшие легкие материалы и специально обработанное стекло. Идею горизонтальности Лисицкий объяснял: «Часть подчиняется целому и система города определяет характер его сооружений <…> мы считаем, что пока не изобретены возможности совершенно свободного парения, нам свойственно двигаться горизонтально, а не вертикально <…> если для горизонтальной планировки на земле нет места, мы поднимаем требующуюся полезную площадь на стойки и они служат коммуникацией между горизонтальным тротуаром и горизонтальным коридором. Цель: максимум полезной площади при минимальной подпоре»20. Здание должно было идеально вписываться в ландшафт старого города, не разрушая его даже на этапе строительства, и в то же время несло градообразующие функции. Удивительно, но это не был просто проект — для него были сделаны все расчеты до мельчайших деталей.

С 1925 по 1930 г. Лисицкий преподавал на дерметфаке вхутемаса, вхутеина, занимался проектированием встроенной мебели21. Он очень серьезно относился к своей педагогической деятельности, считая, что каждому инженеру-изобретателю необходимо изучать современное искусство, целью которого является воспитание творца, а не ремесленника22. Вместе со студентами он проектировал встроенную мебель для ячейки типа F дома Наркомфина архитектора М. Я. Гинзбурга. В типовых комплектах мебели появилась необходимость в связи с тем, что были введены нормы жилья, общество стало более социально однородным, изменился семейный уклад (женщины стали работать на производстве, а не только дома). На маленькой и неудобной по конфигурации площади удалось разместить необходимый минимум мебели, используя хитроумные решения с раздвигающимися стенами-перегородками.

Для Лисицкого подобный рационализм, граничащий с аскетизмом,— принципиальная позиция: «Дом — такой же “снаряд” для жилья, как автомобиль или аэроплан — снаряд для передвижения. Поэтому он требует выработки типов и норм для того, чтобы их можно было передать в массовое фабричное производство и затем заказывать по каталогу»23. Очень красива была утопическая идея воспитания человека, свободного от повседневной рутины, а значит — творца.

Художник, для которого не было границ между видами и направлениями искусства, удивительно ясно видел перспективы его развития, в далеком 1925 г. он писал: «Мы находимся сейчас в начале периода, когда искусство вырождается в игрунеразбериху, а, с другой стороны, борется за создание новой пространственной выразительности»24. Масштаб личности Л. М. Лисицкого до конца не оценен. Его деятельность весьма часто не оставляла никаких материальных свидетельств, кроме фотографий. В настоящее время, когда русский авангард, потеряв налет скандальности, занял свое достойное место в истории изобразительного искусства, фотографическая коллекция Л. М. Лисицкого из научно-справочного отдела фотокиноматериалов Третьяковской галереи становится все более востребованной. Фотографии из коллекции экспонировались на шести отечественных и международных выставках: «Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения» (гтг, Москва, 1990); «Фотография в собрании российских музеев, архивов, библиотек и частных коллекций» (грм, Санкт-Петербург, 2012); «Русские и немцы. 1000 лет истории, культуры и искусства» (гим, Москва, 2012); «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» (Музей Ван Аббе, Эйндховен, 2012–2013, гэ, Санкт-Петербург, 2013, Мультимедийный комплекс актуальных искусства, Москва, 2013). Интерес к этому собранию растет среди специалистов и широкой публики.

1 Биография Л. М. Лисицкого. ор гтг. Ф. 76. Ед. хр.
2. Л. 2.2 El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf / Erinnerungen. Briete. Ubergebenvon S. Lissitzky-Kuppers. Veb Verlander Kunst, Drezden, 1967.
3 Горячева Т. В. Эль Лисицкий и его теоретическое наследие // Эль Лисицкий. 1890–1941 / К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М.: гтг, 1991. С. 14.
4 Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. С. 61–62.
5 Лисицкий Л. М. Новое русское искусство. Доклад. 1922. Цит. по: Канцедикас А., Яргина З. Эль Лисицкий. Фильм жизни 1890–1941. В 7 ч. М., 2004. С. 111.
6 Лисицкий Л. М. Преодоление искусства. Цит. по: Канцедикас А., Яргина З. Эль Лисицкий. С. 27.
7 Переписка К. С. Малевича и Эль Лисицкого / Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. М., 2003. С. 308.
8 Лисицкий Л. М. Преодоление искусства. Цитата по монографии: Канцедикас А., Яргина З. Эль Лисицкий. С. 26.
9 Лисицкий Л. М. Пространство Проунов. Большая берлинская художественная выставка. Цит. по: Эль Лисицкий. 1890–1941 // К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М.: гтг, 1991. С. 94.
10 Гройс Б. Инсталирование коммунизма // Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы / Каталог выставки. гэ. спб., 2013. С. 24–25.
11 Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. С. 229.
12 Диплом Всесоюзной Полиграфической выставки. ор гтг Ф. 76. Ед. хр. 12.
13 Хан-Магомедов С. О. Эль Лисицкий. С. 230.
14 Анкета конструктора мебели. ор гтг Ф. 76. Ед. хр.3. Л. 1.
15 Гройс Б. Инсталирование коммунизма. С. 24.
16 Отношение Союза советских архитекторов в Комиссию по персональным пенсиям снк ссср от 30 авг. 1941. ор гтг Ф. 76. Ед. хр. 5. Л. 1.
17 Лисицкий Л. М. Пластический образ электромеханического представления «Победа над солнцем». Предисловие к альбому эскизов. 1923. Цит. по: Эль Лисицкий. 1890–1941 // К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. С. 78.
18 Хан-Магомедов С. О. Эль Лисицкий. С. 305.
19 Лисицкий Л. М. Город Коммуны // «Дер Штерн», 24 апреля 1920, Витебск. Цит. по: Канцедикас А., Яргина З. Эль Лисицкий. С. 12.
20 Лисицкий Л. М. Серия небоскребов для Москвы. Проект Эль Лисицкого // Известия аснова, 1926. Цит. по: Канцедикас А., Яргина З. Эль Лисицкий. С. 94–95.
21 Сведения о творчестве художника мебели. Ответы на вопросы анкеты. ор гтг. Ф. 76. Ед. хр. 3.
22 Лисицкий Л. М. Преодоление искусства. М., 1920. Цит. по: Канцедикас А., Яргина З. Эль Лисицкий. С. 25.
23 Там же. С. 90–92.
24 Там же. С. 121.

А.О. Васильченко

Образ русской усадьбы в фотографии 1860–1910-х гг. Опыт интерпретации фотографической коллекции Государственного исторического музея

Вскоре уж не останется никого, кто помнил бы очарование наших заброшенных усадеб. Современная молодежь, выросшая в эмиграции без воспоминаний о родине <...> с удивлением будет рассматривать потемневшие фотографии наших бывших жилищ. Она будет недоумевать, в чем же очарование, о котором говорят родители, дяди, тети и прочие осколки прошлого...

Андрей Трофимов (Александр Трубников). 1935

Русская усадьба — одна из основ национальной экономики, дворянской жизни и художественной культуры второй половины XVIII — начала XX в. Фотография, в силу времени своего появления и первоначально преобладающего интереса к портрету, обращается к усадебной теме только после реформы 1861 г., когда обозначился кризис традиционного усадебного хозяйства и уклада жизни. В это время трансформируется вся хозяйственная основа усадьбы, что выражается в разорении мелких поместий, продаже лучших частей имений — лесов и заливных лугов, закладке родовых вотчин и сдаче их в наем. Многие поместья меняют хозяев, и постепенно начинается процесс обветшания родовых гнезд. Однако усадьба продолжала оставаться знаком материального благополучия и приобщения к аристократическому быту. В начале XX в. часть имений выжила и даже существовала как образцовые хозяйства, другая — из доходного поместья стала местом летнего отдыха состоятельных владельцев.

Фотография, с изначально присущим ей качеством документальности, отобразила многие аспекты усадебного мифа и его трансформацию во второй половине XIX в.: от естественного существования в семейных резиденциях известных аристократических родов и частной жизни в небольших усадьбах до смены владельцев старинных поместий и возведения новых зданий состоятельными купцами и промышленниками. В начале XX в. в период «усадебного возрождения» в фотографии отразилось изменение восприятия современниками этого явления русской жизни. С одной стороны, к фотографии обращаются для фиксации усадебных комплексов и отдельных художественных богатств, с другой — художественная светопись рождает поэтичные выразительные образы усадьбы.

Усадебные сюжеты в фотоискусстве остаются малоисследованными. По большей части фотографии привлекаются историками в качестве документальных свидетельств, для реконструкции внешнего вида дома, интерьеров и парка или как иллюстрации усадебных текстов. Усадебные фотографии так же различны, как и тексты об усадьбах. До сих пор основой наших представлений об этом исчезнувшем мире являются тексты. Об усадьбе второй половины XIX в. свидетельствуют хозяйственные документы, дневники, переписка, изданные мемуары и, совершенно по-особому, произведения художественной литературы от И.С. Тургенева и С.Т. Аксакова до А.П. Чехова и И.А. Бунина. Также разнообразны и трактовки этой темы в фотографии: парадные и документальные виды усадеб претендуют на авторитетность документа, любительская съемка — на очень личное «дневниковое» восприятие, а художественная светопись — на создание художественно преображенной и опоэтизированной реальности.

Усадебная тема, несмотря на свою значимость для культуры XIX — начала XX в., не является магистральной в фотографии. Но так как сюжет зачастую играет доминирующую роль в фотоискусстве, мы посчитали возможным проследить развитие одной темы в работах разных мастеров и любителей на протяжении значительного периода времени. Нашей задача — рассмотреть эволюцию образа русской усадьбы в фотоискусстве и выявить основные направления в трактовке усадебной темы в дореволюционной светописи на основе коллекции одного из крупнейших собраний фотографии в нашей стране — собрания Государственного исторического музея (гим). Кроме того, среди большого числа сохранившихся снимков, обладающих разными художественными достоинствами и исторической значимостью, выделим известные ателье и знаменитых фотографов, обращавшихся к этой теме, и, датируя изображения, выстроим определенную хронологическую канву. В фондах гим находится фотографическая коллекция усадебных видов, насчитывающая около 2000 предметов и несколько десятков альбомов, наиболее значимой частью которой являются отпечатки 1860–1910-х гг. Кроме этого, значительное число изображений имений хранится в составе фонда фотографии XIX в. и представляет в основном портретную съемку и быт владельцев поместий на фоне усадебных построек.

Фотоателье «Шерер и Набгольц и К°, бывшее А. Бергнер». Останкино. Итальянский павильон. Начало1870-х
Альбуминовый отпечаток. 19,7 × 24,7; 27,5 × 34,2 см
гим, инв. № 42949 Ф-8556

Дагеротип стал первой широко распространенной фотографической техникой, в которой были выполнены редчайшие усадебные виды. К 1861–1862 гг. относится группа стереоскопических, раскрашенных дагеротипов, выполненных ателье «Т. Шнайдер и сыновья». В нашем собрании находится уникальная коллекция из одиннадцати дагеротипов этого ателье, представляющих интерьеры дворца и церкви имения Марьино князей Барятинских1. Интересно, что кроме Марьино немецкие дагеротиписты снимали в других аристократических поместьях. Сохранились изображение залы в загородной усадьбе Михайловка великого князя Михаила Николаевича и семейный портрет Строгоновых на даче на Черной речке (гэ) 2. Подобные поздние дагеротипы можно рассматривать как своеобразный курьез, домашнее развлечение, видимо очень популярное в дворянской среде, так как эти интерьерные виды дошли до нас сериями.

Самым ранним типом усадебной фотографий становятся парадные, часто большие по размеру виды усадеб, заказанные в крупных профессиональных ателье. Фотография перенимает от графики и живописи важнейшую для заказчиков репрезентативную функцию представления усадеб. Подобно предшественникам новое поколение владельцев поместий заказывает в фотографических ателье наиболее выигрышные виды ландшафта и архитектурного комплекса. Поэтому в фотографических альбомах появляется тот же подбор изображений, что характерен и для графических серий: главный и парковый фасады большого дома, виды церкви, цветущего партера парка, живописного озера с беседками, оранжереи и хозяйственных построек.

В 1860-е гг. видовая съемка еще большая редкость, поэтому каждый ранний пример усадебной фотографии уникален и заслуживает отдельного рассмотрения. В собрании гим представлены два альбома, выполненные крупнейшими фотографами Москвы 1860-х гг.— М.Н. Шерером и М.Б. Тулиновым3. В фотоателье «Шерер и Набгольц, бывшее А. Бергнер» в середине 1860-х гг. был выполнен альбом с видами Никольского-Обольяниново Олсуфьевых, вид дворца в Кусково и неизвестной резиденции. По фирменному знаку ателье эти работы можно датировать 1865–1868 гг., следовательно, они являются произведениями Мартина Шерера — знаменитого фотографа, недолго работавшего в Москве. Известно, что он одним из первых обратился к видовой фотографии, в частности в 1867 г. сделал панорамную съемку древней столицы. Именно видовые фотографии, их чистота, отсутствие ретуши были отмечены вручением мастеру

М.Б. Тулинов. Вид пруда и павильона в Никольско-Прозоровском. 1863–1867
Альбуминовый отпечаток. 22,7 × 28,5; 30,5 × 44,0 см
гим, инв. № 89703 А-181/7

серебряной медали Московской мануфактурной выставки в 1865 г. Альбом «Никольское-Обольяниново» позволяет расширить наше представление о творчестве этого прославленного фотографа. Особенностью состава альбома является преобладание парковых фотографий. Это ранний пример пейзажной съемки, еще очень редкой в 1860-е и даже 1870-е гг. Во многом это объясняется несовершенством ранней техники, которая не могла передать в фокусе несколько пейзажных планов и световоздушные нюансы, что вело к уплощению пространства в парковых видах. Кроме того, воздушная и водная стихии становились на отпечатках общими, неясными пятнами: гладь пруда и небо на фотографиях М. Шерера образуют две туманные плоскости. Поэтому при работе над альбомом Шерер неизбежно использует ретушь, в основном по негативу, но не злоупотребляет ею. Следует также отметить, что сам процесс выездной съемки требовал перемещения громоздкой аппаратуры и был технически сложным. Многие операции подготовки негатива осуществлялись на месте, непосредственно перед съемкой. Можно сделать вывод, что М. Шерер обладал определенным фотографическим любопытством и интересом к преодолению технических трудностей, так как снял парк Никольского в пяти из семи видах усадьбы. Подобный подбор изображений, вероятно, можно объяснить желанием владельцев имения Олсуфьевых запечатлеть именно пейзажный парк как наиболее примечательную часть имения.

В 1868 г. ателье «Шерер и Набгольц» покупает А.И. Мей. Он создает серии отдельных усадебных видов, в основном парадных интерьеров Останкино и Архангельского. Снимки можно датировать 1868 — началом 1870-х гг. Они отражают своеобразной путь музеефикации, по которому шли знаменитые подмосковные усадьбы, и доносят до нас уникальные интерьерные комплексы, позволяют уточнить развеску и состав знаменитых коллекций. Единственным аналогом подобной значимой интерьерной съемки могут служить фотографии особняков и загородных резиденций петербургской знати, произведенные в 1860-е гг. И.К. Бианки. Как признание заслуг А.И. Мея в видовой усадебной фотографии ему в середине 1870-х гг. была доверена съемка Царского Села, его построек и парка[4].

Ранних усадебных фотографий мало, сами фотографы редко обращались к этому сюжету, а заказы от владельцев имений не были массовыми. Еще одним интересным примером ранней видовой усадебной фотографии является уникальный альбом известного фотографа М.Б. Тулинова с видами Никольского-Прозоровского. М.Б. Тулинов был одним из двух московских фотографов, экспонировавших свои работы в 1867 г. на Всемирной выставке в Париже. Альбом можно датировать концом 1863 (дата получения Тулиновым звания художника, указанного на этикетке ателье) — 1867 гг. (времени, когда пожар прервал налаженную работу мастерской)[5]. Альбом состоит из отдельных парадных видов усадьбы, наполненных не просто статфажными фигурами, а реальными обитателями усадьбы — разными поколениями большой семьи. Благодаря этому приему постановочные снимки наполняются особой атмосферой семейного усадебного уклада. Любопытно, что этот уникальный альбом зримо иллюстрирует распространеннойую ситуациию, хорошо известную по мемуаристике — смену владельцев усадеб, продажу как крупных майоратов, так и небольших имений. Изображения доносят до нас образ спокойной налаженной жизни, при этом усадьбой в это время уже владеют не Прозоровские-Трубецкие, а семья Ф.А. Рабенека — промышленника, владельца бумагокрасильной фабрики в Болошево[6]. Вероятнее всего, на фотографиях присутствуют многочисленные члены семей двух старших сыновей Ф.А. Рабенека.

