МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

Сборник докладов конференции «Фотография в музее»

Санкт-Петербург
2023

Сборник докладов конференции
«Фотография в музее» 2023 г.
Санкт-Петербург
Сборник издается один раз в год

При поддержке Министерства культуры Российской Федерации

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

Руководитель «Программы сохранения фотодокументов,
входящих в состав государственных фондов Российской Федерации» А. В. Максимова

Организаторы конференции и составители сборника докладов
Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО:
хранитель музейных предметов В. А. Гусак
ведущий специалист по изучению и популяризации предметов музейного фонда О. Ф. Уйманен
заместитель главного хранителя музейных предметов М. Г. Дынникова
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства:
старший научный сотрудник С. В. Лалетин
хранитель музейных предметов Н. Г. Бандурович
хранитель музейных предметов О. Б. Модзалевская
Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина:
заведующая отделом фотонегативных документов Н. С. Исар
старший научный сотрудник Д. В. Лаврова
хранитель музейных предметов З. Г. Марачева

В сборнике публикуются доклады конференции «Фотография в музее», ежегодно проводимой Государственным музейно-выставочным центром РОСФОТО. Основной темой в этом году стала театральная фотография.

Выпускающий редактор: А. Е. Смирнова
Переводчик: В. Е. Львов
Корректор: Е. В. Величкина
Оригинал-макет, верстка: А. Л. Макаров

Материалы публикуются в авторской редакции

Фото на обложке: Евгений Халдей. Портрет Сергея Образцова. 1967–1968. © РОСФОТО

ISSN: 2618-6683

© РОСФОТО

Содержание

От редакции 5

ТЕАТРАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

М. С. Валова 6
Русский балет Дягилева в фотографиях: пространство эксперимента (на примере коллекции фотографий Третьяковской галереи)

А. В. Зайчухина 11
Мастера русской музыки рубежа XIX–XX веков на фотографиях из собрания Владимиро-Суздальского музея-заповедника

А. А. Китаев 17
Театр в коммерческой фотографии второй половины XIX века

Д. В. Лаврова 28
Светопись русского драматического театра: фотографии второй половины XIX — начала XX века в собрании Театрального музея имени А. А. Бахрушина

Е. М. Матвеева 34
Краткий обзор театральных фотографий в собрании МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

Н. Н. Миронова 40
Домашние театральные постановки С. И. Мамонтова в фотографиях из собрания Музея-заповедника «Абрамцево»

П. А. Никитина 48
Театральная фотография в собрании Ярославского музея-заповедника

Ю. А. Полубнева 54
Коллекция фотоотпечатков М. А. Шерлинга в собрании Российской государственной библиотеки искусств

Г. С. Талипова 60
Театральная фотография XIX и XX веков в собрании Политехнического музея

И. О. Терентьева 65
Атрибуция польских балетных постановок по фотографиям ателье «Kloch & Dutkiewicz À Varsovie» из собрания Государственного Эрмитажа

С. В. Трошина 71
Зрелищные архитектурные сооружения на зарубежных фотографиях второй половины XIX — начала XX века из собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева

Е. Л. Харлова 79
Страницы истории Московской частной оперы (по материалам фондов Российского национального музея музыки)

С. В. Мартынова 84
Театральная история Ростова-на-Дону в материалах фотофонда ГБУК РО «Ростовский областной музей краеведения»

С. Е. Милованова 93
Ретроспектива фотообразов — гоголевские герои на сцене: из коллекции фотографий ГБУК г. Москвы «Дом Гоголя»

Л. И. Черепанова 98
Собрание фотографий с автографами в фондах Музея Большого театра России

СОВЕТСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ

М. З. Воробьева 103
Фотохроника сценических постановок музыкальных произведений Т. Н. Хренникова (по материалам архивного фонда композитора в Российском национальном музее музыки)

Т. В. Гинзбург 111
Оперетты Ю. С. Милютина на советской и зарубежной сценах. По фотоматериалам из фондов Российского национального музея музыки

Е. С. Кирсанова 117
Последние годы работы Краевого китайского театра во Владивостоке (1936–1938 годы): из коллекции негативов Н. А. Назарова

И. В. Колодка 123
Театральная фотография в фондовом собрании Мурманского областного краеведческого музея

И. В. Никитина 129
Флотский театр: фрагменты фотолетописи (из коллекции Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя)

Т. Р. Палицкая 134
Проект оформления Эль Лисицким неосуществленной постановки пьесы Сергея Третьякова «Хочу ребенка!» в фотографиях из собрания Государственной Третьяковской галереи

А. П. Пудалова 140
Актеры и роли: театральные постановки горьковских (нижегородских) театров в фотодокументах из фондов Государственного архива аудиовизуальной документации Нижегородской области

Ю. В. Ратомская 145
Артисты провинциальных театров в фотографиях 1920–1930-х годов из архива Владимира Никитича Лаптева-Ратомского

Т. Г. Сабурова 150
Большой балет Евгения Умнова

ОБЗОРЫ КОЛЛЕКЦИЙ

Е. В. Филиппова 156
Мемориальная коллекция фотографий и документов воинского начальника Н. Г. Соломатина в коллекции Тотемского музейного объединения

В. П. Фомина, Д. А. Фомина
Мир дяди Лени. Хроника одного села большой страны (из коллекции Акшуатского историко-этнографического музея имени В. Н. Поливанова) 160

Д. В. Митюрин
Интернет-музей АО «Ленгидропроект» как инструмент изучения и популяризации фотоматериалов по истории гидроэнергетической отрасли 166

Аннотации статей 172
Summaries 177
Сведения об авторах 182
About the Authors 184

От редакции

Конференция «Фотография в музее» проводится Государственным музейно-выставочным центром РОСФОТО с начала 2000-х годов. Она является частью «Программы сохранения фотодокументов, входящих в состав государственных фондов Российской Федерации» — важнейшим проектом, реализуемым РОСФОТО. Одна из основных задач Программы — обеспечить доступ и расширить знания о составе и содержании фотографических коллекций, хранящихся в российских музеях, архивах, библиотеках, а также о принципе комплектования фотофондов и об атрибуции фотоизображений.

За прошедшие годы конференция «Фотография в музее» превратилась в крупнейшую площадку, на которой музейные и архивные специалисты обмениваются опытом, обсуждают проблемы и задачи в области сохранения и изучения национального фотографического наследия. По итогам каждой конференции издаются иллюстрированные сборники докладов. Предметом обсуждений на конференциях становятся как общие вопросы работы с фондами, так и отдельные темы.

В 2023 году темой конференции была выбрана «Театральная фотография». Известно, что интерес к театральному искусству появился у светописи уже в первые десятилетия ее существования и с одинаковой силой продолжался на протяжении почти двух столетий. Будучи частью общественной жизни и одновременно обладая визуальной привлекательностью, театр стал для фотографии источником разнообразных актуальных сюжетов. В фондах российских музеев, архивов, библиотек хранится много фотографических коллекций, отражающих развитие театрального искусства и помогающих глубже узнать его историю. Понимание ценности этого наследия, его очевидной связи с историей российской культуры побудило организаторов конференции в 2023 году уделить внимание театральной фотографии.

Отношение к теме конференции со стороны музейного и архивного сообщества оказалось неожиданным. Активный интерес музейных, архивных, библиотечных специалистов был вызван стремлением поделиться результатами своих изысканий или рассказать об имеющихся на хранении уникальных собраниях, поскольку в разных культурных и научных институциях Российской Федерации давно велась исследовательская работа с театральными фотографическими коллекциями.

Основными вопросами, которые предстояло обсудить специалистам в ходе конференции, стали следующие: история и атрибуция фотографических коллекций, рассказывающих о развитии театра в России и за рубежом; специфика театральной фотографии; связь театральных фотографических коллекций с историей и культурой XIX–XX веков; деятельность фотографических ателье, фотографов, их наследие как материал для исследования истории театрального искусства и культуры прошлого.

М. С. Валова

Русский балет Дягилева в фотографиях: пространство эксперимента (на примере коллекции фотографий Третьяковской галереи)

Фотографическое наследие Русского балета Дягилева велико и разнообразно. Сам импресарио придавал большое значение фотографии как средству прежде всего предварительной рекламы своих артистов и спектаклей. Фотография явилась частью его политики привлечения зрителей, которую составляли, например, хорошо известные генеральные репетиции спектаклей Русских балетов для влиятельной публики и журналистов. Однако снимки имели также и исторический контекст — стремление зафиксировать образ, костюм, движения, декорации. И эстетический, как это прослеживается, например, в воспоминаниях английского фотографа Эмиля Отто Хоппе, который утверждал, что Дягилев не жалея сил изучал пробные снимки, всегда настаивая «на абсолютной правильности каждой позы»[1].

Проблематика исследования фотографической истории Русских балетов была обозначена Дж. Боултом[2]. Она состоит в первую очередь в разрозненности коллекций, что естественным образом вытекает из обширной географии: Париж, Нью-Йорк, Лондон, Берлин, Рим, Монте-Карло и др. Работы известных фотографов и студий: Ман Рея, П. Шумова, Б. Липницкого, Р. Дюркоопа, Э. Хоппе, А. П. де Мейера, Ж. Стрелецки, А. Брагалья, М. Арбутнота, О. Берта, А. Мануэля, братьев Г. и Л. Мануэлей и др. — рассредоточены по таким институциям, как музей Виктории и Альберта, Национальная портретная галерея в Лондоне, центр им Жоржа Помпиду, Новый национальный музей Монако, парижское агентство Roger-Viollet, Национальная библиотека Франции и др. В этой связи возникает и проблема атрибуции снимков: нередки случаи того, что в различных музеях, библиотеках одна и та же фотография датируется по-разному, поскольку исследователи, не имея других зацепок, устанавливают датировку по году премьеры балетной постановки, что не всегда корректно.

Коллекция снимков Русского балета Дягилева в Третьяковской галерее была собрана художником М. Ф. Ларионовым и передана из Франции по завещанию его второй жены, А. К. Томилиной, в 1989–1991 годах. Являясь оформителем и в какой-то мере хореографом Русских сезонов, в 1930-е годы он мечтал издать книгу об истории балета и приложил много усилий, чтобы собрать большой иллюстративный материал по дягилевской антрепризе, значительную часть которого составили именно фотографии. Чаще всего Ларионов выступал как активный коллекционер, сам разыскивая снимки, как это было, например, в случае со «Свадебкой» И. Стравинского в оформлении Н. Гончаровой (дата премьеры — июнь 1923). В 1937 году он обращался к режиссеру Русских балетов С. Григорьеву с просьбой найти снимки, но это был тот случай, когда художник не преуспел в собирательстве. Григорьев ему написал: «Был в Monte-Carlo, заходил к фотографу Numa[3] и спросил его относительно нужной Вам фотографии „Свадебки“. Он мне заявил, что никогда этот балет не снимал и никаких негативов „Свадебки“ не имеет. Я наводил справки, кто же делал эти снимки, оказалось, что это делал фотограф театра M[onte]-C[arlo], которого теперь нет…»[4] В архиве Ларионова сохранились лишь отпечатки постановки 1950-х годов.

Также коллекция пополнялась за счет личных связей с танцорами и их близкими. К примеру, Беатриса Больм, супруга А. Больма, в ответном письме от 24 апреля 1930 года обещала выслать художнику снимок мужа в «Подводном царстве» Н. А. Римского-Корсакова (год премьеры — 1911)[5]. Нередко сами артисты дарили Ларионову свои фотографии. Так, в архиве хранятся снимки с автографами Т. Карсавиной, Л. Мясина, О. Спесивцевой, С. Лифаря, М. Шабельской и др. Помимо фотографий, Ларионов собирал и открытки, например с изображением Л. Чернышевой, Т. Карсавиной, Л. Войциховского и др., выполненные по известным отпечаткам Э. Хоппе, Б. Липницкого, П. Шумова и др.

С. Дягилев устраивал настоящие рекламные кампании артистам, особенно звездному составу. Фотография здесь соседствовала с художественными афишами В. Серова, Л. Бакста, где изображались ведущие примы и премьеры, снимки публиковались в известных журналах, например в Comoedia Illustré. Эту деятельность можно проследить также на примере коллекции фотографий Третьяковской галереи.

В первые годы (1909 — начало 1910-х) на снимках фигурируют В. Нижинский, А. Павлова и Т. Карсавина (последняя являлась одной из самых популярных моделей Русских балетов, Дягилев ее очень ценил — она участвовала как в самых ранних, так и в более поздних постановках 1920-х годов). Особое продвижение Сергей Павлович организовывал для О. Спесивцевой, сотрудничество с которой, несмотря на желание импресарио, было непродолжительным (в 1916-м на гастролях в Америке, затем в 1921–1922 и в 1927–1929 годах) ввиду различного рода обстоятельств. В 1927 году, когда балерина вновь вступила в состав труппы, Дягилев дал большую рекламу вокруг ее имени, она была заявлена на главные роли во вновь поставленной «Жар-птице» И. Стравинского (балет был возобновлен в 1926 году в оформлении Н. Гончаровой) и в «Кошке» А. Соге (год премьеры — 1927). «Дягилеву очень хотелось, чтобы Спесивцева прошла с успехом. Он даже написал о ней в „Фигаро“ (чего никогда раньше не делал), объяснив, что, хотя Париж ее уже видел в Опера, по-настоящему ее надо смотреть в Русском балете»[6], — вспоминал об этом

эпизоде Григорьев. Вероятно, в рамках предварительной кампании и были организованы съемки балерины совместно с ее партнером С. Лифарем у известных парижских фотографов — братьев Г. и Л. Мануелей[7]. Однако, несмотря на всю рекламу импресарио, Спесивцева не смогла выступить в сезоне 1927 года в Париже, поскольку на репетиции сломала ногу.

Многочисленные съемки Сергей Павлович организовывал для хореографов Русских балетов. Например, в коллекции Третьяковской галереи представлено большое количество снимков В. Нижинского, Л. Мясина и С. Лифаря (особенно двух последних) — хореографов, которые в отличие от М. Фокина, Б. Нижинской, Дж. Баланчина сформировались под непосредственным влиянием Дягилева. В этом случае он давал одновременно рекламу ведущих артистов и открытых им балетмейстерских талантов. Похожая ситуация была и с новыми именами композиторов, которых импресарио продвигал (И. Стравинского, И. Маркевича). Однако результаты кампании с Сержем Лифарем вызвали другой эффект. Григорьев вспоминал, что в последние годы жизни Дягилев разочаровался в нем как в личности, в том числе из-за его любви к саморекламе[8]. Но стоит признать, что фотографии артиста в образах из «Оды» Н. Набокова (год премьеры — 1928), «Ромео и Джульетты» К. Ламберта (год премьеры — 1926), «Кошки» А. Соге (год премьеры — 1927), «Аполлона Мусагета» И. Стравинского (год премьеры — 1928) невероятно эффектны и композиционно удачно выстроены (это работы Ман Рея, Б. Липницкого, Дж. Гойнингена-Гюне).

В первые годы существования Русских балетов (1909 — первая половина 1910-х) Дягилев обращался к парижским мастерам, продолжающим традиции студийных фотографов XIX века (Надара, Ж. Ройтлингера и др.). Среди них: Огюст Берт, фотографировавший С. Федорову в образе Таор (1910)[9], Г. Розая, А. Нестеровскую, В. и О. Николаидис, выступавших в ролях половчанина и половчанок в «Половецких плясках» А. Бородина (1909 г.)[10]. Сравнивая эти кадры фотографа с другими снимками, например с фотографиями Веры Фокиной в костюме Л. Бакста в «Нарциссе и Эхо» Н. Черепнина (1911 г., хранится в музее Виктории и Альберта), можно сказать, что они выполнены в однотипном стиле на втором плане располагается задник, на фоне которого фигура артиста в роли. Так как А. Берт фотографировал Русский балет Дягилева в 1909–1911 годы и каждый сезон использовал новый задник, по его рисунку определяется год съемки: драпированный задник без рисунка — 1909-й, изображения облаков — 1910-й, лиственный орнамент — 1911 год.

Подобное оформление театральной съемки использовали в 1910–1920-е годы и другие известные фотографы. Примеры таких работ имеются в собрании отдела рукописей Третьяковской галереи: Э. Хоппе (Т. Карсавина в роли Шемаханской царицы в «Золотом петушке» Н. А. Римского-Корсакова, 1914[11]), М. Арбутнота (Л. Лопухова[12] и Т. Карсавина[13] — обе в роли Снегурочки из «Полуночного солнца» Н. А. Римского-Корсакова, вторая половина 1910-х и 1919), А. Брагальи (В. Немчинова в образе Снегурочки в «Полуночном солнце», 1920[14]), В. Дмитриева (А. Данилова в «Бале» В. Риети, 1929[15]), снимки студии братьев Г. и Л. Мануэлей, IRIS и др.

Портретная съемка представлена фотографиями Э. Хоппе (В. Фокина в «Шехеразаде» Н. А. Римского-Корсакова, 1914[16]), П. Шумова (Л. Соколова в «Весне священной» И. Стравинского[17], 1920), Ж. де Стрелецки (В. Немчинова в «Жар-птице» И. Стравинского,[18] втор. пол. 1910-х; М. Шабельская в «Петрушке» И. Стравинского,[19] 1916),

П. И. Шумов. Адольф Больм — Половчанин. «Половецкие пляски». Русский балет С. Дягилева. Париж. Нач.1910-х. Отпечаток на соленой бумаге. 23,9 × 32,4. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12189.
© Из собрания Государственной Третьяковской галереи

работавшего одно время на студию Ройтлингера. Стрелецки к тому же был автором известного снимка С. П. Дягилева 1910 года.

В 1910–1920-е годы в фотографической среде продолжало господствовать влияние пикториализма — течения, появившегося в конце XIX века, приравнивающего фотографию к живописи в стремлении избежать копирования реальности и возвести ремесло в сферу искусства. В съемке Русских балетов это влияние также нашло свое отражение, например в творчестве П. Шумова. Будучи революционером, он эмигрировал из России в 1907 году и обосновался в Париже, где освоил под руководством Ф. Бонне профессию фотографа. В 1911-м открыл собственную студию, и в этом же году состоялось знакомство с О. Роденом, повлиявшее во многом на его карьеру. С этого времени и до 1917 года Шумов был персональным фотографом скульптора, делал снимки его произведений, а также семейные фотографии[20]. В 1910–1920-е годы Петр Иванович стал известным портретистом в эмигрантских кругах русской интеллигенции, естественно, что в объектив его камеры попали также артисты Русского балета Дягилева.

Среди балетных фотографий П. Шумова, хранящихся в отделе рукописей, выделяется целый ряд снимков, выполненных в технике соляной печати. В 1910–1920-е годы эта техника уже считалась устаревшей (период бытования — 1839–1855), фотографы XX века обращались к ней исключительно ради художественного эффекта — для придания размытости фону и мягкой градации тонов.

Б. Липницкий. Сцена из спектакля «Ода». Русский балет С. Дягилева. Париж. 1928. Желатиносеребряный отпечаток. 23,4 × 15,8. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12619. Л. 6. © Из собрания Государственной Третьяковской галереи

Это снимки А. Больма в «Половецких плясках» (вероятно, начала 1910-х)[21], Л. Соколовой[22] и Л. Мясина[23] в «Параде» Э. Сати (1917), Л. Соколовой[24] в «Весне священной» (1920). Для большей стабильности изображения были тонированы, на них нанесен дополнительный слой покрытия. Шумов использовал технику соляной печати и в портретах, например в снимках Н. Гончаровой[25], и при фотографировании скульптур Родена в 1916–1918 годы (собрание ГМИИ им. Пушкина)[26]. К использованию этого приема в съемках артистов Русского балета прибегали и другие мастера, например немецкий фотограф Р. Дюркооп. Известны его снимки Л. Мясина в «Легенде об Иосифе», выполненные в 1914 году в Берлине[27]. Однако в отличие от технологии Шумова снимки Дюркоопа не тонированы, изображения менее стабильны и больше подвержены выцветанию. В подобном пикториальном стиле выполнен и снимок английского фотографа Raphael А. Даниловой в «Бале» 1929 года[28].

С развитием фотографической техники съемки в 1910–1920-е годы все чаще стали выходить за рамки студии, большую популярность набирал жанр репортажа. Появилась возможность не просто воссоздавать образы и движения в ателье на фоне занавеса, но и фотографировать действие на сцене. Многие известные фотографы портретного жанра шли в ногу со временем и расширяли деятельность своего ателье репортажными съемками. Яркий пример — парижский фотограф А. Мануэль. Популярный портретист, он фотографировал известных политических и научных деятелей, деятелей искусства Франции, Англии (снимки У. Черчилля, Ж. Жореса, М. Складовской-Кюри, Р. Пуанкаре, И. Кюри и др.), с 1910 года создал свою пресс-службу L'Agence universelle de reportage Henri Manuel. В годы Первой мировой войны вел фоторепортажи с места событий (эти фотографии Мануэля были уничтожены во время оккупации Франции немцами в начале 1940-х)[29]. Выполнял различные правительственные заказы, в 1929–1931 годы осуществил съемку в тюрьмах и в исправительных учреждениях для несовершеннолетних[30].

В собрании отдела рукописей хранятся фотографии со съемки балета «Кошка» (1927), выполненные студией А. Мануэля — хореографические группы, окруженные конструктивистскими декорациями из прозрачного пластика на фоне черного полотна Н. Габо и А. Певзнера 1927 года[31].

Широко освещается сценическое действие в кадрах Б. Липницкого, начавшего свою карьеру фотографа во Франции в 1921 году. Это съемки репетиций «Лиса» И. Стравинского 1929 года, на одной из фотографий виден сам хореограф — Лифарь, работающий с артистами[32]. Липницкому принадлежат также снимки балетов «Аполлон Мусагет» (1928), «Блудный сын» С. Прокофьева (1929), «Ода» (1928), «Бал» (1929), как студийные, так и выполненные непосредственно в ходе театрального действия. В случае с А. Мануэлем и Б. Липницким речь уже идет не о творчестве одного фотографа, а об ателье со штатом сотрудников и маркой имени мастера. Например, к концу 1920-х годов Б. Липницкий делит заказы со своими братьями — Жаком и Исааком, исполняя более важные сам[33]. Из представленных фотографий Третьяковской галереи только некоторые снимки помечены автографом

«Lipnitzki. Paris»: это несколько изображений из «Лиса», фотография С. Лифаря в образе Блудного сына, портреты О. Спесивцевой и пр.; другие помечены штампом или оттиском студии Липницкого. Таким образом, выработка общей стилистики ателье использовалась как прием узнаваемости и, как следствие, востребованности.

В этом же ряду снимков широко представлены изображения сцен «Шута» С. Прокофьева 1921 года в Лондоне, выполненные Foulsham & Banfield. В стилистическом отношении выделяются снимки Александра Стюарта (псевдоним SASHA), выполненные в коричневой тональности, фотографии имеют неровный и обрезанный край. Это съемки хореографических групп в «Кошке» (1927), «Бале» (1929), «Блудном сыне» (1929), «Лисе» (1929). Данный ряд фотографий служил для фиксации декораций постановок, хореографических и композиционных решений спектакля. Причем хореографическое отображение групп или дуэтов могло быть произведено не только на сцене, но и в студии (например, снимки Foulsham & Banfield «Волшебной лавки», 1919; «Русских сказок», 1918).

Начиная с 1921 года у Русского балета Дягилева появляется постоянная репетиционная база в Монте-Карло. В собрании галереи представлены работы фотографа Ж. А. Детайя, чья студия там действовала. В 1904 году Детай выкупил студию Numa Blanc, ее клиентуру, право пользования названием у фотографа Ф. Буше, который до этого выкупил ателье непосредственно у сына Нумы Блана в 1895 году[34]. Фотографии, выполненные Ж. Детайем, содержат либо личную подпись автора, либо подпись Numa Blanc, либо штамп студии.

Характерным для снимков Детайя было отображение движений артиста в роли, зачастую кинематографическое. Так, целым рядом снимков представлены Н. Зверев в «Докучных» Ж. Орика[35] (1924), В. Немчинова в «Искушении пастушки» М. Пиньоле де Монтеклера[36] (1924) или А. Никитина и С. Лифарь в «Зефире и Флоре» (1925)[37]. По выполненным изображениям артистов в студии можно воссоздать порядок их движений в танце. Акцент ставился не столько на образе танцора, сколько на фиксации хореографии, передаче пластических решений. Это подтверждают, например, студийные снимки Ф. Дубровской и С. Лифаря в репетиционном трико. Задача фотографии в этом случае — отобразить последовательность их движений[38].

Говоря о театральной фотографии того времени, нужно подчеркнуть ее тесную взаимосвязь с фотографией моды, особенно во Франции. Некоторые известные авторы снимков Русских балетов осваивали профессию начиная именно с заказов модных домов. Классический пример — Б. Липницкий. Он прибыл в Париж в 1921 году, а уже в 1922-м получил заказ от прославленного кутюрье П. Пуаре, который открыл фотографу двери в круг французской богемы и аристократии, доверив освещать его модные показы[39]. Следом были заказы от К. Шанель, Э. Скиапарелли, Ж. Ланвен и др. Помимо модельной съемки, Липницкий занимался хроникой нашумевших костюмированных балов и вечеринок, устраиваемых кутюрье (фотографии хранятся в агентстве Roger-Viollet). В снимках Липницкого — Ф. Дубровская в «Жар-птице»[40] (1926), С. Лифарь в «Аполлоне Мусагете»[41] (1928) или А. Долин и Л. Войциховский в «Блудном сыне»[42] (1929) — отображаются те же навыки, отработанные мастером на поприще фешен-фотографии: стремление к внешней эффектности, акцент на физические характеристики модели, использование аксессуаров, детализация. Эти снимки уже не одухотворенные образы, присущие пикториальным

Ж. Детай. Алисия Никитина — Флора, Серж Лифарь — Борей. «Зефир и Флора». Русский балет С. Дягилева. Монте-Карло. 1925. Желатиносеребряный отпечаток. 16,9 × 22,8. ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12329. Л. 2. © Из собрания Государственной Третьяковской галереи

традициям (к примеру, О. Спесивцева, парящая над землей в «Лебедином озере» работы П. Шумова[43]), — это танцоры из плоти и крови.

Взаимовлияние сказывалось также и на объекте съемки. Так, в самом начале 1920-х годов профессия манекенщицы только формировалась, на фотографиях этого периода зачастую у моделей не отработаны позы, они выглядят обычно. Например, на снимке А. Мануэля для рекламы платья Ж. Ланвен 1923 года для журнала Les Modes девушка демонстрирует платье просто раздвигая складки юбки в стороны[44]. Именно П. Пуаре в качестве своих моделей стал приглашать актрис, и впоследствии эта практика стала внедряться и другими домами моды[45]. То есть проходил своего рода процесс театрализации показов моды, создание образа женщины, носящей наряды haute couture.

Фотографией моды занимался и Ман Рей, первые коммерческие заказы по приезду в Париж художник получил в начале 1920-х годов также от П. Пуаре — он тоже снимал балы кутюрье, как и Липницкий[46]. Работы Дж. Гойнинген-Гюне, А. Мануэля, Ман Рея, Б. Липницкого в 1920-е годы публиковались в журналах Vogue, Les Jardin des modes, Les Modes, Femina, Vanity Fair и др. Из работ названных мастеров в коллекции Третьяковской галереи представлена съемка Дж. Гойнингена-Гюне, запечатлевшая С. Лифаря в роли ученика в «Оде»[47], где фотограф

умело работает с освещением. Эксперименты фотографа со светотенью делают образ артиста более динамичным. Говоря о творчестве Ман Рея, стоит отметить, что художник не разделял работу над коммерческим заказом и творчеством. Все его фотографии были своего рода экспериментом, поиском новых решений, будь то рекламная съемка или создание портретов знаменитостей. Хрестоматийная авангардистская фотография Ман Рея Б. Нижинской в роли Кикиморы из «Русских сказок» А. Лядова[48] (1922), также представленная в собрании галереи, является проявлением общей тенденции художника в портретной съемке — стремлением создать миф, не столько достоверный облик, сколько представление о нем[49]. Чтобы достичь этого эффекта, фотограф композиционно обыгрывает грим балерины. В снимках С. Лифаря в «Ромео и Джульетте»[50] (1926) или в «Барабо» В. Риети[51] (1925) Ман Рей также подчеркивает грим артиста, сочетая его с шахматными мотивами и общей фоновой конструкцией белого и черного или с игрой светотени. Этот элемент шахмат он применял, например, и для модельных съемок Пегги Гуггенхайм в платье П. Пуаре в 1924 году[52]. В последующем этот рефрен станет часто присутствовать в его творчестве, иногда в роли самостоятельного объекта. Фотохроника Русских балетов Дягилева 1909–1929 годов, представленная в собрании отдела рукописей Третьяковской галереи, отображает общие тенденции, характерные для истории фотографии в целом. Это стремление отойти от реальности в смысле ее копирования, проявившееся во влиянии традиций пикториализма или в модернистских приемах Ман Рея; сочетание коммерческого заказа с поисками творческих решений; выработка единой стилистики различных ателье (IRIS, студия Б. Липницкого, А. Мануэля, Numa Blanc) или создание бренда (Man Rey). Впоследствии прием узнаваемого стиля будет также использоваться в балетной фотографии, например, в творчестве братьев Сеймуров — в собрании галереи представлена их снимки артистов из «Золотого петушка» 1937 года в постановке полковника де Базиля (В. Г. Воскресенского), продолжавшего традиции дягилевского балета. Снимки артистов и спектаклей Русских балетов дают представление о театральных образах, декорациях, костюмах и одновременно несут в себе печать видения фотографа, зачастую смоделированного студийной реальностью. Репортажная съемка или зафиксированная череда кадров движений танцоров могут дать представление о хореографической составляющей балета. Фотографическое наследие, несомненно, является важным пластом для понимания истории самой нашумевшей в начале XX века мировой балетной антрепризы, аккумулирующей творчество известных европейских фотографов.

---

[1] Цит. по: *Минин О.* Русский балет Дягилева и наследие Э. О. Хоппе // Сто одна фотография. Эмиль Отто Хоппе и Русский балет. М., 2018. С. 132.
[2] *Боулт Дж. Э.* Сто одна фотография. Э. О. Хоппе и Русский балет // Там же. С. 7–8.
[3] Имеется в виду Ж. А. Детай, владелец студии Numa Blanc в Монте-Карло.
[4] Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Ф. 180. Ед. хр. 6093. Л. 1.
[5] Там же. Ед. хр. 5794. Л. 9.
[6] *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева. М., 1993. С. 191.
[7] ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12332. Л. 2–4, Ед. хр. 12488. Л. 1.
[8] *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева. М., 1993. С. 195.
[9] ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12502. Л. 1–3.
[10] Там же. Ед. хр. 12442. Л. 1–2; Ед. хр. 12398. Л. 1–2; Ед. хр. 12520. Л. 2–4.
[11] Там же. Ед. хр. 12267. Л. 1.
[12] Там же. Ед. хр. 12343. Л. 1–2.
[13] Там же. Ед. хр. 12269. Л. 1.
[14] Там же. Ед. хр. 12391. Л. 4.
[15] Там же. Ед. хр. 12234. Л. 1–2.
[16] Там же. Ед. хр. 12260.
[17] Там же. Ед. хр. 12469. Л. 1–3.
[18] Там же. Ед. хр. 12388. Л. 1.
[19] Там же. Ед. хр. 12535. Л. 1.
[20] Русский парижанин: Фотографии Петра Шумова = Un parisien russe: Photographies de Pierre Choumoff. М., 2000. С. 29.
[21] ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12189.
[22] Там же. Ед. хр. 12471. Л. 4.
[23] Там же. Ед. хр. 12369. Л. 1.
[24] Там же. Ед. хр. 12468. Л. 1–3.
[25] Там же. Ед. хр. 11985; Ед. хр. 12000.
[26] Подробнее см.: *Давыдова М.* Соляные отпечатки Петра Шумова из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина // Материалы научной конференции в рамках выставки «Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии». URL: http://e-books.artsmuseum.ru/talbot/davidova/ (дата обращения: 17.10.2022).
[27] ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12362. Л. 1–7; Ед. хр.12363–12364.
[28] Там же. Ед. хр. 12227.
[29] Подробнее о А. Мануэле и его студии см.: *Denoyelle, F.* La lumière de Paris: en 2 vol. Vol. 2. Les usages de la photographie, 1919–1939. Paris, 1997. P. 73–86.
[30] *Denoyelle, F.* Le studio Henri Manuel et le ministère de la Justice: une commande non élucidée // Revue d'histoire de l'enfance «irrégulière». Le Temps de l'histoire. No. 4. 2002. P. 127.
[31] ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12602. Л. 1–5.
[32] Там же. Ед. хр. 12607. Л. 2.
[33] *Denoyelle, F.* Lipnitzki: Le manifique. Paris, 2013. P. 18.
[34] Journal du Monaco du 18 juin 1895. P. 2; Journal du Monaco du 22 novembre 1904. P. 4.
[35] ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12255. Л. 2–8.
[36] Там же. Ед. хр. 12389. Л. 1–5.
[37] Там же. Ед. хр. 12329. Л. 1–2.
[38] Там же. Ед. хр. 12321. Л. 1–4.
[39] Подробнее см.: *Denoyelle, F.* Lipnitzki… P. 12–18.
[40] ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12246. Л. 3.
[41] Там же. Ед. хр. 12299. Л. 5.
[42] Там же. Ед. хр. 12562. Л. 6.
[43] Там же. Ед. хр. 12483. Л. 1.
[44] *Denoyelle, F.* La lumière de Paris. Vol. 2. Les usages de la photographie, 1919–1939. P. 293.
[45] Ibid. P. 247.
[46] Подробнее см.: *Аверьянова О. Г.* Ман Рей фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду: дис. … д-ра искусствоведения. М., 2021. С. 317–329.
[47] ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12307.
[48] Там же. Ед. хр. 12403. Л. 1. — Оригинальный негатив хранится в Центре Помпиду в Париже.
[49] Подробнее см.: *Аверьянова О. Г.* Ман Рей фотограф модернизма… С. 299–316.
[50] ОР ГТГ. Ф. 180. Ед. хр. 12309. Л. 4–6.
[51] Там же. Ед. хр. 12298. Л. 1–2.
[52] Centre Pompidou. Inv. AM 1994–394 (4071).

А. В. Зайчухина

Мастера русской музыки рубежа XIX–XX веков на фотографиях из собрания Владимиро-Суздальского музея-заповедника

В фондах Владимиро-Суздальского музея-заповедника хранится ряд фотографий известных музыкантов и композиторов. Большинство из них относится к рубежу XIX–XX веков; это фотопортреты выдающихся музыкантов: С. И. Танеева, А. К. Глазунова, а также парный портрет С. И. Танеева и В. И. Сафонова. Кстати сказать, все они были директорами столичных консерваторий. Бóльшая часть фотографий — снимки известных фотографов — Р. Ю. Тиле[1], М. Н. Конарского[2], А. Ф. Эйхенвальда[3], О. Ренара[4] и др. Благодаря этому факту была проведена работа по атрибуции: уточнены даты создания фотографий и, соответственно, возраст портретируемых.

В 2021 году отмечался юбилей — 165 лет со дня рождения С. И. Танеева. Материалы из семьи Танеевых представлены в собрании музея-заповедника в том числе и в коллекции «Фотографии». Фотографии были переданы музею в дар внучатыми племянницами композитора — внучками его брата, Владимира Ивановича Танеева[5], — Борисевич Татьяной Васильевной и Гайворонской Надеждой Федоровной.

Композитор, пианист, педагог, теоретик и общественный деятель Сергей Иванович Танеев родился 25 ноября 1856 года во Владимире в дворянской семье. Его старший брат, Владимир Иванович, занимался исследованием истории рода Танеевых, изучал и хранил семейные документы. Дворянский род Танеевых известен с XV века. Иван Ильич Танеев служил во Владимире советником палаты государственных имуществ. Ко времени рождения Сергея ему было почти 60 лет, он вышел в отставку и в 1865 году перевез семью из Владимира в Москву.

Детский портрет Сергея Танеева, хранящийся в музейном собрании, выполнен во Владимире в фотоателье Н. Мейера[6]. На обороте указана точная дата — апрель 1865 года, т. е. до отъезда семьи в Москву. Фотография на белом паспарту. На снимке Сережа Танеев в возрасте восьми с половиной лет, изображен стоя, в полный рост, анфас. Одет в длинную клетчатую рубашку навыпуск, темный камзол и шаровары, заправленные в сапоги.

Десятилетний Сергей Танеев попал в первый набор учащихся Московской консерватории. Его педагогом по классу фортепиано стал основатель и первый директор консерватории Николай Григорьевич Рубинштейн, основы музыкальной композиции преподавал Петр Ильич Чайковский. Все это было предметом гордости родителей Танеева.

Иван Ильич Танеев (1796–1879), отец композитора, родился в с. Архангельское Нижегородской губернии. Выпускник словесного и медицинского отделений Московского университета, магистр словесных наук, сотрудник Общества любителей российской словесности при Московском университете, он проявлял интерес к наукам и искусству, любил музыку и играл на нескольких музыкальных инструментах. Будучи композитором-любителем, Иван Ильич заботился о раннем музыкальном воспитании своих детей, но музыкой увлекся только младший сын — Сергей.

В коллекции «Фотографии» ГВСМЗ хранится портрет И. И. Танеева, выполненный в фотоателье А. Ф. Эйхенвальда (между 1876–1879 гг.). Фотография наклеена на паспарту из светлого картона. На обороте паспарту имеется надпись с рекламой фотографии А. Эйхенвальда в Москве. Даты жизни И. И. Танеева известны, поэтому мы можем достаточно точно датировать снимок.

Варвара Павловна Танеева (1822–1889), мать композитора, родилась во Владимире. Именно Варвара Павловна подала прошение о помещении сына в Московскую консерваторию. Этот документ хранится в архиве Музея имени Н. Г. Рубинштейна при консерватории. Фотография из собрания музея-заповедника с портретом Варвары Павловны Танеевой при поступлении записана в учетную документацию с датой «середина XIX в.». На лицевой стороне паспарту типографская печатная надпись:

Неизвестный автор. Портрет Пелагеи Васильевны Чижовой — няни и друга композитора С. И. Танеева. 1910–1911. Типографский оттиск. 33 × 23 (лист). В-30918/1. Г-5571. ГК № 3261016. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Фотоателье «Русская светопись». Портрет Сергея Ивановича Танеева. Москва. 1870-е (?). Фотоотпечаток. 9 × 5,2 (изображение); 10,5 × 6,5 (паспарту). В-13736. ФТ-1000. ГК № 002346864. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

«A. DEPLACE», а на обороте реклама фотографии Альфонса Дель-Паче в Санкт-Петербурге. По нижнему краю рукописная надпись синей пастой шариковой ручкой: «Варвара Павлов / Танеева». В рекламной надписи содержится адрес: Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 26. Таким образом, снимок выполнен не в середине XIX века, как считалось ранее, а несколько позже — в 1867–1868 годах.

Варвара Павловна скончалась в 1889 году. Она похоронена вместе с мужем в московском Донском монастыре. Кончина матери была для С. Танеева тяжелым ударом. В одном из произведений он, можно сказать, увековечил свою мать. В детстве, возможно во Владимире, Варвара Павловна читала сыну стихи философа-славянофила Алексея Хомякова. Они произвели на композитора настолько сильное впечатление, что на стихи Хомякова Танеев создал кантату «По прочтении псалма» (музыкально-поэтическое воплощение 49-го псалма Давида) — свое последнее крупное произведение. На титульном листе партитуры, которую Танеев закончил в год своей смерти, в 1915 году, есть посвящение: «Памяти матери моей, Варвары Павловны Танеевой». Через месяц после ее смерти Танеев принял решение уйти в отставку. Из родительского дома в Обуховом переулке Сергей Танеев переехал на другую квартиру — в Сивцев Вражек. Вместе с композитором переехала его няня, Пелагея Васильевна, которая занималась решением всех бытовых вопросов. Вместе со своим воспитанником Пелагея Чижова прожила полвека.

В собрании ГВСМЗ хранится типографский оттиск с портретом Пелагеи Васильевны Чижовой. Оттиск выполнен в 1910–1911 годах с фото П. Павлова. Портрет подарен в 1981 году московским коллекционером П. Ф. Колесовым, создателем народного музея С. И. Танеева в деревне Дютьково Московской области. Музей расположен в доме, где жил и умер Сергей Иванович Танеев. Своей няне он посвятил романс на стихи Я. П. Полонского «В годину утраты». Ноты этого романса вместе с ее портретом композитор дарил своим близким друзьям.

В 1875 году в возрасте 19 лет Сергей Танеев окончил Московскую консерваторию по двум специальностям — фортепиано у Н. Г. Рубинштейна и композиции у П. И. Чайковского — и первым в ее истории получил золотую медаль.

Примерно к этому времени можно отнести портрет С. Танеева, выполненный в фотоателье «Русская светопись» в Москве. Портрет погрудный, в овале. Волосы Танеева зачесаны на косой пробор, редкая бородка, усы; Танеев одет в костюм с большими лацканами, белую сорочку; галстук завязан бантом. Фотография наклеена на паспарту с рекламой фотоателье на лицевой стороне и обороте. Кроме того, на лицевой стороне паспарту присутствует надпись: «лит. К. Эргот»[7].

В 1878 году Чайковский предложил Танееву, которому было всего лишь 22 года, взять на себя его консерваторскую нагрузку: курс гармонии, анализа музыкальных форм и полифонии. В 1881 году, в возрасте 24 лет, Танеев был утвержден в должности профессора консерватории и после кончины Рубинштейна взял фортепианный класс. В 1885 году по рекомендации Чайковского Сергей Танеев был избран на пост директора консерватории. Ему в это время не было и 29 лет.

Портрет С. И. Танеева из собрания ГВСМЗ, выполненный в фотомастерской Тиле и Опитца[8], записан в главную инвентарную книгу музея-заповедника с датой «конец XIX в.». На паспарту имеется реклама фотоателье с указанием его адреса: «Москва, Кузнецкий мост, дом кн. Гагарина». Эта информация помогла уточнить датировку снимка. С 1882 года по 5 мая 1886 года совладельцем заведения Р. Ю. Тиле был Ф. О. Опитц[9]. К этому же времени можно отнести портрет Танеева, выполненный в Москве в фотоателье М. Н. Конарского. Кроме того, внешний облик портретируемого говорит нам о том, что оба снимка близки по времени исполнения.

Став профессором консерватории, С. И. Танеев продолжал учиться. Он был ученым-музыковедом, его научные исследования связаны с фольклором и полифонией. Результатом исследований в области фольклора стала статья «О музыке горских татар» — первая работа по описанию музыкального фольклора Кавказа. Примером исследований в области источниковедения может служить работа об ученических рукописях Моцарта. Научные интересы Танеева характеризуют его как композитора. По свидетельству Б. Яворского, он «живо интересовался, каким образом такие мастера, как Бах, Моцарт, Бетховен, добивались своей техники»[10]. Научные труды Танеева и сегодня не потеряли своей актуальности.

В течение всей жизни Танеев-педагог работал над повышением качества обучения музыке и подготовкой профессионалов. Его заслугой стали качественные изменения преподавания в классах контрапункта[11], канона и фуги.

О. Ренар. Портрет Сергея Ивановича Танеева и Василия Ильича Сафонова. 1886–1889. Фотоотпечаток. 14,2 × 10,5 (изображение); 16,7 × 11 (паспарту). В-13738. ФТ-8228. ГК № 002348020. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Работа С. И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма», изданная в Лейпциге в 1909 году, в настоящее время хранится в собрании ГВСМЗ в коллекции «Книга гражданской печати»; она актуальна и сейчас.

Ученики Танеева: Сергей Рахманинов, Александр Скрябин, Николай Метнер и многие другие — стали частью его семьи. В свободное время Танеев любил играть с ними в шахматы. Сам же он был не только виртуозным пианистом, но и прекрасным шахматистом.

Любознательный Сергей Танеев был эсперантистом. Композитор вел дневник на эсперанто, переписывался с основателем эсперанто Заменгофом[12], написал на новом языке несколько статей (сведения о романсах, написанных Танеевым на эсперанто, документально не подтверждены).

Композитор Танеев оставил потомкам богатое творческое наследие. Синтезируя все лучшее в музыке, будучи последователем классики, он искал собственное направление, манеру, предугадал многие направления музыкального искусства.

Единственная его опера — «Орестея»[13] — образец претворения античного сюжета в русской музыке. Либретто этой оперы хранится в коллекции «Документы» Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Опера была завершена в июле 1894 года. Ее первая постановка состоялась 5 октября 1895 года в Мариинском театре в Петербурге. В 1895 году Танеев часто бывал в столице, где сблизился с композиторами Римским-Корсаковым и Глазуновым.

В 1884 году Танеев написал кантату на слова А. К. Толстого для хора и оркестра «Иоанн Дамаскин». Он возродил популярный в отечественной музыке XVII–XVIII веков жанр — хоры a cappella, написал более 40 хоров. Танеев относился к хору как к вокальному оркестру, его интересовала драматургия исполнения. В дальнейшем русский камерный ансамбль получил развитие в творчестве Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, В. Я. Шебалина.

В 1889 году из-за неудовлетворенности административной работой Танеев принял решение заняться творческой деятельностью. Он оставил свой пост с сохранением педагогической нагрузки. Его преемником стал Василий Ильич Сафонов.

В Московскую консерваторию Сафонов был приглашен в 1885 году по предложению П. И. Чайковского. Познакомившись с деловыми качествами Сафонова, Чайковский и Танеев уговорили музыканта в 1889 году взять на себя руководство консерваторией — начался новый период в ее истории. Энергичный и властный, Сафонов-администратор перестроил весь учебный процесс, ввел строгую дисциплину, привлек к преподаванию лучшие музыкальные силы России, наладил концертную деятельность Московского отделения Русского музыкального общества. Одной из важнейших его заслуг считается постройка в Москве нового здания консерватории и приобретение органа для Большого зала.

В собрании ГВСМЗ хранится интересный портрет двух выдающихся музыкантов — Сергея Ивановича Танеева и Василия Ильича Сафонова. Это студийный постановочный снимок — позируя вместе, они готовы к выполнению своих планов: спокойный и мудрый С. И. Танеев — к творческим занятиям; решительный и энергичный, с пронзительным взглядом В. И. Сафонов — к новым свершениям в качестве педагога, музыканта, а далее директора Московской консерватории, дирижера. И ничего еще не предвещает о будущих конфликтах.

Этот парный портрет музыкантов выполнен в фотоателье Отто Ренара. Фотография наклеена на паспарту из розового картона с рекламой и адресом фотоателье: «Газетный переулок, дом баронессы фон Шеппинг, против частного Оперного Театра в Москве», на обороте паспарту имеется надпись: «Э. И. Глейцман С. П. Б. и Москва»[14].

Сафонов создал великолепный симфонический оркестр студентов и такой же хор. Приобрели славу консерваторские концерты. Наше внимание привлекла интересная фотография с изображением хористов, расположенных в несколько рядов, на сцене зала. В центре перед хором — дирижер. За хористами — большой орган. В учетную документацию музея-заповедника при поступлении в 1970 году данная фотография внесена с названием «Репетиция музыкального произведения» и датой «начало XX в.». Фотография наклеена на паспарту из светлого картона; на лицевой стороне паспарту внизу справа присутствует тисненая надпись: «А. С. Курбатовъ / МОСКВА Б. ПРЕСНЯ»; на обороте паспарту рукописная надпись графитным карандашом: «Репетиция музыкального произв. / С. И. Танеева / Москва, Б. Пресня». При многократном увеличении цифрового изображения можно рассмотреть лица и сделать вывод, что снимок выполнен в Московской консерватории, а хором дирижирует В. И. Сафонов.

Музыковеды и исследователи считают, что Танеев, предлагая Сафонова на должность директора консерватории, не учел его диктаторских качеств. Составленный в 1901 году проект Устава Московской консерватории делал Сафонова фактически единоличным руководителем учебного заведения. Танеев был сторонником коллегиального

А. С. Курбатов. Репетиция музыкального произведения. Москва. Нач. XX в. Фотоотпечаток. 22,5 × 28,2 (изображение); 33,3 × 45,3 (паспарту). В-12075. ФТ-4949. ГК № 2342772. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

метода руководства, выступал с критикой единовластных действий директора и скоро возглавил оппозицию. Борьба Сафонова за укрепление учебной дисциплины в консерватории, его непростой характер, а также отношение к революционному движению и забастовочному комитету студентов привели к конфронтации с частью профессоров и студентов. К этому прибавился личный конфликт с Танеевым, который в 1905 году написал заявление об уходе.

Любимый ученик Чайковского, ближайший друг и первый исполнитель почти всех его крупных фортепианных сочинений, Сергей Иванович Танеев почти 20 лет посещал дом Чайковского в Клину, разбирал нотные рукописи композитора, оказывал помощь его брату, Модесту Ильичу Чайковскому, в организации музея. В 1915 году Танеев простудился на похоронах своего ученика А. Н. Скрябина и через два месяца умер от пневмонии.

В. И. Сафонов в 1906 году взял отпуск и уехал на гастроли в Америку. В 1906–1909 годах жил в США, был главным дирижером Нью-Йоркского филармонического оркестра и одновременно директором Национальной консерватории в Нью-Йорке. Позже вел концертную работу в России, где показал себя как выдающийся дирижер и пианист-ансамблист. Сафонов много гастролировал за рубежом, активно пропагандировал музыку русских композиторов. Последний концерт Сафонова в Москве состоялся 4 февраля 1917 года и был посвящен памяти его ученика — А. Н. Скрябина. Василий Ильич Сафонов умер в феврале 1918 года. Новая власть не простила сыну генерала царской армии, тестю министра финансов близость его дочери Анны (1893–1975) с адмиралом Колчаком. По этим причинам имя Сафонова в советской литературе практически отсутствовало до 1950-х годов. Победа на Первом международном конкурсе им. П. И. Чайковского в 1958 году в Москве Ван Клиберна[15], который был учеником Р. Я. Бесси-Левиной[16], привлекла внимание к личности В. И Сафонова и его творчеству. Во время своих гастролей в Киеве Ван Клиберн встретился с дочерью Сафонова, Анной Васильевной, и написал ей: «Я приветствую еще одну дочь моего музыкального деда»[17]. В 1959 году был отмечен 100-летний юбилей Сафонова.

Анализ коллекции фотографий выдающихся музыкантов рубежа XIX–XX веков завершает единственный в собрании ГВСМЗ портрет выдающегося музыканта, композитора, директора Петербургской консерватории Александра Константиновича Глазунова.

Снимок выполнен в фотоателье Дмитрия Ивановича Быстрова в 1916 году, о чем свидетельствует надпись на лицевой стороне. На обороте фотографии черными чернилами сделана дарственная надпись: «Талантливому музыканту / А. А. Касьянову на / добрую память от

искренне / преданного доброжелателя А. Глазунова», с нотным автографом и датой «30 мая 1918». Для определения произведения, которому принадлежит музыкальный автограф, мы обратились к преподавателю Владимирского музыкального колледжа им. А. П. Бородина И. П. Жаровой. Был получен ответ, что это строка из Симфонии № 8 ми-бемоль мажор (соч. x83 Allegro Moderato) — широкая, величавая тема главной партии.

Александр Константинович Глазунов в 1905 году стал директором Петербургской консерватории, где основал оперную студию и студенческий оркестр, значительно повысил требования к студентам и преподавателям, в конце каждого учебного года лично присутствовал на всех экзаменах и писал характеристики на каждого студента. Учебные задачи стали для Глазунова основными, потеснив композиторские замыслы. Особенно широко развернулась его педагогическая и общественно-музыкальная работа в годы революции и Гражданской войны. И хотя в письмах композитор жаловался: «Я так перегружен консерваторской работой, что я не успеваю о чем-либо думать, как только о заботах настоящего дня», общение с учениками стало для него насущной необходимостью[18].

Молодежь также тянулась к Глазунову, чувствуя в нем настоящего мастера и учителя. Дарственная надпись на фотопортрете А. К. Глазунова, выполненная в 1918 году, адресованная юному музыканту Александру Касьянову[19], окончившему в том году Петроградскую консерваторию, показывает, с каким уважением Глазунов обращался к своему ученику, а выбранный нотный автограф должен был стать напутствием и своеобразной установкой молодому человеку на будущее. Летом 1918 года Александр Касьянов переехал из голодного Петрограда в Нижний Новгород и остался там навсегда.

Рассмотренные выше фотопортреты поступили в коллекции разными способами: в составе личных фондов, от частных лиц и т. д. Работая над настоящей статьей, совершенно неожиданно мы столкнулись с необычной ситуацией. В ходе реставрационных работ произведения из коллекции «Самодеятельное изобразительное искусство» была обнаружена фотография. В работе художника Алексея Егоровича Альфонса[20] «Сваха» (1971–1972) между основой и задником обнаружена фотография со студийным художественным портретом мужчины. Фотография наклеена на белое паспарту с тисненой золотой надписью «Мясковский Н. Я. / 1881–1950». Случай ли это или мистика, но портрет Николая Яковлевича Мясковского[21] продолжает наш ряд величайших композиторов, музыкантов и музыкальных педагогов.

Н. Я. Мясковский принадлежит к композиторам, формирование которых пришлось на переходный период между русской классикой конца XIX века и началом нового, модернистского периода в истории музыки. Конфликт двух эпох впоследствии определил поиски самостоятельных путей развития советского композиторского искусства. Мясковский, считающийся отцом советского симфонизма, был одной из ключевых фигур этого процесса. Мы не знаем причин, по которым художественный портрет Н. Я. Мясковского достаточно большого формата и очень приличной сохранности оказался спрятанным внутри картины. Мы также не знаем, каким образом портрет оказался у чувашского художника. А. Е. Альфонс умер 8 мая 2019 года. Вопрос об интересной находке на сегодняшний день остается открытым, подлежит обсуждению на реставрационном совете и экспертной фондово-закупочной комиссии музея-заповедника.

Д. И. Быстров. Портрет композитора Александра Константиновича Глазунова. Петроград. 1916. Фотоотпечаток. 13,8 × 8,8. В-39302. ФТ-7301. ГК № 002340236. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

В результате настоящего исследования были выделены и исследованы фотографии музыкантов рубежа XIX–XX веков в составе фотографического фонда музея-заповедника, уточнены некоторые датировки, введены в научный оборот новые предметы. Подводя итоги, отметим, что фотопортреты музыкантов XIX–XX веков в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника являются редкими историческими документами, благодаря которым нам открываются интересные факты истории.

[1] Ричард Юльевич Тиле (1843–1911) — выходец из Саксонии, российский ученый, фотограф, пионер аэрофотографии и инженерной фотограмметрии в России, автор трудов по фотографии.

[2] Мариан Николаевич Конарский (?–1901) — уроженец Царства Польского; в 1869–1899 гг. вместе с супругой стали фотографами Императорских театров в Москве.

[3] Александр Федорович Эйхенвальд (1863–1944) — выпускник Академии художеств, неклассный художник, владел фотографическим заведением в Петербурге до 1866 г., с 1867 г. открыл заведение в Москве. Первый московский фотограф, который стал снимать при электрическом освещении.
[4] Отто Ренар (1865–1943) — фотограф двора Его Величества короля Сербского. Работал в Москве в 1881–1900 гг.
[5] Танеев Владимир Иванович (1840–1921) — русский философ, адвокат и общественный деятель из рода Танеевых, старший брат композитора С. И. Танеева.
[6] Николай Григорьевич Мейер — фотограф, владел фотоателье во Владимире с 1864 по 1870-е гг.
[7] Эргот Каспар — владелец литографии с 1865 г.
[8] Франц Осипович Опитц (1838–?) — фотограф, классный художник.
[9] *Шипова Т. Н.* Фотографы Москвы (1839–1930): биографический словарь-справочник. М.: Совпадение, 2006. С. 216.
[10] Яворский Болеслав Леопольдович (1877–1942) — российский музыковед, педагог, композитор, общественный деятель. В 1903 г. окончил Московскую консерваторию по классам композиции С. И. Танеева и фортепиано Н. Е. Шишкина. Один из организаторов Народной консерватории в Москве (1906). Профессор Киевской консерватории и Музыкально-драматического института им. Н. В. Лысенко, директор Народной консерватории в Киеве. С 1921 г. жил в Москве. Член ГАХН (1921–1931). В 1932–1939 гг. — старший редактор Музгиза.
[11] Контрапункт (или полифония) — искусство сочетания нескольких голосов в музыкальном произведении, причем между этими голосами установлены паритетные отношения — каждый из них выразителен.
[12] Заменгоф Людвик Лазарь (1859–1917) — русский и польский врач-окулист и лингвист, известен как создатель эсперанто — наиболее успешного из сконструированных международных языков. Также известен по псевдониму Доктор Эсперанто, под которым он опубликовал в 1887 г. свою работу «Международный язык», включающую описание языка и учебник.
[13] «Орестея» — опера С. И. Танеева по мотивам одноименной трагедии Эсхила.
[14] Глейцман Эрнест Иванович (Людвигович) — владелец фабрики по производству бристольского картона с собственным литографическим заведением.
[15] Полное имя Ван Клиберна — Харви Лейвэн (Ван) Клайберн — младший (1934–2013), американский пианист, первый победитель Международного конкурса им. П. И. Чайковского (1958).
[16] Левина Розина Яковлевна (урожденная Бесси; 1880–1976) — американская пианистка и музыкальный педагог российского происхождения, принадлежала к пианистической школе Сафонова.
[17] *Книппер А. В.* «Милая, обожаемая моя Анна Васильевна...». URL: https://royallib.com/book/knipper_anna/milaya_obogaemaya_moya_anna_vasilevna.html (дата обращения: 07.04.2021).
[18] *Заболотная Н. В.* Александр Константинович Глазунов. URL: https://www.belcanto.ru/glazunov.html (дата обращения: 05.04.2021).
[19] Касьянов Александр Александрович (1891–1982) — советский и российский композитор, дирижер, пианист, педагог и общественный деятель. Родился в Нижнем Новгороде. Окончил Петроградскую консерваторию. После возвращения служил дирижером симфонического оркестра, руководил музыкальной самодеятельностью, принимал активное участие в организации Народной консерватории. Работал директором и преподавателем музыкального техникума, заведовал музыкальной частью Горьковского академического театра драмы, был педагогом Горьковской консерватории (с 1957 года — профессор). Выступал в качестве пианиста на концертах, руководил первым в России радиоконцертом из Нижнего Новгорода. Автор музыки опер «Фома Гордеев» и «Степан Разин» и многих других известных произведений разных музыкальных жанров.
[20] Альфонс Алексей Егорович (1937–2019) — самодеятельный художник. Родился в Чувашии. В 35 лет стал студентом художественно-графического факультета Чувашского государственного педагогического института им. И. Я. Яковлева.
[21] Мясковский Николай Яковлевич (1881–1950) — российский и советский композитор, музыкальный педагог и критик, музыкально-общественный деятель. Народный артист СССР. Лауреат пяти Сталинских премий. Доктор искусствоведения. Один из крупнейших симфонистов первой половины XX века, создавший в 1908–1949 годах 27 симфоний.

А. А. Китаев

Театр в коммерческой фотографии второй половины XIX века

I. Театр и портрет

Как известно, парижанин Луи Дагер был человеком, не чуждым театру: в 16-летнем возрасте он поступил учеником в мастерскую театрального живописца-декоратора Гранд-опера, затем работал главным художником театра «Амбигю-Комик», а в 1822 году совместно с компаньоном создал популярнейшую во французской столице диораму. Между тем не световые эффекты этого зрелищного искусства обессмертили имя Дагера — в 1838 году театральному художнику удалось удержать летучие зеркальные изображения на «дощечке с накладным серебром». Несмотря на несовершенство метода — новоявленному дагеротипу не удавалось «списывать живые существа», — отданный в дар человечеству необычный инструмент стремительно оттачивался, и вскоре во дворах и на крышах больших городов засверкали стеклами фонари дагеротипных кабинетов. Первое дагеротипное заведение на берегах Невы осенью 1841 года открыли два петербургских литографа — Альфред Давиньон и Анри (Генрих) Фоконье. «В Никольской улице, близ Большого театра, в доме Гюбеня есть палисадник, в котором устроена беседка, — сообщал журнал „Маяк“, — и здесь-то, благодаря солнцу и изобретательности Дагера, совершаются чудеса»[1].

Как и всякая невидаль, «нового рода живопись» стала пользоваться огромным спросом в рядах рафинированной публики, и, как следствие, в Петербурге росло число «дагеротипщиков». Дагеротип был дорогим удовольствием — снять с себя «нарисованный самим солнцем» портрет могли позволить себе лишь завсегдатаи кресел лож и партера. Зрителям с галерки, да и самим артистам побаловать себя новомодной диковинкой было не по карману. Поэтому на дошедших до нашего времени портретах по методу Дагера мы можем увидеть лишь представителей высших сословий российского общества. Правда, случались исключения. Попущением обычно немилосердного к «серебряным дощечкам» Хроноса до наших дней дожил редкий групповой портрет служителей и поклонников Мельпомены[2]. На уникальном дагеротипе запечатлена веселая компания из пяти человек: страстный театрал лейб-гусар А. А. Стахович, артист Малого театра С. В. Шумский, артисты Александринского театра А. Е. Мартынов и А. М. Максимов, а среди них модный фотограф Л. С. Левицкий. Пластинка с этим сюжетом могла достаться только одному из пяти снявшихся. Несмотря на жажду многих театралов обладать портретами знаменитостей, вознаградить их страсть не позволял родовой изъян метода Дагера — невозможность получить хотя бы несколько одинаковых копий.

К рубежу 1840–1850-х годов дальнейшим усовершенствованиям солнечных рисунков на металлических пластинках подошел предел, и им на смену явились пластинки стеклянные. Теперь с одной стеклянной матрицы (негатива) можно было печатать на специальной бумаге сколько угодно позитивных копий. Но в первое время такой «дагеротип на бумаге» стоил еще дороже прежнего, поскольку полученный отпечаток требовал тщательной отделки с привлечением труда профессиональных рисовальщиков. А при ручной обработке каждого портрета изготовить абсолютно одинаковые копии, тем более быстро, было почти невозможно. К примеру, каждый портрет на бумаге работы «превосходного художника фотографии» Карла Даутендея обходился клиенту в 15 рублей серебром, а каждая копия с него по 7 рублей серебром. В 1850-е годы ответить на настоятельную потребность в быстрых, относительно дешевых, к тому же долговечных копиях взялись художники, переводившие необычайно точные светописные рисунки на литографский камень.

Литографию в начале XIX века изобрел одержимый идеей создать дешевый способ печати своих пьес неудавшийся актер и драматург-любитель из Мюнхена Алоиз Зенефельдер. До изобретения фотографии гравюра и литография были важнейшими способами распространения портретов. По сравнению с гравюрой литография обладала одним решающим преимуществом: с помощью жирного мела (карандаша) рисунок наносился непосредственно на используемый в качестве матрицы камень, что позволяло передавать мягкие переходы светотени и своеобразие художественного почерка мастера. Замечательно точная передача карандашного штриха, тонкой линии пера и мазка кисти, быстрота изготовления и многотиражность быстро сделали литографию популярной у книгоиздателей, прежде всего как выгодную и недорогую репродукционную технику.

С 1852 года отпечатанные по фотографическим оригиналам литографии начал рассылать своим подписчикам театральный журнал «Пантеон». В январской книжке журнала его редактор, беллетрист и драматург Ф. А. Кони, рассказал читателям об ожидающем их сюрпризе — подготовленных к продаже и к рассылке подписчикам портретов отечественных знаменитостей по «придуманному Даутендеем способу переносить фотографию на камень». Кони пояснял читателям: «Желая знакомить публику с личностью всех современных известностей России по разным отраслям искусств, „Пантеон“ при каждой книжке будет прилагать фотолитографический портрет кого-нибудь из наших знаменитых авторов, живописцев, сценических артистов, музыкантов и проч. Таким образом, в первый раз еще, не только в России, но даже во всей Европе, фотографические изображения будут оттиснуты в большом количестве снимков и сделаются доступны для публики. Каждый портрет, прилагаемый к „Пантеону“, будет продаваться отдельно, по одному руб. сер., а за все двенадцать вместе — по шести руб. сер.»[3]. К двум первым номерам журнала были приложены снятые Карлом Даутендеем портреты литераторов: автора знаменитого романа «Ледяной дом» И. И. Лажечникова, прозаика и драматурга Н. В. Кукольника; а к мартовской книжке — блиставшей на Александринский сцене драматической артистки Е. Н. Жулевой. Завершал годовую подписку портрет артистки Михайловского театра Леонтины Фей-Вольнис.

Такие же оттиски на бристольской бумаге, соединяющие в себе «строгость науки с прелестью искусства», продавались (с дополнением снимка самого редактора «Пантеона») в фотографическом заведении автора портретов. Рекламируя свою новаторскую продукцию, Даутендей пояснял: «В моей мастерской желающие могут также видеть и другие портреты, снятые моим способом с известных лиц, черные и иллюминированные акварелью, и лично убедиться в отличной их отделке и поражающем сходстве. Выгоды этих портретов, не говоря уже о точности сходства, состоят в следующем: 1) сеанс продолжается не более одной минуты; 2) иллюминуются они заочно, без всякого сеанса; 3) они не выцветают совершенно; 4) с них можно иметь сколько угодно совершенно одинаковых оттисков; 5) в них все остается на своем месте, как в натуре, а не выходит наоборот, как, например, в дагеротипе, где все, что на правой стороне, оказывается не левой и т. д.; 6) ценность их в полтора раза дешевле акварельных»[4]. И далее он повторил аналогичные объявленным «Пантеоном» условия распространения и стоимости фотолитографий.

В следующем, 1853 году рассылка приложений «Пантеона» началась с литографий, сделанных по дагеротипам работавшего все еще по старинке С. Л. Левицкого. Это были портреты актера и водевилиста П. А. Каратыгина и его старшего брата трагика В. А. Каратыгина, сфотографированного Левицким незадолго до смерти артиста. За ними последовал портрет «любимицы нашей публики г-жи Виардо-Гарсии, такой, как она есть, без живописной лести» и портреты других кумиров, срисованных с дагеротипов. С 1854 года Кони отправлял подписчикам приложения с литографиями только по снимкам «талантливого и сведущего мастера светописи» И. Ф. Александровского. В конце 1855 года «Северная пчела» озвучила еще одну новость: «Ф. А. Кони обещает и на будущий 1856 год прилагать фотографические или стереоскопические портреты русских знаменитых или известных людей»[5]. Возможно, сохранившийся в фондах Театрального музея дагеротип с парным портретом артистов Александринского театра А. М. Читау и А. М. Максимова был изготовлен фотографом Александровским по программе Кони[6]. На шестой книжке 1856 года издание «Пантеона» прекратилось[7].

«Пантеон» не был одинок в распространении перенесенных на литографский камень фотографических портретов любимцев петербургской публики. Талантливый русский художник и издатель «Русского художественного листка» В. Ф. Тимм охотно помещал в своем популярнейшем журнале портреты деятелей сцены, предоставленные ему светописцами. (Кстати, портрет Тимма, отпечатанный с фотографии Александровского, был разослан подписчикам «Пантеона» в 1854 году.) В конце 1858 года соредактор «Северной Пчелы» Н. И. Греч сообщил читателям новость: «Усилившаяся любовь публики к драматическим зрелищам в Петербурге и блестящее состояние нашего балета, коего некоторые артистки пользуются уже европейской известностью, подали мысль одному любителю театра составить… *„собрание портретов нескольких артисток драматической, оперной и балетной трупп Императорских С. Петербургских театров“*. Портреты сии сняты с натуры лучшими фотографами в Петербурге и нарисованы на камне и отпечатаны в Париже в известном литографическом заведении г. Лемерсье»[8]. Множество эстампов по снимкам современных ему фотографов было отпечатано известным петербургским издателем «Портретной галереи русских деятелей» А. Э. Мюнстером. В 1859 году очевидец утверждал, что литографии Галереи продаются «дешевле грибов… каждый портрет, покупаемый отдельно, стоит 75 коп., а целая тетрадь, покупаемая разом, — 2 руб., то есть по полтиннику»[9]. Не отставали от прогресса и менее известные литографические мастерские, так что прилавки эстампных и книжных магазинов были переполнены портретами кумиров, перерисованных для нужд издателей с фотографических снимков.

На рубеже 1850–1860-х годов в мировую фотографическую практику стремительно вошла новая технология производства портретов, открывшая путь самой мощной волне прибыльности фотографии всех времен. Как метко заметил редактор журнала «Фотографический вестник» П. М. Ольхин, «при дальнейшем развитии светописи она потерпела большой урон через очень талантливого парижского фотографа Диздери, нанесшего художественной портретной фотографии жестокий удар введением фотографических карточек. Это изобретение вынудило почти всех фотографов <…> приняться за изготовление светописей дюжинами, чем их изделия становились почти на одну доску с дюжинами другого товара: чулок, рубашек, тарелок, устриц и т. п.»[10]. Фотографические заведения начали превращаться в высокодоходные предприятия со всеми вытекающими из законов рынка последствиями: «фотостудии на полном ходу» начали выставляться на торги для продажи, покупки, сдачи в аренду, возникали новые рабочие места, крепли сопутствующие ремесла и т. д. Если до сей поры лишь рафинированные покупатели коллекционировали гравированные и литографированные портреты знаменитостей, которые были хоть и недороги, да все же не всякому по карману, то теперь изображения любимцев публики в формате «визиток» стали стоить так дешево и выпускаться такими огромными тиражами, что возникла самая настоящая пандемия, получившая у историков название «картомания».