Прием оживления парадных фотографий статфажными фигурами реальных обитателей встречается в альбоме неизвестного фотографа с видами Поречья конца 1870-х гг. Усадьба Уваровых представлена не только как обновленный архитектурный ансамбль и комплекс, в котором размещался знаменитый «музеум», но и как место проживания большой и дружной семьи. Зачастую в усадебных альбомах присутствует групповой портрет: так наш альбом заключает снимок четырех поколения Уваровых, сгруппированных вокруг графа Алексея Сергеевича. Семейные и групповые портреты, снятые в разных усадьбах, демонстрирует коллекция Шереметьевых, поступившая в основном из Михайловского. Большинство фотографий подписаны мелким почерком графа С.Д. Шереметьева и были частью его личного архива. На снимках можно увидеть молодую семью С.Д. Шереметева вскоре после покупки Михайловского (снимок ателье «Шерер, Набгольц и К°», начало 1870-х гг.); большую семью и гостей в имение В.А. Шереметева Покровском, снятую в престольный праздник Покрова (1881); колоритную фигуру князя П.П. Вяземского в окружении детей, друзей и молодых Шереметьевых в Остафьеве (1880-е); свадьбу А.С. Шереметьевой в Кускове (фотограф Р.Ф. Бродовский, 1894).

Появление заказных видов имений, этих своеобразных «парадных» портретов поместий, в первую очередь связано с прославленными, крупными усадьбами, которые рассматривались самими владельцами как значимые, центральные резиденции. Помимо соображений престижа создание подобных видов могло объясняться и другими причинами. Примером служат серии изображений Рай-Семёновского и Петровского-Разумовского. Обе серии представляют официальный образ усадьбы: фотографии исключительно большие по размеру и монтированы на тисненые,

Неизвестный фотограф. Вид дома в Ислявском. 1914
Матовый альбуминовый отпечаток. 28,6 × 23,0 см
гим, инв. № 97102 А-1449/6

украшенные паспарту. Фотографии доносят до нас изменившуюся даже для знатных аристократических семей сложную экономическую ситуацию, когда многие были вынуждены закладывать имения, продавать леса, луга или имения целиком. Снимки нового дворца, старых построек и парка Петровского-Раумовского, выполненные в популярном московским ателье «Большая Французская фотография» в 1870-е гг., демонстрируют идеальное содержание усадьбы новыми владельцами — Петровской земледельческой и лесной академией[7]. Фотографии Рай-Семёновского, принадлежавшего Е.П. Тарновской, наследнице П.А. Нащокина, можно датировать 1880-ми гг., точнее до 1891 г.— даты приобретения имения кредитором — купцом Д.В. Хутаревым[8]. Появление исключительно представительных видов, вероятно, объясняется желанием хозяйки продемонстрировать в наиболее выигрышном свете свои запущенные владения для получения займа, а возможно, и для продажи усадьбы Александру III, планировавшему купить ее для сына Михаила Александровича[9]. В этом случаи серия могла служить выгодным изобразительным материалом. Схожий пример специального заказа описывает в воспоминаниях М.М. Осоргин: «Отец мой не переставал думать о продаже Сергиевского <...> Для более успешного движения этого дела Папа задумал снять виды Сергиевского, которые у нас теперь и хранятся; приглашен был и фотограф из Калуги, и долго Папа с ним возился, инсценируя всякие сельские картины, имеющие фоном дом или усадьбу»[10].

Отметим ряд особенностей профессиональной усадебной фотографии. В отличие от видовой городской съемки, создавая которую фотограф чаще всего ориентировался на рынок, усадебные фотовиды всегда были специальным, оплачиваемым, выездным заказом. Поэтому сюжет, печать, а иногда и композиция фотографий определялись не только представлениями самого фотографа, но и, как свидетельствует приведенная выше цитата, пожеланиями заказчика. Кроме того, спецификой этих фотографий был и небольшой тираж, покрывающий потребности одной семьи.

С середины 1880-х гг. в альбомах помимо внешних, парадных функций изображения дома и парка с наиболее выигрышных точек зрения, стало возможным демонстрировать разные стороны жизни усадьбы и ее обитателей. В фотоальбомах можно встретить несколько интерьеров, в том числе биллиардной и зимнего сада, как в альбоме имения Фон-Мекк Плещеево, исполненном в 1880-е гг. московским фотографом Н.И. Борисовым. Более того в этом альбоме запечатлены усадебные занятия: игра в крикет, катание на лодке, музицирование[11]. Репрезентативные большие усадебные фотовиды можно считать парадным изображением усадьбы, а подобные альбомы — менее официальным, камерным образом усадьбы. Такие альбомы в большей степени отражали непосредственное впечатление фотографа от усадебной жизни.

Г.А. Чертков. С.Н. Чертова с матерью в усадьбе Скорняково.
Конец 1860-х
Альбуминовый отпечаток.
13,0 × 16,2 см
гим, инв. № 70156 ИИ-18677/17

С 1880-х гг. фотоальбом можно считать неотъемлемой частью усадебной культуры. Подобно тому, как парадные фотовиды воспроизводят в той или иной степени состав графических серий, фотографический усадебный альбом наследует дворянскую альбомную культуру. Если первоначально он заказывался профессиональному фотографу, то впоследствии заполнялся любительскими фотографиями.

Документальные возможности фотографии оказались востребованы из-за частой удаленности хозяев от имений. Подобные снимки, подчас имеющие характер своеобразного хозяйственного реестра, отражали экономическую сторону жизни усадьбы. Они фиксировали имущество в поместье или были своеобразным отчетом о состоянии усадьбы во время отсутствия хозяев. Также фотографии могли давать представление о ремонтных или строительных работах, как серия снимков постройки для Е. В. Ксидо нового дома в усадьбе Хмельники (Подольская губерния), создаваемого по необычному проекту И. А. Фомина. Особенно парадными были снимки усадеб, принадлежащих членам семьи Романовых. Примером могут служить украшенные золотым обрезом фотографии К. Лехницкого с видами хозяйственных построек в Грушевке Херсонского уезда — поместье великого князя Николая Михайловича, или серия снимков любимой усадьбы великого князя Сергея Александровича — Ильинского (1894), фиксирующая редкую в наших широтах богатую парковую зелень. Альбом 1914 г. с видами Брасова, имения великого князя Михаила Александровича, является подробно иллюстрированной демонстрацией хозяйственных достижений этого процветающего имения. На множестве фотографий представлены конный завод, уборка урожая, огороды, пасека, лесопилка, разнообразные сельскохозяйственные орудия, в том числе и механические.

С конца XIX в. парадные серии усадебных фотографий становятся редкостью и заказываются в основном владельцами вновь приобретенных или заново построенных усадеб. Так в нашем собрании находится известный альбом фотоателье К. А. Фишера с видами Одинцово-Архангельского (1894) — только что построенной Ф. О. Шехтелем усадьбы В.Е. Морозова12. Схожим образом в 1889 г. ателье «Шерер и Набгольц» запечатлело новый дом Н. А. Мейендорф в усадьбе Подушкино (из0 ргб) 13. Новые имения трактуются как значимые архитектурные ансамбли. Помимо видов богатого партера с фонтаном, хозяйственных усадебных построек, большое внимание уделяется съемке недавно отделанных, еще не обжитых интерьеров. Череда фотографий: расписанные и декорированные деревом залы, холлы, лестницы — представляет усадебный дом единым архитектурным памятником. К этому же типу можно отнести и поздний альбом с фотографиями усадьбы Ислявское (1914), построенной архитектором В. Д. Адамовичем и В. М. Маятом для еще одного представителя богатого купеческого рода — И. В. Морозова. Автор этих живописных снимков, выполненных в популярной в то время технике матового альбумина, неизвестен. Но это, безусловно, кто-то из крупнейших московских мастеров.

Другой образ усадьбы, отличный от парадного, создают любительские фотографии, выполненные обитателями имений. Самым ранним примером любительской усадебной фотографии служит уникальный альбом Чертковых, выполненный в конце 1860-х гг. Большинство фотографий сняты Григорием Александровичем Чертковым, сыном известного библиофила, в усадьбе Скорняково Воронежской губернии. Пожалуй, именно семья становится главной темой его фотографий. Об этом свидетельствует множество снимков любимой жены и подрастающих дочек, общих развлечений и забав: чаепития на террасе, катания на велосипеде, ухода за цветником, многолюдных пикников и сборов на охоту.

В конце 1890-х гг. фотографическая техника значительно усовершенствовалась: широкое распространение получили легкие и простые в обращении камеры «Кодак». Помимо этого произошло упрощение и удешевление процесса получения отпечатка. Все это привело к массовому увлечению фотоискусством в аристократической среде. Любители снимали в летний период, ненасытно фиксируя новые впечатления, в первую очередь в путешествиях. А поскольку летнее времяпровождение традиционно в русском обществе было связано с жизнью в усадьбе, то летние виды усадебного парадиза также были распространенной темой любительской фотографии. Благодаря популярности нескольких моделей камер «Кодак», в том числе и панорамной, мы имеем возможность на небольших, иногда плохо выдержанных снимках наблюдать частную жизнь семьи владельцев усадьбы.

Появление любительских снимков не мотивировано эстетической или исторической ценностью поместья, их рождает сама гармоничная атмосфера усадебного существования, общие семейные воспоминания. Близкому человеку охотно позирует и старшее, и младшее поколение. Мы можем увидеть за работой в кабинете имения Карачарово графиню П. С. Уварову и наблюдать запечатленные шалости любимых домочадцев: племянника В. Е. Морозова с вороном на голове на фоне дома в Одинцово-Архангельском, красавицу З. Н. Юсупову в гамаке или на балконе Архангельского. На любительских фотографиях перед нами предстают не парадные помещения, а личные комнаты верхнего этажа, наполненные мебелью, тканями, фарфором и портретами родственников, как на снимках любимой усадьбы С. Д. Шереметева Михайловское. На этих фотографиях запечатлены не ухоженные парки, а милые, дорогие сердцу места: терраса с накрытым столом и самоваром, как на фотографии усадьбы Скорняково; площадка с агавами, подобная карачаровской, с которой открывается панорамный вид на медленно текущую реку. Камера фиксирует радости каждодневной жизни семьи, и даже большой усадебный дом выглядит на подобных фотографиях по-другому, не парадным дворцом, а увитым плющом уютным домиком.

В начале XX в. фотография стала важной частью усадебного досуга. Камеру брали с собой во время прогулок по окрестностям, ею снимали прибывших гостей, общие игры и обеды. Журнал «Новый мир» в 1900 г. писал: «Светопись является прекрасным времяпровождением, благородно влияющим на наблюдательность, развитие художественного вкуса и, наконец, на здоровье, заставляя фотографа-любителя совершать экскурсии на открытом воздухе»14. Фотография также стала доступным видом художественной деятельности, для которой общая творческая среда старых имений была благодатным фоном.

Любительское фотографирование подчас приобретало форму дневника, фиксирования всех любопытных событий дня. В. В. Набоков описывает вполне стандартный набор сюжетов в фотографических альбомах своей матери 1890-х гг.: «... среди пикников, крокетов, это не вышло, спортсменок в рукавах буфами и канотье, старых слуг с руками по швам, ее в колыбели, каких-то туманных елок, каких-то комнатных перспектив,— редкая группа обходилась без таксы...»15. В обилии подобные сюжеты представлены в нескольких усадебных альбомах 1911–1912 гг. В. Ф. Уваровой — внучки графа А. С. Уварова. Помимо этого появляются новые увлечения молодого поколения — бадминтон, теннис, прогулки с ровесниками. Постоянный спутник этих развлечений, фотоаппарат, часто сам попадает в кадр, находясь помимо хозяйки в руках еще кого-нибудь из молодых гостей. О схожей молодой усадебной жизни в Меньшове, имении Лопухиных, писал в воспоминаниях Е. Н. Трубецкой: «Все та же там атмосфера открытого дома, куда приезжают запросто, без соблюдения строгих и тяжеловесных форм... Сколько там влюблялось и женилось!.. Там преобладала атмосфера какого-то непрерывного весеннего праздника цветения молодости; поколение очаровательных детей, которые затем вырастали, чтобы снова возобновлять все ту же традицию весело влюбленного шума»16.

Подчас любительская камера ловит бытовую сторону усадебной жизни, в ее объектив попадают дворня, пасущиеся стада, близлежащие деревни и церкви. Фотограф-любитель, обычно кто-то из молодого поколения хозяев, фиксирует то радостную птичницу с курами, то прислугу с экипажами, то озабоченных

Неизвестный фотограф. В старой усадьбе. 1910-е
Серебряно-желатиновый отпечаток. 29,0 × 19,1 см
ГИМ, инв. № 70156 ИВ1-7606

нянек с детьми. Подобным образом до нас доносится дыхание каждодневной жизни обитателей усадеб, создается образ провинциального быта и повседневной отрадной жизни в усадьбе.

Укажем еще на редкое явление для любительской усадебной фотографии — панорамы и стереопары «Кодак». До наших дней их дошло не так много. Примером из собрания ГИМ служит группа изображений Старо-Никольского, принадлежащего в начале XX в. Лукутиным, которые, судя по частично уже опубликованным снимкам, были увлеченными фотолюбителями17.

К сожалению, бережное отношение к этим многочисленным «дневниковым записям» в силу безжалостности последующих поколений и исторических событий являлось крайне редким. Чужая, подчас малохудожественная памятная съемка представлялась недостойной сохранения. Эти фотографии в силу своего размера и дефектов доходили до музеев в последнюю очередь, а если и сберегались, то чаще наперекор всему, в семьях. Пять усадебных альбомов В. Ф. Уваровой дошли до нас, возможно, потому что семья основателя музея С. С. Уварова еще долго оставалась близкой и важной для сотрудников ГИМ.

К концу XIX в. усадьбы, особенно крупные и известные, осознаются как памятники истории, а их очарование усиливает патина времени. Общий художественный интерес к усадьбе и ее новое открытие как цельного и значимого для истории культуры явления трансформируется в светописи в два направления: новую художественную съемку усадьбы и в фотографическую фиксацию архитектурного и интерьерного комплекса имений.

В 1900-е гг. в образованной части общества появляется желание не только изучать, но и сохранить русскую усадьбу как уникальное синтетическое явление искусства, место родовой памяти, где хранятся художественные и исторические артефакты. Часть фотографов обратилась к съемке архитектуры и видовому жанру с целью фотодокументирования памятников, предпринимая «труд повсеместной регистрации и воспроизведения сохранившихся памятников старины... с указанием их художественного значения»18. В нашем собрании представлены фотографии, связанные с деятельностью Московского археологического общества (МАО). Сотрудничавшие с МАО фотографы, такие как Н. Н. Ушаков, П. П. Павлов, А. А. Иванов-Терентьев, обратились к съемке усадеб как памятников архитектуры и истории. Подобно И. Ф. Барщевскому и Н. А. Орлову, много и подробно снимавшим древнерусскую архитектуру в своих фотографических путешествиях, Н. Н. Ушаков совершает поездку в Черниговскую и Полтавскую губернии. Объектом его съемки становится не только церковная архитектура, но и усадебная. Так он создает более ста снимков уже покинутого, разрушающегося дворца в имении графа П. В. Завадовского Ляличи, выстроенного Дж. Кваренги. Фотографии Ушакова выделяет редкое для документальных снимков прекрасное качество отпечатков. Фотограф не только делает общие снимки фасадов, но фиксирует утраты уникального памятника по залам: вскрытые полы, осыпающиеся росписи. Многие из этих фотографий были воспроизведены в статье Ф. Ф. Горностаева об этом имении в Трудах Археологического съезда за 1908 г.19 Подобным образом Н. Н. Ушаков снимает и другие выдающиеся постройки этого региона, в том числе и дворцы К. Г. Разумовского в Батурине и Почепе.

Историческую память места доносит в своих работах и известный московский фотограф П. П. Павлов. В экспедиции по югу Новгородской губернии, выполненной по заказу МАО, он в первую очередь снимает деревянную архитектуру, но обращается и к усадебной теме. Ряд снимков фиксирует усадьбы знаменитых исторических деятелей — А. С. Суворова и К. Н. Батюшкова. Другой крупный фотограф, член Русского фотографического общества, А. А. Иванов-Терентьев много снимает подмосковные усадьбы в 1909–1913 гг., вероятнее всего для Комиссии по изучению старой Москвы МАО. Взгляд фотографа как постороннего свидетеля былого величия знаменитых подмосковных усадеб: Останкино, Кусково, Марфино, Люблино — выхватывает заколоченные входы и опустевшие интерьеры. Характерные черты его документальной — определенные недочеты съемки на стандартную кассету и сепийный цвет виража отпечатков, добавляющий поэтичной характер фиксационным снимкам.

Общий интерес и даже моду в обществе на усадебную тему в 1900–1910-е гг. поддерживали иллюстрированные издания, в первую очередь «Старые годы», «Столица и усадьба»20. В начале XX в., когда происходит открытие через усадьбу русского искусства предыдущих столетий, художественные вещи, хранящиеся в родовых гнездах, начинают восприниматься как имеющие историческую, а не только семейную ценность, а портретные галереи предков — как коллекции. Примером подобного отношения в собрании ГИМ могут служить снимки имения Хомяковых Богучарово, интерьеры которого запечатлел тульский фотограф В. И. Вакуленко. Эти фотографии, имеющие почти музейный оттенок фиксации интерьера, отражают стремление наследников с максимальной полнотой сберечь предметный мир, связанный с отцом — известным славянофилом и литератором А. С. Хомяковым. На снимках видны интерьер гостиной с фризом портретов выдающихся общественных деятелей XIX в., картины художников А. А. Иванова, Ф. А. Моллера и отдельные графические работы.

Подобную съемку интерьеров с оттенком любования красотой фамильного гнезда, уже превратившегося в семейный музей, встречаем и в альбоме 1914 г., посвященном усадьбе Волынщина князей Долгоруких. Этот уникальный альбом является подлинным каталогом усадебной коллекции. Наряду со снимками экипажей, автомобилей, интерьерами дома на отдельных фотографиях запечатлены комплексы наградных кубков и миниатюр. Остальные же предметы усадебного

Неизвестный фотограф. Пруд в Братцево. 1900-е
Серебряно-желатиновый отпечаток, цветной вираж. 12,0 × 16,7 см
гим, инв. № 89430 Ф-179

музея сняты по отдельности и пронумерованы. Подобным образом зафиксированы коллекции скульптуры, бронзы, предметы мебели и представительная портретная галерея усадьбы, впоследствии попавшая в Третьяковскую галерею, Исторический музей, Рузский музей.

Значимым явлением в начале XX в. была художественная фотография. Поэзия уходящей эпохи и исчезающего патриархального быта рождают и новую художественную трактовку усадьбы в светописи. Несомненно, в этих фотографиях заметна скорее интерпретация темы и преображение реальности, чем ее отражение, характерное для предыдущих типов усадебной фотографии. На смену заказным видам приходит авторский взгляд фотохудожника. Появляется новая тенденция: усадебные виды, теряя фиксационный характер, приобретают образную и эмоциональный выразительность.

К усадебной теме обращаются некоторые члены крупнейшего профессионального объединения Русского фотографического общества в Москве (РФО). В фондах гим находится уникальная коллекция РФО, и в частности усадебные виды, премированные на конкурсах общества. В 1904 г. на третьем конкурс РФО вторую премию получила платинотипия В. Никифорова «Вид с балкона дома в Ахтырке»21. Малой серебряной медалью были отмечены фотографии К.П. Виноградова, снимавшего Абрамцево. На четвертом конкурсе в 1905 г. бронзовую медаль получила серия В.И. Часовникова под девизом «Ласточка». Работы из этой серии сняты в усадьбах, например «Бурелом в Люблине» и «Аллея в Петровском-Разумовском»22.

Усадебная тема нашла отражение в работах прославленного фотографа-любителя, активного деятеля РФО — А.С. Мазурина. В серии фотографий под общим названием «Дачи зимой» его интересовала художественная задача сочетания и контраста снега с темным деревом, решенная в его любимой технике гуммиарабика. Но нам интересен необычный сюжет фотоэтюдов — мотив пустой, заколоченной дачи23. Другая серия работ Мазурина — снимки близких ему людей на собственной даче. Эта группа его фотографий хранится в разных коллекциях, в том числе и в гим. В них фотохудожник обращается к теме семьи, портрета в гармоничной среде, счастливой, отдохновенной обстановке загородной жизни24.

Зачастую художественную фотографию создают авторы вне профессиональных ателье. Они видят поместье не целиком, а в отдельных живописных кадрах. Подобно художникам этого времени, обратившимся к усадебной теме — С.Ю. Жуковскому, С.А. Виноградову, А.В. Средину — фотографам была чужда идея фиксирования общего архитектурного замысла. Увлекали же напротив детали и пейзажи, рождавшие особенное настроение. Подчас отдельные выразительные кадры, например работа неизвестного мастера «Старая усадьба», становились зримым выражением многократно повторяемой в художественной прозе и поэзии темы разорения дома и печали об идеальном усадебном прошлом:

Томит меня немая тишина.
Томит гнезда немого запустенье.
Я вырос здесь. Но смотрит из окна
Заглохший сад. Над домом реет тленье,
И скупо в нем мерцает огонек... 25

Таким образом, излюбленная поэтическая тема запустенья, обреченности старых имений («Заброшенный дом», «Усадьба» А. Белого, «Старина» Н.С. Гумилева, «Старый дом» К.Д. Бальмонта, «Старая усадьба» И.Ф. Анненского, «Запустенье» И.А. Бунина) находит параллели в фотоискусстве.

В собрании гим находится архив И.К. Дарагана — владельца усадьбы Никольское-Размыслово, фотографа-любителя, состоявшего в РФО. На большинстве снимков он запечатлел «сад прозрачный, легкий, точно дым». В целом для фотографов стала важна погруженность усадьбы в природную среду. Особое внимание авторы уделяли усадебным паркам, к этому времени уже сильно изменившимся. Фотохудожников привлекала заброшенность и подлинная витальность усадебной природы. Так снимки И.К. Дарагана передают элегическое настроение гуляющих усадебных барышень и трепет листвы березовых и липовых аллей.

Отличительной чертой художественной усадебной фотографии становится ее неконкретность. Не зная доподлинно, какая усадьба снята, практически невозможно точно определить место, так как фотограф отражает скорее общую атмосферу усадебной жизни того времени — поэзию умирания, уходящего величия, чем конкретные детали, связанные с определенным имением. Примером фотоснимков, рождающих новый образ усадьбы, служит серия неизвестного фотографа с видами Братцево князей Щербатовых, созданная в 1910-е гг. Разные по цвету виража отпечатки, гармонично скомпонованы с цветной подложкой и паспарту. В них находит отражение прелесть редкого освещения заросших частей парка, одиночество аллей, кокетство мраморных богинь. Эти камерные виды создают художественно преображенный образ имения, словно покрытый легкой дымкой воспоминания. Безусловно, эта серия — яркий пример «светописи настроения», или пикториализма в фотографии. Подобный поэтичный образ формируется за счет нового изобразительного языка фотоискусства: «благородных» техник печати, применения новых бумаг, эффектов мягкорисующей оптики.

Своеобразно претворяли усадебную тему в своих работах участники радикальной группы фотографов «Молодое искусство» Н.А. Петров, С.И. Саврасов, А.А. Иванов-Терентьев26. «Можно ли копировать, когда душа полна образов и гармонии линий создают настроение?» — этот манифест «Вестника фотографии» в полной мере характеризует метод, которому следовало новое поколение фотохудожников, создавая свои работы27. Примечательно, что редчайшая сохранившаяся художественная фотография А.А. Иванова-Терентьева «В старом парке», исполненная в новой фотографической технике бромойля, представляет павильон Эрмитаж в усадьбе Быково. Сложные комбинированные техники печати, авторская доработка позитива приводили к тому, что каждый отпечаток этих фотохудожников становился уникальным.

Фотография — основной источник нашего визуального представления о прошлом. В ней былое, в частности исчезнувший усадебный мир, представляется в другом качестве, чем в изобразительном искусстве. Это явление русской жизни открывается определеннее, подробнее и многограннее. Равноценность с исторической точки зрения разных фотографических трактовок, хотя и неравных по художественным качествам, создает в фотографии сложную зримую картину ушедшей усадебной культуры.

1 Один из дагеротипов серии был опубликован. См.: У истоков фотоискусства. Собрание дагеротипов Государственного исторического музея. М., 1999. № 171. С.111, 143.
2 Государственный Эрмитаж. Дагеротип. Каталог коллекции / Сост. Н.Ю. Аветян, Г.А. Миролюбова, Т.А. Петрова. С. 160–161, 76–79. Часть дагеротипов Михайловки опубликована: Geiges L.T. Schneider & Söhne 1847–1921. Von Dorfschreiner zum Hofphotographen. Freiburg, 1989. S. 116.
3 Известны также немногочисленные примеры усадебной съемки, выполненной фотографами северной столицы: В.А. Карриком и И.К. Бианки. В.А. Каррик снял виды усадьбы графов Строгановых Волышево (гэ) в 1861–1864 гг. См.: Вильям Каррик. Картины русской жизни. спб., 2010. С.118–120. И.К. Бианки фотографировал множество петербургских загородных резиденций: усадебный дом графа С.С. Ланского (1853), Михайловку близ Петергофа, имение великого князя Михаила Николаевича (1861–1863), дачу графа Шувалова в Парголове (1870-е). См.: Иван Бианки. Первый светописец Петербурга. спб., 2005. № 16,17, 67–70, 77, 321–323.
4 Плауде В.Ф. Старый альбом «Шерер и Набгольц и К°» и Царское Село // http://www.tzar.ru/science/research/photo_album; Плауде В.Ф. Фотографии в собрании Государственного музея-заповедника «Царское Село». 1850-е — 1917. // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музее». спб., 2013. С. 57.
5 О фирменных знаках см.: Сабурова Т.Г. Бергнер, Шерер и Набгольц москвичей снимали // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. № 9. С. 130–135. Шипова Т.Н. Фотографы Москвы на память будущему. М., 2001. С. 308–309.
6 В 1860 г. имение еще принадлежало княгине В.Ю. Трубецкой. См.: Приложения к трудам редакционных комиссий, для составления положений о крестьянах, выходящих из крепостной зависимости. Сведения о помещичьих усадьбах. спб., 1860. Т. II. С. 4, № 48.
7 Об ателье «Большая Французская фотография» см.: Шипова Т.Н. Фотографы Москвы на память будущему. М., 2001. С.274.
8 Об этом свидетельствует надпись на паспарту под отпечатком «Рай-Семеновское имение Тарновских, Серпуховской уезд, Московская губ.». гим-80544/69. Ф-12934; гим-80544/36. Ф-12935; гим-80544/89. Ф-12936.
9 См.: Хутарев-Гарнишевский В. Усадьба Семеновский Рай и ее владельцы // Историк и художник. М., 2006. № 2 (8). С. 104–115, 111–112.
10 Осоргин М.М. Воспоминания, или Что я слышал и что я делал в течение моей жизни. 1861–1920. М., 2009. С.288.
11 Часто в альбомах находилось место снимкам хозяйственных построек, фотографиям, запечатлевшим интересные подробности усадебной жизни. В альбоме усадьбы Островки Ширинских-Шихматовых (после 1893) можно найти снимки псарни и даже любимых собак, троек и парадных экипажей.
12 Часть снимков опубликована. См: Нащокина М.В. Русская усадьба Серебряного века. М., 2007. С. 242–243.
13 Климов О.Е., Мжельский В.М. Особенности архитектурного убранства главного дома усадьба Подушкино // Русская усадьба. Сборник оиру. Вып. 12 (28). М., 2006. С. 622–662.
14 Новый мир. спб., 1900. № 35–36. С. 237.
15 Набоков В. Другие берега: Сборник. М., 1989. С. 35.
16 Кн. Трубецкой Е.Н. Из прошлого. Воспоминания. Из путевых заметок беженца. Томск, 2000. С. 54–55.
17 Пржевальская Л.К. Подмосковная усадьба Старо-Никольское и ее владельцы // Русская усадьба / Сборник оиру. Вып. 5 (31). М., 2009. С. 223–239.
18 Лукомский Г.К. Старинные усадьбы Харьковской губернии. Пг., 1917. С. 7.
19 Схожая съемка была выполнена неизвестным фотографом. См.: Макаренко Н. Ляличи // Старые годы. Июль — сентябрь. спб., 1910. С. 131–151. Воспроизведено 23 фотографии.
20 В подобных периодических изданиях крайне редко указывался автор съемки, иногда можно встретить пометку о том, что фотографии являются собственностью владельцев поместья. Зачастую фотографами выступали сами авторы текстов, как В.П. Крымов в «Столице и усадьбе» и Г.К. Лукомский в «Старинных усадьбах Харьковской губернии». См.: Турчин В.С. О журнале «Столица и усадьба» // Русская усадьба. Сборник оиру. Вып. 5 (21). М., 1999. С. 64, 70.
21 Фотография опубликована. См.: Васильченко А.О. Видовая фотография в собрании Государственного исторического музея // Сборник докладов международной конференции «Фотография в музее». спб., 2013. С. 32.
22 Фотографию «Бурелом в Люблине» можно точно датировать 1904 годом, когда ураган повалил в парке усадьбы множество деревьев. «Аллея в Петровском-Разумовском» опубликована. См.: Сабурова Т.Г. Русское фотографическое общество в Москве. 1894–1930. М., 2013. С. 57.
23 1-я Фотобиеннале историко-архивной фотографии из российских музеев, архивов и библиотек. спб., 2012. № 285, 286.
24 Фотографии из коллекции В.О. Штульмана см.: Лаврентьева Е.В. «Хорошо было жить на даче...». Дачная и усадебная жизнь в фотографиях и воспоминаниях. М., 2011. С. 138–143, 147. Фотографии этой группы из разных частных коллекций опубликованы: Фотограф Алексей Мазурин. Русская фотография 1890–1910-е / Сост. А. Логинов, П. Хорошилов. М., 2005. № 35, 41, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 91, 102,103, 108,109.
25 Бунин И.А. Стихотворения 1888–1952. Переводы // Бунин И.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М., 1987. С. 134.
26 Петров снимает близких в большом парке собственной усадьбы в Ельце. Можно утверждать, зная только названия выставочных работ, что и С.И. Саврасов обращался к усадебной теме. Примером служит название его этюда «Воспоминание о парке», упомянутое в списке экспонатов одной из выставок. См.: Бархатова Е.В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. спб., 2009. С. 319.
27 Трапани А. О светописи. Вестник фотографии. 1914. № 3. С. 69.

А.В. Семенова

Краткий обзор коллекции фотоматериалов Костромского музея-заповедника

Коллекция негативов и фотографий в собрании Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (кгиахмз) содержит более 40 тыс. единиц хранения. «Золотой фонд» коллекции составляют негативы и фотографии, входившие в состав фотографического отдела Костромского научного общества по изучению местного края.

Самая ранняя фотография — дагеротип с изображением неизвестного мужчины — относится к 1849 г.

На снимках запечатлены костромичи и жители различных уездов Костромской губернии в их повседневной и праздничной жизни. Они дают представление о народном крестьянском костюме, о жилищах и верованиях людей. Особый интерес представляют фотографии с изображением крестьян, занятых традиционными сельскохозяйственными и кустарными работами.

Музей располагает богатой галереей фотографий, выполненных в известных костромских фотоателье середины XIX — начала XX в.: А.Ф. Шмидта, братьев Н.П. и С.П. Федотовых, Н. А. Хитрово, Г.П. Куракина, Л.Л. Ермолинского и т.д. Фотографии позволяют рассмотреть лица людей, давно ушедших из жизни, и понять мир, в котором они жили, узнать, как этот мир постепенно менялся.

Особое место в коллекции занимают фотографии, выполненные придворным петербургским фотографом К.К. Буллой. Они посвящены приезду императора Николая II и его семьи в Кострому по случаю 300-летия царствования Дома Романовых.

Уникальна коллекция снимков А.Ф. Шмидта, который с 1891 г. становится активным членом Губернской архивной комиссии, членом-сотрудником археологического института в Петербурге. Для альбома-приложения к «Костромским церковным древностям» он исполнил двадцать снимков с древностей Ипатьевского монастыря, храма Воскресения на Дебре, кафедрального Успенского собора. Фотограф запечатлел иконы, складни, кресты, листы церковных рукописей, отдельные храмовые интерьеры.