Альбомы с карточками настойчиво входили в употребление, люди переставали жить преимущественно интересами своих близких, а портреты действовавших на публичных аренах лиц активно вплетались в домашние настольные галереи. Вовлекая представителей самых разных социальных групп в сферу предпринимательства и обещая немалые дивиденды, молодое искусство фотографии пробуждало втуне дремавшие таланты к выходу на историческую сцену. Этот тезис как нельзя лучше подтверждает путь, пройденный в Петербурге молодым мигрантом Карлом Бергамаско, его взлет от театрального хориста до официального фотографа императрицы огромного Российского государства. Творческая биография этого, несомненно самого яркого, театрального фотографа XIX века вполне изучена, так что в контексте описываемой темы коснемся лишь некоторых самых важных ее страниц.

Доподлинно известно, в 1848 году 18-летний сардинский подданный Карл Бергамаско начал служить Мельпомене хористом во французской труппе Дирекции Императорских театров. До поры до времени служба на театральных подмостках не мешала актеру интенсивно заниматься фотографией. Однако, прослужив на сцене добрых 10 лет, артист «получил увечье от падения на него декорационной балки». Подробности происшествия неизвестны, но мы знаем, что в марте 1858 года из Кабинета Его Величества пострадавшему был пожалован пенсион, а в сентябре Бергамаско уволился из театра. В тот же год экс-артист был признан Советом Академии художеств «художником по живописи пейзажной акварельной» и решил посвятить себя исключительно занятиям фотографией. С 1860 года, построив новое фотографическое заведение на Невском проспекте, Бергамаско вновь стал служить Мельпомене, правда, теперь уже в другом амплуа.

К. Бергамаско. Портрет актрисы М. Г. Савиной. Санкт-Петербург. 1880-е. Альбуминовый отпечаток. 13 × 9 (изображение), 16,7 × 11,5 (лист). © Коллекция А. А. Классена, Санкт-Петербург

Почти сразу же деятельность нового ателье обратила на себя внимание прессы: «Вот еще нечто, касающееся театров. Фотограф г. Бергамаско <...> издал коллекцию фотографических портретов-карточек, изображающих наших танцовщиц. Любители хореографического искусства могут приобрести целую балетную труппу Большого театра в небольшом альбоме и любоваться ими вдоволь. В настоящее время изданы портреты г-жи Розатти, Богдановой, Прикуновой, Лядовой, Петипа, Рюхиной, Парлачевой, Радиной, Лапшиной и Федоровой. Недостает, следовательно, некоторых наших танцевальных любимиц, а именно г-жи Муравьевой, Кошевой, Ефремовой и сестер Амосовых»[11]. Прекрасно понимая огромную востребованность в публике портретов любимцев сценических искусств, Бергамаско решил получить небывалый в России статус «специального театрального фотографа» и тем самым оградить свою территорию от посягательств конкурентов. В 1863 году Бергамаско обратился в Дирекцию Императорских театров с предложением: «Не благоугодно ли ей будет по примеру Парижского Большого оперного театра поручить ему, как постоянному специальному фотографу, для составления архивного и справочного альбома снимать карточки с артистов во всех костюмах из новых балетов и опер, ставящихся на здешней сцене, а также, для образца, по одному костюму с кордебалетных танцовщиков и танцовщиц»[12]. При этом он брался исполнять все требования Дирекции бесплатно, но в вознаграждение этих услуг просил: «...во-первых, дать ему исключительное право снимать артистов в костюмах и продавать портреты эти в свою пользу; во-вторых, предоставить ему звание „фотографа Дирекции Императорских Театров" с правом иметь изображение лиры на его вывеске»[13]. Прошение было не мешкая удовлетворено, но с оговоркой: Бергамаско получал исключительное право снимать артистов Дирекции и продавать эти портреты в свою пользу, но только в казенных костюмах. Роль театра в духовном развитии России во времена Великих реформ не поддавалась однозначному определению и вызывала немало яростных споров с разными, взаимоисключающими точками зрения, но как бы то ни было, а для самых «разнородных элементов разноплеменного петербургского народонаселения»[14] театромания шла рука об руку с картоманией, порождая колоссальный спрос на портреты любимых артистов. Ставка, сделанная художником Карлом Бергамаско на хорошо знакомый ему мир театра, была беспроигрышной. И в самом деле, кто, как не выходец из театрального мира, мог доставить поклонникам Терпсихоры возможность вдоволь любоваться наполненными волшебством сцены портретами танцевальных любимиц?! К кому же, как не к влюбленному в фотографию бывшему сослуживцу, могли с такой охотой обращаться за своими снимками оперные солистки и артисты первых амплуа, «дансеры и дансерки», дирижеры и музыканты, равно как и весь прочий многочисленный театральный люд — от актеров, «занимающих роли приличия», до бутафоров и фигурантов?!

Со временем студия Бергамаско на Невском проспекте превратилась в своего рода малую сцену, где артисты охотно надевали свои сценические маски и играли мизансцены для одного единственного зрителя, с тем чтобы сохранить зримую память об аплодисментах и овациях тысячам поклонников театра. На первый взгляд может показаться, что для получения популярных портретов художнику выпал легкий жребий — ведь большинство его клиентов имело специальную выучку. Они знали, как представить себя наилучшим образом, они привыкли и умели держать грациозную позу на глазах сотен зрителей, ревниво оценивающих каждое их движение, мимику и взгляд. Их не надо было учить, как встать, как сесть, куда деть руки, как склонить голову в приятном повороте лица и как держать естественной улыбку… Словом, обладали всеми теми совершенно необходимыми приемами и условиями для полного жизни и силы результата, над которыми порой безуспешно бились коллеги Бергамаско с новичками в «снимании с себя» портретов. Но надо признать, что все это артисты умели делать на разогретой дыханием зала сцене, в динамике, под музыку и в окружении партнеров. Иное дело тет-а-тет с фотографом в его студии, где он, скованный невозможностью мгновенно исполнить свое па с крышкой объектива, требовал от стоящей в аттитюде партнерши «застыть и не дышать».

В 1870 году полному сил мастеру исполнилось 40 лет, а годовой оборот его фирмы составлял 50–60 тысяч рублей. Для сравнения: в это время первостепенные петербургские заведения — кроме Левицкого и Деньера, чей доход неизвестен, — вырабатывали в год от 5 до 15 тысяч рублей. В следующее десятилетие оборот фирмы Бергамаско доходил до 70 тысяч рублей, а на оборотах бланков с портретами эмблему императорских театров все больше и больше теснили изображения вензелей венценосных особ и завоеванных на международных выставках медалей. Конечно же, с огромным потоком посетителей не мог справиться владелец в одиночку. Известно, что в нескольких отделениях обширного павильона и технических помещениях заведения на Невском, в доме № 12, трудились 30 человек. И разумеется, съемками занимался не только хозяин. Но, без сомнения, маэстро задавал стиль и контролировал качество выпущенных портретов, заверяя их своим именем, а обслуживая самых именитых клиентов лично, подавал всем своим «съемщикам» пример для подражания.

В последующие годы мастер собрал огромный урожай наград разного достоинства на международных выставках. С восшествием на императорский престол Александра III в 1881 году министром императорского двора графом А. В. Адлербергом была удовлетворена просьба Бергамаско «именоваться фотографом Ее Императорского Величества, Государыни императрицы Марии Федоровны и иметь на вывеске орла». В разные годы фотограф был награжден за свои труды российскими орденами Святой Анны и Святого Станислава 3-й степени, рядом иностранных орденов и медалью «За усердие». В 1890 году известный петербургский литератор П. К. Мартьянов издал остроумную книгу «Цвет нашей интеллигенции. Словарь-альбом русских деятелей XIX в. в силуэтах, кратких характеристиках, надписях к портретам и эпитафиях». В этом веселом словаре, призванном «очертить наиболее рельефные стороны деятельности и значения известных лиц», Мартьянов отозвался о Бергамаско так: «Весь модный Петербург с себя снимает маски и выставляет их в витринах Бергамаски». В тот год мастеру исполнилось 60 лет. В феврале своего юбилейного года фотограф Императорских театров, носивший это звание на протяжении почти 30 лет, неожиданно для всех отказался от него и прекратил работы для Дирекции Императорских театров.

Одновременно с Бергамаско в Петербурге действовал еще один обладатель аналогичного звания. В 1865 году русский дворянин Людвиг Иванович Бутримович, решив повысить свой статус, подал в министерство двора прошение о даровании ему звания «фотограф Императорских театров» с правом иметь на вывеске изображение лиры. «Все артисты Немецкой труппы и большая часть артистов Русской Драматической и балетной трупп снимают с давнего времени в моей фотографии портреты свои, как в партикулярных, так и в театральных костюмах», — уверял Дирекцию Бутримович[15]. К прошению был приложен список сфотографированных им мастеров сцены, состоящий из 47 артистов немецкой труппы, 37 — русской драматической труппы, 11 — оперной и 18 — балетной. Примечательно, что заведение Бутримовича открылось в Петербурге в 1863 году, т. е. аккурат в момент обретения Бергамаско официального статуса фотографа Императорских театров. Так что пассаж просителя о «давнем времени» снятых им портретов несколько волен. Кроме того, приложенный список снявшихся у Бутримовича персонажей говорит о явной небрежности со стороны Дирекции к обязательствам, взятым по отношению к Бергамаско. Как бы то ни было, сначала просьба Бутримовича была отклонена. Но проситель проявил напористость и достал козырную карту — пообещал «изготовлять для Дирекции, в случае надобности, фотографии с декораций, вечером, в течение спектаклей, так как он нашел верный способ снимать фотографические портреты и виды совершенно отчетливо во всякое время и без дневного света, при электрическом освещении, в закрытой комнате без окон, например со сцены театра». Настойчивость была вознаграждена, и 2 декабря 1865 года Контора Санкт-Петербургских Императорских театров официально утвердила новый статус Бутримовича.

Первые опыты съемки при электрическом освещении «верным способом» Бутримович начал проводить буквально за месяц до подачи прошения в Дирекцию. В короткие зимние световые дни приемные фотографических заведений пустели, лишая предпринимателей заработка, а клиентов возможности снимать с себя портреты когда вздумается. Поэтому в октябре 1865 года о новшестве с интересом и надеждой на успех писали корреспонденты петербургских газет: «Дамы могут теперь сниматься вечером в бальных костюмах, отправляясь на бал, и избавятся от необходимости надевать бальные платья во время дня, как это было до сих пор»[16]. Уже в декабре новоиспеченный «фотограф Императорских театров Бутримович» разместил на вывеске своего заведения лиру, как символ причастности к императорскому двору, и начал звать публику для «снятия портретов и визитных карточек каждый вечер от 7 до 12 ч. при электрическом освещении». Между тем примененный Бутримовичем свет дуговой лампы, который он посчитал «верным способом», был еще очень далек от совершенства. Тем более для студийной съемки. Еще со времен дагеротипии портретисты отказались от резкого прямого солнечного света. Они строили свои павильоны, обращая световые застекленные стены на север, и регулировали силу света занавесками. Жесткий ослепительный свет дуговых ламп мерцал, жаркая искра громко трещала, и вряд ли такая немилосердная атмосфера могла понравиться затянутым в вечерние наряды дамам. Кроме того, стоило такое освещение неимоверно дорого, а доход от дешевых визитных карточек никак не смог бы

К. Шапиро. Портрет П. И. Чайковского. Автограф Э. Ф. Гербеку. Санкт-Петербург. 1887. Альбуминовый отпечаток. 15,4 × 10,5. © Коллекция А. А. Классена, Санкт-Петербург

окупить затраты на их производство. Скорее всего, благоразумие заставило фотографа отказаться от преждевременной затеи. В последующие 20 лет, перестав слепить клиентов «искусственным солнцем» и действуя под вывеской «Фотограф Императорских театров», Бутримович преуспел на другом поприще. Он принимал заказы на «химико-электрическое освещение зал, фонтанов, садов, театров, живых картин, а также освещение ночных работ при различного рода сооружениях, как то: мостов, зданий и т. д.». В самом же фотографическом заведении на Невском проспекте, в доме № 66, согласно рекламным объявлениям, всегда был «большой выбор разноцветных флагов, декоративные обстановки в „русском стиле“. Сукна, цветы, гирлянды. Несколько тысяч разноцветных фонарей, люстр и лампионов; бенгальские огни без запаха. Электрическая нитка для моментального освещения садов и зал»[17]. О заслугах этого фотографа Императорских театров перед Мельпоменой и Терпсихорой мало что известно, а снятых в его заведении портретов служителей муз выявлено ничтожно мало, как в государственных, так и в частных собраниях. Каких-либо сведений о применении Бутримовичем электрического освещения непосредственно в театрах Петербурга обнаружить не удалось.

Первый обладатель звания «фотограф Императорских театров» Карл Бергамаско честно выполнял условия довольно обременительного договора, что нельзя сказать об администрации театральной Дирекции, которая смотрела сквозь пальцы на походы артистов за своими портретами к другим светописцам. Например, императорский фотограф Генрих Деньер в 1865 году ежемесячно рассылал подписчикам тетради своего «Альбома фотографических портретов Августейших особ и лиц известных в России», в каждой из которых было по два, а то и по три портрета артистов и артисток Императорских театров. Все они были сняты в казенных костюмах и поступали в продажу отдельными листами. Видные петербургские фотографы, такие как С. Л. Левицкий, Г. Лоран, И. А. Гох, тоже не дремали и занимались съемками артистов большой и малой сцены. (Правда, славе заведения Бергамаско, как и его финансовому положению, это не могло нанести урон.) А что же сами артисты? Как они взаимодействовали с фотографами и как относились к тому, что их портреты сотнями расходились по всему миру, принося владельцам фотографических заведений огромную прибыль?

Прежде всего следует напомнить, что по действовавшему в России закону права на портрет принадлежали самому сфотографировавшемуся лицу. Без его согласия невозможно было не только пустить тираж в продажу, но и выставлять карточки в витрине собственного заведения. Искушение получить большую прибыль от продажи портретов именитых современников побуждало фотографов заручаться благорасположением той или иной известной в обществе фигуры и заполучить права исключительного доступа к ней. В свою очередь, как олимпийцы-старожилы, так и только мечтавшие прописаться на Олимпе личности быстро осознали пользу фотографии для популяризации собственной деятельности и охотно шли на сделки с фотографами, позволяя им — кто бесплатно, кто за определенный куш — потакать желанию публики пополнять домашние коллекции. Для иллюстрации такого положения вещей интересна заметка, опубликованная в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1865 году. Ее автор, отметив, что «снимание портретов составляет манию современного общества», рассказал о рекламном жесте одного из всеобщих кумиров: «Если б не было подобного рода помешательства между субъектами <...> чем бы они [фотографы] поддерживали свое существование, если б не являлись такие больные, как г. Иоганн Штраус, который на своем прощальном вечере в Павловске раскидал в публику тысячи своих фотографических изображений? Расход г. Штрауса, впрочем, слишком вознагражден тем энтузиазмом и тем бешенством, с каким публика, особенно дамская, кидалась ловить летящие по воздуху карточки и ноты ее любимца»[18].

Положим, «тысячи» — явная гипербола, да и «очарователь павловских дам», как называли критики Штрауса-младшего, вряд ли потратился. Скорее всего, между фотографом (по-видимому, Альфредом Лоренсом) и музыкантом была определенная договоренность о взаимозачете. Подобные доверительные договоры между портретистами и знаменитостями, зачастую без формального оформления, позволяли фотографам продавать их портреты не только в своих мастерских, но и отдавать их оптом в самые известные эстампные и книжные магазины[19]. Кроме того, с началом картомании в разных странах начали возникать так называемые «фотографические депо». Владельцам таких оптовых складов фотографы делегировали за определенную между ними плату права изготавливать копии с оригинальных портретов виднейших лиц и торговать ими повсеместно. Между тем распространение карточек с изображением прославленных особ сулило немалую прибыль и энергичным, но не отличающимся чистоплотностью предпринимателям от фотографии. Упрощение фотографических процессов и

А. Лоренс. Каменноостровский театр. Санкт-Петербург. 1860-е. Альбуминовый отпечаток. 12 × 16,5 (изображение), 23,1 × 28,5 (лист). © Коллекция А. А. Классена, Санкт-Петербург

легкость получения копий породила такое явление, как контрафакция — продажа репродукций без согласия и изображенных особ, и авторов первоснимков. Стоили подобные контрафактные визитки сущие копейки, а продавались в галантерейных лавках, мелких лавочках и вразнос. Все попытки чиновников пресечь незаконную деятельность были тщетны. К слову, музейные коллекции нашей страны наполнены фотографиями на бланках фирмы «Везенберг», владелец которой успешно торговал портретами знаменитостей, никогда не встречаясь с ними.

Наступившая эра сухих броможелатиновых фотопластинок дала возможность петербургскому портретисту Константину Александровичу Шапиро реализовывать самые амбициозные коммерческие планы. В конце 1879 года фотограф — «сколько искусный, столько и предприимчивый», как характеризовал мастера В. О. Михневич, — предпринял издание «Портретной галереи русских писателей». Рекламируя свое детище, издатель сообщал в газетах, что его «роскошно иллюстрированное фотографическое издание» продавалось в собственной фотографии Шапиро на Невском проспекте и в Москве — «у Мамонтова, Готье, Пушкарева, Глазунова, Аванцо и др. известных книгопродавцев...». Стоимость альбома в размере in-folio назначалась следующая: «в роскошной обертке 5 р., в богатой папке, напечатанной с обеих сторон золотом, 6 р.»[20]. Те же самые портреты можно было приобрести в кабинетном формате по 50 копеек. Благожелательное отношение критиков, писавших, что «издание г. Шапиро, как по цели, так и по выполнению, заслуживает полного внимания и поддержки»[21], и коммерческий успех предприятия окрылили фотографа. В последующие два года портретист интенсивно приглашал в свою студию видных современников по озвученному плану — «вначале следовали литераторы, затем ученые и, наконец, артисты». В конце концов в январе 1882 года в газетах был опубликован «Каталог „Русского Пантеона“ и „Портретной Галереи“ русских литераторов, ученых и артистов, снятых с натуры в фотографии Константина Шапиро»[22]. К этому времени, как оказалось, студию именитого фотографа посетили больше ста «более или менее известных деятелей» — именно в таких словах сообщала публике новость «Петербургская газета». Добрая треть перечисленных в каталоге персонажей имели непосредственное отношение к Императорским театрам.

Летом 1882 года Шапиро представил образцы своих портретов в фотографическом отделе Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве. Скорее всего, неожиданно для почивавшего на лаврах автора его экспозиция вызвала довольно резкую критику со стороны одного из самых сведущих специалистов в области светописи — редактора журнала «Фотограф» В. И. Срезневского. «Вот целая портретная галерея „Русский пантеон“, — писал Срезневский. — Мысль фотографа собрать портреты знаменитостей и дать возможность всякому приобрести целый альбом заслуживает полного одобрения, хотя и не отличается оригинальностью. Но для фотографа-специалиста

она приносит пользу только тем, что выказывает все зло ретуши в полном блеске: кожа лица, со всеми нежными оттенками, морщинами, обезображена и обращена в грубую баранью кожу вроде шагреневой. Можно ли иметь так мало вкуса и так подчиниться неразумию конопатчика-ретушера? И как удивляешься речам публики средней руки, повторяющей: „Вот так фотограф! Вот так работа! И какое же сравнение с Карелиным!“ О живописи г-на Шапиро лучше умолчать»[23]. Критика была тем более обидной, что, предваряя первый выпуск «Галереи», ее издатель заявлял, что только фотография способна «удовлетворить желание каждого образованного человека иметь портреты наиболее выдающихся общественных деятелей современной эпохи». И объяснял почему: «Существующие литографические издания подобного рода не могут вполне отвечать этому назначению: литографии редко удается передать характеристические особенности и выражение лица. Фотография, напротив, представляет собою в настоящее время почти единственное, во всяком случае лучшее, средство, позволяющее достигнуть возможно большего сходства портрета с оригиналом». Кроме того, в анонсе предприниматель с гордостью добавлял: «Портреты окаймлены изящным бордюром в старинном русском стиле; орнамент этот взят с хранящегося в Императорской Публичной Библиотеке рукописного свитка одной челобитной царю Алексею Михайловичу и является в свет в первый раз»[24].

Тем не менее урок из критики Шапиро извлек и, рекламируя с начала 1894 года свое следующее, действительно новаторское, издание «Фотографические иллюстрации к „Запискам сумасшедшего“ Н. В. Гоголя», непременно заявлял, что в нем все «фотографии без ретуши негатива и позитива»[25]. Альбом с иллюстрациями к «Запискам сумасшедшего» представлял собой последовательную серию фотографий, снятых с известного московского артиста В. Н. Андреева-Бурлака, исполняющего роль Поприщина в спектакле по повести Гоголя. Актер играл свой монолог в фотографическом павильоне Шапиро, а под каждым немым фотографическим изображением была воспроизведена соответствующая сцене реплика. Пожалуй, писатель и пожизненный редактор журнала «Русская мысль» М. Н. Ремезов точнее других выразил услугу, оказанную театральному искусству фотографом Шапиро: «Существовавшие давно уже и весьма распространенные фотографические портреты артистов в костюмах изображают только один известный момент роли, вернее же сказать, изображают единственно костюм, в котором играна роль, позу и жесты, которых, быть может, на сцене и не было и которые, ради картинности, впервые придуманы и приняты во время самой позировки для портрета. Все это, т. е. иллюстрации пером, карандашом или фотографией, не имело серьезного значения. Идея иллюстраций г. Шапиро нова и оригинальна тем, что этими иллюстрациями при помощи фотографии воспроизводится целый ряд положений и движений артиста в данной роли, вся роль целиком в ее выдающихся моментах, и притом воспроизводится фотографически, т. е. без участия посредника — художника»[26].

Увидев «Иллюстрации к Запискам сумасшедшего» с беспрецедентными фотографиями Шапиро, маститый художественный критик В. В. Стасов пророчески написал: «У нас в Петербурге важная художественная новость. Нечто такое, что, по моему мнению, найдет себе непременно подражателей не только здесь, в России, но и в остальной Европе». Провидец как в воду глядел: два года спустя, в 1886 году, легендарный парижский фотограф Надар вместе со своим сыном Полем опубликовал знаменитую серию из 21 фотографии «Искусство жить 100 лет». Съемка была проведена в день 101-й годовщины химика Шевреля, а под каждым снимком была воспроизведена фраза, произнесенная именинником во время съемки. Позже, в том же Париже, на Всемирной выставке 1900 года, фотограф из Петербурга Е. Л. Мрозовская представила в своей витрине 105 фотографий артиста Орленева в роли царя Федора Иоанновича в известной драме А. К. Толстого. Каждая из этих фотографий определяла различные моменты роли артиста, и под каждой карточкой был подписан текст, соответствующий ходу пьесы. За представленные сценические снимки петербурженка была удостоена серебряной медали Всемирной выставки[27]. Во все годы своей фотографической практики Мрозовская не раз творчески использовала многокадровую съемку не только для выставочных образцов, но и выполняя многочисленные частные заказы. Однако эти действия принадлежат истории фотографии следующего, XX века.

II. Театр-вид

Традиция изображения Петербурга в видовом эстампе и несколько позже в живописи возникла благодаря стремлению донести до самых отдаленных уголков Европы весть о новом городе и прославить его основателя. Созданные творцами XVIII века подлинно художественные виды красивейших зданий и изображения важнейших событий столичной жизни привели к созданию непрерывно обновляющейся иконографии. В середине XIX века подхватить и продолжить эстафету репрезентации Северной Пальмиры взялась самая юная муза — светопись. По ряду причин видовая фотография приживалась в Петербурге с трудом. Прежде всего тут сказывались неравные стартовые условия вооруженных дагеровым изобретением фотографов-предпринимателей. В то время как к портретистам выстраивались очереди и толпы заказчиков приносили владельцам фотофирм почти мгновенную прибыль, работавшие на пленэре пейзажисты должны были сначала создать свой продукт, а потом искать на него покупателя. Кроме того, конечно же, сказывались особенности климата Северной столицы — если даже в стеклянной теплице стационарной студии фотографы едва справлялись с капризами переменчивой погоды, то что же говорить о съемках на открытом воздухе, где, по меткому замечанию Гоголя, «ветер, по петербургскому обычаю, дует со всех четырех сторон и из всех переулков». Именно поэтому, всматриваясь в светописные запечатления российской столицы XIX века, нельзя не заметить, что в силу технических особенностей ранней фотографии мы видим лишь избранно видимую физиономию города, снятую в светлые летние дни. На подавляющем большинстве снимков нет ни снега или дождя, ни дыма или тумана, ни волнения воды или движения льда — лишь ветер иногда угадывается в смятых движением ветвях деревьев и кустарников. Так что за редким исключением до конца столетия изображение зимних видов Петербурга оставалось привилегией художников традиционных изобразительных техник.

Виды театральных зданий были непременными объектами для показа первейших архитектурных достопримечательностей столицы. Самые ранние известные нам светописные изображения петербургских театров принадлежат «кисти» двух фотографов: Ивану Бианки и Эмилю (?) Юару (E. Huard). Увы, о таинственном Юаре до сих пор не удается найти никаких биографических сведений. Хранящиеся в нескольких государственных собраниях немногочисленные отпечатки датированы 1856-м, 1857-м и началом 1860-х годов. Два из них сохранили для нас

достоверный облик Александринского театра (1856) и Большого театра (1857). Примечательно, что, снимая Александринку, Юар воспользовался ракурсом и композицией, найденными еще в 1840-е годы художником А. А. Баземаном. Позже ту же композицию с павильоном Росси Аничкова дворца в левой части картинной плоскости использовали в своих запечатлениях этого театра петербургские фотографы А. Лоренс в 1860-е и А. Фелиш в 1870-е годы.

Две другие известные нам фотографии 1850-х годов — «Большой театр» и «Театр-цирк» — работы Ивана Бианки. Художник и фотограф Бианки был другом семьи именитого архитектора А. К. Кавоса, а позже своим человеком в доме профессора архитектуры академика Н. Л. Бенуа — неформальном штабе петербургских зодчих[28]. Таким образом, фотограф был лично знаком со многими ведущими архитекторами-реформаторами и находился в самой гуще возникавшей на его глазах новой строительной практики. Можно предположить, что значительная часть видовых фотографий им была сделана по заказам зодчих-современников. Видимо, к таким заказным работам принадлежат два ветхих отпечатка на соленой бумаге, чудом сохранившиеся в Швейцарии[29]. В совокупности оба изображают снятую с северной стороны панораму Театральной площади. На левом листе — часть Большого театра в том виде, как он выглядел после реконструкции, выполненной главным архитектором Императорских театров А. К. Кавосом; на правом — построенный тем же архитектором каменный театр-цирк, выгоревший дотла в 1859 году. Насколько известно, это единственное фотографическое изображение прожившего всего 10 лет здания цирка.

Уникальна еще одна фотография Бианки, обнаруженная в Швейцарии: «Забивка свай для постамента памятника Екатерине II». В 1872 году мастер сфотографировал строительную площадку в сквере перед Александринским театром для возводимого памятника Екатерине Великой[30]. На панорамном снимке отчетливо виден фасад некогда находившегося в ведении театральной дирекции, но давно исчезнувшего театра. Выходящее на площадь слева от шедевра зодчего Карла Росси деревянное здание Малого театра было построено архитектором Винченцо Бренна в 1801 году. Этот театр, известный по имени владельца и антрепренера как Театр Казасси, считался самым доступным для городского населения[31]. Все три упомянутые фотографии Бианки не наклеены на фирменные бланки и, скорее всего, не были предназначены для широкого распространения.

Между тем большинство тщательно отделанных и оформленных в традициях видового эстампа светописных произведений с надписью: «Издание художника Ивана Бианки» — поступало в продажу в самые известные петербургские эстампные и книжные магазины. Пользуясь более чем скромным, по сегодняшним меркам, фотографическим арсеналом и попутно решая многочисленные проблемы чисто технического свойства, мастер фотографировал внешние и внутренние виды примечательных зданий Петербурга, и именно эти оттиски становились украшением интерьеров и попадали в библиотеки самых взыскательных и искушенных слоев столичной публики. В их ряду снимки двух на то время новых зрелищных зданий — театра в Павловске и цирка Чинизелли[32]. Деревянный летний театр вблизи легендарного павловского вокзала был возведен главным архитектором Императорских театров Н. Л. Бенуа (сменившим на этом посту А. К. Кавоса). Бианки сфотографировал новостройку еще до ее официального открытия, последовавшего в мае 1876 года. А в самом конце следующего года по проекту архитектора В. А. Кенеля в Петербурге было окончено строительство нового стационарного циркового здания. Цирк Чинизелли, ставший, по отзывам прессы, «столицы нашей истинным украшением», был запечатлен Бианки (по упомянутым причинам) не раньше лета 1878 года.

Революционное развитие транспорта — появление парохода, паровоза, расширение сети дорог — решили проблему перемещения на большие расстояния. Путешествия, ставшие быстрее, комфортнее и доступнее, стимулировали зарождение массового туризма. Огромным спросом среди новых пилигримов стали пользоваться не только разного рода путеводители и справочники, но и подлинные произведения молодой светописи. Отвечая спросу путешественников на сувенирную продукцию, в европейских столицах и крупных городах фотографы приступили к съемке в общедоступных форматах всего, что могло побудить туристов раскошелиться. Приобретать в путешествиях своеобразные снимки местных фотографов оказалось заманчивее не столько по их относительно невысокой стоимости, сколько по новизне и оригинальности привезенного издалека сувенира. С середины 1860-х годов заполнить перспективную нишу видовой фотографии в популярнейших форматах «визит», «кабинет» и стереофотографии взялись петербургские фотографы Альфред Лоренс и Альберт Фелиш.

Большую популярность у покупателей приобрела изданная Альфредом Лоренсом коллекция видов Петербурга. Небольшие, снятые на полпластинки фотографии (ок. 11,5 × 16,5 см) были оформлены в традициях видового эстампа с наклейкой на отпечатанные типографским способом бланки (ок. 22 × 28 см) с названием сюжета на русском и французском или немецком языках, его номером и именем издателя. Опубликованный фирмой Лоренса на французском языке каталог видов Петербурга и его окрестностей содержал 167 позиций. Пять номеров в перечне запечатлений достопримечательностей столицы принадлежали петербургским театрам. Помимо трех канонических видов Большого, Александринского и Мариинского театров, в каталог вошли две периферийные сценические площадки: здание Каменноостровского театра на берегу Большой Невки и Павловский музыкальный вокзал. Все съемки были произведены Лоренсом до 1867 года и на протяжении последующих лет допечатывались и распространялись через эстампные и книжные магазины по 50 копеек за вид. Все последующие годы своей жизни мастер занимался исключительно портретной фотографией.

Переселенец из Пруссии Альберт Фелиш влился в огромную немецкоговорящую диаспору столицы Российской империи в 1865 году. В отличие от Лоренса, карьера Фелиша в качестве портретиста не задалась, и спустя три года он сосредоточил свою профессиональную деятельность на создании оригинальной коллекции видов города на Неве. Обретшему второе отечество немцу настойчивости и целеустремленности было не занимать, и в короткое время его архив наполнился свежими запечатлениями главнейших достопримечательностей Петербурга в трех самых ходовых форматах. Снимки кабинетного формата распространялись на специально отпечатанных именных бланках и были снабжены надписью «Vues de St. Petersbourg». Такие «Виды Петербурга» были тщательно пронумерованы автором по лицевой стороне изображения, а на оборотах клеилась этикетка с номером и названием сюжета на четырех европейских языках. В насчитывавшей почти 400 сюжетов коллекции

А. Лоренс. Большой театр. Санкт-Петербург. 1860-е. Альбуминовый отпечаток. 10,9 × 16 (изображение), 12,5 × 17,6 (лист). © Коллекция А. А. Классена, Санкт-Петербург

Фелиша достойное место занимают снимки Большого, Александринского, Мариинского театров и цирка Чинизелли. Помимо этих отдельно стоящих зданий, особенно интересен вид части Михайловской площади с органично вписанным в ее ансамбль фасадом одноименного театра, похоже никем из современников, кроме него, не сфотографированного.

По воспоминаниям современников, изданные Фелишем «снимки различных видов С.-Петербурга, как простые, так и стереоскопические пользовались вполне заслуженной славой и составляли предмет постоянной продажи художественных и эстампных магазинов»[33]. Пик карьеры мастера в качестве фотографа-ведутиста пришелся на 1870-е годы. Приобретаемая поштучно и оптом фотопродукция, рассчитанная по большей части на внешнее потребление гостями российской столицы, разлеталась по всему миру и, скорее всего, уже никогда не сможет быть собрана воедино. Видимо посчитав свою миссию на видовом поприще завершенной, с 1879 года Фелиш занялся не менее продуктивным и полезным предпринимательским делом, вписавшим его имя в историю как первого в России фабриканта броможелатиновых фотографических пластинок.

Рассматривая светописные виды зрелищных сооружений XIX века ручной тиражной печати, нельзя не упомянуть имя еще одного малоизученного фотографа. На рубеже 1870–1880-х годов для магазина картин и эстампов «поставщика Его Императорского Величества» А. Беггрова осуществлял съемку достопримечательностей Петербурга фотограф Карл Шульц[34]. В конце 1870-х годов в фотографической практике наступила эра сухих броможелатиновых пластинок, обладавших лучшими потребительскими свойствами и более высокой светочувствительностью. Новые фотоматериалы позволяли Шульцу делать так называемые «моментальные снимки», не стесняясь оживлять виды стаффажем. А исходные негативы-клише, тщательно отделанные с деликатной прорисовкой неба, доставляли мало хлопот лаборантам для получения множества одинаково чистых оттисков, не требовавших прикосновения кисти ретушера. В этом смысле показателен, например, изданный магазином Беггрова вид Большого театра с площадью перед ним, хаотично заполненной праздношатающимися горожанами.

Если продолжить обзор репрезентации театральных построек до конца XIX века, то следует упомянуть, что в его последнее десятилетие большим спросом стали пользоваться разнообразные издания, отпечатанные методом фототипии. Фотомеханический процесс с применением матрицы из покрытой светочувствительным слоем хромированной желатины пластинки позволял получать до 1 000 высококачественных полутоновых оттисков. Кроме того, отпечатанный методом фототипии тираж обходился значительно дешевле, чем печать с альбуминовых или желатиновых оригинальных негативов.

В контексте рассматриваемой темы интересны альбомы, выпускавшиеся владельцем типографии и магазина фотографических принадлежностей П. И. Бабкиным. В мае 1895 года Бабкин опубликовал в «Петербургской газете» объявление о подписке на альбом с 70 видами Петербурга: «Роскошное фототипическое издание в виде

альбома (величина рисунков 7 × 10 дюймов) заканчивается печатанием. Подписавшиеся на альбом „Виды Петербурга“ до первого июля 1895 г., получат его за 4 рубля в обложке, за 4 р. 50 к. в папке и за 6 р. В коленкоровом с золотым теснением переплете»[35]. Здесь же издатель предупреждал, что после поступления альбома в продажу «в известные книжные магазины, цена будет возвышена на 1 рубль с экземпляра». Все 70 оригинальных фотографий альбома были выполнены фотографом Люцианом Карбини. Три сюжета изображали Александринский и Мариинский театры, цирк Чинизелли. (В 1890 году легендарное здание Большого театра утратило свой облик после пожара, а в перестроенном для консерватории виде оно не представляло особого интереса.) Год спустя, в 1896 году, предприимчивый Бабкин издал тем же способом еще два альбома: «Москва и ее окрестности», с 40 видами Первопрестольной, и «Павловск. Альбом фототипных видов», составленный из 70 снимков примечательных мест дачного пригорода столицы[36]. (Оба альбома без указания имени фотографа.) Альбом с видами Павловска открывали три фотографии с изображением самого вокзала, музыкальной эстрады и интерьера музыкального зала.

Завершая ретроспективу отображения зрелищных построек Петербурга в светописных запечатлениях, обратимся к особенностям фотографирования зрительных залов. С тех пор как Дагер впервые «заставил солнце писать с нас портреты и снимать виды с натуры» (Ф. Булгарин), изобретения следовали одно за другим, но почти до конца XIX века молодое искусство светописи не могло найти достойную замену естественному дневному свету. Непреодоленная зависимость от солнца значительно сковывала стремление фотографов одинаково успешно выполнять съемки везде и всюду. Интерьеры театральных зрительных залов, лишенные в силу своей специфики даже окон, представляли для фотографов особенную трудность. Иван Бианки к 1860-м годам имел уже изрядный опыт по запечатлению, как тогда выражались, «внутренних видов» особняков петербургской элиты. Именно благодаря его мастерству и усилиям во второй половине 1850-х годов был рожден, вероятно, первый светописный «портрет» зрительного зала — интерьер домашнего театра во дворце Юсуповых на Мойке[37]. Снимок (разумеется, безлюдный) был сделан до переделки этого помещения архитектором И. А. Монигетти, который в 1858–1859 годах придал убранству зала характер рококо.

Остроумная идея наполнить театральные интерьеры публикой пришла в голову одному из самых изобретательных польских фотографов XIX века — Конраду Бранделю. Среди варшавян Брандель прославился в 1866 году, когда начал публиковать настенный календарь из фотомонтажей, рассказывавших о событиях минувшего года. А в 1868 году он обратился к известному петербургскому издателю-книгопродавцу М. О. Вольфу с оригинальным предложением выпустить в свет виды залов знаменитых театров, заполнив зрительные места портретами артистов при помощи ножниц и клея. Благоволивший к польским авторам издатель откликнулся, и идея Бранделя была реализована. В 1870 году оригинальный «снимок внутренности зала Большого театра с портретами многочисленных артистов Императорских театров»[38] был представлен на Всероссийской мануфактурной выставке. Необычная фотография, экспонировавшаяся в отделе книгопродавца Вольфа, обратила на себя внимание императора Александра II. Об этом незамедлительно сообщила газета «Новое время», а «Варшавский дневник» воодушевленно поведал подробности: «Приятно нам объяснить, что снимком этого театра занимался варшавский фотограф г. Конрадт Брандель, который, будучи полтора года назад в Петербурге, подал эту оригинальную мысль г. Вольфу, для которого и ныне в заведении Бранделя делаются снимки Александрийского, Мариинского и Михайловского театров в том же самом роде как снимок Большого театра, который имел счастье обратить на себя внимание Его Императорского Величества»[39]. Неизвестно, насколько коммерчески успешным оказалось новаторское издание и оправдало ли оно ожидания и надежды Вольфа и Бранделя. Отпечатки с видами зрительных залов всех четырех знаменитых театров сохранились в фондах Бахрушинского музея и, видимо, никогда не изучались[40].

Как известно, с самых первых шагов рождения светописных технологий именно портретная фотография стала самым востребованным и коммерчески прибыльным жанром нового искусства. На протяжении второй половины XIX века фотографы всех государств непременно создавали свои собственные «пантеоны» с портретами выдающихся современников — особ августейших фамилий, военных героев, ученых, писателей, артистов и других прославленных лиц. Можно с уверенностью утверждать, что львиная доля самых популярных знаменитостей принадлежала служителям больших и малых сцен многочисленных театров как в России, так и в других странах. Менялись и совершенствовались фотографические технологии, на подмостки выходили все новые и новые генерации актеров и музыкантов, а неимоверное желание поклонников сцены обладать портретами своих кумиров не ослабевало. Эта всенародная любовь к деятелям театра, а позже и кино в XX веке воплотилась в издании многомилионными тиражами открыток с портретами многих тысяч талантливейших представителей зрелищных искусств.

---

[1] Дагеротипные портреты в Петербурге // Маяк. 1842. Т. 1, кн. 1. С. 55–56. (Замечатель).

[2] Дагеротип, предположительно изготовленный в ателье «Светопись Левицкого», находится в собрании Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

[3] Пантеон. 1852. Т. 1, кн. 1 (янв.) С. 41–42.

[4] Фотографические портреты // С.-Петерб. ведомости. 1852. № 99 (3 мая). С. 351.

[5] Сев. пчела. 1855. № 270 (8 дек.). С. 1430.

[6] Стереопара с утраченным левым изображением хранится в фондах Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

[7] В 1916 году петроградский библиофил А. М. Брянский, изучив и систематизировав приложения к «Пантеону», выявил 147 разосланных подписчикам гравированных и литографированных портретов.

[8] *Эрмион. [Греч Н. И.].* Газетные заметки // Сев. пчела. 1858. № 282 (22 дек.). С. 1181. (Пчелка).

[9] С.-Петерб. ведомости. 1859. № 281 (29 дек.). С. 1265. (Петербургская летопись).

[10] Ольхин П. М. Фотографический вестник, 1888. № 4. С. 86.

[11] Фотографические карточки петербургской балетной труппы // Сев. пчела. 1861. № 106 (15 мая). С. 430. (Петербургское обозрение).

[12] Цит. по: *Синельникова Т. А.* Фотографы и Фотография С.-Петербургских Императорских театров // Записки С.-Петербургской театральной библиотеки. Вып. 4/5. СПб.: Гиперион, 2003.
[13] Там же.
[14] *Некрасов Н. А.* Собр. Соч. в 8 т. М.: Художественная литература, 1965–1967. Т. 5. Повести, рассказы и фельетоны 1840–1861. С. 426–429.
[15] Дело о предоставлении дворянину Бутримовичу звания фотографа Императорских театров... Цит. по: *Синельникова Т. А.* Фотографы и Фотография С.-Петербургских Императорских театров // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Вып. 4/5. С. 161–162.
[16] Фотографические новости // Голос. 1865. № 343 (12 дек.).
[17] Голос. 1877. № 138 (29 июня).
[18] Коллекция фотографий // С.-Петерб. ведомости. 1865. № 258 (3 окт.). (Петербургские заметки).
[19] Существовавшая процедура оформление авторских прав на произведения фотографов при посредстве Академии художеств была довольно громоздка и затратна, поэтому она практиковалась крайне редко.
[20] С.-Петерб. ведомости. 1879. № 318 (19 нояб.). — Некоторые исследователи утверждают, что в первые два месяца после выпуска разошлось 800 экземпляров «Портретной галереи».
[21] Второй выпуск Портретной галереи // Неделя. 1880. № 20 (18 мая). С. 644–645.
[22] Новое время. 1882. № 2184 (28 марта); Голос. 1882. № 83 (31 марта).
[23] *Срезневский В. И.* Фотография на Всероссийской выставке 1882 года в Москве // Фотограф. 1882. № 7 (июль).
[24] Первый выпуск «Портретной галереи русских литераторов, ученых и артистов с биографиями и факсимиле — издание фотографа Константина Шапиро» был снабжен подписью: «Дозволено цензурою 29 октября 1879 года. С.-Петербург. Типо-литография А. М. Вольфа, на углу Б. Итальянской и Екатерининского канала, д. № 2–6».
[25] Новое издание Шапиро // Новое время. 1884. № 2852 (5 февр.). — Полное название альбома: Иллюстрации к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя: Фот. без ретуши, снятые с моск. арт. Андреева-Бурлака при исполнении им роли Поприщина / изд. Константина Шапиро, фотогр. Акад. художеств. СПб.: Тип. Мин. пут. сообщ., 1883. [2], XVIII, 30 л. с., 44 отд. л. фотогр.; 29 см. Парал. тит. л. на фр. яз.; текст парал. на рус. и фр. яз. Текст напеч. на одной стороне листа. С. V–XIV: Отзыв В. В. Стасова.
[26] *ДО [Ремезов].* Иллюстрации к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя. Издание Константина Шапиро // Русская мысль. 1884. № 2.
[27] Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 году / изд. А. С. Шустова. СПб., 1900. Ч. 2. С. 47.
[28] Крестник Бианки Александр Бенуа в книге «Мои воспоминания» неоднократно упоминал «синьора Бианки» среди постоянных обитателей дома на Никольской улице, в котором жила семья Н. Л. Бенуа.
[29] Оба отпечатка находятся в собрании Ж. Оланицына, Лозоне, Швейцария.
[30] Фотография «Забивка свай для постамента памятника Екатерине II» хранится в Луганской кантональной библиотеке, Швейцария.
[31] Многие современные источники, в том числе и вполне официальные, ошибочно утверждают, что Театр Казасси располагался «на месте нынешнего Екатерининского сада», а сам Александринский театр был «построен на месте Театра Казасси».
[32] Оба вида хранятся в собрании Научной библиотеки Российской академии художеств.
[33] Некролог // Фотографические новости. 1908. № 7. С. 119–120.
[34] Магазин картин и эстампов Александра Ивановича Беггрова находился на Невском проспекте в доме № 4. В 1878 году, после смерти Александра Ивановича, магазин перешел к его двоюродному брату Александру Карловичу Беггрову.
[35] 70 видов Петербурга // Петербургская газета. 1895. № 135 (19 мая).
[36] [Альбом] Москва и ее окрестности. [Сорок фототипных видов Москвы и ее окрестностей]. СПб.: Изд. П. И. Бабкина, 1896. [2] с., 40 л. ил. 23,5 × 32,5 см. [Альбом] Павловск. Альбом фототипных видов. СПб.: Изд. П. И. Бабкина, 1896. 51 л. Ил. 17 × 25,5 см.
[37] Фотография И. Бианки «Зрительный зал театра во дворце Юсуповых на Мойке» находится в фондах Государственного музея-усадьбы «Архангельское».
[38] Новое время. 1870. № 112 (25 апр.). (Хроника).
[39] Фотографии К. Бранделя // Варшавский дневник. 1870. № 94 (2 мая). С. 378. (Местный отдел).
[40] Кроме упомянутых четырех отпечатков, экземпляр монтажной фотографии К. Бранделя «Александринский театр» с экслибрисом «Из библиотеки Николая Михайловича Муфиля» находится в собрании Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

Д. В. Лаврова

Светопись русского драматического театра: фотографии второй половины XIX — начала XX века в собрании Театрального музея имени А. А. Бахрушина

Тема настоящей публикации хронологически ограничена периодом 1880–1917 годов по нескольким причинам. Во-первых, это было время, когда Дирекция Императорских театров (далее — Дирекция), подчинявшаяся Министерству императорского двора, стала сотрудничать с фотографами и заключать с ними контракты на проведение необходимых фотосъемок. Именно тогда звание «фотограф Императорских театров» получили знаменитые петербургские и московские фотографы: К. И. Бергамаско (1830–1896), Л. И. Бутримович, В. А. Петров (1850 — после 1918), И. Н. Дьяговченко (?–1883), К. А. Фишер (1859 — после 1920), Д. И. Быстров (1874–?) М. Н. Конарский (?–1901) и другие[1]. Также с артистами казенных и частных театров активно работали известные фотографы К. А. Шапиро (1839–1900), М. Н. Шерер (?–1883) и Г. И. Набгольц (?–1883), А. И. Мей (1842–1913), Р. Ю. Тиле (1843–1911), М. М. Панов (1836–1894), Е. Л. Мрозовская (1875 (?)–1941)[2]. Во-вторых, в 1880-годах А. А. Бахрушин[3] стал осознанно собирать коллекцию будущего театрального музея, сложившуюся к 1913 году. В-третьих, в данное время оформилось такое явление, как «театральная фотография», а сама фотография стала обыденностью и приобрела утилитарное значение. В статье мы ограничиваемся русским драматическим театром указанного периода, в силу возможности представить образцы прямой фотосъемки именно драматических постановок — как менее динамичных по сравнению с балетными и оперными спектаклями.

Собрание фотографических изображений Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве (далее — ГЦТМ), связанных с историей русского, впоследствии советского многонационального, а затем современного российского театра, насчитывает более 500 тыс. предметов: позитивных отпечатков в разной фотографической технике, негативов на стекле, на пленке, а также фотомеханических изображений. Отметим, что в собрании музея представлены образцы почти всех известных фотографических техник, что дает представление о развитии фотографии как искусства. Фотографическая коллекция формировалась с начала собирательской деятельности А. А. Бахрушина наряду с коллекциями произведений живописи, графики, гравюр и литографий, книг, афиш, музыкальных инструментов, разнообразных меморий и предметов, связанных с театральным искусством. Днем основания музея считается 29 октября (10 ноября) 1894 года — в этот день А. А. Бахрушин устроил первую публичную выставку своего собрания. А в 1913 году в его замоскворецком доме на Лужнецкой улице (ныне ул. Бахрушина) состоялся торжественный акт передачи музея Российской Императорской Академии наук с условием оставления его в Москве. В 1917 году музей был включен в сеть государственных учреждений, и в 1918 году А. А. Бахрушин назначается его пожизненным директором. После кончины А. А. Бахрушина в 1929 году в ГЦТМ была продолжена его деятельность по комплектованию, хранению и экспонированию коллекции.

Структура фонда фотографий и негативов ГЦТМ построена по тематическому и хронологическому принципам. Созданы и функционируют следующие хранения:

— фонд негативов;
— фонд дореволюционного балета (до 1917 года);
— фонд современного балета (с 1917 года по настоящее время);
— фонд дореволюционной драмы (до 1917 года);
— фонд современной драмы (с 1917 года по настоящее время);
— фонд дореволюционной оперы (до 1917 года);
— фонд современной оперы (с 1917 года по настоящее время);
— фонд театров стран народной демократии (стран, входивших в Варшавский договор);
— фонд дореволюционной и современной театральной архитектуры;
— фонд зарубежного театра;
— фонд самодеятельного театра.

Очень значимым по объему и составу является фонд негативов (более 140 тыс. предметов). Здесь хранятся не только негативы театральных фотографий, но также негативы семейных фотографий Бахрушиных периода 1900–1910-х годов. Собрание семейных негативов является заслугой супруги Алексея Александровича — Веры Васильевны Бахрушиной, которая была увлечена фотографированием своего окружения, семьи и заграничных путешествий. Большую ценность представляют оригинальные, в том числе авторские негативы М. А. Сахарова (1869–1961), М. А. Шерлинга (1880–1958), А. Д. Гринберга (1885–1979), А. А. Темерина (1889–1977) и др. Фотографии и негативы также имеются в архивно-рукописном фонде музея, фонде детских театров и в некоторых мемориальных филиалах.

Основу собрания фонда театральных фотографий до 1917 года составляют фотографии из частных архивов и личных коллекций, переданных в дар А. А. Бахрушину корифеями русского дореволюционного драматического и музыкального театров, которые всячески поддерживали создание театрального музея. Ценной частью собрания является фотоархив Театрального агентства Е. Н. Рассохиной[4]. Агентство работало как биржа, куда артисты провинциальных театров и антреприз присылали свои собственноручно подписанные фотографии из многих городов Российской империи. Благодаря этому мы располагаем работами провинциальных российских фотографов от южных и западных губерний до Владивостока, и эти фотографии уникальны, поскольку многие из них сохранились в единственном экземпляре. Кроме того, в фонде имеется большое количество исторических фотографий, представляющих научную и культурную ценность как свидетельства эпохи.

В состав фонда фотографий периода 1880–1917 годов входят изображения сцен из спектаклей, фотофиксации декораций, павильонные костюмированные съемки артистов Императорских театров, частных театров и антреприз, портреты и биографические фотографии артистов и театральных деятелей, групповые съемки театральных трупп, а также типологические фотографии,

Неизвестный автор. Сцена из спектакля «Орлеанская дева» Ф. Шиллера. Действие 2-е: «Иоанна приводит войска в лагерь врагов». М. Н. Ермолова в роли Иоанны. Императорский Малый театр, Москва. 1894–1895. Альбуминовый отпечаток на паспарту. 14,8 × 22,8 (изображение); 23,5 × 33 (паспарту). КП 276460/3206. © Театральный музей имени А. А. Бахрушина

не относящиеся к театральной тематике. Изучение этих материалов в совокупности формирует представление о театральной фотографии как о явлении, возникшем в процессе театральной деятельности в целом, а объектом фотографирования предстает сам театр во всей его многогранности.

Исполняя требования и заказы Дирекции, обусловленные заключенными контрактами, фотографы Императорских театров совершенствовали технические возможности фотосъемки, применяя разнообразные новации в этой области, которые позволяли осуществить недоступное прежде фотографирование спектакля из зрительного зала. Известно, что главными препятствиями для такой съемки было недостаточное освещение и необходимость длительной экспозиции, что делало ее почти неосуществимой. Заметим, что тогда же успешно осуществлялась съемка сцен с декорациями спектакля, без персонажей, — эти фотографии требовались Дирекции для архива, как и фотографии реквизита, костюмов и театральной машинерии. Об этом подробно рассказывается в статье А. П. Попова «Фотографы московских Императорских театров»[5], в которой, в частности говорится о попытках московского фотографа И. Г. Дьяговченко осуществить съемку сцен и о последующем удачном опыте фотографирования с магниевой вспышкой в зрительном зале во время спектакля, сделанном фотографом Р. Ю. Тиле. Примером такой удачной съемки является фотография заключительной сцены из спектакля Императорского Малого театра «Цимбелин» («Имогена») по драме У. Шекспира с участием выдающихся артистов К. Н. Рыбакова (1856–1916) в роли Цимбелина, М. Н. Ермоловой (1853–1928) в роли Имогены и А. И. Южина (1857–1927) в роли Постума. Съемка сцены в декорациях и с актерами произведена из зрительного зала с использованием сильной магниевой вспышки[6]. По-видимому, это происходило на генеральной репетиции: перед сценой в оркестровой яме сидят музыканты, стоит дирижер, первые ряды кресел партера пустые, но присутствуют зрители, расположившиеся в боковых ложах слева. На снимке видно, как некоторые из них прикрывают рукой глаза от яркой вспышки. Фотография замечательна деталями и отражает атмосферу, в которой производилось фотографирование. Датировка съемки установлена по данным об участии М. Н. Ермоловой, А. И. Южина и К. Н. Рыбакова в премьерном спектакле, который состоялся в октябре 1891 года.

Любопытна в этом отношении фотография сцены из постановки Императорского Малого театра «Орлеанская дева», действие 2-е: «Иоанна приводит войска в лагерь врагов», с М. Н. Ермоловой в роли Иоанны. Здесь также произведена съемка из зрительного зала с использованием вспышки, и на снимке мы можем увидеть «динамику» — Ермолова, по-видимому, продолжала быстрое движение со знаменем во время вспышки, поэтому ее фигура смазана и виден след от развевающегося края платья. Остальные артисты стоят неподвижно, соблюдая порядок расположения на сцене. Снимок осуществлен из пустого зрительного зала, видна

М. Н. Конарский. М. Н. Ермолова в роли Иоанны д'Арк. Москва. 1893–1894. Альбуминовый отпечаток на паспарту фотографа. 13,4 × 9,7 (изображение); 16,4 × 10,9 (паспарту). КП 51681. © Театральный музей имени А. А. Бахрушина

оркестровая яма без музыкантов. Датировка нуждается в уточнении, так как Ермолова выступала в этой роли с 29 января 1884-го до 1902 года. Однако известно, что первые спектакли «Орлеанской девы» были достаточно скудно обставлены. В связи с тем, что у Дирекции не было уверенности в успехе постановки, сборные костюмы и декорации предоставлялись со складов Большого театра. Только почти через 10 лет художник-декоратор А. В. Гельцер (1852–1918) к своему бенефису поставил «Орлеанскую деву» в оригинальных декорациях и костюмах, которые можно видеть на данной фотографии, что и позволяет принять датировку 1894–1895 годов. И дополняет данную тему снимок М. Н. Конарского «Ермолова М. Н. в роли Иоанны д'Арк», 1893–1894 годов — типичный пример фотографирования артистки в казенном костюме, принадлежащем Дирекции. По договору между фотографом Императорских театров и Дирекцией изготовление таких фотографий было исключительным правом фотографа, и они продавались в его пользу. Сама же М. Н. Ермолова не любила обязательных костюмных съемок и писала редактору Ежегодника Императорских театров: «...Я никогда бы в жизни не стала сниматься в костюмных ролях, потому что нет лица, менее подходящего для фотографии, чем мое. Я сама не знаю похожей на меня карточки даже и в простом платье, но в костюме, где все зависит от момента и от выражения лица, я просто невозможна». Увидев же снимки в костюме Орлеанской девы, она расстроилась и, посмеиваясь, оценила: «Не Жанна, а какой-то жандарм в юбке». Об этом эпизоде упоминает Т. Л. Щепкина-Куперник в своих воспоминаниях[7].

В коллекции ГЦТМ имеется несколько большеформатных альбуминовых отпечатков с изображением постановок Императорского Малого театра 1890-х годов, выполненных с применением магниевой вспышки, что может свидетельствовать о положительном отношении Дирекции к указанному способу фотофиксации, однако такой способ был несовершенен и имел недостатки. Самые большие — пожароопасность и сильное задымление зала, которое рассеивалось на протяжении нескольких минут. Сама съемка была некомфортна для артистов, вынужденных по сигналу застывать на месте при ослепляющем свете вспышки. Поэтому частные театры предпочитали съемки постановочных сцен в студиях-ателье, куда доставлялись артисты вместе с реквизитом и костюмами. Например, на фотографиях 1903–1905 годов, сделанных в студии-павильоне со стеклянной крышей, — группа артистов московского театра Ф. А. Корша в костюмах и гриме для спектакля «Мария-Терезия императрица Австрийская» по пьесе Ф. Шентана, а также артисты Р. А. Карелина-Раич (1880–1957) в образе Марии-Терезии и Н. М. Радин (1872–1935) в образе Франца-Стефана. Обращает на себя внимание характерная для павильонных съемок статичность мизансцены с застывшими фигурами актеров, лица которых направлены в сторону фотокамеры. Фотографии замечательны тем, что на одной из них частично видно устройство фотостудии со стеклянным потолком, позволяющим снимать при естественном освещении, также здесь стоит отметить прекрасное качество отпечатков.

В 1902 году в МХТ состоялась премьера пьесы М. Горького «На дне». Представление об этой постановке сейчас можно получить благодаря великолепным съемкам, выполненным фотографами мастерской К. А. Фишера, достигнувшими к этому времени значительных успехов в фотографировании театральных сцен. Интересно было бы изучить обстоятельства работы Фишера со К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, в результате которой состоялся успешный коммерческий проект по продвижению и популяризации театра, в данном случае МХТ. Для него Фишером были изготовлены фототипии съемок персонажей и сцен из спектаклей по пьесам А. П. Чехова, М. Горького, У. Шекспира, Г. Ибсена, К. Гамсуна. К началу 1900-х годов Фишер являлся не только фотографом Императорских петербургских и московских театров, но и крупным предпринимателем, владельцем предприятия художественной фототипии, цинкографии и фотолитографии «для всякого рода изданий». Он продавал другим издательствам права на тиражирование своей продукции в виде открыток, портретов, серийных альбомов со сценами из спектаклей, которые печатались большими тиражами и имели широкое распространение. А сцены из спектаклей МХТ в съемках, осуществленных фотографами его мастерской поражают эффектом присутствия в зрительном зале — артисты не позируют и не выходят из действия, а находятся в его процессе. Эти великолепные съемки являются бесспорными шедеврами театральной фотографии.

Замечательным примером театральной фотографии служит и снимок мизансцены из спектакля Императорского Малого театра «Горе от ума», на котором запечатлены И. В. Самарин (Чацкий), М. С. Щепкин (Фамусов) и Г. С. Ольгин (Скалозуб). Данное изображение

Неизвестный автор. Павильонная съемка группы артистов, участников спектакля «Мария Терезия австрийская императрица» Ф. Шентана. Русский драматический театр Ф. А. Корша, Москва. 1903–1905. Желатиносеребряный отпечаток. 30 × 41,7. КП 111900. © Театральный музей имени А. А. Бахрушина

считается самой ранней театральной фотографией в России (к сожалению, нет сведений о фотографе, что затрудняет датировку изображения). Здесь мы можем видеть репродукцию 1890-х годов фотографии, предположительно снятой в 1850-е годы. Это реконструкция мизансцены из постановки 1839 года, в которой М. С. Щепкин выступал в роли Фамусова, а И. В. Самарин в роли Чацкого. «Исполнитель» роли Скалозуба Г. С. Ольгин по разным данным поступил в Малый театр в 1837 или в 1843 году, однако не осталось сведений о его участии в постановках «Горя от ума». Мизансцена в таком составе, скорее всего, в действительности не существовала, даже если предположить, что она могла быть поставлена и сфотографирована в 1843 году, что в России на тот момент было маловероятно. Для принятия датировки реконструкции — 1850-е годы напомним, что И. В. Самарин (1817–1885) ввелся на роль Чацкого в 1839 году и более 20 лет выходил на сцену в этой роли вместе с М. С. Щепкиным (1788–1863). Г. С. Ольгин (ок. 1820–1867) служил в Малом театре до 1863 года, в том же году не стало и М. С. Щепкина. Фотографию не стоит датировать и 1860–1863 годами, так как И. В. Самарину тогда

Неизвестный автор. Сцена из спектакля «Мария Терезия австрийская императрица» Ф. Шентана. Р. А. Карелина-Раич в роли Марии Терезии, Н. М. Радин в роли Франца-Стефана. Русский драматический театр Ф. А. Корша, Москва. 1903–1905. Желатиносеребряный отпечаток. 23,2 × 18,3. КП 111918. © Театральный музей имени А. А. Бахрушина

Неизвестный автор. Сцена из спектакля «На дне» М. Горького, действие 3-е. МХТ, Москва. Изд. Вильде, 1902. Фототипия. 16,7 × 35,4. КП 191031. © Театральный музей имени А. А. Бахрушина

было почти 50 лет (на фотографии он значительно моложе), уже в 1864 году он ввелся на роль Фамусова. Благодаря такой реконструкции и ее фотофиксации осталось уникальное прижизненное изображение М. С. Щепкина в образе Фамусова — одной из величайших его ролей, которую он исполнял на протяжении 32 лет.

Замечательный фотограф А. Д. Гринберг называл фотографию светописью, что особенно применимо по отношению к театральной фотографии. Театр как 200 лет назад, так и сегодня является эфемеридой, остающейся только в памяти зрителя, если не иметь способа его запечатления, поэтому фотография здесь не только светопись, но и летопись. В 1919 году М. Н. Ермолова подарила А. А. Бахрушину свой фотопортрет, на паспарту которого она написала: «Давно известно, что „слава актера — дым, после его смерти ничего не остается, и память о нем исчезает“. Вы же силой воли и энергии сделали великое дело: Вы увековечили память об актере. Сам он как личность не нужен, но нужна память о тех идеалах, которым он служил. <...> Как истинный друг искусства Вы с любовью понесли громадный труд, чтобы не пропала ни одна искорка артистического творчества, ни одно воспоминание, говорящее о духе и таланте актера, в его ли портретах, в его ли ролях, в словах ли его современников, и тот, кому дорого искусство правды и красоты, всегда помянет вас добрым словом».

Шерер, Набгольц и К°. А. Л. Вишневский в роли татарина Асана в спектакле «На дне» М. Горького. МХТ, Москва. 1902. Фототипия в формате открытого письма, отпечатанная в 1904. 13,8 × 8,8. КП 35708. © Театральный музей имени А. А. Бахрушина

Неизвестный автор. Реконструкция мизансцены из постановки «Горе от ума» А. С. Грибоедова 1839 года. М. С. Щепкин в роли Фамусова, И. В. Самарин в роли Чацкого, Г. С. Ольгин в роли Скалозуба. Москва. 1850-е. Репродукция 1890-х. Альбуминовый отпечаток. 16,4 × 19,8 (изображение); 23,8 × 26,4 (паспарту). КП 317226. © Театральный музей имени А. А. Бахрушина

[1] *Синельникова Т. А.* Фотографы и фотография Санкт-Петербургских Императорских театров // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Вып. 4 / 5. СПб.: Гиперион, 2003. С. 155–184.

[2] *Попов А. П.* Российские фотографы (1839–1930): словарь-справочник [в 3 т.]. Коломна: Музей органической культуры, 2013.

[3] Бахрушин Алексей Александрович (1865–1929) — русский купец, меценат, представитель московской династии купцов и промышленников Бахрушиных, общественный деятель, коллекционер, создатель первого в России литературно-театрального музея.

[4] Левинская (по мужу Рассохина) Елизавета Николаевна (ок. 1860–1920) — русский театральный антрепренер, драматург, переводчица, сотрудница журнала «Будильник» (в 1906–1908 годах была его издательницей), содержательница платной театральной библиотеки и литографии при ней. Держала антрепризы в различных городах России. Вместе с супругом Сергеем Федоровичем Рассохиным (1851–1929) выпускала серию литографированных театральных новинок «Театральная библиотека». Была организатором и учредительницей «Первого театрального агентства для России и заграницы Е. Н. Рассохиной» (1892–1918). До организации в 1896 году справочно-статистического бюро РТО агентство Рассохиной было единственным в России посредником между актерами и антрепренерами. В дальнейшем агентство начало заниматься также устройством актерских товариществ, организацией гастролей русских и иностранных актеров.

[5] *Попов А. П.* Фотографы Императорских Московских театров // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Вып. 4/5. С. 185–194.

[6] Съемка театральных сцен при вспышках // Фотограф-любитель. 1893. № 3. С. 67–71.

[7] *Щепкина-Куперник Т. Л.* Дни моей жизни и другие воспоминания. М.: Захаров, 2005. 528 с. (Серия «Биографии и мемуары»).

Е. М. Матвеева

Краткий обзор театральных фотографий в собрании МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

Музейные собрания хранят множество тайн, которые открываются только исследователям. Это может быть один уникальный предмет или целый комплекс, объединенный определенной тематикой.

Коллекция «Фотографии» Муниципального бюджетного учреждения Музей-заповедник «Дмитровский кремль» (далее — МЗДК) насчитывает более 2000 единиц хранения и включает в себя несколько тематических комплексов.

Пристального внимания заслуживают фотографии, связанные с театральным искусством, которое занимает особое место в духовной и культурной жизни любого города.

На территории Дмитровского края домашние и крепостные театры существовали с конца XVIII века. Один из наиболее известных театров располагался в усадьбе Ольгово, принадлежавшей дворянам Апраксиным. Театральный флигель, в отличие от барского дома, сохранился до наших дней.

В коллекции МЗДК «Фотографии» хранится снимок театрального флигеля[1] усадьбы Ольгово, сделанный, предположительно, в 1926 году фотографом Гальпериным[2]. На снимке запечатлен, за заснеженной лужайкой, театральный двухуровневый флигель усадьбы со сложной, покрытой снегом крышей. Центральная часть — куполообразная. На стене — табличка с надписью: «ОЛЬГОВСКИЙ РАБОЧЕКРЕСТЬЯНСКИЙ КЛУБ». Справа — фрагмент барского дома, слева и на заднем плане — деревья без листвы. Сохранилась также фотография 1925 года, где изображены участники драмкружка Ольговского клуба: группа мужчин и женщин в театральных костюмах на фоне стены с деревянными арочными дверями[3]. Стоит пояснить: труппа снята на фоне галереи, соединяющей барский дом с театральным флигелем. Флигель был построен в 1790-х годах при Степане Степановиче Апраксине[4], при котором усадьба Ольгово достигла своего наивысшего расцвета. Для благоустройства усадьбы был приглашен итальянский архитектор Франческо Кампорези, названный Степаном Степановичем «министром всех ольговских построек и верховным учредителем <...> празднеств»[5]. Кампорези перестроил усадебный дом и флигели, соединенные с домом открытыми галереями-переходами. Северный флигель предназначался для театра, южный — для оранжереи[6].

Известно, что у Апраксиных было два театра: один располагался в Московском доме на Знаменке, второй, как уже упоминалось, в усадьбе Ольгово.

Московский театр Апраксиных был открыт в 1797 году. В том же году Павел I выпустил рескрипт, запрещающий частным театрам ставить пьесы, не сыгранные императорскими

Гальперин (?). Крепостной театр. Ольгово. 1926 (?). Фотоотпечаток. 12 × 17. МЗДК КП ОФ 12676. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

труппами и не прошедшие цензуру. «Согласно этому же указу, на каждом представлении должен был присутствовать частный пристав, следящий за исполнением вышеизложенных требований. Возмущенные подобным вмешательством, многие владельцы после этого указа закрыли частные театры. С. С. Апраксин же, наоборот, открыл»[7] — так пишет И. Г. Басова.

Степан Степанович не жалел расходов на театр — один из его любимейших видов искусств. Московский театр был задуман как общественный, что повлияло на внутреннее устройство зрительного зала. В нем было «...три яруса лож (первого и второго этажа и бенуара) и кресла, места за креслами, галерея и партер»[8]. Современники вспоминали, что, когда в московском апраксинском театре ставили оперу «Диана и Эндимион», зрители слышали звуки охотничьих рогов, раздавался лай собак и на сцену выбегали живые олени[9]. Здесь играли известные актеры того времени — артисты итальянской оперы, а в 1818 году зрителей радовала талантом французская актриса Жорж[10].

Апраксины славились гостеприимством. Участниками и зрителями театральных представлений в Ольгово были поэт Василий Львович Пушкин, дядя Александра Сергеевича (в архиве МЗДК хранится романс В. Л. Пушкина, написанный в усадьбе Ольгово[11]), Алексей Михайлович Пушкин, тоже родственник великого поэта, драматург, переводчик; петербургский актер Алексей Семенович Яковлев; директор Императорских театров Алексей Михайлович Гедеонов; служитель театрального ведомства Федор Федорович Кокошкин и другие[12].

На сцену выходила и хозяйка усадьбы — жена Степана Степановича Апраксина Екатерина Владимировна, почетный член Санкт-Петербургского филармонического общества[13]. Е. П. Янькова вспоминает: «Раза два или три мне случалось видеть на сцене и саму Апраксину; она никогда, бывало, своей роли хорошенько не запомнит; забудет, что следует говорить, подойдет к суфлеру, тот ей подсказывает, а она не слышит, остановится и спрашивает его: „Comment?“»[14].

Предметы из усадьбы Ольгово составляют большую часть собрания МЗДК. Среди них — эскизы театральных декораций, нотные партитуры, щитодержатели и другие театральные реквизиты, занявшие достойное место в экспозиции музея.

Пользовались популярностью и более скромные домашние постановки. Примеров тому можно привести достаточно много. Часто устраивали театральные вечера дети дворян. Упоминания о таких мероприятиях можно встретить и в произведениях классической литературы, и в мемуарах. Например, в усадьбе Тарусово (имении Корсаковых) устраивал домашние постановки Дмитрий Сергеевич Норов — сын Сергея Александровича Норова, владельца соседней усадьбы Надеждино[15], и родной брат Авраама Сергеевича Норова, министра народного просвещения (1853–1858)[16]. Он мастерски читал басни. Современники вспоминают: «Иван Андреевич Крылов говаривал: „ну вот я еще басню напишу, а Митя Норов прочтет“»[17]. Позднее в усадьбе Надеждино устраивались постановки любителей драматического искусства. Одна из афиш, датированная 27 июля 1899 года, хранится в фондах Дмитровского музея[18]. Вниманию зрителей был представлен спектакль по пьесе Николая Васильевича Гоголя «Женитьба». Роль свахи, Феклы Ивановны, сыграла Татьяна Николаевна Поливанова — краевед, преподаватель начального училища в с. Надеждино, внучка владельца одноименной усадьбы[19].

Народные праздники также представляли собой масштабные театрализованные действия. Например, праздник Первого снопа, который совпадает с праздником Казанской иконы Божией Матери (Казанская летняя) и проводится 21 июля. В этот день делался первый «зажин» ржи. Существовало поверье: чтобы жатва была обильной,

Неизвестный автор. Усадьба Надеждино. Жнеи пришли со снопом. Дмитровский уезд, Надеждино. 24 июля 1888. Фотоотпечаток. 19 × 14,7 (бланк), 15,9 × 12 (изображение). МЗДК КП ОФ 12297. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

жница, нажав первый сноп, говорила: «Стань, мой сноп, на тысячу коп!»[20] Первый сжатый сноп обладал особой значимостью — его украшали цветами и лентами, торжественно проносили по деревне и ставили в красный угол[21]. На снимке «Усадьба Надеждино. Жнеи пришли со снопом»[22], сделанном 24 июля 1888 года, запечатлена сцена праздника: группа женщин в крестьянской одежде со снопом на фоне двухэтажного деревянного дома с шестью окнами; на переднем плане — растительность. Под фото надпись: «24 Іюля 1888 г. Надеждино» (чернила). Фото на светлом паспарту. Снимок интересен еще и тем, что на нем виден барский усадебный дом — изображение, которое встречается очень редко.

Татьяна Николаевна Поливанова устраивала праздники и в Надеждинском земском училище[23]. Фотографию одного из таких праздников можно найти в коллекции МЗДК. На снимке «Праздник в Надеждинской школе» видим группу детей, стоящих (сидящих?) в несколько рядов, и учительницу (к сожалению, это не Поливанова). На переднем плане девочка и мальчик в костюмах короля и королевы. На заднем плане березовая роща и деревянный дом[24]. Очень трогательный снимок, сделанный до 1917 года.

В усадьбе Обольяново, владельцами которой были Олсуфьевы, существовало общество любителей театра. Об этом свидетельствует фотография с одноименным названием, поступившая в Дмитровский музей из усадьбы Обольяново[25]. На ней изображена группа мужчин и женщин, сидящих в несколько рядов на ступеньках крыльца. Крайний справа, в белой шляпе, черном костюме и сапогах, — Олсуфьев Михаил Адамович. В последнем ряду вторая справа, в белой блузке с черным бантом и в темной накидке, — Олсуфьева Елизавета Адамовна. Снимок сделан до 1898 года.

Неизвестный автор. Обольяновский кружок любителей в конце XIX в. Дмитровский уезд, Обольяново. До 1898. Фотоотпечаток. 8,9 × 13,8. МЗДК КП ОФ 12518. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

Стоит пояснить: у владельцев усадьбы Обольяново Адама Васильевича Олсуфьева и Анны Михайловны Олсуфьевой (урожденной Обольяниновой) было пять детей: Елизавета, Василий (умер в возрасте 16 лет), Михаил, Дмитрий и Мария (умерла в младенчестве).

Елизавета Адамовна Олсуфьева (1857–1898) посвятила свою жизнь просвещению, была попечительницей дмитровской женской прогимназии, много внимания уделяла крестьянским детям: устраивала праздники, представления. С ее участием построена земская школа в Никольском, с организованной при ней воскресной школой для взрослых. Заботилась Елизавета Адамовна и о местной больнице, которую Олсуфьевы содержали на свои средства. Ее жизнь оборвалась в 41 год (27 февраля 1898 г.) — во время посещения больных она заразилась скарлатиной.

Елизавета Адамовна была «подлинной душой олсуфьевского дома»[26], как писал Лев Николаевич Толстой, часто гостивший в усадьбе. Дочь Толстого Татьяна была дружна с Олсуфьевыми. Вот что пишет другая его дочь — Александра: «Олсуфьевы были исключительно образованные и культурные люди. Таня дружила с Лизой Олсуфьевой и двумя ее братьями, Мишей и Митей. <...> В семье Олсуфьевых Толстой отдыхал и иногда, желая уйти от многочисленных посетителей и семейной обстановки, забравши с собой Таню, он уезжал к ним в деревню и подолгу гостил у них»[27]. Как мы видим, Толстые дружили с Олсуфьевыми. Даже в дневниках и письмах Толстой упоминает Олсуфьевых более 200 раз. В Никольское (Обольяново, ныне — Подъячево) Лев Николаевич приезжал 7 раз и прожил там в общей сложности около 110 дней[28].

В усадьбе проводились музыкальные вечера и ставились спектакли, в которых участвовали и хозяева, и гости[29]. Лев Николаевич, находясь в Обольяново, в своем дневнике 23 февраля 1897 года сделал следующую запись: «Все пропасть народа. Нет серьезного разговора. Вчера была музыка — скучно. Нынче спектакль. Т[аня] с М[ихаилом] А[дамовичем] очень хорошо сыграли»[30].

Михаил Адамович Олсуфьев, предводитель уездного дворянства[31], — активный участник кружка любителей драматического искусства[32].

Отношение к театру в семье Олсуфьевых было особое. В своих воспоминаниях Дмитрий Адамович пишет: «Во многих семьях избегают возить детей в театр, оставляя волнения театра до юношеского возраста. Система нашей семьи была иная, как мне кажется более правильная: в первый раз я был в театре лет девяти и потом нас возили раза четыре-пять в год в театры...»[33] — и далее: «Одной из первых пьес, которую я видел, была „Смерть Иоанна Грозного“ в Александринском театре с актером Никольским в заглавной роли. <...> Еще я смотрел игру Самойловой и только что выступившей Савиной в прекрасной пьесе Островского „Трудовой хлеб“. Это было, я думаю, осенью 1874 года»[34]. Здесь говорится об известной актрисе конца XIX века Марии Гавриловне Савиной. Она была замужем за одним из дальних родственников Олсуфьевых — Никитой Никитичем Всеволожским, двоюродным братом мужа Елены Михайловны Всеволожской (урожденной Обольяниновой), тети Елизаветы, Михаила и Дмитрия Олсуфьевых[35]. В коллекции «Фотографии» МЗДК хранится фотография Марии Гавриловны[36]. Погрудный портрет (в овале) молодой женщины. Голова — анфас, корпус — вправо. В светлой одежде с темным кружевом, высоким воротом и белым бантом на шее. Волосы темные, собраны на затылке, на голове украшение из жемчуга, на левое плечо спускается локон. На бежевом поле под овалом — тиснением: «Bergamasco». Фото на фирменном бежевом бланке со скругленными углами. Снимок сделан в 1880-е годы.

В «Истории русского театра» Варнеке читаем: «Своей игрой они заставляли забывать недостатки репертуара, и публика наполняла зрительный зал всякий раз, как на афише появлялось имя ее любимого артиста, безразлично, в чем бы он ни выступал. И петербургский Александрийский театр, и московский Малый театр имели по актрисе, из которых каждая создала свою публику и быстро стала выразительницей основных свойств этого театра. В Петербурге это была М. Г. Савина, в Москве — М. Н. Ермолова»[37]. О последней часто вспоминают в Москве, ее имя носит Московский драматический театр.

Мария Гавриловна Савина (1854–1915) — русская актриса, заслуженная артистка Императорских театров[38]. Ее актерская карьера началась в 1869 году в Минске. До 1874 года играла в провинциальных театрах. А с 18 августа 1874 года выступала на сцене Александринского театра[39]. В «Истории русского театра» читаем: «В то время на Александринской сцене чувствовался недостаток в молодых артистках, и это способствовало быстрому успеху Савиной у избалованной столичной публики»[40]. Савина играла разноплановые роли: «При такой почти безграничной широте таланта Савина главным образом выделяется отделкой ролей и удивительным богатством мимики, которая заставляет забывать неприятный голос артистки и преображает ее не особенно красивое лицо»[41]. Блистала она и за границей во время зарубежных гастролей. Многие пьесы «подгонялись» к особенностям ее дарования[42]. Мария Гавриловна была председателем Русского театрального общества, по ее инициативе было организовано Убежище для престарелых артистов (ныне — Дом ветеранов сцены Всероссийского театрального общества).

К. И. Бергамаско. Мария Гавриловна Савина (1854–1915). Санкт-Петербург. 1880-е. Фотоотпечаток. 16,7 × 10,7 (бланк), 11,2 × 8,8 (изображение). МЗДК КП ОФ 12512. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

Большая часть информации о Марии Гавриловне Савиной приведена из книги «История русского театра», поступившей в собрание МЗДК из библиотеки Дмитровского союза кооперативов, о чем свидетельствует оттиск печати на титульном листе издания[43].

Дмитровский союз кооперативов был учрежден в 1915 году. Включал в себя несколько отделов, в том числе неторговый (культурно-просветительный).

В сентябре 1916 года на уездном совещании учителей было решено при земской управе создать Комиссию по краеведению, перед которой были поставлены задачи устройства музея и библиотеки[44]. А в 1918 году был организован Музей Дмитровского края (в настоящее время Музей-заповедник «Дмитровский кремль»)[45].

При Союзе Дмитровских кооперативов существовали драматические кружки. У кружков были свои уставы, согласно которым все постановки подвергались цензуре[46], и только с разрешения цензуры спектакли могли быть представлены зрителям[47]. Спектакли ставились на разных площадках, в том числе и в здании Дворянского собрания (г. Дмитров, Историческая пл., д. 18, — в настоящее время здесь размещается экспозиция художественных коллекций МЗДК)[48].

В коллекции «Фотографии» МЗДК есть фотоальбом, посвященный деятельности Дмитровского союза кооперативов, где представлены снимки театральных складов и спектаклей[49]. В черновике проекта сметы культурно-просветительного отдела Союза Дмитровских кооперативов указаны затраты на театральный склад, зарплату заведующего складом, страховку и приобретение музыкальных инструментов[50].

Судя по дневниковым записям дмитровского актера Сергея Ивановича Варенцова, в 1901 году в Дмитрове существовал театральный кружок[51]. В том же году С. И. Варенцов организует «Общество любителей драматического искусства»[52]. В настоящее время дневник вместе с другими документами и фотографиями Варенцова хранятся в собрании МЗДК. Данные предметы поступили в музей в 2003 году от Вадима Анатольевича Флерова, внука Сергея Ивановича. Сам комплекс обширен, включает в себя уникальные документы: афиша спектакля «На дне» М. Горького. Режиссер — С. И. Варенцов. 1911 год[53]; афиша программы спектакля «Дядя Ваня» А. П. Чехова. 1906 год[54]. В нижней части обеих афиш имеется надпись: «По окончании танцы», — возможно, для привлечения большего числа посетителей; тетради с рукописями ролей и поздравительные адреса, среди них особенно интересен «Поздравительный адрес „Соколы и вороны“ С. И. Варенцову от товарищей по искусству в день 20-летия сценической деятельности» с автографами[55]. Одна подпись принадлежит директору музея Дмитровского края Кириллу Алексеевичу Соловьеву — участнику театральной труппы Варенцова. Сохранилась групповая фотография «Актив театра», на которой в центре — К. А. Соловьев и С. И. Варенцов[56].

Стоит обратить особое внимание на комплекс фотографий Варенцова, каждая из них по-своему интересна. В комплекс входит 11 изображений, большая часть которых снята неизвестными фотографами. Два снимка выполнены на фирменном бланке московского фотографа Романа Флориановича Бродовского: портрет С. И. Варенцова (1903) и портрет С. И. Варенцова с женой (1906). На других снимках — участники театральной труппы и сцены из спектаклей. Две фотографии относятся к периоду строительства канала имени Москвы и обе носят одинаковое название: «Участники театрального кружка при Дмитлаге». На первой — группа мужчин и женщин. Над ними транспаранты: «ВАГОН-КЛУБ», «ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!». В нижнем левом углу — «3902»[57]. На второй фотографии — группа мужчин и женщин в 3 ряда: 1-й и 2-й ряды сидят, 3-й ряд

Неизвестный автор. Советский театр в Дмитрове. Дмитров. Ноябрь 1918. Фотоотпечаток. 20,8 × 26,4. МЗДК КП ОФ 12706/3. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

стоит. На заднем плане — белые колонны[58]. Оба снимка небольшого формата, выполнены на темном фоне, датируются 1932–1933 годами. Все эти фотографии подчеркивают интерес к театральному искусству в разные исторические периоды нашей страны.

Ранее упоминалось имя директора музея Дмитровского края — Кирилла Алексеевича Соловьева, имевшего сценический опыт: еще в детстве он пел в церковном хоре, состоял в детской оперной труппе Завадского (г. Одесса), а в 1920–1930-е годы выступал в Дмитровском театре под руководством Сергея Ивановича Варенцова[59]. Рассматривая фотографии Кирилла Алексеевича, зритель сразу обращает внимание на его внешность: фотогеничный, яркий, высокий, стройный — камера его любит[60], он сразу выделяется на фоне других. К вышеперечисленному стоит добавить, что Кирилл Алексеевич обладал редким по тембру голосом (альт) и хорошим музыкальным слухом, чем, возможно, и покорил свою будущую жену — Надежду Алексеевну Елизарову-Соловьеву[61]. До 1932 года Дмитров был небольшим провинциальным городом, где любой человек невольно становился участником социальных и культурных событий. Например, Петр Алексеевич Кропоткин, оказал большую помощь дмитровским краеведам и Дмитровскому музею, а Кирилл Алексеевич Соловьев пополнил коллекцию Дмитровского музея огромным количеством предметов по этнографии Дмитровского края, его трудами пользуются многие исследователи и сегодня. Театральное искусство в начале XX века было сильно подвержено пропагандисткой направленности и отражало социально-бытовые реальности времени. Фотографии Дмитровского советского театра представляют интереснейший материал для исследователя — здание самого театра, увы, не сохранилось до наших дней. Трогательные надписи на обороте: «Коллектив художественной самодеятельности Дмитровского Советского театра приблизительно в 1919 году у здания этого театра (бывший кинотеатр Медведевых) на улице Семенюка в г. Дмитрове...»[62], далее идет перечисление участников труппы, среди которых — известные дмитровские фамилии: Варенцов, Немков, Новоселова и др., за подписью И. Немкова. Немковы — дмитровские краеведы, передавшие в музей множество ценных предметов, включая фотографии с поясняющими надписями. На другой фотографии изображено здание Советского театра в Дмитрове и группа мужчин и женщин в теплой одежде на фоне деревянного здания в стиле модерн, декорированного еловыми ветками и флажками. Правее, на фоне елей, — три мальчика в теплой одежде. Над крыльцом табличка с надписью: «Советский театр», ниже — две таблички: «Сегодня 9-го ноября открытие советского театра спектакль...» и «Сегодня 9-го ноября открытие советского...». Снимок датируется 1919 годом[63]. Это далеко не все фотографии театрального

комплекса Дмитровского музея. Каждая из представленных фотографий по-своему интересна и заслуживает более пристального внимания и дополнительного изучения, поскольку является отражением своего времени и проводником для исследователя, помогая раскрыть тайны прошлого и поведать свою особенную историю. Объем информации, который они содержат, не вместился бы в рамки отдельной статьи. Задача стояла познакомить потенциального исследователя с материалом и дать пищу для будущих, более основательных исследований.

---

[1] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 12676.
[2] Архив МЗДК. Ф. 28. Оп. 1. Д. 104. Инвентаризация 1929–1930 годов. Фотографии Музея Дмитровского края. Л. 25.
[3] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 12689.
[4] Ольгово (усадьба). URL:https://ru/wikipedia.org/wiki/Ольгово_(усадьба) (дата обращения: 11.10.2022).
[5] *Волкова Н. В., Павлова Т. Е.* Ольгово. Дмитров: МЗДК, 2008. С. 13.
[6] Там же. С. 15.
[7] *Басова И. Г.* Особенности художественного заказа и коллекционирования в России XVIII — первой половины XIX века на примере рода Апраксиных: дис. … канд. искусствоведения. М., 2018. С. 137.
[8] Там же. С. 136.
[9] *Волкова Н. В., Павлова Т. Е.* Ольгово. С. 17.
[10] Рассказы бабушки: из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово: Т. И. Орантская. Литературоведческое исследование «Рассказы Е. П. Яньковой, записанные Д. Д. Благово». Обширный справочный аппарат и детальные комментарии к произведению / предисл. Д. Д. Благово. Изд. 3-е. М.: ЛЕНАНД, 2014. С. 89.
[11] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 516⁲⁄₁.
[12] *Волкова Н. В., Павлова Т. Е.* Ольгово. С. 17.
[13] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 5162/27.
[14] Рассказы бабушки: из воспоминаний пяти поколений… С. 152.
[15] Декабристы Дмитровского уезда: [Сборник статей]. Дмитров: Музей Дмитровского Края, 1925. С. 43.
[16] Норов Авраам Сергеевич. URL: https://ru/wikipedia.org/wiki/Норов,_Авраам_Сергеевич (дата обращения: 11.10.2022).
[17] Декабристы Дмитровского уезда: [сб. статей]. Дмитров: Музей Дмитровского Края, 1925. С. 43.
[18] Архив МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». Ф. 25. Оп. 1. Д. 21.
[19] Там же.
[20] Казанская летняя. URL: https://ru/wikipedia.org/wiki/Казанская_летняя (дата обращения: 13.10.2022).
[21] Славянский праздник урожая — Зажинки и Спожинки. URL: https://jerabuwka.livejournal.com/37522.html (дата обращения: 13.10.2022).
[22] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 12297.
[23] Памятная книжка Московской губернии на 1899 год. М.: Губернская типография. 1899. С. 174.
[24] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 12299.
[25] Там же. МЗДК КП ОФ 12518.
[26] *Поливанов А. М., Хохлов Р. Ф.* Л. Н. Толстой у Олсуфьевых: воспоминания Т. Н. Поливановой // Записки отдела рукописей. Вып. 46. М.: Книжная палата, 1987. С. 210.
[27] *А. Л. Толстая.* Отец. Жизнь Льва Толстого. М.: Книга, 1989. С. 265.
[28] *Н. А. Кудинова.* Лев Николаевич Толстой и графы Олсуфьевы // Подмосковный летописец: историко-краеведческий альманах. 2009. № 3. С. 64.
[29] Там же. С. 69.
[30] *Лев Толстой.* Дневник 1897 г. URL: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/dnevniki/1895-1899/dnevnik-1897.htm (дата обращения: 15.10.2022).
[31] Памятная книжка Московской губернии на 1909 год. М.: Моск. столичный и губ. стат. ком., 1908. С. 294.
[32] *Поливанов А. М., Хохлов Р. Ф.* Л. Н. Толстой у Олсуфьевых… С. 218.
[33] *Олсуфьев Д. А.* Вечный ковер жизни. Семейная хроника / публ. М. Г. Талалая. М.: Индрик, 2016. С. 277.
[34] Там же.
[35] Генеалогическое древо Всеволжских. URL: https://www.geni.com/family-tree/index/6000000018281458125 (дата обращения: 15.10.2022).
[36] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 12512.
[37] *Варнеке Б. В.* История русского театра. 2-е изд., знач. доп. [Санкт-Петербург]: изд. Н. Н. Сергиевского, [1914]. С. 634.
[38] Савина Мария Гавриловна. URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Савина,_Мария_Гавриловна (дата обращения: 15.10.2022).
[39] *Варнеке Б. В.* История русского театра. С. 634.
[40] Там же. С. 634.
[41] Там же. С. 635.
[42] Там же.
[43] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 10016.
[44] Дмитровский кремль (музей-заповедник). URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дмитровский_кремль_(музей-заповедник) (дата обращения: 15.10.2022).
[45] URL: http://dmmuseum.ru/история-фондов/ (дата обращения: 15.10.2022).
[46] Архив МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». Ф. 9. Оп. 1. Д. 1. Док. № 14.
[47] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 7625/2.
[48] *Табунова Н. В.* Дмитров: прогулка по городу во времени и пространстве: для всех, кто любит российскую провинцию. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Научная библиотека, 2016. С. 19.
[49] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 9550/10.
[50] Архив МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». Ф. 9. Оп. 1. Д. 11.
[51] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 7625/3.
[52] *Еловская Н. Л.* Театральная весна Александры Варенцовой // Дмитровские известия. 2011. № 5. С. 8.
[53] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 7625/12.
[54] Там же. МЗДК КП ОФ 7625/13.
[55] Там же. МЗДК КП ОФ 7625/15.
[56] Там же. МЗДК КП ОФ 7625/24.
[57] Там же. МЗДК КП ОФ 7625/26.
[58] Там же. МЗДК КП ОФ 7625/25.
[59] *Елизарова-Соловьева Н. А.* Воспоминания. М.: Юрист, 2005. С. 32–33.
[60] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 9576. Л. 20 об.
[61] *Елизарова-Соловьева Н. А.* Воспоминания.
[62] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 12707/1.
[63] Там же. МЗДК КП ОФ 12706/3.

Н. Н. Миронова

Домашние театральные постановки С. И. Мамонтова в фотографиях из собрания Музея-заповедника «Абрамцево»

В фонде «Фотография мемориальная» из собрания Музея-заповедника «Абрамцево» находится более 50 снимков, на которых запечатлены домашние спектакли Абрамцевского (Мамонтовского) художественного кружка. Они ярко отражают театральную деятельность этого творческого объединения.

Савва Иванович Мамонтов, талантливый предприниматель и в то же время необычайно творческий человек, двигавший русское искусство, прошел длинный путь увлечения театром.

Так, в юношеские годы он стал играть в домашних постановках в усадьбе Киреево, принадлежавшей его отцу, а также участвовал в спектакле «Гроза» А. Н. Островского театра Секретарева[1]. Далее Мамонтов проявил интерес к пению, занимался вокалом в Италии.

Первоначально в Абрамцевском художественном кружке по инициативе Мстислава Викторовича Прахова проводились литературные чтения. В 1878 году поставили живые картины, которые, в свою очередь, переросли в настоящие спектакли. Судить об этих спектаклях можно не только по воспоминаниям, письмам участников Абрамцевского кружка, но и по сохранившимся фотографиям некоторых домашних постановок.

В собрание музея входят фотографии спектаклей «Иосиф», «Черный тюрбан», «Женитьба», «Снегурочка», «Алая роза». Основная часть снимков находилась изначально в мемориальной коллекции Мамонтовых, некоторые были переданы в музей внуками С. И. Мамонтова — Юрием Александровичем Самариным и Елизаветой Александровной Чернышевой. Все пьесы, кроме «Женитьбы» Н. В. Гоголя и «Снегурочки» А. Н. Островского, были написаны С. И. Мамонтовым. Часто одна и та же пьеса ставилась несколько раз. Так было и со спектаклями «Иосиф» и «Черный тюрбан». «Хроника нашего художественного кружка»[2], изданная в типографии А. И. Мамонтова, помогает определить точную датировку и список участников

Неизвестный автор. Домашний спектакль «Иосиф» по пьесе-мистерии С. И. Мамонтова. Сыновья Иакова: Иосиф, Вениамин, Левий, Рувим, Симеон, Иуда, Иссахар, Завулон, Дан, Неффалим, Гад, Асир (В. С. Мамонтова, А. С. Мамонтова, А. С. Мамонтов и неизвестные). Москва. 4 января 1887. Фотоотпечаток. 10,7 × 16. МА КП 58/13 Ф 100/2. © Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево».

постановок. В ней отмечено, что пьеса «Иосиф», написанная по распространенному в России библейскому сюжету, — «детское представление в роде мистерии», по определению Мамонтова, — ставилась четыре раза Мамонтовским кружком. Художник Василий Дмитриевич Поленов, один из главных идейных соратников Мамонтова, рассказывал об этой постановке следующее: «Савва написал драму в виде мистерии, сюжетом взял историю Иосифа, собрал всех своих ребятишек — детей и племянников — оказалось до сорока штук, заставил их разучить, и вышла прелесть какая вещь. Для постановки понадобился я, и вот под моим руководством написали своими средствами декорации, и удачно вышло»[3]. Спектакль был впервые исполнен в Абрамцеве 1 августа (по старому стилю; в день Медового Спаса) 1880 года. Через полгода, 2 января 1881 года, его повторили в Москве.

До нашего времени дошли в не очень хорошей сохранности три фотографии постановки в Москве 4 января 1887 года. На них запечатлены позирующие участники спектакля. Кроме того, имеются фотографии, где отдельно сняты в фотостудии И. Г. Дьяговченко дети С. И. Мамонтова — Александра в роли Вениамина и Сергей в роли фараона[4].

На одном из снимков запечатлены сыновья Иакова[5]. Из них атрибутированы только игравшие их дочери С. И. Мамонтова — Вера в роли Иосифа (стоит в центре) и Александра в роли Вениамина (стоит возле Веры справа). На основании списка участников в «Хронике нашего художественного кружка» и зная внешность сына С. И. Мамонтова Андрея, который играл роль Левия, выясняем: он сидит возле Александры справа. На снимке хорошо просматривается декорация, написанная В. Д. Поленовым. В коллекции Музея-заповедника хранится ее эскиз (вторая картина первого действия)[6]. На двух других фотографиях засняты фараон и его телохранители[7]. Роль фараона исполнил сын С. И. Мамонтова Сергей.

Следующая группа снимков спектакля «Иосиф» была сделана летом в Абрамцеве 1 августа 1889 года. На фотографии второй картины первого акта[8] запечатлены сыновья Иакова: Неффалим, Левий (Герасим Гадалов[9]), Дан, Гад и Иссахар (Александра, дочь С. И. Мамонтова). По списку участников в «Хронике нашего художественного кружка» и надписям под снимком определяются еще два лица на снимке — Андрей и Татьяна Братановские[10] в ролях Дана и Гада. Под фотографией на паспарту также написаны слова Левия из пьесы, по которым и было определено время действия: «Ну что ж, ты прав, Рувим. Настаивать не будем»[11].

Во втором акте Александра в этом спектакле играла роль Ангела. Она запечатлена на одной из фотографий[12] красиво позирующей на возвышении, скрестив руки на груди. Под снимком на паспарту имеется надпись черными чернилами: «Посланник Иеговы» — в пьесе это ответ Ангела на вопрос Иосифа: «Чей глас проник сюда?»[13] — из первой картины второго акта, когда Иосиф находился в темнице.

На следующей фотографии представлена завершающая сцена первой картины[14], где Иосиф (Вера, дочь С. И. Мамонтова) предсказывает судьбу Виночерпию (Е. И. Гадалова). Хорошо выстроена композиция: Иосиф смиренно стоит, над ним, на возвышении, — Ангел положил руку на его плечо, а другая рука направлена вверх, как бы указывая на Божье провидение; рядом с ними Виночерпий и начальник телохранителей (Андрей, сын С. И. Мамонтова) развели руки, будто озарены Божественным светом.

На снимке третьего акта[15] запечатлены: Вера — стоит, преклонив колено; слева от нее — Е. И. Гадалова, правее Веры — Л. И. Лахтина[16], в роли Фараона, и Андрей

Неизвестный автор. Домашний спектакль «Иосиф» по пьесе-мистерии С. И. Мамонтова. Иосиф, виночерпий, фараон, начальник телохранителей (В. С. Мамонтова, Е. И. Гадалова, Л. И. Лахтина, А. С. Мамонтов). Абрамцево. 1 августа 1889. Фотоотпечаток. 16,5 × 13 (изображение); 24,5 × 18 (паспарту). МА КП 58/13 Ф 100/4. © Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

Мамонтов. Кроме того, была сделана фотография детей художника Ильи Ефимовича Репина — Надежды, Татьяны и Юрия — в ролях Иосифа, Вениамина и Иуды[17]. Надежда Репина играла Иосифа в прологе. В пьесе Мамонтова, где были бы все эти герои вместе, такой сцены нет. Вероятно, это было специальное позирование, напоминавшее живые картины.

Вместе с четвертой постановкой «Иосифа» исполнялась пьеса «Черный тюрбан» (третья постановка). Если в спектакле «Иосиф» бóльшую часть ролей играли дети, то в «Черном тюрбане» актерами в основном были взрослые. Эта пьеса написана в духе мелодраматической комедии. Мамонтов назвал ее «Восточной фантазией в двух действиях с музыкой и танцами». Характер пьесы навеян воспоминаниями Мамонтова о коммерческой поездке в Персию в 1863 году. И даже имя одного из героев пьесы — Молла Абдеррасул — принадлежало реальному человеку, который вел отчетность в конторе Мамонтова. «Молла Абдеррасул рассказывал мне о персидских нравах вообще и серьезно советовал остерегаться смотреть на персиянок[18]», — писал Мамонтов в своих воспоминаниях.

Сюжет пьесы непритязательный: грозный хан Намык похитил прекрасную Фатиму, дочь другого хана, для своего гарема, но ее спасает влюбленный в нее сын хана Намыка Селим, которого по приказу хана пытались убить, но ему удалось выжить. В итоге Селим свергает Намыка с помощью своей матери Иззеди-ханум, старшей жены хана.

Неизвестный автор. Домашний спектакль «Черный тюрбан» по пьесе С. И. Мамонтова. Хан Намык, Фатима, Иззеди-Ханум, Мустафа, Молла, Гуссейн, Селим и ферраши (П. А. Спиро, Е. И. Гадалова, Л. И. Лахтина, С. С. Мамонтов, К. А. Коровин, А. С. Мамонтов, М. Д. Малинин, В. С. Мамонтов, Ю. Л. Пфель). Абрамцево. 1 августа 1889. Фотоотпечаток. 18 × 23 (изображение); 25,5 × 30 (паспарту). МА КП 58/12 Ф 101/2. © Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

На фотографии второго явления первого действия[19] запечатлены во время намаза Юсуф, младший сын старшей жены хана, в исполнении Александры Мамонтовой и Молла Абдеррасул, его наставник, в исполнении художника Константина Алексеевича Коровина. На снимке особое внимание привлекает Коровин, который хорошо вжился в свою роль, играя от души молящегося наставника. Под снимком на паспарту находится надпись черными чернилами — слова молитвы: «Бисмила хар Рахман хар Рахим»[20]. В переводе эта фраза означает «с именем Аллаха Милостивого и Милосердного». С. И. Мамонтов для придания пьесе восточного колорита в некоторых местах включил фразы на арабском.

Примечательно, что из всех фотографий усадьбы Абрамцево К. А. Коровин запечатлен только на фотографиях спектакля «Черный тюрбан» 1889 года. На снимке третьего явления этого же действия[21] заснят эпизод, где Иззеди-ханум прогоняет евнуха Али Гуссейна, который предлагает включить в ханский гарем новую 131-ю наложницу Фатиму. Роли старшей жены и евнуха играли Любовь Ивановна Лахтина и Андрей Саввич Мамонтов. На паспарту черными чернилами написаны заключительные фразы этих героев из их диалога: «Вон отсюда! А то я тебя...» — «Не тронь!»[22] Продумана композиция: Иззеди поднимает руку, чтобы ударить Гуссейна, а он на корточках уворачивается. На фотографии девятого явления первого действия[23] запечатлена сцена встречи Селима и Фатимы в исполнении солиста Русской частной оперы Михаила Дмитриевича Малинина и Елизаветы Ивановны Гадаловой. На паспарту под снимком сделана надпись простым карандашом — фраза Селима: «О, ужели ты не веришь в мои силы?» Позднее в одной из редакций «Хроники нашего художественного кружка» в этой фразе убрали первые два слова, и без двух гласных звуков «о» и «у» в начале реплики текст стал более благозвучным и естественным: «Ты не веришь в мои силы?»[24] На фотографии тринадцатого явления этого же действия[25] запечатлена сцена, где Юсуф спасает двух феррашей (их играли Всеволод, сын С. И. Мамонтова, и его гимназический товарищ Юрий Леонидович Пфель) от гнева визиря Мустафы (Сергей Саввич Мамонтов). На паспарту написаны слова Юсуфа: «Здравствуй, Мустафа? Что это они трясутся?»[26]

Особенно привлекают внимание два снимка пятнадцатого явления второго действия, на которых представлено самое большое количество участников: хан Намык в исполнении университетского друга С. И. Мамонтова Петра Антоновича Спиро[27], Фатима, Иззеди-ханум, Мустафа, Молла, Гуссейн, Селим и ферраши. Странно, что

прежде на этих фотографиях были атрибутированы только П. А. Спиро, К. А. Коровин и А. С. Мамонтов. На одном снимке[28] запечатлен окруженный всеми сидящий хан Намык. Петр Антонович — колоритная личность — играл практически во всех домашних театральных постановках Абрамцевского кружка. Эффектно, с большим топором над головой хана стоит Селим. Под снимком расположена надпись черными чернилами — слова из монолога раскаявшегося хана: «Слова чувствительные эти запомните намычьи дети». Далее по пьесе идет текст, характеризующий основных участников Абрамцевского кружка:

Мечеть построить образцово,
Взять живописцем Васнецова.
А чтобы полный был эффект,
Пусть Прахов делает проект.
Передвижных взять лучших членов,
Чтоб непременно был Поленов.
Чтоб бюст мой был великолепен,
Его Илья вам слепит Репин...[29]

На другой фотографии[30] заснят отчаявшийся хан, подходящий к плахе. Каждый персонаж отлично играет свою роль: Селим решительно стоит с топором, Фатима и Иззеди стоят обнявшись, с улыбкой указывают пальцем на несчастного хана. Мустафа и Гуссейн с волнением держат хана за руки. Под снимком на паспарту черными чернилами написаны слова Гуссейна: «Кричите, плачьте, войте в такт, сейчас свершится страшный факт!»[31] Несмотря на то что фотограф, снимавший в 1889 году спектакли «Иосиф» и «Черный тюрбан», неизвестен, надо отметить, что снимки сделаны достаточно профессионально: на хорошую камеру, выстроены свет, композиция. Вероятно, снималось не само представление, а некоторые специально поставленные (повторенные) для фотографирования сцены.

Фотографии спектакля «Женитьба» в Абрамцеве 1888 года примечательны тем, что актеры запечатлены во время игры, за исключением одной из них[32], дважды продублированной, где засняты основные участники: сваха Фекла (О. Ф. Мамонтова[33]), Агафья Тихоновна, невеста (Е. И. Гадалова), Дуняша (В. С. Мамонтова), тетка невесты Арина Пантелеймоновна (Л. Е. Шульц[34]), Кочкарев (Ю. Л. Пфель), Подколесин (В. С. Мамонтов), Степан (С. П. Спиро[35]), Анучкин (А. С. Мамонтов), Яичница (П. А. Спиро), суфлер (Г. И. Гадалов). Это единственный необрезанный снимок «Женитьбы» в Абрамцеве, по которому видно, что пьеса ставилась на террасе Главного дома. Фотография хорошо сохранилась. Остальные два дубля и снимки самого спектакля имеют сильное угасание, — вероятно, были сделаны менее качественно в другой партии, более ранней (они наклеены на другие паспарту и обрезаны).

Ни на одной из фотографий, в том числе и на общей, не запечатлены Жевакин и Стариков. В «Хронике нашего художественного кружка» в списке действующих лиц персонаж Стариков отсутствует, т. е., скорее всего, пьеса была немного сокращена. Тем не менее в этом списке присутствует Жевакин, которого должен был играть художник В. А. Серов, — возможно, он не успел подготовить роль или был фотографом? Таким образом, сцена четвертого явления второго действия[36], где должен был присутствовать Жевакин с Агафьей Тихоновной, Анучкиным и Яичницей, запечатлена без него. По составу участников можно также определить явления заснятых сцен на других фотографиях: Кочкарев и Подколесин — одно из явлений, где Кочкарев убеждает Подколесина жениться[37]; Агафья Тихоновна и нерешительный Подколесин — четырнадцатое явление второго действия[38]; Агафья Тихоновна, Подколесин, целующий ей руку, и Кочкарев — девятнадцатое явление второго действия[39]. Оформление сцены непритязательное: четыре больших скрепленных между собой, обшитых обоями квадрата, семь стульев и круглый стол со скатертью. Сравнивая фотографии постановок в Абрамцеве и в Москве, можно сделать вывод, что спектакли в Абрамцеве имели более простое оформление, нежели в Москве. На всех снимках московских постановок присутствуют живописные декорации художников. Из домашних постановок Абрамцевского кружка особый интерес представляют спектакли, по которым впоследствии были поставлены оперы в профессиональном театре Мамонтова: «Снегурочка» и «Алая роза».

«Снегурочка» исполнялась четыре раза в московском доме Мамонтова на Садовой-Спасской улице. К сожалению, в коллекции Музея-заповедника «Абрамцево» имеется лишь одна любительская фотография этого спектакля, поставленного в 1886 году в Москве[40]. Декорации Виктора Михайловича Васнецова к этой пьесе открыли новую веху в оформлении театральной сцены. Это неслучайно — Васнецову была близка сказочная фольклорная тема «Снегурочки», неслучайно и то, что она оказалась единственной пьесой, в которой играл Васнецов, исполнив роль Мороза. На фотографии представлено второе действие (определено по составу участников). На фоне васнецовской декорации засняты (слева направо) племянницы С. И. Мамонтова Татьяна Анатольевна и Наталья Анатольевна Мамонтовы в ролях Купавы и Леля, Петр Антонович Спиро в роли царя Берендея и Мария Федоровна Якунчикова[41] в роли Снегурочки. Также по «Хронике нашего художественного кружка» можно уточнить дату — спектакль был поставлен 3 января по старому стилю. В начале 1883 года, за два года до создания Русской частной оперы, Мамонтов написал пьесу «Алая роза» по сюжету европейской сказки «Красавица и чудовище». Савва Иванович обращался к этой теме еще дважды: в постановке одноименной оперы Н. С. Кроткова и в написании пьесы «Аленький цветочек» по одноименной сказке С. Т. Аксакова.

Вероятно, обращение к тому же сюжету, что и у Аксакова, для Саввы Ивановича было неслучайным. Мамонтовы приобрели усадьбу Абрамцево у дочери Аксакова Софьи Сергеевны в 1870 году. Они берегли память о писателе: хранили оставшуюся после Аксаковых в доме мебель, приобретали портреты литературного и театрального окружения Сергея Тимофеевича, а также изображения мест, связанных с его жизнью. Возможно, выбор сюжета «Алой розы» был отчасти тоже данью памяти писателю.

Действие в пьесе Мамонтова разворачивается в Испании, вероятно для придания более яркого колорита. На фотографиях постановки «Алой розы» до настоящего момента атрибутирована была только половина участников. Главные роли Бьянки, дочери купца, и Роберта, принца нормандского (он же Чудовище) достались племяннице и сыну Саввы Ивановича — Софье Федоровне Мамонтовой и Сергею Саввичу Мамонтову. Рыцаря Астона, друга Роберта, сыграл Николай Николаевич Венцель (поэт, прозаик, драматург, переводчик). Он же впоследствии вместе с Мамонтовым переработал текст пьесы в либретто к одноименной опере Н. С. Кроткова. Фею Альбину сыграла Зинаида Васильевна Якунчикова[42]. Искру, Асси и Эча, духов, подвластных Альбине, исполнили племянники Саввы Ивановича Ольга и Иван и его сын Андрей.

Остальных персонажей можно определить по списку участников в «Хронике нашего художественного кружка»: купец дон Сильва ди Брага — Николай Семенович Кукин[43]; старшие дочери купца — Изабелла и Жуанита — Мария Федоровна Якунчикова и Татьяна Анатольевна Мамонтова; сестра купца донья Хименес — жена

И. Г. Дьяговченко. Домашний спектакль «Алая роза» по пьесе С. И. Мамонтова. Роберт, Астон и Альбина (С. С. Мамонтов, Н. Н. Венцель, З. В. Якунчикова). Москва. 16 января 1883. Фотоотпечаток. 12,3 × 18,5 (изображение); 15 × 20 (лист). МА КП 58/14 Ф 102/1. © Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

Н. С. Кукина Евдокия Александровна; мавр Бен-Саид-эль-Хассар — Василий Дмитриевич Поленов; воспитанница купца Терезита — сестра Н. Н. Венцеля Ольга Николаевна; молодой идальго дон Альмериго ди Кастельбранка — Николай Михайлович Горбов[44]; наперсник дона Альмериго Хозе — Петр Антонович Спиро; духи, подвластные Альбине, Гном и Альфа — сын и племянница Саввы Ивановича — Всеволод и Наталья Мамонтовы; уличный певец Пикильо — племянник Саввы Ивановича Юрий Мамонтов. В пьесе также встречаются два персонажа (рыцари), у которых не было слов. Их сыграли Ю. Ф. Берендс[45] и неизвестный Ю. В. Сумароков.

Пьеса ставилась в московском доме Мамонтова на Садовой-Спасской улице 16 января 1883 года (уточнение даты сделано по «Хронике нашего художественного кружка). В спектакле звучала музыка. В «Хронике нашего художественного кружка» говорится, что оркестром под управлением известного виолончелиста и композитора Вильгельма Фитценгагена была исполнена увертюра мелодрамы в третьем действии и во втором акте Терезита пела романс на музыку итальянского композитора Франческо Паоло Тости «Lungi»[46].

В коллекции Музея-заповедника «Абрамцево» находится 11 фотографий домашнего спектакля «Алая роза». Они сделаны известным фотографом Иваном Григорьевичем Дьяговченко, которого называли «лучшим портретистом Москвы». В его ателье фотографировались многие писатели, художники. Семья Мамонтовых тоже нередко обращалась к его услугам. В собрании музея имеется немало снимков семьи Мамонтовых и участников Абрамцевского художественного кружка (В. М. Васнецова, И. Е. Репина, А. В. Прахова), сделанных Дьяговченко. Помимо портретной фотографии, Иван Григорьевич делал съемку картин. Он был дружен со многими художниками, и они предпочитали именно его в качестве фотографа для своих работ[47]. Также Дьяговченко создавал яркие групповые снимки.

Судя по сохранившимся документам об «Алой розе» (письмам, воспоминаниям), для Мамонтова постановка этого спектакля была важна. Он продумал текст пьесы. В. Д. Поленов создал яркие декорации к основным действиям спектакля, В. М. Васнецов — к прологу. Были подобраны великолепные костюмы. И конечно, Мамонтову хотелось эту постановку запечатлеть. Он обратился к фотографу, которого хорошо знал и ценил, — к Дьяговченко. Рассмотрим эти снимки более подробно.

Фотографии сделаны в большом формате 15 × 21 и наклеены на паспарту (семь — на черные и пять — на коричневые). Под фотографиями на черных паспарту имеются надписи золотом — слова из запечатленных сцен пьесы. Фирменный оттиск «И. Дьяговченко» располагается: на фотографиях с черным паспарту — в правом нижнем углу снимка, а на фотографиях с коричневым паспарту — под снимком. На фотографии пролога[48] запечатлена сцена появления волшебницы Альбины после поединка рыцаря Астона и принца Роберта. Интересна декорация В. М. Васнецова: герои находятся в лесу, на берегу озера с цветущими лилиями.

Далее по ходу пьесы следует фотография из первого действия[49] (на некоторых снимках указаны акты вместо действий) — встреча дона Хуана Альмериго ди Кастельбранко, Хозе, доньи Хименес, Изабеллы и Жуаниты.

На фотографии сцены прощания этого же действия[50] запечатлены те же герои, но донья Хименес и Хозе меняются местами[51].

На следующей фотографии того же действия[52] представлена сцена разговора Терезиты и Бьянки, где Бьянка просит Терезиту спеть. Под снимком написаны слова из романса Терезиты: «Вдохновенною песнью с тобою / Далеко унесемся, мой друг, / К берегам лучезарной Ганги, / Там найдем мы волшебный приют». Вероятно, это был начальный вариант, позднее текст был немного переделан таким образом, чтобы рифмовались первая и третья строки: «Крылья песни моей вдохновенной / Далеко нас, мой друг, унесут, / Там над Гангом, рекою священной, / Там найдем мы волшебный приют»[53]. На другом снимке запечатлена следующая сцена[54], где появляется отец Бьянки.

В коллекции Музея-заповедника «Абрамцево» имеются три эскиза декораций В. Д. Поленова к этому спектаклю. Один из них выполнен к первому действию[55], которое происходило в саду дона Сильвы. Вдали видны горы и долина реки Гвадалквивир. На фотографиях эта декорация слабо узнается. Тем не менее различается извилистая дорога на холме и часть ближайшего от сада дома на фотографии встречи дона Альмериго, Хозе, доньи Хименес, Изабеллы и Жуаниты.

В начале второго действия в волшебный замок к Эч и Асси прилетает Искра. На фотографии[56], в центре, запечатлена Ольга Мамонтова, слева и справа от нее — Иван и Андрей Мамонтовы. Под снимком сделана надпись — слова Искры: «На легком облаке, как на подушке, я прилегла, / Неслась над дебрями и над болотами быстрей стрелы. / Резвились ласточки, за мной гонялися... Ну, где же им! / Блеснула Искорка, пропала в воздухе, как белый дым!» Здесь тоже позднее, для ровной рифмовки, текст был изменен во второй строке — вместо «быстрей стрелы» стало «я как стрела»[57].

Далее следует фотография[58], на которой заснята сцена прощания Бьянки с Чудовищем. Главные герои находятся в центре, а по краям — охраняющие их рыцари. Под фотографией написаны слова Бьянки: «Мой господин! Ты слишком добр ко мне... К тебе я возвращусь!..» Позднее конец этой реплики тоже был изменен: фразу «К тебе я возвращусь» переделали на более эмоциональную «Прощай!.. Я возвращусь»[59]. Сравнивая фотографии второго действия, которое проходило в волшебном замке, с эскизом декорации В. Д. Поленова к этому действию[60], можно заметить абсолютное сходство: заснят центр сцены, где видна открытая арка в сад, вазон, лестничная балюстрада, рыцарские доспехи, скульптура мифического существа и др. К сожалению, снимки третьего действия либо не были сделаны, либо не сохранились.

На фотографии сцены четвертого действия[61] фея Альбина встречает Бьянку[62]. На следующем снимке[63] запечатлена Бьянка, увидевшая умирающее Чудовище[64].

На фотографии завершающей сцены[65] заснят Роберт после превращения из чудовища в принца, просящий руки Бьянки: «Выйди ко мне и будь моей царицей!..» (надпись под снимком). В редакции «Хроники нашего художественного кружка» речь Роберта сделана более яркой: «О радость!! Жизнь моя! Я твой, я твой навеки!!»[66]

При сравнении надписей под фотографиями с текстами пьес, опубликованных в «Хронике нашего художественного кружка», очевидно, что Мамонтов, как автор, отправляя свои тексты в печать, делал редакторские правки.

Фотографии четвертого действия тоже показывают центр сцены. Декорации на снимках совпадают с эскизом В.Д. Поленова[67], который хранится в музейной коллекции: запечатлена лестница к волшебному замку. По фотографиям видно, что растения на декорации были более четко прорисованы в сравнении с эскизом.

На последней фотографии[68] засняты все действующие лица, кроме рыцарей. В центре сидят, слева направо, Хозе, Искра, Эч, Терезита, Гном, Асси, Эльфа, за ними стоят донья Хименес, дон Сильва, дон Альмериго, Изабелла, Бьянка, Роберт, Астон, Жуанита, Бен Саид, Пикильо, Альбина. В левом нижнем углу имеется надпись: «V акт»; и использована другая декорация (вероятно, тоже В.Д. Поленова и сделана специально для съемки всех актеров).

Фотографии спектаклей Мамонтова, а также эскизы к постановкам, афиши были включены в «Хронику нашего художественного кружка». Использовалась фототипия знаменитой полиграфической фирмы «Шерер, Набгольц и К°». Так, например, фотография второго действия «Снегурочки», о которой говорилось выше, расположилась в нижнем левом углу программы (работа И. С. Остроухова[69]) к этой пьесе.

Из «Алой розы» использовалось шесть снимков, размещенных на трех страницах в тексте пьесы вместе с эскизами декораций В. Д. Поленова. На первой странице опубликованы эскиз декорации к первому действию и фотографии сцены прощания женихов с доньей Хименес, Изабеллой и Жуанитой и сцены разговора Терезиты и Бьянки; на второй странице — эскиз декорации ко второму действию и фотографии сцены появления Искры и сцены прощания Бьянки с Чудовищем; на третьей странице — эскиз к четвертому действию, фотография сцены возвращения Бьянки к умирающему Чудовищу и заключительный снимок всех действующих лиц[70].

В «Хронике нашего художественного кружка» была также помещена фототипия афиши к «Алой розе» А. В. Прахова и его обращение (на обратной стороне) со стихотворением к С. И. Мамонтову, датированное днем показа спектакля — 16 января:

Друг Савва, зоилы утверждают, будто мы с тобой стареем. Вздор!!!..

Пусть стынет кровь,
Пусть локон серебрится,
Пусть юность резвая умчится,
Погаснет пылкая любовь!..
В царстве духа, в мире света,
В грезах творческого сна,
Верь мне, друг, в груди поэта
Веет вечная весна[71].

«Алая роза», как и «Снегурочка, стала одним из самых запоминающихся спектаклей, поставленных Абрамцевским кружком. В день 15-летнего юбилея спектаклей В. М. Васнецов сказал об этой постановке: «Сказка об Алой розе... Так оригинально рассказать и поэтически показать эту сказку на сцене! Разве можно забыть сцену в саду над умирающим Чудовищем-Принцем! Эта воскресающая слезинка истинной любви, как она памятна! Исполать актрисе! Да и не актрисе, а просто Соне Мамонтовой, племяннице дяди Саввы! А еще исполать и Поленову! Его декорации к „Алой розе“ — гениальные декорации, говорю это смело при таких свидетелях, как, например, Репин. Надо быть волшебником, чтобы перенести нас в эти сказочные дворцы и сады!»[72]

И. Г. Дьяговченко. Домашний спектакль «Алая роза» по пьесе С. И. Мамонтова. Хозе, Искра, Эч, Терезита, Гном, Асси, Эльфа, донья Хименес, дон Сильва, дон Альмериго, Изабелла, Бьянка, Роберт, Астон, Жуанита, Бен Саид, Пикильо, Альбина (П. А. Спиро, О. Ф. Мамонтова, А. С. Мамонтов, О. Н. Вентцель, В. С. Мамонтов, И. Ф. Мамонтов, Н. А. Мамонтова, Е. А. Кукина, Н. С. Кукин, Н. М. Горбов, М. Ф. Якунчикова, С. Ф. Мамонтова, С. С. Мамонтов, Н. Н. Венцель, Т. А. Мамонтова, В. Д. Поленов, Ю. А. Мамонтов, З. В. Якунчикова). Москва. 16 января 1883. Фотоотпечаток. 12,3 × 18, 5 (изображение); 15 × 20 (лист). МА КП 58/14 Ф 102/11. © Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

Не случайно С. И. Мамонтову пришла в голову идея создать по этой пьесе оперу, музыку которой написал композитор Н. С. Кротков. И именно «Алая роза» стала первой оперой, поставленной Саввой Ивановичем в 1884 году перед созданием своего частного театра (не считая исполненного третьего акта «Фауста» Ш. Гуно в 1882 году). Снова Мамонтов обратился к фотографу И. Г. Дьяговченко, который запечатлел основных героев оперы: А. Н. Гальнбек в роли Бьянки, С. И. Мамонтова в роли Хозе и др. Эти снимки находятся в Российском национальном Музее музыки. И уже в 1885 году, отталкиваясь от прежнего опыта, Савва Иванович открыл Русскую частную оперу.

Примечательно, что самыми ранними фотографиями домашних постановок Абрамцевского кружка на данный момент являются именно профессиональные фотографии «Алой розы», сделанные И. Г. Дьяговченко в 1883 году. Далее Мамонтовы обходились собственными силами, ориентируясь на опыт известного фотографа, в частности в оформлении: наклеивали снимки спектаклей на паспарту (исключение: фотографии 1886 года и снимки в альбоме), часто подписывали на паспарту текст актеров из снимаемой сцены, а также делали фотографии довольно крупного формата, как правило не менее 10,5 × 15,5 (исключение — фотография спектакля «Снегурочка» 1886 года, из всех снимков домашних спектаклей Мамонтова эта фотография имеет самый маленький формат — 7,1 × 8,5). Таким образом, музейная коллекция фотографий домашних театральных постановок Мамонтовского кружка представлена в основном любительскими снимками и несколькими профессиональными, сделанными в период расцвета творчества Абрамцевского художественного кружка (1883–1889). На многих фотографиях имеются надписи с цитатами текста пьесы, которые позволили определить принадлежность к тому или иному действию или акту.

Эти фотографии раскрывают одно из важнейших направлений деятельности Мамонтовского кружка — домашний театр. Мамонтов и его друзья-художники стремились зафиксировать наиболее значимые события в их творчестве, и в фотографиях отразилась уникальная самобытная атмосфера театральных постановок: эмоции актеров, мизансцены, художественное оформление. Мы видим, что в домашних спектаклях играли все — и взрослые, и дети: родственники, художники, певцы, коммерсанты… На снимках попадаются даже лица, которые впоследствии не встречаются ни на других фотографиях, ни в документах, ни в переписке, т. е. фотографии домашних спектаклей дают возможность расширить наши представления о составе творческого содружества, возникшего вокруг Мамонтова.

[1] В 1860–1892 годах статский советник П. Ф. Секретарев устроил в собственном доме небольшой частный театр (секретаревский театр, «секретаревка»). Идея создать театр была подсказана Секретареву А. Н. Островским и мужем его сестры — Н. И. Давыдовым, который работал в Дворцовой конторе, предоставляя казенные помещения для постановки пьес Островского, не прошедших цензуру.
[2] Музей-заповедник «Абрамцево». К 1634.
[3] *Пастон Э. В.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003. С. 77.
[4] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 528, Ф 529.
[5] Там же. Ф 100/2.
[6] Там же. Р 155.
[7] Там же. Ф 521/18, Ф 530.
[8] Там же. Ф 100/3.
[9] Герасим и Елизавета Гадаловы — предположительно, дети сибирского купца Ивана Герасимовича Гадалова.
[10] Братановские Андрей и Татьяна — дети Павла Степановича Братановского (юрист-консультанта Донецкой каменноугольной железной дороги).
[11] Хроника нашего художественного кружка. М.: Типография А.И. Мамонтова и К, 1894. С. 9.
[12] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 100/1.
[13] Хроника нашего художественного кружка. С. 12.
[14] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 521/12.
[15] Там же. Ф 100/4.
[16] Лахтина Любовь Ивановна — двоюродная сестра С. И. Мамонтова.
[17] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 100/5.
[18] *Некрасов М. А.* Савва Мамонтов. Молодые годы. М., 2018. С. 112.
[19] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 10⅓.
[20] Хроника нашего художественного кружка. С. 22.
[21] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 10¼.
[22] Хроника нашего художественного кружка. С. 23.
[23] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 10⅓.
[24] Хроника нашего художественного кружка. С. 27.
[25] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 10⅙.
[26] Хроника нашего художественного кружка. С. 30.
[27] Спиро Петр Антонович (1844–1893) — русский ученый-физиолог, ученик И. М. Сеченова, был профессором в Новороссийском университете в Одессе.
[28] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 101/7.
[29] Хроника нашего художественного кружка. С. 44.
[30] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 10½.
[31] Хроника нашего художественного кружка. С. 44.
[32] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 103.
[33] Мамонтова Ольга Федоровна (в замуж. Томара; 1870–1952) — племянница С. И. Мамонтова.
[34] Шульц Л. Е. — предположительно, сестра Надежды Егоровны Братановской, жены П. С. Братановского.
[35] Спиро Сергей Петрович (1875–1942) — журналист, корреспондент газеты «Русское слово», постоянный интервьюер Л.Н. Толстого в последние годы его жизни.
[36] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 533/6.
[37] Там же. Ф 533/2.
[38] Там же. Ф 533/7.
[39] Там же. Ф 53⅗.
[40] Там же. Ф 1028.
[41] Якунчикова Мария Федоровна (1864–1952) — племянница С. И. Мамонтова; художница в области декоративно-прикладного искусства, специалист по народным художественным промыслам.
[42] Якунчикова Зинаида Васильевна (в замуж. Мориц; 1864–1929) — сестра Н. В. Поленовой, жены В. Д. Поленова.
[43] Кукин Николай Семенович — директор московской фабрики, принадлежавшей В. В. Сапожниковой, теще С. И. Мамонтова.
[44] Горбов Николай Михайлович (1859–1921) — педагог, публицист, переводчик. Вероятно, с Мамонтовыми Николай Михайлович познакомился через отца (Михаила Акимовича), который тоже был предпринимателем в области железнодорожного строительства. Впоследствии Н. М. Горбов вместе женой жил у себя в имении, заботился о крестьянах: открывал больницы, школы, много занимался педагогикой, стал автором учебников по истории и народному образованию.
[45] Берендс Ю. Ф. — вероятно, в «Хронике нашего художественного кружка» были перепутаны инициалы и имелся в виду Федор Юрьевич Берендс — молодой англичанин, работавший у В. В. Якунчикова, мужа М. Ф. Мамонтовой.
[46] Хроника нашего художественного кружка. М.: Типография А. И. Мамонтова и К, 1894. С. V.
[47] *Шипова Т. Н.* Фотографы Москвы — на память будущему. М., 2001. С. 94.
[48] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 102/1.
[49] Там же. Ф 102/2.
[50] Там же. Ф 10⅔.
[51] Под фотографией имеется надпись — слова Доньи Хименес из диалога: «Мне остается сожалеть, что знакомство наше вышло так... случайно... так внезапно...» (Хроника нашего художественного кружка. С. 79).
[52] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 102/4.
[53] Хроника нашего художественного кружка. С. 81.
[54] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 10⅖.
[55] Там же. Р 151.
[56] Там же. Ф 102/6.
[57] Хроника нашего художественного кружка. С. 84.
[58] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 102/7.
[59] Хроника нашего художественного кружка. С. 90.
[60] Музей-заповедник «Абрамцево». Р 152.
[61] Там же. Ф 102/8.
[62] Под фотографией имеется надпись — слова феи Альбины: «Иди, красавица, за мной, / Как путеводною звездой! / Туда, где милый ждет тебя, / Где умирает он любя!» (Хроника нашего художественного кружка. С. 96).
[63] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 102/9.
[64] Под фотографией имеется надпись — слова Бьянки: «Господин мой! Я пришла... я вернулась к тебе!» (Хроника нашего художественного кружка. С. 96).
[65] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 102/10.
[66] Хроника нашего художественного кружка. С. 96.
[67] Музей-заповедник «Абрамцево». Р 153.
[68] Там же. Ф 102/11.
[69] Там же. Р 132.
[70] Хроника нашего художественного кружка. Вклейки между с. 80–81, 84–85, 94–95.
[71] Хроника нашего художественного кружка. Вклейка между с. 69–70.
[72] *Пастон Э. В.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003. С. 199.

П. А. Никитина

Театральная фотография в собрании Ярославского музея-заповедника

Коллекция театральной фотографии в собрании Ярославского музея-заповедника насчитывает около 4000 единиц хранения. Она включает фотографии, негативы, фотооткрытки, альбомы с изображением актеров, режиссеров, композиторов, дирижеров, певцов, артистов балета, театральные постановки, виды различных театров России и зарубежных стран. Фотоматериалы комплектовались сотрудниками музея при строительстве выставок и экспозиций, поступали от артистов, их родственников, коллекционеров, различных организаций, от частных лиц — любителей театра. Самые ранние фотографии датируются концом 1860-х годов, самые поздние 2000-ми годами. Часть снимков была сделана профессиональными фотографами Москвы, Санкт-Петербурга, Ярославля, Костромы, Самары, Саратова, Нижнего Новгорода, Одессы, Риги, Берлина, Мюнхена, Милана и других городов, но есть и любительские фотографии, отражающие частную жизнь артистов, их окружение. Авторы многих снимков и издатели фотооткрыток неизвестны. Ряд фотографий содержат дарственные надписи и автографы.

В музей в разное время поступали снимки артистов как ярославских, так и московских и петербургских театров: Большого, Мариинского, Александринского, Московского художественного, Камерного, театра им. Федора Волкова, различных народных театров. Театральная фотография представлена в собрании Н. В. Скородумова[1], А. В. Скородумовой[2], актрис Д. М. Мусиной-Пушкиной[3], Т. А. Глебовой[4], артистов театра им. Федора Волкова С. Д. Ромоданова[5], Г. А. Белова[6], В. С. Нельского[7], С. К. Тихонова[8], Н. И. Терентьевой[9], Г. С. Свободина[10], А. Д. Чудиновой[11], в фотоматериалах уроженцев Ярославского края — оперных певцов Л. В. Собинова[12], В. И. Касторского[13], В. С. Шаронова[14] и др.

В Ярославском музее-заповеднике две экспозиции тесно связанны с театром и оперой. Одна из них — «Слово о полку Игореве». Она создается в 1985 году и комплектуются различные темы, связанные со «Словом»[15]. Так как «Слово о полку Игореве» легло в основу оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», музеем собираются фотографии постановок оперы — дореволюционных, советских, зарубежных. Вторая экспозиция — Мемориальный дом-музей Л. В. Собинова — филиал Ярославского музея-заповедника. Он открыт для посетителей в 1995 году (улица Собинова, 25) и располагается в особняке, построенном в конце XVIII века. Именно здесь 26 мая (7 июня) 1872 года родился будущий оперный певец, здесь он жил до окончания гимназии в 1890 году.

В основе собрания Ярославского музея-заповедника находятся материалы Ярославской губернской ученой архивной комиссии (далее — ЯГУАК) и созданного при ней в 1895 году музея Древлехранилище. Начало формирования театральной фотоколлекции музея связано с подготовкой в 1900 году выставки к 150-летию со дня основания в Ярославле Федором Григорьевичем Волковым первого русского общедоступного театра. Волковские театральные торжества проходили в Ярославле с 9 по 12 мая 1900 года. К этой дате в помещении ЯГУАК была открыта выставка, посвященная Ф. Г. Волкову. На ней, помимо гравюр, рисунков, книг, рукописей, афиш из частных собраний, из музея А. А. Бахрушина, были представлены и фотографические снимки из собрания ЯГУАК[16]. Например, фотография с портрета Ф. Г. Волкова, изготовленная в ателье фотографа Императорских театров К. А. Фишера[17]; снимок с бюста Ф. Г. Волкова, который находился в Ярославском городском театре. Позже из коллекции ярославца О. И. Виллерта в собрание музея поступил снимок, выполненный в ярославском ателье «Французская фотография» в мае 1900 года, с видом театра, украшенного к юбилейным торжествам. Волковские торжества привлекли внимание и издателей фотооткрыток. Так, Общество содействия народному образованию выпустило открытку с фотографией Городского театра, изображением Ф. Волкова с гравюры Е. П. Чемесова и надписью: «1750–1900. Ф. Г. Волков. Основатель Русского театра». Ярославский издатель Н. Д. Микерин выпустил открытку с фотографическим изображением Царских врат церкви Николы Надеина в Ярославле, с указанием, что они «сооружены в 1751 году по рисунку Ф. Г. Волкова». В церкви Николы Надеина находится иконостас и Царские врата, выполненные, по мнению исследователей, при участии Волкова. Семья Волковых была прихожанами этого храма и иконостас стал вкладом семьи в церковь[18].

Здание театра, устроенного Ф. Г. Волковым в Ярославле, не сохранилось. Сейчас Российский государственный академический театр драмы им. Федора Волкова располагается в исторической части города, на площади Волкова. На месте нынешнего здания театра, построенного в 1911 году по проекту архитектора Н. А. Спирина, ранее было несколько зданий, сменяющих друг друга. Различные виды театра привлекали внимание фотографов и издателей фотооткрыток. Первый театр на данном месте появился в 1819 году. О том, как он выглядел, мы можем судить по фотографии, выполненной с проекта здания. Вид перестроенного в 1841 году театра также нашел отражение в коллекции музея. В 1882 году театр был перестроен вновь. Наиболее ранние снимки театра были выполнены фотографом И. Ф. Барщевским[19], который в 1881 году получил разрешение на открытие в Ярославле фотоателье[20], так что, возможно, перестройка театра проходила на его глазах. Отметим, что фотографа интересовала не только древнерусская архитектура, но и современные ему строения в городе.

Хотелось бы уделить внимание работам одной из первых женщин-фотографов Ярославля — А. Н. Никаноровой[21], ученицы и помощницы И. Ф. Барщевского. Ей удалось запечатлеть виды театра как 1882-го, так и 1911 года постройки. В коллекции представлены фотооткрытки с различными видами театра, изданными А. Н. Никаноровой по собственным снимкам. Среди дореволюционных издателей фотооткрыток следует упомянуть Н. Д. Микерина, А. Т. Наумова, Ф. Т. Каныгина, писчебумажный магазин Иванова, А. А. Бочкарева, Контрагентство А. С. Суворина и Ко. Для издательства Общины Святой Евгении вид Ярославского городского театра был выполнен фотографом А. Н. Павловичем. Фотооткрытки разных издательств с видами театра говорят о популярности данного объекта

И. Ф. Барщевский. Здание Ярославского городского театра. Ярославль. 1880-е. Альбуминовый отпечаток. 9,5 × 14,0 (изображение); 16,7 × 24,1 (паспарту). ЯМЗ-3293. © Ярославский музей-заповедник

не только у ярославцев, но и у гостей города. Большая часть экземпляров не прошла почту, а значит, скорее всего, была предметом коллекционирования. Среди снимков театра советского периода отметим работы фотографов И. В. Тимонькина, Н. И. Багрова, Б. Е. Вдовенко. Театр им. Федора Волкова после реконструкции 1965–1967 годов был запечатлен фотографами И. И. Стин, Б. А. Саранцевым.

Если о первых ярославских актерах мы можем судить по изображениям на картинах и гравюрах, то самые ранние фотографии артистов Ярославского театра из фондов музея можно датировать 1890-ми годами. Снимки поступали в музей от горожан, от актеров, членов их семей, от театра им. Федора Волкова. Если в театрах Москвы и Санкт-Петербурга в 1890-е годы начинают проводить съемки актеров и спектаклей непосредственно на сцене, то в Ярославском городском театре такой возможности не было, как не было и какого-то определенного театрального фотографа. Ярославские артисты заказывали свои фотопортреты в различных местных ателье. В коллекции музея представлены портреты, выполненные ярославскими фотографами А. фон Свейковским[22], М. Н. Кривоноговым, Г. А. Петражицким[23]. Ателье Петражицкого было популярным в городе, располагалось в непосредственной близости от Ярославского городского театра. Возможно, этим объяснялся выбор артистами данного заведения. В основном в собрании представлены фотографии визитного и кабинетного формата. Актеры запечатлены в повседневной одежде, есть лишь несколько снимков артистов в театральных костюмах. В коллекции музея можно увидеть фотографии актеров и антрепренеров Ярославского городского театра: А. М. Каралли-Торцова, И. М. Москвина, Е. А. Петрова-Краевского, Д. П. Дара-Владимирова, О. А. Голубевой и др.

Если от актеров и антрепренеров театра дореволюционного периода сохранилось немного снимков, то послереволюционный период представлен более полно. В коллекции музея собраны фотографии и негативы художественных руководителей, режиссеров, актеров театра им. Федора Волкова, Ярославского театра юного зрителя и Ярославского театра кукол. В основном в коллекции музея нашли отражение сцены из спектаклей, гастроли, личные фотографии артистов, групповые снимки трупп разных лет. При комплектовании материалов советского периода акцент делался на общественной деятельности артистов. В собрании музея представлены снимки встреч актеров театров с работниками заводов, фабрик, колхозов, выезды в пионерские лагеря, участие в съездах.