Наряду с профессиональными фотографами в Костромском крае работали и фотографы-любители, чьи фотографические работы сегодня составляют гордость музея. В коллекции представлено более 3 тыс. негативов, выполненных талантливым фотографом Костромского края — Василием Николаевичем Кларком (1859–1921), учителем-инспектором народных училищ, преподавателем российской словесности, фотографический талант которого раскрылся в период работы в Костромской губернской ученой архивной комиссии и позднее, в Костромском научном обществе по изучению местного края. Его наследие — несколько десятков сотен негативов 1906–1908 гг., где запечатлена история Костромской губернии.

Значительная часть негативов и фотографий выполнена фотографом-любителем Дмитрием Ильичем Пряничниковым (1870–1936), «мастером-событийщиком». Интересны его городские зарисовки, ставшие фотографической хроникой жизни Костромы и ее уездов.

Волжская серия фотографий представлена коллекцией Николая Александровича Карякина (1872–1932), педагога Костромского химико-технического училища Ф.В. Чижова. Его камера также фиксировала ярмарки, базары, воскресные толкучки, занятия жителей.

К.К. Булла (1855 или 1853–1929). Посещение императором Николаем II павильона Забенкина на Костромской губернской земской выставке. 1913
Фотопечать. 18,0 × 24,0 см
кмз, инв. № кок-8313/1

М.М. Смодор (1882–1942). Сбор на рыбную ловлю. Галичские рыбаки. 1930-е
Фотопечать. 8,7 × 13,5 см
кмз, инв. № кок 1424⅓

Уникальна серия фотоснимков, выполненных литографом-печатником Михаилом Федоровичем Риттером (1870–1948), где представлены панорамы старого города, его улицы в будни, а также памятники старины.

В коллекции выделяется серия фотографий Николая Михайловича Бекаревича (1861–1905), археолога и краеведа, который в 1885 г. запечатлел места, связанные с жизнью и подвигом И. Сусанина: виды сел Домнино, Деревеньки, Молвитино (всего 34 ед. хр.).

Дополняет коллекцию фотоматериалов серия семейных альбомов конца XIX — начала XX в. известных костромских дворянских и купеческих фамилий. Особую группу составляют фотографии, выполненные Михаилом Марковичем Смодором и Сергеем Александровичем Орловым, с изображением сцен жизни города Галича, Рыбной слободы, памятников церковной старины, интерьеров храмов. Интересна этнографическая серия — типы жителей, их занятия, групповые портреты жителей Буйского, Галичского, Солигаличского, Чухломского уездов Костромской губернии.

Особую группу (более 2 тыс. ед. хр.) составляют почтовые карточки (открытки), которые издавались по фотографиям Д.И. Пряничникова, В.Н. Кларка, Н.А. Карякина, С.И. Желоховцева. Они запечатлели центральную часть города, выдающиеся памятники старины, интерьеры зданий, церковную утварь. В начале XX в. в России широкую популярность получили серии почтовых открыток — видовых и художественных. Петербургский попечительный комитет о сестрах Красного Креста (Община Св. Евгении) за 20-летнюю деятельность выпустил более 6400 наименований открыток, среди которых были и открытки, посвященные Костроме. В коллекции Костромского музея-заповедника хранятся первая художественная открытка, посвященная Костроме — репродукция с картины художника Н.Н. Гриценко «Волга у Ипатьевского монастыря» и 20 открыток с видами города, выполненные со снимков замечательного петербургского фотографа А. Павловича. Издания Общины Св. Евгении отличались великолепным полиграфическим исполнением, благодаря работе в издательстве лучших фотографов, полиграфистов-художников. Открытки с видами Костромы выпускала и московская фирма «Шерер, Набгольц и К» при посредничестве книжного склада губернского земства «Костромич». За время с 1912 по 1918 г. в связи с подготовкой и проведением праздничных мероприятий к 300-летию Дома Романовых в Костроме было выпущено множество открыток местными издательствами: городским попечительством о бедных, книжными и писчебумажными магазинами «Просвещение», «Труд», Л. Зак, О. Бекеневой. Большую подборку открыток, посвященную промышленной выставке 1913 г., создал петербургский архитектор Л.Р. Соллогуб, по проекту которого устраивалась выставка.

В дальнейшем комплектование музейного собрания фотографиями и негативами шло разными путями: в музей поступали снимки, сделанные во время экспедиций сотрудниками музея и профессиональными фотографами. В собрании музея представлены также коллекции фотографий, выполненные по заказу музея в 1940–1950-е гг., с изображением памятников гражданской и культовой архитектуры. Музей в 1990-е гг. получил интересные коллекции фотографий из различных музеев Костромской области, расформированных в годы перестройки (коллекция по истории комсомола насчитывает около 1,5 тыс. снимков).

За 100 лет фонд значительно вырос, продолжал пополняться фотографическими материалами, иллюстрирующими события, происходившие в советский и новейший период истории Костромского края. Уникальна коллекция фотографий по истории установления советской власти, Гражданской и Великой Отечественной войн. В фонде представлены фотоматериалы, раскрывающие жизнь колхозов, предприятий, заводов и фабрик Костромы и Костромской области. Персональные фонды известных костромичей составляют около 700 единиц хранения.

Коллекция фотографий, собранная в музее, по своему содержанию и по разнообразию тем, представляет несомненную научную ценность как полноправный документальный источник для изучения истории Костромского края.

Е.Н. Загайнова, В.Н. Прокашев

Фотографическое собрание Музейно-выставочного центра города Кирово-Чепецка

Желание сохранить мгновения быстротечной жизни создало удивительный вид искусства — фотографию. В своем стремлении к созданию точных изображений всего, что нас окружает, человечество прошло долгий путь от примитивных наскальных рисунков до современной цифровой фотографии. Фотография никогда не была самодовлеющим искусством для искусства: светопись сразу стала свидетельствовать историю, высвечивать и запечатлевать быстротекущие события, лики и лица людей всякого чина и звания.

Россия познакомилась с фотографией в 1839 г. С того времени благодаря непрерывной работе ученых и изобретателей искусство фотографии развивалось стремительными темпами. На рубеже XIX–XX вв. русские фотографы полноправно участвовали в международных выставках и салонах, состояли членами международных фотографических обществ. При этом их работы получали самые престижные премии и награды.

В первые же годы увлечение фотографией коснулось и Вятской губернии. Начиная с 1860-х гг. в Вятке и некоторых уездных городах стали открываться салоны. Их владельцами были мещане, губернские секретари, купцы и даже крестьяне. Портреты, виды городов и их окрестностей — все это и многое другое оставили фотодокументалисты тех времен будущим поколениям.

В истории развития фотографии на Вятке немало замечательных страниц связано с именами признанных мастеров светописи. На фоне российского и зарубежного фотографического небосклона в конце XIX в. ярко взошла звезда С. А. Лобовикова, ставшего широко известным и признанным фотохудожником благодаря своему таланту и трудолюбию. Помимо Лобовикова Вятская земля дала России и миру А. В. Шишкина, А. В. Скурихина, Н. А. Шилова... Все они оставили нам бесценное наследие: зримую фотографическую летопись непростого времени — XX в.— с радостными и горестными судьбами людей.

В сфере фотографической культуры Кирово-Чепецк изначально занимал ведущее место среди городов Кировской области. Здесь жил и творил выдающийся российский фотохудожник Алексей Михайлович Перевощиков. «Певцом красоты северной природы», «выдающимся пейзажистом, Левитаном в художественной фотографии» называли его современники. Алексей Перевощиков продолжил традиции русской фотографии, стал одним из ярких представителей концептуального искусства. В 1969 г. на международной фотовыставке в Нидерландах за снимок «Конек-горбунок» вятский фотомастер удостоился бронзовой медали.

Его перу принадлежат заметки о фотоискусстве «Осколки мыслей», которые ставят вопросы фотографии на новый уровень, поднимают важнейшие проблемы понимания искусства. В постоянно «тлеющем» споре о том, что есть фотография — техника или искусство, творчество Алексея Перевощикова находится в ряду выдающихся аргументов в пользу принадлежности фотографии к изобразительному искусству.

Алексей Перевощиков стоял у истоков создания городского фотоклуба «Двуречье», ставшего в 1960-е гг. своего рода кузницей фотографических кадров Кирово-Чепецка. Фотографии членов этого фотоклуба участвовали в выставках различного уровня — областного, всесоюзного и международного. Усилиями членов фотоклуба были организованы выставки в Кирово-Чепецке фотографов и клубов из других городов.

Через фотоклуб прошло несколько поколений горожан. Тем самым были сохранены традиция и знания, особая культуры фотодела. В Кирово-Чепецке начинал свой творческий путь Владимир Широков, снискавший сегодня всероссийскую известность. Немало молодых людей и сегодня начинают свой творческий путь в выставочном зале Музейно-выставочного центра.

На протяжении последних десятилетий Центр занимается сохранением и пропагандой творчества вятских фотографов. Фонд фотографических материалов насчитывает сегодня свыше десяти тысяч фотографий и негативов. В его составе дореволюционные снимки известных вятских фотографов, в том числе С. А. Лобовикова, города Кирово-Чепецка в разные периоды его становления и развития. Гордостью коллекции является серия фотографий «Крахмальный промысел в селе Усть-Чепца»; фотоальбом сестры милосердия времени Русско-японской войны; портрет С. М. Кирова 1926 г. работы братьев Булла, серия фотографий «Августовский путч 1991 года» (автор О. Синица) и многие другие.

В фондах музея находятся коллекции членов Союза фотохудожников России Георгия Пойлова, Олега Синицы, Валентина Царькова, а также таких признанных фотомастеров как А. М. Аверков, Е. А. Муллин, П. Д. Бармин, А. А. Бровцын, Ю. П. Киселев и многих др. В последнее время музей приобрел коллекцию фотографий самобытного мастера из села Истобенского Котельнического района Кировской области Николая Зыкова.

Уникальной частью музейного собрания является коллекция фоторабот выдающегося российского фотографа Алексея Перевощикова. После смерти фотохудожника его работы в количестве двух тысяч фотографий были куплены городом у наследников и переданы Кирово-Чепецкому музею.

Сохранению и пропаганде творческого наследия А. М. Перевощикова музей уделяет самое пристальное внимание. В 2005 г. сотрудниками музея были подготовлены и проведены мероприятия по празднованию 100-летия со дня рождения фотохудожника. Был издан фотоальбом его произведений.

Музейное собрание фотографий А. М. Перевощикова включает в себя четыре раздела. Это пейзаж, портрет, жанровые снимки и графика. Произведения фотохудожника содержательны, в них отсутствует простое любование линией, формой. При всем многообразии технических и творческих решений, каждый сюжет укладывается в рамки классического построения изображения. На вооружении мастера фотомонтаж, маскирование при печати, «мокрая» печать, фотографика, растрирование, вирирование. Разнообразие приемов помогало ему уйти от зеркального отражения объекта.

А. Акатьев. Открытие юбилейной выставки фотоклуба «Двуречье» «50 лет — 50 фото» в музейно-выставочном центре города Кирово-Чепецка. 2010
кчм, кп № 2351

Несомненный интерес среди работ А. М. Перевощикова представляют автопортреты. Их более шестидесяти. Они в основном метафоричны. Это не просто фиксация своего образа, но, как правило, размышления на тему «художник и общество».

Помимо фотографий в фотографической коллекции музея значительное место занимают фотонегативы. В 2012 г. в музей было передано более четырех тысяч черно-белых негативов кирово-чепецкого фоторепортера П. Д. Бармина, представляющих собой бесценное культурное достояние. Эти фотодокументы являются большой исторической ценностью не только для Кирово-Чепецка, но и для всей Кировской области. Они рассказывают о становлении и развитии молодого города, его предприятий и организаций, о людях, прославивших Кирово-Чепецк, о гостях города. На многих из них — город, которого уже никогда не увидит молодое поколение горожан: изменилась архитектура, поменялся ландшафт. И только фотоснимки по-прежнему хранят историю. Немалое место среди них занимают снимки, сделанные автором во время его поездок по Советскому Союзу. Фотограф объездил почти всю страну, побывал в Прибалтике, Крыму, на Кавказе, Урале, в Украине, Башкирии... Кадры, запечатлевшие жизнь советских людей во всем ее многообразии, представляют сегодня огромный исторический интерес.

Музейно-выставочный центр города Кирово-Чепецка является преемником краеведческого музея, открытого в 1960 г. Целых три десятилетия он работал на общественных началах, благодаря труду и энтузиазму подвижников музейного дела. Фонды музея формировались из добровольных пожертвований и даров городских и сельских жителей. При этом большое внимание отдавалось сбору фотодокументов, отражающих историю повседневной жизни людей, событиям, происходящим в нашей стране в тот или иной период ее развития. Однако в том времени лежит и начало проблемы, которую сейчас решает центр: проблемы атрибуции фотографий.

Сегодня суть нашего подхода к фотографической коллекции состоит не только в формировании выставочного фонда, но, прежде всего, в сохранении истории Вятского края и города Кирово-Чепецка, культурного наследия, преемственности поколений. Фотография, и как документ, и как произведение искусства, позволяет нам это сделать полноценно.

Аннотации

ТЕРВЕЙ М. ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ МЕДИА В БРЭДФОРДЕ (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ) // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2014. АННОТАЦИЯ ПУБЛИКУЕТСЯ БЕЗ ДОКЛАДА.

Как правило, музейные фотоколлекции формируются на основе различных фотографических методик и практик и всегда имеют свою уникальную историю. Хотя Национальный музей медиа был основан лишь в 1983 г., его обширная коллекция создавалась в течение 130 лет трудом многих специалистов и организаций, зачастую исповедовавших разные традиции коллекционирования и следовавших разным культурным программам. Собранная в результате богатейшая коллекция отражает различные грани фотоискусства и позволяет продемонстрировать огромное влияние фотографии на все аспекты жизни общества.

Данная статья исследует историю возникновения и развития этого «собрания коллекций», начиная с коллекций лондонского Музея науки, Музея Кодак и Королевского фотографического общества. В настоящее время собрание Национального музея медиа продолжает пополняться благодаря приобретению разнообразных исторических и современных фотоматериалов. внимание при этом уделяется творчеству немецких фотографов Алоиза Лечерера, Франца Ханфштенгля, Фрэнка Юджина Смита, Регины Реланг, Томаса Хёпкера, Герберта Листа, Стефана Мозеса и Германа Ландсхоффа.

Свою главную задачу музей формулирует как выявление уникальной роли фотоискусства в широком культурном и историческом контексте. Фотографические коллекции всегда отражали и отражают как текущее положение вещей, так и развитие всевозможных тенденций и явлений в обществе и искусстве. С самого момента изобретения фотография занимает нишу связующего звена между обществом, наукой и искусством. Именно поэтому необходимо рассматривать выставочную и издательскую деятельность через призму междисциплинарного подхода с целью показать различные социальные, экономические, политические, культурологические и художественные аспекты фоторабот. В течение более чем 150 лет фотография боролась за право называться высоким искусством, и теперь, когда это стало уже очевидным, музейные фотографии должны стать объектом исследования и анализа для лучшего понимания техники исполнения и восприятия замысла фотохудожника. Отсюда и миссия современного музея — помочь посетителям найти ориентир во вселенной вечно меняющихся образов.

ПОЛМАНН У. О ВОСПРИЯТИИ И ПОНИМАНИИ ФОТОГРАФИИ. ИСТОРИЯ МЮНХЕНСКОГО ФОТОМУЗЕЯ С 1963 ПО 2014 Г. // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. АННОТАЦИЯ ПУБЛИКУЕТСЯ БЕЗ ДОКЛАДА.

Богатая и насыщенная событиями история Мюнхенского фотомузея прекрасно иллюстрирует основные тенденции развития фотографических фондов немецких музеев после 1945 г. Отдел фотодокументов музея был основан в 1961 г., а двумя годами позже его коллекция стала доступна широкой публике. В настоящее время фотофонд состоит из 850 000 фотографий, созданных в период с 1839 г. до настоящего времени. В это число входят 30 собраний объектов творческого наследия известных фотографов, в основном немецких. Коллекция также включает в себя около 30 000 фотокамер и других технических устройств и обширную библиотеку, насчитывающую 12 000 единиц хранения.

До 1970 г. постоянная выставка музея была посвящена преимущественно техническим аспектам развития фотографии. Однако ситуация кардинально изменилась после приобретения фотоколлекций Йозефа Брайтенбаха и Уве Шайда в 1977 и 1983 гг. Данные коллекции содержали более 5000 винтажных снимков, созданных в XIX и XX вв. выдающимися фотографами Уильямом Фоксом Тальботом, Роджером Фентоном, Феликсом Беато, Джулией Камерон, Эдуардом Бальдю, Эженом Атже, Робертом Капа, Андре Кертесом, Эрвином Блюменфельдом, Эдвардом Уэстоном и др. В течение последних трех десятилетий политика музея направлена на приобретение полных фотоархивов; особое

ЗИЛИГ Т. КОЛЛЕКЦИЯ МУЗЕЯ ФОТОГРАФИИ В ВИНТЕРТУРЕ (ШВЕЙЦАРИЯ) // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. АННОТАЦИЯ ПУБЛИКУЕТСЯ БЕЗ ДОКЛАДА.