Самая ранняя театральная фотография из фондов Ярославского музея-заповедника — портрет артистки В. А. Лядовой в роли Елены из оперетты «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Фотография кабинетного формата, выполнена в конце 1860-х годов в ателье К. И. Бергамаско[24] в Санкт-Петербурге. Фотоснимок поступил в музей от ярославского коллекционера И. В. Озерского. Большинство фотографий артистов из фондов музея сделано в ателье К. А. Фишера. Также следует отметить ателье «М. Сахаров и П. Орлов», «Художественная фотография» в Москве на Большой Дмитровке, «Художественная фотография, бывшая Тиле», «Везенберг и Ко», фотографов М. К. Белявского, Р. Ф. Бродовского, В. Г. Чеховского, Г. В. Трунова, издательство «Ришар» и др. В коллекции музея представлен снимок оперной певицы М. А. Славиной, изготовленный в ателье «Везенберг и Ко». На обороте паспарту располагается реклама магазина письменных принадлежностей И. Булатова (находившегося в Санкт-Петербурге в доме № 22 на Вознесенском проспекте) следующего содержания: «Что может быть лучше и приятней, как собрать коллекцию

Неизвестный автор. Л. В. Мосолова в роли Ольги, А. Д. Чудинова в роли Маши, С. Д. Ромоданов в роли Вершинина в спектакле «Три сестры» А. П. Чехова в постановке Ярославского театра им. Ф. Г. Волкова. Ярославль. 1941. Бромосеребряный отпечаток. 15,9 × 23,1. ЯМЗ-30705. © Ярославский музей-заповедник

фотографических карточек знаменитых людей, самой лучшей художественной работы с последних снимков, для каждого доступно по цене, еще до сего времени не бывало, прошу обратить внимание на цену и убедиться в изящной работе карточек, в большом выборе и разных позах, как то: Императорской фамилии и лиц иностранных Государей, русских и других деятелей, военных героев, писателей, композиторов, художников, артистов Императорских театров и других»[25]. Данная реклама примечательна, говорит о большой популярности фотографий и открыток с портретами артистов. Действительно, такая продукция была доступна, выбор велик, а коллекционирование подобных снимков давало возможность хотя бы на мгновение прикоснуться к кумиру. При желании открытки можно было приобрести на память в театре во время спектаклей. Есть экземпляры, прошедшие почту, с текстом на обороте, но они единичны, так как в массе своей фотооткрытки были предметом коллекционирования. Театральная фотография представлена в материалах Н. В. Скородумова и его сестры — А. В. Скородумовой. В селе Бурмакино Ярославской губернии, жители которого занимались в основном кустарным кузнечным промыслом, Н. В. Скородумов организовал в 1906 году народный театр, который проработал до 1912 года. Он был открыт при местном Обществе распространения образования среди крестьян. За несколько лет Бурмакинский театр поставил около 50 пьес, которые посмотрели более 6000 зрителей[26]. В коллекции музея представлены виды театра, снимки спектаклей «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил», «От ней все качества» Л. Н. Толстого, «Дядя Ваня» А. П. Чехова, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Гроза» А. Н. Островского и др. Интересной является постановка «Бориса Годунова» А. С. Пушкина в 1911 году под руководством Н. В. Скородумова и артиста Московского Художественного театра В. В. Готовцева. На фотографиях можно увидеть сцены из спектакля, декорации, бутафорию, костюмы, выполненные самими крестьянами села Бурмакино под руководством художника А. Н. Москвина[27]. В 1910 году по поручению секции содействия устройству деревенских и фабричных театров при московском Обществе народных университетов, в которую входил Н. В. Скородумов, он совершил поездку за границу для сбора материалов о деятельности народных театров Германии, Швейцарии, Франции, Австрии. Во время поездки были сделаны снимки зданий, сцены из спектаклей крестьянских театров в Тегензее, Шлирзее (Германия). Скородумов приобрел фотооткрытки с портретами директоров и артистов немецких народных театров, а также снимки, выполненные мюнхенским фотографом Ф. К. Шпиглем, открытки с видами зданий народных театров Вены, Мюнхена, Берлина и др. Особенно Скородумова привлекали театры под открытым небом. Были сделаны фотографии театров в парке Лазенки (Варшава), Вальдзе (Германия), в Хелльбруннском парке под Зальцбургом (Австрия), Бюссане (Франция), Хертенштейне на берегу Люцернского озера (Швейцария) и др. На открытках представлены директор театра в Хертенштейне Рудольф Лоренс и актеры, сцены из пьес «Медея», «Сафо», «Волны моря и любви» Ф. Грильпарцера, постановки по произведениям Г. Ибсена, Т. Тассо, видны копии античных зданий и скульптур, изготовленных для спектаклей. Наибольший интерес представляют фотооткрытки издательств О. Цигера, О. Хэннинга, Л. Францла, а также Ф. Брукмана со сценами спектаклей-мистерий о Страстях Христовых в немецкой деревне Обераммергау, где с 1634 года раз в 10 лет, в память о счастливом избавлении от чумы, жители своими силами устраивают мистерии на тему Страстей Христовых. Постановки проходят до сих пор.

Под впечатлением от постановок иностранных народных театров под открытым небом Н. В. Скородумов в 1911 году осуществляет подобные эксперименты в селе Бурмакино. На снимках из фондов музея запечатлены сцены из спектаклей «Шемякин суд» Н. А. Попова, «По ревизии» М. Л. Кропивницкого, «Ночное» М. А. Стаховича. Так, на афише к спектаклю «Ночное» указано, что пьеса будет проходить под открытым небом в парке на берегу пруда. Предположительно, часть фотографий постановок как иностранных, так и российских народных театров была выполнена самим Скородумовым. В основном это бромосеребряные отпечатки. Фотографии и фотооткрытки наклеены на отдельные листы бумаги, с указанием театров, городов и сел, названием пьес, иногда стоят даты, на ряде листов приклеены афиши спектаклей.

Обследуя другие театры Ярославской губернии, Н. В. Скородумов собрал фотоматериалы по Великосельскому, Стогинскому, Щетинскому сельским театрам. В его коллекции представлены альбом со снимками спектаклей на Ивановской фабрике Товарищества С. М. Попова и фотографии Голицынского крестьянского театра Звенигородского уезда Московской губернии, театра «Елочки» при станции Крюково Московской губернии, Николо-Пестровского сельского театра Пензенской губернии, членов кружка любителей драматического искусства на портландцементном заводе Д. Б. Зейферта в городе Вольске Саратовской губернии.

В собрании А. В. Скородумовой находится 582 фотооткрытки, большая часть собрана в альбомы. В ее коллекции можно увидеть артистов драмы, балета, оперы и кино: Н. М. Церетелли, А. Г. Коонен, С. Я. Лемешева, В. В. Холодную, А. П. Павлову, Т. П. Карсавину, В. Ф. Нижинского, М. М. Фокина, Ф. М. Козлова, М. М. Мордкина, Л. А. Жукова, М. Ф. Кшесинскую, В. А. Каралли, В. В. Кригер, М. П. Фроман, В. И. Мосолову, Е. Л. Девильер, С. В. Федорову, Е. Ю. Андерсон, О. В. Лепешинскую, Е. В. Гельцер, В. А. Трефилову, М. М. Плисецкую, Е. С. Максимову, О. Н. Моисееву и др. В альбомах открытки сгруппированы по артистам и спектаклям, на нескольких экземплярах есть дарственные надписи — на обороте письма, — адресованные А. В. Скородумовой. В большинстве своем артисты балета запечатлены в сценических образах, исполняют танцевальные па, используют различный реквизит — шали, ленты, покрывала, гирлянды из искусственных цветов, веера и пр., стараются эффектно представить костюмы. Дореволюционные снимки артистов балета довольно динамичны по сравнению с несколько статичными съемками актеров драмы и оперы. Среди снимков артистов в повседневной жизни привлекают внимание съемки с домашними питомцами — кошками и собаками. Большая часть открыток из коллекции Скородумовой выполнена в ателье К. А. Фишера. Также следует отметить работы ателье «М. Сахаров и П. Орлов», «Дорэ», «Юпитер», фотографов Д. И. Быстрова, В. Г. Чеховского, А. И. Горнштейна, Л. Я. Леонидова, открытки издательств «Ришар», «Х. Хромов и М. Бахрак», Общины Святой Евгении.

В Ярославском музее-заповеднике хранятся различные экспонаты, связанные с Л. В. Собиновым. Самая значительная часть коллекции — фотографии и фотооткрытки. Они насчитывают более 2200 единиц хранения. Первые поступления фотоматериалов датируются 1953 годом, когда вдова певца Н. И. Собинова (1888–1968) передала серию фотооткрыток, тем самым заложив основу фотоколлекции артиста. Н. И. Собинова и дочь певца С. Л. Собинова (1920–2002) бережно хранили его архив и передали в Ярославский музей-заповедник немало фотодокументов. На некоторых снимках есть дарственная надпись Н. И. Собиновой музею. С. Л. Собинова помогала сотрудникам музея в атрибуции многих снимков[28], которые поступали от членов семьи

Фотографическое ателье К. А. Фишера. Л. В. Собинов в роли Владимира Игоревича в опере «Князь Игорь» А. П. Бородина. Москва. 1898. Альбуминовый отпечаток. 14,1 × 10,1 (изображение); 16,3 × 10,6 (паспарту). ЯМЗ-58179/25. Ф-6310. © Ярославский музей-заповедник

Собиновых, друзей семьи, коллекционеров, сотрудников музея. Фотоматериалы коллекции охватывают период с 1885-го по 1990-е годы. В собрании музея часть снимков сделана профессиональными фотографами: К. А. Фишером, Г. В. Труновым, М. И. Березовским, Р. Ф. Бродовским, И. С. Афанасьевым, И. Ф. Курбатовым, Р. К. Реш, У. И. Риттер, А. П. Штеренбергом, ателье «Художественная фотография, бывшая Тиле», «Художественная фотография» на Большой Дмитровке, «Рейссерт и Флиге», «Везенберг и Ко», «Варичи Артико и Ко» и др. Так как певец часто гастролировал, в коллекции представлены снимки, сделанные не только в российских, но и в зарубежных ателье. Тематика снимков разнообразная: портреты, в том числе семейные, сценические образы, окружение артиста, общественная деятельность певца. В музее была сформирована тема, посвященная членам большой семьи Собиновых. После смерти певца в семье хранились альбом и фотографии, связанные с траурными мероприятиями. В коллекции музея представлены снимки мемориальных мест (дом, в котором родился певец, квартиры, в которых он жил), памятник на могиле певца работы В. И. Мухиной, памятник певцу в Ярославле работы Е. В. Пасхиной, фотоматериалы по установке мемориальных досок в Ярославле, Москве, Санкт-Петербурге. Интересными представляются фотографии артиста в окружении членов семьи, друзей, снимки на отдыхе и в домашней обстановке. Многие фотографии непрофессиональные, но их ценность заключается в том, что мы видим Л. В. Собинова в обычной, повседневной жизни. Снимки естественные, живые, отражают артистизм, обаяние, веселый нрав певца. Ценными являются 60 фотографий и фотооткрыток с дарственными

Фотографическое ателье К. А. Фишера. Т. П. Карсавина. Санкт-Петербург. 1913. Фототипия. 13,7 × 8,9. Из альбома ЯМЗ-72058. © Ярославский музей-заповедник

надписями, автографами Собинова. Самые ранние фотографии датируются 1885 годом. Это юношеские снимки, а также единственный портрет матери артиста — Е. Ф. Собиновой. Фотографии были исполнены в ярославских ателье А. фон Свейковского и В. А. Лопатина. Когда Л. В. Собинов стал известным артистом, свои детские фотографии он заказывал несколько раз в московских ателье «Художественная фотография, бывшая Тиле» и «Художественная фотография» на Большой Дмитровке по сохранившемуся негативу[29]. Указанные московские ателье были одними из самых любимых у певца. Данные ателье не считались «театральными», но в них были изготовлены снимки Л. В. Собинова в сценических образах. В этих же ателье певец, его братья, сестры, жена и дети не раз заказывали свои фотографии. После 1914 года, когда Контора Императорских театров расторгла договор с К. А. Фишером, прусским подданным, был заключен договор с М. А. Сахаровым. Он давно работал в ателье К. А. Фишера. С этого времени на фотооткрытках и фотографиях с изображением Л. В. Собинова появляется надпись либо штамп ателье: «М. Сахаров и П. Орлов». Встречаются в коллекции музея и личные снимки певца, его жены и дочери, выполненные в данном ателье.

Наиболее важными материалами собрания являются фотографии и фотооткрытки, довольно полно представляющие обширный оперный репертуар Л. В. Собинова, который включал произведения как российских, так и зарубежных композиторов. Представлены постановки разных лет и разных театров, в том числе Большого и Мариинского, а также театра Ла Скала. На снимках из фондов музея запечатлены оперные партии: Владимир Игоревич («Князь Игорь» А. П. Бородина), Ленский («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Синодал («Демон» А. Г. Рубинштейна), Князь («Русалка» А. С. Даргомыжского), Соловей Будимирович («Забава Путятишна» М. М. Иванова), Мури («Сын мандарина» Ц. А. Кюи), Владимир («Дубровский» Э. Ф. Направника), Альфред («Травиата» Дж. Верди), Герцог («Риголетто» Дж. Верди), Эрнесто («Дон Паскуале» Г. Доницетти), де Грие («Манон» Ж. Массне), Ромео («Ромео и Джульетта» Ш. Гуно), Фауст («Фауст» Ш. Гуно), Джеральд («Лакме» Л. Делиба), Фауст («Мефистофель» А. Бойто), Надир («Искатели жемчуга» Ж. Бизе), Вильгельм («Миньон» А. Тома), Лионель («Марта» Ф. Флотова), Вертер («Вертер» Ж. Массне), Лоэнгрин («Лоэнгрин» Р. Вагнера), Ионтек («Галька» С. Монюшко), Фабий («Песнь торжествующей любви» А. Ю. Симона) и др. В большинстве своем это одиночные портреты певца в роли, выполненные в ателье К. А. Фишера, «Художественная фотография, бывшая Тиле» и «Художественная фотография» на Большой Дмитровке. В 1898 году на сцене Большого театра артист впервые исполнил партию Ленского, которая была одной из самых знаменитых в его репертуаре. Его трактовка образа стала классической. Фотографии с изображением Собинова в роли Ленского — самая большая часть коллекции сценических образов певца. На снимках он запечатлен в этой партии в разные годы.

В коллекции музея представлено лишь несколько фотоснимков спектаклей, выполненных фотографами ателье К. А. Фишера в Большом и Мариинском театрах. В Большом театре в 1898 году была сделана фотография из 1-го акта оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», в 1899 году сцена из оперы М. М. Иванова «Забава Путятишна», где Собинов играет Соловья Будимировича, а А. А. Фострём — Забаву Путятишну. В коллекции собрано несколько фотооткрыток со сценами из оперы Ш. Гуно «Ромео и Джульетта» в постановке Мариинского театра 1909 года, где Собинов играет Ромео, а М. Н. Кузнецова — Джульетту.

Открытки с изображением артиста выпускались большими тиражами. Среди издательств следует отметить «Фотографию К. А. Фишера», «Художественную фотографию», «Ришар», «Фотографию М. Сахаров и П. Орлов». Экземпляры, выполненные в виде коллажей из нескольких фотографий артиста или изображения певца, объединенные с нотами романсов, арий из опер, представляют особый интерес. В советское время на открытках появляется надпись: «народный артист Республики». Это звание было присвоено певцу в 1923 году. Открытки советского периода выпускались как с оригинальных снимков, сделанных после 1917 года, так и копировались с дореволюционных экземпляров.

Еще одной частью коллекции Л. В. Собинова являются фотооткрытки с видами театров, в которых он выступал. Певец много гастролировал по разным городам и странам. Помимо театров Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Казани, Саратова, Одессы, в собрании представлены открытки с внешним видом и интерьерами театров Милана, Парижа, Лондона, Берлина, Мадрида, Монако и др.

Достойны внимания снимки, выполненные фотографом А. Б. Штеренбергом в Большом театре 24 мая 1933 года, в день празднования 35-летия творческой деятельности певца. Фотограф запечатлел Л. В. Собинова, принимающего поздравления от артистов Большого, Малого и Московского художественного театров. На фотографиях присутствуют А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, К. Г. Держинская, М. О. Рейзен, А. С. Пирогов, И. С. Козловский и др. В этот день Собинов выступал в партии Ленского. Интересен снимок награжденных орденом Трудового Красного Знамени, где певец снят вместе с А. В. Неждановой и К. С. Станиславским. В коллекции музея представлены фотографии композиторов,

артистов, с которыми работал или дружил Л. В. Собинов. Это снимки Ф. И. Шаляпина, А. В. Неждановой, В. А. Каралли, Е. М. Садовской, Е. В. Гельцер, М. Н. Кузнецовой-Бенуа и многих других. На некоторых снимках есть автографы и дарственные надписи, адресованные певцу.

В 2008 году на основе части фотоколлекции музея вышел каталог, подготовленный сотрудниками Ярославского музея-заповедника Н. В. Панфиловой и А. В. Чикиревой «Леонид Собинов. Сцена и вся жизнь. Фотографии и фотооткрытки в собрании Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. 1885–1991 гг.». В коллекции фотографий и негативов Ярославского музея-заповедника нашли отражение различные темы, связанные не только с развитием театрального искусства в Ярославле, но и с театральной жизнью Москвы, Санкт-Петербурга и некоторых зарубежных театров. В собрании представлены фотоматериалы как о профессиональных, так и о самодеятельных театрах. Коллекция театральной фотографии музея постоянно пополняется, привлекает внимание различных исследователей и историков театра.

---

[1] Скородумов Николай Владимирович (1887–1947) — один из организаторов и теоретиков народного театра в России, автора книг и статей по вопросам народного театра.

[2] Скородумова Анна Владимировна (1902–1976) — сестра Н. В. Скородумова, балерина Большого театра, выступала под фамилией Гранская.

[3] Мусина-Пушкина Дарья Михайловна (1873–1947) — актриса Александринского театра, происходила из дворянского рода Мусиных-Пушкиных, выступала под фамилией Мусина.

[4] Глебова Тамара Андреевна (1894–1944) — дочь Д. М. Мусиной-Пушкиной, актриса Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина.

[5] Ромоданов Сергей Дмитриевич (1899–1975) — заслуженный артист РСФСР (1947), народный артист РСФСР (1953), актер театра им. Федора Волкова с 1938 по 1975 год.

[6] Белов Григорий Акинфович (1895–1965) — заслуженный артист РСФСР (1936), народный артист РСФСР (1949), народный артист СССР (1956), актер театра им. Федора Волкова с 1945 по 1965 год.

[7] Нельский (настоящая фамилия — Булатовский) Валерий Сергеевич (1906–1990) — заслуженный артист РСФСР (1950), народный артист РСФСР (1958), народный артист СССР (1975), актер театра им. Федора Волкова с 1945 по 1990 год.

[8] Тихонов Сергей Константинович (1921–1992) — заслуженный артист РСФСР (1972), народный артист РСФСР (1976), народный артист СССР (1981), актер театра им. Федора Волкова с 1956 по 1992 год.

[9] Терентьева Наталия Ивановна (1926–2019) — заслуженная артистка РСФСР (1966), народная артистка РСФСР (1980), актриса театра им. Федора Волкова с 1956 года, лауреат премии «Золотая маска» (2005).

[10] Свободин Григорий Семенович (1882–1971) — актер и режиссер театра им. Федора Волкова с 1935 по 1971 год, заслуженный артист Украинской ССР (1932).

[11] Чудинова Александра Дмитриевна (1896–1971) — заслуженная артистка РСФСР (1942), народная артистка РСФСР (1950), актриса театра им. Федора Волкова с 1935 по 1965 год.

[12] Собинов Леонид Витальевич (1872–1934) — оперный певец, народный артист Республики (1923), родился в Ярославле.

[13] Касторский Владимир Иванович (1870–1948) — оперный певец, заслуженный артист РСФСР (1934), уроженец села Большие Соли (ныне Ярославская область).

[14] Шаронов Василий Семенович (1867–1929) — оперный певец, заслуженный артист Республики (1921), уроженец деревни Ляхово Ярославской губернии.

[15] В конце XVIII века в Ярославле в упраздненном Спасо-Преображенском монастыре графом А. И. Мусиным-Пушкиным (1744–1817) — коллекционером, археографом, историком — был открыт список поэмы «Слово о полку Игореве». С 1959 года Ярославский музей-заповедник располагается на территории бывшего монастыря.

[16] Каталог выставки, устроенной Ярославской губернской ученой архивной комиссией в память 150-летней годовщины основания Российского театра Федором Григорьевичем Волковым 9–12 мая 1900 года. М., 1900.

[17] Фишер Карл Андреевич (1859 — после 1923) — фотограф Императорских театров, владелец крупнейшего фотоателье в Москве, член Русского фотографического общества с 1894 года. В ателье К. А. Фишера был сделан снимок с копии портрета Ф. Г. Волкова художника А. П. Лосенко.

[18] *Анкудинова Е. А., Рутман Т. А.* Не только актер — живописец и скульптор. Новые материалы к биографии Федора Григорьевича Волкова // Мир музея. 1994. № 1. С. 26–28.

[19] Барщевский Иван Федорович (1851–1948) — фотограф, музейный деятель, краевед. Занимался фотосъемкой памятников архитектуры, предметов декоративно-прикладного искусства. Фотограф Императорской Академии художеств и Московского археологического общества (1883), заслуженный деятель искусств РСФСР (1946). Один из основателей Ярославского фотографического общества (1894).

[20] *Костюченко К. В., Никонов С. В.* Фотографы и фотографические ателье Ярославского края (вторая половина XIX — первая половина XX в.). Ярославль, 2019. Т. 1. С. 23.

[21] Никанорова Александра Николаевна (ок. 1866 — ?) — ярославский фотограф, автор серии фотографий с видами Ярославля, издавала открытые письма на основе своих снимков.

[22] Свейковский Альфред Альбертович фон (ок. 1866 — после 1917) — ярославский фотограф, открыл фотоателье в Ярославле в 1889 году.

[23] Петражицкий Григорий Андреевич (1860–1922) — ярославский фотограф, открыл фотоателье в Ярославле в 1887 году.

[24] Бергамаско Карл Иванович (1830–1896) — российский фотограф, итальянский подданный, с 1863 года получил право именоваться «фотографом Императорских театров». Его работы занимали призовые места на европейских выставках. Член Французского фотографического общества.

[25] НВФ-12047/14.

[26] *Хайченко Г. А.* Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 218.

[27] Там же. С. 222.

[28] *Панфилова Н. В., Чикирева А. В.* Леонид Собинов. Сцена и вся жизнь. Фотографии и фотооткрытки в собрании Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. 1885–1991 гг. Каталог. Ярославль, 2008. С. 244.

[29] Там же. С. 12.

Ю. А. Полубнева

Коллекция фотоотпечатков М. А. Шерлинга в собрании Российской государственной библиотеки искусств

Образы, запечатленные мастером светописи Мироном Абрамовичем Шерлингом, вызывают неизменное восхищение специалистов и надолго удерживают внимание простых зрителей. Созданные им произведения являются хрестоматийными в иконографии оперного певца Ф. И. Шаляпина. При этом личность фотографа как бы затенена, не преувеличивая можно сказать, что его жизненный путь обозначен пунктиром — разыскать документы, подтверждающие хотя бы известные сведения, не просто.

В последние 12 лет опубликовано несколько статей, основные из которых: исследование историка фотографии А. П. Попова[1] и глава в монографии по истории российской фотографии искусствоведа и теоретика фотографии И. Ю. Чмыревой[2], где в сжатой форме изложен жизненный и творческий путь мастера. Есть еще несколько публикаций разных лет в книгах и журналах. Сведения о фотографиях М. А. Шерлинга из фонда Российской государственной библиотеки искусств (далее — РГБИ) имеются у А. П. Попова и в статье о фотографах-пикториалистах Т. Г. Сабуровой[3].

М. А. Шерлинг. Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля в опере «Мефистофель» А. Бойто. 1914–1915. Желатиносеребряный отпечаток; тонирование. 17,7 × 13. РГБИ. Инв. № ф22763. © Российская государственная библиотека искусств

Притом что коллекция Шерлинга является гордостью библиотечного собрания, до сих пор ее изучение ограничивалось поверхностным осмотром, достаточным для отбора некоторого количества снимков при подготовке выставочных проектов. Несколько лет назад было сделано научное описание отпечатков для базы данных (далее — БД) «Изобразительный материал» на сайте библиотеки, там же можно посмотреть изображения. Это портреты Ф. И. Шаляпина, других оперных исполнителей и артистов балета, ряд персоналий, связанных с искусством. В 2020 году в коллекцию был включен корпус документов, хранившихся до этого момента отдельно в персоналии Шаляпина, их описание также вошло в упомянутую выше БД. Коллекция фотоотпечатков М. А. Шерлинга на сегодняшний день состоит из 298 единиц, из которых портреты Ф. И. Шаляпина составляют чуть меньше половины (143 ед.). Фотопортреты хранятся в фонде фотографий Центра визуальной информации. Фотографии Шаляпина и еще несколько экземпляров датированы 1914–1916 годами. Остальные отпечатки относятся ко второй четверти XX века.

Запись фотографий в инвентарные книги сделана в 1985 году[4], хотя считается, что в библиотеку они поступили в 1970–1980-е годы. Документов об их приобретении, которые помогли бы уточнить провенанс, обнаружить не удалось. В нашем распоряжении есть лишь устные свидетельства сотрудников Отдела иконографических материалов (сейчас ЦВИ), которые в то время работали в библиотеке, о том, что фотоархив поступил от родственниц фотографа, а также что часть его — негативы на стекле — могла быть ими передана в Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (далее — ГЦТМ). Обращение в музей с последующей работой в негативном фонде музея позволили прояснить этот вопрос.

В опубликованных материалах почти не фигурируют сведения о семейных связях Шерлинга. Единственное упоминание находим только в очерке «Дом № 113/ Улица Печатника Григорьева, 6» из книги «Такая удивительная Лиговка»[5], где говорится, что М. А. Шерлинг большую часть жизни провел в Петербурге — Ленинграде и жил в доме № 77 по Лиговской улице вместе с братом Моисеем[6]. Кроме года и места его рождения (Динабург[7]), на сегодняшний день также известно, что Мирон родился у Абрама Давидовича и Славы Лейбовны Шерлингов. В семье было еще четыре сестры (Шейна, Хася, Фаина, Елена) и два брата (Моисей и Исаак)[8]. Известно, что одна из сестер, Елена, похоронена на Донском кладбище в Москве. На плите колумбария (?) выбиты три имени: «Мирон Абрамович Шерлинг/ 1891[9]–1957/ Илья Иоганнович Цырлин[10]/ 1917–1961/ Елена Абрамовна Цырлина/ 1897–1968»[11].

По сведениям, предоставленным в Отделе фотонегативных документов ГЦТМ, негативы поступили в музей в 1962 году от Елены Абрамовны Цирлиной, а также

небольшая часть — в 1986 году от Марины Борисовны Кувшиновой, внучки Е. А. Цирлиной[12]. Эта информация дает основание предполагать, что фотоотпечатки в Театральную библиотеку (ныне РГБИ) поступили от М. Б. Кувшиновой или, возможно, ее близких родственников. Год поступления, вероятно, близок к 1985-му — году постановки материалов на учет.

М. А. Шерлинг работал в русле пикториальной фотографии, где обычно выделяют два основных направления — оптическое и техническое. Первое связано с использованием специальных мягкорисующих объективов, таких как монокль и др., а второе базируется на применении специфических методов фотопечати. При изучении наследия Мирона Шерлинга, приходит понимание, что это разделение весьма условно, поскольку, создавая художественное произведение, он мог использовать, и использовал, любые из возможных способов достижения нужного эффекта. Как пишет В. Вальран: «Мирон Шерлинг, как и Анатолий Трапани <...> это художники, для которых фотография не цель, а средство. Они используют фотографию и все ее технические возможности для создания художественного произведения, вмешиваясь во все этапы фотографического процесса — при съемке используют преобразованные и препарированные объективы, трансформируют и изменяют негатив, при позитивной печати с помощью ряда процедур переводят негатив в печатные формы на стекле или металле и получают тираж фототипий, фотоофортов, фотогравюр»[13].

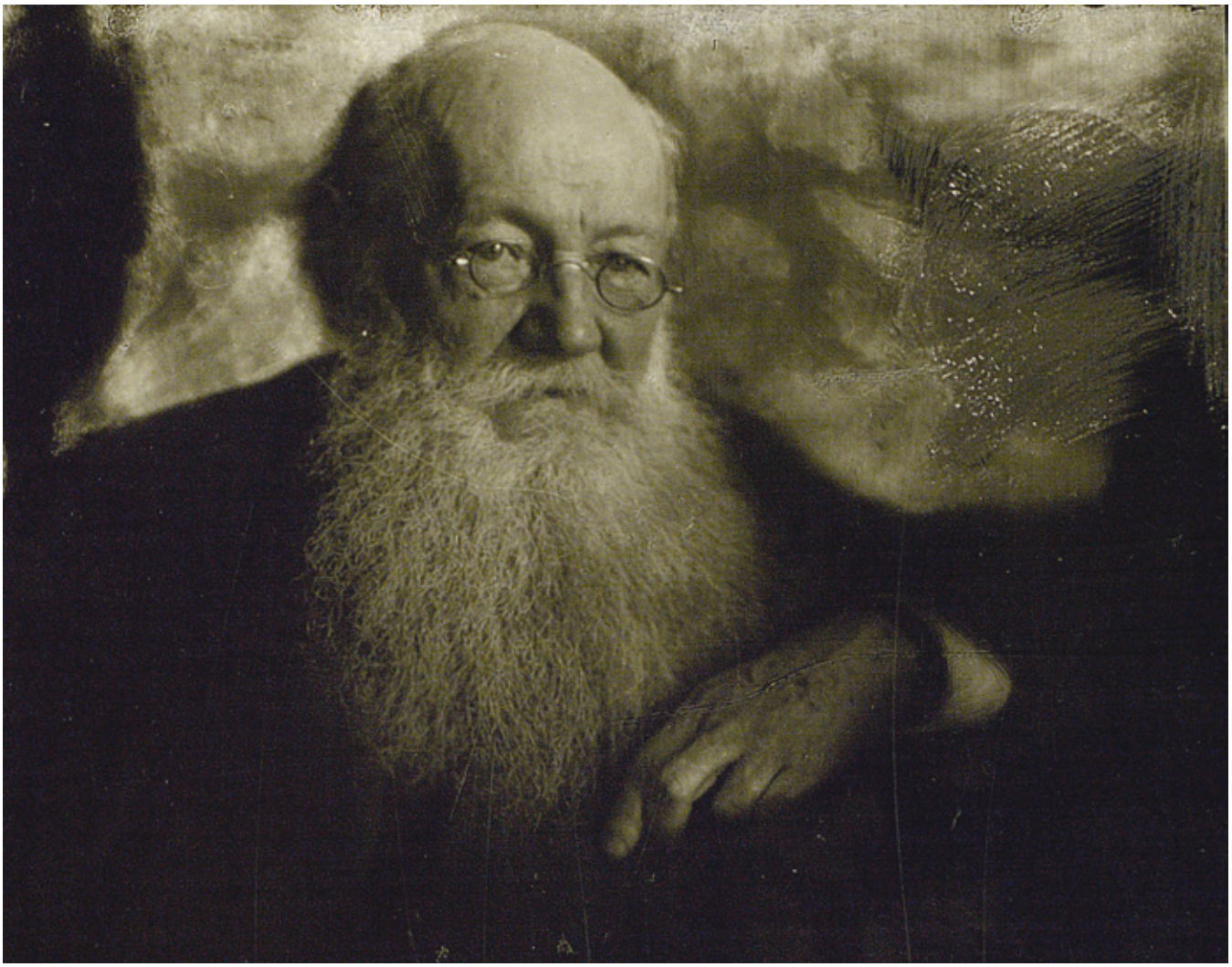
Следуя технологическому процессу создания фотографии, расскажем немного о кропотливой работе Шерлинга с негативами, являющейся для него практически обязательной процедурой. Отмечать наличие ретуши отдельно для каждого упоминаемого экземпляра нет необходимости; при описании отпечатков наличие ретуши по их поверхности будет отмечено.

В ГЦТМ хранится около 300 негативов на стекле. Формат подавляющего большинства стекол 17,9 × 12,8 см; 14 экземпляров имеют формат 23,8 × 17,9 см. Работа с негативами из фонда музея оказалась едва ли не более захватывающей, чем работа с отпечатками, так как каждый из них представляет собой небольшое графическое произведение, выполненное в оригинальной манере. Приведем любопытное описание из заметки, напечатанной в журнале «Солнце России», в котором Шерлинг работал в середине 1910-х годов[14]: «Метод его сводится к разнообразной и интересной обработке самой пластинки [негатива]. Целью его является гармоническое строение светлых и темных масс, строго ритмическая игра светописи, ее градации и переходов. Распределение краски на плоскости не предоставляется единственно случаю, а видоизменяются по воле и вкусу мастера. Для достижения этой цели Шерлинг прибегает к подкрашиванию пластинки красками и пастельными карандашами, соскабливанию ножом или вытравлению кислотами отдельных частей отпечатка»[15]. Ретушь, как правило, наносилась фотографом на обе стороны негатива. Сторона, свободная от эмульсионного слоя, преимущественно вокруг фигуры, покрывалась пятнами малиновой и синей краски произвольной формы, иногда темной графитно-серой, которая растушевывалась также при помощи пальцев — их отпечатки отчетливо видны. Часто поверх красочного слоя графитным или пастельным карандашом нанесен рисунок мелкими штрихами разной длины и формы, закругленными и свободно вьющимися, в виде небольших заштрихованных областей. Мелкими тонкими мазками и штрихами подчеркнуты контуры фигур и лиц, черты лица, складки и орнамент костюмов. Таким образом на негативах был создан, или, точнее, доведен до состояния, задуманного мастером, фон, подчеркивающий драматизм внутреннего мира запечатленных оперных персонажей, чем особенно выделяются кадры с Шаляпиным. Можно назвать, например, целый ряд негативов с изображением знаменитого баса в роли Мефистофеля из оперы «Мефистофель» А. Бойто, отмеченных богатством светотеневых переходов[16]. Художественные средства, используемые фотографом, настолько экспрессивны, что снимки воспринимаются как образ самого Мефистофеля, а не артиста в роли.

М. А. Шерлинг. Портрет А. Н. Бенуа. 1916. Желатиносеребряный отпечаток (?). 17,2 × 12,5. РГБИ. Инв. № ф7847. © Российская государственная библиотека искусств

Сторона стекла, покрытая эмульсионным слоем, тоже преображалась рукой художника. Невооруженным глазом можно рассмотреть соскобленные области в виде пятен с неровными резкими краями, матовые разводы, широкие полупрозрачные мазки синей краской с соскобами (фон), на фигурах контуры и складки одежд подчеркнуты штриховкой. Для получения более мягких, сглаженных переходов растушевка красочного слоя пальцами на чистой стороне стекла и соскобы эмульсии делались легкими и слабыми. Малым количеством ретуши отличаются несколько негативов с портретами Шаляпина в роли Сальери[17] из оперы «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова. Портреты Шаляпина запечатлены на стеклянных пластинах обоих форматов. Всего их насчитывается немногим более 50 единиц.

Принципы трансформации негативов, относящихся ко второй четверти XX века, фотографом сохранены. Также ретушь наносилась на обе стороны стекла, пятна краски,



М. А. Шерлинг. Портрет П. А. Кропоткина. До 1921. Желатиносеребряный отпечаток; ретушь. 11,7 × 12,3. РГБИ. Инв. № ф7863. © Российская государственная библиотека искусств

растушеванной пальцами, с той стороны, где эмульсия отсутствует, видны в виде мягких легких клубящихся облаков и дымки на портретах русских балерин Г. С. Улановой, Н. М. Дудинской, М. Т. Семеновой и др. На эмульсии по контурам фигур, кое-где на полях акценты сделаны мелкими короткими закругленными неоднородными штрихами в виде линий и небольших пятен, мелкими соскобами и царапинами. В большинстве случаев ретушь гораздо более лаконична по сравнению с той, которая выполнена на негативах 1910-х годов. На некотором количестве негативов ретушь отсутствует вовсе.

Интересно рассматривать стекла, послужившие Шерлингу непосредственно как лист или холст, где на полях негатива, свободных от изображения, на стороне без эмульсии, он делал краской небольшие рисунки, создающие свое собственное смысловое поле, дополнительно характеризующие персонажей. Можно отметить, например, пару портретов Шаляпина — в роли Мефистофеля[18] («Мефистофель» А. Бойто) и Бориса Годунова[19] («Борис Годунов» М. П. Мусоргского), где в первом случае изображен небольшой пейзаж с видом средневекового города за его спиной, а во втором — главки храма. Силуэт мельницы на другом негативе указывает на Мельника[20] из оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского. На еще одном кадре с ним же[21] нарисован сломанный ствол дерева, будто символ загубленной жизни. На портрете П. Н. Норцова[22] сбоку вырисовывается профиль А. С. Пушкина, а изображения В. Р. Сливинского в роли Онегина[23], будто видениями, дополнены рисунком стрелки Васильевского острова с Ростральными колоннами и силуэтом всадника на коне. На одном из портретов Г. С. Улановой в роли Маши[24] изображен цветок розы и символическая детская фигурка. При помощи этих тонких рисунков на негативах позитивы создают у зрителя ощущение вовлеченности в театральное действие вместе с героями, запечатленными на фотографиях. Деревья, нарисованные возле фигур, — повторяющийся на многих негативах символ, который мог быть использован художником для более полного раскрытия психологического состояния персонажей. Силуэты деревьев с тенистыми кронами особенно красивы на одном из кадров, запечатлевшем С. Я. Лемешева в роли Онегина[25]. Контуры стволов и кроны на стороне стекла без эмульсии сформированы мазками краски и тонко растушеваны, в том числе при помощи пальцев, тени в листве подчеркнуты тонкими мелкими штрихами, а с другой стороны на эмульсионном слое видны прозрачные воздушные мазки на стволах. Такие рисунки, выполненные на обеих сторонах стекла, на отпечатке имеют мягкие

размытые плавные контуры, что сближает фотографию и живописное полотно. Был ли произвольным выбор цвета краски, который использовал Шерлинг для ретуши негативов, или нет, сказать затруднительно. Главным образом это малиновый, в меньшей степени синий и графитный цвета. Из того, что написано о методах его работы, следует вывод, что выбор цвета все же не был случайным и служил воплощению общего замысла.

При сопоставлении негативов и отпечатков были выявлены пары — в ГЦТМ хранится 93 негатива (45 единиц с портретами Ф. И. Шаляпина и 48 единиц с иными персоналиями, из них 10 экземпляров с портретами Г. С. Улановой, 7 экземпляров с портретами М. Т. Семеновой и 5 экземпляров с портретами О. В. Лепешинской), отпечатки с которых есть в коллекции библиотеки. Они были напечатаны контактным способом, что подтверждается соответствием их размеров размерам негативов. Фотографии, как и негативы, двух форматов — около 17,9 × 13 см и около 23,8 × 17,9 см. Небольшой разброс в размерах в пределах от 17 × 12 см и 22 × 17 см можно объяснить более глубокой обрезкой полей готовых отпечатков.

Фотографии из коллекции библиотеки можно условно разделить на три группы. Первая группа включает 54 единицы, монтированные за четыре угла на подложки двух видов — из плотной желтоватой бумаги с рамками, сделанными тиснением, и плотной бумаги посветлее с фактурной поверхностью без рамок. Таким образом оформлены только портреты Ф. И. Шаляпина[26]. Наличие подложек позволяет предположить, что они могли быть подготовлены для экспонирования. Фотографии на желатиносеребряной бумаге, матовой или со слабым глянцем, черно-белые и тонированные (вирированные), на поверхности большинства отпечатков встречается незначительная ретушь. Легкими мазками выделялись черты лица, подчеркивались контуры, складки одежды. Более 40 экземпляров подписные. На оборотах подложек есть надписи графитным карандашом: «Шерлинг Мирон Абрамович/ Москва, Петровка 16 кв. 6/ 1952 г.».

Вторая группа включает 89 единиц, также портретов Ф. И. Шаляпина. Они представляют собой варианты изображений из первой группы, среди них, возможно, пробные отпечатки и рабочие материалы, для которых использовалась желатиносеребряная фотобумага с различными характеристиками (виды бумаги различаются по толщине, фактуре поверхности, наличию глянца). Фотографии без подложек, черно-белые и тонированные (вирированные), главным образом без ретуши по поверхности отпечатка, слегка отретушированы лишь некоторые.

В ряде случаев идентификация фотографий вызвала затруднения. При изучении их с помощью микроскопа (30х) волокна бумаги ясно различимы, при этом рисунок поверхности напоминает желатиносеребряные бумаги. Идентификация некоторых отпечатков, предположительно желатиносеребряных, остается под вопросом. К ним относится один из нескольких отпечатков с одного негатива с изображением Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова[27], тонированный (вирированный), на поверхности которого также присутствует ретушь, нанесенная по всей его площади. С оборотной стороны по краям видны следы краски.

Третья группа фотографий состоит из 155 экземпляров, относящихся в основном ко второй четверти XX века. На них запечатлены оперные певцы, артисты балета, прочие персоналии, такие как писатель М. Горький, композитор Д. Д. Шостакович, дирижер Ю. Ф. Файер, поэт О. Э. Мандельштам, художник В. В. Дмитриев, драматург

М. А. Шерлинг. Портрет Н. И. Кульбина. 1909 (?). Желатиносеребряный отпечаток (?); ретушь. 27,1 × 18,9. РГБИ. Инв. № ф7866. © Российская государственная библиотека искусств

В. В. Вишневский и др. Отпечатки из этой группы сделаны на желатиносеребряной бумаге, имеют примерно одинаковый формат около 18 × 13 см. На некоторых имеется подпись фотографа («МШерлинг»), место (Москва) и год, проставленные на негативе, или подпись на отпечатке графитным карандашом. На избранных снимках есть две подписи — на негативе и на отпечатке.

Рассмотрим подробнее несколько любопытных листов. На первом запечатлен оперный певец Н. К. Печковский в роли Германа[28] из оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского. В ГЦТМ хранится негатив[29] к этому отпечатку. В левом верхнем углу краской нарисован всадник на вздыбленной лошади, по эмульсии прочерчены несколько тонких царапин ретуши. Поскольку отпечаток получился довольно темный, фигурка всадника почти неразличима, она сливается с темным пятном в правом (на негативе в левом) верхнем углу. Отпечаток сделан контактным способом, его размеры повторяют размеры негатива — 17,9 × 12,8 см. Фотобумага желатиносеребряная с очень тонким баритовым слоем, через который хорошо видна структура волокон бумаги. На обороте фотографом (?) записан рецепт графитным карандашом (надпись расположена вверх ногами): «1000 см воды/ 25 гр. брому/ Погрузите бумагу на 3 минуты/ (бумага должна быть предварительно/ обработана 3–4 % желатин, когда/ подсохнет — погрузить 12 % хлористого серебра/ (фильтровать)/

М. А. Шерлинг. Портрет Г. С. Улановой в роли Маши в балете «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Ленинград. 1934. Желатиносеребряный отпечаток. 17,8 × 12,5. РГБИ. Инв. № ф7980. © Российская государственная библиотека искусств

проявить/ на 1000 см воды/ гидрохинону 1,5 гр. / уксуснокислый натр 45 гр.». Два других экземпляра представляют собой отпечатки с одного негатива с портретом балетмейстера Р. В. Захарова[30], один из которых с зеркальным изображением. Размеры обоих (около 17,9 × 12,8 см) дают основания предположить, что они были сделаны контактным способом и негатив (не обнаружен в фонде ГЦТМ), как большая их часть, соответствовал этому формату. На «правильном» отпечатке контуры фигуры достаточно четкие, фон однородный, без выраженных линий и пятен. Второй, вероятно, был проявлен со стороны негатива без эмульсионного слоя, которая обычно подвергалась мастером значительной доработке. Изображение на этом снимке размытое, ясно различима ретушь на стекле вокруг фигуры, нанесенная при помощи пальцев. Оба напечатаны на полуглянцевой желатиносеребряной бумаге, на первом в левом верхнем углу есть подпись фотографа графитным карандашом: «МШ». Зеркальный отпечаток мог быть экспериментальным или пробным.

Выделяются особым оформлением портреты двух художников — Н. И. Кульбина[31] и И. И. Бродского[32]. Оба напечатаны на похожей плотной матовой фотобумаге, тонированы. Предположительно, отпечатки желатиносеребряные с очень тонким эмульсионным и баритовым слоем, сквозь который волокна бумаги хорошо различимы, либо без него. Их формат 27,1 × 18,9 и 26,4 × 18,7 см. На портрете Кульбина[33] внизу справа есть подпись фотографа графитным карандашом: «МШерлинг» («М» и «Ш» в виде лигатуры). Буква «М» написана в манере, похожей на подписи на репродукциях 1910-х годов в журнале «Солнце России»[34] — она напоминает сердечко, расположена над буквой «Ш»; встречается такая же лигатура первых букв имени и фамилии, где фамилия приведена полностью. Снимок монтирован на подложку из картона, на оборот наклеен экслибрис с полустертым изображением, включающим год — «1915», и текстом вдоль нижнего края: «Цинкография Новак и Побуда Одесса». Датируется 1909 годом. Портрет Бродского[35] наклеен на три разные подложки из бумаги и картона. Внизу на листе, на который непосредственно монтирован отпечаток, есть надписи чернилами, сделанные художником: «Веласкесу в фотографии / Мирону Абрамовичу Шерлингу / На добрую память. / 1914. СПб / И. Б.» и «Приятно быть в хорошей компании. / Спасибо Мирону Абрамовичу / Шерлингу / И. Бродский». Дата говорит о том, что отпечаток сделан не позже 1914 года.

К 1916 году относятся портреты Т. П. Карсавиной[36] и А. Н. Бенуа[37]. Отпечатки на матовой тонированной желатиносеребряной бумаге, предположительно двухслойной, эмульсионный слой очень тонкий. В первом случае бумага тонкая, во втором — плотная с фактурной поверхностью. Размеры соответственно 17,2 × 12 и 17,2 × 12,6см. На втором подпись фотографа и год графитным карандашом: «МШерлинг / 16 г.». Негативы к ним, как и к двум, о которых сказано выше, не обнаружены.

По крайней мере на одном отпечатке, с изображением теоретика анархизма П. А. Кропоткина[38], справа от фигуры заметно легкое нарушение структуры его поверхности в виде пятна произвольной формы, сделанное механическим путем. О таком способе трансформации отпечатков упоминается в приведенном выше фрагменте из заметки в журнале «Солнце России».

Подписи на фотографиях сделаны несколькими способами. Для этого фотограф в одних случаях использовал графитный карандаш, во вторых — иглу или какой-то острый инструмент для процарапывания, в третьих — инструмент с тупым концом для продавливания. Почти на всех листах они отличаются от тех, которые есть на иллюстрациях из журнала «Солнце России». Подписи графитным карандашом имеют следующие варианты: «МШерли» (буква «Ш» подчеркнута снизу), «М. Ш.» (линии закругленные), «МШ» (лигатура, но линии в написании букв прямые). Подписи «МШ» на ряде отпечатков процарапаны, а «М. Ш.» продавлены. Подпись «МШерлинг» встречается на двух листах — на портрете Н. И. Кульбина и М. Горького[39] (отпечаток на желатиносеребряной бумаге со слабым глянцем, датируется 1916 годом, подпись процарапана).

При сравнении подписей «М. Ш.» и «МШерли» на фотографиях и почерка, которым сделаны надписи графитным карандашом на оборотах подложек с портретами Шаляпина, прослеживается сходство их написания. Вероятно, надписи могли быть сделаны рукой фотографа. По указанному в надписях адресу — Петровка 16, кв. 6, фотограф проживал в Москве вместе с одним из своих братьев, Моисеем, род занятий которого определялся как «кустарь по выработке красок без наемного труда»[40].

Выявленное соответствие негативов и отпечатков дает основание предполагать, что они поступили из одного источника и являются частями одного архива,

принадлежавшего фотографу. Помимо Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево», незначительное количество фотодокументов можно обнаружить также в нескольких музейных собраниях, таких как Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Государственный центральный музей современной истории России.

---

[1] *Попов А. П.* Из истории российской фотографии / Российская государственная библиотека искусств. М., 2010. С. 192–200.
[2] *Чмырева И. Ю.* Очерки по истории российской фотографии. М., 2016. С. 82–93.
[3] *Сабурова Т. Г.* Пикториалисты — известные и неизвестные // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 30. URL: https://antiqueland.ru/articles/1262/ (дата обращения: 30.10.2022).
[4] Около полутора десятков фотографий (портреты Г. С. Улановой, М. Т. Семеновой, О. В. Лепешинской) поставлены на учет в 1968 году. Поступили из букинистического магазина № 45.
[5] *Векслер А. Ф., Крашенинникова Т. Я.* Такая удивительная Лиговка. Изд. 2-е, дораб. и доп. М.; СПб., 2013. С. 320–321.
[6] Весь Петроград на 1917 год: адресная и справочная книга г. Петрограда. [СПб., 1917]. С. 762.
[7] Динабург (до 1893 года, в 1893–1920 годы — Двинск, ныне — Даугавпилс) — город в Латвии.
[8] URL: https://www.geni.com/people/%D0%9C%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%BD-%D0%A8%D0%B5%D1%80%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3/6000000027869306429 (дата обращения: 30.10.2022).
[9] ГАРФ. Ф. А-5248. Оп. 7. Ед. хр. 2921. Л. 2. — В опубликованных источниках приведены также даты 1880, около 1885, 1890(?).
[10] И. И. Цирлин Елене Абрамовне приходился сыном.
[11] URL: https://bozaboza.ru/people/sherling-miron-abramovich-1891-1957/ (дата обращения: 30.10.2022).
[12] URL: https://www.geni.com/people/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0-%D0%9A%D1%83%D0%B2%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0/6000000027869117627 (дата обращения: 30.10.2022). — У Е. А. Цирлиной было двое детей — сын Илья и дочь Алла, которая вышла замуж за Бориса Ивановича Кувшинова. В открытом источнике, ссылка на который здесь приведена, не указано имя ребенка, родившегося у А. И. Кувшиновой (Цирлиной) и ее мужа. Вероятно, М. Б. Кувшинова была их дочерью и внучкой Е. А. Цирлиной.
[13] *Вальран В. Н.* Советская фотография. 1917–1955. СПб.; М., 2018. С. 103–104.
[14] *Попов А. П.* Из истории российской фотографии. С. 195.
[15] *А. Л.* Художественная светопись М. А. Шерлинга // Солнце России. 1914. № 1 (204), 1 янв. С. 10.
[16] ГЦТМ. КП 288129/57, 64, 65, 95. НФ 65207, 65214, 65215, 65245.
[17] Там же. КП 288129/77, 78, 80. НФ 65227, 65228, 65230.
[18] Там же. КП 110457. НФ 316487/1.
[19] Там же. КП 288129/83. НФ 65233.
[20] Там же. КП 288129/51. НФ 65201.
[21] Там же. КП 288129/50. НФ 65200.
[22] Там же. КП 288129/111. НФ 66571.
[23] Там же. КП 288129/83, 99. НФ 65286, 65249.
[24] Там же. КП 288129/238. НФ 35912.
[25] Там же. КП 288129/119. НФ 33735.
[26] В собрании фотографий ГИХЛМЗ «Абрамцево» хранится 47 портретов Ф. И. Шаляпина работы М. А. Шерлинга, оформленных идентично — отпечатки наклеены на подложки, на оборотах ряда подложек есть надписи, сделанные той же рукой: «Шерлинг Мирон Абрамович/ Москва, Петровка 16 кв. 6 / 1952 г.». В Музей-заповедник поступили в 1961 году из Дирекции художественных выставок и панорам. Изображения из собрания библиотеки и Музея-заповедника «Абрамцево» в основном повторяют друг друга.
[27] РГБИ. Фонд фотографий. Инв. № ф22737.
[28] Там же. Инв. № ф7889.
[29] ГЦТМ. КП 288129/110.
[30] РГБИ. Фонд фотографий. Инв. №№ ф7942, ф7941.
[31] Кульбин Николай Иванович (1868–1917) — русский художник и музыкант, теоретик авангарда и меценат, теоретик театра, философ. По профессии — военный врач.
[32] Бродский Исаак Израилевич (1883–1939) — русский художник и график, педагог и организатор художественного образования, один из главных представителей реалистического направления в советской живописи 1930-х годов.
[33] РГБИ. Фонд фотографий. Инв. № ф7866.
[34] Журнал выходил в Санкт-Петербурге в 1910–1916 годах.
[35] РГБИ. Фонд фотографий. Инв. № ф21676.
[36] Там же. Инв. № ф7943.
[37] Там же. Инв. № ф7847.
[38] Там же. Инв. № ф7863.
[39] Там же. Инв. № ф7853.
[40] ГАРФ. Ф. А-5248. Оп. 7. Ед. хр. 2921. Л. 2.

Г. С. Талипова

Театральная фотография XIX и XX веков в собрании Политехнического музея

Фотографирование театральных постановок, а также артистов в ролях и в жизни является одним большим направлением в фотографическом деле.

Массовое производство фотографических портретов выдающихся деятелей литературы, науки и искусства, артистов в образах героев различных пьес началось после изобретения альбуминовой бумаги, т. е. со второй половины 1850-х годов. В конце XIX века рост театрального дела вызвал к жизни многочисленные иллюстрированные издания, страницы которых заполнили портреты актеров, актрис и даже изображения театральных декораций[1].

Театральная фотография середины XIX века — это исключительно постановочная фотография, выполненная в студии фотографа. Не только сценические костюмы и грим, но и элементы декораций были задействованы в такого рода съемках. Перед фотографом стояла задача зафиксировать наиболее характерную позу, выразительный поворот или жест героя пьесы, раскрыть его характер.

Фотографирование театральных действий на сцене долгое время было невозможно из-за ряда технических проблем: требовались короткая выдержка, сильный свет, фотографические бумаги с сильной светочувствительностью. Съемка движущихся объектов стала возможна с изобретением моментальных и шторно-щелевых затворов в 1880-х годах. Подобные затворы в совокупности с броможелатиновыми фотоматериалами позволяли создавать достаточно резкие и проработанные изображения. К проблемам, с которыми сталкивались фотографы, относилось отсутствие сильного света в зале театра. Мешали съемке и особенности сцены — наличие рампы, линии огней, по обе стороны суфлерской будки. Яркий свет от рампы освещал фигуры актеров снизу вверх, набрасывая тени на их лица, искажая черты и делая изображения плоскими. Внедрение магниевых вспышек не смогло в полном объеме решить вопрос отсутствия света, кроме того, после их использования оставалась копоть, загрязняющая театральные интерьеры. Впервые возможность фотографировать «актеров в позах, целых театральных и жанровых сцен» появилась с изобретением электрической лампы «Юпитер». В Москве с этой лампой активно работал Карл Фишер — фотограф Императорских Московских театров[2].

Фотография в театральном деле имеет важное значение. Она дает возможность зафиксировать грим и общий образ героев пьес, а также особенности их костюма и театральных декораций, авторами которых нередко выступали талантливые художники-декораторы, например М. И. Бочаров, и скульпторы — так, бутафория создавалась П. П. Каменским[3]. Позже театры начали пользоваться услугами широко известных художников, среди которых К. А. Коровин, А. Я. Головин, Н. В. Досекин и др. Декорации играли большую роль в создании цельного художественного впечатления от пьесы. «Ежегодник императорских театров» за 1896 год декларировал, что создание театральных декораций «самая недолговечная отрасль художественного искусства… и никакие воспроизведения фотографией, акварелью и другими способами не в состоянии дать полного понятия об оригинале тем, кому не удалось их увидеть. <…> Декоративная живопись стоит на одном ряду с искусством замечательных артистов драмы, оперы, балета, с игрой виртуозов-скрипачей, пианистов и т. д.: от них остаются только впечатления и воспоминания»[4]. Воспроизведение посредством фотографии

М. Хансен. Портрет Элизы Хвассер в роли королевы Кристины. Конец 1860-х. Альбуминовый отпечаток. 9 × 5,5 (изображение); 10,5 × 6,5 (бланк). КП 4032/120. © Политехнический музей

элементов декораций не передает эмоции и впечатления зрителей, но документирует работу профессиональных декораторов, создавая богатый материал для театральных историков.

Руководство театров понимало всю важность фотографирования театральных постановок — кроме цели сохранения и передачи визуальной составляющей пьесы, фотофиксация важна с практической точки зрения: «фотографированием декораций и бутафорских вещей достигается упорядочение монтировочного хозяйства, которое этим путем приобретает верные, точные живописные описи имуществу...»[5]. Дирекция Императорских театров часто выступала заказчиком фотографических работ, и в 1890 году в Петербурге была открыта фотографическая мастерская. Она разместилась в правом крыле Мариинского театра и располагалась на трех этажах: на самом верхнем этаже был павильон для съемки, поскольку процесс фотографирования зависел от света, фотографическая лаборатория, гримерная, в среднем этаже — переплетная мастерская, где производился монтаж готовых отпечатков, в нижнем — контора фотографии и приемная[6].

Фотодокументирование истории развития театрального искусства в России и за рубежом никогда не являлось приоритетным направлением Политехнического музея. Но в фонде изобразительных материалов удалось выявить имена фотографов, которые занимались театральной портретной съемкой: Матиас Хансен из Стокгольма (1823–1905), Ян (Иван) Казимирович Мечковский (1830–1889) из Варшавы и советский фотограф-пикториалист Василий Иванович Улитин (1888–1976). Несмотря на популярность и успех у современников этих мастеров, отсутствуют издания, посвященные их творчеству, а их биографии требуют дополнительных поисков и уточнений.

Работы Матиаса Хансена и Яна Мечковского были представлены в фотографическом павильоне московской Политехнической выставки 1872 года. Разделы павильона рассказывали об истории изобретения фотографии, ее дальнейшем совершенствовании, практическом применении и современном состоянии.

Работы Хансена были выставлены в разделе «Современное состояние фотографии», где демонстрировались фотоаппараты, объективы, проекционные аппараты, оборудование фотолаборатории, инструменты для ретуши фотографии, образцы портретной фотографии разных форматов, стереоскопы, диапозитивы, увеличенные изображения микроскопических аппаратов, снимки с диких и домашних животных, снимки растений, образцы фотографий на разных подложках — стекле, камнях, металлах, образцы фотогальванопластики, фотографической эмали. После завершения выставки Хансен передал фотографические портреты в дар будущему Политехническому музею.

Коллекция фотографий, выполненных Хансеном, включает 23 портрета, из них 1 — кабинетного формата, остальные — визитного. Печать фотографий была произведена на альбуминовой бумаге, что характерно для того времени. Четкость изображений, отсутствие признаков угасания говорит о том, что фотографом применялось вирирование (тонирование) отпечатков. На лицевой стороне бланка в соответствии со стилистикой оформления фотографических бланков помещено название ателье: «MATHs HANSEN STOCKHOLM» и адрес: «улица Регерингсгатан, дом 11», а также изображение

М. Хансен. Портрет Терезы Бьорклунд в роли Фенеллы. 1980–1872. Альбуминовый отпечаток. 9 × 5,5 (изображение); 10,5 × 6,5 (бланк). КП 4032/122. © Политехнический музей

аверса и реверса медали, полученной фотографом в 1866 году, — как свидетельство признания фотографическим сообществом таланта фотографа. Удалось атрибутировать портреты короля Швеции и Норвегии Карла XV (1826–1872); Фрица фон Дарделя (1817–1901) — шведского дворянина, адъютанта кронпринца, будущего короля Швеции Карла XV, члена Шведской академии искусств; принца Августа (1831–1873) — брата короля Швеции Карла XV; популярную актрису Элизу Хвассер (в роли королевы Кристины); актрису Терезу Бьорклунд (в роли Фенеллы).

Интересна техника выполнения двух последних работ — «посредством угля». Именно в то время употребляемый способ печати позитивов посредством хлористого серебра заключал в себе две проблемы: дороговизна и непрочность получаемых изображений. Поэтому вопрос о замене солей серебра всегда привлекал к себе внимание исследователей. Наибольший вклад в дело развития этого направления внес французский химик Альфонс Пуатвен, прославившийся изобретением угольной техники печати.

Информации о Матиасе Хансене крайне мало. Известно, что он родился в городе Мосс (Норвегия). Был учеником художника. Свой путь в фотографии начал в 1853 году как дагеротипист. В 1856 году он в

И. Антонопуло. Портрет [Александры Николаевны Ермоловой (в первом браке Ермолова-Кречетова, во втором — Петрова]. 1880–1890-е (?). Альбуминовый отпечаток. 9,1 × 5,7 (изображение); 10,8 × 6,6 (бланк). КП 34272/4. © Политехнический музей

качестве фотографа сопровождал наследного принца Карла (позже — король Карл XV) в его путешествии по Норвегии. Будущий король Карл XV рано понял ценность фотографии как средства массовой информации и позволял себя фотографировать для официальных портретов. В 1856 году Матиас Хансен получил звание придворного фотографа, его работы пользовались популярностью среди высшего класса Стокгольма. Также он занимался фотографированием актеров театра. Современные исследователи фотографии часто обращают внимание на портреты, выполненные Хансеном, поскольку его работы не имеют характерных для альбуминовых отпечатков признаков угасания — сохранность работ очень хорошая. В 1872 году в Москве Хансен был награжден бронзовой медалью. Внимание посетителей фотографического павильона Политехнической выставки было приковано к предметам из исторической коллекции фотографа Яна Мечковского, которую он собирал с особой тщательностью на протяжении многих лет, а после завершения Политехнической выставки 1872 года передал в дар Политехническому музею.

Мечковский один из первых в Варшаве открыл собственное фотографическое ателье, которое впоследствии стало довольно крупным предприятием (работало до 30 человек). Член Французского фотографического общества, он был участником Всемирной выставки в Лондоне в 1862 году, Мануфактурной выставки в Москве в 1865 году, Всемирной выставки в Париже в 1867 году, Мануфактурной выставки в Санкт-Петербурге в 1870 году[7].

Второй страстью Мечковского, после фотографии, был театр. Он много снимал актеров и театральных деятелей. Его любимой моделью была легендарная польская актриса Хелена Моджеевская, фотографии которой в разных образах сохранились в большом количестве. Мечковский также занимался изданием театрального журнала «Антракт».

Вслед за изобретением угольной техники печати последовали опыты по ее улучшению, фотографы стремились получить бóльшую детализацию, добиться мягких тональных переходов. В конце 1860-х годов было известно как минимум о восьми способах.

В 1860-х годах в периодической печати активно освещался метод господина Свана. Отпечатки по его способу поражали «необыкновенной нежностью подробностей и прозрачностью, какие не дают самые удачные изображения на стекле»[8].

Одной из ценных фотографических коллекций Политехнического музея является коллекция пикториальной фотографии. Авторы работ — яркие представители русской школы: Александр Данилович Гринберг (1885–1979), Леонид Владимирович Шокин (1896–1962), Абрам Петрович Штеренберг (1894–1979), Василий Иванович Улитин (1888–1976).

Известно, что у каждого фотографа был свой стиль работы, свой излюбленный жанр. Улитина современники называли мастером психологического портрета. Фотограф стремился передать не внешнее сходство, а характер портретируемого. Среди его работ есть фотографический портрет Федора Федоровича Федоровского (1883–1955) — выдающегося русского театрального художника, ученика Михаила Врубеля и Константина Коровина. Фотография датирована 1920 годом. В эти годы Федоровский занимал пост заведующего постановочной частью Большого театра, в качестве художника-постановщика оформлял балетные сцены.

Улитин, как фотограф-пикториалист, в своей работе использовал различные приемы, такие как съемка мягкорисующей оптикой, разнообразные способы художественной печати. В данном случае автором была выбрана гуммиарабиковая печать, основанная на свойстве хромированного гуммиарабика делаться нерастворимым под действием света. Лист бумаги покрывали хромированным гуммиарабиком, смешанным с краской, затем экспонировали, после этого бумагу замачивали в воде, чтобы смыть незатвердевший гуммиарабик. В итоге на бумаге оставалось позитивное изображение. Гуммиарабиковая печать дает выразительные отпечатки без подробностей и деталей. Как видно, Улитин после промывки отпечатка дополнительно обработал поверхность кистью, за счет чего изображение получилось фактурным, окончательно потеряв связь со своей фотографической природой.

Наряду с уникальными, редкими фотографиями, в собрании Политехнического музея есть образцы массовых фототипических снимков на театральную тему. Они собраны в альбоме Московского художественного театра «Сцены из спектакля А. П. Чехова «Дядя Ваня», издание Ю. Липковского (КП 27348). Съемка была

Неизвестный автор. Семья Кречетовых. Кон. XIX — нач. XX в. Желатиносеребряный отпечаток. 9 × 14 (открытка); 6 × 10,2 (изображение). КП 23554/187. © Политехнический музей

осуществлена фирмой «Шерер, Набгольц и Ко». Альбом состоит из трех выпусков: первый и второй выпуски включают по 10 фототипий, третий — 8 фототипий, которые монтированы на большие листы серого цвета и помещены в папку с изображением чайки — эмблемы театра. Четкость рисунка, стойкость изображения, мягкие тональные переходы, относительная простота процесса — преимущества фототипии, оцененные при печати альбомов на разные темы.

Кроме альбомных изданий, сцены из данного спектакля печатались на бланках открытых писем, образцы которых сохранились до наших дней в большом количестве.

В Политехническом музее, кроме предметов вещественного и изобразительного фондов, иллюстрирующих историю развития техники, хранятся личные архивы известных научных деятелей. Вместе с документами, письмами нередко хранятся и фотографии, чаще всего родных и близких либо совместные с коллегами.

К таким комплексам документов относятся архив Петра Петровича Петрова (1850–1928) — профессора Императорского Московского технического училища, одного из первых хранителей и директоров Политехнического музея, специалиста в области химической технологии волокнистых веществ и товароведения, а также личный архив Кречетовой Нины Петровны (1887–1973), падчерицы П. П. Петрова, члена Союза художников СССР, сотрудницы Политехнического музея. Вся жизнь Петрова была связана с музеем. После успешного окончания Императорского Московского технического училища члены Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАиЭ) предложили ему стать сотрудником Комитета по устройству Политехнической выставки 1872 года, и с 1871 года по 30 ноября 1872 года он заведовал устройством ее технического отдела. В дальнейшем Петров занимал должность секретаря комитета музея, председателя правления и, наконец, в 1918 году был назначен директором Политехнического музея.

В 1911 году он сочетался браком с Александрой Николаевной Кречетовой (в девичестве Ермоловой) (1860–1914), актрисой Императорских Московских театров[9]. Она происходила из театральной семьи: ее отец, Николай Алексеевич Ермолов, служил суфлером Малого театра, родная сестра — известная драматическая актриса Мария Николаевна Ермолова.

После того как в январе 1885 года Александра вышла замуж за Петра Никитича Кречетова, инженера-технолога, ей было разрешено на сцене и афишах именоваться Ермоловой-Кречетовой[10]. В браке с Кречетовым родилось трое детей: Петр (24 апреля 1886 года), Нина (27 сентября 1887 года), Рафаиль (19 декабря 1891 года)[11]. Младший сын Рафаиль впоследствии стал актером и режиссером. За время своей сценической деятельности Александра Николаевна играла во многих пьесах, и в 1895 году по предложению Директора Императорских театров в награду за усердную службу была переведена из II разряда в I[12], что позволяло ей исполнять главные роли. В 1907 году Александра Николаевна оставила сцену, прослужив в театре 30 лет[13].

В. И. Улитин. Портрет Ф. Ф. Федоровского. 1920-е. Гумбихроматная печать. 21,8 × 17 (изображение); 34,5 × 26 (лист). КП 24292/54. © Политехнический музей

В 1911 году она развелась с Кречетовым и в том же году стала женой Петра Петровича Петрова. К сожалению, в браке они прожили не так долго — в сентябре 1914 года Александра Николаевна умерла.

Достоверно неизвестно, когда познакомились Петров и Александра Николаевна. Рафаиль в своих воспоминаниях о Петрове, над которыми начал работать сразу после его смерти, писал, что знал Петрова еще с самого раннего детства. Петров сначала был другом их семьи, а затем стал ее главой[14]. Из дневников Петрова, датируемых началом 1900-х годов, мы видим, что он тесно общался и с семьей старшей сестры Александры Николаевны — Марии Ермоловой, был вхож в их дом. Несколько раз они вместе путешествовали. Одним из увлечений Петрова был театр. Рафаиль вспоминал, что Петров не пропустил ни одной пьесы с участием М. Н. Ермоловой, он видел ее первые выступления на сцене Малого театра («Эмилия Галотти»[15]), когда она только начинала завоевывать симпатию публики. А в последние годы у него был абонемент в Художественном театре[16]. Из дневников Петрова мы видим, что он продолжил общение с Ермоловыми и после смерти супруги. К сожалению, события из своей жизни Петров описывал крайне скупо, ограничиваясь короткими фразами, например: «День дома. Вечер у М. Н. Ерм.»[17]. Слова сильно сокращал, вместо имен — инициалы, никакой эмоциональной окраски или оценки произошедших событий. Просто факты. Запись в дневнике от 12 марта 1928 года также не выдает эмоций автора: «Дома. Изв. о смерти М. Н. Ерм.»[18]. «Петр Петрович был сдержан во всем», — напишет Рафаиль о Петрове[19]. Фотографий, на которых запечатлена Александра Николаевна, в архивах ее родных не так много — 8 единиц и еще 7, на которых предположительно она. Ценность этих фотографий в их сюжетах — они не рассчитаны для продажи ценителям театрального искусства. Это снимки главной героини в окружении детей и мужа, похожие на те, что хранятся в любом семейном фотоальбоме. На одной из них — юная Александра, на других — она рядом с детьми, мужем, на следующих — женщина с надломленным здоровьем, окруженная вниманием и заботой членов своей семьи, и последняя — посмертная фотография, как точка в длинном жизненном пути.

Таким образом, личный архив ученого, профессора Императорского Московского технического училища, директора Политехнического музея П. П. Петрова включает документальный фонд и фотографии, затрагивающие жизни нескольких представителей большой артистической семьи: М. Н. Ермоловой, А. Н. Ермоловой-Кречетовой, Р. П. Кречетова.

В качестве заключения хотелось бы отметить следующее. При кажущейся простоте изготовления фотографических снимков театральных сцен, фотографических портретов актеров театральная фотография представляет собой довольно сложный процесс: для получения четкого, проработанного снимка недостаточно наличия только лишь мастерства и профессионального навыка фотографа, но также необходимо выполнение определенных технологических приемов.

---

[1] Например, «Театральная библиотека», «Артист», «Ежегодник императорских театров», «Театр и искусство» и пр.
[2] «Юпитер» — электрическая лампа, патент Шмидта // Вся Россия. 1905. № 1. С. 12–16; «Юпитер» — новая электрическая лампа, патент Шмидта (окончание) // Там же. № 2. С. 38–43.
[3] Московский Малый театр 1824–1924. М.: Гос. изд., 1924.
[4] *Пономарев Е.* Памяти М. И. Бочарова, академика пейзажной живописи и декоратора Императорских театров // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894–1895 гг., (5-й год издания). СПб., 1896. С. 388–396.
[5] Смесь // Там же. Сезон 1890–91 гг. СПб., 1892. С. 312.
[6] Фотография Императорских театров // Там же. С. 311–312.
[7] ЦИАМ. Ф. 227. Оп. 1. Ед. хр. 45, Л. 1–2.
[8] Новый способ на угле г-на Свана // Фотограф. 1864. № 5. С. 109–112.
[9] Фонд письменных источников ПМ. КП 23042/2.
[10] РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 1918. Л. 24.
[11] Там же. Л. 71 об.
[12] РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 1918. Л. 68.
[13] Московский Малый театр 1824–1924. С. 697.
[14] Фонд письменных источников ПМ. КП 34272. Л. 12.
[15] Дебют М. Н. Ермоловой состоялся 30 января 1870 г. в трагедии «Эмилия Галотти» Г. Э. Лессинга.
[16] Фонд письменных источников ПМ. КП 34272. Л. 16.
[17] Там же. КП 23044/71. Л. 9.
[18] Там же. КП 23044/93, Л. 12 об.
[19] Там же. КП 34272. Л. 3.

И. О. Терентьева

Атрибуция польских балетных постановок по фотографиям ателье «Kloch & Dutkiewicz À Varsovie» из собрания Государственного Эрмитажа

В коллекции фотографий Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа хранится комплект из 17 альбуминовых фотоотпечатков с видами Варшавы. Парадное оформление комплекта — коробка из зеленой кожи, обтянутая с внутренней стороны муаром, фотографии, оформленные в паспарту из толстого белого картона с позолоченным обрамлением, — говорит о его подносном статусе. В ходе проведенной архивной работы, удалось выяснить, что данный комплект был вручен императору Александру II во время посещения им Варшавы в июне 1867 года и хранился в так называемой Малой библиотеке Зимнего дворца[1]. В нижнем поле паспарту проставлен оттиск фотоателье «Kloch & Dutkiewicz À Vars ovie». Милетиуш Дуткевич окончил Венский технический университет, там же увлекся фотографией и поступил учеником в ателье Людвига Ангерера, где добился больших успехов. В 1865 году он переехал в Варшаву и стал работать в ателье известного местного фотографа К. А. Бейера (Karol Adolf Beyer)[2] главным помощником и техническим руководителем. В ателье Дуткевич познакомился с бароном Ф. К. де Клохом, представителем варшавской аристократии, художником-самоучкой. В 1852 году Клох руководил мастерской в Варшаве по ретуши и раскрашиванию фотографий. В 1853 году стал фотографом-портретистом в фотоателье Бейера. В скором времени оба фотографа объединились и в 1866 году открыли собственное фотоателье «Kloch & Dutkiewicz À Varsovie» по адресу Краковское предместье, 7, дом Гродзицкого. Ателье было хорошо оборудовано

Фотоателье «Kloch & Dutkiewicz À Varsovie». Сцена из театральной постановки. Варшава. 1867. Альбуминовая печать. Бумага, картон. 35,6 × 45,1. Инв. № ОГФ-4939. © Государственный Эрмитаж

Фотоателье «Kloch & Dutkiewicz À Varsovie». Сцена из театральной постановки «Краковская свадьба в Ойцуве». Варшава. 1867. Альбуминовая печать. Бумага, картон. 35,8 × 46. Инв. № ОГФ-4941. © Государственный Эрмитаж

и отличалось разнообразием реквизита, необходимого для постановочной портретной фотографии. В 1867 году на Всемирной выставке[3] в Париже работы ателье были удостоены серебряной медали[4]. В 1869 году Клох вышел из компании, а в 1874 году ателье Дуткевича купил фотограф А. Ковалински (Aleksander Kowalinski). Инициатива преподнести российскому императору свои работы, скорее всего, исходила лично от фотографов. Это было достаточно распространенной практикой, позволявшей получить дополнительные привилегии и отличительные знаки для своего фотоателье.

В комплекте, помимо видов дворца и парка Королевские Лазенки, представлены 8 отпечатков с изображением театральной труппы в костюмах на фоне декораций. Эти отпечатки сразу привлекают к себе внимание: 4 из них монохромные, а еще 4 являются их абсолютной копией, но раскрашены красками[5]. Качество исполнения ретуши говорит о высоком уровне мастерства и профессионализме ретушера[6]. Изображения до обмана похожи на рисунки акварелью. Эту ловкую имитацию было бы невозможно обнаружить, если бы в комплекте не было исходных отпечатков. Однако при внимательном визуальном осмотре становится очевидным, что и монохромные снимки своего рода «обманки». Три снимка[7] представляют большие группы актеров, виртуозно выстроенных в пространстве сцены. О том, что это были именно групповые снимки, а не отдельно снятые люди, можно судить по некоторым смазанным фигурам. Эти персонажи в момент съемки изображали различные движения[8], но по причине длительной экспозиции не смогли сохранить неподвижность. Их фигуры (как лица, так и костюмы) подверглись достаточно сильной ретуши. То же относится и к персонажам, которые находились по краям группы и таким образом выпадали из зоны резкого изображения[9]. На четвертой фотографии[10] фигуры актеров сняты не единой группой, а расставлены в определенном порядке, как будто представляют сцену из спектакля. Во всех четырех случаях мы видим, что не все декорации реальны. Если задний план смотрится достаточно органично (видны широкие мазки, соответствующие масштабу сцены), то в декорациях переднего плана явно присутствует позитивная ретушь. Создается ощущение, что изначально полученный отпечаток был очень сильно доработан ретушером, после чего переснят и отпечатан в качестве конечного варианта. В случае с последней фотографией представляется, что отдельно сфотографированные фигуры актеров были вырезаны, наложены поверх рисованного фона, сняты еще раз, снова доработаны при помощи ретуши и пересняты. Впрочем, все выполнено настолько безукоризненно, что даже при использовании

Фотоателье «Kloch & Dutkiewicz À Varsovie». Сцена из театральной постановки «Модистки или парижский карнавал». Варшава. 1867. Альбуминовая печать. Бумага, картон. 36 × 42. Инв. № ОГФ-4942. © Государственный Эрмитаж

микроскопа крайне трудно понять, как же был получен финальный отпечаток, и остается только строить догадки. Обращает на себя внимание и очень ровное освещение всех персонажей и дальнего плана[11]. Подобное рассеянное освещение дает только дневной свет, и, таким образом, в качестве места съемки должен был быть использован павильон с верхним светом, либо открытое пространство[12]. Можно предположить, что данные фотографии являются одними из ранних изображений, документирующих непосредственно театральную постановку с ее декорациями, костюмами и образами. Технические недостатки ранней фотографии не позволяли осуществить подобную съемку в реальном режиме. Поэтому долгое время фотографы ограничивались студийными снимками актрис и актеров, на которых фиксировали исключительно их внешность и костюм, никак не отражая при этом характер героя постановки или амплуа актера, не сообщая никакой информации о спектакле.

В ходе проведенного ранее исследования были атрибутированы два изображения[13]. Так, по нашей версии, на одной из фотографий представлена балетная постановка «Краковская свадьба в Ойцуве»[14] на музыку К. Курпиньского и Ю. Дамсе. Балет был поставлен Ю. Межиньской и М. Пионом в 1823 году, а в 1847 году был показан во время визита в Варшаву императрицы Александры Федоровны. Позже была подготовлена специальная версия балета для русской сцены. Народные танцы, ставшие основой балета, были встречены с необычайным восторгом в Санкт-Петербурге и приобрели огромную популярность на придворных балах[15].

Изображение на другом фотоотпечатке[16] было атрибутировано ранее как сцена из балета «Графиня Де Эгмонт», премьера которого состоялась 8 (20) июня 1867 года в Большом театре (Teatr Wielki) Варшавы по случаю визита Александра II. Но, как оказалось, эта атрибуция была ошибочной. Последнее исследование позволило опознать в данном изображении балетную постановку «Модистки, или Парижский карнавал» — балет в 3 актах на музыку М. Штрибенгера[17]. Премьера в постановке П. Борри состоялась в 1858 году Вене, а в 1859 году он был представлен хореографом Р. Турчиновичем варшавской публике на сцене Большого театра. Балет «Модистки» был дан и в

один из дней пребывания Александра II. В пользу новой атрибуции можно представить гравюру 1860 года с изображением итальянской танцовщицы Клаудины Кукки[18] в данной постановке[19]. Существующие цветные версии этого изображения демонстрируют идентичность костюма танцовщицы с женскими костюмами на нашей фотографии (имеется ввиду раскрашенный вариант). Но более значимым подтверждением служит программка спектакля, данного 7 (19) июня 1867 года[20]. В 3-м акте в сцене «Любовное предложение» перечислены фамилии танцовщиц, исполняющих партии кавалеров, которые полностью совпадают с подписями на фотографии из эрмитажного альбома[21]. На снимке в центре группы находятся танцоры в голубых костюмах — исполнители так называемой голубой мазурки[22]. В программе балета этот танец не упоминается, но известно, что он чрезвычайно нравился императору Николаю I и был популярен в России[23].

Что касается еще двух снимков, то последние исследования позволили предположить, что на них представлены балетные постановки «Морской разбойник» и «Катарина, дочь разбойника»[24]. Балет «Морской разбойник» был поставлен специально для петербургской сцены в 1840 году. В его создании приняли участие такие выдающиеся личности, как композитор Адольф Адан и балетмейстер Филиппо Тальони. В основу либретто, разработкой которого занимался сам балетмейстер, легла поэма А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Тальони добавил новые сюжетные линии, взятые также у Пушкина, но уже из поэмы «Кавказский пленник». В результате получилась смесь из литературных и театральных сюжетных мотивов, что вполне соответствовало построению балета XIX века[25]. В 1842 году «Морской разбойник» был поставлен Тальони на сцене Большого театра Варшавы[26]. Известно, что балет шел на местной сцене и в 1867 году. Костюмы актеров и декорации на снимке довольно схожи с вышеописанным сюжетом[27].

«Катарина, дочь разбойника» — совместная работа хореографа Жюля Перро и композитора Цезаря Пуни. Премьера балета состоялась в 1846 году на сцене Королевского театра в Лондоне. В основе сюжета — реальная история, произошедшая с итальянским художником XVII века Сальваторе Розой: 18-летним юношей Роза отправился путешествовать по Апулии и Калабрии изучать природу и в результате попал в руки местных разбойников, которые встретили его весьма благосклонно и с которыми художник прожил некоторое время, изучая их типы и нравы, после чего вернулся в Неаполь. Разработкой либретто занялся сам Ж. Перро, добавив множество действующих лиц и сюжетных линий. В феврале 1849 года спектакль был показан в Петербурге, одну из основных партий исполнил сам Перро. Известно, что на одной из репетиций присутствовал император Николай I, который некоторым образом принял участие в постановке, показав исполнительнице главной партии и актрисам кордебалета, как следует держать ружье. А в сентябре 1850 года балет в постановке Р. Турчиновича и в музыкальной обработке Ю. Стефани был представлен в Большом театре Варшавы. На литографии 1846 года, выполненной по рисунку Джона Брандарда, из коллекции Публичной библиотеки Нью-Йорка[28], образ актрисы в роли Катарины (пышная голубая юбка, черная курточка, расшитая шнуром, ружье в руке) соответствует образам актрис на нашей фотографии. Идентичный костюм и головной убор представлен на фотографии с изображением польской балерины Марии Фрейтаг (фотограф Jan Mieczkowski, 1856)[29]. Для большей убедительности приведем фрагмент из описания первой картины балета «Катарина, дочь разбойника», которое вполне соотносится с декорациями нашего снимка: «На сцене представлено дикое и живописное местоположение среди гор. В глубине между утесами протекает ручей, над которым установлен деревенский мост. На разных площадках видны растительность и скалистые породы». Во время пребывания в Варшаве Александра II на сцене Большого театра 9 (21) июня 1867 года были показаны два акта «Катарины».

Однако названия спектаклей — это не единственная информация, которую можно получить, разглядывая эти снимки. Удивительная особенность фотографии заключается в том, что она не просто сохраняет изображения тех или иных предметов, но помогает восстановить и детали окружавшей их обстановки, собрать в одно целое множество историй, о которых мы можем изначально даже не задумываться. Так и в случае с эрмитажными фотографиями: их театральная тематика помогла узнать любопытные подробности, касающиеся устройства Большого театра в Варшаве в 1860–1870-е годы. Это стало возможным благодаря документам из личного фонда Виктора Вильгельма фон Валя, хранящимся в Государственном архиве Российской Федерации. Фон Валь (1840–1915) с марта 1863 по март 1867 года состоял адъютантом при генерале Ф. Ф. Берге, наместнике Царства Польского, с 1865 года состоял также чиновником особых поручений при генерал-полицмейстере Царства Польского, а в 1873–1876 годах был полковником особых поручений при главнокомандующем войсками Варшавского военного округа. Как оказалось, фон Валь был также увлеченным театралом и свободное от службы время посвящал театру. Среди документов, подшитых в дело, находятся составленные им в 1873 году записки «Краткий обзор деятельности Варшавских театров» и «О театре вообще». В первой записке фон Валь подробно описывает плачевное состояние театра за последние 10 лет. Так, например, мы узнаем, что Варшавский театр пользовался бесплатным помещением, получая при этом все доходы с театрального здания, большую часть доходов с представлений в других местах, а также 60 тысяч рублей субсидии от правительства. Таким образом, ежегодный доход театра составлял около 100 тысяч рублей. Эта значительная сумма, по мнению фон Валя, никак не отражалась на качестве театральных постановок, уровень которых с каждым годом становился все слабее, талантливые актеры покидали труппу, а в обществе уже утвердилось мнение, что правительство стремится к упразднению Польского театра в Варшаве и поэтому сознательно не принимает никаких действий. Причину такого состояния фон Валь видел в слабом руководстве театра[30], подверженном влиянию группы театральных интриганов. Фон Валь предложил ряд мер, которые могли восстановить былую славу Варшавского театра, а именно: отделить управление театров от императорских дворцов и поручить его человеку с волевым и энергичным характером, не занимающему никакой другой должности и, главное, знакомому с театральным делом. Также фон Валь считал важным поставить этого человека в полную зависимость от доходов с представлений. Во второй записке приведен краткий обзор деятельности театра, где отдельно рассматриваются драматический отдел, опера и балет. Последний наиболее интересен для нас, так как на снимках из альбома изображены балетные актеры. И действительно, упоминаемые в тексте записки фамилии актрис встречаются в подписях на фотографиях. Безусловно, характеристика, данная фон Валем балетной труппе передает не только его личное отношение, но отражает общественные вкусы и предпочтения той поры. Так, он неоднократно сетует на отсутствие молоденьких

Фотоателье «Kloch & Dutkiewicz À Varsovie». Сцена из театральной постановки «Катарина, дочь разбойника». Варшава. 1867. Альбуминовая печать. Бумага, картон. 35,5 × 41,5. Инв. № ОГФ-4940. © Государственный Эрмитаж

и красивых танцовщиц: «Кор-де-бале распущенный, старый и по большей части некрасивый»[31], «Молодых хорошеньких корифеек только 4, в Кор-де-бале хорошеньких может быть найдется десяток, остальные все старослуживые»[32]. По мнению фон Валя, красота и молодость — качества более важные, нежели профессиональное мастерство: «танцовщица немолодая, хотя бы отличная, не привлекает публику, театр пуст, и в кассе дефицит»[33]. Записка сопровождается также двумя приложениями: «Список пьес, представленных в 1872 и 1873 гг.» и «Список актерам и актрисам Варшавского театра», в которых содержатся как названия спектаклей, так и фамилии участвующих актеров — сведения особой ценности для исследователей балета. Таким образом, всего лишь несколько фотоотпечатков предоставили огромный и многоплановый материал для осмысления. Это и особенности театральной съемки как отдельного жанра фотографии, и история польского балета, и многие другие сюжеты, на которых нет возможности останавливаться в данной работе. Ее изначальной целью была атрибуция изображений: нам удалось достаточно точно атрибутировать три из четырех. Это спектакли «Краковская свадьба в Ойцуве», «Катарина, дочь разбойника» и «Модистки, или Парижский карнавал»[34]. Одно изображение остается спорным и требует дальнейшего изучения. Закономерно возникает вопрос: почему именно эти спектакли были воспроизведены фотографами? Был ли это случайный выбор или продуманный? Во всех четырех спектаклях присутствует ряд общих черт: польские мотивы в сюжетах и в танцах, определенная взаимосвязь с Российской империей. Здесь следует вспомнить о том, что альбом был подарен Александру II во время его первого визита в Варшаву после Польского восстания 1860 года; фотографы Клох и Дуткевич работали в фотоателье Кароля Бейера, сосланного за патриотические настроения в отдаленные районы России; сыновья хореографа Большого театра Варшавы Р. Турчиновича были активными участниками Польского восстания. Возможно, данный альбом не был таким уж рядовым подношением, а имел вполне конкретную смысловую нагрузку. И в этом случае фотографии театральных постановок перестают быть просто красивой картинкой, но становятся источником более глубоких историко-политических сведений о взаимоотношениях России и Польши в XIX веке.

[1] См. об этом более подробно в: *Терентьева И. О.* Альбом фотографий «Виды Варшавы» из библиотеки Александра II. Инвентаризация как стимул для исследования // Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ: сб. науч. статей XXVII Царскосельской конференции / Государственный музей-заповедник «Царское Село». СПб.: Русская коллекция, 2021. Л. 923–932.
[2] *Jackiewicz Danuta.* Photographers of Warsaw. Karol Beyer, 1818–1877. Warsaw: History Meeting House: National Museum in Warsaw, 2012.
[3] Выставка проходила с 1 апреля 1867 г. по 3 ноября 1867 г.
[4] Известно, что в начале июня, как раз перед поездкой в Варшаву, выставку посетил Александр II вместе с сыновьями Александром и Владимиром. Вполне вероятно, что он мог обратить внимание на снимки Клоха и Дуткевича, а фотографы воспользовались случаем напомнить о себе.
[5] Интересно, что раскрашенные отпечатки имеют такое же оформление, как и остальные, тогда как нераскрашенные просто наклеены на плотные листы бумаги, где в нижнем поле от руки подписаны фамилии актеров, а точнее актрис. Возможно, изначально эти снимки не предполагалось включать в общий состав и они были добавлены позже.
[6] Можно предположить, что как негативная, так и позитивная ретушь были выполнены самим бароном Клохом, руководившим в свое время мастерской по раскрашиванию фотографий.
[7] 1. Сцена из театральной постановки. 1867 г. Инв. № ОГФ-4939; 2. Сцена из театральной постановки. 1867 г. Инв. № ОГФ-4941; 3. Сцена из театральной постановки. 1867 г. Инв. № ОГФ-4942.
[8] Например, танцовщица с бубном (инв. № ОГФ-4939).
[9] Например, группа персонажей в дальнем ряду (инв. № ОГФ-4941).
[10] Сцена из театральной постановки. 1867 г. Инв. № ОГФ-4940.
[11] Внимание на это обратил художник-реставратор лаборатории научной реставрации фотоматериалов Государственного Эрмитажа А. В. Косолапов.
[12] Скорее всего, съемка в помещении театра с использованием магниевых вспышек была бы запрещена из соображений пожарной безопасности.
[13] *И. О. Терентьева.* Альбом фотографий «Виды Варшавы»... С. 928.
[14] Еще одно, более ходовое название — Крестьянская свадьба. Инв. № ОГФ-4941.
[15] *Чехлевска З.* Краковская свадьба в Ойцуве — петербургская страница в истории польского спектакля (к вопросу о взаимном влиянии фольклорного и академического в музыкальном театре) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 87–88.
[16] Инв. № ОГФ-4942.
[17] За помощь в атрибуции данного изображения выражаю огромную благодарность историку балета преподавателю Музыкального университета им. Ф. Шопена в Варшаве Joanna Sibilska.
[18] Кукки Клаудина (Cucchi Claudine; 1834–1913) — итальянская артистка балета. Ее дебют состоялся в театре Ла Скала. Известно, что она выступала на петербургской сцене (в том числе в балете «Катарина, дочь разбойника») и в Большом театре Варшавы.
[19] URL: https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/312981-claudine-conqui-eig-cucchi-1834-1913-taenzerin-im-ballet-carnevals-abenteuer-in-paris/ (дата обращения: 08.02.2023).
[20] ГАРФ. Ф. 542. Оп. 1. № 18. Л. 5.
[21] С теми, которые указаны под изображениями кавалеров.
[22] Свое название этот танец получил из-за цвета костюмов, в котором его исполняли.
[23] *Pudełek J.* Sukcesy warszawskich tancerzy w Petersburgu w lutym 1851 roku // Pamiętnik Teatralny. Warszawa, 1995. Z. 3–4. S. 432.
[24] За помощь в атрибуции выражаю благодарность историку балета старшему научному сотруднику Российского института истории искусств О. А. Федорченко.
[25] Главная героиня — Мария, дочь польского князя, попадает в плен и оказывается в гареме горного разбойника и пирата Райдаг-бея. Ее жених, молодой испанский гранд дон Альваро, плывший к своей невесте, также попадает к морским пиратам во главе с Райдаг-беем. Разбойник требует от дона Альваро написать письмо к родным с просьбой о выкупе, но дон Альваро отвергает такое предложение. Ночью в темницу к пленнику проникает дочь охранника Зухра и выводит его через потайной ход на свободу. Дон Альваро крадет из табуна Райдаг-бея скакуна и мчится к своей невесте, не подозревая того, что Мария находится рядом, в гареме Райдаг-бея.
[26] Тальони пробыл в Варшаве до 1850 года. В работе балетмейстера с 1846 года ему помогал Р. Турчинович.
[27] По версии Joanna Sibilska, на снимке изображена хореографическая постановка Р. Турчиновича на музыку Ю. Стефани «Лезгинские танцы».
[28] URL: https://digitalcollections.nypl.org/items/63435300-b6c7-0131-97b5-58d385a7bbd0 (дата обращения: 08.02.2023).
[29] URL: https://polona.pl/item/marja-freytag-w-balecie-katarzyna-corka-bandyty-cesare-pugni, NTYwMzY5/0/#info:metadata (дата обращения 08.02.2023).
[30] По мнению фон Валя, упадок театра начинается с 1861 года после ухода из дирекции Варшавских театров генерала Абрамовича.
[31] ГАРФ Ф. 542. Оп. 1. № 356. Л. 35.
[32] Там же.
[33] Там же. Л. 36.
[34] За помощь в работе над атрибуциями балетных постановок выражаю огромную благодарность историку и критику балета профессору Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой О. И. Розановой.

С. В. Трошина

Зрелищные архитектурные сооружения на зарубежных фотографиях второй половины XIX — начала XX века из собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева

Театр — это не только зрелищный вид искусства, но и архитектурное сооружение. Историю архитектуры зрелищных мест древности, где проходили различного рода драматические действа, специальных театральных зданий — античных, ренессансных, эпохи барокко, классицизма, периода историзма и модерна, — а также историю сценографии можно проследить по фотографическим материалам второй половины XIX — начала XX века из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева (далее — Музей архитектуры).

Романтические рисунки, гравюры и акварели с видами древностей, фиксирующие состояние памятника в XIX веке, сменяются съемкой профессиональных фотографов. Фотографическое изображение памятников архитектуры античности и археологических раскопок в XIX веке пользуются спросом как у туристов, так и у исследователей. Многие зрелищные сооружения уничтожены временем. Другие удалось реконструировать и сохранить для истории. Ряд известных построек как древних, так и более позднего времени, претерпев реконструкцию или перестройку, использовались для проведения различных представлений в XIX веке и также используются в наши дни. Фотографу XIX века были интересны не только античные руины, но и новая жизнь памятника. В конце XIX — начале XX века были проведены раскопки греческого театра в Сиракузах на Сицилии (V век до н. э.). Состояние памятника в это

Неизвестный автор. Внутренний вид Колизея с крестом и алтарями. Рим, Италия. 1860-е — 1877. Альбуминовый отпечаток. 31,5 × 41,5 (изображение); 48,5 × 64 (паспарту). ГНИМА ОФ-117/62. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Джованни Крупи. Греческий театр в Сиракузах. Сицилия. Конец XIX — начало XX в. Альбуминовый отпечаток. 17,0 × 22,5. ГНИМА ОФ-5768/69. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

время запечатлено в работе итальянского фотографа-пейзажиста из Таормины Джованни Крупи (Giov. Crupi Fotog. — Taormina; 1829–1925). Его фотостудия находилась в греческом театре в Таормине, где тоже проводились археологические работы. Для туристов могла быть интересна постановочная стереопара 1907 года с видом театра и двух монахов на переднем плане American Stereoscopic Company (середина 1890-х — 1915). Театр в Сиракузах становится не только местом туристических посещений. С 1914 года здесь проходят спектакли по трагедиям античных авторов, концерты и танцевальные представления, привлекающие внимание туристов, что делает фотографии античных сооружений более востребованными.

В собрании Музея архитектуры нет старинного изображения хорошо сохранившегося греческого театра в Эпидавре (Поликлет Младший, IV век до н. э.). В фонде имеется несколько снимков, выполненных советским архитектором В. Ф. Кринским (1890–1971), который в конце 1950-х годов благодаря туристическим поездкам посетил ряд европейских стран с целью изучения архитектуры. В Музее архитектуры хранятся два самодельных альбома с желатиносеребряными отпечатками, выполненными Кринским во время его путешествий. Альбомы «В Греции» 1957 года и «В Англии» 1958 года с буквами «Г» и «А» на корешках, возможно, являлись частью серии альбомов путешествий архитектора. Альбом «В Греции» освещает туристический маршрут на теплоходе «Победа» из Одессы через Болгарию, Турцию в Грецию. В Греции, в частности, архитектора привлекает вид древнего театра в Эпидавре, и он делает ряд снимков внутреннего вида театра[1]. В 1870–1926 годах в театре были проведены археологические раскопки под эгидой Афинского археологического общества. С 1938 года здесь проходит театральный фестиваль.

Амфитеатр в Помпеях (около 80 года до н. э.) является старейшим из сохранившихся римских амфитеатров и одним из первых, построенных из камня. Амфитеатр обнаружили в 1748 году, полностью раскопали в 1810-е годы. Сооружение сохранилось полностью, что позволяет использовать его в наши дни для проведения концертов и других массовых мероприятий. В Музее архитектуры имеется только фотография фрески, найденной в Помпеях в 1869 году. На ней изображен амфитеатр и смертельная драка, произошедшая в 59 году до н. э. во время гладиаторского боя между зрителями Помпей и Нуцерии. На фреске подробно изображена архитектура места — амфитеатр с наружными лестницами, башни городских стен с натянутым большим тентом, палестра с бассейном. Сюжет фрески интересен и как важное историческое событие, и как изображение, дающее представление о гладиаторской культуре и месте проведения игр. После раскопок археологическая находка поступила в Археологический музей Неаполя (Naples National Archaeological Museum), где примерно в 1870-е годы была снята фотографом. Самым

грандиозным по величине и наиболее сохранившимся античным амфитеатром является римский Колизей (80 год н. э.), привлекающий многочисленных туристов как уникальное сооружение древности. Исследователи интересовались Колизеем во многом в связи с археологическими раскопками 1870-х годов, которые раскрывали ранее неизвестные его особенности. Спросом у путешествующей публики пользовались не только современные фотоизображения Колизея, но и виды, где он был изображен до раскопок. В XVIII веке папа Бенедикт XIV (1740–1758) приказал водрузить посреди Колизея большой крест, а вокруг него поставить ряд алтарей в память о христианских мучениках и крестной смерти Спасителя. На репродукционной желатиносеребряной фотографии с гравюры Джованни Батисты Пиранези, хранящейся в Национальной библиотеке Франции в Париже, перед нами предстает вид Колизея в 1776 году. Другая альбуминовая фотография внутреннего вида Колизея с алтарями, выполненная в 1860-е — начале 1870-х годов, дает нам представление о состоянии арены Колизея в это время. Крест и алтари были удалены из амфитеатра во время раскопок в 1874 году. Также был снят деревянный настил, обнаживший подземные конструкции. Таким во второй половине XIX — первой трети XX века Колизей предстает на сувенирной фотопродукции, выполненной известными фотоиздательствами братьев Алинари (Fratelli Alinari, основана в 1852); Андерсона, Д. Андерсона (Anderson, D. Anderson, 1845–1963), стереопарах Нового фотографического общества в Берлине (Neue Photographische Gesellschaft Steglitz (NPG), 1894–1948)[2].

Признанным архитектурным шедевром эпохи Ренессанса стал театр Олимпико в Виченце (А. Палладио, В. Скамоцци, 1585) с уникальным сценическим пространством и зрительным залом в виде «античного» амфитеатра. Его виды, выполненные фотоиздательствами Алинари и Эмилия (Emilia, 1876–1906), хранятся в Музее архитектуры. Альбуминовые отпечатки датируются примерно концом XIX — началом XX века. Театр Олимпико был построен по образцу древнегреческих театронов как попытка воссоздать античный театр. Считается, что он стал первым крытым театром в истории европейской архитектуры. Андреа Палладио соорудил театр в старых темницах, являющихся частью средневековой крепости. Сцена театра Олимпико оформлена постоянной декорацией с изображением Виченцы. Созданные в рельефе перспективы улиц — центральной и отходящих под углом — создают эффект глубины сцены и заканчиваются живописной ведутой. Достаточно тесный зрительный зал украшен фигурами героев, ораторов, поэтов, портретными скульптурами знатных жителей города. В качестве потолка использовался парусиновый навес. На фотографиях Алинари и Эмилия запечатлены фрагменты примыкающего к сцене потолка, декорированного расходящимися складками ткани, местами спускающимися на верхние части стены. Открытый взору зрителя плоский плафон, расписанный под небо, датируется 1914 годом, что в большей степени соответствует первоначальному облику интерьера[3]. Капитально отреставрированный деревянный театр используется в наши дни для классических постановок и музыкальных концертов.

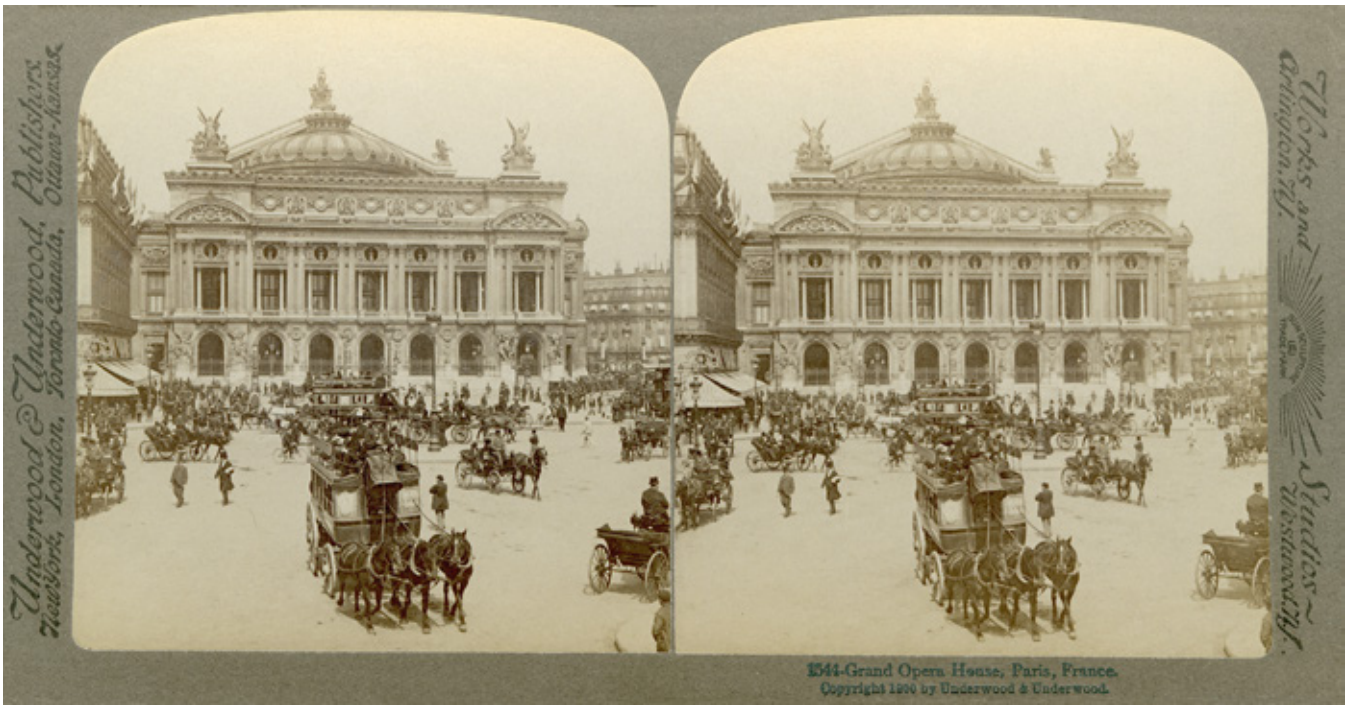
Театр Фарнезе (Джованни-Батиста Алеотти, 1618–1619) был построен в эпоху барокко на первом этаже палаццо делла Пилотта в Парме в подражание театру Олимпико. Новаторством в этом театральном здании стала установка съемных кулис, обеспечивающих быструю смену

«Фотография Эмилии». Интерьер театра Олимпико. Виченца, Италия. Кон. XIX — нач. XX в. Альбуминовый отпечаток. 19,5 × 23,3. ГНИМА ОФ-4524/363. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

декораций. В Музее архитектуры хранятся фотографии видов на сцену и части зрительного зала, которые происходят из собрания архитектора И. В. Жолтовского. В настоящее время здание используется для различных театрализованных представлений.

Сценическим оформлением театров занимались архитекторы, поэтому декорации периодов ренессанса и барокко часто являлись архитектурными. Самым интересным в театрах Олимпико и Фарнезе стал не внешний вид сооружения, а его интерьер: зрительный зал и сценическое пространство[4].

Театром могло называться здание, которое им и не являлось. Театр Шелдона (1669) в Оксфорде строился не для театральных представлений, а для проведения торжественных университетских церемоний, хотя иногда там проводились и проводятся в наши дни музыкальные концерты. Автор проекта — архитектор и математик Кристофер Рен (1632–1723) разработал проект здания с полукруглым фасадом, нижний ярус которого оформлен декоративной аркадой, напоминающей классический римский театр Марцелла (I век до н. э.). Характерный для данной постройки брезентовый навес, который должен был закрывать интерьер во время непогоды, не был приспособлен к климатическим условиям Англии, поэтому со временем был заменен на постоянную крышу со световым восьмигранным фонарем. Возведение подобной, принципиально новой конструкции явилось техническим достижением своего времени[5]. Редкая альбуминовая фотография рубежа XIX и XX веков запечатлела здание со стороны полукруглого фасада. Строительство специализированных зданий для цирковых представлений как зрелищного вида искусства началось в конце XVIII



«Андервуд и Андервуд». Театр и площадь Гранд-опера. Париж, Франция. 1900. Альбуминовая стереопара. 8 × 16 (изображение стереопары); 9 × 17 (паспарту). ГНИМА ОФ-4965/292. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

века. В Музее имеется альбуминовая фотография конца XIX века Зимнего цирка (Жак Игнас Хитторф) в Париже, запечатлевшая это здание более 100 лет назад. В настоящее время это сооружение является одним из самых старых среди действующих цирков Европы. Цирк был открыт принцем Луи-Наполеоном в 1852 году и назван в его честь[6]. К XXI веку некоторые старые европейские стационарные здания цирков, в том числе и Зимний цирк, были трансформированы в многофункциональные здания[7]. В Музее имеется ряд фотографий зрелищных сооружений, имеющих в основе манеж или арену. Это фотография интерьера здания крытого Зимнего манежа во дворце Хофбург (Джозеф Эммануэль Фишер фон Эрлах, 1735). Перестроенный из зимнего сада интерьер вместил овальную арену, окруженную балконом для зрителей. В манеже происходят выступления скакунов особой породы — липициан. Традиции Испании выразились в строительстве арен для корриды в Севилье (1761–1881) и в Аликанте (1848, 1888). На фотографиях рубежа XIX и XX веков из собрания Музея архитектуры фрагменты арены и зрительских трибун запечатлены во время представления. XIX век — время модернизации

«Андервуд и Андервуд». Павильон «Большой небесный глобус» на Всемирной выставке в Париже, Франция. 1900. Альбуминовая стереопара. 8 × 15,8 (изображение стереопары); 9,0 × 17,6 (паспарту). ГНИМА ОФ-5534/23. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

городов. В 1850–1890-е годы в Париже фотографы, вхожие в круги государственного и частного строительства, такие как Деламот, Марвиль, Бальдюс, Коллар, братья Биссон, Дельмаэ и Дюрандель, получали заказы по фиксации изменений в ландшафте столицы в связи с ее преображением. Фотографы этого времени связали свое творчество с архитектурой, производя съемку старого и перестраивающегося Парижа, домов и кварталов перед сносом или при строительстве площадей[8]. В частности, ансамбля площади Гранд-опера.

Автор здания Парижской оперы (1875) — архитектор Шарль Гарнье относился к фотографии как к современному способу документирования строительных работ в дополнение к рисункам и строительным чертежам[9]. В Музее архитектуры имеется несколько видов площади и театра Гранд-опера, а также его интерьеров. Фотографии выполнены неизвестными, но явно профессиональными фотографами, — возможно, они работали на перечисленных ранее фотомастеров. Изменения городского пространства также запечатлевали фотографы, занимающиеся коммерческой фотографией для удовлетворения спроса путешественников. Из фотосъемки того времени в Музее имеется фотография внешнего вида здания театра Гранд-опера, несколько видов Парадной лестницы и фойе, выполненных фотоиздательством X. Phot с 1875 по 1890-е годы. Это альбуминовые фотографии, смонтированные на черном паспарту с золотым обрезом. Возможно, эти кадры принадлежали одному набору. В коллекции также имеется несколько выцветших альбуминовых снимков на паспарту с видами лестницы и фойе, выполненные фотографом Кюном (J. Kuhn. 220, Rue de Rivoli; Paris) в 1880–1890-е годы. Очевидно, что фотографы уделяют большое внимание съемке интерьеров театра — лестниц, галерей, фойе, — оформлению пространства для отдыха зрителей, что явилось новшеством в архитектуре театра XVIII–XIX веков. Зрителя привлекает не только театральное представление, но и пышное оформление парадных лестниц, возможность общения в красивых интерьерах.

В 1860–1890-е годы большим спросом пользовались альбуминовые стереопары, просмотр которых с помощью особого прибора стереоскопа являлся своеобразным домашним театром. Наиболее известной являлась американская фирма Underwood & Underwood (основана в 1881 году), которая выпускала наборы стереопар на определенную тему для любителей путешествий — Underwood Stereoscopic Tours. Например, подборка France Tour состояла из 100 стереопар. Наборы могли включать в себя стереопары из других подборок на похожую тему. Также можно было приобрести отдельные стереопары из различных наборов. Часто обороты стереопар сопровождались выдержками из текстов известных ученых со ссылкой на источник, рекламной заметкой о данном памятнике или краткой аннотацией на шести языках. В Музее архитектуры хранится альбуминовая стереопара фирмы Underwood & Underwood 1900 года, возможно из подборки France Tour, с видом театра Гранд-опера и площади перед ним. На обороте стереопары размещена небольшая статья с описанием театра и достопримечательностей вокруг него.

В коллекции находится еще одна фотография, связанная с творчеством архитектора Шарля Гарнье. Это альбуминовый отпечаток с видом на сцену Оперного театра Монако, находящегося в комплексе Казино (Гарнье, 1878–1879 годы). Съемка проведена до реконструкции здания под театр для оперы, выполненной Анри Шмитом в 1898–1899 годы.

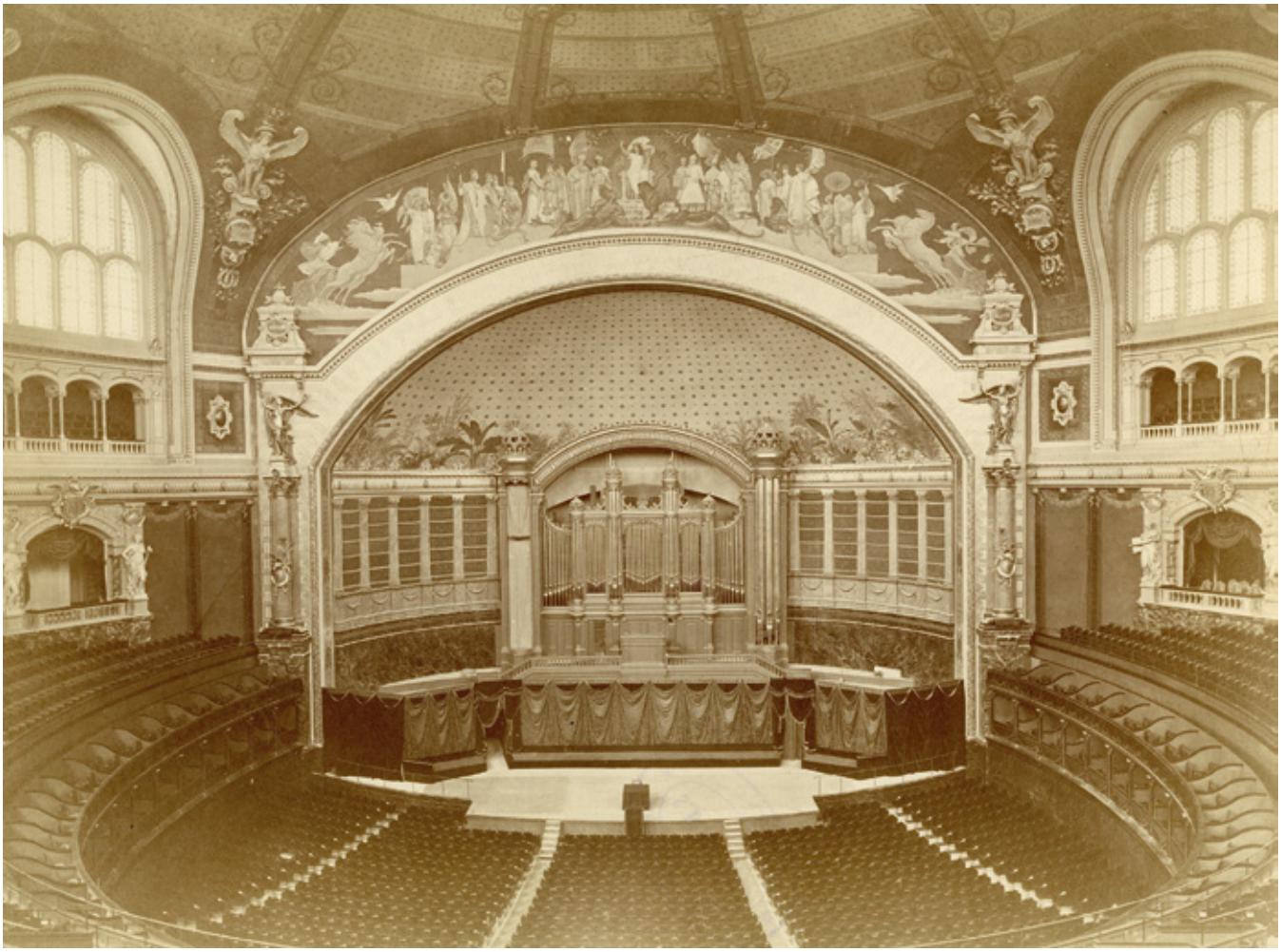
Фотографии фиксировали изменения городской застройки определенного района, строительство и оформление новых площадей. На достаточно раннем альбуминовом отпечатке второй половины 1850-х — 1860-х годов из подборки фотографий памятников Берлина запечатлен общий вид Драматического театра (К. Ф. Шинкель, 1818–1821). В фотоальбоме «Berlin» (Phot. & Verlag d. Artist.-photogr. Gesseschaft in Berlin W.) с видами архитектурных достопримечательностей города этот театр предстает перед зрителем уже в современном для нас виде с памятником поэту Фридриху Шиллеру на переднем плане. Памятник был установлен в 1871 году, одновременно разбит и сквер. Данная информация позволяет датировать альбом примерно 1870–1890-ми годами.

В Средневековье и в период Ренессанса в западноевропейских странах на Рождество и Пасху в церквях разыгрывались настоящие представления. Приобретя более светский характер, представления переместились на приспособленные для этого подмостки города[10], площади перед церквями. Альбуминовый отпечаток неизвестного фотографа конца XIX века запечатлел обряд Scorpio del Carro («взрыв повозки») во время празднования Пасхи перед фасадом церкви Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции. В празднике участвовали не только священнослужители, но и большое количество горожан, паломников и путешественников. Представление становилось более зрелищным, охватывая не только площадь, но и прилегающие улицы.

В Музее архитектуры имеется обширная коллекция фотографа-путешественника Д. И. Ермакова (1845–1916). Она насчитывает более тысячи авторских фотоотпечатков. Примерно 100 единиц хранения — это изображения архитектурных памятников Ирана, древних и построенных во второй половине XIX века во время правления Насер ад-Дин Шаха (Naser ed-Din Shah, 1831–1896). Об общем размере фотоколлекции Ермакова можно судить по двум изданным им каталогам[11]. Ермаков выполнял снимки сам, а также приобретал работы у других известных или не очень, но явно талантливых фотографов. Возможно, имеющаяся в Музее архитектуры персидская коллекция или ее часть принадлежит известному фотографу А. В. Севрюгину (1851–1933), ученику Ермакова. Севрюгин родился, долго жил и работал в Иране, имел фотоателье в Тегеране, служил при дворе шаха. Ему принадлежит авторство большинства публиковавшихся в западной литературе фотографий Ирана эпохи царствования династии поздних Каджаров (1870–1925).

Персидский монарх-просветитель Насер ад-Дин Шах в 1873, 1878 и 1889 годах во время своих поездок в Европу и Россию в обязательном порядке посещал театры. Он бывал на театральных представлениях в Брюсселе, Варшаве, Лондоне, Париже, Риме. Во время пребывания в Российской империи он присутствовал на спектаклях театров Москвы, Санкт-Петербурга и театров в Тбилиси[12]. Шах оставил после себя мемуары, где особое место занимают впечатления о посещении им театров: их архитектуре, убранстве, представлениях[13]. Результатом поездок стали реформы, направленные на приобщение иранского общества к европейской культуре. Под впечатлением увиденного началось строительство театра Такие (Takiyeh Dowlat, 1868–1873, 1879, уничтожен в 1947 году) на территории королевского дворца Голестан.

В коллекции Ермакова большое внимание уделено съемке королевского дворца Голестан, его разнофункциональных зданий и их интерьеров. Не остался без



Неизвестный автор. Концертный зал выставочного дворца Трокадеро. Париж, Франция. Конец XIX в. Альбуминовый отпечаток. 19,8 × 25,4 (изображение); 27 × 35 (паспарту). ГНИМА ОФ-6210/40. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

внимания и театр Такие. Здание представляло собой круглую постройку с временным (на один траурный месяц в году — мохаррам) натяжным парусным куполом для проведения в основном «тазийе» — религиозного театрализованного представления. В Музее имеется несколько общих видов театра в комплексе с видами бадгира (вентиляционной башни), пруда, склада седел и других прилегающих построек. Здание театра Такие на этих фотографиях находится на заднем плане, зрителю видна лишь верхняя часть стены театра с деревянным каркасом для натяжного купола, поэтому не видны размеры всей внушительной постройки. О съемке внутренних видов театра Такие и происходящих там мероприятиях культурно-религиозного или исторического значения можно прочесть в рекламных каталогах фотопродукции Ермакова за 1896 год и приложении 1901 года: «5278. Тегеран. Персия. Тазие-довлет. Цирк шаха, где бывают религиозные представления, и ложа шаха б»[14]; «9943. Тегеран. Религиозная комедия Тазие»[15]. В театре Такие проходило важное для истории страны событие — прощание с убитым в 1896 году Насер ад-Дин Шахом — «10119. Тегеран. Гроб почившего Шаха в Тазие»[16]. Развитие фотодела в конце XIX века привело к возникновению ряда больших компаний, занимающихся не только выпуском фотопродукции, но и различными инновационными разработками. Среди них стоит отметить Новое фотографическое общество в Берлине — NPG[17]. Оно являлось крупнейшей германской компанией с филиалами в разных странах Европы и в Америке по производству различной фотопродукции, светочувствительных бумаг, в частности бромосеребряной. Благодаря использованию фотокомпанией рулонной фотобумаги упростилось массовое производство фотографий[18]. В Музее архитектуры имеются желатиносеребряные стереопары — тонкие, без подложки, изданные в 1903 году, с прекрасно сохранившимися видами театров Ла Скала в Милане (Джузеппе Пьермарини, 1776–1778) и Королевского оперного театра в Дрездене (Готфрид Земпер, 1841). На стереопарах, рассчитанных на вкусы туриста, первый план заполнен беззаботно прогуливающейся публикой в модной одежде, современными видам транспорта.

Рождение фотографии совпало с развитием международного выставочного движения. Выставочные павильоны строились не только для демонстрации достижений в различных областях, во многих из них проводились концерты и музыкальные вечера. Дворец-павильон Трокадеро в стиле историзм (Г. Давиу, 1824–1881; Ж. Бурдэ, 1835–1915) был построен для Всемирной выставки в Париже 1878 года (Exposition Universelle de Paris 1878). Он планировался как временное сооружение. Но, несмотря на свое архитектурное несовершенство и неприятие публики, оказался постоянным

Д. И. Ермаков (?). Театр Текке (Такие). Тегеран, Персия. 1870-е. Альбуминовый отпечаток. 20,2 × 26,8. ГНИМА ОФ-5780/36. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

дворцом-павильоном для последующих выставок и проведения различных культурных мероприятий вплоть до 1936 года. Чаще всего на фотопродукции, рекламирующей павильоны выставок 1878, 1900-х годов в Париже, запечатлены фасады зданий. В Музее имеется редкая фотография Большого концертного зала Трокадеро с видом на сцену и большой фриз над ней, расписанный Шарлем Ламейром (1832–1910).

В первой четверти XIX века в моду входит художественная диорама. Изобретатель дагеротипа Луи Дагер (1787–1851) начинал свою карьеру в качестве театрального декоратора. Интерес к иллюзионизму привел его к созданию диорамы, где совпадали оптика, живопись и химия. Дагеротипия появилась благодаря этим знаниям[19]. В театре Дагер становится известен благодаря его театральным постановкам «восходов» и «закатов», т е. показу движения при определенном освещении.

Искусство оптических иллюзий, помимо использования диорам в театральных декорациях, проникло в оформление различных выставок и музейных экспозиций. Бум демонстрации разнообразных диорамных и панорамных произведений приходится на время проведения Всемирных выставок 1889 и 1900 годов в Париже[20]. Наиболее известной панорамой Всемирной выставки 1900 года являлась «Мареорама» Уго д'Алези. Благодаря разнообразным спецэффектам панорамы у зрителей появлялась иллюзорная возможность совершить круиз на пароходе длиной 70 м, созерцая виды моря и побережья под звуки оркестра[21]. Так, в российской экспозиции была представлена панорама Великого сибирского железнодорожного пути от Москвы до Порт-Артура. Она была нарисована с натуры известным путешественником доктором П. Я. Пясецким. Посетители заходили в вагон-салон и наблюдали в окна движущуюся панораму[22]. Обычно показ диорам проходил в специально построенных для этого временных архитектурных сооружениях, рассчитанных на искусственное освещение, — павильонах. Павильон «Большой небесный глобус», или «Косморама», архитектора Поля Луи Альберта Галерона (1846–1930), наверное, являлся самым оригинальным и внушительным по размерам сооружением Всемирной выставки в Париже 1900 года (L'exposition Universelle de 1900). Его масштаб сопоставим с павильонами-дворцами. Гигантская сфера размещалась на квадратном пьедестале. Она представляла собой двуслойную вращающуюся модель Земли с возможностью внутреннего и внешнего посещения. Смена времени суток, начиная с разработок Дагера, являлась постоянной темой художника-иллюзиониста. Внутри Глобуса зрители, расположившись в креслах, могли наблюдать движение небесных светил под звуки органа. Здесь по вечерам проходили оркестровые и органные концерты.

В Музее имеется альбуминовая стереопара фирмы Underwood & Underwood с общим видом павильона. Она, скорей всего, относится к подборке стереопар, посвященной Всемирной выставке в Париже 1900 года — Paris Exposition Tour. История театральных зданий как места для зрелищных мероприятий разнообразна. Это могут быть открытые площади и арены, отдельные здания, залы для зрелищ, встроенные во дворцы или другие архитектурные сооружения, летние театры в парках и др. Фотографии второй половины XIX — первой трети XX века смогли запечатлеть весь спектр театральной архитектуры, сохранить ощущение подлинности античных произведений и зданий эпохи барокко, зафиксировать археологические исследования памятников архитектуры, а также местные традиции театрально-зрелищных представлений в Европе и странах мусульманского мира.

---

[1] Альбом «В Греции» содержит 160 желатиносеребряных фотографий, выполненных советским архитектором В. Ф. Кринским во время 11-дневной туристической поездки (25.09–05.10.1957 г.) на теплоходе «Победа» из Одессы через Болгарию, Турцию в Грецию. Помимо фотографий, альбом содержит карту поездки, нарисованную В. Ф. Кринским, с кратким описанием маршрута. В альбом вложен машинописный список 82 фотоувеличений из поездки В. Ф. Кринского по Греции от 26.05.1958 г. для выставки в библиотеке Московского архитектурного института.

[2] Фотографии, хранящиеся в коллекции Музея архитектуры, были приобретены советскими архитекторами во время их заграничных поездок либо куплены в букинистических магазинах Москвы. На фотографиях с видами Колизея имеется штамп Н. Д. Колли, подпись и даты его рукой либо штампы букинистических магазинов Москвы.

[3] *Wundram M., Pape T.* Andrea Palladio, 1508–1580. Architekt zwischen Renaissance und Barok. Kln, 2008. S. 232.

[4] *Басс В.* Театральная архитектура в России: между храмом и гиньолем // Мир — театр: Архитектура и сценография в России. М., 2017. С. 22; *Корндорф А.* Искусство декорации. По ту сторону театральной архитектуры // Там же. С. 36.

[5] *Geraghty, A.* Wren's Preliminary Design for the Sheldonian Theatre // Architectural History. 2002. No. 45. P. 275–280.

[6] *Сысоева Е. В.* Эволюция и перспективы строительства зданий цирков в Европе // Инновации и инвестиции. 2018. № 12. С. 260.

[7] Там же. С. 262.

[8] Новая история фотографии / под ред. Мишеля Фризо. Б. м., 2008. С. 198, 199.

[9] Там же. С. 217.

[10] Театр // Энциклопедический словарь: в 86 т. / изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1901. Т. XXXIIA. С. 744.

[11] Каталог фотографических видов и типов Кавказа, Персии, Европейской и Азиатской Турции. Фотографии Д. И. Ермакова: коллекция из 18 тысяч видов. Тифлис, 1896; Каталог фотографических видов и типов Кавказа, Персии, Европейской и Азиатской Турции: продолжение каталога 1896 года. Тифлис, 1901.

[12] *Исмаили Самира.* Влияние русского драматургического искусства на развитие персидского театра // Русский язык за рубежом. № 5. 2011. С. 82, 83.

[13] Английский перевод путевых заметок Насер ад-Дин Шаха о Европе, сделанный Джеймсом Редхаусом (James Redhouse; 1811–1892), напечатан в Лондоне в 1874 году.

[14] Каталог фотографических видов и типов Кавказа, Персии, Европейской и Азиатской Турции. Фотографии Д. И. Ермакова: коллекция из 18 тысяч видов. С. 221, 222.

[15] Каталог фотографических видов и типов Кавказа, Персии, Европейской и Азиатской Турции: продолжение каталога 1896 года. С. 57.

[16] Там же. С. 54.

[17] На фотографиях и стереопарах, хранящихся в Музее, чаще всего указано полное название компании с датой или логотип — NPG.

[18] См.: *Шмидт Ф.* Практическая фотография: Первоклассная настольная книга для любителя и профессионала: Compendium der praktischen Photographie von Professor Fritz Schmidt...: пер. с 9-го нем. изд. / Ф. Шмидт, зав. Фот. ин-том при Высш. техн. уч-ще в Карлсруэ. 3-е рус. изд. СПб., 1905. С. 295; *Holz, W.* Neue Photographische Gesellschaft Steglitz. Berlin, 2009.

[19] *Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения. М., 2003. С. 14.

[20] *Дружинин А.* Развитие диорамного искусства на Западе и в России в первой трети XIX — начале XX века // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 462, 466.

[21] Панорама Венеции. Открытие бесконечного горизонта. Каталог выставки. Венеция. 2021. С. 107.

[22] *Шпаков В. Н.* История всемирных выставок. М., 2008. С. 162.

Е. Л. Харлова

Страницы истории Московской частной оперы (по материалам фондов Российского национального музея музыки)

Российский национальный музей музыки — крупнейшая сокровищница автографов известных композиторов и музыкальных деятелей, включающая обширную коллекцию фотодокументов, которые отражают богатую историю отечественной музыкальной культуры. Особую ценность в этой коллекции представляют фотографии с дарственными надписями — интереснейший исторический источник, позволяющий увидеть живую историю музыки, соединить нити, связывающие музыкальных деятелей. Часть фотографий принадлежит коллекции фотопозитивов, другая часть входит в состав документальных фондов.

Атрибуция таких фотоисточников базируется на общей методике изучения музейных предметов. При этом в оценке их значимости используются общие принципы и критерии отбора предметов в составе музейного фонда.

Объектом исследования данной статьи стали несколько фотографий с инскриптами — дарственными надписями лиц, имеющих отношение к Московской русской частной опере С. И. Мамонтова, в том числе инскриптами Н. А. Римского-Корсакова. Подобные дарственные надписи и посвящения позволяют исследователю глубже познакомиться с окружением композитора, больше узнать о его жизни и творчестве.

Рассматриваемый период совпадает с необычайным подъемом русской культуры конца XIX — начала XX века, расцветом творчества многих выдающихся музыкантов, художников и артистов. На авансцену театральной жизни выходит Московская русская частная опера С. И. Мамонтова, появление которой, согласно утверждения музыкального критика Б. В. Асафьева, можно считать поворотным пунктом во всей истории русской оперной музыки[1].

Мамонтов сумел объединить вокруг себя самых талантливых художников, музыкантов, исполнителей — гордость нашего искусства. К. С. Станиславский признался однажды, что рождением теории своего драматического театра он обязан во многом именно мамонтовской опере: «Мамонтов, меценатствуя в области оперы, дал могучий толчок культуре русского оперного дела: выдвинул Шаляпина, сделал при его посредстве популярным Мусоргского, забракованного многими знатоками, создал в своем театре огромный успех опере Римского-Корсакова „Садко“ и содействовал этим пробуждению его творческой энергии и созданию „Царской невесты“ и „Салтана“, написанных для мамонтовской оперы и впервые здесь исполнявшихся»[2].

В 1946 году Музей музыки приобрел у В. С. Кругликовой (дочери известного музыкального критика и педагога С. Н. Кругликова) фотопортрет Саввы Ивановича Мамонтова, сделанный придворным фотографом Его Императорского Высочества великого князя Михаила Николаевича Василием Григорьевичем Чеховским. На фотографии имеется дарственная надпись, адресованная Кругликову: «Дорогому другу и уважаемому мною ценителю искусства Семену Николаевичу Кругликову [многогранный] С. Мамонтов 1899 г. Москва»[3].

Выпускник Санкт-Петербургского института путей сообщения и ученик Н. А. Римского-Корсакова С. Н. Кругликов (1851–1910) был известен прежде всего своей музыкально-критической и педагогической деятельностью[4]. Он был одним из самых первых последовательных сторонников и пропагандистов творчества композиторов Новой русской музыкальной школы (так называемой

В. Г. Чеховский. Портрет С. И. Мамонтова, мецената, основателя Частной оперы. Москва. 1890-е. Фотоотпечаток. 16,5 × 10,4. РНММ КП-2136. © Из собрания Музея музыки

«Придворная фотография Г. В. Трунова». Портрет С. Н. Кругликова. Москва. Нач. 1900-х. Матовый коллодионный отпечаток.16,5 × 10,5 (паспарту), 14 × 10 (изображение). РНММ КП-9382. © Из собрания Музея музыки

«Могучей кучки»): М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и Ц. А. Кюи. В 1890-х годах Кругликов состоял музыкальным консультантом Московской частной оперы С. И. Мамонтова и, несомненно, оказывал влияние на музыкальный репертуар театра, основу которого постепенно стали составлять оперы российских композиторов. Его критические статьи до сих пор являются ценным источником для изучения музыкальной жизни Москвы.

В фонде фотопозитивов Музея музыки хранится небольшое собрание фотопортретов Семена Николаевича, переданных его дочерью — В. С. Кругликовой, а также Е. П. Борымской. Помимо этого, в разное время от жены и дочери Кругликова (Екатерины Георгиевны Леонтович и Веры Семеновны Кругликовой) в музей поступили фотографии с дарственными надписями известных лиц, благодаря которым стало возможно получить информацию о жизни и деятельности как самого Семена Николаевича, так и его окружения, включая артистов Московской русской частной оперы С. И. Мамонтова.

Музей музыки располагает обширным собранием автографов Римского-Корсакова, хранящихся не только в фонде фотопозитивов и фонде самого композитора, но и в личных коллекциях других музыкальных деятелей. Большую ценность среди них представляют авторские инскрипты — дарственные надписи великого композитора на своих произведениях и фотопортретах[5]. К счастью, Римский-Корсаков охотно подписывал свои фотографии для друзей, коллег и многочисленных знакомых, в том числе артистов Московской русской частной оперы Мамонтова. Эти портреты с дарственными надписями рассредоточены в разных коллекциях в соответствии с историей поступлений и в зависимости от адресата посвящений, например в фондах С. В. Василенко, Д. Г. Корнилова, В. Н. Петровой-Званцевой и многих других.

Особое место среди адресатов посвящений Римского-Корсакова принадлежит С. Н. Кругликову — не только ученику, единомышленнику и горячему пропагандисту творчества композитора, но и его близкому другу. О теплых дружеских отношениях Кругликова и Римского-Корсакова свидетельствуют дарственные надписи композитора на нотах и фотографиях. Например, в фонде печатных изданий Музея хранятся ноты романсов Римского-Корсакова, на обложке которых стоит посвящение: «Посвятил Семену Николаевичу романс „В порыве нежности сердечной“, но чувствую к нему нежность не порывистую, а постоянную и неизменную, потому что он добрейший и милейший. 17 января 1883 года». В фонде музыковеда и профессора Михаила Самойловича Пекелиса хранится копия фотопортрета Римского-Корсакова с дарственной надписью: «Старому другу Семену Николаевичу Кругликову.

М. С. Иоффе. Портрет Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург. 1907. С дарственным автографом С. Н. Кругликову. Желатиносеребряный отпечаток. Диаметр 10 (изображение), 21,5 × 16 (паспарту). РНММ КП-1927. © Из собрания Музея музыки

Любящий и преданный Н. Римский-Корсаков. 24 декабря 1900»[6]. Дарственные надписи нередко напоминают о прошедших значимых событиях. Один из таких примеров — фотопортрет Римского-Корсакова с дарственной надписью 1907 года: «Другу Семену Николаевичу Кругликову», далее следует строчка нотного автографа и затем: «на память о середе 7-го февраля 1907 г. Любящий Н. Римский-Корсаков»[7].

Очевидно, здесь речь идет о памятной дате, связанной с премьерой оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», состоявшейся на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге 7 (20) февраля 1907 года.

От этой памятной встречи 1907 года осталась еще одна фотография, на которой Римский-Корсаков, сидящий у рояля, запечатлен вместе с Кругликовым в домашней обстановке.

Среди других фотопортретов Римского-Корсакова внимание привлекает портрет с дарственной надписью: «Многоуважаемой Вере Николаевне Петровой-Званцевой (Любаше и Любаве) от автора Садко и Царской невесты на добрую память. Москва. 23 октября 1900. Римский-Корсаков»[8]. Фото хранится в личном фонде певицы.

Выдающаяся оперная певица Вера Николаевна Петрова-Званцева в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова, куда она была принята осенью 1899 года по рекомендации своего педагога М. М. Ипполитова-Иванова, дебютировала в партии Любаши из «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова. Критики отмечали прекрасный теплый голос певицы, передающий богатейшую гамму оттенков, музыкальность, сильнейший темперамент и артистическую выразительность. Образы, созданные Петровой-Званцевой, считались едва ли не лучшими сценическими воплощениями в оперной музыке Римского-Корсакова. Для самой же певицы любимыми стали партии Леля в «Снегурочке», Любаши в «Царской невесте», а также Любавы в «Садко» Римского-Корсакова. Композитор писал о ней: «Петрова отличная певица, с прекрасным голосом, и держится прекрасно на сцене, и ничего не преувеличивает, фразирует отлично и выполняет много оттенков. Она прекрасное приобретение для оперы»[9]. Личный фонд певицы, помимо документальных материалов, содержит богатую коллекцию фотографий музыкальных и театральных деятелей, отражающих историю отечественной музыкальной культуры с 1830 по 1941 год.

Интересна история постановки «Садко» — одного из самых ярких произведений Римского-Корсакова. Известно, что опера поначалу была отвергнута Дирекцией Императорских театров как слишком сложная для исполнения. Император лично вычеркнул ее из репертуара Мариинского театра. В скором времени она была поставлена Московской русской частной оперой С. И. Мамонтова в помещении театра Солодовникова и имела громадный успех. Однако постановка стала возможной во многом благодаря инициативе Семена Николаевича Кругликова, подсказавшего Римскому-Корсакову идею передать произведение для исполнения в частной опере С. И. Мамонтова. Переписка Римского-Корсакова, опубликованная в полном собрании его сочинений, раскрывает детали о деятельном участии Кругликова в судьбе оперы[10]. Для исполнения оперы Мамонтов сумел привлечь лучших исполнителей. Ведущую партию Садко исполнил неподражаемый А. В. Секар-Рожанский. Со второго представления

Неизвестный автор. С. Н. Кругликов и Н. А. Римский-Корсаков. Композитор сидит за роялем. Санкт-Петербург. [1907]. Коллодионный отпечаток. 12 × 9 (паспарту), 11 × 7,5 (изображение). РНММ КП-9382/8. © Из собрания Музея музыки

партию Волховы спела Н. И. Забела-Врубель, на третьем представлении партию Варяжского гостя экспромтом исполнил молодой Ф. И. Шаляпин.

Премьера «Садко», состоявшаяся 26 декабря 1897 года (7 января 1898 года по новому стилю), стала самым ярким событием московского театрального сезона. Спектакль, встретивший восторженный прием у слушателей, привлек в театр Солодовникова (где располагалась Частная русская опера Мамонтова) настоящую, широкую публику, и это, безусловно, сыграло значительную роль в судьбе Московской частной оперы. Критика тепло и благожелательно приветствовала появление новой оперы, отмечая, что «Садко» — «необыкновенно мастерское произведение, неистощимое по богатству содержания и музыкальных красот и совершенно исключительное по совершенству формы и письма»[11].

Во многом успех оперы состоялся благодаря первому исполнителю главной роли Садко — Антону Владиславовичу Секар-Рожанскому, создавшему прекрасный сценический облик легендарного певца и отлично исполнившего вокальную партию. Музей музыки хранит несколько портретов Секар-Рожанского в сценических костюмах и повседневной одежде. От его жены, Елены Рудольфовны Винтер-Рожанской, в 1956 году поступило собрание подлинных фотографий артистов Частной оперы С. И. Мамонтова, многие из

С. Фантен. Групповой портрет. Ф. И. Шаляпин, К. А. Эрманс, А. В. Секар-Рожанский, Е. Р. Секар-Рожанская. Ницца. 1900. Фотоотпечаток. 13,2 × 21,7 (паспарту), 12,2 × 19,5 (изображение). РНММ. Ф. 380 № 1346. © Из собрания Музея музыки

которых имеют дарственные надписи[12]. Вслед за «Садко» на сцене Московской частной оперы С. И. Мамонтова были поставлены и другие оперы Римского-Корсакова: «Моцарт и Сальери» (1898), «Сказка о царе Салтане» (1900), «Царская невеста» (1899), «Кащей Бессмертный» (1902). На некоторое время театр Солодовникова практически стал театром Римского-Корсакова.

С постановки «Садко» можно говорить о начале творческого содружества композитора и блистательной певицы Мамонтовской оперы Надежды Ивановны Забелы-Врубель, длившегося много лет. Римский-Корсаков был покорен исполнением Забелой-Врубель партии Волховы. «Конечно, Вы тем самым сочинили Морскую царевну, что создали в пении и на сцене ее образ, который так за Вами навсегда и останется в моем воображении», — напишет композитор певице позднее[13]. Специально для голоса Надежды Ивановны Римский-Корсаков писал партии и в своих следующих операх: «Псковитянка», «Майская ночь», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кащей Бессмертный».