Музей фотографии в Винтертуре (Швейцария) был основан в 1993 г., и с тех пор его деятельность направлена на создание репрезентативной коллекции, охватывающей все направления современного фотоискусства. На сегодняшний день фотоколлекция музея насчитывает около 6000 фотографий. Начиная с 2003 г. музей организует тематические выставки, на которых представляются отдельные части коллекции, а также публикует выставляемые фотоработы в специальных изданиях.

Благодаря открытию онлайн-сервиса стремительно растущая коллекция музея стала доступна для гораздо более широкой аудитории любителей фотоискусства со всего мира. Репродукции фоторабот, размещенных в открытом доступе, защищены авторским правом. Интернет-пользователи могут ознакомиться с творчеством около 450 фотографов: алфавитный указатель и удобная поисковая система позволяет легко найти интересующего художника, а также получить исчерпывающую информацию о его творческих методах и технике, прочитать биографию, детальное описание работ, входящих в коллекцию, и комментарии к ним.

Особое внимание Музей фотографии Винтертура уделяет фотографиям и сериям работ, созданным с 1960 г. по настоящее время. Здесь можно увидеть шедевры таких мастеров, как Роберт Франк, Ли Фридландер, Дайдо Морияма, Гарри Виногранд, Нобуёси Араки и Уильям Эгглстон. Коллекция сформирована таким образом, чтобы отразить все стили и современные тенденции развития фотоискусства. Документальная фотография представлена работами Ларри Кларка, Питера Худжара, Джона Госсаджа, Андерса Петерсена, Пола Грэма, Джоэла Стернфельда, Нан Голдин, Жиля Переса, Николя Фора, Ричарда Биллингэма, Иоакима Брома. Среди авторов-концептуалистов — такие имена, как Льюис Болтц, Фишли Вайс, Аннет Мессаже, Ханс Данузер, Рони Хорн, Комар и Меламид, Томас Рафф, Энн-Софи Сидэн, Кристофер Уильямс, Тасита Дин и другие. Творческий подход, сочетающий повествовательный и аналитический аспекты, характерен для фоторабот Бориса Михайлова, Тобиаса Зиелони, Ринко Каваучи.

Благодаря цифровой революции последних двух десятилетий, коллекция музея активно пополняется художественными произведениями, созданными с использованием разнообразных цифровых технологий: медиа-постеры, цифровой арт и т.д. Фотомузей продолжает знакомить публику с работами современных фотохудожников, приобретая как отдельные произведения, так и целые серии работ и инсталляции, а также устраивая небольшие выставки-презентации.

РОГОЗИНА М. Г. ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ МУЗЕЯ АРХИТЕКТУРЫ ИМЕНИ А. В. ЩУСЕВА: ИСТОРИЯ, ПРОИСХОЖДЕНИЕ И АТРИБУЦИЯ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Статья посвящена истории создания обширной фотоколлекции Музея архитектуры им. А. В. Щусева и принципам ее формирования. Фототека музея является одним из крупнейших в мире собраний фотографий архитектурного жанра. В музее хранятся негативы известных фотографов-профессионалов (И. Ф. Барщевского, И. Н. Александрова, Н. Н. Ушакова, П. В. Клепикова, А. А. Соркина, А. А. Александрова), фотографов-пикториалистов (Ю. П. Еремина), архитекторов и историков архитектуры (М. А. Ильина). Фотофонд музея насчитывает свыше полумиллиона негативов и безнегативных фотоотпечатков.

ФЕДЮШИНА Н. А. КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОГРАФИЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ПЕТЕРГОФ». ФОНД «ФОТОДОКУМЕНТЫ» // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье содержатся сведения по истории формирования, составу и содержанию фонда «Фотодокументы» ГМЗ «Петергоф». Особое внимание уделено наиболее ценной части фонда, включающей фотоальбомы и отдельные фотоснимки 1850–1917-х гг., многие из которых существуют в единственном экземпляре. Здесь представлены виды парадной императорской резиденции, портреты членов русской императорской семьи и их родственников из европейских королевских домов. Среди авторов фотографий такие признанные мастера русской и зарубежной светописи, как С. Л. Левицкий, Г. И. Деньер, К. К. Бергамаско, И. Ф. Александровский, В. А. Каррик, И. К. Бианки, И. Г. Ностиц, А. Ф. Лоренс, А. Э. Фелиш, И. В. Болдырев, Н. Д. Диго, А. И. Ясвоин, И. К. Мечковский, К. А. Шапиро, А. А. Пазетти, Ф. де Мезер, А. Э. Диздери, И. Даниельсен, Г. Хансен и др.

Значительную часть фотоколлекции составляют материалы, отражающие жизнь музея в разные периоды его существования.

САБУРОВА Т. Г. ВСЕРОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО ФОТОГРАФОВ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Статья посвящена деятельности крупнейшего творческого союза профессионалов-практиков в 1915–1930 гг. Автором рассматриваются история общества и характер его деятельности в разные временные отрезки, а также печатные издания, выпускавшиеся обществом (журналы «Вестник фотографии» и «Фотограф»), и выставки, в том числе выставка «Советская фотография за 10 лет» — последнее крупное событие в художественной жизни ВОФ.

ПОЛУБНЕВА Ю. А. К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ФОТОГРАФИЙ КОМПЛЕКСНОГО ОТДЕЛА ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ ИСКУССТВ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье сделана попытка обобщить некоторые результаты работы по научному описанию и исследованию истории формирования коллекции бытовой фотографии XIX–XX в. Российской государственной библиотеки искусств. С момента создания библиотеки в 1922 г. существует традиция пополнения фонда иконографических материалов личными собраниями, в том числе, собраниями ее сотрудников. Таким образом, история коллекции тесно связана с судьбами людей, которые ее хранили и с ней работали. В статье дан обзор материалов, которые были обнаружены в ходе работы с коллекцией фотографий и позволили уточнить историю ее формирования.

БОБИКОВА Л. В. КОЛЛЕКЦИЯ АУДИОВИДЕОИСТОЧНИКОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИЯ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Фонд аудиовизуальных источников в Национальном музее Республики Карелия составляет примерно 50 000 единиц хранения. Первые поступления относятся к концу XIX в., а наиболее значительно фототека пополнилась в 1950–1980-е гг., благодаря усилиям сотрудников экспозиционных отделов и фотографов музея. Коллекции, посвященные Беломоро-Балтийскому каналу, строительству Мурманской железной дороги, подвигу советского народа в годы Великой Отечественной войны, экономике Карелии, и ряд других содержат уникальные фотографии и негативы, часть из которых введена исследователями в научный оборот.

ГРИГОРЬЕВА М. В. КРАТКИЙ ОБЗОР ФОТОНЕГАТИВНОГО ФОНДА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ К. А. ФЕДИНА: СПЕЦИФИКА КОМПЛЕКТОВАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ КОЛЛЕКЦИЙ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В настоящем обзоре рассказывается о специфике формирования фотоколлекций литературного музея, научный интерес которого не ограничивается наследием одного писателя, а охватывает широкий круг участников литературного процесса XX в. На примере подробного описания нескольких наиболее ценных предметов фотонегативного фонда затрагивается проблема научного изучения фотодокументов: атрибуция фотографий на основе сравнительного текстологического анализа различных письменных источников.

В последней части обзора рассказывается о перспективах комплектования фотонегативного фонда, о способах представления входящих в него предметов широким слоям населения, о его участии в дальнейшем развитии музея.

ДОЛМАТОВА Т. М. КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОГРАФИИ В СЛОБОДСКОМ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОМ ЦЕНТРЕ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье описана коллекция фотографий одного из старейших музеев Кировской области. Фотофонд насчитывает более 12 000 единиц хранения и включает фотографии конца XIX — начала XXI в. Коллекция представляет историю, культуру, архитектурные памятники старинного вятского города Слободской; имеет значительную историческую и культурную ценность.

ЗАГАЙНОВА Е. Н., ПРОКАШЕВ В. Н. ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА ГОРОДА КИРОВО-ЧЕПЕЦКА // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Данная статья дает общую характеристику фотографического собрания музейно-выставочного центра Кирово-Чепецка — города, признанного центром фотодела на Вятке. Собрание включает в себя не только фотографии, отражающие определенные этапы истории и развития города и Вятского края в целом, но и личные коллекции вятских фотографов. В статье значительное место уделено работам выдающегося российского фотохудожника А. М. Перевощикова и его значению в истории фотоискусства.

ЗАСОРИНА О. Р. КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОГРАФИЙ В МУЗЕЕ МИРОВОГО ОКЕАНА // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье дается краткий обзор коллекций фотографий сравнительно молодого музея, посвященного океану, морским судам, научным и промысловым, и людям, плавающим на этих судах. Основные темы комплектования фотографий в Музее Мирового океана: сухогруз «Марс», нис «Витязь», морское оборудование и приборы, музейное судно «Витязь», история создания ммо, ледокольный флот, освоение Арктики, научно-исследовательские и промысловые суда, суда космической связи, иностранные научные суда, подводный флот, парусники, экспедиционные фотоматериалы из архивов ученых-океанологов, подводные фотографии, портреты космонавтов и космические снимки Земли, побережье Калининградской области, виды Кенигсберга и других городов Восточной Пруссии.

РАШКОВСКАЯ О. Е. ОБЗОР ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА НОВГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье представлены комплексное описание фотографического фонда архива, история его формирования и основные источники комплектования. В работе приведены количественные характеристики коллекции по состоянию на 1 января 2013 г.

Статья освещает содержание и состав фотодокументов. В ней дано описание фотодокументов, отражающих общественно-политическую историю области, развитие сельского хозяйства, промышленности, образования, медицины, культуры, науки и спорта. Также выделены наиболее интересные для изучения документы, в числе которых подлинные фотографии начала XX в.

В работе приведено описание научно-справочного аппарата к фотодокументам ГАНО, а также учетной документации. Дана характеристика условий хранения, экспонирования, степени востребованности исследователями и сотрудниками фотоколлекции ГАНО.

РИЗАЕВА Е. Н. КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОГРАФИЙ М. Н. ЧЕРНЫШЕВСКОГО ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Обширна и разнообразна коллекция фотоматериалов, хранящаяся в фондах музея-усадьбы Н. Г. Чернышевского: дагеротипы, негативы на стекле и пленке, диапозитивы, фотографии на бланках для писем и открыток. Основы формирования фотофонда были заложены М. Н. Чернышевским. Он не только сохранил фотографии семейного архива, но и создал коллекцию своих фотоматериалов. Сюжеты народной жизни в ней соседствуют с фотографиями интеллектуальных вечеров российской интеллигенции; снимки в «кабинетном» формате чередуются с пейзажными; изображения детей — с портретами известных ученых и академиков; виды петербургских дворцов и памятников — с видами улиц Саратова и Астрахани. Данная работа — первая попытка обращения к исследованию фотографического наследия М. Н. Чернышевского.

ХУТОРНАЯ О. И. КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОДОКУМЕНТОВ В СОБРАНИИ САРАТОВСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ КРАЕВЕДЕНИЯ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Фонд фотографий Саратовского областного музея краеведения составляет более 57 700 единиц хранения (32 700 — основной фонд, около 25 000 — научно-вспомогательный). В статье дается краткая характеристика состава и содержания фотографического фонда, который включает в себя фотографии, негативы, фотооткрытки со второй половины XIX в. до настоящего времени. Основную часть фонда составляют фотографии (более 20 800 ед. хр. основного фонда). Тематика собрания обширна и отражает историю края во всех аспектах.

ГОВОРОВА Е. А. ФОТОГРАФИИ ПО ИСТОРИИ ПОВОЛЖСКИХ НЕМЦЕВ И АВТОНОМНОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ НЕМЦЕВ ПОВОЛЖЬЯ В СОБРАНИИ ЭНГЕЛЬССКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ (НАСЛЕДИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ АССР НП) // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Данная статья — первая попытка охарактеризовать с научной точки зрения ту часть фотографического фонда Энгельсского краеведческого музея, которая была унаследована от Центрального музея АССР НП (1925–1941), и подробно рассказать о коллекционировании фотоизображений по истории поволжских немцев и Немреспублики.

ДЛУЖНЕВСКАЯ Г. В. РУССКАЯ УЧЕНО-ТОРГОВАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ В КИТАЙ В 1874–1875 ГГ. В ФОТОДОКУМЕНТАХ НАУЧНОГО АРХИВА ИНСТИТУТА ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РАН // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Экспедиция была организована по заданию российского правительства с целью исследования торгового пути в Китай через Казахстан. Преодолев множество трудностей, ее участники впервые прошли Великим Шелковым путем и получили великолепные результаты научных исследований.

ХОРОШИЛОВА О. А. К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ СТАРИННОЙ ВОЕННОЙ ФОТОГРАФИИ. ИЗ ОПЫТА ЧАСТНОГО СОБИРАТЕЛЬСТВА // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Статья посвящена вопросам атрибуции старинной русской фотографии. На основе личного опыта коллекционирования и изучения фотоснимков автор перечисляет условия, необходимые для успешной идентификации позирующих на фото людей, уделяя особое внимание вопросу анализа военной формы. Вторая часть статьи посвящена атрибуции большеформатной фотографии, с изображением полковой группы, хранящейся в собрании автора.

ГУБЕР К. П. ФОТОСНИМКИ С ЧЕТЫРЬМЯ НЕИЗВЕСТНЫМИ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Статья посвящена двум групповым фотографиям из собрания Центрального военно-морского музея, сделанным во время посещения вел. кн. Константином Николаевичем курорта Сандаун на острове Уайт (1859). В статье устанавливаются имена всех офицеров, изображенных на фотографиях и точные дата и место съемки.

АМЕЛИНА М. И. ЭПИЗОД ИЗ ЖИЗНИ АХТЫРСКОГО ПОЛКА НА СТРАНИЦАХ ОДНОГО ФОТОАЛЬБОМА // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Статья посвящена альбому «Меджибож» из фондов фотоархива ГТГ. Альбом поднесен великой княгине Ольге Александровне по случаю посещения ею подшефного Ахтырского гусарского полка в 1908 г.

Альбом-подношение представляет особый интерес при исследовании истории героического Ахтырского полка и изучении творчества фотографов А. и В. Гудшон и А. Губчевского, а также является ценнейшим образцом декоративно-прикладного искусства.

ЗАЙЦЕВА В. С., КОЖОКАРЬ Л. Т. КОЛЛЕКЦИИ ФОТОГРАФИЙ И НЕГАТИВОВ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «СТАЛИНГРАДСКАЯ БИТВА»: ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ, ПРОБЛЕМЫ ХРАНЕНИЯ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье представлена фондовая коллекция фотодокументов музея-заповедника «Сталинградская битва». Музей был создан в 2007 г., но ведет свою историю с 1937 г., когда был открыт Музей обороны Царицына им. тов. Сталина. Основные темы музейного собрания — оборона Царицына и Сталинградская битва. В начале 1990-х гг. поступают предметы от участников вооруженных конфликтов в Афганистане, а с 1995 г.— в Чеченской республике.

Фондовая коллекция включает в себя негативы на стекле и пленке, хроникально-документальные фильмы, видеомагнитофонные ленты, аудио- и видеокассеты, грампластинки, магнитные ленты.

СТАНУЛЕВИЧ Н. А. ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ АЛЬБОМЫ ИЗ СОБРАНИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МУЗЕЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (ним РАХ) — одно из старейших художественных собраний Санкт-Петербурга и первый в России публичный музей, возникший почти одновременно с самой Академией во второй половине XVIII в. Фотографическая коллекция музея насчитывает десятки тысяч негативов, отпечатков и диапозитивов. Особое место в собрании ним РАХ занимают фотографические альбомы, которые тематически можно разделить на материалы по истории искусств — архитектуре, живописи и скульптуре, альбомы, отражающие события из жизни Академии художеств, а также альбомы из личных архивов. В данной статье приводятся подробные описания наиболее интересных экспонатов коллекции.

ФИЛИППОВ Д. Ю., ЧУМИЧЁВА Е. В. ИЗ ОПЫТА КАТАЛОГИЗАЦИИ МУЗЕЙНЫХ И АРХИВНЫХ ФОТОДОКУМЕНТОВ: ИЗДАНИЕ АЛЬБОМА-КАТАЛОГА «РЯЗАНЬ В ФОТОГРАФИЯХ XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА» // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье анализируется опыт работы с коллекциями фотодокументов Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника и Государственного архива Рязанской области при подготовке их к публикации в альбоме-каталоге «Рязань в фотографиях XIX — первой трети XX века». Прослеживаются все этапы работы над каталогом, начиная с отбора материала и заканчивая способами аннотирования фотодокументов. Описываются поставленные авторами издания задачи, которые определили принципы подбора фотодокументов для публикации и принципы построения каталога, содержание исторических аннотаций и комментариев, сопровождающих публикацию, и формат репродуцирования фотографий. Особые свойства фотодокумента как изобразительного исторического источника позволили сделать издание многоплановым: представить на его страницах не только научный каталог двух самых больших фотособраний области, отражающих исторический облик Рязани, но представить и сам провинциальный губернский город, запечатленный глазами фотографов XIX — первой трети XX в. В результате многолетней совместной работы музея-заповедника и Рязанского архива удалось выпустить в свет издание, которое не только ввело в оборот большое число фотодокументов по истории города, но и стало научным справочником по застройке Рязани.

РАЗИНА А. В. О СОБРАНИИ НЕГАТИВОВ МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЯ (МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ) // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Статья освящена истории формирования коллекции Мультимедиа Арт Музея (Московский дом фотографии, МДФ) и ее составу. Более подробно рассматриваются самые интересные предметы собрания, том числе коллекция стереопар, созданных фотографом-любителем И. Авдониным (1900–1930-е), фотосерия

В. С. Тарасевича «Московский университет», архив фотографа С. М. Мишина-Моргенштерна, собрание негативов фотографа С. Васина, фотокорреспондента газеты «Пионерская правда» (1930–1950-е) и журнала «Юность» (1960-е) и др.

УЛЬЯНОВА О. Е., ТАРВЕРДЯН А. К. КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОНЕГАТИВОВ В СОБРАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Статья посвящена коллекции негативов, хранящейся в отделе изобразительных и документальных источников Национального музея Республики Татарстан. Данная коллекция многочисленна и многообразна по многим аспектам: тематика, хронология, техника изготовления и др. Она насчитывает около 100 000 единиц хранения, представлена черно-белыми и цветными изображениями на пленке. Небольшую, но наиболее ценную часть негативного фонда составляют черно-белые изображения, выполненные на стекле. Самые ранние материалы в фонде негативов датируются 1880-ми гг., поздние — 1990-ми. В статье также приводится структура фонда негативов, принципы работы хранителя с данным типом материалов. Более подробно освещена коллекция негативов на стекле. Также, в качестве примера персонального фонда, дана характеристика коллекции негативов известного казанского краеведа и коллекционера, преподавателя Казанского инженерно-строительного института В. В. Чумакова (1931–1988).

ЖУКОВА И. А. КОЛЛЕКЦИЯ НЕГАТИВОВ НА СТЕКЛЕ А.В. И В. В. ЛЕОНТЬЕВЫХ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Настоящая публикация посвящена коллекции негативов на стекле, созданной саратовскими краеведами А.В. и В. В. Леонтьевыми в 1920–1930-е гг. В статье приводятся краткие биографические сведения об авторах коллекции, прослеживается история ее формирования. Особое внимание уделено той части творческого наследия Леонтьевых, которая хранится в Саратовском государственном художественном музее им. А. Н. Радищева.

АБРАМОВА Ю. А. ФОТОКОЛЛЕКЦИЯ АЛТАЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье представлен краткий обзор основных периодов формирования фотоколлекции Алтайского государственного краеведческого музея, начиная с 1903 г. по настоящее время. Особое внимание уделено авторским фотографиям конца XIX — середины XX в. Среди авторов — профессиональные фотографы и любители, известные ученые, топографы, педагоги: В. В. Сапожников, Н. Я. Овчинников, Н. Н. Кокшаров, Г. М. Иванов, В. И. Верещагин, С. И. Борисов, П. А. Казанский, Л. И. Борисенко. Дана характеристика основных направлений в комплектовании фотоколлекции, концепция которого определяется краеведческим профилем музея. Фотофонд в настоящее время составляет 69 350 единиц хранения, в том числе 37 525 фотографий и фотоальбомов, 31 817 негативов.

ИВАНОВ Д. В. ПЕРВЫЕ ФОТОГРАФИИ, СДЕЛАННЫЕ В МОНГОЛИИ РУССКИМИ ПУТЕШЕСТВЕННИКАМИ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье рассмотрены наиболее ранние фотографии из монгольского фонда Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Основное внимание уделено хронологии их создания. Приводится краткое описание истории формирования коллекций. Одними из первых фотографов были А. В. Адрианов и Н. А. Чарушин. Большой научный интерес представляют сделанные ими снимки Сибири и Монголии.

БУДКО А. А., КОЗЫРИН И. П., НАЗАРЦЕВ Б. И. ОСНОВНЫЕ ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ФОНДА ФОТОГРАФИЙ ВОЕННО-МЕДИЦИНСКОГО МУЗЕЯ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Настоящая статья посвящена особенностям структуры фотографической коллекции Военно-медицинского музея, численность которой составляет почти 250 тысяч единиц хранения (негативы на пленке и на стекле, фотоотпечатки на бумаге, черно-белые и цветные слайды, стереопары, фотоальбомы и др.). Рассматриваются основные этапы формирования собрания.

КОЗЫРИН И. П., НАЗАРЦЕВ Б. И. ФОТОАЛЬБОМЫ ЭКСПЕДИЦИЙ АКАДЕМИКА Е. Н. ПАВЛОВСКОГО В ИРАН 1941–1943 ГГ. В ФОНДАХ ВОЕННО-МЕДИЦИНСКОГО МУЗЕЯ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Статья посвящена альбомам из коллекции Военно-медицинского музея, выполненным по итогам трех экспедиций в Иран в 1941–1943 гг. под руководством академика Е. Н. Павловского (1884–1965). Альбомы — важное историческое свидетельство научных достижений Е. Н. Павловского, выдающегося ученого-паразитолога, создателя учения о природной очаговости заболеваний.

КУКЛИНСКИЙ И. В. ОПИСАНИЕ ФОНДА НЕГАТИВОВ И ФОТОГРАФИЙ КРАСНОЯРСКОГО КРАЕВОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье рассказывается о фонде негативов и фотографий Красноярского краевого краеведческого музея. Материалом для статьи послужили инвентарные книги, музейные отчеты и различные разрозненные записи, относящиеся к истории формирования музейных коллекций.

ТОЛМАЧЕВА Е. Б. ОБРАЗЫ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОТОГРАФИЯХ. К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕРВЫХ ФОТОКОЛЛЕКЦИЙ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ ИМЕНИ ПЕТРА ВЕЛИКОГО (КУНСТКАМЕРА) РАН // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Коллекция № 162 была собрана известным ученым-полиглотом И. С. Поляковым в период его научной поездки по Дальнему Востоку. Большая часть коллекции была приобретена в Японии. Она является одной из самых ранних по времени изготовления фотографий подборкой, посвященной Японии, в собрании МАЭ. В ней отражены не только реалии японской жизни второй половины XIX в., но и способы их фиксации и репрезентации, что дает богатый материал для источниковедческого анализа. Обращение к подобным коллекциям и их разносторонний анализ может предоставить немало полезных наблюдений для изучения формирования и развития такого направления в научной фотографии, как этнографическая фотосъемка.

Самая большая часть японской группы фотодокументов — видовые снимки: пейзажные зарисовки, изображения различных достопримечательностей, культовых зданий, значимых исторических построек. Вторая часть — портреты жителей Японии. Третья — традиционные занятия и виды деятельности японцев.

ФЕДОТОВ П. В. КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОГРАФИЙ ИМПЕРАТОРСКОГО ПРАВОСЛАВНОГО ПАЛЕСТИНСКОГО ОБЩЕСТВА В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье представлены результаты изучения коллекции Императорского православного Палестинского общества — одного из крупнейших в мире собраний фотографий Ближнего Востока конца XIX — начала XX в., хранящегося в настоящее время в Государственном музее истории религии. Коллекция насчитывает более 6700 снимков, сделанных в ближневосточном регионе, а также фотографии, созданные в России, Греции и Италии.

Рассматриваются следующие темы: фотографии, сделанные по заказу Русской духовной миссии и Палестинского общества; фотографии научных экспедиций; снимки коммерческих фотографов; любительские снимки; репродукции иллюстраций. Исследуется наследие фотографов Тимона, И. Ф. Барщевского, Г. Филипса, Бонфиса, А. И. Якубовича и многих других. В статье также описывается история перемещений коллекции, дается оценка востребованности фотографий иппо в настоящее время.

ЕГОРОВА В. М. ФОТОАРХИВ И. Э. ГРАБАРЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ОТДЕЛА РУКОПИСЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ) // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Доклад посвящен фотоархиву Игоря Эммануиловича Грабаря из собрания Государственной Третьяковской галереи. В коллекцию входят фотографии для многотомного издания «История русского искусства», а также снимки, связанные с деятельностью И. Э. Грабаря в Третьяковской галерее и Центральных государственных реставрационных мастерских. Архив содержит более 4 000 фотографических изображений.

ПАЛИЦКАЯ Т. Р. КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОГРАФИЙ Л. М. ЛИСИЦКОГО ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

Статья является кратким обзором коллекции фотографий творческих работ Л. М. Лисицкого из собрания научно-справочного отдела фотокиноматериалов Третьяковской галереи.

Часть коллекции отражает события творческой жизни знаменитого художника-авангардиста, от которых не осталось никаких материальных объектов (оформление промышленных и художественных выставок, макеты архитектурных проектов). Местонахождение многих живописных произведений, представленных на фотографиях, неизвестно, часть наследия художника была уничтожена в 1940-х гг. в Германии.

Коллекция, история ее создания и сохранения представляют особый интерес при изучении истории русского авангарда первой половины XX в.

ВАСИЛЬЧЕНКО А. О. ОБРАЗ РУССКОЙ УСАДЬБЫ В ФОТОГРАФИИ 1860–1910-Х ГГ. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье намечаются эволюция образа русской усадьбы в фотоискусстве и основные направления трактовки усадебной темы в дореволюционной светописи на основе коллекции одного из крупнейших собраний фотографии в нашей стране — Государственного исторического музея. В статье впервые освещается уникальная усадебная коллекция гим и предпринимается попытка комплексного исследования этой темы в целом. Среди большого числа сохранившихся снимков выделяются произведения известных ателье и знаменитых фотографов, а также подробно рассматриваются примеры обращения к теме усадьбы в светописи. Ранние усадебные фотографии были заказаны в крупных профессиональных ателье. Другой образ усадьбы создают любительские фотографии, выполненные самими обитателями имений. Общий художественный интерес к усадебной культуре в начале XX в. и ее новое открытие как значимого для истории культуры явления выражается в фотографии в двух направлениях: художественной съемке усадеб и в фотографической фиксации архитектурного и интерьерного комплекса имений.

СЕМЕНОВА А. В. КРАТКИЙ ОБЗОР КОЛЛЕКЦИИ ФОТОМАТЕРИАЛОВ КОСТРОМСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА // ФОТОГРАФИЯ В МУЗЕЕ. СБОРНИК ДОКЛАДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. СПБ., 2014. С.

В статье представлен обзор коллекции Костромского музея-заповедника, начиная с самого раннего экспоната — дагеротипа 1849 г. Музей располагает богатой галереей фотографий, выполненных в известных костромских фотоателье середины XIX — начала XX в.: А. Ф. Шмидта, братьев Н.П. и С. П. Федотовых, Н. А. Хитрово, Г. П. Куракина, Л. Л. Ермолинского и др. Особое место в коллекции занимают фотографии, созданные придворным петербургским фотографом К. К. Буллой. Они посвящены приезду императора Николая II и его семьи в Кострому по случаю 300-летия царствования Дома Романовых.

Отдельную группу составляют почтовые карточки с видами города, которые издавались по фотографиям Д. И. Пряничникова, В. Н. Кларка, Н. А. Карякина, С.И Желоховцева.

Summary

MICHAEL TERWEY. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTIONS OF THE NATIONAL MEDIA MUSEUM, BRADFORD // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF INTERNATIONAL CONFERENCE. ST. PETERSBURG, 2014. THE ABSTRACT IS PUBLISHED WITHOUT THE ARTICLE.

Collections of photography held by museums are products of their unique and specific collecting histories, often around a particular application or form of photographic practice. Although the National Media Museum was founded in Bradford in 1983, the collection has been shaped over 130 years through the work of many individuals and institutions with different collecting practices and cultural agendas. The resulting body of material is particularly rich and diverse, reflecting photography's multiple identities applications and enables the Museum to present different accounts of the impact of the photographic image on Society.

This paper will explore how this 'collection of collections' developed from the collections of the Science Museum in London, incorporating the collections of the Kodak Museum and Royal Photographic Society, and continues to grow through the acquisition of contemporary and historic material.

ULRICH POHLMANN. ABOUT READING AND UNDERSTANDING THE MEDIUM. SOME REMARKS ABOUT THE FOTOMUSEUM IN MUNICH FROM 1963 TO 2014 // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. THE ABSTRACT IS PUBLISHED WITHOUT THE ARTICLE.

The widely changing history of the Fotomuseum in the Münchner Stadtmuseum (city museum of Munich) brings to light a process which seems to be paradigmatic for the development of photographic departments in German museums after 1945. The present state of the institution is better to be understood within its historical frame. Founded in 1961 and opened to the public in 1963 the department of photography has built up until today a collection of around 850.000 photographs from 1839 until today, among those are 30 estates of photographers mostly from Germany, further 30.000 cameras and items of technical equipment and a library with 12.000 titles, among those 1.000 rare books. In the beginning until the 1970s the Fotomuseum was mainly defined by a permanent exhibition of the technical development of the medium. This installation changed fundamentally with the acquisition of the photographic collections of Josef Breitenbach and Uwe Scheid in 1977 and 1983. These contained more than 5.000 vintage prints from the 19th and 20th centuries by photographers like Talbot, Fenton, Felice Beato, Cameron, Baldus, Atget, Capa, Kertesz, Blumenfeld, Model, Weston etc. The museum's policy for the last three decades was to acquire complete archives with a special focus on German photographers like Alois Löcherer, Franz Hanfstaengl, Frank Eugene Smith, Regina Relang, Thomas Hoepker, Herbert List, Stefan Moses or Hermann Landshoff.

The credo of the institution is mainly orientated towards the understanding of photography within its broad cultural and historical context. Photography collections are something like the memorial representations of the actual status and the developments in society and the arts. Since its invention photography has been a janus headed medium which reflects permanently the dialogue between natural sciences, society and the arts. Therefore it is necessary to approach and present photography in exhibitions and publications within an interdisciplinary scientific framework with the aim to visualize the different social, economic, political, literal and artistic aspects and meanings. For more than 150 years the medium photography stood under great pressure to be accepted and legitimized as an art — since this situation changed fundamentally during the last two decades photography in the museum should be presented and analyzed towards a better understanding of its production and ways of perception. The museums are nowadays in demand to give some orientation and help to their visitors within a daily life which is determined by a universe of images.

THOMAS SEELIG. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF FOTOMUSEUM WINTERTHUR // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. THE ABSTRACT IS PUBLISHED WITHOUT THE ARTICLE.

Since the foundation of Fotomuseum Winterthur in 1993, building up a collection of contemporary photography has been a cornerstone of the museum's activities. To date, some 6000 photographs have been purchased, donated or given on permanent loan. From 2003–2013 parts of the collection were presented at special subject exhibitions accompanied by the series of publications.

The Online Collection now provides a further opportunity of making the ever-growing holdings of the Fotomuseum Winterthur readily accessible to a broader international audience. The works presented online as publicly accessible reproductions are copyright protected. Users are invited to explore the ideas and working methods of some 450 individual photographers by browsing the index of artists and titles, or using the full-text search facility to find information about the artists and their techniques and to read commentated descriptions of the works in the collection.