Забелу-Врубель называли «корсаковской певицей» не случайно. «Лучше Вас никто моих сопрановых партий не пел и не споет», — напишет композитор в письме 1899 года. В расчете на артистические возможности певицы Римским-Корсаковым было создано немало партий, включая и партию Царевны Лебеди в «Сказке о царе Салтане». Премьера «Салтана» состоялась 21 декабря 1900 года на той же сцене. Московская публика была в восторге. Декорации и костюмы были выполнены самим Михаилом Врубелем, мужем певицы. Рецензенты писали, что сценический облик Забелы был точно таким же, как на картине Врубеля. Музей музыки хранит немалое количество фотопортретов Забелы-Врубель. Один из них — фотопортрет в сценическом костюме Царевны Лебеди — находится в фонде Д. Г. Корнилова[14]. Дарственная надпись адресована Дмитрию Гавриловичу Корнилову — пианисту, концертмейстеру, композитору и педагогу, некоторое время (по окончании в 1900 году с золотой медалью Московской консерватории) работавшему в Частной русской опере С. И. Мамонтова хормейстером: «Дмитрию Гавриловичу Корнилову, талантливому и симпатичному [товарищу] на добрую память от царевны Лебедь. Н. Забела. 22 февраля 1901 года»[15].

Фонд также содержит ценное собрание фотопортретов с адресованными Корнилову дарственными надписями таких выдающихся музыкальных деятелей, как Н. А. Римский-Корсаков, Ф. И. Шаляпин, Ц. А. Кюи, М. М. Ипполитов-Иванов.

В 1942 году в Музей музыки в составе архива, принятого от Екатерины Георгиевны Кругликовой (Леонтович), была передана фотография Н. А. Римского-Корсакова[16]. Фотопортрет сделан в фотоателье А. Ренц и Ф. Шрадер и имеет подлинную дарственную надпись композитора: «Старинному другу Семену Николаевичу Кругликову. 7 февраля 1900 г.»[17]. В письме Римского-Корсакова, опубликованном в полном собрании его сочинений, мы находим сообщение об отправлении данной фотографии и о получении ее адресатом. Именно об этом портрете упоминает композитор 6 февраля 1900 года: «Дорогой Семен Николаевич, посылаю вам обещанный портрет. <…> Обнимаю вас. Н. Р.-Корсаков»[18]. В ответном послании

от 10 февраля 1900 года Кругликов написал о получении фотографии: «Дорогой Николай Андреевич! Большое Вам спасибо за портрет и надпись на нем. И тем, и другой доволен очень, спасибо еще раз»[19].

Фотопортрет был создан в год 35-летия композиторской деятельности Римского-Корсакова. Примечательно, что в этот год в Петербурге, где началась и прошла вся творческая деятельность композитора, не шла ни одна из девяти написанных им опер. В то же время на сцене Московской частной русской оперы с огромным успехом шли «Сказка о царе Салтане», «Садко» и «Царская невеста». Писатель и литературовед С. Н. Дурылин в своих воспоминаниях писал об этом: «Тогдашняя молодежь гадала, куда пойдет Николай Андреевич на юбилей — в Большой театр, где была объявлена „Снегурочка“, или в частную оперу, где был назначен „Садко“? На всякий случай брали билеты на галерку и туда и сюда. Втайне молодые зрители надеялись, что суровый и прямой автор вольного и могучего „Садко“ откажется от казенного приглашения и пойдет на свой праздник туда, где так искренно и любовно его приняли. И старый композитор не обманул этих надежд. К брюзгливой обиде царской дирекции он предпочел прийти на спектакль „Садко“. <…> Но никто не рукоплескал ему с таким увлечением и так звонко, как Царевна Волхова (точь-в-точь такая, как на картине Врубеля „Морская Царевна“!) и вольный гусляр Садко, стоявшие рядом с ним»[20].

---

[1] См. предисловие к книге: *Шкафер В. П.* Сорок лет на сцене русской оперы. 1890–1930. Л., 1936. С. V.

[2] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988. С. 136.

[3] Портрет С. И. Мамонтова, мецената, основателя Частной оперы. Чеховский Василий Григорьевич. Фотография В. Чеховского. Москва. 1890-е. Автограф С. И. Мамонтова. Глянцевая фотобумага, наклеенная на картон. 16,5 × 10,4. № 10797/V.

[4] Портрет Кругликова С. Н. Придворная фотография Г. В. Трунова. Москва. Нач. 1900-х. РНММ. № 31387.

[5] 1) Чеховский В. Г. Н. А. Римский-Корсаков. Фотопортрет с дарственной надписью К. С. Винтер. РНММ. № 25107-V; 2) Чеховский В. Г. Н. А. Римский-Корсаков. Фотопортрет с дарственной надписью Д. Г. Корнилову. РНММ. № 25107-V; 3) Римский-Корсаков Н. А. Портрет с дарственным автографом В. Н. Петровой-Званцевой. РНММ. Ф. 14 № 358; 4) Римский-Корсаков Н. А. Портрет с дарственной надписью С. Н. Василенко. РНММ. Ф. 52 № 782; 5) Римский-Корсаков Николай Андреевич. Портрет погрудный с дарственной надписью Гольденвейзеру А. Б. РНММ. АБГ Ф. 206; 6) Римский-Корсаков Н. А. Портрет погрудный с дарственной надписью Д. Г. Корнилову. РНММ. Ф. 489 № 327; и другие.

[6] РНММ. Ф. 421 № 1885.

[7] Римский-Корсаков Н. А. Портрет 1907 года. На паспарту автограф чернилами: «Другу Семену Николаевичу Кругликову», далее следует строчка нотного автографа и затем: «на память о середе 7-го февраля 1907 г. Любящий Н. Римский-Корсаков». Художник М. И. Иоффе. С.-Петербург. 1907. РНММ № 8830/V.

[8] Римский-Корсаков Н. А. Портрет в фас, поплечный. С дарственным автографом. Художественная фотография бывш. Тиле. Москва. 1900.10.23. Подлинник. Бумага, фотопозитив, чернила. 21 × 13,5; 19 × 13. РНММ. Ф. 14 № 358.

[9] Цит. по: *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр между двух революций 1905–1917. Л., 1975.

[10] 18 июня 1897 года Семен Николаевич писал Римскому-Корсакову: «Дорогой Николай Андреевич! <…> Вы ведь знаете, что в Москве есть Савва Иванович Мамонтов — большой поклонник Ваших „Снегурочки“ и „Псковитянки“, человек с большим вкусом, давно окруженный такими людьми, как Репин, Васнецов, Поленов и т. д. Я Вам в январе писал о том, как в покровительствуемой им Частной русской опере в Москве шла „«Псковитянка“. <…> Мамонтов прямо молится на Вас, Бородина, Мусоргского. Ставит вновь „Хованщину“, для которой пишет уже эскизы Васнецов, а Досифея разучивает Шаляпин; конечно, будет держаться крепко прошлогодних „Игоря“, „Псковитянки“ и „Снегурочки“, но мечтает и о Вашей новой опере. Вы будете правы, если отнесетесь с доверием к Мамонтовской опере, к самому Мамонтову: они стоят того; очень уже любят хорошую музыку, в том смысле хорошую, как мы это с Вами понимаем. И новая труппа, среди которой участие Шаляпина уже обеспечено, набирается славная среди талантливой голосистой молодежи, горячей и отзывчивой; и дирижер будет подобающий, хор, оркестр (человек в 40) изрядные; про обстановку, поистине художественную, уже не говорю.

Отчего бы Вам не попробовать здесь и „Садко“? Конечно, если верны слухи о том возмутительном факте, что казенный питерский театр от него отказался. <…> Скажу Вам, сознаюсь по секрету, Мамонтов в последнее время как-то очень сблизился со мною, советов моих готов слушаться во многом. Мне очень бы хотелось Вашу оперу к нему пристроить и Вас самих к нему потеплее расположить. <…> Ваш Сем. Кругликов».

[11] *Э. Р.* Садко // Новости дня. 1897. № 5235 (29 дек.).

[12] Поступление 3636 от Рожанской Е. Р. Акт 147 от 27.09.1951; поступление от Рожанской Е. Р. 4613. Акт 133 от 05.06.1956.

[13] Цит. по: *Кунин И. Ф.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1988. С. 27.

[14] РНММ. Ф. 489 № 310.

[15] Портрет Н. И. Забелы-Врубель в сценическом костюме Царевны Лебеди. С дарственной надписью Корнилову Д. Г. Москва, 1901.02.22. Автограф. Бумага, фотопозитив, карандаш, чернила. 21 × 10,5, 19 × 10. РНММ. Ф. 489 № 310.

[16] Акт 39 от 22.07.1942.КП 1294.

[17] Римский-Корсаков Н. А. Фотография Ренц и Шрадер. С. Петербург. 7 февраля 1900. Фотобумага, картон, матовый коллодион. 10 × 14, паспарту. РНММ. № 2673/V.

[18] *Римский-Корсаков Н. А.* Письмо от 06.02.1900 // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Т. VIIIБ: Литературные произведения и переписка. / подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевой. М., 1982. С. 106–107. — Дарственная надпись на фотографии была сделана, очевидно, на следующий день после написания письма.

[19] Там же. С. 107–108.

[20] *Дурылин С. Н.* Из театральных воспоминаний // Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма: в 2 т. Т. II: Публикации и воспоминания. М., 1954. С. 320.

С. В. Мартынова

Театральная история Ростова-на-Дону в материалах фотофонда ГБУК РО «Ростовский областной музей краеведения»

В фотофонде Ростовского областного музея краеведения насчитывается более 800 предметов, связанных с театральной историей города. Они включают личные фотоснимки артистов, фотооткрытки, фотографии, изображающие сцены из спектаклей, кадры с рабочими моментами. По количественному критерию фотоснимки в фонде распределяются примерно следующим образом:
дореволюционный период (1840–1917 годы) — 27 %;
Гражданская война (1918–1922 годы) — 3 %;
советский период (1922–1991 годы) — 56 %;
современный период (1991 год — наши дни) — 14 %.

I. Дореволюционный период (1840–1917 годы)
Предтечами ростовских театров стали театры Таганрога и столицы области Войска Донского — Новочеркасска. Именно они оказали значительное влияние на становление и развитие театральной жизни в Ростове.

Таганрогский театр. Первый постоянный театр на Дону открылся в Таганроге в 1827 году. Основное место в театральном репертуаре принадлежало водевилям и спектаклям камерного жанра. В 1840-е годы здесь, наряду с драматическими спектаклями, шла опера, ставилась оперетта. В 1870-х годах в театре существовали две труппы — итальянская во главе с М. Варваци и русская во главе с А. Фурсовым. Итальянская труппа специализировалась на постановках опер, русская играла спектакли разных жанров. В начале 1870-х годов театр возглавил штаб-ротмистр Григорий Ставрович Вальяно, известный сегодня как крупный знаток и пропагандист оперетты, оказавший значимое влияние на театральную жизнь Ростова-на-Дону[1]. На рубеже XIX–XX веков Таганрог постепенно уступал пальму первенства другим культурным центрам области Войска Донского. В это время начинал все громче заявлять о себе Ростов как крупнейший экономический и финансовый центр региона. Тем не менее Таганрогский театр на протяжении многих лет оставался эталоном профессионального мастерства для театров региона. В фондах Ростовского областного музея хранится крайне мало материалов, связанных с театром Таганрога. Дореволюционный период представлен лишь коллекцией фотографий актера Всеволода Георгиевича Ордынского (Подгорного) (1879–1945)[2], заслуженного артиста РСФСР (1933). С 1909 года Ордынский работал в театре К. Н. Незлобина. В фондах Ростовского музея представлены фотооткрытки, относящиеся к московскому периоду его творческой деятельности (К. Фишер, М. Сахаров и П. Орлов в Москве). В 1920-х годах, когда Таганрогский театр был национализирован и назван народно-художественным, Ордынский выполнял обязанности главного режиссера и председателя художественной коллегии (1920–1924). Позже он работал в театрах Оренбурга, Краснодара, Новосибирска, Тифлиса, в 1930 году был приглашен в Свердловск.

Новочеркасский театр. Не позднее 1825 года в Новочеркасск стали приезжать гастролирующие актерские труппы. Чаще других приезжали артисты из Таганрога, репертуар которых включал в себя драматические и музыкальные спектакли. В 1851 и 1853 годах в Новочеркасске гастролировала итальянская опера. В ноябре 1857 года был открыт местный театр, и в 1858 году войсковое правление приняло решение о признании его постоянным[3]. В 1891–1894 годах в театре шли «золотые сезоны» — период, когда здесь работало Товарищество артистов, возглавлявшееся Николаем Николаевичем Синельниковым. В составе труппы были известные артисты: И. П. Кисилевский, Н. П. Рощин-Инсаров, С. П. Волгина, М. И. Михайлов, Т. Ф. Синельникова, В. Ф. Комиссаржевская и др. 10 февраля 1894 года впервые на провинциальной сцене была поставлена пьеса Л. Н. Толстого «Плоды просвещения». В фондах Ростовского музея хранятся фотографии, запечатлевшие сцены третьего и четвертого действий спектакля во время гастролей в Пятигорске[4]. Снимки закреплены на картонных бланках фотоателье Кикиани и Башинджагиан в Пятигорске. На лицевой стороне бланков, под фото, перечислены фамилии запечатленных актеров, участвовавших в сцене из третьего действия:«*г-жа Комисаржевская, г-н Синельников, г-н Киселевский, г-н Михайлов; г-жа Этуаль, г-жа Пиунова, г-н Платов, г-жа Синельникова; г-н Казанский, г-н Леонтьев, г-н Шапошников, г-н Капитолин*» —*и в сцене из четвертого: «г-н Лихомский, г-н Харламов, г-н Синицкий, г-н Вейхель; г-жа Зорина, г-жа Левицкая, г-н Рощин-Инсаров, г-жа Волгина, г-н Степанов*». В спектакле роли распределились следующим образом: Звездинцева исполнял И. П. Кисилевский, Звездинцеву — С. П. Волгина, Бетси — В. Ф. Комиссаржевская, Вово — Н. Н. Синельников, профессора — М. И. Михайлов. После трех лет работы в Новочеркасском театре Н. Н. Синельников получил предложение предпринимателя и мецената В. И. Асмолова работать в Ростове-на-Дону[5].

Коллекция материалов конца XIX — начала XX века включает фотографии антрепренера Василия Ивановича Бабенко, артистов С. А. Глазуненко, В. И. Михайлова, а также скрипача-виртуоза Константина Михайловича Думчева – уроженца Новочеркасска[6]. Одна из фотографий Бабенко сделана в «Сибирской фотографии» Г. Шустера в Тобольске в 1898 году. Фотография Глазуненко выполнена фотографом Константином Браудом в Новочеркасске. Думчев снят в Москве в фотоателье Г. В. Трунова.

Театры Ростова-на-Дону. Театр размещался в частных домах до тех пор, пока купец А. Садомцев в 1840 году не построил одноэтажное деревянное здание, предназначенное для гастролирующих артистов[7]. Садомцевский театр просуществовал до 1859 года — здание сгорело в пожаре.

Гайрабетовский театр (1863–1889) был построен рядом с Петровским реальным училищем на Большой Садовой улице. Как утверждает М. Б. Краснянский, на данный момент театр в Ростове существовал уже давно и все время размещался в частных домах, не отвечающих своему назначению. А. М. Байков, ростовский городской голова, поднял вопрос об устройстве деревянного городского театра, который и взялись устроить предприниматели

Фотоателье «Кикиани и Башинджагиан». «Плоды просвещения», действие 3. Сцена из спектакля по пьесе Л. Н. Толстого. Пятигорск. 1894. Фотоотпечаток. 16,2 × 22,9 (изображение); 24,8 × 34,7 (бланк). РОМК. КП 14770. © ГБУК РО «Ростовский областной музей краеведения»

М. Б. Драшкович и К. М. Гайрабетов[8]. Ростовский театр получил статус постоянного в 1863 году. Именно в этом здании суждено было зародиться музыкальному театру Ростова. Как отмечает М. Черных, с 1865 года театр арендовал отставной штаб-ротмистр Г. С. Вальяно, с чьим именем связано развитие театрального дела в Ростове с 1865 по 1875 год. Первая встреча ростовцев с музыкальным театром состоялась в 1865 году благодаря таганрогской труппе итальянской оперы. Вальяно был вынужден добывать деньги на содержание труппы, а главным их источником являлись спектакли-оперетты. Несмотря на все старания Вальяно, театр не спасся от разорения. В 1889 году деревянное здание сгорело[9]. В музейном фонде хранится фотопортрет Г. С. Вальяно[10] периода его работы в ростовском театре (фотограф И. А. Антонопуло. Ростов-на-Дону. 1860–1870-е).

Асмоловский театр (1883–1920). Ростовский предприниматель Василий Иванович Асмолов был первым, кто решил основать в Ростове-на-Дону каменный театр[11]. К 1891–1899 годам относится период работы Н. Н. Синельникова в театрах Дона[12]. Асмолов предложил Синельникову стать антрепренером и перебраться вместе с труппой из Новочеркасска в Ростов,где открывались более масштабные перспективы. Актеры в большинстве также предпочли антрепризу Товариществу как более надежную систему театрального дела. Первый год работы в Асмоловском театре оказался сложным. Предыдущие ростовские антрепренеры драме предпочитали оперу и оперетту, а драматические спектакли ставились крайне редко. Накануне сезона 1895–1896 годов был подготовлен к постановке спектакль «Гамлет». Успех превзошел все ожидания. Сильной стороной труппы был не только сам Синельников, но и ее состав: И. М. Шувалов, Д. А. Глюске-Добровольский, М. И. Велизарий, Т. Ф. Синельникова, М. М. Блюменталь-Тамарина и др.[13] Несмотря на хорошие сборы, Синельников уехал в Москву, а в 1900 году стал главным режиссером Театра Корша[14]. Музейный фотофонд располагает фотопортретами Н. Н. Синельникова[15] и М. И. Велизарий[16], сделанными в ростовских ателье В. Петрыковского и Е. М. Ледермюллер.

Значительная часть фотоотпечатков, относящихся к дореволюционному периоду театральной истории, поступили в музей в составе двух фондов — ростовского журналиста Иосифа Моисеевича Гегузина и бывшего кассира Императорских театров Устиньи Григорьевны Кагальницкой. Вдовой Гегузина музею была передана небольшая коллекция из четырех фотографий актера Филиппа Борисовича Нератова[17]. На двух снимках Нератов запечатлен в сценических образах — на одном из них в роли героя пьесы В. В. Крестовского «Петербургские трущобы». Фотографии сделаны во время гастролей в Тифлисе фотографом Д. И. Ермаковым[18], фотографические бланки к ним были произведены на фабрике Иосифа Скамони в Санкт-Петербурге. Из архива семьи Кагальницких в музей поступили снимки актеров и актрис театра и кино начала — первой четверти XX века[19]: изображения актеров в образах, снимки сцен из спектаклей и фильмов, выполненные на бланках открытых писем. Например,

Неизвестный автор. Сцена из спектакля «Гондла» по пьесе Н. С. Гумилева с участием Р. Холодова, Е. Шварца, А. Литвака. РСФСР. 1920. Фотоотпечаток. 10,8 × 15,3. РОМК. КП 23475/7. © ГБУК РО «Ростовский областной музей краеведения»

Вера Холодная и Владимир Максимов в фильмах «Сказка любви дорогой», «Женщина, которая изобрела любовь». На некоторых индивидуальных снимках присутствуют автографы артистов и дарственные надписи. Одна из подписанных фотооткрыток замечательно отражает эпоху Первой мировой войны: на бланке открытого письма запечатлена женщина средних лет в одежде сестры милосердия. На оборотной стороне выполнена надпись: «*Была актриса, стала сестрой, а для Вас, моя дорогая Устинья, всегда любящая Вас А. Навская*».

Нахичеванский театр[20] открылся 16 декабря 1899 года. В день открытия Нахичеванского театра состоялась премьера пьесы «Плоды просвещения». Первым антрепренером стал Н. Н. Синельников, параллельно державший антрепризу в Ростове, труппа русских драматических артистов под его управлением и была приглашена[21]. В течение зимнего сезона 1899–1900 годов Синельников распределял спектакли между ростовской и нахичеванской сценами так, чтобы они могли проходить одновременно[22].

II. Период Гражданской войны (1918–1922 годы)

После октября 1917 года область Войска Донского становится активным центром военных действий. Вплоть до установления советской власти на Дону театр попеременно находится под влиянием то большевиков, то белогвардейцев. На одной сцене ставятся идейно противоположные спектакли[23]. Тем не менее Гражданская война оказалась не только мрачным и трагическим периодом, но и эпохой свободы и творческого поиска. В эти годы в Ростове зарождается и расцветает Театральная мастерская. В фондах музея хранится коллекция фотопортретов артистов мастерской и фото сцен из спектаклей[24]. Особую ценность представляет снимок 1919 года — изображение сцены из спектакля «Гондла» по пьесе Н. С. Гумилева, поставленного в Ростове-на-Дону. В сцене были задействованы артисты Р. М. Холодов, Е. Л. Шварц, А. М. Литвак (имя 4-го актера неизвестно)[25]. Холодов позже вошел в первую плеяду звезд московского Театра сатиры, Шварц сделал театральную и литературную карьеру в СССР, Литвак работал в качестве кинорежиссера в странах Европы и США. Примечательна фотокопия общего снимка участников спектакля «Незнакомка» А. Блока, сделанного после премьеры 4 января 1918 года в Ростове-на-Дону (подлинник хранился в личном архиве актера Театральной мастерской Александра Ранова). Сидящими на рампе запечатлены художник Д. С. Федоров, первый режиссер мастерской П. К. Вейсбрем и художник по гриму А. Филов. На сцене стоят, слева направо: 3) Р. М. Холодов, 4) А. И. Костомолоцкий, 6) П. И. Слиозберг, 7) А. Ранов. Вейсбрем в 1920–1930-х годах работал в Ленинградском Большом драматическом театре, Костомолоцкий впоследствии служил в Москве в театрах Вс. Мейерхольда, Революции, Театре им. Моссовета, снимался в кино. В мастерской также работали Г. Б. Тусузов (с 1934 года — актер Театра сатиры; с 1956 года — заслуженный артист РСФСР). В 1921 году Театральная мастерская при содействии Гумилева переехала в Петроград. Но театр вскоре прогорел, а актеры больше не вернулись в Ростов[26].

Неизвестный автор. Финальная сцена пьесы «Тигран» по пьесе Ф. С. Готьяна. Ростов-на-Дону. 1938. Фотоотпечаток. 11 × 16,5. РОМК. КП 3681/15. © ГБУК РО «Ростовский областной музей краеведения»

Навыки актерского искусства приобрел в Театральной мастерской Мануэль Большинцов[27]. Он окончил театральную школу, учился на режиссерском отделении театрального факультета Варшавской филармонии (в начале Первой мировой войны эвакуированной в Ростов-на-Дону), в советское время работал в Ростовском драмтеатре им. А. Луначарского. Участвовал в создании в Ростове комсомольского театра (КОТ), а также студии «Кинокомсомол», сыгравшей значимую роль в развитии советского киноискусства[28].

III. Советский период (1922–1991 годы)

С приходом советской власти ростовские театры были национализированы. Асмоловский театр стал считаться главным в городе, ему присвоили имя наркома просвещения А. В. Луначарского. Труппа была скомплектована из актеров, служивших у Ольги Зарайской, которая была антрепренером Асмоловского театра в сложнейшие годы — Первой мировой, революции и Гражданской войны. Художественным руководителем был приглашен Н. Н. Синельников, а среди новых артистов наиболее яркой личностью являлся Владимир Владиславский — несколько лет спустя он станет одним из ведущих актеров Малого театра[29]. В 1920 году здание бывшего Асмоловского театра сгорело, и труппа перебралась в здание бывшего Клуба приказчиков (располагался в Городском саду неподалеку от Асмоловского театра), а в 1931 году была переведена в бывший Машонкинский театр (после 1918 года — Театр им. К. Маркса), который теперь стал называться Большим драматическим им. А. Луначарского. В 1920-х годах в городе работали опереточная труппа, театры «Скоморох» и «Гротеск»[30], армянский[31], еврейский, латышский театры, краевой Театр сатиры[32], возглавлявшийся режиссером А. Ларским[33].

В 1920–1930-е годы загораются звезды уроженцев Ростова и Нахичевани-на-Дону: балерины Феи Ивановны Балабиной[34], эстрадной певицы и исполнительницы романсов Изабеллы Даниловны Юрьевой[35], основателя армянского театра оперетты Гайка Христофоровича Бинаяна (Данзас)[36], материалы которых также хранятся в фондах Ростовского музея. Фотофонд включает коллекции фотографий и фотооткрыток с изображениями отечественных и зарубежных артистов этого периода[37].

От Нахичеванского театра к ТЮЗу. В 1929 году Нахичевань вошла в состав Ростова-на-Дону. В здании Нахичеванского театра разместился Театр рабочей молодежи (ТРАМ, 1929–1941), который возглавил режиссер Я. Д. Габ. В ТРАМе работали ростовские композиторы П. Э. Гутин и А. П. Артамонов, актеры П. Г. Лобода, Ю. А. Банковский, Я. А. Белинский, П. И. Петров — годы спустя артисты драматического театра; Н. И. Гарин, последовавший в Ростов вместе с Ю. А. Завадским, С. Д. Жирнов. В 1980 году в музейный фонд поступили материалы актера театра и кино народного артиста СССР (с 1976) уроженца Нахичевани-на-Дону Петра Григорьевича Лободы[38]. В начале 1930-х годов и в 1940-х годах он играл в Театре рабочей молодежи (после 1945 года — Театр комедии); в 1941–1943 — во фронтовом театре на Южном фронте, а с 1950 года — в Театре драмы им. М. Горького. В коллекции представлены фотоснимки разных лет. Это фотопортреты П. Г. Лободы в образах и фото сцен из спектаклей с его участием.

Неизвестный автор. Артистки театра им. М. Горького Е. Кузнецова и К. Абашина в спектакле «Последний срок» по повести В. Г. Распутина. Ростов-на-Дону. 1978. Фотоотпечаток. 18 × 12,3. РОМК. КП 17261/29. © ГБУК РО «Ростовский областной музей краеведения»

В работе театра в 1926–1937 годы участвовал также Г. Н. Бояджиев — будущий советский театровед. Он родился в Нахичевани-на-Дону. После ТРАМа работал в Театре драмы им. М. Горького у Ю. А. Завадского. В 1939 году вместе с труппой переехал в столицу. Преподавал в ГИТИСе. В 1941–1945 годы заведовал литературной частью Центрального театра Красной армии. В коллекции Бояджиева[39] представлены семейные снимки 1910–1930-х годов, фото с актерами ТРАМа 1927–1932-х годов, а также фотографии периода его работы в Москве.

В довоенные годы в этом театре трудились артисты В. В. Сахновский и Л. В. Стельмахович, которые после войны один за другим возглавили Ростовский театр кукол. В 1932 году здесь дебютирует в качестве драматурга ростовская писательница В. Ф. Панова[40]. Свою работу ТРАМ завершил незадолго до войны.

После войны под своей крышей бывший Нахичеванский театр разметил Театр комедии. Среди знаковых артистов театра — П. Лобода, Ю. Ванновский, И. Долин[41]. В 1957 году Театр комедии прекратил свое существование, уступив место Молодежному театру драмы им. Ленинского комсомола (с 1964 по 1996 год — Театр юного зрителя). В фондах краеведческого музея хранится несколько театральных фотографий, относящихся к позднесоветскому периоду жизни театра (1979–1989 годы)[42].

Ростовский государственный театр кукол имени В. С. Былкова. В дореволюционном Ростове, как и в остальной Российской империи, не было профессионального театра кукол. Ростовский театр — один из старейших в стране. Официальное открытие состоялось в 1935 году. В разные годы театром руководили Б. Сахновский и Л. Стельмахович. Более 35 лет театр возглавлял ученик С. В. Образцова — Владимир Былков. Фотоматериалы, связанные с историей Ростовского театра кукол и хранящиеся в краеведческом музее, немногочисленны. В 1993 году в составе коллекции Михаила Петровича Корнелио[43] музею были переданы фотографии семьи Корнелио, охватывающие период с конца XIX века по 1980-е годы. М. П. Корнелио вырос в семье музыкантов, закончил музыкальную школу по классу фортепиано, принимал участие в работе ТРАМа, долгие годы занимался художественной самодеятельностью. Примечательно, что единственный снимок, относящийся к начальному периоду работы Ростовского театра кукол, поступил в музей в составе коллекции этой творческой семьи. На снимке 1939 года запечатлен коллектив Ростовского театра кукол. Среди установленных лиц — Петр Корнелио, виолончелист, отец М. П. Корнелио, и Борис Назаренко, племянник М. П. Корнелио.

Большая часть снимков по истории театра кукол относятся к 1980-м годам. Это фотографии актеров, кадры со сценами из спектаклей; снимок художника-кукольника Ю. Рачкова в мастерской (фотограф Л. Смоленский, 1985)[44].

Ростовский государственный музыкальный театр. В 1919 году был создан Ростовский театр музыкальной комедии, а в январе 1931 года он получил статус государственного[45]. После разрушения во время Великой Отечественной войны бывшего Театра-цирка Машонкиных он переместился в здание Клуба приказчиков (ул. Серафимовича). Здесь он размещался до 1999 года. В разные годы в театре блистали Б. Бенский, А. Шилин, В. Фразе, А. Сергиенко, А. Ветров, А. Горелик, А. Аллегров. В фондах Ростовского музея хранится коллекция фотографий заслуженной артистки РСФСР М. Н. Войнаровской[46], служившей в Ростовском театре музкомедии.

Театр Красной Армии СКВО (1933–1948 годы). Театр был образован в 1933 году. Им много лет руководил Яков Давыдович Габ. До создания профессионального театра Северо-Кавказский военный округ обслуживался гражданскими театрами и кружками красноармейской самодеятельности. В репертуаре преобладала военная тематика, однако он пополнялся и классическими отечественными пьесами. Работа театра в начале 1940-х годов была обусловлена военными событиями. Артистам Театра СКВО приходилось работать как в прифронтовой полосе, так и практически на фронте. В коллективе театра выделяется ряд работников, проживших с театром всю его недолгую жизнь. Среди них Я. Д. Габ и В. И. Шурховецкая. В разные годы В. И. Шурховецкая служила во многих ростовских театрах — ТРАМе, Театре Красной армии СКВО, Театре комедии (позже ТЮЗе), Театре драмы им. М. Горького. Похожий путь проделал и Я. Д. Габ. В 2015 году В. И. Шурховецкая передала музею коллекцию фотографий[47]. Коллекция представлена семейными фотоснимками; индивидуальными снимками в образах и фотографиями сцен из спектаклей: Шурховецкая в образе Насти в спектакле «Не было ни гроша, да вдруг алтын», Кручининой в спектакле «Без вины виноватые» по А. Н. Островскому, Софьи Ковалевской в одноименном спектакле (Театр Красной армии СКВО, кон. 1930-х — нач. 1940-х). В 1946 году театр обслуживал Южную группу войск на территории Болгарии и Румынии:

Неизвестный автор. Сцена из спектакля «Борис Годунов» с участием Н. Е. Сорокина, М. И. Бушнова. Ростов-на-Дону. 1998. Фотоотпечаток. 12,6 × 17,8. РОМК. КП 26438/16. © ГБУК РО «Ростовский областной музей краеведения»

сохранились фотографии труппы перед отъездом, в пути, у вагона-теплушки. Послевоенные снимки представлены образами Марии Петровны в спектакле «Дикарка» по А. Н. Островскому (Театр комедии, 1950-е), в роли Розалии в спектакле «Филумена Мартурано» Э. де Филиппо (Театр драмы им. М. Горького, кон. 1950-х) и др.

Ростовский театр драмы имени М. Горького. В конце 1920-х годов обнаружилось, что ни одна ростовская сцена не приспособлена для качественных постановок. Городской совет решает построить новое театральное здание. В конкурсе победил проект архитекторов В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха. Строительство началось на большом пустующем участке, где проходила межа между Ростовом и Нахичеванью-на-Дону. Возведенное в 1935 году здание, окруженное парком и аллеями, объединило два города[48]. После возведения театра главную площадь города — площадь Революции — переименовали в Театральную. Спектакли по классическим пьесам ставили редко. Предельно идеологизированный репертуар составляли в основном произведения советских авторов. В сезоне 1932–1933 годов художественное руководство осуществлял Андрей Петровский. Свою деятельность знаменитый режиссер начинал на Дону в труппе Н. Н. Синельникова в 1897 году. Затем он работал в Александринском Императорском театре в Петербурге и Театре Корша в Москве. За ним в Ростов приехали артисты, наслышанные о мастерстве театрального педагога, — Г. Леондор, А. Смиранин, Е. Федоров, М. Белоусов, А. Яковлева, С. Милич. С Театром им. М. Горького неразрывно связана творческая деятельность Григория Евсеевича Леондора. После возвращения в Ростов в 1932 году он служил здесь актером, а позже некоторое время работал режиссером и директором. В музейном фонде представлены снимки[49] 1930-х годов, относящиеся к ранней истории театра. Это фотографии Леондора, а также снимки сцен из спектаклей с его участием: в образе Горностаева в гримерной перед спектаклем «Любовь Яровая» по К. А. Треневу (1936), в роли Фамусова в спектакле «Горе от ума» по А. С. Грибоедову (1938), в роли М. И. Кутузова в спектакле «Фельдмаршал Кутузов» по В. А. Соловьеву (1940, 1941).

Особой вехой в истории ростовского драматического театра можно назвать период работы здесь Ю. А. Завадского (1936–1940 годы). В феврале 1936 года труппа Театра-студии, которой руководил Завадский, была переведена

из Москвы в Ростов — этот переезд был не случаен. В это время в Москве началось движение по переброске молодых театров из столицы в крупные центры СССР. В состав труппы входили П. Вульф, В. Марецкая[50], В. Полонская, Р. Плятт, Н. Бродский, Н. Мордвинов О. Абдулов, А. Денисов, А. Алексеев, А. Павленко, Д. Фивейский.

В музее хранится коллекция снимков актера театра и кино Н. Д. Мордвинова (с 1949 года — народного артиста СССР), относящихся к периоду его работы в Ростовском театре им. М. Горького[51]. Снимки представляют собой портреты актера в разных образах: в роли Мурзавецкого в спектакле «Волки и овцы» (1936), в роли Ярового (Вихря) в спектакле «Любовь Яровая» (1936), в роли Тиграна в спектакле по пьесе Ф. С. Готьяна «Тигран» (1937). На каждой фотографии имеется дарственная надпись в адрес музея и автограф. Коллекция передана музею Н. Д. Мордвиновым в 1956 году. В Ростовском музее хранятся также материалы драматурга Федора Сергеевича Готьяна[52]: переписка с Бояджиевым, Сафроновым, Мордвиновым, а также небольшой фотоархив. Это преимущественно фотографии 1930-х годов, в частности индивидуальные снимки Мордвинова в образе Тиграна и фото финальной сцены пьесы «Тигран» (Тигран — Н. Мордвинов, Василиса — А. Алексеева).

В Ростове к московскому коллективу присоединились Н. Гарин, Г. Гетманов, Ю. Левицкий, Г. Леондор, А. Максимов, Е. Нерадов, Е. Саладина, В. Шатуновский, И. Швейцер[53]. В начале 1930-х годов в коллективе ростовской драмы на многие годы утвердились композитор А. Артамонов[54], в литературной части — И. Стальский, сменившие его Ф. Готьян и Г. Бояджиев. Ю. Завадский организовал при театре учебную студию[55], выпускниками которой стали С. Ф. Бондарчук, С. Ю. Чекан, С. Г. Хлытчиев и др. В Ростове Сергеем Григорьевичем Хлытчиевым были сыграны первые роли. Потом была работа в театрах Барнаула, Вильнюса, Омска. В Омске ему присвоили звание заслуженного артиста РСФСР. После 1970 годов Хлытчиев вернулся в Ростов. Здесь он совмещал работу в Театре драмы им. М. Горького с преподавательской деятельностью в Ростовском училище искусств. Работая в Ростове, он получил звание народного артиста РСФСР (с 1982 года)[56]. В музее хранится коллекция фотоснимков Хлытчиева[57]: это индивидуальные снимки, фото из сцен спектаклей.

В годы Великой Отечественной войны здание театра было частично разрушено[58]. Театр разместился на 20 лет в нынешнем здании Ростовской филармонии[59].

Не менее широко отражена в материалах фотофонда послевоенная история театра. Петр Григорьевич Лобода в период работы в Театре им. М. Горького стал первым на Дону народным артистом СССР. В 1962 году из Молодежного театра в Театр им. М. Горького перевелся и Михаил Ильич Бушнов[60]. В 1960 году сюда была приглашена Ангелина Агеевна Кржечковская[61] (с 1981 года — народная артистка РСФСР)[62].

В марте 1978 года главным режиссером театра стал Юрий Иванович Еремин. Спектакль «Последний срок» по В. Г. Распутину высветил плеяду актерских дарований: Клара Абашина (первая женщина на Дону, получившая звание народной артистки РСФСР), Игорь Богодух, Игорь Ливанов, Николай Сорокин, Татьяна Шкрабак. При Еремине театр получил звание академического. В 1980-х были осуществлены постановки «Поднятой целины» по М. А. Шолохову с участием М. И. Бушнова, Н. Е. Сорокина[63].

В 1988 году ростовский журналист Ю. А. Немиров передал музею коллекцию фотоснимков, охватывающих историю ростовского драматического театра с конца XIX века до 1980-х годов[64]. Самые ранние снимки относятся к первой четверти XX века. Это отдельные личные фотографии: Н. Н. Синельникова (фотоателье В. Петрыковского в Ростове-на-Дону, ок. 1900 года); В. Вересанова на бланке открытки («Фотография „Русская светопись“, Харьков»); Николая Васильева, артиста Асмоловского театра (1920), Г. М. Терехова, артиста Драматического театра им. А. Луначарского (1929). Значительная часть коллекции относится к 1930-м годам — периоду становления Театра им. М. Горького и времени работы Юрия Завадского в Ростове-на-Дону. Это групповые снимки: труппа Завадского в здании Театра им. М. Горького (1937), коллектив Театра им. М. Горького в день 15-летия театра-студии Завадского (1939), фото студентов Ростовского театрального училища при Театре им. М. Горького (1941); индивидуальные фотографии актеров в сценических костюмах и фото сцен из спектаклей разных годов. Фотографии 1980-х годов с участием ведущих артистов театра М. Бушнова, С. Хлытчиева, Е. Кузнецовой, И. Швейцера сделаны фотографом В. Погонцевым[65].

В советский период институционально оформились и укрепились основные направления развития театральной жизни города: театр кукол, молодежный, музыкальный и театр драмы. Эти направления имели прочную основу в виде значительной дореволюционной традиции. Все четыре театра продолжают свою работу и по сей день. Театр Красной армии СКВО, зародившийся в 30-е годы XX века и выполнявший определенные идеологические функции, завершил свою работу практически сразу после окончания Великой Отечественной войны, утратив свою значимость.

IV. Современный период (1991 год — наши дни)

Фонды музея продолжают пополняться материалами, отражающими современную театральную жизнь города. Материалы о Театре драмы им. М. Горького дополнились коллекциями фотографий М. И. Бушнова[66], Н. Е. Сорокина и сцен из спектаклей с участием других актеров (фото 1980–2000-х годов, фотографы В. Ф. Погонцев, В. В. Шуров)[67].

В музее хранятся коллекции артистов и режиссеров, которые начинали свой творческий путь в Ростове — это артист театра и кино Владислав Владимирович Ветров[68], режиссер Кирилл Семенович Серебренников[69]. Коллекцией театральных фотографий представлен Ростовский музыкальный театр[70].

В фотофонде Ростовского областного музея краеведения довольно обширно отражена театральная история Ростова-на-Дону. Материалы охватывают практически всю историю существования театра в Ростове. Однако представлена она неравномерно: по приблизительным подсчетам, более четверти всего материала относится к истории Театра драмы им. М. Горького. Работа других театров, в частности Театра кукол, Музыкального театра, театров и объединений 1918–1920-х годов представлена крайне незначительно. Несмотря на то, что фотоснимки дореволюционного периода наиболее хронологически отдалены от сегодняшнего дня, гораздо чаще мы располагаем сведениями именно об их авторах, фотоателье, годе и месте создания, так как эти данные приводились на фотографических бланках. Информация о происхождении фотографических документов советского и постсоветского периодов зачастую отсутствует или является неполной. В ряде случаев данные такого рода приводятся на обороте фотоснимка в виде аннотационной надписи, оттиска личного штампа фотографа или указываются в учетной документации. Выявляемые пробелы подчеркивают актуальность дальнейшей работы по пополнению музейного фонда новыми фотографическими документами, а также усовершенствованию подходов к работе по комплектованию фотофонда.

[1] *Палкина И. Д.* Первый донской театр // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015 г. С. 5–9.
[2] КП 19930. Фотографии Ордынского В. Г. — актера Таганрогского театра. Нач. XX в. — Закуплены у Подгорной Ирины Всеволодовны в 1992 г. в Таганроге; Фото К. Фишер. Москва. 1911–1913; Фото М. Сахарова и П. Орлова. Москва. 1915–1916.
[3] *Палкина И. Д.* Становление театрального дела в Новочеркасске и Ростове: 1840–1870 годы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014.№ 3 (16). С. 78–82.
[4] КП 14770. Фотография. Сцена из спектакля по пьесе Л. Н. Толстого «Плоды просвещения», действие III. Кикиани и Башинджагиан. Пятигорск. 1894. КП 14771; Фотография. Сцена из спектакля «Плоды просвещения», действие IV. Кикиани и Башинджагиан. Пятигорск. 1894. — Из фонда З. Зарифьян.
[5] *Петухова Н. Я.* Театральная деятельность режиссера и актера Синельникова Н. Н. на Дону (1891–1899 годы) // Известия Ростовского областного музея краеведения. Вып. 12. Ростовн/Д: Книга, 2005. С. 80–89.
[6] КП 878. Материалы по истории театра в г. Новочеркасске (фотографии, программы, адреса). Кон. XIX — нач. XX в. — Коллекция поступила в музей в 1956 году от М. И. Бабенко.
[7] *Палкина И. Д.* Становление театрального дела в Новочеркасске и Ростове…
[8] *Краснянский М. Б.* Духовная жизнь старого Ростова-на-Дону (Исторические разыскания по данным городского музея). Ростовн/Д, 1912. С. 9–10.
[9] *Палкина И. Д.* Становление театрального дела в Новочеркасске и Ростове… С. 78–82.
[10] КП 17391. Фотография Г. С. Вальяно, антрепренера Гайрабетовского театра. Фотограф И. А. Антонопуло. Ростов-на-Дону. 1860–1870-е. — В 1957 году у Г. Г. Кагальницкого музеем была закуплена коллекция материалов по истории культуры и просвещения г. Ростова-на-Дону (кон. XIX — перв. пол. XX в.). Материалы были приняты в состав научно-вспомогательного фонда. В 1980-х годах коллекцию обрабатывала научный сотрудник Ростовского музея краеведения Н. Ф. Бачина. В 1988 году часть материалов была переведена в основной фонд. Фонд кассира Императорских театров Устиньи Григорьевны Кагальницкой.
[11] *Борзенко В. В.* Ростовский академический театр драмы имени Максима Горького. Ростовн/Д, 2005. С. 16–17.
[12] *Петухова Н. Я.* Театральная деятельность режиссера и актера Синельникова Н. Н.на Дону…
[13] *Борзенко В. В.*Ростовский академический театр драмы имени Максима Горького. С. 18.
[14] *Петухова Н. Я.* Театральная деятельность режиссера и актера Синельникова Н. Н. на Дону…
[15] КП 17261. — В составе коллекции, посвященной истории ростовского театра драмы, поступила фотография Н. Н. Синельникова периода его работы в Ростове: Ростов-на-Дону, фотоателье В. Петрыковского. Ок. 1900. — Коллекция поступила от журналиста Ю. А. Немирова, проживавшего в Ростове-на-Дону, в 1988 году.
[16] КП 17180. Фотография актрисы Марии Велизарий (с автографом). Фотоателье Е. М. Ледермюллер. Ростов-на-Дону. Нач. XX в. — Фото поступило в музей в 1957 году в составе фонда У. Г. Кагальницкой (см. примеч. 10).
[17] КП 23472. Фотографии Нератова Филиппа Борисовича, уроженца г. Ростова-на-Дону (1877–1916 годы), актера. Нач. XX в. — Переданы музею в 2000 году вдовой И. М. Гегузина — Евгенией Львовной Нейман. Фонд И. М. Гегузина.
[18] Дмитрий Иванович Ермаков (1845–1916) — русский фотограф, ориенталист, путешественник и этнограф, один из наиболее известных фотографов Грузии. Удостоен наград Французского фотографического общества (1874), Московской антропологической выставки (1878).
[19] КП 2070. Этнографическая коллекция, собранная в г. Ростове-на-Дону. Кон.XIX — нач. XX в. — Закуплена у Г. Г. Кагальницкого в 1961 году. Коллекция состоит из двух частей. Большую часть составляют фотографии артистов театра, выполненные на бланках для открытого письма (начало — первая четверть XX века). Меньше четверти коллекции — бытовые фотоснимки конца XIX — начала XX века, сделанные в Ростове-на-Дону и других городах Российской империи. Фонд У. Г. Кагальницкой.
[20] КП 3672. Материалы по Ново-Нахичеванскому театру. — Поступили от З. С. Зарифьян в 1972 году.
[21] *Петухова Н. Я.* Театральная деятельность режиссера и актера Синельникова Н. Н. на Дону…
[22] *Перлин Б. М.* Нахичеванский театр // Донской временник. Год 1999-й / Дон. гос. публ. б-ка. Ростов-на-Дону, 1998. Вып. 9. URL: http://donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/4/art.aspx?art_id=392 (дата обращения: 17.10.2022).
[23] *Борзенко В. В.* Ростовский академический театр драмы имени Максима Горького. С. 21.
[24] КП 23475. Фотографии сцен из спектаклей Ростовской «Театральной мастерской» и ее актеров (1918–1921). — Коллекция передана вдовой ростовского журналиста И. М. Гегузина Е. Л. Нейман в 2000 году. Фонд И. М. Гегузина.
[25] Фото из архива бывшей актрисы «Театральной мастерской» Варвары Назаретовны Черновой.
[26] *Зайцева Н. Н.* Театральная мастерская // Донской временник. Год 1998-й / Дон. гос. публ. б-ка. Ростов-на-Дону, 1997. Вып. 9. URL: http://donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/4/art.aspx?art_id=385 (дата обращения 17.10.2022); *Зайчикова Л. Г.* История «Театральной мастерской» по материалам из фонда Ростовского областного музея краеведения // Известия Ростовского областного музея краеведения. 2001. № 9. С. 109-120.
[27] КП 23553. Фотография Мануэля Большинцова — руководителя Ростовской студии «Кинокомсомол». 1924. — Передала музею Е. Л. Нейман в 2001 году. Фонд И. М. Гегузина.
[28] *Зайчикова Л. Г.* История «Театральной мастерской»…
[29] *Борзенко В. В.* Ростовский академический театр драмы имени Максима Горького. С. 18–22.
[30] КП 23474. Фотография «Алексеев Алексей Григорьевич». Москва. 1972. — В 1920-х годы руководил театром «Гротеск» в Ростове-на-Дону. Передала Е. Л. Нейман в 2000 году.
[31] КП 14433. Фотография «Группа актеров Северо-Кавказского краевого армянского театра драмы и музкомедии». Нахичевань-на-Дону. 1920-е. — Поступила через сотрудника музея Н. Я. Петухову в 1986 году.
[32] КП 24400. Фотография «Сцена из спектакля «Липа» Д. Маллори и П. Зенкевича в постановке Ростовского-на-Дону театра сатиры». Керчь. 1931. — Поступила через сотрудника музея Н. Я. Петухову в 2002 году.
[33] *Таршис В. Д.* Из истории ростовских театров // Донской временник. Год 1998-й / Дон. гос. публ. б-ка. Ростов-на-Дону, 1997. Вып. 9. URL: http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/4/art.aspx?art_id=395(дата обращения: 15.10.2022).
[34] КП 21124. Коллекция фотографий артистов балета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Изд. ГАТОБа им. С. М. Кирова. Фото Э. З. Лесова. П. И. Чайковский, «Щелкунчик». Ф. Балабина в роли Маши; КП 21304. Коллекция фотографий, посвященная 70-летнему юбилею балерины Ф. И. Балабиной; КП 21485. Фотографии, связанные с творчеством балерины Балабиной Ф. И. 1930–1960-е. — Все три коллекции поступили в фонд через сотрудника музея О. П. Рычкову в 1994–1995 годах.
[35] КП 21553. Коллекция фотографий о творчестве Юрьевой И. Д. — эстрадной певицы, уроженки г. Ростова-на-Дону. 1920–1986. — Коллекция поступила через сотрудника музея Римскую З. Н. в 1996 году.
[36] КП 16522-16533. Фотоматериалы основателя армянского музыкального театра Г. Х. Бинаяна (Данзас); материалы по истории армянского музыкального театра. 1930–1950-е. — Поступили через сотрудника музея Н. Я. Петухову в 1988 году.
[37] КП 8769. Альбом с открытками артистов советского и зарубежного кино, театра, цирка. Нач. XX — 60-е гг. XX в.; КП 22160. Коллекция фотооткрыток.Нач. XX в. — 1940-е гг.; КП 24221. Коллекция фотографий Надежды Тимофеевны Ван Брандт. Фотограф — Илья Савенков. Ростов-на-Дону. 1920-е. — Приобретена у Екатерины Ивановны Аксентовой в 2002 году в Ростове-на-Дону.

[38] КП 5056. Театр им. М. Горького. Фонд П. Г. Лободы, народного артиста СССР. 1930–1970-е. — Фотографии предоставлены музею вдовой П. Г. Лободы Анной Степановной Агурейкиной в 1980 году.
[39] КП 4212. Материалы о Григории Нерсесовиче Бояджиеве. 1913–1946. — Передала Тамара Карловна Гекимян в 1976 году.
[40] КП 7545-7550. Материалы о советских писателях, в том числе о В. Ф. Пановой. — Переданы Н. А. Озеровой-Старосельской в 1983 году.
[41] Таршис В. Д. Под нахичеванской крышей // Донской временник. Год 1999-й / Дон. Гос. Публ. Б-ка. Ростов-на-Дону, 1998. Вып. 9. URL: http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/4/art.aspx?art_id=397 (дата обращения: 25.10.2022).
[42] КП 5906/3-4. Фото. Сцена из спектакля В. Киршона «Чудесный сплав» в Ростовском театре юного зрителя. 1979. — Передала супруга В. Киршона в 1982 году; КП 18508. Фото. Сцена из спектакля «Тысяча бумажных журавликов». Театр США. Ростов-на-Дону, ТЮЗ.Окт. 1989; КП 18509. Фото. Актриса Михо в спектакле «Тысяча бумажных журавликов». Ростов-на-Дону, ТЮЗ.Окт. 1989. — Снимки поступили через сотрудника музея Ю. В. Цыбуленко в 1989 году.
[43] КП 20483. Коллекция фотографий М. П. Корнелио — ростовчанина, инженера, любителя-энтомолога, участника Великой Отечественной войны; КП 2048⅜. Фотография. Коллектив Ростовского кукольного театра. Ростов-на-Дону. 1939.
[44] КП 12319-12332. Материалы по истории Ростовского государственного театра кукол имени В. С. Былкова. — Поступили через сотрудника музея Г. И. Пашину; КП 12924/7. Фотография «Художник-кукольник Ю. Рачков». Фотограф Л. Смоленский. СССР. 1985. — Передана музею Л. М. Смоленским.
[45] *Таршис В. Д.* Из истории ростовских театров // Донской временник. Год 1998-й / Дон. гос. публ. б-ка. Ростов-на-Дону, 1997. Вып. 9. URL: http://www.donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/4/art.aspx?art_id=395 (дата обращения: 15.10.2022).
[46] КП 25773. Коллекция фотографий заслуженной артистки РСФСР Войнаровской М. Н. 1980–2000-е. — Передала М. Н. Войнаровская в 2009 году.
[47] КП 26780. Коллекция фотографий Варвары Ивановны Шурховецкой, Якова Давыдовича Габа и Александра Яковлевича Габа. 1914–2013. — Фотографии передала музею В. И. Шурховецкая в 2015 году.
[48] *Борзенко В. В.* Ростовский академический театр драмы имени Максима Горького. С. 24–25.
[49] КП 962. Материалы по истории Ростовского-на-Дону драматического театра им. М. Горького. 1930–1950-е. — Поступили в музей в 1956 году.
[50] КП 7121. Фотонегативы о работе В. П. Марецкой в Ростове-на-Дону. 1930–1970-е. — Приобретены у Ю. А. Беловолова в 1983 году.
[51] КП 913. Фотоснимки артиста Н. Д. Мордвинова, относящиеся к его работе в г. Ростове-на-Дону. 1930-е. — Переданы музею Н. Д. Мордвиновым в 1956 году.
[52] КП 3681. Материалы о художнике Сергее Карповиче Гампарцумяне и его племяннике — драматурге Федоре Сергеевиче Готьяне. 1930–1950-е. — Поступили от З. С. Зарифьян в 1972 году.
[53] *Борзенко В. В.*Ростовский академический театр драмы имени Максима Горького. С. 33.
[54] КП 4252. Материалы композитора Артамонова А. П. — Переданы А. П. Артамоновым в 1976 году.
[55] КП 1726½. Фотография «Студенты Ростовского театрального училища при театре имени М. Горького». Ростов-на-Дону. 1941. — В центре — С. Ф. Бондарчук.
[56] *Зайцева Н. Н.* Сергей Григорьевич Хлытчев // Донской временник. Год 2001-й / Дон. гос. публ. б-ка. Ростов-на-Дону, 2000. Вып. 9. URL: http://donvrem.dspl.ru/Files/article/m19/4/art.aspx?art_id=386 (дата обращения 17.10.2022).
[57] КП 11818-11834. Материалы С. Г. Хлытчиева. 1950–1980-е.
[58] КП 22012. Материалы из личного фонда главного архитектора г. Ростова-на-Дону Я. Ребайна (1930–1970-е) Коллекция фото по архитектуре г. Ростова-на-Дону и городов Ростовской области. — Материалы поступили через сотрудника музея В. А. Голошубовув 1998 году; КП 26525. Коллекция фотографий «Виды фасадов и горельефов здания Ростовского академического театра им. М. Горького». Россия, Ростов-на-Дону. 1970–1999. — Материалы поступили через сотрудника музея В. Б. Ушакова. Фотографы С. К. Венявский, И. С. Сазыкин.
[59] *Борзенко В. В.* Ростовский академический театр драмы имени Максима Горького. С. 40.
[60] КП 12800–12810, 12821–12824 — материалы М. И. Бушнова. 1950–1980-е. — Материалы переданы музею М. И. Бушновым в 1986 году. Фотограф В. Ф. Погонцев (1980-е).
[61] КП 4092. Материалы Кржечковской А. А. — заслуженной артистки РСФСР, артистки Ростовского-на-Дону драматического театра им. М. Горького. — Передала А. А. Кржечковская в 1975 году; КП 15941. Фотонегативы. Бенефис Кржечковской А. А., народной артистки РСФСР, сцены из спектаклей в постановке театра им. М. Горького. Ростов-на-Дону. 1986–1987. — Переданы В. Ф. Погонцевым в 1987 году. Фотограф В. Погонцев.
[62] *Борзенко В. В.*Ростовский академический театр драмы имени Максима Горького. С. 44–51.
[63] КП 14474-14478. Фотографии «Сцена партсобрания из спектакля «Поднятая целина». Ростов-на-Дону. 1986. — Закуплены музеем у артиста театра драмы им. М. Горького Виктора Борисовича Царькова в 1986 году.
[64] КП 17261. Фотографии по истории Ростовского драматического театра им. М. Горького. Конец XIX века — 1980-е годы. Коллекция поступила от журналиста Ю. А. Немирова, проживавшего в Ростове-на-Дону, в 1988 году.
[65] Виктор Филиппович Погонцев (1951–2015) — российский фотограф, журналист, фотокорреспондент газеты «Аргументы и факты на Дону» и Южного отделения «Российской газеты», член правления Ростовского фотоклуба «Дон».
[66] КП 27800. Коллекция фотографий о творчестве народного артиста СССР, почетного гражданина Ростовской области Бушнова М. И. 1952–2013. — Коллекцию передал М. М. Бушнов в 2022 году.
[67] КП 26438. Коллекция фотографий Народного артиста РФ Сорокина Н. Е. и сцены из спектаклей Ростовского драматического театра им. М. Горького. СССР, г. Ростов-на-Дону. 1970–2000. — Передана Н. П. Перминовой, бывшей сотрудницей Драмтеатра им. М. Горького, в 2013 году. Фотографы Сергей Константинович Венявский, Виктор Филиппович Погонцев, Виталий Васильевич Шуров.
[68] КП 27067. Коллекция фотографий о творчестве артиста театра и кино В. В. Ветрова. — Передана Владиславом Владимировичем Ветровым в 2017 году.
[69] КП 26942. Коллекция фотографий о жизни и творчестве режиссера театра и кино художественного руководителя «Гоголь-центра» Кирилла Серебренникова. 1970–2016. Ростов-на-Дону, Москва; КП 26943. Коллекция копий фотографий о жизни и творчестве режиссера театра и кино Кирилла Серебренникова. 2003–2013. Ростов-на-Дону, Москва. — Передана Семеном Михайловичем Серебренниковым в 2016 году.
[70] КП 25123. Коллекция фотографий цветных со сценами постановок Ростовского музыкального театра, сезон 2002–2003. — Передана Ю. В. Коржовой в 2004 году.

С. Е. Милованова

Ретроспектива фотообразов — гоголевские герои на сцене: из коллекции фотографий ГБУК г. Москвы «Дом Гоголя»

Высказывание Николая Васильевича Гоголя о театре широко известно: «Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»[1]. Эта ставшая расхожей цитата (правда, порой, последнее слово опускают) 1845 года — из письма графу А. П. Толстому, «бывшему одесскому градоначальнику», в гостях у которого Гоголь прожил последние годы жизни. Сегодня в старинной усадьбе Талызиных-Толстых находится единственный в России мемориальный музей великого писателя.

Письмо графу Толстому под названием «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» было включено автором в сборник «Выбранные места из переписки с друзьями», который был опубликован в 1847 году. К тому времени в репертуарах театров обеих столиц уже прочно обосновались выдающиеся гоголевские творения — пьесы «Ревизор», «Женитьба», «Игроки». Удалось ли Гоголю в полной мере воспользоваться этой кафедрой? Отчасти ответом на вопрос могут стать замечательные воспоминания Софьи Владимировны Энгельгардт о похоронах писателя: «В этой разнородной толпе один только зритель плакал. У него спросили, не родственник ли ему Гоголь? „Нет, — отвечал он, — Гоголь не был мне родственник, но я ему обязан был своим перерождением: «Ревизор» сделал из меня порядочного человека“»[2].

Премьерные спектакли «Ревизора» традиционно состоялись в главном драматическом театре тех лет — Александринском театре Санкт-Петербурга, затем в Малом театре в Москве, впоследствии гоголевские пьесы уверенно занимали ведущие позиции в провинциальных антрепризах.

Не только серьезный общественный резонанс комедии обусловил значимость первой гоголевской пьесы для музейной экспозиции: 5 ноября 1851 года здесь произошло последнее публичное чтение пьесы автором, устроенное для актеров Малого театра. Не будет преувеличением сказать, что присутствие в театре на представлениях своих

А. Тульнов. Сцена из спектакля «Женитьба» по пьесе Н. В. Гоголя в постановке «Ведогонь-театра». Женихи. Зеленоград. 2006–2007. Цветной цифровой фотоотпечаток. 29,7 × 45. ДГ КП-1586. Ф-78. © ГБУК г. Москвы «Дом Гоголя»

пьес было для Гоголя настоящим испытанием. Угодить создателю было чрезвычайно трудно. «Не представлять, а передавать мысли»[3], — призывал Гоголь, а к этому были готовы далеко не все актеры, прежде всего потому, что такие задачи перед ними ранее никто не ставил. В театрах царствовал водевиль, который не предполагал внутренней работы ни исполнителей, ни зрителей. Показать актерам, как нужно играть, и было задачей чтения, которое состоялось в старинной московской усадьбе «от входа налево». Именно в этой части дома в наши дни располагается зал постоянной мемориальной экспозиции «Ревизор».

Конечно, посетителей интересует, как проходили первые спектакли, декорации, облик исполнителей главных ролей. К сожалению, история не донесла до нас изображения первых театральных постановок. Новое искусство фотографии еще только зарождалось. Но в то время, как и всегда, театральная публика стремилась иметь у себя портреты кумиров.

Среди первых исполнителей «Ревизора» были такие знаменитости, как Иван Иванович Сосницкий (1794–1871), Михаил Семенович Щепкин (1788–1863), Николай Осипович Дюр (1807–1839), Варвара Николаевна Асенкова (1817–1841), Петр Андреевич Каратыгин (1805–1879), Пров Михайлович Садовский (1818–1872), Сергей Васильевич Шумский (1820–1878), Дмитрий Тимофеевич Ленский (1805–1860).

Расцвет портретной театральной фотографии[4], когда ведущие актеры приходили в фотоателье и позировали в повседневной одежде или в театральных костюмах, наступил позже, к концу XIX века. А в 1840–1850-х годах эту нишу занимали гравированные портреты. Поэтому в зале «Ревизор» портреты исполнителей главных ролей представлены в основном на гравюрах и художественных открытках. Многие актеры просто не дожили до времени фотопозирования. Первый исполнитель роли Хлестакова — Николай Дюр умер от чахотки в 32 года, в год изобретения фотографии, первая дочка Городничего — Варвара Асенкова скончалась в 24 года…

В 2021 году, в юбилей 170-летия последнего авторского чтения комедии «Ревизор», экспозиция зала пополнилась новыми экспонатами. В результате целенаправленного комплектования по частным коллекциям поступило несколько фотопортретов, относящихся к 1860–1870-м годам, когда фотография уже прочно завоевала лидирующее положение. И хотя ведущие актеры премьерных показов «Ревизора» были уже в годах, многим из них не было равных в исполнении ролей гоголевского репертуара. Сейчас на экспозиции соседствуют в разных частях зала литографированный портрет Н. О. Дюра[5] (его уменьшенная копия была любезно предоставлена музеем Александринского театра). Перед нами облик утонченного молодого человека, завитого по моде конца 1830-х годов. С похожей прической предстает на гравюре А. Г. Венецианова и молодой автор «Ревизора»[6]. К слову сказать, Гоголю игра Дюра не понравилась… А вот с другой стороны зала представлена фотография актера Малого театра С. В. Шумского, исполнявшего роль Хлестакова в 1851 году, игру которого Гоголь высоко ценил[7].

«Гоголь говорил, что Шумский лучше всех других актеров, петербургских и московских, передавал эту трудную роль, но не был доволен, сколько я помню той сценой, где Хлестаков начинает завираться перед чиновниками. Он находил, что Шумский передавал этот монолог слишком тихо, вяло, с остановками, а он желал представить в Хлестакове человека, который рассказывает небылицы с жаром, с увлечением, который сам не знает, каким образом слова вылетают у него изо рта, который в ту минуту, как лжет, не думает вовсе, что он лжет, а просто рассказывает то, что грезится ему постоянно, чего он желал бы достигнуть, и рассказывает, как будто эти грезы его воображения сделались уже действительностью, но иногда в порыве болтовни заговаривается, действительность мешается у него с мечтами, и он от посланников, от управления департаментом, от приемной залы переходит, сам того не замечая, на пятый этаж, к кухарке Марфуше»[8].

Примечательно, что «после чтения актерам „Ревизора“ Гоголь опять явился в театре (в ложе позади других) посмотреть, как исполняется пьеса после его замечаний, и остался доволен игрою более, нежели в прежнее время, особенно Хлестаковым, которого в это время играл уже Шумский, пользовавшийся его наставлениями»[9]. Автор альбуминового фотоотпечатка визитного формата из музейной коллекции неизвестен, хотя часто на фотографическом бланке указывалось название фотоателье или фамилия фотографа. Здесь же, скорее всего, информация обрезана, или бланк был все-таки без опознавательных обозначений. Пока не удалось найти подобных фотографий актера в аналогичных ракурсах, где был бы указан изготовитель. Хранителям это могло бы помочь в атрибуции фотоотпечатка.

Одним из актеров, присутствовавших на чтениях, был Пров Михайлович Садовский — выдающийся русский драматический актер, который особенно прославился как исполнитель ролей репертуара Александра Николаевича Островского.

Фотография актера из музейной коллекции имеет кабинетный формат, сохранен бланк фотоателье Ф. Ф. Тадовского (Москва, Тверская, 34). Здесь актер изображен сидящим в кресле, в сюртуке, фоном служит традиционный для фотоателье интерьер с резной мебелью. «Федор Федорович Тадовский тукумский мещанин, фотограф… в 1871 году открыл фотографическое заведение в Тверской части 5-го квартала… уговорив М. Н. Конарского, имевшего фотоателье в том же доме, продать ему право назвать свою фотографию тоже „Конарский“. Так и произошло, что две фирмы „Конарский“ несколько лет проработали под одной крышей… В августе 1872 года он продал фирму „Конарский“ А. А. Павловскому». Видимо фотография и была изготовлена в 1871 году, за год до смерти Прова Михайловича… «М. С. Щепкин считал, что Садовский был единственным актером, который сразу „постиг тайну гоголевского языка“. Среди лучших ролей Садовского — Осип („Ревизор“, 1845)»[10]. Критик Аполлон Григорьев писал в «Москвитянине»: «Осип заслоняет всех, заслоняет даже, когда он на сцене, и городничего»[11]. В роли Осипа ему не было равных даже в 1867 году, когда другой критик А. Н. Баженов писал: «Каждым движением, каждым взглядом его Осип говорил чуть ли не больше, чем очень немногими словами, которые достались ему от автора…»[12]

Традиция выпускать фотопортреты любимой публикой артистов была продолжена. В конце XIX–XX веке стали появляться фотографии актеров на сцене, на фоне декораций, в сценических костюмах. Совсем недавно в коллекцию музея из частной коллекции поступил комплект из 28 фотопортретов актера Василия Николаевича Андреева-Бурлака (1843–1888) в роли Поприщина из повести «Записки сумасшедшего». Критик В. В. Стасов из рецензии на спектакль отмечал: «Надобен огромный талант, чтобы выполнить на сцене гениальное создание Гоголя так, как это делает Андреев-Бурлак, — с той правдой, с той патетичностью, с тем бесконечным разнообразием нот, с тем комизмом движений, выражением лица и глаз…»[13] Фотографии были выполнены в ателье Константина

Неизвестный автор. Декорация к опере «Черевички». Действие I, картина 1. Художник —А. Петрицкий. [Москва. 1941]. Фотоотпечаток. 11 × 16. ДГ КП-2713. Ф-281. © ГБУК г. Москвы «Дом Гоголя»

Александровича Шапиро (1839–1900) и выпущены в виде альбома в 1883 году, большинство фотографий на бланке, где напечатано: «Светопись и живопись/Константина Шапиро/фотограф Императорской Академии Художеств/Невский проспект/д. Римско-Католической церкви № 32/Ст. Петербург»[14]. Фотомастерская Шапиро переехала по этому адресу в 1882 году[15].

«Бурлак не просто читал, он исполнял „Записки сумасшедшего“ Гоголя в гриме и костюме — в сером больничном халате и белом колпаке. Рядом с ним стояла больничная койка. На черной дощечке, где пишется имя больного, вместо: „Поприщин“ было выведено мелом: „Андреев-Бурлак“». В исполнении Бурлаком Поприщина, по словам одного рецензента, поражали «ужасные душевные муки и сквозь прорезывавшийся звук тонкой смехотворной речи», а также чередование «быстро сменяющихся чувств»[16].

На музейных фотографиях изображен герой в белых больничных одеждах, его душевные муки и черты проявлявшегося безумия усиливаются от кадра к кадру. Это триумф не только актера, но и фотографа, отразившего малейшие движения души гоголевского персонажа.

Как видим, не только пьесы, но и другие произведения Николая Васильевича нашли дорогу на сцену.

В коллекции представлена редкая фотооткрытка: «Андрий. „Тарас Бульба“». В оформлении задника декораций и костюме неизвестного актера прослеживается эстетика модерна. В то же время с начала XX века фотография стала оформляться как почтовая карточка. Работа над интерпретацией повести по истории Малороссии для театра началась еще при жизни автора. Впервые пьеса «Тарас Бульба» была поставлена в Александринском театре в год смерти писателя — 1 декабря 1852 года[17]. Через год премьера состоялась в Малом театре. О дальнейших постановках до революции повести «Тарас Бульба» пока известно недостаточно.

Иногда в атрибуции фотографий помогают произведения искусства. Например, в коллекцию музея поступило несколько фотографий с зимними декорациями неизвестного спектакля. На фотографиях — заснеженный лес, хаты, бальная зала и никаких пометок или опознавательных знаков. Знакомство с творчеством театрального художника Анатолия Галактионовича Петрицкого (1895–1964) помогло установить, что сказочные зимние виды являются декорацией к опере П. И. Чайковского «Черевички» по повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» в довоенной постановке Большого театра 1941 года.

Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» вряд ли рассматривалась автором для сценического воплощения, однако к ней обращались и до революции, и в советское время. Как пишет филолог Л. И. Гетман: «Именно театральность „Мертвых душ“ является истоком той силы, которая притягивает к этому гоголевскому тексту всех, кто связан со сценическим искусством»[18].

Великолепен образ одного из героев поэмы — Ноздрева, воплощенный на сцене замечательным актером Борисом Николаевичем Ливановым (1904–1972), который запечатлел штатный фотограф МХАТа М. А. Сахаров[19] на фотооткрытке 1947 года. В 1932 году писатель М. А. Булгаков переработал «Мертвые души» для МХАТа,

повторно постановка была осуществлена в 1960 году, затем в 1979 году снят двухсерийный фильм. А в 1984 году киностудия «Мосфильм» осуществила эпическую экранизацию поэмы — пятисерийный художественный фильм (режиссер и автор сценария — Михаил Абрамович Швейцер (1920–2000)). В музейной коллекции хранятся фотографии, отражающие процесс работы над этой киноэпопеей, выполненные известным советским фотохудожником Игорем Ивановичем Гневашевым (1936–2016), который, по признанию специалистов, входит в число восьми лучших фотографов мира[20]. «Его фоторепортажи со съемок фильмов отличает психологизм и умение уловить атмосферу событий в фильме. Снимки, сделанные на съемочной площадке, обретают самостоятельное художественное значение и существуют в двух измерениях — кино и реальности, — не разделимых четкой границей. Здесь можно говорить о смещении понятий, когда, например, Калягин — Чичиков, не выходя со съемочной площадки, вдруг обращается в статиста, а главным героем действия становится уборщица...— и уже непонятно, в какой момент киношная действительность уступила место реальной жизни и когда случится обратный переход (да и случится ли?)»[21]. Уникальные фотоотпечатки были переданы в дар музею художником по костюмам Нэлли Ефимовной Фоминой (1937–2020). Перед зрителем предстают корифеи советского театра и кино: Александр Калягин, Иннокентий Смоктуновский, Валерий Золотухин, Александр Трофимов, Юрий Богатырев. Серия фотографий Гневашева — пример репортажной фотографии со съемочной площадки.

Мы видим, что гоголевские произведения были востребованы и в театре, и в кинематографе. Таким образом, простор для комплектования представляется достаточно обширным. Дальнейшее формирование собрания позволит отразить историю развития русского театрального искусства в развитии — от одной исторической эпохи к другой, от одной эстетики к следующему художественному видению мира. Интересно сравнить, например, запечатленную на редкой фотографии сцену из спектакля «Ревизор»[22] в постановке 1910-х годов Николая Николаевича Синельникова (1855–1939) в Харьковском театре (городничего исполняет А. А. Баров, а Хлестакова — В. М. Петипа)[23] с фотографиями знаменитой постановки МХАТа им. М. Горького 1967 года (городничий — В. Белокуров, Хлестаков — В. Невинный). Созданные актерами образы совершенно различны.

В 2017 году в музейное собрание поступила уникальная коллекция — 26 фототипий[24] — сцен из спектакля «Ревизор» в постановке Московского художественного театра 1908 года (постановка К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, режиссер И. М. Москвин), из альбома с одноименным названием, изданного в 1909 году издательством «Искусство и жизнь» и фототипией К. А. Фишера. Особенность постановки — подчеркивание психологизма пьесы путем гиперболизации незначительных на первый взгляд деталей. «Черты быта использовались лишь для „освещения психологии“, для того чтобы подняться „от быта к символу“ и дать сгущенный образ „провинциального чиновничества“, образ „казенного дома“»[25]. «Метод „преувеличения“ каждой детали спектакля был в сущности переходной ступенью от раннего принципа „иллюзии жизни“ к более позднему принципу реалистического гротеска»[26].

В этой связи любопытно сравнить постановку К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко с современными постановками. Так, например, в коллекции представлены фотографии сцен из спектакля «Ревизор» в постановке Государственного академического театра им. Е. Вахтангова в 2002–2005 годах (режиссер Римас Туминас). На фотографиях предстает звездный состав: Владимир Маковецкий, Людмила Максакова, Нонна Гришаева. Судя по описанию спектакля на сайте театра, прочтение Гоголя в театре Вахтангова как раз проходит стадию реалистического гротеска: «Жесткий, безжалостный рассказ о России. Это страна варварства и безбожия. Единственный признак цивилизации — телеграфный столб на авансцене. Деньги здесь хранят в погребе, под картошкой. Слугу в трактире, который принес неправильный счет, мгновенно обезглавливают топором. Бобчинского и Добчинского насмерть забивают камнями. Финал спектакля — настоящий апокалипсис. Грохочет гром, разражается ливень, гоголевские чиновники оказываются на плоту, а почтмейстер вынужден догонять их на лодке. Разрушенная нелюдями церковь начинает бешеное мстительное движение по кругу, сметая предметы и фигуры людей...»[27]

Неизвестный автор. Сцена из спектакля «Ревизор». В. М. Петипа, А. А. Баров. [Харьков. 1919]. Фотооткрытка, типографская печать. 13,8 × 8,8. ДГ КП-2754. Ф-286. © ГБУК г. Москвы «Дом Гоголя»

В фотоколлекции музея хранятся фотографии двух спектаклей «Женитьба», шедших в 2002–2006 годах, осуществленных в традициях русской классической театральной школы и снятых профессиональными фотографами по заказу театров. На фотографиях спектакля Московского академического театра имени Вл. Маяковского, выполненных Валентином Белянчевым,

знаменитые актеры предстают в прекрасных костюмах эпохи (режиссер — Сергей Арцибашев; Агафья Тихоновна — Евгения Симонова, Подколесин — Игорь Костолевский)[28]. Фотографии Андрея Тульнова постановки «Ведогонь-театра» Зеленограда передают мастерство игры молодых актеров — выпускников театрального училища им. М. С. Щепкина (режиссер Александр Дмитриев; Агафья Тихоновна — Наталья Табачкова, Подколесин — Александр Бавтриков, Кочкарев — Алексей Ермаков)[29]. Известный писатель Игорь Золотусский высоко оценил постановку «Ведогонь-театра»: «Итак, в Зеленограде сыграли Гоголя. Сыграли без уступок моде и дурному вкусу. Сыграли с пониманием амбивалентности гоголевского смеха. Виват, Зеленоград!»[30]

Подводя итог, можно сказать, что коллекция театральной фотографии в московском Доме Гоголя, открывшего свои двери в 2009 году, находится в начале своего развития, но уже обладает историко-документальной значимостью. В ней можно выделить сложившиеся тематические направления: фотопортреты актеров и деятелей театра и кино; декорации спектаклей, эскизов костюмов; жанровая репортажная фотография спектаклей и репетиций. Важность создания полноценного собрания фотографий по гоголевскому театру трудно переоценить. Не стихают споры о творчестве и личности Николая Гоголя. Но даже одно единственное существующее фотографическое изображение великого писателя, как ни один портрет или воспоминание, позволяет ответить на вопрос, как же на самом деле выглядел Гоголь!

Сохранить и передать дальше собранное русской и мировой культурой богатство гоголевских театральных образов — задача мемориального музея.

Перефразируя Николая Васильевича Гоголя, писавшего об архитектуре в 1831 году, за восемь лет до того дня, как Франсуа Араго сделал доклад о дагеротипии на заседании Французской академии наук: фотография, — это «летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания».

---

[1] *Гоголь Н. В.* Духовная проза. М., 1992, С. 98.
[2] *Шокарев С. Ю., Ястржембский Д. А.* Дом Гоголя. М., 2014. С. 120.
[3] *Федорова В. Ф.* Русский театр XIX века. М., 1983. С. 58.
[4] URL: https://cultinfo.ru/news/index.php?CODE=the-exhibition-russian-theatre-in-photographs-plun (дата обращения: 01.11.2022).
[5] URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41247098 (дата обращения: 01.11.2022).
[6] URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12271243 (дата обращения: 01.11.2022).
[7] URL: https://www.maly.ru/news/1741 (дата обращения: 01.11.2022).
[8] URL: http://veresaev.lit-info.ru/veresaev/kritika-veresaev/gogol-v-zhizni/xv-poslednie-gody.htm (дата обращения: 01.11.2022).
[9] URL: http://veresaev.lit-info.ru/veresaev/kritika-veresaev/gogol-v-zhizni/xv-poslednie-gody.htm (дата обращения: 01.11.2022).
[10] URL: https://www.maly.ru/people?name=SadovskiyPM (дата обращения: 01.11.2022).
[11] *Садовский М. М.* Записки актера. М., 1975. С. 22.
[12] Там же.
[13] URL: https://руни.рф/index.php/Андреев-Бурлак,_Василий_Николаевич (дата обращения: 01.11.2022).
[14] URL: http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st003.shtml (дата обращения: 01.11.2022).
[15] URL: https://antiqueland.ru/articles/1498/ (дата обращения: 01.11.2022).
[16] URL: http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st003.shtml (дата обращения: 01.11.2022).
[17] *Виноградов И. А.* Повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» (из истории сценических интерпретаций) // Н. В. Гоголь и театр: Третьи гоголевские чтения: сб. докл. М., 2004. С. 262.
[18] *Гетман Л. И.* Театральность гоголевских образов // Там же. С. 40.
[19] Сахаров Михаил Алексеевич (1869–1961) — один из выдающихся русских мастеров фотоискусства (большая золотая медаль на Всемирной выставке в Париже, 1900). В 1882 году начал работать в фотоателье И. Дьяговченко на Кузнецком мосту подмастерьем. В штате МХАТа — с 1949 по 1956 год.
[20] URL: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20090303_gnevashev.html (дата обращения: 01.11.2022).
[21] Там же.
[22] Фотооткрытка. Сцена из спектакля «Ревизор». В. М. Петипа, А. А. Баров, выпущена в [1919] г. в Харькове фотографическим заведением «Русская Светопись» фотографа-художника Михаила Лещинского. ДГ КП-2754 Ф-286.
[23] Николай Николаевич Синельников (1855–1939) — русский режиссер, актер, театральный деятель. В 1900–1909 годах — главный режиссер Театра Корша в Москве, с его именем связан подъем этого театра. Александр Александрович Баров (1890–1920) — русский театральный актер. В 1908–1912 годах выступал на сцене Московского художественного театра. В 1912 году перешел в харьковскую труппу Н. Н. Синельникова, где работал до конца жизни. Один из ведущих актеров Харьковского театра. Виктор Мариусович Петипа (1879–1939) — драматический актер, сын балетмейстера М. И. Петипа. Амплуа — герой-любовник. Играл в основном в провинции. В Харькове у Н. Н. Синельникова он проработал 10 сезонов, имел выдающийся успех.
[24] Фототипия — вид печатной графики с использованием фотопроцессов, альтернатива фотографии, во многих музеях по классификации источников фототипии учтены как фотографии.
[25] URL: http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st035.shtml (дата обращения: 01.11.2022).
[26] URL: http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st035.shtml (дата обращения: 01.11.2022).
[27] URL: https://vakhtangov.ru/show/auditor/ (дата обращения 01.11.2022).
[28] ДГ КП-1314/1-3 Ф-73-75.
[29] ДГ КП-1585-1587 Ф-77-79.
[30] *Золотусский И.* Виват, Зеленоград! // Версты. 2002. 20 июня. С. 1.

Л. И. Черепанова

Собрание фотографий с автографами в фондах Музея Большого театра России

В конце XIX века при дирекции Императорских театров была учреждена фотографическая мастерская для фотографирования костюмов, декораций, бутафорских вещей, портретов артистов и сцен из спектаклей. В дальнейшем это оказало огромную пользу театральному делу — как в отношении актерской и режиссерской практики, так и в смысле ценного вклада в историю театра.

В предисловии к первому номеру «Ежегодника императорских театров» сказано: «Настоящее издание — первый в своем роде опыт иллюстрированного отчета деятельности Императорских театров. Издатели сочтут свою задачу выполненной, если любители театра найдут в помещенных здесь сведениях и рисунках — материалы для восстановления общей картины сезона 1890–1891 годов, а будущий театральный историк — достаточное количество фактических данных, достоверность и точность которых обеспечена их заимствованием из официального источника»[1]. Первые снимки артистов и сцен из спектаклей были сделаны фотографами Императорских театров И. Г. Дьяговченко, Р. Ю. Тиле, К. А. Фишером. Фиксация сцен из спектаклей производилась в театре в отсутствие зрителей, а артистов — в фотоателье. «Съемки костюмированных портретов в ателье были связаны с определенными неудобствами. Артисты отправлялись к фотографу с внушительным багажом, включающим костюмы, аксессуары, предметы бутафории, и, прежде чем предстать перед камерой, гримировались, облачались в театральную одежду. Они позировали на фоне условных декораций съемочного павильона, в отвлеченных позах, лишь костюмы и грим „играли“ на сценический образ»[2].

К. Фишер. Балетмейстер А. А. Горский. Фотография с дарственной надписью П. В. Кандаурову. 1904. Желатиносеребряный отпечаток, чернила. 18,2 × 13. КП-3551/318. ФА-318. © Музей Большого театра России

В 1900-е годы благодаря балетмейстеру А. А. Горскому в Большом театре появилось особое помещение, предназначенное для такого рода съемок. Балерина О. Некрасова вспоминала: «Раньше снимать было трудно, но он потребовал специальное помещение под сценой, и после генеральной репетиции все шли сниматься в костюмах. Это нововведение стоило дорого, но Горскому удалось его провести»[3]. По долгу службы он и режиссировал съемки — давал рекомендации танцовщикам при выборе позировок, определял мизансцены, необходимые в фиксации, утверждал образцы готовых снимков.

Сам балетмейстер горячо увлекался искусством фотографии, являлся членом Русского фотографического общества в Москве. Одним из первых он стал создавать фотопортреты учеников и фотофиксировать танцевальные композиции. Это давало возможность рассматривать и разбирать достоинства и недостатки исполнения. И хотя несовершенная на тот момент техника не позволяла еще фиксировать прыжок, точность изображения способствовала педагогической практике.

Горский стремился в фотографии не только воспроизвести точность движения, но и создать художественное произведение. Более 35 постановочных композиций с собственным сюжетом («Она умирает», «Знаешь, кто я?» и др.) и 27 танцевальных композиций, снятых по принципу кинокадров, связанных скрытым движением, были собраны в «Хореографические фотоэтюды» — едва ли не единственный на тот момент жанр в театральной фотографии. Благодаря сотрудничеству с выдающимися художниками А. Я. Головиным и К. А. Коровиным в 1910-е годы Горский увлекся цветной фотографией и провел множество опытов в трехцветной печати. Чудом уцелевшая часть ценного архива Горского сегодня занимает особое место в музейном фонде Большого театра. В 2018 году он был опубликован[4].

В 1918 году, после расформирования московской конторы Дирекции Императорских театров, часть фотографий была передана в архив Большого театра и в настоящее время составляет фонд фотографий с 1859 по 2003 годы и насчитывает более 40 000 единиц хранения. Первоначально фотографии классифицировались по разделам: портреты артистов в жизни, в ролях и сцены из спектаклей[5]. Планомерное пополнение фонда выросло

А. Горский. Хореографические композиции с участием М. Кандауровой, М. Горшковой, Е. Андерсон. [1910-е]. Желатиносеребряный отпечаток. 14 × 21. КП-3884. ГК 17372791. © Музей Большого театра России

в 20 коллекций, раскрывающих разнообразие всей творческой и общественной жизни Большого театра. Постепенно в особый фонд было выделено собрание фотографий с автографами, которое сегодня насчитывает свыше 1800 единиц хранения, охватывая период с 1873 года до наших дней. Его основу составляют фотографии с автографами артистов, постановщиков, сотрудников Большого театра, композиторов, театральных деятелей, гастролеров. В небольшую часть вошли изображения артистов других театров: Оперы С. И. Зимина, Мариинского театра (в советские годы — ГАТОБ им. С. И. Кирова), Малого театра и других.

Не каждый артист оставляет подробные воспоминания о жизни и творчестве, и тогда письма, автографы, открытки современников помогают воссоздать атмосферу, в которой работалось и созидалось. Особенность фотографии с автографом — в объединении двух типов источников — фотоизображения и письменного документа. Собственноручная памятная надпись или короткая подпись придают фотоснимку новые, индивидуальные черты, а развернутый текст может сообщать дополнительную информацию об авторе или адресате. Как правило, автографы рубежа XIX–XX веков, оставленные на фотографиях и почтовых карточках, носили комплиментарный характер, подчеркивая привлекательные черты одариваемого. Можно сказать, что фотографии с автографами продолжили традиции альбомной культуры XIX века — в них также могли использоваться поэтические послания известных авторов, афоризмы и цитаты из популярных произведений, собственные сочинения[6]. За каждым автографом стоит история доверительных взаимоотношений — творческих или человеческих.

Самый ранний автограф коллекции датируется 1873 годом и принадлежит артистке балета М. П. Станиславской. Выпускница петербургской театральной школы, прослужив год в Мариинском театре, в 1872 году попросила о переводе в московский Большой театр и стала одной из ведущих солисток. В 1900 году она, будучи преподавателем Московского театрального училища, приветствовала хореографа-петербуржца А. А. Горского, командированного в Москву для руководства императорской балетной труппой. Дружеским расположением к балетмейстеру-реформатору также наполнены автографы артистов В. И. Мосоловой, М. М. Мордкина, Л. А. Рославлевой, Е. В. Гельцер, М. В. Васильевой, дирижера и композитора А. Ф. Арендса, а также коллег из Мариинского театра — Э. Чекетти, О. И. Преображенской и Е. А. Смирновой. В свою очередь Горский оставил автограф-размышление другу, единомышленнику, режиссеру московского балета П. В. Кандаурову: «Заниматься искусством, чтобы приобрести славу великого человека, и постоянно изобретать средства для достижения популярности и почетного звания — вернейший путь

к полному ничтожеству. Рёскин»[7]; «В нашем искусстве слава приходит только тогда, когда от всего созданного нами и нас остается один прах. Она идет далеко позади нас, но не будем обертываться чтобы ее увидеть, увидев ее, захотим пойти ей на встречу и, конечно, пойдем назад, а она, стыдливо отвернувшись, побежит впереди, и мы никогда не догоним ее! 1904 г.». Сотрудничество и дружба связывали солиста оперы, впоследствии управляющего конторой московских Императорских театров, С. Т. Обухова-Волынского с коллегами по сцене. В музее сохранился альбом с дарственными надписями солистов оперы Л. В. Собинова, Е. Г. Азерской, Е. И. Збруевой, С. Е. Трезвинского, Н. В. Салиной, Э. И. и Г. И. Кристман, хормейстера У. И. Авранека, режиссера Р. В. Василевского, директора Императорских театров В. А. Теляковского.

Также в фонде хранятся фотографии с автографами, адресованными солистке оперы и педагогу Е. А. Лавровской от учеников Е. Я. Цветковой, В. М. Ростен, А. М. Пасхаловой, Е. И. Збруевой, А. Н. Шперлинг, П. Л. Буравцова; певцу П. А. Хохлову, художнику — машинисту сцены К. Ф. Вальцу от солиста оперы и режиссера А. И. Барцала; певцу С. Е. Трезвинскому от солистов оперы Б. Б. Корсова, Н. Н. Фигнера, режиссера Р. В. Василевского.

Довольно широк был круг общения артистов Большого театра. Среди авторов и адресатов множество имен выдающихся людей — почитателей искусства. Балерина Е. В. Гельцер адресует автограф русскому археологу, ученому секретарю и хранителю коллекций Российского исторического музея В. И. Сизову; режиссер оперы В. В. Василевский, певицы Е. К. Мравина, А. П. Крутикова, артисты итальянской оперы Э. Стефани, М. Баттистини, Ф. В. Литвин, дирижер и хормейстер И. К. Альтани — «хорошему человеку и веселому собеседнику», «чуткому ценителю искусства» инженеру О. А. Гиллю; солист оперы Ф. И. Шаляпин, писатели А. П. Чехов, П. П. Гнедич и А. Н. Плещеев — врачу Н. Н. Оболонскому; писательница и переводчица Т. Л. Щепкина-Куперник — солисту оперы А. В. Богдановичу.

В коллекции Музея хранится 40 фотографий с автографами Л. В. Собинова солистам оперы М. Г. Гуковой и А. В. Богдановичу, П. В. Кандаурову, супруге управляющего Московской конторой Императорских театров Ю. Г. фон Бооль и другим.

Значительную часть собрания составляют фотографии с автографами иностранных гастролеров конца XIX — начала XX века: оперных артистов Т. Сальвини, Л. Джиральдони, А. Котоньи, С. Арнольдсон, Т. Руффо, балерин К. Брианца, Э. Гримальди и др. Бесспорным кумиром российской оперной сцены тогда был «король баритонов» М. Баттистини. В музейном фонде более 20 автографов певца, адресованных балеринам А. А. Джури, И. И. Торнаги (Шаляпиной), драматической актрисе А. Г. Коонен, солистам оперы В. В. Люце, С. А. Борисоглебскому.

Автографы артистов Мариинского театра также представлены именами солистов оперы Н. Н. и М. И. Фигнер, И. В. Ершова, солистов балета А. П. Павловой, М. Ф. Кшесинской, М. М. Фокина, Н. М. Дудинской.

Неотъемлемой частью европейской культуры начала XX века стали Русские сезоны С. П. Дягилева[8], в которых принимали участие артисты петербургских и московских Императорских театров. В собрании Музея хранится автограф выдающегося русского и американского дирижера Э. А. Купера — артисту оркестра Большого театра трубачу П. Я. Лямину: «На приятное воспоминание блестящему трубачу Лямину, подвизавшемуся совместно со мною в течение пятнадцати лет в Москве и Париже. 1909–1922 гг.». Ценным является и автограф

Неизвестный автор. Солист оперы Ф. И. Шаляпин в роли Досифея. Опера «Хованщина» М. П. Мусоргского. Фотография с дарственной надписью Ф. Ф. Федоровскому. 1913. Фотоотпечаток, чернила. 21,5 × 15,7. КП-4669/887. ФА-1687. © Музей Большого театра России

солиста Императорских театров Ф. И. Шаляпина: «Милому художнику Фед. Федоровскому на память о спектакле в Париже от его поклонника Ф. Шаляпина. 15 juin 913. Paris». Федоровский был приглашен Дягилевым для оформления оперы «Хованщина» М. П. Мусоргского, во время работы над которой и состоялась встреча Шаляпина — Досифея и начинающего талантливого художника, впоследствии одного из основоположников большого исторического стиля в художественном оформлении Большого театра[9].

В 1920-е годы в фонд поступили автографы артистов бывшей Оперы С. И. Зимина[10]. Ее основатель, Сергей Зимин, в процессе реорганизаций в советские годы стал сотрудником Большого театра, и небольшая часть архива частного театра перешла в музейное хранение. Особый интерес представляет автограф немецкого дирижера Бруно Вальтера, который в 1914 году дирижировал оперой «Дон Жуан» В. Моцарта в Опере С. И. Зимина. Он стал одним из первых именитых зарубежных маэстро, посетивших с гастролями Советскую Россию в 1920 году, а в 1923-м дирижировал оперой «Пиковая дама» П. И. Чайковского в Большом театре. Пополнение фонда происходило также благодаря дарам или закупкам у частных лиц и в букинистических магазинах. Так в коллекцию были включены фотографии с автографами певицы Н. И. Забелы-Врубель, переданные дочерью профессора В. П. Сербского. Благодаря солистке балета Р. С. Стручковой в музей поступил небольшой архив вдовы композитора и музыковеда Б. В. Асафьева. В составе архива фотографии с автографами М. М. Плисецкой,

адресованные И. С. Асафьевой и дирижеру А. С. Ройтману, одна из последних открыток эмигрировавшего в 1928 году композитора-экспериментатора И. М. Шиллингера.

В советские годы в театре работали штатные фотографы, в обязанности которых входило отснять весь творческий процесс, начиная с работы в классах, репетиционных залах и на сцене; после представления готового спектакля публике ими снимались все акты, мизансцены, группы, разные составы исполнителей в ролях. Фотоматериал позволял сложить спектакль целиком и оставить его для истории.

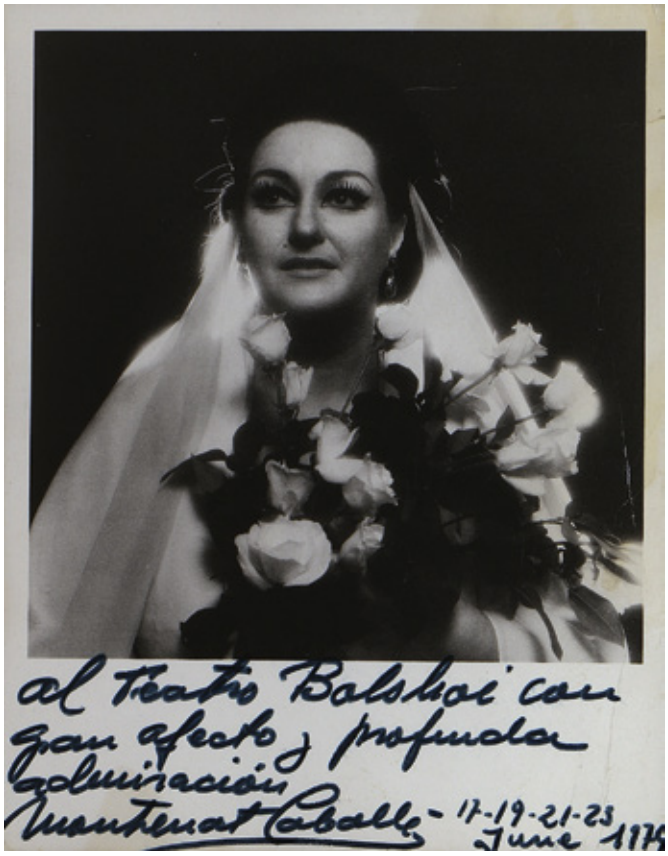
В 1960-е годы сотрудники Музея продолжили комплектовать фонд с целью отразить в автографе отношение артистов, постановщиков к исполненным ролям, службе в Большом театре и музею как хранителю истории театра. Из области личных взаимоотношений между автором и адресатом содержание автографа переходило в область общекультурного контекста: звучали размышления о созданных образах в классических и новых советских произведениях, подводились итоги творческой работы. Так в коллекции появились автографы солистов оперы В. М. Политковского, Е. К. Катульской, Е. А. Степановой, И. С. Козловского, Н. Д. Шпиллер, Н. С. Ханаева, З. И. Анджапаридзе, Г. Ф. Большакова, С. Я. Лемешева, А. И. Батурина. А. П. Иванова, И. И. Петрова, В. М. Фирсовой, Е. Е. Нестеренко и др. М. П. Максакова адресовала Музею Большого театра пожелание «процветания и выхода „в народ“, чтобы все драгоценное, собранное десятилетиями, засверкало бы новой жизнью» (1966). Были собраны автографы солистов балета А. И. Абрамовой, О. В. Лепешинской, Г. С. Улановой, А. И. Радунского, В. В. Васильева, М. Э. Лиепы, В. В. Лопухиной, Н. Б. Фадеечева, Н. В. Тимофеевой, С. М. Мессерер, Ю. Т. Жданова, А. А. Михальченко и других.

Почти бессменный дирижер балета Большого театра в 1923–1963 годах Ю. Ф. Файер в своем автографе искренне признавался: «Счастлив, что вся моя творческая жизнь связана с любимым Большим театром. 10 апреля 1968 г.» Среди имен дирижеров автографы Э. Бевиньяни (Италия), А. Ф. Арендса, В. И. Сука, Л. П. Штейнберга, А. Никиша (Венгрия), В. В. Небольсина, О. А. Димитриади. Часто посещавший Музей дирижер Ф. Ш. Мансуров писал: «Дружному, энергичному коллективу музея Большого театра СССР мои самые искренние и наилучшие пожелания благополучия и успехов во всем. 1982 г.».

В фонде много автографов артистов, приезжавших на гастроли, режиссеров-постановщиков, хореографов или членов жюри международных конкурсов. Каждое выступление становилось событием и для артистов, и для публики. Отклики на участие в спектаклях Большого театра оставили певцы Н. Гедда (Швеция), Н. Гяуров и Д. Узунов (Болгария), Марио дель Монако, Тоти даль Монте, Р. Тебальди, М. Френи, К. Бергонци и Р. Скотто (Италия), Н. Херля и Е. Черней (Румыния), Дж. Лондон, Ш. Веррет, М. Доббс, Дж. Лондон (США), П. Доминго и М. Кабалье (Испания), артисты балета М. Денар, И. Шовире, хореограф Р. Пети (Франция), Альберто Алонсо (Куба), оперный режиссер Э. Фишер (Германия) и многие другие.

Значимая часть автографов принадлежит композиторам Э. Ф. Направнику, Р. Е. Дриго, Н. А. Римскому-Корсакову, А. Т. Гречанинову, С. В. Рахманинову, М. М. Ипполитову-Иванову, А. К. Глазунову, Р. М. Глиэру, М. И. Красеву, О. С. Чишко, Р. К. Щедрину.

В 1976 году Большой театр отмечал 200-летие со дня основания. В качестве почетного гостя юбилейные торжества посетил крупный деятель мировой хореографии Серж Лифарь. Он преподнес в дар две фотографии с автографами П. И. Чайковского и Ф. И. Шаляпина. Автограф композитора адресован салонной певице М. П. Бенардаки. Живя в



Неизвестный автор. Солистка оперы М. Кабалье (Испания) в роли Нормы. Опера «Норма» В. Беллини. Фотография с дарственной надписью. 1974. Фотоотпечаток, фломастер. 15,7 × 12,3. КП- 3551/629. ФА-629. © Музей Большого театра России

Париже, она организовывала в своем доме музыкальные вечера и симфонические концерты, пропагандировала русскую музыку, в том числе произведения Чайковского. На обороте фотографий — автограф и штамп дарителя: «В дар Родине. Сергей Лифарь. Москва. 2⅕ 1976».

Фонд по-прежнему активно пополняется благодаря встречам музейных сотрудников с артистами за кулисами, после репетиций, в дни премьер и юбилеев. Среди новых имен — хореографы Б. Я. Эйфман, Ю. М. Посохов, Дж. Ноймайер, П. Ш. Сорокин, оперные режиссеры Д. Ф. Черняков, Л. А. Додин, солисты балета Н. Д. Касаткина, С. Д. Адырхаева, Н. В. Павлова, А. Н. Ветров, М. Ивата, Ю. В. Клевцов, Н. П. Осипова, С. Ю. Захарова, Е. В. Крысанова, композиторы Л. А. Десятников и И. А. Демуцкий, солисты мировых оперных театров — участники премьер на сцене Большого театра — Н. Крастева, М. А. Гулегина, А. Ю. Нетребко, Ю. Эйвазов, Н. Мавлянов, И. Абдразаков и другие.

Сегодня в театре работают как штатные, так и приглашенные фотографы. У артистов появилась возможность самостоятельно выбирать снимки, на которых они хотели бы оставить высказывание, созвучное запечатленному моменту. Это может быть и отражение работы над вчерашней премьерой современных артистов, а может, и взгляд в прошлое опытных мастеров: «Счастье было участвовать в создании спектакля, где отчетливо выражен русский колорит, звучит прекрасная музыка Прокофьева» (Борис Акимов. 28.11.2018 г.).

Недавно в Музей поступили архивы солисток оперы И. Архиповой, К. Держинской, Л. Масленниковой, Л. Алемасовой, концертмейстера К. Костырева. В их

А. Макаров. Солист балета Б. Б. Акимов в роли Курбского. Балет «Иван Грозный» на музыку С. С. Прокофьева. Фотография с автографом. 2018. Фотоотпечаток, чернила. 20 × 30. КП-4669/7. ФА-807. © Музей Большого театра России

составе необычные, редкие автографы, над которыми ведется работа по атрибуции. Уверены, что они внесут новые краски в творческие биографии артистов и дополнят историю Большого театра.

Благодаря кропотливой и бережной работе музейных сотрудников предыдущих поколений, в тяжелых условиях нехватки помещений и качественного хранения был собран уникальный материал, позволяющий наиболее полно и разнообразно представить историю Большого театра. Изначально признанная чрезвычайно полезной театральными коллективами фотография на протяжении XX века и по сей день остается значимым художественным документом театрального искусства, несмотря на появление видеозаписи. Сегодня Музей Большого театра не только продолжает комплектовать фонд с автографами, но и ведет работу над правильной консервацией, реставрацией старых поступлений. Автографы, сделанные чернилами, карандашами, фломастерами, являются хрупкими свидетельствами театральной истории, которые необходимо сохранить для достоверного изучения художественных процессов.

---

[1] ЕИТ. Сезон 1890/1891. СПб., 1892. С. 311.

[2] *Сабурова Т. Г.* Московский Императорский Большой театр в фотографиях. Альбом. М., 2013. С. 29.

[3] *Некрасова О. В.* Воспоминания // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб., 2000. С. 197.

[4] Александр Горский: балетмейстер, художник, фотограф. Из коллекции Музея Государственного академического Большого театра России. М.: Фонд «Связь эпох», 2018. 272 с.

[5] Московский Императорский Большой театра в фотографиях: 1860–1917. Из коллекции Музея Большого театра. М.: Кучково поле, 2013. 344 с.

[6] *Петрова А. В.* Изучение рукописных альбомов в отечественной науке (XIX — начало XXI в.) // Библиотековедение. 2020. № 69 (3). С. 271–280.

[7] Цитата из книги «Теория красоты» (1869) Джона Рёскина (1819–1900) — английского писателя, художника, теоретика искусства, литературного критика и поэта, оказавшего большое влияние на развитие искусствознания и эстетики второй пол. XIX — нач. XX века.

[8] *Схейен Ш.* Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. Азбука-Аттикус, 2017. 608 с.

[9] Федор Федоровский. Легенда Большого театра. М.: СканРус, 2014. 364 с.

[10] *Боровский В. Е.* Московская опера С. И. Зимина. М.: Советский композитор, 1977. 192 с.

М. З. Воробьева

Фотохроника сценических постановок музыкальных произведений Т. Н. Хренникова (по материалам архивного фонда композитора в Российском национальном музее музыки)

Имя композитора и музыкального деятеля Тихона Николаевича Хренникова вписано в историю театра еще с 1930-х годов. Его плодотворная композиторская деятельность может служить образцом творческого долголетия. Историки театра и биографы Т. Н. Хренникова насчитывают в его наследии восемь опер, пять балетов, четыре оперетты и более десятка драматических спектаклей. С 1960-х годов начал формироваться архивный фонд Т. Н. Хренникова в Музее музыки (тогда еще в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки).

Фонд содержит порядка 30 тысяч единиц хранения, среди которых не только музыкальные рукописи, но и материалы, связанные со страницами личной, общественной и творческой жизни композитора[1]. Помимо очевидной исторической значимости, ценность архива обусловлена тем, что он является источником уникальных сведений об утраченном контексте культурной жизни нашей страны. Т. Н. Хренников поддерживал общение с актерами, режиссерами, директорами и художественными руководителями театров, имена которых сегодня просто выпали из информационного пространства. В документах встречаются как широко известные, так и забытые сегодня названия творческих коллективов из разных уголков Советского Союза и зарубежных стран.

Обширна фотографическая часть архива — более 17 тысяч фотоотпечатков. Полторы тысячи из них так или иначе отражают историю сценических воплощений произведений композитора: репетиции, спектакли, портреты и групповые снимки актеров, режиссеров, дирижеров, а также сценки из закулисья. Не все постановки оставили по себе фотографические свидетельства, и далеко не все фотографии попали в архив композитора[2]. От нескольких постановок остались фотографии только в виде публикаций в прессе, содержащих рецензии музыкальных критиков[3].

Таким образом, фотохроника включает свидетельства о постановках в театрах различных городов и стран с 1935 по 2001 год. В ней нашли отражение 15 произведений, созданных Т. Н. Хренниковым в разных жанрах. Это шесть опер: «В бурю», «Мать», «Безродный зять» («Фрол Скобеев»), «Мальчик-Великан», «Доротея», «Золотой теленок»; четыре балета: «Наш двор», «Любовью за любовь», «Гусарская баллада», «Капитанская дочка»; оперетты «Сто чертей и одна девушка» и «Белая ночь», мюзикл «Чудеса, да и только!»; спектакли «Давным-давно» и «Много шума из ничего».

Создание фотохроники оправдано уже тем, что она является одним из инструментов, позволяющих упорядочить информацию, сопоставить изображения, надписи на фотографиях. Ориентиром служат главным образом подписи и штампы на снимках, сделанные самими фотографами, но это скорее исключение. Не всегда авторство фотографий можно установить достоверно.

Так как большинство снимков осталось без указаний на авторство, то до сих пор продолжается уточнение их атрибуции, исправляются явные ошибки описания и датировки. Особое внимание приходится уделять надписям на обороте, сделанным гораздо позже создания фотографий — нередки случаи ошибочной атрибуции перед

М. А. Инсаров. ЦТКА. Музыкальная комедия «Давным-давно» (композитор Т. Н. Хренников). Сцена с куклой. Л. И. Добржанская в роли Шуры Азаровой. Свердловск. 1942. Бромосеребряный отпечаток. 21 × 16. РНММ. Ф-224-16780. ВМОМК КП-14633/14539. © Из собрания Музея музыки

Б. С. Борисов. ГАБТ. Опера «Мать» на музыку Т. Н. Хренникова. Сцена из спектакля. И. К. Архипова в роли матери. Москва. 1957. Бромосеребряный отпечаток. 24 × 18. РНММ. Ф-224-17771. ВМОМК КП-14633/15530. © Из собрания Музея музыки

передачей фотографий в музей. Подспорьем в этой кропотливой работе являются другие архивные свидетельства: письма, телеграммы, афиши и программы спектаклей, мемуарные заметки.

Т. Н. Хренникову преподносили свои работы признанные мэтры Б. Д. Фабисович и Е. И. Явно[4] — сделанные ими фотопортреты стали широко известны. Профессионалы-фотожурналисты Л. А. Великжанин, А. С. Батанов, И. Р. Тункель и А. А. Макаров[5] через публикации в газетах и журналах доносили до широких масс образы новых спектаклей на музыку Хренникова, а лучшие свои кадры они дарили ему. Наряду со знаменитыми, встречаются подписи неизвестных фотографов, информацию о которых найти не удалось. Не всегда представлялось возможным расшифровать даже имена многих из них. Ряд фотографов связан только со съемками театральных событий.

Постановки в Государственном академическом Большом театре (ГАБТ) запечатлены сериями фотографий Ф. И. и Г. Ф. Соловьевых[6], Б. С. Борисова. В Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — А. А. Степановым[7], М. А. Инсаровым[8] и Подгорским. В других городах Советского Союза фотоисторию спектаклей создали: Э. З. Легов и П. В. Федотов (Ленинград), В. И. Крупин (Горький), Б. П. Ананьев (Куйбышев), Эйно Рейнапу (Тарту), Сергей Шехтман (Кишинев). Зарубежные постановки произведений Т. Н. Хренникова отразили в своем творчестве фотографы: Ян Ханусик (Бытом, Польша), М. Ползович (Нови Сад, Сербия), Ставрев (Русе, Болгария), Василка Балевска (София, Болгария). Большую серию дрезденских фотографий составили фотографы из ГДР: Рихард Петер, А. Пасковяк, Вернер Фрост, Ютта Ландграф.

Отдельного рассмотрения заслуживает наследие фотографа М. А. Инсарова. Благодаря по-семейному близкому положению к композитору, Инсаров часто фотографировал закулисную жизнь театра, а также артистов, музыкантов и режиссеров, многие из которых нередко бывали гостями в доме Хренниковых и были запечатлены в домашней обстановке. Получилось так, что огромный массив неразобранных фотографий Инсарова перешел в архив композитора (порядка тысячи фотоотпечатков, иногда с негативами).

Собственно театральных фотографий, созданных и подписанных М. А. Инсаровым, где присутствуют актеры в костюмах, декорации, сцена и зрительный зал, интерьеры театра и портреты создатели спектаклей, — более четырех сотен. Можно только предположить, что часть из неподписанных фотографий принадлежит именно ему, но это предположение нуждается в дополнительном расследовании.

По количеству фотографий в архиве композитора М. А. Инсаров уступает только К. А. Хренниковой[9]. Будучи фотографом-любителем, она буквально составила летопись жизни композитора. Фотографировала увлеченно и много, при этом театральная сцена практически не попадала в ее объектив. Она специализировалась на домашних и кулуарных съемках. Интересны ее групповые и портретные снимки театральных деятелей, которые с удовольствием позировали ей. К сожалению, ее фотографии тоже крайне редко авторизованы.

В перечень театров, в которых были сделаны фотографии, составляющие хронику сценических постановок на музыку Хренникова входят: Государственный академический Большой театр СССР, Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Московский камерный музыкальный театр, Московский государственный детский музыкальный театр имени Н. И. Сац, Московский театр оперетты, Театр имени Е. Вахтангова (Москва), Центральный театр Красной Армии[10] (Москва), Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Ленинградский театр музыкальной комедии, Куйбышевский театр оперы и балета, Челябинский театр оперы и балета имени М. И. Глинки, Свердловский театр оперы и балета имени А. В. Луначарского, Свердловский государственный театр оперетты, Новосибирский театр оперы и балета, Молотовский областной театр оперы и балета (Пермь), Театр оперы и балета имени А. С. Пушкина (Горький), Государственный академический театр оперы и балета имени Алишера Навои, Киевский театр оперетты, Молдавский театр оперы и балета (Кишинев), Театр «Вайнемуйне» (Тарту), Дрезденский театр оперы и балета (ГДР), Сербский национальный театр (Нови Сад), Музыкальный балетный театр «Стефан Македонский» (София, Болгария), Театр «Софийская опера» (Болгария), Русенская народная опера (Русе, Болгария), Государственная Силезская опера (Бытом, Польша), Исландский национальный театр (Рейкьявик).

Материалы хроники группируются сначала по названиям спектаклей, а уже затем, внутри этих групп, распределяются по театрам и далее по годам. Отдельными строками указываются сюжеты и имена персонажей, попавших в кадр. Некоторые кадры были отпечатаны не в одном экземпляре, поэтому хроника основана не на количестве отпечатков, а на главном сюжете фотографий.

Ю. Ландграф. Дрезденский театр оперы и балета. Опера «В бурю» на музыку Т. Н. Хренникова. Сцена из спектакля: В штабе атамана Антонова. Дрезден. 1956. Бромосеребряный отпечаток. 17,3 × 23,5. РНММ. Ф-224-6815. ВМОМК КП-14633/4570. © Из собрания Музея музыки

Отличающиеся кадры с одним и тем же сюжетом рассматриваются как элементы серии. В круглых скобках по возможности указано имя фотографа, место и дата создания фотографии. Отсутствие указания имени фотографа говорит о неустановленном авторе. Место и дата, определяемые по косвенным признакам, даются в квадратных скобках.

Спектакль «Много шума из ничего»[11]
Театр имени Е. Вахтангова[12]
Двойной портрет[13]: Ц. Л. Мансурова в костюме Беатриче и Т. Н. Хренников (Б. Д. Фабисович. Москва, 1935).
Двойной портрет[14]: И. М. Рапопорт и Т. Н. Хренников (1936).
Исландский национальный театр[15]
Серия сцен из балетного спектакля[16]. М. Э. Лиепа в роли Клавдио (Рейкьявик. 1977).

Спектакль «Давным-давно»
Центральный театр Красной армии (в эвакуации)[17]
Серия портретов артистов в костюмах[18]: Л. И. Добржанская в роли Шуры Азаровой, В. Н. Пестовский в роли поручика Ржевского, А. Е. Хохлов в роли фельдмаршала и другие (М. А. Инсаров. Свердловск, 1942).
Центральный театр Советской Армии
Сцена из спектакля[19]: Л. М. Фетисова в роли Шуры Азаровой с куклой (Москва, 1955).

Опера «В бурю»[20]
Московский музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко[21]
Двойной портрет[22]: В. И. Немирович-Данченко и Т. Н. Хренников (Е. И. Явно. Москва, 1939).
В. И. Немирович-Данченко репетирует с артистами своего театра одну из сцен оперы[23] (Е. И. Явно. Москва, 1939).
Серия фотографий[24], отражающих драматическую историю репетиций и работы В. И. Немировича-Данченко с актерами ([Москва, 1939]).
Серия эскизов декораций[25] ([Москва, 1939]).
Групповая фотография после премьеры[26]: Н. Е. Вирта, Т. Н. Хренников, актеры: В. А. Канделаки в костюме Сторожева и А. Н. Аникиенко в костюме Листрата (Л. А. Великжанин. Москва. 10 октября 1939).
Серия фотооткрыток[27]: сцены из спектакля, портреты создателей спектакля: основатель и художественный руководитель театра В. И. Немирович-Данченко, композитор Т. Н. Хренников, режиссеры П. А. Марков и П. С. Златогоров, дирижер Е. А. Акулов и художник Б. И. Волков. Портреты артистов: И. А. Петров в роли Ленина, И. Г. Блинков в роли Фрола, А. Е. Кузнецова в роли Наталии, А. Н. Аникиенко в роли Листрата, С. М. Големба в роли Аксиньи, Н. Е. Пермяков в роли Леньки, В. А. Канделаки в роли Сторожева, Н. Д. Михеев в роли Антонова ([Москва, 1939–1940]).
Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова

Г. Ф. Соловьев. ГАБТ. Балет «Гусарская баллада» на музыку Т. Н. Хренникова. Е. С. Максимова в роли Шуры Азаровой. Москва. [1980]. Бромосеребряный отпечаток. 24 × 18,5. РНММ. Ф-224-17002. ВМОМК КП-14633/14761. © Из собрания Музея музыки

Серия групповых фотографий и портретов артистов[28]: Т. Н. Хренников играет на пианино отрывки из своей оперы, вокруг стоят: дирижер О. М. Брон, художник И. М. Рабинович, режиссер-постановщик Л. В. Баратов и актер Н. К. Печковский в костюме Леньки. О. Ф. Мшанская в роли Аксиньи, А. Н. Ульянов в роли Листрата, М. С. Шевердякова в роли Наталии, Н. К. Печковский в роли Леньки, Ф. Оганян и другие (Ленинград, [1939–1940]).

Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко[29]

Серия сцен из разных действий оперы с артистами[30]: Г. Д. Дударев в роли Фрола, И. А. Петров в роли Ленина, Н. И. Кедров в роли Андрея (А. С. Батанов. Москва, декабрь 1952).

Серия сцен из разных действий оперы и портреты артистов[31]: Д. Ф. Потаповская в роли Наталии, В. Радзиевский в роли Леньки, В. А. Канделаки в роли Сторожева (М. А. Инсаров. Москва, [1952–1959]).

Свердловский театр оперы и балета имени А. В. Луначарского[32].

Серия портретов артистов: Э. Шмаукстель в роли Косовой, Н. Пукин в роли Ленина, Болдырев в роли Листрата, С. Д. Осколков и [Бакалин] в роли Сторожева, В. М. Нестягина в роли Наталии, Ведерников в роли Андрея, Н. К. Даутов в роли Леньки, А. И. Экало в роли Фрола, артист В. В. Ткаленко (Свердловск, [1952–1953]).

Молотовский областной театр оперы и балета[33]

Сцена из спектакля и серия портретов артистов[34]: Л. А. Лубенцова в роли Косовой, А. С. Фирсанов в роли офицера, Н. Н. Сильвестрова в роли Наташи (Молотов, 1953).

Театр оперы и балета имени А. С. Пушкина

Серия фотооткрыток[35]: эскизы декораций и сцен спектакля художника В. М. Мазанова, сцены из спектакля, портреты артистов: Н. А. Левкоев и Г. Е. Писарев в роли Ленина, И. Г. Малинина в роли Наталии, А. Суханов в роли Сторожева, А. Прохорова и М. Л. Чиненкова в роли Косовой, А. А. Белокринкин в роли Чирикина, Гвоздев в роли Андрея, В. Райцев в роли Листрата, Дружков в роли Антонова. Г. Д. Шульпин в роли Леньки (Горький, [1953–1956]).

Портреты артистов[36]: М. Л. Чиненкова в роли Косовой, Г. Е. Писарев в роли Ленина (Горький, [1956]).

Дрезденский театр оперы и балета (ГДР)

Серия групповых фотографий во время репетиций артистов с композитором и дирижером[37] (Р. Петер. Дрезден, 1956).

Серия сцен из спектакля[38] (Ю. Ландграф. Дрезден, 1956).

Портрет Т. Н. Хренникова[39] (Ю. Ландграф. Дрезден, 1957).

Сцена из спектакля, показанного на Берлинском фестивале, с артистами: Карл-Фридрих Хёльцке в роли Леньки, Рут Глова-Буркхардт в роли Наташи[40] (Ю. Ландграф. Берлин, 12 ноября 1958).

Серия сцен из спектакля[41]. Серия портретов дирижера Рудольфа Нейгауза и Т. Н. Хренникова во время репетиций (В. Фрост. Дрезден, 1956).

Двойной портрет Р. Нейгауза и Т. Н. Хренникова[42]. Серия групповых фотографий четы Хренниковых в зрительном зале во время репетиций[43] (А. Пасковяк. Дрезден, 1956).

Серия фотографий пребывания семьи Хренниковых в гостях у Р. Нейгауза[44] (К. А. Хренникова. Дрезден, 1956).

Русенская народная опера (Болгария)

Серия групповых портретов Т. Н. Хренникова с дирижером Р. Райчевым, режиссером С. Трифоновым, артистами (Н. Здравков в костюме Леньки, М. Бохочек в костюме Наталии), дирижером Т. Поповым и другими представителями оперного театра[45] (К. А. Хренникова. Русе, 11 сентября 1959).

Серия сцен из спектакля[46]. Портрет артистки: Н. Середа в роли Наталии (Русе, 1959).

Серия сцен из спектакля[47] (Ставрев. Русе, 1967).

Молдавский театр оперы и балета

Серия групповых фотографий после премьеры: на сцене, закулисные встречи с создателями спектакля, выступление Т. Н. Хренникова и Д. Г. Гершфельда на Кишиневском телевидении[48] (К. А. Хренникова. Кишинев, январь 1962).

Групповые фотографии после премьеры: закулисные встречи с гостями спектакля, запись на Кишиневском телевидении[49] (С. Шехтман. Кишинев, январь 1962).

Опера «Мать»[50]

Государственный академический большой театр СССР[51]

Групповые фотографии[52]. Репетиция с оркестром. Т. Н. Хренников и дирижер Б. Э. Хайкин. Сцена из первого действия оперы. Серия сцен из четвертого действия оперы (А. С. Батанов. Москва, 1957–1958).

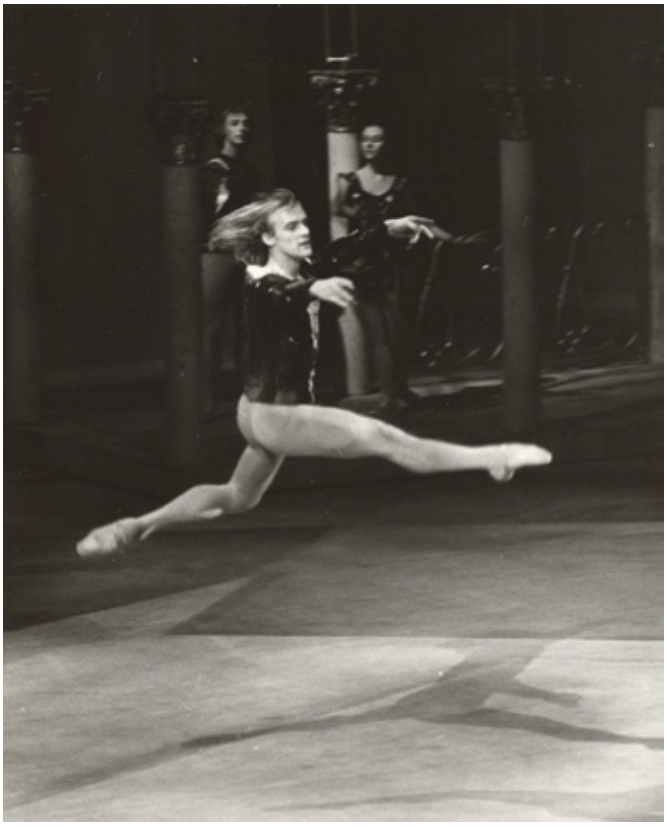
Серия сцен из спектакля и портретов артистов: Ю. Дементьев, М. Киселев и А. Масленников в роли Павла Власова, Л. Масленникова в роли Саши, В. И. Борисенко и И. К. Архипова в роли Ниловны, А. Григорьев в роли купчика и другие артисты. Серия групповых фотографий во время репетиций и после спектакля: либреттист А. М. Файко, режиссер Н. П. Охлопков, композитор Т. Н. Хренников, художник В. Ф. Рындин, дирижер Б. Э. Хайкин, балетмейстер А. Н. Ермолаев и другие[53] (Б. С. Борисов. Москва, 1957).

Неизвестный автор. Исландский национальный театр. Балетный спектакль «Много шума из ничего» на музыку Т. Н. Хренникова. Сцена дуэли. М. Э. Лиепа в роли Клавдио. Рейкьявик. 1977. Бромосеребряный отпечаток. 17 × 23. РНММ. Ф-224-17122. ВМОМК КП-14633/14881. © Из собрания Музея музыки

Серия фотографий с прогона спектакля: финальная сцена, оркестровая яма, Н. П. Охлопков с микрофоном, Т. Н. Хренников, В. Ф. Рындин[54] (И. Р. Тункель. Москва, 1957). Серия сцен из спектакля[55]. Серия групповых фотографий в директорской ложе театра во время и после спектакля. Присутствуют: Е. П. Пешкова, Т. Н. и К. А. Хренниковы и другие (М. А. Инсаров. Москва, 1957–1958).
Ленинградский театр оперы и балета имени С.М. Кирова[56]
Портрет с ретушью[57]: Р. А. Баринова в роли Ниловны (Ленинград, 1957).
Двойной портрет[58]: В. П. Журавленко в роли Павла и Р. А. Баринова в роли Ниловны (Э. З. Легов. Ленинград, 1957).
Серия сцен из разных действий спектакля с артистами[59]: И. П. Алексеев в роли Павла и Р. А. Баринова в роли Ниловны (П. В. Федотов. Ленинград, 31 октября 1957).
Театр оперы и балета имени А.С. Пушкина
Портреты артистов[60]: М. Л. Чиненкова в роли Ниловны, В. И. Вржесинский в роли Павла (В. И. Крупин. Горький, [1957–1958]).
Серия фотокопий эскизов декораций к спектаклю художника В. М. Мазанова (Горький, [1957–1958]).

Опера «Фрол Скобеев» («Безродный зять»)[61]
Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко[62].
Групповая фотография во время показа оперы труппе[63]: Г. Дударев, Д. Персон, В. Радзиевский, Д. Потаповская, Т. Хренников у рояля. (Москва, 1949).
Две фотографии[64]: Сцена из 4-го действия спектакля. После спектакля: на сцене дирижер С. Самосуд и артисты приветствуют композитора. (А. С. Батанов. Москва, Февраль 1950).
Двойной портрет[65]: Г. Д. Дударев в костюме боярина Тугай-Редедина и Т. Н. Хренников беседуют после спектакля (А. А. Степанов. Москва, 1950).
Серия групповых портретов[66]. Т. Хренников и артисты в сценических костюмах: В. А. Канделаки (Тугай-Редедин), Ю. П. Юницкий (Фрол) и другие (Москва, [1950]).
Серия сцен из спектакля (Москва, [1950]).
Новосибирский театр оперы и балета
Серия групповых фотографий с репетиции режиссера-постановщика Э. Е. Пасынкова[67] (Новосибирск, [1966]).
Государственная Силезская опера[68] (Польша)
Серия сцен из спектакля и приветствия после спектакля Т. Хренникова, дирижера К. Абдуллаев и артистов[69]. (Я. Ханусик[70]. Бытом, 6 октября 1976).
Театр «Вайнемуйне»
Серия групповых фотографий во время художественного совета, репетиционного процесса, сцен спектакля, портреты[71]: постановщик К. К. Ирд, художник Н. Т. Хренникова и режиссер М. Б. Мордвинов (Шефтель) (Тарту, 1980).

Опера-сказка «Мальчик-Великан»[72]
Московский государственный детский музыкальный театр[73]
Серия сцен спектакля[74] (Москва, 19 декабря 1969).



А. А. Макаров. ГАБТ. Балет «Любовью за любовь» на музыку Т. Н. Хренникова. Сцена из спектакля. А. Б. Годунов в роли Клавдио. Москва. [1976]. Бромосеребряный отпечаток. 22,5 × 16,5. РНММ. Ф-224-17123. ВМОМК КП-14633/14882. © Из собрания Музея музыки

Серия[75]: Встречи за кулисами: режиссер Н. Сац, художник Н. Т. Хренникова, дирижер Л. Гершкович и другие (М. А. Инсаров. Москва, 1969).

Опера «Доротея»[76]
Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко[77]
Серия: Первое исполнение[78] (А. А. Степанов. Москва, 26 мая 1983).
Музыкальный балетный театр «Стефан Македонский»[79]
Серия сцен[80] (София, 1983).

Комическая опера «Золотой теленок»[81]
Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко[82]
Групповые фотографии[83]: А. Мищевский в образе Корейко, композитор Т. Н. Хренников. В. Канделаки в образе Фунта, Л. Курдюмова в образе Мадам Грицацуевой (Москва, [9 марта 1985]).

Балет «Наш двор»[84]
ГАБТ. Труппа студентов Московской балетной школы[85]
Серия сцен спектакля[86] (Москва, 1969–1980).
Серия сцен спектакля[87] (Ф. И. Соловьев. Москва, 1970).

Балет «Любовью за любовь»[88]
ГАБТ
Серия: Премьера. Артисты: Н. Тимофеева в роли Беатриче, А. Годунов в роли Клавдио, Т. Голикова в роли Геро, Н. Федоров в роли Дона Хуана[89] (Г. Ф. Соловьев. Москва, 30 января 1976).
Серия сцен спектакля[90] (А. А. Макаров. Москва, 1976–1977).
Серия сцен спектакля[91] (Москва, 1976–1977).
Театр «Софийская опера»
Сцена из спектакля[92]. К. Колдамова в роли Беатриче и П. Колдамов в роли Бенедикта (В. Балевска. София, 27 января 1977).
Государственный академический театр оперы и балета им. А. Навои
Сцена из спектакля[93]. З. Давлетмуратова в роли Беатриче, Г. Гусев в роли Бенедикта (Ташкент, 1982).
Театр оперы и балета им. А. С. Пушкина
Серия[94]: На поклонах после спектакля Т. Н. Хренников, художник Н. Т. Хренникова и артисты (Горький, 1983).
Сербский национальный театр
Серия[95]: Сцены из спектакля (М. Ползович. Нови Сад, 1984).
Молдавский академический театр оперы и балета
Серия сцен из спектакля[96]: В. Щепачева в роли Геро, О. Гурьевская в роли Беатриче, А. Михалаки в роли Леонато, В. Гелбет в роли Клавдио, А. Александров в роли Дона Хуана. Серия: За кулисами театра: балемейстер Мария Лазарева, дирижер А. Г. Самоилэ, художник Н. Т. Хренникова (Кишинев, 3 апреля 1985).

Балет «Гусарская баллада»[97]
Театр оперы и балета им. Кирова[98]
Сцена из спектакля[99]: Н. Д. Большакова в роли Шуры Азаровой и В. Н. Гуляев в роли Ржевского (Ленинград, [1978]).
ГАБТ
Сцена из спектакля: М. А. Нудьга в роли Шуры Азаровой[100] (Г. Ф. Соловьев. [1980]).
Серия сцен из спектакля[101] (Ф. И. Соловьев. Москва, 1980).
Серия сцен из спектакля[102]: Е. С. Максимова в роли Шуры Азаровой (Г. Ф. Соловьев. Москва, 1980).
Серия сцен из спектакля[103]: Н. И. Сорокина в роли Шуры Азаровой, О. М. Виноградов в роли Ржевского (Г. Ф. Соловьев. Москва, 1980).
Серия групповых фотографий за кулисами после спектакля[104]: Д. Брянцев, Ю. Владимиров, Н. Сорокина, Т. Хренников, М. Семенова, О. Виноградов, М. Лиепа (К. А. Хренникова. Москва, 1979).
Цветная фотография[105]: Премьера. Тихон Хренников выводит на авансцену танцоров В. Н. Гуляева, Е. С. Максимову, дирижера А. А. Копылова и балетмейстера Д. А. Брянцева (Москва, 1979).
Куйбышевский театр оперы и балета
Сцена из спектакля: Г. В. Акачёнок в роли Ржевского, Н. Д. Шикарева в роли Шуры Азаровой (Б. П. Ананьев. Куйбышев, [1980]).
На сцене после премьеры спектакля: Н. Шикарева и Т. Хренников с цветами (Куйбышев, 1980).
Групповая фотография. За кулисами после спектакля: Р. В. Глезер, Т. Н. Хренников, Н. Т. Хренникова и К. А. Хренникова и другие гости (Куйбышев, 7 октября 1980).

Балет «Капитанская дочка»[106]
Детский музыкальный театр им. Н. И. Сац[107]
Серия сцен из спектакля[108] (Москва, 1999–2000).

Оперетта «Сто чертей и одна девушка»[109]
Московский театр оперетты
Серия сцен спектакля на премьере[110] (М. А. Инсаров. Москва, 16 мая 1963).
Серия: репетиционный процесс[111] (Москва, март 1963).
Альбом «Московский театр оперетты — Т. Н. Хренникову»[112]: режиссер В. Канделаки, художник Г. Кигель, дирижер Г. Столяров, И. Муштакова в роли Степаниды (Москва, 1963).
Ленинградский театр Музыкальной комедии

Сцена во время генеральной репетиции[113] (Ленинград, 1964).
Свердловский государственный театр оперетты
Серия сцен из спектакля[114] (М. А. Инсаров. Свердловск, 1964).
Киевский театр оперетты
Серия сцен из спектакля[115] (Киев, [1965–1970-е].

Оперетта «Белая ночь»[116]
Челябинский театр оперы и балета
Серия сцен из спектакля, артисты[117]: Н. Высотина в роли Долли, А. Сокольский в роли Гаевича, С. Скорова в роли Муськи, В. Ефимова в роли царицы, В. Хованский в роли Николая II (Челябинск, 1967–1968).
Театр «Софийская опера»
Серия встреч в закулисье[118]: банкет после премьеры, исполнительницы главных ролей Д. Шишманова и Л. Чешмеджиева с режиссером-постановщиком Б. Покровским (Болгария, 6 декабря 1967).
Театр «Вайнемуйне»
Серия сцен из спектакля и групповых фотографий[119]: К. Ирд, Т. Н. и К. А. Хренниковы и другие (Э. Рейнапу. Тарту, 1980-е).

Мюзикл «Чудеса, да и только!»[120]
Московский академический детский театр имени Наталии Сац
Серия цветных фотографий[121]. Приветствия на сцене и за кулисами после премьеры: композитор Т. Н. Хренников, режиссер-постановщик В. Рябов, художник Н. Т. Хренникова, музыкальный руководитель и дирижер Л. Гершкович, балетмейстер И. Корнеева и другие (Москва, 8 декабря 2001).

Работа над фотохроникой продолжается: вводятся в научный оборот новые письма и документы, позволяющие уточнить сведения о фотографах и постановках, попадавших в их кадр. Вырисовывается многоплановая картина бытования советских театров. Систематизация материалов архива позволила выявить лакуны в этой картине и сформулировать задачи последующего поиска: зачастую требуется отправлять запросы в различные инстанции, обращаться к краеведам и историкам театра. В современных театрах не всегда знают обо всех режиссерах и актерах, работавших там в прежние годы. Извлечение из забвения множества имен достойнейших представителей культуры стало одним из результатов создания фотохроники театральных постановок с музыкой композитора Т. Н. Хренникова.

---

[1] Значительная часть этих материалов отражает всю историю существования Союза советских композиторов, бессменным руководителем которого на протяжении более 40 лет являлся Т. Н. Хренников (1948–1991).
[2] Первый спектакль с музыкой Хренникова «Мик» был представлен в Московском театре для детей в мае 1934 года, но фотографий от этой постановки у композитора не осталось. Как и от многих других спектаклей 1930-х годов.
[3] В архиве нет отпечатков фотографий, отражающих последние по времени постановки (хотя газеты публиковали фотоотчеты о них): балет «Наполеон Бонапарт», поставленный труппой «Кремлевский Дворец» (1995), мюзикл «В 6 часов вечера после войны», поставленный в Омском государственном музыкальном театре (2003), в Музыкальном театре Кузбасса им. А. Боброва (2005) и другие. Остается надеяться, что в будущем эти фотографии займут свое место в фонде композитора.
[4] Борис Данилович Фабисович (1888–1974) и Евгений Ионович Явно (1894–1971).
[5] Леонид Андреевич Великжанин (1908 — [после 1968]) — фотокорреспондент Фотохроники ТАСС, военкор; Александр Степанович Батанов (1915–1999) — фотокорреспондент с 1945 года, работал в Фотохронике ТАСС, Агентстве печати «Новости», информационной службе ВДНХ СССР; Исаак Рувимович Тункель (1912 — [после 1969]) — фотокорреспондент «Огонька» и других изданий; Александр Александрович Макаров (1936–1989) — фотокорреспондент Агентства печати «Новости» (АПН) и РИА «Новости» и других газет.
[6] Георгий Федорович Соловьев (1929–2010) — артист балета, фотограф ГАБТа. В 1969 году Георгий Соловьев вступает в должность фотографа-художника при Большом театре. Федор Иванович Соловьев (1896–1983) — фотограф, отец Г. Ф. Соловьева.
[7] Андрей Алексеевич Степанов.
[8] Михаил Арнольдович Инсаров (1900–1979) — брат К. А. Хренниковой, жены композитора.
[9] Клара Арнольдовна Хренникова, урожденная Вакс (1909–2001) — журналистка, супруга Т. Н. Хренникова. Всего фотографий только с установленным ее авторством в фонде насчитывается почти 4,5 тысячи.
[10] Центральный театр Красной Армии (ЦТКА) — Московский академический драматический театр, основанный в 1930 году. С 1951 г. — Центральный театр Советской армии (ЦТСА); с 1975 г. — Центральный академический театр Советской армии (ЦАТСА); с 1993 г. — Центральный академический театр Российской армии (ЦАТРА).
[11] По комедии У. Шекспира в 4 действиях.
[12] Постановка И. Раппопорта. Художник В. Рындин. Текст песен П. Г. Антокольского. Премьера 07.10.1936.
[13] РНММ. Ф-224-5187.
[14] Там же. Ф-224-10088; 10089.
[15] Либретто, режиссура и хореография Н. Г. Конюс.
[16] РНММ. Ф-224-17119–17122.
[17] По пьесе в стихах А. Гладкова. Постановка А. Д. Попова. Премьера: 04.10.1942.
[18] РНММ. Ф-224-16780–16787.
[19] Там же. Ф-224-16788.
[20] Т. Н. Хренников. Опус № 8. Опера «В бурю». Либретто А. М. Файко и Н. Е. Вирты по роману Н. Е. Вирты «Одиночество». Первая редакция оперы в 4 действиях, 8 картинах была написана композитором в 1936–1939 гг. и посвящена В. И. Немировичу-Данченко. Во второй редакции, в 4 действиях и 6 картинах, опера была возобновлена в 1952 году.
[21] Первая редакция оперы «В бурю». Режиссеры: В. И. Немирович-Данченко, П. Златогоров и П. Марков. Дирижер Е. Акулов. Художник Б. Волков. Премьера: 10.10.1939 года.
[22] РНММ. Ф-224-4750; Ф-224-8869; Ф-224-9249.
[23] Там же. Ф-224-18024; Ф-224-18025.
[24] Там же. Ф-224-838-842, Ф-224-1547, Ф-224-4865, Ф-224-4875, Ф-224-4877–4878; Ф-224-18165–18170.
[25] Там же. Ф-224-6801-6805.
[26] Там же. Ф-224-18007.
[27] Там же. Ф-224-18133–18164. — Издано Госкиноиздатом в виде набора фотооткрыток в специальной коробочке (Москва, 1941).
[28] Там же. Ф-224-823; Ф-224-1115; Ф-224-8010–8011; Ф-224-18039–18059.
[29] Вторая редакция оперы. Режиссеры: П. Златогоров и Н. Кемарская. Дирижер П. Славинский. Художник Б. И. Волков.
[30] РНММ. Ф-224-17993; Ф-224-18181–18183; Ф-224-19209.
[31] Там же. Ф-224-4815; Ф-224-16284–16285; Ф-224-16324; Ф-224-18171–18279; Ф-224-18280–18312.
[32] Директор театра М. Е. Ганелин.
[33] Режиссер И. Келлер, дирижер А. Людмилин.
[34] РНММ. Ф-224-18060–18064; Ф-224-18116.
[35] Там же. Ф-224-18066–18096.