The focus of the Fotomuseum Winterthur Collection is mainly on international works and groups of works from 1960 to the present. Starting with works by Robert Frank, Garry Winogrand, Lee Friedlander, Daido Moriyama, Nobuyoshi Araki and William Eggleston, the collection is structured to reflect the actual development of photography. There is documentary photography — including works by Larry Clark, Peter Hujar, John Gossage, Anders Petersen, Paul Graham, Joel Sternfeld, Nan Goldin, Gilles Peress, Nicolas Faure, Richard Billingham, Joachim Brohm etc.— and conceptual photography represented by the works of Lewis Baltz, Fischli Weiss, Annette Messager, Hans Danuser, Roni Horn, Komar&Melamid, Thomas Ruff, Ann-Sofi Sidén, Christopher Williams, Tacita Dean and others. Artistic approaches combining both narrative and analytical aspects include the work of Boris Mikhailov, Tobias Zielony, Rinko Kawauchi, etc.

Due to new production methods in the wake of the digital turn, different formats are entering the Fotomuseum Winterthur Collection, such as posters, digital artworks and artists' books. Artists are represented through more substantial acquisitions, such as whole groups of works and installations, as well as smaller exhibitions.

MARIA ROGOZINA. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTIONS OF THE SHCHUSEV MUSEUM OF ARCHITECTURE: HISTORY, PROVENANCE AND ATTRIBUTION // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The report explores the history of the important photographic collection of the Shchusev State Museum of Architecture. The museum boasts one the most comprehensive collections of architecture-related photos. It comprises more than half a million negatives and prints including the negatives created by many professional photographers (I. F. Barshchevsky, I. N. Aleksandrov, N. N. Ushakov, P. V. Klepikov, A. A. Sorokin and A. A. Aleksandrov), pictorial photographers (Y. P. Yeremina), architects and historians of architecture (M. A. Ilyina).

NINA FEDYUSHINA. THE PHOTO DOCUMENTS COLLECTION OF THE STATE PETERHOF MUSEUM RESERVE // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The paper includes a description of the scope of the Photo Documents Collection of the State Peterhof Museum Reserve and biographical and historical information related to it. A special consideration is given to the rare and unique selection of one-of-a-kind photos and albums dating from 1850 to 1917. This selection comprises the views of the Imperial residence Peterhof and the portraits of the members of the Imperial Russian family as well as of their relatives from the European royal families. Many reputable Russian and foreign photographers contributed a lot to the creation of the collection, among them: S. L. Levitsky, Andre Denier, Carl Bergamasco, I. F. Aleksandrovsky, William Carrick, I. Bianchi, I. G. Nostitz, A. F. Laurence, A. E. Felish, I. V. Boldyrev, N. D. Digo, A. I. Yasvoin, I. K. Mechkovsky, K. A. Shapiro, A. A. Pazetti, Francois de Mezer, André-Adolphe-Eugène Disdéri, I. Danielsen, G. Hansen, etc.

Many of the photo documents from the collection illustrate the museum's life in different ages. Thus, the pieces from the Photo Documents Collection are important historical and iconographic sources, which are frequently used in a variety of research and scientific projects, and exhibition and publishing activities held by the State Peterhof Museum Reserve.

TATIANA SABUROVA. THE NATIONAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The paper is dedicated to the major Russian photographic association and covers the period from 1915 to 1930. The author explores the history and activities of the society and pays close attention to the journals it published (Photography Bulletin and Photographer), and exhibitions it organized, including 10 Years of Soviet Photography, the last important event held by the National Photographic Society.

JULIA POLUBNEVA. THE HISTORY OF THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE ICONOGRAPHIC MATERIAL DEPARTMENT OF THE STATE RUSSIAN ART LIBRARY // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article attempts to summarize the work on the scientific description and research of the 19th–20th century everyday photography collection of the State Russian Art Library. Since the foundation of the library (1922) the iconographic materials collection has been regularly replenished by various private archives and collections including the ones presented by library staff members. Thus, the collection's history is bound up with the destinies of the people who have worked in the library and have taken care of it. The report gives a brief review of the materials, which have been discovered during the work on the collection and which can shed light on its history.

LYDIA BOBIKOVA. THE COLLECTION OF AUDIO AND VIDEO SOURCES FROM THE NATIONAL MUSEUM OF REPUBLIC OF KARELIA // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The collection of audio and video sources of the Karelian National Museum comprises about fifty thousand items. The collection was founded in the late 19th century, while the majority of the pieces were acquired in 1950s–1980s by the museum's associates and photographers. The photo selections include many rare and unique photographs and negatives dedicated to the heroic struggle of the Soviet people during World War II, to the construction of the Murmansk railroad and the White Sea — Baltic Sea Canal, to the economy of Karelia, etc. and are currently introduced in scientific use.

MARIA GRIGORIEVA. A BRIEF OVERVIEW OF THE NEGATIVE SELECTION OF THE KONSTANTIN FEDIN STATE MUSEUM: ACQUISITION SPECIFICS, SCIENTIFIC IDENTIFICATION AND DEVELOPMENT PROSPECTS // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The review focuses on the unique features of the photographic collections of the literary museum, the scientific interests of which go beyond the heritage of a single writer, but embraces the life and oeuvre of many eminent literary figures of the 20th century. Through the example of detailed description of the most important pieces from the negative selection, the report explores the scientific approach to the attribution of the photographs on the basis of the comparative textological analysis of different written sources.

The remaining part of the review is dedicated to the prospects for the development of the negative selection and the museum itself, the acquisition policy and popularization of the collection among the wide public.

TATIANA DOLMATOVA. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE SLOBODSKOY MUSEUM AND EXHIBITION CENTER // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article provides guidance on the photographic collection of one the oldest museums of the Kirov region. The important collection comprises more than 12 000 items and includes photographs dating from the late 19th — early 21st centuries from which one can learn a lot about the history, cultural life and architectural monuments of the old town of Slobodskoy.

ELENA ZAGAINOVA, VLADIMIR PROKASHEV. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE MUSEUM AND EXHIBITION CENTER OF KIROV-CHEPETSK (THE KIROV REGION) // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The report contains general information about the photographic collection of the Museum and Exhibition Center of Kirov-Tchepetsk, the acknowledged local center of photography in the Kirov region. The collection contains many important photographs relating to the historical development of the town and the Vyatka region as well as a variety of pictures from the private archives of the local photographers. The authors pay close attention to the works of the prominent Russian photographer A. M. Perevoshchikov and to his role in the history of photography.

OLGA ZASORINA. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE WORLD OCEAN MUSEUM // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The paper gives a brief overview of the photographic collection of the relatively young museum, which is dedicated to the ocean, the sea vessels, research ships and fishing boats and to the seamen. The museum focuses on the following subjects: bulk carrier Mars, research vessel Vityaz, naval equipment and instruments, museum ship Vityaz, the history of the World Ocean Museum, icebreaker fleet, exploration of the Arctic regions, research ships and fishing boats, satellite communication ships, foreign research vessels, submarine fleet, sailing ships, photo materials from the expeditions and archives of the oceanologists, underwater photographs, portraits of astronauts and photos of Earth from space, the Kaliningrad region coast, views of Konigsberg and other cities and towns of East Prussia.

OLGA RASHKOVSKAYA. THE REVIEW OF THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE STATE ARCHIVES OF THE NOVGOROD REGION // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The review features the general description of the photographic collection, its history of development as well as the main acquisition sources. The data on the collection is presented as of January 1, 2013.

The report covers the collection's contents and structure and describes the photographic documents, which illustrate the history of the region, the development of local agriculture, industry, education, healthcare, culture, science and sport. The author also pays attention to the most interesting pieces, including authentic photographs dating from the early 20th century.

The review contains information on the Archive's finding aid, accounting records, storage and display conditions, and its relevance as seen by the researchers and the staff of the State Archive of the Novgorod Region.

ELENA RYSAYEVA. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF M. N. CHERNYSHEVSKY FROM THE MUSEUM ESTATE OF NIKOLAI CHERNYSHEVSKY // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The comprehensive collection from the Museum Estate of the famous Russian writer Nikolai Chernyshevsky comprises many valuable photographic documents: daguerreotypes, glass plate and film negatives, transparencies, photos on postcards and letterforms. The photographic collection has been founded by the writer's son Mikhail Chernyshevsky, an outstanding photographer, who has not only preserved the family archive, but created his own photographic collection. The photographs cover a vast variety of subjects: everyday life of the common folk and activities of the Russian intelligentsia, indoor and landscape pictures, photos of children and portraits of renowned scientists and Academicians, views of Saint Petersburg palaces and monuments and streets of Saratov and Astrakhan. This paper is the first attempt to investigate the important photographic heritage of Mikhail Chernyshevsky.

OLGA KHUTORNAYA. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE SARATOV REGION LOCAL HISTORY MUSEUM // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The photo collection of the Saratov Region Local History Museum comprises more than 57 700 items (32 700 pieces of the main fund and over 25 000 items of the auxiliary research fund). The paper gives a brief description of the scope of the collection, which includes the photographs, negatives and photo postcards dating from the second half of the 19th century up to now. The bulk of the photo selection are photographs (more than 20 800 items of the main fund), which illustrate the history of the region in all respects.

EKATERINA GOVOROVA. THE HISTORICAL PHOTOGRAPHS OF THE VOLGA GERMANS AND THE VOLGA GERMAN AUTONOMOUS SOVIET SOCIALIST REPUBLIC FROM THE COLLECTION OF THE ENGELS LOCAL HISTORY MUSEUM // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The report attempts to scientifically analyze the photographic collection of the Engels Local History Museum, which was inherited from the Central Museum of the Volga German Autonomous Soviet Socialist Republic (1925–1941) and to explore in detail the history of photo memorabilia related to the Volga Germans.

GALINA DLUZHNEVSKAYA. THE RUSSIAN TRADE AND SCIENTIFIC EXPEDITION TO CHINA (1874–75) IN PHOTOGRAPHIC DOCUMENTS FROM THE ARCHIVES OF THE INSTITUTE FOR MATERIAL CULTURE OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The expedition, organized under the order of the Russian government, had to find and explore a trade route to China via Kazakhstan. Having fought through numerous hardships, the participants of the expedition were the first to follow the Silk Road and managed to accomplish their research objectives.

OLGA KHOROSHILOVA. THE ATTRIBUTION OF THE RUSSIAN OLD-TIME MILITARY-RELATED PHOTOGRAPHS THROUGH PERSONAL EXPERIENCE OF COLLECTING // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article is dedicated to the process of attribution of the Russian old-time photographs. On the basis of personal experience of collecting and studying the old-time photos the author points out main conditions of a successful attribution of persons in photos as well as the rules of analyzing the Russian military uniform. The report's second part is about the attribution of a large-sized old-time photo of a Russian regiment, which comes from the author's private collection.

CONSTANTIN GUBER. PHOTOGRAPHS WITH FOUR UNKNOWNS // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article is devoted to two group photographs from the collection of the Central Navy Museum taken during the visit of Grand Duke Konstantin Nikolayevich to the seaside resort Sandown, Isle of Wight in 1859. The author has identified all the officers depicted in the picture as well as exact dates and locations.

MAYA AMELINA. THE LIFE OF THE AKHTYRSKY REGIMENT AS REPRESENTED IN THE PHOTO ALBUM FROM THE STATE TRETYAKOV GALLERY // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The report is devoted to the Medzhybizh album from the photo archives of the State Tretyakov Gallery. The photo album was presented to the Grand Duchess Olga Aleksandrovna, the patron of the Akhtyrsky Hussar Regiment, during her visit to the home station of the Regiment in 1908.

A rare and unique specimen of applied art, the album is of particular interest when exploring the history of the heroic Akhtyrsky Regiment as well as the oeuvre of the prominent photographers A. and V. Gudshon and A. Gubchevsky/

VERONIKA ZAITSEVA, LYDIA KOZHOKAR. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE BATTLE OF STALINGRAD MEMORIAL MUSEUM RESERVE: HISTORICAL INFORMATION AND STORAGE ASPECTS // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The paper describes the photographic collection of the Battle of Stalingrad Memorial Museum Reserve. Although the museum was inaugurated in 2007, its history traces back to 1937, when they founded the Joseph Stalin Battle of Tsaritsyn Museum. The museum's collection is dedicated mainly to the Battles of Tsaritsyn (the former name of Stalingrad) and Stalingrad. However, it also includes the items donated in the 1990s by the participants of the wars in Afghanistan and Chechnya.

The collection comprises the glass plate and film negatives, newsreel and documentary films, audio and videotapes, gramophone records and magnetic tapes.

NADEZDA STANULEVICH. THE PHOTOGRAPHIC ALBUMS FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF THE STATE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS. // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The Research Museum of the State Russian Academy of Arts holds one of the oldest art collections in Saint Petersburg, and is the first Russian public museum, which was founded together with the Academy in the second half of the 18th century. The museum's photographic collection comprises dozens of thousands of negatives, prints, transparencies and slides. Among the highlights of the collection are photographic albums, which can be thematically divided into three categories: the albums on history of architecture, painting and sculpture, the albums covering the Academy's life and history, and the albums from the private archives. The report gives detailed data on the most interesting and important pieces from the museum's collection.

DMITRY FILIPPOV, ELENA CHUMICHEVA. CATALOGUING OF MUSEUM AND ARCHIVAL DOCUMENTS: THE PUBLICATION OF THE ALBUM CATALOGUE RYAZAN IN PHOTOGRAPHS OF THE 19TH –FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURIES // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article analyzes the preparatory work with the collections of photo documents from the Ryazan Historical and Architectural Museum Reserve and the State Archive of the Ryazan Region for the publication of the album catalogue Ryazan in Photographs of the 19th –first third of the 20th Centuries. The report covers all the work stages beginning with the material selection and up to document annotation methods. The article also describes the main tasks and objectives set by the authors of the publication, the principles of the material selection and catalogue structure, the contents of historical annotations and comments and the photo reproduction format. Being composed on the basis of such authentic historical sources as the photo documents, the album catalogue serves multiple purposes: it is not only a scientific catalogue of the two largest photo collections of the region, but also an illustration of the old provincial town as seen by the photographers of the 19th — first third of the 20th centuries. The long-term team-work of the Ryazan Museum Reserve and the Archive of the Ryazan Region has resulted in release of the unique catalogue, which has brought out many photo documents on the town's history and has become a reliable scientific guide on Ryazan's real estate development.

ANNA RAZINA. THE COLLECTION OF NEGATIVES OF THE MULTIMEDIA ART MUSEUM // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The report explores the history and contents of the collection of the Multimedia Art Museum (The Moscow House of Photography). The emphasis is laid on the most important items of the collection, including the stereo pair selection created by the amateur photographer I. Avdonin in 1900–1930s, the photo series The Moscow University by V. S. Tarasevich, the archives of the photographer S. M. Mishin-Morgenstern and the collection of negatives of S. Vasin, the photojournalist of Pionerskaya Pravda (Truth for Young Pioneers) in 1930–1950s and Yunost (Youth) in 1960s.

OKSANA ULYANOVA, ALEXANDER TARVERDYAN. THE NEGATIVE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF TATARSTAN REPUBLIC // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The paper is devoted to the negative selection of the documentary sources department of the National Museum of Tatarstan. The comprehensive collection comprises more than 100 000 black-and-white and colour film-based negatives on different subjects and of different ages and production techniques. The collection also boasts a rather small, but very important selection of black-and-white glass plate negatives. The earliest items date from 1880s, while the latest were created in 1990s. The article also describes the structure of the negative collection as well as the key principles of work with this type of materials. Much attention is paid to the glass plate negative selection. The authors also did their best to explore the negative collection of the well-known Kazan-based local historian and ethnographer V. V. Chumakov (1931–1988), as an illustration of a private collection.

IRINA ZHUKOVA. THE COLLECTION OF GLASS PLATE GEGATIVES OF A.V. AND V.V. LEONTIEV FROM THE RADISHCHEV ART MUSEUM IN SARATOV // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

This paper is dedicated to the collection of glass plate negatives, created by Saratov ethnographers A.V. and V.V. Leontiev in 1920s–1930s. The article gives brief biographical information about the founders of the collection and outlines the history of its formation. Particular attention is paid to the part of the art heritage of A.V. and V.V. Leontiev, which is kept at the Radishchev Art Museum in Saratov.

JULIA ABRAMOVA. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE STATE ALTAI LOCAL HISTORY MUSEUM // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article provides a brief review on the history of the photographic collection of the State Altai Local History Museum from 1903 to the present day. The close attention is paid to the photographs of the late 19th — mid 20th centuries, which were created by the professional and amateur photographers, renowned scientists, topographers and teachers: V.V. Sapozhnikov, N.Y. Ovchinnikov, N.N. Koksharov, G.M. Ivanov, V.I. Vereshchagin, S.I. Borisov, P.A. Kazansky, L.I. Borisenko and others. The report also explains the main trends of the acquisition policy of the museum, which is determined by its profile and status. Today the museum's photographic collection contains 69 350 items, including 37 525 photographs and albums and 31 817 negatives.

DMITRY IVANOV. THE FIRST PHOTOGRAPHS MADE BY THE RUSSIAN TRAVELERS IN MONGOLIA // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article is devoted to the earliest photographs from the Mongolian collection of the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkammer). The emphasis is laid on the establishment of the chronological order. The report also provides brief information about the collection's history and focuses on the works by A.V. Adrianov and N.A. Charushin, the first photographers to have shot in Siberia and Mongolia.

ANATOLY BUDKO, IGOR KOZYRIN, BORIS NAZARTSEV. THE FORMATION OF THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE MILITARY MEDICINE MUSEUM // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The paper analyzes the structure and contents of the photographic collection of the Russian Military Medicine Museum, which comprises about 250 thousand items, including glass plate and film negatives, photographs and prints, black-and-white and colour transparencies, stereo pairs, photo albums, etc. The article explores the main stages of the collection's formation.

IGOR KOZYRIN, BORIS NAZARTSEV. THE PHOTOGRAPHIC ALBUMS OF THE ACADEMICIAN E.N. PAVLOVSKY'S EXPEDITION TO IRAN (1941–43) FROM THE MUSEUM OF MILITARY MEDICINE // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The report is dedicated to the albums from the collection of the Museum of Military Medicine, which were created during three scientific expeditions to Iran (from 1941 to 1943) led by the Academician E.N. Pavlovsky (1884–1965). These albums manifest important achievements of E.N. Pavlovsky, the prominent parasitoligist, the founder of the natural nidality theory.

ILYA KUKLINSKY. THE DESCRIPTION OF THE PHOTOGRAPH AND NEGATIVE COLLECTION OF THE KRASNOYARSK LOCAL HISTORY MUSEUM // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article is dedicated to the photograph and negative collection of the Krasnoyarsk Local History Museum and is based on the museum reports, inventories and other records, relating to the foundation of the museum's collection.

EKATERINA TOLMACHEVA. THE PHOTOGRAPHS DEPICTING JAPAN AND ITS CULTURAL TRADITIONS. THE FOUNDATION AND DEVELOPMENT OF THE FIRST PHOTOGRAPHIC COLLECTIONS OF THE PETER THE GREAT MUSEUM OF ANTHROPOLOGY AND ETHNOGRAPHY (KUNSTKAMMER) // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The collection No 162 has been founded by the renowned scientist and polyglot I.S. Polyakov during his journey to the Far East. The majority of pieces have been acquired in Japan. This unique selection features the earliest photographs related to Japan to be ever held at the Museum of Anthropology and Ethnography. The collection not only illustrates the Japanese life of the second half of the 19th century, but provides important information about the sources and photo practices of the age. The careful studying and analysis of such collections can prove very useful for understanding the history and development of the ethnographic shooting as a branch of scientific photography.

The largest part of the collection is dedicated to Japanese landscapes, landmarks, historical monuments, religious buildings, etc, while two other groups of photographs depict the inhabitants of the Japanese Isles and their traditional occupations and activities.

PETR FEDOTOV. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE IMPERIAL ORTHODOX PALESTINE SOCIETY FROM THE STATE HISTORICAL MUSEUM OF RELIGION // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The report sums up the studies of the collection of the Imperial Orthodox Palestine Society — one of the largest photographic collections in the world dedicated to the Near East of the late 19th — early 20th centuries. The unique selection of photos is now kept at the Saint Petersburg-based State Historical Museum of Religion and comprises more than 6700 photographs made in the Near East as well as in Russia, Greece and Italy.

The subject photographs include: the pictures made under the order of the Russian Orthodox Ecclesiastical Mission and the Palestine Society, photographs of the scientific expeditions, pictures by the amateur and commercial photographers, and reproductions. The article explores the heritage of the photographers, whose oeuvre was closely connected with the Near East: Timon, I.F. Barshchevsky, G. Philips, Bonfils, A.I. Yakubovich and others. The report also includes historical information about the collection and the estimation of its current relevance.

VASILYSSA YEGOROVA. IGOR GRABAR'S PHOTO ARCHIVE. ADAPTED FROM THE MATERIALS OF THE MANUSCRIPT DEPARTMENT OF THE STATE TRETYAKOV GALLERY. // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The report explores the photo archive of Igor Grabar from the State Tretyakov Gallery. The collection includes the photographs prepared for the multivolume edition The History of Russian Art, as well as the pictures related to Grabar's work at the State Tretyakov Gallery and the State Central Restoration Workshops. The archive comprises more than four thousand photographs.

TATIANA PALITSKAYA. THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF L.M. LISSITZKY FROM THE STATE TRETYAKOV GALLERY // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article presents a brief overview of the photographs depicting the works by El Lissitzky from the collection of the Photo and Film Material Reference Department of the State Tretyakov Gallery.

The photo collection illustrates the life and oeuvre of the famous avant-garde artist, who had not left any tangible objects. The location of many of the art pieces depicted in the photographs is unknown, as the bulk of the artist's heritage was destroyed in Germany in 1940s.

The collection and its history are considered of great importance when studying the history of Russian avant-garde of the first half of the 20th century.

ANASTASIA VASILCHENKO. THE RUSSIAN COUNTRY ESTATES IN PICTURES FROM 1860–1910S THROUGH THE EXAMPLE OF THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE STATE HISTORICAL MUSEUM // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The paper explores the evolution of the Russian country estates' representation in photographic art of the pre-revolutionary period (before 1917) through the example of the extremely comprehensive photo collection of the State Historical Museum. It is the first attempt of an integrated study of the subject, which covers the unique country estate-related collection of the State Historical Museum. The important collection comprises many old photographs of different historical and artistic value, and the study focuses on the photo masterpieces by the renowned photographers and studios as well as gives detailed description of the earliest pictures dedicated to the Russian country estates. The early photographs were either taken by amateur photographers, the residents of the estates, or by the representatives of the professional photo studios. The growing interest in the estates' history and culture in the early 20th century gave birth to a new cultural and art phenomenon. Thus, we can distinguish two main trends of the estate-relating photography: fine-art photography and representational photography, which was aimed at capturing the architectural details and interiors of the country estates.

ANNA SEMENOVA. BRIEF OVERVIEW OF THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE KOSTROMA MUSEUM-RESERVE // PHOTOGRAPHY IN MUSEUM. MATERIALS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE. SAINT PETERSBURG, 2014. P.

The article gives the description of the photographic collection of the Kostroma Museum-reserve beginning with the earliest 1849 daguerreotype. The museum boasts a fine selection of pictures taken at the well-known Kostroma-based photo studios in the mid 19th — early 20th centuries: the studios of A.F. Schmidt, N.P. and S.P. Fedotov, N.A. Khitrovo, G.P. Kurakin, L.L. Yermolinsky and others. The highlights of the collection include the pictures by the famous Saint Petersburg-based photographer Karl Bulla covering the visit of Emperor Nicolas II and his family to Kostroma on the occasion of the 300th anniversary of the House of Romanov. Among other important pieces are the postcards with Kostroma views, printed after the photographs by D.I. Pryanichnikov, V.N. Clark, N.A. Karyakin and S.I. Zhelokhovtsev.

Списко авторов

АБРАМОВА ЮЛИЯ АЛЕКСЕЕВНА, ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА ПО УЧЕТУ И ХРАНЕНИЮ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ, ГЛАВНЫЙ ХРАНИТЕЛЬ АЛТАЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ, БАРНАУЛ.

АМЕЛИНА МАЙЯ ИВАНОВНА, ХРАНИТЕЛЬ НАУЧНО-СПРАВОЧНОГО ОТДЕЛА ФОТОКИНОМАТЕРИАЛОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ, МОСКВА.

БОБИКОВА ЛИДИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ОТДЕЛА ФОНДОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КАРЕЛИЯ, ПЕТРОЗАВОДСК.

БУДКО АНАТОЛИЙ АНДРЕЕВИЧ, ДИРЕКТОР ВОЕННО-МЕДИЦИНСКОГО МУЗЕЯ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

ВАСИЛЬЧЕНКО АНАСТАСИЯ ОЛЕГОВНА, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК, ХРАНИТЕЛЬ ФОНДА ВИДОВОЙ ГРАФИКИ И ФОТОГРАФИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ.

ГОВОРОВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК, ОТВЕТСТВЕННЫЙ ХРАНИТЕЛЬ ФОНДА ФОТОГРАФИИ ЭНГЕЛЬССКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ.

ГРИГОРЬЕВА МАРИЯ ВАЛЕРЬЕВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ ОТДЕЛОМ ХРАНЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ К.А. ФЕДИНА, САРАТОВ.

ГУБЕР КОНСТАНТИН ПЕТРОВИЧ, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК, ЗАВЕДУЮЩИЙ ФОТОНЕГАТИВНЫМ ФОНДОМ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВОЕННО-МОРСКОГО МУЗЕЯ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

ДЛУЖНЕВСКАЯ ГАЛИНА ВАЦЛАВОВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ НАУЧНОГО АРХИВА ИНСТИТУТА МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

ДОЛМАТОВА ТАТЬЯНА МИХАЙЛОВНА, ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА МУНИЦИПАЛЬНОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ «СЛОБОДСКОЙ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР», КИРОВСКАЯ ОБЛАСТЬ, Г. СЛОБОДСКОЙ.

ЕГОРОВА ВАСИЛИСА МИХАЙЛОВНА, СОТРУДНИК ОТДЕЛА РУКОПИСЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ, МОСКВА.

ЖУКОВА ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ НАУЧНО-ИСТОРИЧЕСКИМ ОТДЕЛОМ САРАТОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ А.Н. РАДИЩЕВА.

ЗАГАЙНОВА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА, ГЛАВНЫЙ ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА Г. КИРОВО-ЧЕРЕЦКА КИРОВСКОЙ ОБЛАСТИ.

ЗАЙЦЕВА ВЕРОНИКА СЕРГЕЕВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ СЕКТОРОМ ФОРМИРОВАНИЯ ЭЛЕКТРОННЫХ БАЗ ДАННЫХ ОТДЕЛА ХРАНЕНИЯ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ, ОТВЕТСТВЕННЫЙ ХРАНИТЕЛЬ ФОНДА «НЕГАТИВЫ, КИНО-, ФОНОИСТОЧНИКИ» МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «СТАЛИНГРАДСКАЯ БИТВА», ВОЛГОГРАД.

ЗАСОРИНА ОЛЬГА РУДОЛЬФОВНА, ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ (АУДИО-ВИЗУАЛЬНЫЙ ФОНД) МУЗЕЯ МИРОВОГО ОКЕАНА, КАЛИНИНГРАД.

ИВАНОВ ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ, СТАРШИЙ ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЯ АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ ИМ. ПЕТРА ВЕЛИКОГО (КУНСТКАМЕРА) РАН, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

КОЖОКАРЬ ЛИДИЯ ТРОФИМОВНА, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ОТДЕЛА ХРАНЕНИЯ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ, ОТВЕТСТВЕННЫЙ ХРАНИТЕЛЬ ФОНДА «ФОТОИСТОЧНИКИ» МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «СТАЛИНГРАДСКАЯ БИТВА», ВОЛГОГРАД.

КОЗЫРИН ИГОРЬ ПЕТРОВИЧ, НАЧАЛЬНИК ОТДЕЛА СБОРА, НАУЧНОЙ ОБРАБОТКИ И ХРАНЕНИЯ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ ВОЕННО-МЕДИЦИНСКОГО МУЗЕЯ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

КУКЛИНСКИЙ ИЛЬЯ ВЛАДИМИРОВИЧ, ЗАВЕДУЮЩИЙ ИНФОРМАЦИОННЫМ ОТДЕЛОМ КРАСНОЯРСКОГО КРАЕВОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ.

НАЗАРЦЕВ БОРИС ИВАНОВИЧ, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК НАУЧНОЙ ОБРАБОТКИ И ХРАНЕНИЯ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ ВОЕННО-МЕДИЦИНСКОГО МУЗЕЯ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

ПАЛИЦКАЯ ТАТЬЯНА РЭМОВНА, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК НАУЧНО-СПРАВОЧНОГО ОТДЕЛА ФОТОКИНОМАТЕРИАЛОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ, МОСКВА.

ПОЛУБНЕВА ЮЛИЯ АНАТОЛЬЕВНА, ГЛАВНЫЙ БИБЛИОГРАФ КОМПЛЕКСНОГО ОТДЕЛА ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ ИСКУССТВ, МОСКВА.

ПРОКАШЕВ ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ, ДИРЕКТОР МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА Г. КИРОВО-ЧЕРЕЦКА КИРОВСКОЙ ОБЛАСТИ.

РАЗИНА АННА ВИКТОРОВНА, ХРАНИТЕЛЬ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЯ (МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ).

РАШКОВСКАЯ ОЛЬГА ЕВГЕНЬЕВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ АРХИВОХРАНИЛИЩЕМ ФОТОДОКУМЕНТОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА НОВГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ, ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД.

РИЗАЕВА ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК, ХРАНИТЕЛЬ ИЗО- И ФОТОФОНДА МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО, САРАТОВ.

РОГОЗИНА МАРИЯ ГЕОРГИЕВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ ОТДЕЛОМ НАУЧНОГО ФОТОКАТАЛОГА МУЗЕЯ АРХИТЕКТУРЫ ИМЕНИ А.В. ЩУСЕВА, МОСКВА.

САБУРОВА ТАТЬЯНА ГРИГОРЬЕВНА, ВЕДУЩИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ОТДЕЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ, ХРАНИТЕЛЬ ФОНДА «ФОТОГРАФИЯ XIX – НАЧАЛА XX В.» ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ, МОСКВА.

СЕМЕНОВА АННА ВИКТОРОВНА, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ОТДЕЛА ХРАНЕНИЯ КОСТРОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА.

СТАНУЛЕВИЧ НАДЕЖДА АЛЕКСЕЕВНА, НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МУЗЕЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

ТАРВЕРДЯН АЛЕКСАНДР КАРЛЕНОВИЧ, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ОТДЕЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН, КАЗАНЬ.

ТОЛМАЧЕВА ЕКАТЕРИНА БОРИСОВНА, СТАРШИЙ СПЕЦИАЛИСТ В ОБЛАСТИ АРХИВАЦИИ ФОТОМАТЕРИАЛОВ МУЗЕЯ АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ ИМЕНИ ПЕТРА ВЕЛИКОГО (КУНСТКАМЕРА) РАН, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

УЛЬЯНОВА ОКСАНА ЕВГЕНЬЕВНА, МЛАДШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ОТДЕЛА АРХЕОЛОГИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН, КАЗАНЬ.

ФЕДОТОВ ПЕТР ВИКТОРОВИЧ, ЗАВЕДУЮЩИЙ ОТДЕЛОМ «ФОТОНЕГАМУЛЬТИМЕДИА» ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ.

ФЕДЮШИНА НИНА АРКАДЬЕВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ СЕКТОРОМ КИНО- ФОНО-ФОТОДОКУМЕНТОВ ОТДЕЛА АРХИВНЫХ ФОНДОВ, ХРАНИТЕЛЬ ФОНДА «ФОТОДОКУМЕНТЫ» ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ПЕТЕРГОФ».

ФИЛИППОВ ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ, КАНДИДАТ ИСТОРИЧЕСКИХ НАУК, ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА ПО НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА РЯЗАНСКОЙ ОБЛАСТИ, РЯЗАНЬ.

ХОРОШИЛОВА ОЛЬГА АНДРЕЕВНА, КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ТЕХНОЛОГИИ И ДИЗАЙНА.

ХУТОРНАЯ ОЛЬГА ИВАНОВНА, ЗАВЕДУЮЩАЯ ОТДЕЛОМ ПО УЧЕТУ ФОНДОВ САРАТОВСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ КРАЕВЕДЕНИЯ, САРАТОВ.

ЧУМИЧЁВА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА, ХРАНИТЕЛЬ КОЛЛЕКЦИИ ФОТОДОКУМЕНТОВ, ЗАВЕДУЮЩАЯ НАУЧНО-ФОНДОВЫМ ОТДЕЛОМ РЯЗАНСКОГО ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА.

Формат 210x297. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

Адрес редакции: 191186, Санкт-Петербург,
ул. Большая Морская, д. 35;
Тел./факс (812) 314-12-14; e-mail: office@rosphoto.org

Издательство «СПБОО «А-Я»
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 60
www.ayaorg.ru, office@ayaorg.ru

Отпечатано в ООО «Группа М»:
197376, г. Санкт-Петербург,
ул. Профессора Попова, д. 4а, строение 3