[36] Там же. Ф-224-18097; Ф-224-18098.
[37] Там же. Ф-224-6806–6824; Ф-224-6836–6843.
[38] Там же. Ф-224-6810–6820.
[39] Там же. Ф-224-1574; Ф-224-4726; Ф-224-15210.
[40] Там же. Ф-224-18117.
[41] Там же. Ф-224-6819–6824; Ф-224-6844–6853; Ф-224-9495.
[42] Там же. Ф-224-13763; Ф-224-13812–13814.
[43] Там же. Ф-224-18120–18128.
[44] Там же. Ф-224-11225–11263.
[45] Там же. Ф-224-2609, Ф-224-2614; Ф-224-1369, Ф-224-1370; Ф-224-5800–5809, Ф-224-5813–5814; Ф-224-5883–5886; Ф-224-5898–5899; Ф-224-5902–5910; Ф-224-5943–5946; Ф-224-7005–7017; Ф-224-7020–7022–7030; Ф-224-11057.
[46] Там же. Ф-224-6799-6800.
[47] Там же. Ф-224-17858–17879. — Болгарский фотограф Ставрев подарил композитору собственноручно составленный фотоальбом спектакля.
[48] Там же. Ф-224-7434–7445.
[49] Там же. Ф-224-7446–7449.
[50] Т. Н. Хренников. Опус № 13. Опера «Мать» (1952–1957) по роману М. Горького в 4 действиях, 8 картинах.
[51] Премьера: 26.10.1957. Режиссер Н. Охлопков. Либретто А. Файко. Дирижер Б. Хайкин. Художник В. Рындин.
[52] РНММ. Ф-224-17754–17759.
[53] Там же. Ф-224-6446–6531.
[54] Там же. Ф-224-17760–17768.
[55] Там же. Ф-224-17796–17882.
[56] Дирижер Э. П. Грикуров, режиссер-постановщик Л. Варпаховский, художник Е. Ахвледиани.
[57] РНММ. Ф-224-6444.
[58] Там же. Ф-224-6445.
[59] Там же. Ф-224-17840; Ф-224-17886–17887.
[60] Там же. Ф-224-17841–17842.
[61] Т. Н. Хренников. Опус № 12. Опера «Фрол Скобеев» (1945–1950) по пьесе А. Аверкиева «Комедия о российском дворянине Фроле Скобееве и стольничей Нардын-Нащокина дочери Аннушке» в 2 действиях, 6 картинах. В редакции 1966 года опера стала называться «Безродный зять». Либретто С. Ценина.
[62] Режиссер А. Попов. Дирижер С. Самосуд. Художник Б. Волков.
[63] РНММ. Ф-224-13019.
[64] Там же. Ф-224-17992–17993.
[65] Там же. Ф-224-16220.
[66] Там же. Ф-224-10753; 10757; Ф-224-17994–18005.
[67] Там же. Ф-224-17890–17922.
[68] Opera Śląska. 10.06.1976.
[69] РНММ. Ф-224-17960–17973.
[70] Hanusik Jan.
[71] РНММ. Ф-224-17923–17958.
[72] Опера «Мальчик-великан» по пьесе «Мик» Н. Шестакова в 3 действиях.
[73] Режиссер Н. Сац.
[74] РНММ. Ф-224-17691–17738.
[75] Там же. Ф-224-7282–7283; Ф-224-17739–17753.
[76] Опус № 27. Комическая опера «Доротея» по пьесе Шеридана «Дуэнья» в 2 действиях.
[77] Либретто Я. Халецкого. Режиссер И. Шароев. Стихи Я. Халецкого. Дирижер В. Кожухарь.
[78] РНММ. Ф-224-17632–17635.
[79] Режиссер-постановщик Б. Покровский. Художник Н. Т. Хренникова.
[80] РНММ. Ф-224-1782–1800; Ф-224-17636–17689.
[81] Опус № 29. Комическая опера «Золотой теленок» по одноименному роману Ильфа и Петрова в 2 действиях.
[82] Режиссер-постановщик И. Шароев. Балетмейстер Д. Брянцев Стихи Я. Халецкого. Художник А. Лушин. Дирижер В. Кожухарь. Первое исполнение: Москва, 20.03.1985.
[83] РНММ. Ф-224-16750–16751.
[84] Опус № 19. Балет «Наш двор» («Первый подвиг») в 1 действии.
[85] Постановка Н. Касаткиной и В. Василева. Художник Н. Хренникова. Дирижер Р .Вартаньян. Премьера: Москва, 29.11.1970.
[86] РНММ. Ф-224-16752–16755.
[87] Там же. Ф-224-16789–16793.
[88] Опус № 24. Балет «Любовью за любовь» по пьесе У. Шекспира «Много шума из ничего» в 2 действиях. Постановка Б. Покровского и В. Боккадоро. Дирижер А. Копылов. Ю. Владимиров (Бенедикт).
[89] РНММ. Ф-224-17049–17059.
[90] Там же. Ф-224-17060–17065.
[91] Там же. Ф-224-17071–17072; Ф-224-17085–17116; Ф-224-17123. Цвет: 17124–17213.
[92] Балетмейстер П. Луканов (РНММ. Ф-224-17066).
[93] РНММ. Ф-224-17067.
[94] Там же. Ф-224-17068; Ф-224-17073–17084.
[95] Ползовић М. РНММ. Ф-224-19807/1–19.
[96] РНММ. Ф-224-7999–8006.
[97] Т. Н. Хренников. Опус № 25. Балет «Гусарская баллада» (1977–1978) по комедии в стихах А. Гладкова в 3 действиях.
[98] Постановка Д. Брянцева и О. Виноградова. Дирижер В. Гергиев. Премьера. (Мариинский театр), 03.04.1979.
[99] РНММ. Ф-224-5216, Ф-224-5218–5219.
[100] Там же. Ф-224-5215.
[101] Там же. Ф-224-16799–16819; Ф-224-16836.
[102] Там же. Ф-224-16862–16905; Ф-224-16943–17049.
[103] Там же. Ф-224-16906–16938.
[104] Там же. Ф-224-9797–9805.
[105] Там же. Ф-224-12884.
[106] Т. Н. Хренников. Опус № 41. Балет «Капитанская дочка» в 2 действиях.
[107] Балетмейстер Георгий Кофтун. Декорации Н. Т. Хренниковой.
[108] РНММ. Ф-224-834–837; Ф-224-8918–8925; Ф-224-8931–8932.
[109] Опус № 15. Оперетта «Сто чертей и одна девушка» (1961–1963) по пьесе Е. Шатуновского в 3 действиях, 6 картинах.
[110] РНММ. Ф-224-843–849; Ф-224-17320–17610.
[111] Там же. Ф-224-95; Ф-224-1161–1164.
[112] Там же. Ф-224-19813/1–31.
[113] Там же. Ф-224-5170; Ф-224-5171.
[114] Там же. Ф-224-17611–17615.
[115] Там же. Ф-224-17616–17631.
[116] Т. Н. Хренников. Опус № 17. Оперетта «Белая ночь» (1965–1967) по пьесе Е. Шатуновского в 3 действиях.
[117] РНММ. Ф-224-16756-16759.
[118] Там же. Ф-224-4414-4436.
[119] Там же. Ф-224-16761-16779.
[120] Детский мюзикл «Чудеса, да и только!» в 2 действиях по мотивам пьесы С. Маршака «Умные вещи».
[121] РНММ. Ф-224-11844–11847.

Т. В. Гинзбург

Оперетты Ю. С. Милютина на советской и зарубежной сценах. По фотоматериалам из фондов Российского национального музея музыки

Оперетта — сложный синтетический жанр, в котором музыка и пение существуют наравне с танцами и драматическими диалогами. Искрометный и оптимистический по своей природе, он был призван покорять широкие слои зрителей. Особой страницей формирования этого жанра стало возникновение оперетты советской, активно развивавшейся в 1930–1980-е годы.

Композитор Юрий Сергеевич Милютин (1903–1968) пришел в жанр оперетты, соединив в своей деятельности несколько творческих направлений, сопутствовавших ему с юности. Его тянуло в театр, и первые шаги на сцену Юрий Сергеевич сделал в качестве актера в Камерном театре, затем он был музыкальным иллюстратором эстрадного коллектива «Синяя блуза», заведовал музыкальной частью в театре-студии Ю. А. Завадского, сочинял музыкальное сопровождение к спектаклям разных московских театров, для театров миниатюр и кабаре, к эстрадным номерам, писал музыку к фильмам. В 1930–1940-е годы он стал популярным композитором-песенником, чьи песни звучали на концертной эстраде, по радио и в кино (среди них и до сих пор известные номера «Все стало вокруг голубым и зеленым...» из фильма «Сердца четырех» или «Сирень-черемуха» из фильма «Беспокойное хозяйство»).

Пик популярности Юрия Сергеевича Милютина пришелся на послевоенное время и оказался связан с развитием жанра советской оперетты. Первые, еще довоенные, опыты Ю. С. Милютина в жанре оперетты не принесли Юрию Сергеевичу успеха. Однако композитор не свернул с созвучного его дарованию пути и продолжил творить на ниве музыкальной комедии. Со временем он стал одним из ведущих, наряду с И. О. Дунаевским, композиторов, формировавших советскую оперетту, классиком жанра. Наибольшую известность получили такие его произведения, как «Девичий переполох», «Трембита», «Поцелуй Чаниты», «Цирк зажигает огни». Каждый новый опус композитора ждали и театры, и зрители. Практически в каждом театре музыкальной комедии СССР шли жизнеутверждающие оперетты Ю. С. Милютина, ставили их и оперные театры (например, Саратовский театр оперы и балета), и самодеятельные коллективы. Произведения

М. Т. Строков. Сцена из оперетты Ю. С. Милютина «Девичий переполох». Московский государственный театр оперетты. Т. Шмыга в роли Марфы, Г. Васильев в роли Юрия. Москва. 1972. Негатив на пленке. 2,4 × 3,6. Нег. № 44238. КП 11398/166. © Из собрания Музея музыки

Неизвестный автор. Сцена из оперетты Ю. С. Милютина «Девичий переполох». А. Гёзе (?) в роли Юрия, М. Дорка (?) в роли Ксении. Лист из альбома с материалами о постановках Метрополь-театра. ГДР, Берлин. [1953]. Фотоотпечаток. 17 × 12 (изображение); 25 × 26 (лист альбома). Ф. 423 № 2413. КП 10306/2400. © Из собрания Музея музыки

Юрия Сергеевича покорили и сцены зарубежных театров — в 1950–1960-е годы они утвердились в афишах Венгрии, Болгарии, Румынии, Польши, Чехословакии, ГДР, причем спектакли ставились в разных городах этих стран. Во многом благодаря Милютину явление «советской оперетты» получило международное признание. Некоторые произведения были экранизированы.

Лирические и комические персонажи, яркие сатирические образы, сюжеты, в финале которых, пройдя череду переживания, любящие герои соединяются и находят свое не только личное, но и гражданское счастье, а нестрашное зло в конце всегда будет справедливо наказано — все это привлекало зрителей. Оперетты Милютина, как правило, отражали современность, поднимали актуальные темы, хотя и говорили о них языком легкого жанра. Некоторые милютинские музыкальные комедии ставились в одном и том же театре неоднократно, они шли на сцене годами, проходили сотни спектаклей, постановки ветшали, старели и артисты, затем вырастали новые поколения исполнителей, постановщиков и снова произведения этого искрометного жанра возвращались к зрителю, даже спустя десятки лет. Однако из-за преимущественно социального идейно-тематического содержания большинство из них не смогли пережить свое время и, когда идеология утратила актуальность, на многие годы ушли со сценических площадок. В фондах Музея музыки представлены десятки фотографий, на которых запечатлены артисты и

сцены из разнообразных постановок оперетт Ю. С. Милютина. Хронологические рамки этих фотоизображений ограничены 1940–1970-ми годами. Больше всего фотоснимков собрано в персональном фонде Юрия Сергеевича Милютина (фонд № 423), материалы которого отложились в домашнем архиве музыканта, а затем были переданы его вдовой в собрание Музея музыки. Они представлены как в виде отдельных фотографий, так и в альбомах, которые неоднократно преподносили композитору в дар театры, где ставились оперетты Ю. С. Милютина. Несколько десятилетий продолжалось сотрудничество Юрия Сергеевича с Московским театром оперетты. Постановка оперетты «Жизнь актера» (пьеса К. Финна, стихи В. Гусева; премьера состоялась 29 декабря 1940 года в постановке А. Алексеева) положила начало многолетнему партнерству театра и автора музыкальных комедий. В 1960 году коллектив театра презентовал Милютину памятный альбом, в котором собрал по несколько фотографий из каждой из восьми поставленных к этому времени оперетт Юрия Сергеевича[1]. Открывают альбом две постановочные фотографии артистов в ролях из «Жизни актера». И это единственные в музейном фонде фотографии из этого спектакля, сценическое существование которого была крайне недолгим. Точно так же фотографии из спектаклей «Фонари-Фонарики»[2] и «Цирк зажигает огни» в ценном альбоме — единственные в коллекции Музея музыки.

Отдельные фотографии из оперетт Ю. С. Милютина представлены и в фонде позитивов. Изображения в фонде негативов особенно цены тем, что они сделаны уже после ухода композитора из жизни, следовательно не вошли в состав его домашнего архива, но при этом запечатлели легендарных артистов Московского театра оперетты — Татьяну Шмыгу, Герарда Васильева.

Далеко не все фотографии из фонда Музея музыки имеют сведения об авторах. Ряд из них, в частности зарубежные, отмечены авторским штампом, некоторые имеют атрибутирующие надписи. Но большинство фотографий не содержат сведений о фотографах.

Составитель нотобиблиографического справочника «Ю. С. Милютин» причисляет к первым произведениям композитора в жанре оперетты два московских спектакля — «Балерина императорских театров», поставленный в театре Эрмитаж (1924) и «Ночь перед Рождеством» в Театре Сатиры (1927)[3]. И если ко второму из них в фондах Музея музыки сохранилась театральная афиша и музыкальные рукописи, то сведений о первом опыте не выявлено вовсе. И оба спектакля, вероятно, не были зафиксированы на фотографиях.

В 1944 году Ю. С. Милютин написал оперетту «Девичий переполох». Либреттистом выступили М. Гальперин и В. Типот, взяв за основу комедию В. Крылова, созданную в конце XIX века. В 1945 году, вскоре после окончания Великой Отечественной войны, оперетта была впервые поставлена на сцене Ленинградского театра музыкальной комедии (премьера состоялась 3 ноября, постановщик А. П. Тутышкин). Яркий веселый спектакль, связанный корнями с русской комической оперой, рассказывал о событиях допетровской России, был наполнен национальным колоритом. В центре музыкального спектакля была судьба влюбленной девушки, которая смогла пойти против законов домостроя и отстояла право на свой выбор суженого и семейное счастье. Оперетта пользовалась большим успехом, полюбилась зрителям. Позже ее постановки состоялись в других городах Советского Союза, а также за границей. В Московском театре оперетты спектакль, поставленный Иосифом Тумановым в 1950 году, шел много лет, уходил со сцены и снова возобновлялся. В 1975 году уже вторая постановка, созданная Георгием Ансимовым, была снята для телевизионного эфира, в главных ролях блистали звезды советской оперетты Татьяна Шмыга и Герард Васильев. Главная героиня в разных сценических версиях называлась по-разному. Если по первоначальному замыслу драматурга за свое счастье смело боролась воеводская дочь Ксения, то в постановке Московского театра оперетты она звалась Марфой. «Девичий переполох» — одна из немногих оперетт Ю. С. Милютина, которая продолжает идти на сценах театров и в XXI веке. Но материалов по этим современным постановкам в фондах Музея музыки нет. На фотографиях из коллекции Музея музыки — артистка Н. В. Пельцер из первой постановки в Ленинграде[4], многочисленные сцены из спектаклей Московского театра оперетты (некоторые кадры сделаны фотографом М. Т. Строковым) и постановочные фото с артистами в ролях 1950–1970-х годов. Представлены также фотографии постановки оперетты в Болгарии — в режиссуре Хр. Попова в Софийском государственном музыкальном театре имени Ст. Македонского, съемки, предположительно, 1949–1950 годов[5]. Помимо отдельных болгарских фотографий, в персональном фонде Ю. С. Милютина хранится и альбом, подаренный софийским театром, в который вклеены газетные вырезки с рецензиями и фотографии из спектакля[6]. На фотографиях — мастера болгарского музыкального театра Асен Русков, Михаил Люцканов и другие. Свой фотоальбом был создан для Ю. С. Милютина и в Румынии — с 29 фотографиями постановки Бухарестского театра оперетты[7]. Альбом, связанный с постановкой оперетты «Девичий переполох» в берлинском Метрополь-театре, препровождает дарственная надпись Ю. С. Милютину от художественного руководителя этого ведущего немецкого музыкального театра Ханса Питры[8]. В альбоме собраны фотографии и газетные вырезки, программы разных спектаклей театра, в том числе «Девичий переполох»; при этом фотографии не всегда подписаны, но удается установить исполнителей по соседствующим фотографиям в газетных статьях. Каждая страница альбома любовно оформлена и украшена по принципу аппликации, фотографии обрамляют вырезки из программ и буклетов.

Еще один из фотоальбомов объединят сразу две оперетты Ю. С. Милютина, поставленные в ЧССР, — «Поцелуй Чаниты» и «Девичий переполох», которые шли в театре Йонаша Заборского в Прешове[9].

Следующим обращением Милютина к музыкальному театру стало создание оперетты «Беспокойное счастье» (в некоторых театрах шла под названием «Таежный соловей»). Либретто Е. Помещикова, Н. Рожкова и В. Типота. Своим сценическим рождением она, как и «Девичий переполох», была обязана Ленинградскому театру музыкальной комедии. Но в фондах Музея музыки эта постановка 1947 года не представлена в фотографиях. Зато яркие сценические образы исполнителей запечатлены в фотодокументах о постановке И. М. Туманова в Московском театре оперетты 1948 года. В центре сюжета — сомнения и внутренние поиски вернувшегося с войны пианиста Андрея, который ранен в руку и не может играть, в связи с чем отправляется в Сибирь, где находит себя в роли композитора, отразившего в кантате трудовые будни местных жителей. Примечательно, что этот же сюжет лег в основу снятого в 1947 года фильма «Сказание о земле Сибирской», хотя в нем звучала совсем иная музыка, созданная композитором Н. Н. Крюковым. На фотографиях артисты московской оперетты В. Володин, Е. Савицкая, Е. Лебедева, Н. Рубан, В. Алчевский и другие создают примечательные образы сибирских жителей и молодых музыкантов.

Отдельные арии и песни из этой оперетты вошли в эстрадный репертуар советских исполнителей, были записаны на грампластинки. Под названием «Сибирская рапсодия» оперетта была поставлена в Будапеште — артисты и сцены из этого спектакля также запечатлены на фотографиях[10]. К сожалению, снимки не подписаны, и атрибутировать артистов на них достаточно сложно.

«Трембита» — оперетта, написанная на основе либретто М. Червинского и В. Масса; ее сюжет посвящен событиям 1945 года, когда советская власть пришла на земли украинского Закарпатья. Сельские жители с энтузиазмом строят новую жизнь, решают любовные проблемы, противостоят комичным идеологически отсталым представителям старины. Гуцульские напевы и наигрыши, обряды и народные танцы, тонко стилизованные композитором, позволили создать яркий спектакль с фольклорным колоритом. Премьера состоялась 21 декабря 1949 года в Московском театре оперетты, постановщиком стал И. М. Туманов. Затем оперетта успешно ставилась во многих городах СССР и за рубежом (в ГДР, например, «Трембита» шла в 11 театрах). Спустя 20 лет оперетта была экранизирована, для чего Ю. С. Милютин перерабатывал музыкальные номера под кинематографический формат. На фотографических снимках 1940–1950-х годов в фондах Музея музыки запечатлены артисты в ролях и сцены из спектаклей в постановке Московского театра оперетты (в том числе съемки мастеров Фотохроники ТАСС А. Батанова, А. Воротынского), Ленинградского театра музыкальной комедии, Будапештского театра оперетты — как в самой Венгрии, так и во время гастролей коллектива на сцене Московского Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Среди фотографий — и постановочные павильонные съемки с заснятыми в образе или колоритной мизансцене солистами, и снимки групповых или массовых сцен, дающих представление о сценографии спектакля. На снимках из Московского театра оперетты — мастера легкого музыкального жанра В. Алчевский, Г. Заичкин, Е. Савицкая, С. Аникеев и молодые исполнители. Один из фотоальбомов в фонде Ю. С. Милютина представляет материалы, связанные с постановкой в Будапештском театре оперетты[11]. В нем собраны фотографии, а также афиши 50-го представления, состоявшегося в 1951 году. Звезды будапештской сцены Ханна Хонти, Имре Апати запечатлены в комических образах Параси, Атанаса. В роли Богдана Сусика выступал знаменитый венгерский комик Кальман Латабар. Выразительность жеста и мимики, ярко проявляющаяся на фотографии, делают ясным без слов создаваемые артистами образы. На всех фотографиях из оперетты перед нами предстают колоритные национальные костюмы, выразительные персонажи. С этой же опереттой связаны закулисные фотографии самого Юрия Сергеевича Милютина, который был зрителем и общался с артистами вне сцены во время посещения Будапешта.

Еще одна оперетта Ю. С. Милютина, которая существовала на сцене под двумя названиями — «Первая любовь» или «Любушка» (а изначально называлась на основе пьесы Е. Помещикова и В. Типота «Весна-красна»). Поставлена в 1953 году в Московском театре оперетты режиссером И. М. Тумановым. Спектакль, посвященный людям колхозной деревни, действие которого происходит на машинотракторной станции в Подмосковье, хотя и обладал, безусловно, яркими музыкальными номерами, не стал столь успешным произведением Милютина, как другие его сценические создания. Хотя ставился он и в Москве, и в других городах СССР, но за границы СССР не вышел и существовал на музыкальной сцене недолго. Фонды Музея музыки хранят при этом фотографии сцен из спектакля Московского театра оперетты и постановочные съемки артистов в ролях. На ряде снимков отмечен фотограф — Валентин Мастюков из Фотохроники ТАСС[12].

Наибольшее количество фотографий в фонде Музея музыки связано с постановками сверхпопулярный оперетты «Поцелуй Чаниты» в Советском Союзе и за рубежом — их несколько десятков. Неудивительно — интернациональный сюжет (либретто Е. Шатуновского), происходящее в абстрактной латиноамериканской стране одновременно комическое и романтическое действие, позволяли наполнить спектакль

Неизвестный автор. Сцена из оперетты Ю. С. Милютина «Трембита». Х. Хонти в роли Параси, К. Латабар в роли Сусика. Из альбома с материалами о постановке в Будапештском театре оперетты. ВНР. 1951. Фотоотпечаток. 26,5 × 21 (изображение); 33 × 25 (лист альбома). Ф. 423 № 2396. КП 10306/2387. © Из собрания Музея музыки

зажигательными песнями и танцами, шутками, колоритными образами жителей и ярко оформить сцену видами знойного южного города, с приметами «несоветской» жизни, привлекали и исполнителей, и зрителей. Тема борьбы за мир и международной дружбы стала особенно актуальна в дни Международного фестиваля молодежи и студентов, которому был посвящен спектакль, — фабула заключалась в том, что главные герои, молодые студенты, собирали деньги именно на поездку на фестиваль. В 1956 году в последние предновогодние дни премьера оперетты была представлена на московской сцене и с успехом шла многие годы, выдержав сотни представлений. Постановщиками в театре оперетты стали Галина Шаховская и Сергей Штейн. Оперетта также была экранизирована в 1974 году. Королева советской оперетты Татьяна Шмыга вспоминала о «Поцелуе Чаниты» как об этапном для своего театрального развития спектакле, который вывел ее на новый исполнительский уровень, а также оказался связан с личным романтическим сюжетом[13]. «В прекрасно оформленном спектакле „Поцелуй Чаниты“ на сцене было много солнца, красок — настоящий праздник для глаз. Это был и праздник для слуха — музыка зажигательная, броская, ритмичная»[14]. Сцены из московского спектакля, снятые фотографом А. А. Степановым, с блистательной Татьяной Шмыгой в главной роли хранятся в фонде фотонегативов[15].

Уже в ближайшие после премьеры годы оперетту ждал всесоюзный и международный успех — она многократно ставилась в разных уголках Советского Союза и за рубежом. В музейной коллекции — фотографии из Свердловского театра музыкальной комедии (съемки

легендарного фотокорреспондента Фотохроники ТАСС С. С. Преображенского) и единственная фотография участников спектакля, поставленного в Баку, с дарственной надписью композитору. Успешными были постановки в Польше, Венгрии (и здесь на фотографиях запечатлены не только артисты или сцены из спектакля, но и специально сфотографированы элементы сценического оформления), Румынии — в Бухаресте и Галаце. Поставленный в Бухаресте спектакль гастролировал в Берлине, и фотографии этого события, включая закулисные встречи композитора с исполнителями, также представлены в коллекции Музея музыки[16]. Их автором был немецкий фотограф и фотожурналист Альфред Пасковяк, сотрудник журнала Freie Welt в Берлине. В Германии оперетта ставилась также на сцене дрезденского театра. Хотя критика отмечала отрицательные черты именно этой постановки, по замыслу режиссера заменившей юмор грубым фарсом, решенной в балаганном ключе[17], однако фотографии спектакля, сделанные известным дрезденским театральным фотографом Юттой Ландграф (они представлены в фонде как в виде отдельных фотографий, так и собранные в подаренном Ю. С. Милютину театром альбоме[18]), демонстрируют пластическую выразительность спектакля, интересную сценографию; произведения фотохудожницы, много снимавшей именно артистов музыкального театра, полны динамики. Не менее выразительны снимки Бронислава Стапинского, члена ассоциации польских фотографов, который зафиксировал сцены из оперетты «Поцелуй Чаниты» в постановке музыкального театра в Гливице (ПНР)[19].

С теплом и художественной фантазией — с ручными рисунками тушью на каждом листе — оформлен в 1959 году и альбом берлинского Метрополь-театра с фотографиями из «Поцелуя Чаниты»[20]. Это не просто собрание фотографий; сам альбом — отдельное произведение искусства. Рисунки создают эффект своеобразного «расширения» фотокадра, создают дополнительный объем, комментируют действие.

Свои альбомы с фотографиями постановок «Поцелуя Чаниты» подарили Ю. С. Милютину оперный театр в Прешове (ЧССР)[21], музыкальный театр в Галаце (СРР)[22].

Исполнительница заглавной роли на сцене Бухарестского театра, примадонна румынской оперетты Лучия Ройк, преподнесла в дар Милютину свою фотографию в образе Чаниты[23], сопроводив ее соответствующей подписью, благодаря чему удалось атрибутировать это изображение — расшифровать автограф и распознать актрису, что далеко не всегда удается сделать. Театральный грим скрывает черты даже знакомых артистов, не говоря уже о не столь известных у нас зарубежных исполнителях.

Неизвестный автор. Сцена из оперетты Ю. С. Милютина «Поцелуй Чаниты». Лист из альбома с фотографиями постановки в Метрополь-театре. ГДР, Берлин. 1959. Фотоотпечаток. 24 × 28 (изображение); 41 × 34,5 (лист альбома). Ф. 423 № 2393. КП 10306/2384. © Из собрания Музея музыки

В 1960 году Милютин написал еще одну оперетту «Цирк зажигает огни», ставшую очень популярной, она шла во многих театрах в СССР и за рубежом. Музыкальная комедия удостоилась экранизации на телевидении в 1972 году, уже после кончины композитора. Премьера спектакля в постановке В. Канделаки состоялась 17 мая 1960 года в Московском театре оперетты. Оперетта рассказывала о зарубежных гастролях советского цирка, интернациональной дружбе между артистами и их взаимовыручке и возникшей на этом фоне любви между иностранной примадонной Глорией Розетти и советским артистом Андреем Баклановым. Четыре фотографии этой постановки сохранились в упомянутом выше альбоме № 2411 из ф. 423 — единственные фотоизображения оперетты в фондах РНММ, запечатлевшие успешный спектакль. На этих снимках солисты Московской оперетты — Т. И. Шмыга, В. И. Алчевский, А. П. Ткаченко, Б. М. Поваляев, Ю. А. Савельев, К. А. Кузьмина — сфотографированы в постановочных позах. На фотографии Т. И. Шмыги в роли Глории хорошо заметен замысел художника по гриму — образ артистки подражает столь популярному в то время стилю Одри Хепберн, о чем вспоминала Татьяна Ивановна[24]. Одним из самых запоминающихся номеров в спектакле был танец целой группы артистов, загримированных под клоуна Олега Попова, чей характерный образ с соломенными волосами под клетчатой кепкой был очень узнаваем и популярен. Групповая фотография девяти Олегов Поповых подписана в альбоме как номер «балет „Клоунада“».

Свердловский театр музыкальной комедии в 1964 году первым взялся за постановку новой оперетты Ю. С. Милютина «Анюта» («Анютины глазки»). Создатель этого спектакля и главный режиссер уральского театра В. А. Курочкин впоследствии дважды поставил музыкальный спектакль в Польше — и в Варшавском театре оперетты, и в Шецине. Фотографии из коллекции Музея музыки зафиксировали сцены из варшавского спектакля, а также момент сценической репетиции (фотограф Ежи Плонски)[25].

Проведенный анализ фондовой коллекции Музея музыки позволяет сделать вывод, что в музейных фондах представлены самые успешные и популярные оперетты Ю. С. Милютина, широкая панорама их сценической истории, известные исполнители и постановщики, внесшие весомый вклад в театральный успех музыкальных спектаклей. Но есть и лакуны. Отметим, что в фондах отсутствуют фотоизображения последней оперетты, сочиненной Ю. С. Милютиным, — «Тихая семейка» (вариант названия — «Тихое семейство») по мотивам пьесы французского драматурга Луи Велля. В 1968 году состоялась ее премьера в Московском театре оперетты (постановщик Эпп Кайду), а в 1969 году на Центральном телевидении был снят музыкальный спектакль. В фондах Музея музыки хранятся авторские рукописи, либретто, программы спектакля, газетные рецензии, и в этих тиражированных материалах встречаются фотографии из спектакля, но самих фотографических отпечатков или фотонегативов в фондах нет. На основе музыкальных номеров из разных оперетт Ю. С. Милютина и по пьесе Е. Шатуновского о молодых строителях ГЭС уже после кончины композитора была поставлена оперетта «Обручальные кольца» в музыкальной редакции Е. Рахлина, и этот спектакль также не нашел отражения в фотографической коллекции Музея музыки. Возможно, что эти постановки и не стали крупным явлением в истории музыкального театра. Однако одной из задач комплектования фондов может стать собрание фотографий спектаклей конца XX — начала XXI века, которые свидетельствовали бы об актуальности музыки Ю. С. Милютина и в последние десятилетия.

---

[1] РНММ. Ф. 423. № 2411. — В альбоме собраны фотографии из оперетт «Жизнь актера», «Беспокойное счастье», «Трембита», «Девичий переполох», «Первая любовь», «Поцелуй Чаниты», «Фонари-фонарики», «Цирк зажигает они». Дар был сопровожден соответствующей подписью: «Дорогой наш друг, Юрий Сергеевич». Двадцать лет (1940–1960 годы) коллектив Московского Театра Оперетты связан с Вами крепкой творческой дружбой. Много лет наш коллектив вдохновляет Ваше талантливое творчество и много радости Ваше яркое дарование приносит широким массам трудящихся. Вы зрелый мастер, большой художник полный сил, и мы ждем от Вас ряд новых интересных произведений, отражающих нашу современность и обогащающих искусство нашего жанра. Желаем здоровья, счастья и дальнейшего процветания Вашего таланта». И подписи 23 артистов, во главе с главным режиссером театра Владимиром Канделаки.

[2] Оперетта «Фонари-фонарики» о дружбе заводской молодежи была написана в 1958 году и в Московском театре оперетты шла в постановке В. Канделаки. Три фотографии исполнителей — А. П. Ткаченко, Т. И. Шмыги, В. И. Марон, И. Н. Москвина, А. В. Нечаевой, И. В. Муштаковой — в образах из этого спектакля — единственные в фонде Музея музыки, которые хранят визуальный образ спектакля, отмеченный в рецензиях как достаточно рядовой. Хотя оперетта шла и на других сценах Советского Союза, отдельные музыкальные номера издавались в нотных сборниках и на грампластинках, но большой сценической истории это произведение не получило.

[3] Ю. С. Милютин. Нотобиблиографический справочник / сост. Д. М. Персон. М., 1984. С. 21.

[4] РНММ. № 21457/V. Н. В. Пельцер исполняет танец девки Савронки.

[5] Там же. Ф. 423. № 2380–2387.

[6] Там же. № 2391.

[7] Там же. № 2404.

[8] Там же. № 2413.

[9] Там же. № 2395.

[10] Там же. № 2355–2358, 2364–2373; альбом № 2398, 2410.

[11] Там же. № 2396.

[12] Там же. № 2606/V; № 2607/V.

[13] В ходе работы над постановкой этой оперетты завязался роман между молодой исполнительницей и постановщиком спектакля Владимиром Канделаки, со временем переросший в семью.

[14] *Шмыга Т. И.* Счастье мне улыбалось. М., 2001. С. 122–123.

[15] РНММ. Нег. № 38698–38701.

[16] Там же. Ф. 423. № 2329–2340.

[17] *Лаукс Карл.* Дрезденский фестиваль // Советская музыка. 1959. № 4. С. 184–186.

[18] РНММ. Ф. 423. № 2397.

[19] Там же. № 2238–2274.

[20] Там же. № 2393.

[21] Там же. № 2395.

[22] Там же. № 2412.

[23] Там же. № 2276.

[24] *Шмыга Т. И.* Счастье мне улыбалось. С. 122.

[25] РНММ. Ф. 423. № 2377–2379.

Е. С. Кирсанова

Последние годы работы Краевого китайского театра во Владивостоке (1936–1938 годы): из коллекции негативов Н. А. Назарова

Николай Алексеевич Назаров[1] (1916–1987 годы) — фотокорреспондент, работами которого можно проиллюстрировать практически любую страницу в истории советского Приморья периода 1930–1980-х годов. Фотограф, снимающий для газет «Тихоокеанская Звезда», «Красное Знамя», «Пограничник на Тихом океане», «На защиту Родины», «Тревога», корреспондент Фотохроники ТАСС по Приморскому краю, фотокорреспондент Агентства печати «Новости» — он оставил после себя необъятный архив фотоматериалов. После смерти автора его фотографическое наследие было передано в фонды Музея-заповедника истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева сыном фотографа — А. Н. Назаровым.

Обработка архива ведется сотрудниками музея уже не одно десятилетие, и совсем недавно среди материалов были обнаружены негативы 1936–1938-х годов, на которых автор запечатлел китайский театр во Владивостоке. Это, несомненно, одни из ранних снимков Н. А. Назарова, начавшего работу фотокорреспондента в 1933 году. В то время он был сотрудником газеты «Тихоокеанская Звезда»[2], а с 1937 года его фотографии стали появляться в газете «Красное Знамя»[3]. Среди фоторепортажей массовых спортивных праздников, выборов, демонстраций, снимков, сделанных на погранзаставах и пр., кажется, что тема китайского театра стоит несколько особняком в творчестве фотографа. Но это только на первый взгляд.

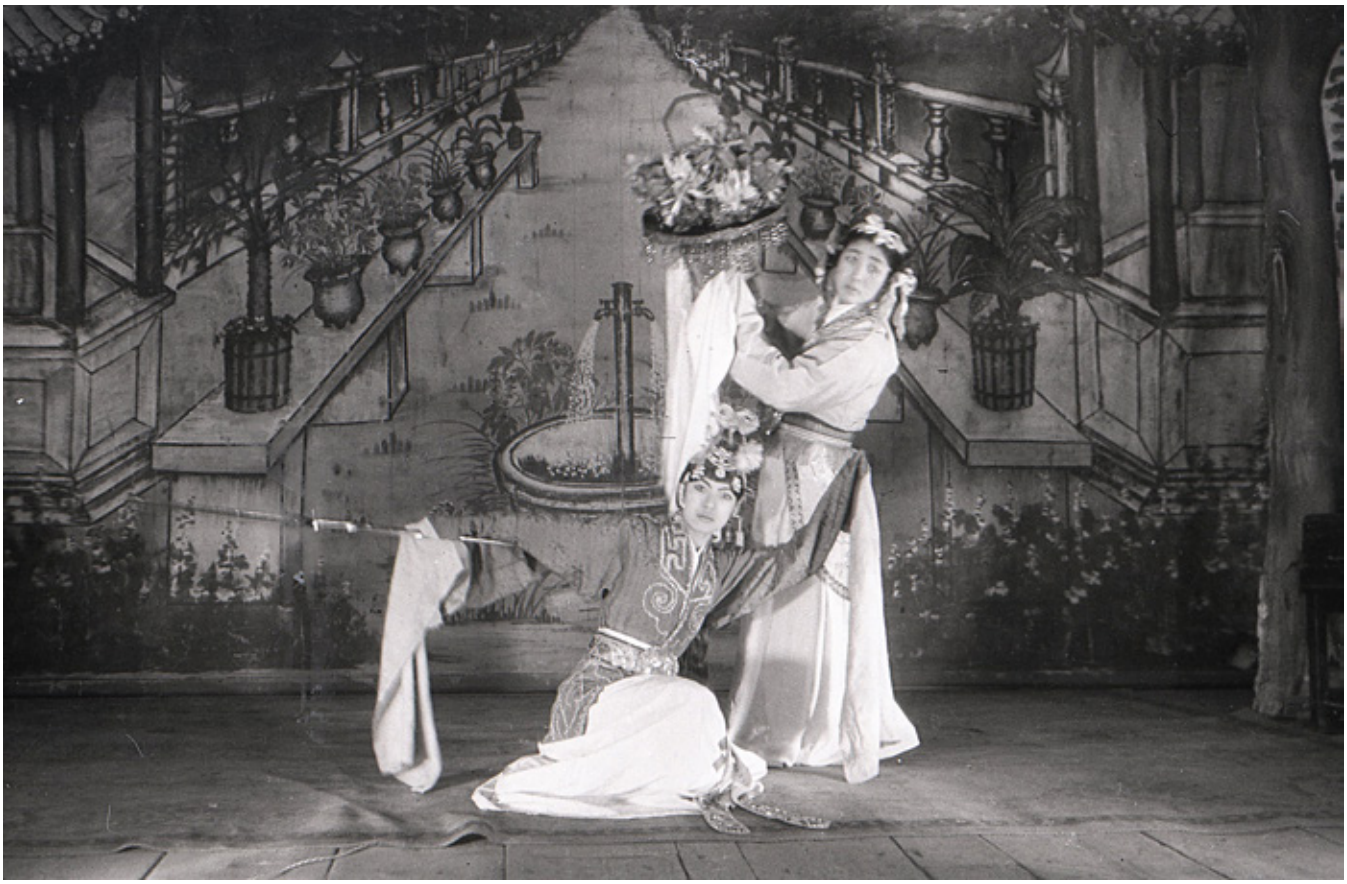
Владивосток с момента его основания был городом полиэтничным, и китайская диаспора здесь являлась одной из самых многочисленных. Китайцы, приезжающие во Владивосток в поисках работы, селились обособленно, в районе так называемой Миллионки — китайского квартала, где царили свои законы и обычаи. Иммигранты несли с собой и свою культуру, важное место в которой занимал традиционный театр[4].

Первый китайский театр открылся во Владивостоке в 1899 году. К началу XX века их было уже два. По расположению на плане города театры назывались «Северный» и «Южный». Но настоящие их названия были куда более поэтичными: северный именовался — «Сунчжэу-утай» («никогда не стареющий, как молодой бамбук»), а южный — «Юн сян-чашан» («благостно вечный дух чаепития»)[5]. Театры постоянно конкурировали друг с другом. Конечно, основными зрителями подобных заведений были сами китайцы, однако и русские посетители периодически наведывались туда.

Вплоть до конца 1920-х годов театры принадлежали частным владельцам и продолжали функционировать относительно свободно и самостоятельно. Но советская власть, оценив чрезвычайную популярность театров среди китайских рабочих, взяла курс на то, что театр «должен служить одним из сильнейших рычагов мобилизации масс вокруг очередных задач социалистического строительства, и его работа должна быть теснейшим образом увязана с задачами китайской революции»[6].

В 1928 году театр «Южный» во Владивостоке закрыли по причине несоответствия требованиям санитарной и пожарной инспекции. Поскольку на оставшийся «Северный» театр возлагались большие надежды в плане агитации и пропаганды, советские и партийные органы взялись за него всерьез: в театре организовали красный уголок, ликпункт[7] (большинство актеров были неграмотны), создали местком (90 % артистов были вовлечены в профсоюз), шла активная борьба с опиекурением, азартными играми и контрабандой (в этом были замечены многие работники театра). Лучшим артистам следовало пройти краткосрочные курсы театрального искусства, и всем сотрудникам театра предписывалось принять

Н. А. Назаров. Юный артист китайского театра Шура Бай Юн-чжэн во время репетиции. Владивосток. 1936–1938. Негатив. 3,5 × 3,7. МПК 19849/357. © Музей-заповедник истории Дальнего Востока



Н. А. Назаров. Актрисы Ли Ян-чу (сидит) и Сюи Цхай-фун в пьесе «Тянь Нюи Сянь Хуа» («Сеяние семян цветов»). Владивосток. 28 декабря 1936. Негатив. 3,5 × 3,7. МПК 19849/340. © Музей-заповедник истории Дальнего Востока

советское гражданство. Реорганизованный театр получил название «Красная Волна»[8]. Репертуар тоже подвергся изменениям: были сняты пьесы религиозного содержания, произведения, герои которых жертвовали жизнями ради императора, и постановки, где положительными персонажами являлись боги или хунхузы — китайские разбойники. Современные спектакли должны были отражать жизнь рабочих и крестьян Китая и СССР, показывать ход социалистического строительства и этапы революционной борьбы. Однако эти нововведения происходили в традиционном театре медленно и репертуар в основном оставался старым, дореволюционным.

Тогда возникла идея создания нового театра, с новыми молодыми актерами из среды китайских студентов и рабочих. В 1931 году во Владивостоке возник китайский ТРАМ — театр рабочей молодежи — один из первых в Советском Союзе. Репертуар ТРАМа затрагивал темы китайской революции, революции и Гражданской войны в России, борьбу китайского народа с японскими интервентами. Этот театр имел большой успех. Но в процессе работы трамовцы часто сотрудничали с актерами старого театра, ездили вместе на гастроли по СССР, проявляли интерес к традиционным постановкам. Театры оказывали сильное влияние друг на друга. В итоге было принято решение об их слиянии, что произошло в 1935 году[9]. Объединенный театр в периодической печати тех лет фигурирует под названием «Краевой китайский театр». Именно его запечатлел на пленку начинающий фотокорреспондент Н. А. Назаров в 1936–1938 годы.

Коллекция изображений китайского театра из архива Николая Назарова насчитывает 115 негативов. Часть из них — технически самые удачные снимки — хранились в отдельных конвертах, подписанных рукой автора; остальные же кадры, часто имеющие такой дефект, как смаз, но не менее интересные для нас как источник информации, — были обнаружены случайно, среди разрозненных и неподписанных изображений. На фотографиях представлены: виды здания китайского театра, внутреннее пространство зрительного зала и сцена. Но большинство снимков — портреты актеров, сделанные во время репетиций, представлений и за кулисами.

Атрибуция фотографий происходила благодаря имеющимся надписям на некоторых конвертах с негативами, оставленным самим Назаровым. Но более подробная информация была получена на основании публикаций в местных газетах — «Тихоокеанская Звезда» и «Красное Знамя». На их страницах в 1936–1938 годы довольно часто появлялись статьи и заметки о работе китайского театра во Владивостоке. Если эти статьи имели иллюстрации, то в половине случаев под фотографиями можно было увидеть подпись: «Н. Назаров» или «Н. Фогель» — псевдоним автора, которым он иногда подписывал свои ранние работы[10].

Судя по негативам, Николай Назаров проводил съемки в театре как минимум дважды. Точную дату одного из фоторепортажей мы узнали благодаря небольшому альбому контрольных отпечатков фотографа, хранящемуся в фондах музея. Среди изображений в альбоме имеется четыре портрета актеров китайского театра и вид зрительного зала — все фотографии подписаны «28/XII-6». Из заметки в газете «Красное Знамя» стало ясно, что 29 декабря 1936 года в Краевом китайском театре проходил большой концерт — общественный просмотр программы, подготовленной театром для гастрольной поездки по Советскому Союзу, намеченной на 1937 год[11]. Видимо,

Н. А. Назаров. Сцена из спектакля «Маньчжурские события». Владивосток. 28 декабря 1936. Негатив. 3,5 × 3,7. МПК 19849/314. © Музей-заповедник истории Дальнего Востока

съемка производилась во время генеральной репетиции накануне выступления. Фоторепортаж Николая Назарова, сделанный в этот день, дает наглядное представление о том, что собой представлял китайский театр в 1936 году, какие трансформации с ним произошли под надзором советских руководящих органов и какие элементы традиционного театра остались неизменны.

Нам известно, что осенью 1936 года Краевой китайский театр переехал из старого полуразвалившегося помещения в просторное здание бывшего кинотеатра (ул. Семеновская, 14), некогда принадлежавшее театру «Южный»[12]. На негативах мы видим внешний облик здания театра, конструктивно ничем не отличающийся от городских построек начала XX века. Китайский колорит ему придают лишь крупные иероглифы на фасаде и небольшая надстройка на крыше, отдаленно напоминающая пагоду. Вывеска и афиши у главного входа выполнены на китайском и русском языках, как результат начатой в 1935 году работы по привлечению русского зрителя в китайский театр. Об этом процессе говорит и фотография зрительного зала, где помимо китайцев заметны русские посетители.

Партер нового театра претерпел существенные изменения. Прежде в нем размещались столики со скамейками, где зрители могли пить чай, пиво, грызть арбузные семечки[13]. Современный зрительный зал, изображенный на негативах, обставлен привычными европейскому посетителю креслами. Изменилось и устройство сцены, некогда представлявшей собой квадратную площадку, окруженную зрителями с трех сторон. Она не имела ни занавеса, ни суфлерской будки, ни рампы[14]. На снимках Назарова заметна уже классическая конструкция сцены-коробки с кулисами, живописным задником и софитами. Еще одно нововведение театра, попавшее в кадр фотографа, — декор, обрамляющий сценическое пространство. Он, разумеется, был выполнен в китайском стиле: извивающиеся драконы на боковых колоннах, китайские фонари и нарисованная на падуге черепичная крыша.

Особый интерес представляют портреты самих актеров. Глядя на их сценические образы, мы понимаем, что большую часть репертуара в 1936 году по-прежнему составляли классические постановки традиционного театра. На фотографиях актеры одеты в роскошные костюмы, отсылающие нас во времена средневекового Китая. Костюмам в китайском театре всегда уделялось пристальное внимание — шелковые, богато вышитые, с замысловатыми головными уборами, они были весьма дорогими. Многие костюмы служили трем-четырем поколениям артистов[15]. На контрасте с персонажами в дорогих исторических нарядах легко определить героев современных постановок — они одеты либо в военную форму, либо в простую рабочую одежду, в зависимости от сюжета пьесы.

Среди актеров на снимках изображены не только мужчины, но также женщины и дети. Несмотря на то что в Китае долгое время женщинам запрещалось выступать на сцене (все женские роли исполняли мужчины), в театрах Харбина и Дальнего Востока России уже в начале XX века встречались женщины-актрисы, которых к 1920–1930-м годам становится все больше[16]. Дети-актеры тоже распространенное явление, поскольку суровая подготовка будущего исполнителя начиналась с малых лет[17]. При Краевом театре работала школа артистов и акробатов для детей школьного возраста, самым младшим из них было по семь лет. Утром ребята обучались китайскому театральному искусству, а после обеда занимались

Н. А. Назаров. Актер Лю Шен-куй в роли тигра. 1936–1938. Негатив. 3,5 × 3,7. МПК 19849/363. © Музей-заповедник истории Дальнего Востока

общеобразовательными предметами по программе начальной школы[18]. Группу юных артистов с главным режиссером театра Бай Жен-пу Николай Назаров запечатлел во время репетиции.

С детских лет на основании способностей, внешних данных и темперамента артиста определялось его амплуа, которое не менялось на протяжении всей жизни. Персонажи в театре делились на несколько групп: «шэн» (положительные мужские роли), «дань» (женские роли), «цзинь»/«хуалянь» (хара́ктерные роли, как положительные, так и отрицательные), «чоу» (комические роли, мужские и женские), «мо» (роли второстепенных лиц). В этих группах тоже имелось свое деление по возрастному и социальному статусу персонажей. У каждого амплуа существовал свой комплекс выразительных средств, складывающихся из поведения актера на сцене (жесты, походка, мимика), его манеры пения, костюма и грима[19]. Во внешнем облике артиста огромное значение имела символика цвета, понятная всем носителям китайской культуры[20].

Конечно, черно-белое негативы Назарова не позволяют нам определить цвета, использованные в костюмах и гриме снятых им героев, но по некоторым опознавательным признакам, мы можем понять амплуа актеров. Например, для большинства ролей «шэн» (так же как и для ролей «дань») применялся простой грим: краска наносилась в основном на брови и область вокруг глаз. Юный артист Краевого китайского театра Коля У на нескольких фотографиях запечатлен с таким гримом. Актеры, играющие роли «лао-шэн» — мужчин средних и преклонных лет, почти всегда носили искусственную бороду (черную или седую). А представителей амплуа «у-шэн» — военных — мы узнаем по двум высоким фазаньим перьям на головном уборе или знаменам, прикрепленным у них за спиной. Такие персонажи также присутствуют на фотографиях Николая Назарова, но имена этих актеров нам неизвестны. Самый активный грим использовали носители амплуа «хуалянь» — выдающихся личностей (героев или злодеев). Для них же характерны величественные костюмы и крупные головные уборы. Актер Лю Шен-куй, несомненно, является ярким примером этого амплуа. Судя по тому количеству образов, в которых он появляется на фотографиях — это один из ведущих артистов театра. Он предстает в роли то тигра, то бандита или воина («у-хуалянь»). На лице Лю Шен-куя всегда сложный грим, он часто использует накладные бороды. А вот юный артист Шура Бай Юн-чжэн, сын главного режиссера театра Бай Жен-пу, встречается на снимках и в роли «у-шэн», и в образе загримированного «у-хуалянь». Возможно, это говорит о том, что процесс выбора амплуа 10-летнего актера еще не завершился. Актрисы Ли Ян-чу, Мин Юе-сеи, конечно, являются представительницами ролей «дань». Присутствуют на фотографиях Назарова и персонажи комические («чоу») со специфическим белым гримом на носу и глуповатым выражением лица, — к сожалению, имен артистов, играющих эти роли, мы тоже не знаем.

Установить имена всех актеров Краевого китайского театра сегодня не представляется возможным. Нам известно, что в гастрольной поездке 1937 года участвовало 57 человек, всего же сотрудников в театре было больше[21]. В газетных заметках мелькали лица и имена самых ярких, любимых публикой актеров: Лю Шен-куя, Чен Бао-чена, прекрасной Ли Ян-чу, юных артистов Коли У, Шуры Бай и Лиды Тун-шен.

Невозможно восстановить и весь репертуар театра того времени. Но благодаря информации в прессе и подписям, оставленным Николаем Назаровым, нам известны названия некоторых спектаклей и имена артистов, играющих в них главные роли.

Среди традиционных постановок китайского театра большой популярностью пользовалась пьеса «Фун По-тин», рассказывающая о событиях, происходивших несколько столетий назад — о борьбе китайских крестьян против захватнических походов маньчжур. Спектакль был поставлен по всем канонам китайского театра. Немного переделанная историческая пьеса, восхваляющая доблесть и мужество народных героев, боровшихся за независимость, была включена в гастрольную программу театра 1937 года[22]. Николай Назаров в своем репортаже уделил особое внимание съемкам этой постановки, ее батальным сценам и заключительному эпизоду казни. Среди главных героев пьесы мы видим двух юных актеров театра — Шуру Бай и Колю У. Жену министра играла молодая актриса Ли Ян-чу[23] — ее портрет фотограф снял отдельно.

Конечно, театр не мог отправиться на гастроли без нового репертуара, поскольку в его цели входило «...показать не только богатство китайской театральной культуры, но и свою упорную работу над овладением новой театральной техникой, внедрением революционных мотивов в репертуар»[24]. Изначально в программу были включены постановки: «Рычи, Китай» (пьеса С. М. Третьякова о борьбе китайских портовых рабочих против британских колонизаторов), «Интервенция» (об участии китайских партизан в борьбе против интервентов на советском Дальнем Востоке) и переработанная, а потому не уступающая по злободневности новым спектаклям пьеса «Маньчжурские события»[25] (вероятно, о событиях Русско-японской войны). Впоследствии, правда, оказалось, что постановка «Рычи,

Н. А. Назаров. Фотосъемка заключительной сцены казни из спектакля «Фун По-тин». Владивосток. 28 декабря 1936. Негатив. 3,5 × 3,7. МПК 19849/374. © Музей-заповедник истории Дальнего Востока

Китай» получилась для зрителя непонятной, так как была лишена национальных черт. Ее решили переделать в китайском стиле[26], а в гастрольную программу добавили «Тайпинское восстание» (пьесу о крестьянской войне в Китае против маньчжурской империи Цин и иностранных колонизаторов) и «Рикшу»[27]. Кадры некоторых спектаклей присутствуют в архиве Николая Назарова. В эпизоде из «Маньчжурских событий» изображены два актера в форме русского и японского офицеров, обсуждающих что-то возле карты Маньчжурии. Имеется и портрет главного героя пьесы «Рикша», которого играл артист Чен Бао-чен.

Если сравнивать фотографии классических постановок китайского театра и современных, можно заметить разное отношение к использованию декораций. В традиционном театре их не применяли. Весь реквизит был весьма условным и символичным: стол или стул мог изображать гору или алтарь; плетка в руках актера указывала на то, что персонаж едет верхом, фонарь — что действие происходит ночью; шапка, завернутая в красное полотнище, — отрубленную голову и т. д.[28] Для новых же постановок декорации готовились специально.

Помимо пьес в репертуар китайского театра входили музыкальные, вокальные и пластические номера. Например, уже упомянутая актриса Ли Ян-чу исполняла танец «Сбор цветов», а десятилетний актер Шура Бай — «Танец конюха»[29]. Фотографии их номеров присутствуют в коллекции негативов Назарова.

Кроме того, фотограф запечатлел и руководящий состав театра. Имеются портреты главного режиссера — Бай Жен-пу. Его фотограф снимал во время репетиции с юными актерами-акробатами и вместе с 7-летним актером Колей У. Среди негативов Николая Назарова присутствуют портреты жены режиссера, музицирующей у себя дома на саньсяне — струнном музыкальном инструменте, использующемся в качестве аккомпанемента в китайском театре. Представлены несколько портретов русского администратора театра — тов. Бочкарева. Отдельно стоит сказать о двух снимках, на которых изображен седовласый китаец в традиционной одежде. Он сидит в помещении за столом, делая записи перьевой ручкой, а на его пальцах заметны длинные ногти. Есть вероятность, что это директор театра — Е. Чунсен (псевдоним Н. З. Кирюченко), которому театр во многом обязан своим существованием.

О том, как осуществлялась фотосъемка в театре 28 декабря 1936 года, нам тоже могут поведать негативы Н. А. Назарова. Сейчас такой вид фотографии назвали бы бэкстейджем — фиксацией того, что происходит за кадром. Автор запечатлел из зрительного зала процесс работы своего коллеги, который при помощи ассистентов с осветительными приборами фотографировал на сцене эпизод из спектакля «Фун По-тин». Работа в театре была сопряжена с рядом неудобств — недостаточное освещение не позволяло использовать короткие выдержки при съемке. Для того чтобы предотвратить смазывание изображения, фотографам приходилось прибегать к разным ухищрениям, в том числе «останавливать мгновение» в прямом смысле слова, а также пользоваться дополнительным освещением. Все было направлено на то, чтобы получить качественную и идеологически выверенную картинку, рассказывающую о социальных преобразованиях в разных сферах, в том числе в такой неотъемлемой составляющей жизни китайского рабочего, как театр.

Последний раз фотографии актеров китайского театра появляются на страницах газеты «Красное Знамя» в январе 1938 года — это снимки Николая Назарова[30]. Больше о театре публикаций в прессе не будет. Дело в

том, что еще весной 1936 года политбюро приняло решение о ликвидации Миллионки — китайского квартала во Владивостоке. Это злачное место с действующими притонами, наркоманией и контрабандой рассматривалось органами власти как район, представляющий угрозу государственной безопасности. Часть китайского населения, не имеющая никаких документов и видов на жительство, была арестована, другие предпочли возвратиться в Китай, третьи разъехались по окрестностям. С началом войны между Китаем и Японией в 1937 году Советский Союз возобновил депортацию азиатского населения. Кроме того, начались массовые аресты всех подозреваемых в шпионской, диверсионной или другой антисоветской деятельности[31]. Китайский театр эта угроза не обошла стороной. К 10 апреля 1938 года было репрессировано 29 артистов театра, а в мае арестован и его директор — Н. З. Кирюченко. Решением бюро Приморского обкома ВКП(б) от 9 июня 1938 году в пятидневный срок вся работа театра была свернута, а здание, в котором он располагался, передано областному управлению НКВД[32]. Так закончилась история китайского театра во Владивостоке.

Возвращаясь к архиву фотографий Николая Назарова, стоит отметить, что автор обращался к теме театра не единожды — в разные годы он фотографировал и самодеятельные коллективы Приморья, и артистов Приморского краевого драматического театра имени М. Горького. Но так подробно и с глубоким погружением в тему, как в фоторепортажах из здания китайского театра, Н. А. Назаров с театральной историей больше не работал.

---

[1] *Кирсанова Е. С.* Сквозь время и пространство: советское Приморье в фоторепортажах Н. А. Назарова (коллекция Музея-заповедника истории Дальнего Востока) // Сборник докладов конференции «Фотография в музее». СПб., 2002. С. 81–87.

[2] Газета «Тихоокеанская Звезда» — орган Далькрайкома ВКП(б), Далькрайисполкома и Далькрайпрофсовета. Основана в 1920 году как газета «Дальневосточная правда» в Верхнеудинске (совр. Улан-Удэ). Вскоре редакция газеты была переведена в Читу, а в 1925 году — в Хабаровск, тогда же газета получила новое название — «Тихоокеанская Звезда».

[3] Газета «Красное Знамя» — орган обкома ВКП(б), облисполкома, Владивостокского горкома ВКП(б) и горсовета. Первая большевистская газета на Дальнем Востоке основана в 1917 г. во Владивостоке.

[4] Начало становления традиционного китайского театра приходится на ханьскую эпоху (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.), а окончательно оформление китайского театрального искусства состоялось в эпоху Юань (1271–1368 гг.) (см.: *Залесская О. В.* Китайские мигранты на Дальнем Востоке России (1917–1938 гг.).Владивосток: Дальнаука, 2009. С. 202).

[5] *Анча Д. А., Мизь Н. Г.* Китайская диаспора во Владивостоке. Страницы истории. Владивосток: Дальнаука, 2015. С. 187.

[6] *Залесская О. В.* Китайские мигранты на Дальнем Востоке России (1917–1938 гг.). Владивосток: Дальнаука, 2009. С. 204.

[7] Пункт по ликвидации неграмотности, школа первоначальной грамоты.

[8] *Залесская О. В.* Китайские мигранты на Дальнем Востоке России (1917–1938 гг.). С. 204.

[9] Там же. С. 205–210.

[10] Н. А. Назаров взял себе псевдоним Н. Фогель в честь доктора Э. Фогеля — автора «Карманного справочника по фотографии» — именно по этому справочнику Николай Назаров в школьные годы осваивал фотографические процессы.

[11] В китайском театре. Перед гастролями по СССР // Красное Знамя.1936, 29 дек. № 299(5700).Владивосток, 1936. С. 4.

[12] Помещение для китайского театра // Там же. 1936, 18 сент. № 215 (5616). С. 4.

[13] *Преснякова Л. В.* Традиционный китайский театр на русском Дальнем Востоке и в полосе отчуждения КВЖД в конце XIX — начале XX в. // Вестник ДВО РАН.2006. № 2. С. 118.

[14] Там же. С. 118.

[15] Гастрольная поездка китайского театра // Красное Знамя. 1937, 21 марта. № 66 (5767). С. 4.

[16] *Преснякова Л. В.* Традиционный китайский театр... С. 123.

[17] Традиционный китайский театр представляет собой синтетическое искусство, основанное на синтезе четырех равноправных элементов, которыми должен обладать каждый артист: пения (чан), декламации (нянь), движений и танца (цзо), борьбы и акробатики (да). Поэтому подготовка актеров начиналась с раннего возраста (см.: *Преснякова Л. В.* Традиционный китайский театр... С. 116).

[18] Школа артистов при китайском театре // Красное Знамя. 1936, 3 сент. № 202 (5603). С. 4.

[19] *Pertti Seppälä.* Role Types of the Peking Opera // Asian Traditional Theatre and Dance. URL: https://disco.teak.fi/asia/role-types-of-the-peking-opera/ (дата обращения: 11.11.2022).

[20] В одежде «красный цвет означал радость, белый — траур, черный — честный образ жизни, желтый — императорскую фамилию или буддийских монахов, голубой — честность и простоту, зеленый — для служанок, розовый — легкомыслие» (см.: *Борисова М.* Китайский театр // Красное Знамя. 1936, 12 авг. № 184 (5585). Владивосток, 1936. С. 3). Цвет грима также давал зрителям понять, кто перед ними: честные и мужественные персонажи разрисовывали лица черной и красной краской, храбрые и мудрые использовали фиолетовый грим, жестокие и храбрые — синий, зеленый грим мог говорить о том, что герой злодей или преступник, либо же дух или демон, коварные злодеи имели белое лицо, золотой и серебряный цвета были присущи божественным персонажам (см.: *Pertti Seppälä.*Role Types of the Peking Opera // Asian Traditional Theatre and Dance. URL: https://disco.teak.fi/asia/role-types-of-the-peking-opera/ (дата обращения: 11.11.2022).

[21] Гастроли краевого китайского театра // Тихоокеанская Звезда. 1937, 5 янв. № 4(3480). Хабаровск, 1937. С. 4.

[22] *Дурасов А.* Китайский театр // Красное Знамя. 1937, 8 янв. № 6 (5009). С. 3.

[23] Тихоокеанская Звезда. 1937, 4 февр. № 28 (3504). С. 4.

[24] Гастроли краевого китайского театра // Там же. 1937, 5 янв. № 4 (3480). С. 4.

[25] Там же. С. 4.

[26] На сцене китайского театра // Красное Знамя. 1936, 6 окт. № 230 (5631). С. 4.

[27] Гастрольная поездка китайского театра // Там же. 1937, 21 марта. № 66 (5767). С. 4.

[28] *Борисова М.* Китайский театр // Там же. 1936, 12 авг. № 184 (5585).Владивосток, 1936. С. 3.

[29] Гастроли краевого китайского театра // Тихоокеанская Звезда. 1937, 5 янв. № 4 (3480). С. 4.

[30] Красное Знамя. 1938, 12 янв. № 10(6013).С. 4; Там же. 1938, 28 янв. №. 22 (6025). С. 4.

[31] *Чернолуцкая Е.* Вытеснение китайцев с Дальнего Востока и депортация 1938 г. // Проблемы Дальнего Востока. М.: ООО «Интеграция: Образование и наука», 2008. № 4. С. 133–145.

[32] *Залесская О. В.* Китайские мигранты на Дальнем Востоке России (1917–1938 гг.). С. 211.

И. В. Колодка

Театральная фотография в фондовом собрании Мурманского областного краеведческого музея

Мурманский областной краеведческий музей является старейшим учреждением культуры на территории Кольского полуострова, основан 17 октября 1926 года. В настоящее время коллекция музея насчитывает более 170 тысяч экспонатов. Фотоматериалы музея являются разнообразными по составу и содержанию: фотоотпечатки, стеклянные фотографические пластины, фотонегативы, слайды, диапозитивы, дагеротип, фотоальбомы и компакт-диски. Большой интерес представляют фотоальбомы, аналогов которым нет, так как они оформлены вручную. Есть альбомы, связанные с конкретными историческими и юбилейными событиями. Основной фотофонд составляет более 30 тысяч единиц и научно-вспомогательный — более 20 тысяч. Коллекция формировалась разными способами: поступления от частных лиц, организаций, сбор, безвозмездная передача, закупка; представлены как любительские, так и профессиональные снимки.

Какую долю занимает театральная фотография сказать сложно, потому что таких подсчетов ранее не велось. Данная публикация является первой попыткой проанализировать фотографии из фондового собрания музея, посвященные театральной тематике. В музее не существует практики выделять фотографии по тематическим коллекциям, и театральная фотография в отдельную коллекцию не оформлена.

К юбилеям театров сотрудники музея регулярно готовят выставки, в том числе фотовыставки. Театральная фотография является важным источником получения сведений о театре, она может содержать большой объем информации, из одного кадра можно сделать немало выводов, фотография передает накал и драматизм происходящего на сцене, показывает индивидуальность актеров, процесс развития сюжета. Во время подготовки выставок появился интерес выяснить, какую долю в фотоколлекции занимают фотографии по теме театра.

В фондах музея хранятся фотографии по истории Мурманского областного театра кукол, основанного 21 августа 1933 года, Драматического театра Северного флота (29 октября 1935 года театр Северной военной флотилии получил статус профессионального), филиала Большого драматического театра имени М. Горького (открыт 10 ноября 1936 года), на базе которого 1 февраля 1939 года начал свою историю Мурманский областной драматический театр.

Изучив документы сектора учета, книги поступлений, удалось выяснить, что все фотографии и негативы можно разделить на несколько категорий: первая — это портреты актеров, сотрудников театра, групповые и индивидуальные; вторая — сцены из спектаклей, они составляют значительную часть; третья — бытовые сцены, эта категория малочисленная, но заслуживает внимания.

Первые восемь фотографий по театральной тематике поступили в музей в 1962 году. Они были переданы из Драматического театра Северного флота для подготовки новой экспозиции «Подъем материального и культурного уровня жизни трудящихся области (1958–1965 гг.)». Сохранность фотографий была неудовлетворительная, часть из них наклеена на картон, на обороте имелись следы от клея, надписи чернилами и карандашом, на некоторых снимках на лицевой стороне приклеены этикетки. Кто является автором снимков, выяснить не удалось, поэтому снимки были определены в научно-вспомогательный фонд. На фото запечатлены сцены из спектаклей из репертуара этого театра 1950–1960-х годов по пьесам А. Островского «Свои люди — сочтемся» (1950), Н. Вирта «Дали неоглядные» (1957), Н. Погодина «Кремлевские куранты» (1955), Н. Зарудного «Веселка» (1958), А. Корна «Офицер флота» (1958), А. Арбузова «Иркутская история» (1960), Цао Юя «Тайфун» (1959)[1]. Фотографии послевоенного периода дают представление о репертуаре театра. К этому времени театр из г. Полярного, где в годы Великой Отечественной войны дислоцировался в Доме Красной армии и флота, был переведен в Дом Военно-морского флота в г. Мурманск. Изучив фотоснимки, мы выяснили, что в репертуаре центральное место занимают спектакли, раскрывающие идейную убежденность, мужество и стойкость советских воинов, учебные будни мирных дней. Театр обращается и к произведениям советских драматургов, отражающих актуальные для советского человека проблемы, большое внимание уделяется классике.

Следующее поступление фотографий по истории театра произошло только в конце 1973 года: фонды музея пополнились снимками со сценами из спектаклей из репертуара театра Северного флота 1960-х годов по пьесам К. Рапопорта «Ракетчики» (1962), В. Шишкова «Угрюм-река» (1965), Е. Черткова «В море много дорог» (1965), А. Штейна «Океан», В. Розова «В день свадьбы» (1965), Лопе де Вега «Хитроумная влюбленная» (1965), Ю. Елисеева «Два мастера (1971 г.)[2]. Флотский театр продолжает расширять свой репертуар. Наряду с военной тематикой, в спектаклях отражаются вопросы жизни советского человека.

Напрашивается вопрос: почему материалы других театров не передавались в музей, не собирались сотрудниками? Возможно, тема культуры, театра не была в приоритете, были другие, более важные и актуальные темы для формирования музейной фотоколлекции.

В ноябре 1975 года Мурманский фотокомбинат безвозмездно передал музею негативы, среди которых были кадры, на которых запечатлены сотрудники театра. В этом же году у фотокомбината закупили фотографии, напечатанные с этих негативов. Постепенно в коллекции музея появлялись фотоснимки, которые относились к театральной теме.

В 1978 году фонды музея пополнились 61 черно-белой фотографией о творческой деятельности Мурманского областного драматического театра — это было первое поступление материалов, связанных с этим театром. Автор снимков неизвестен, однако снимки сделаны профессионально, можно предположить, что их автором является один из фотографов, работавших в тот период в театре. На фото запечатлены сцены из спектаклей 1970-х годов по пьесам Э. Володарского «Долги наши» (1973), Н. Анкилова «Солдатская вдова» (1973), А. Вампилова «Провинциальные анекдоты» (1973), «Прошлым летом в Чулимске» (1974), В. Розова «Четыре капли» (1976), В. Шукшина «Характеры» (1976), О. Сосина «Пробуждать спящих» (1974)[3].

Неизвестный автор. Актеры кукольного театра. Слева направо: В. А. Подобедов, К. А. Разоренова, Хмелева, Е. М. Тимошенко, К. И. Моисеев, Н. Б. Мамыкин, И. Ф. Филимонов на фоне занавеса юбилейного спектакля по пьесе А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». [Кировск, Мурманская область]. 1940. Фотоотпечаток. 16,5 × 19,5. МОМ НВ ФФ 4122-11. © ГОАУК «МОКМ»

В 1982 году музей закупил негативы у Роберта Львовича Диамента, который во время Великой Отечественной войны служил на Северном флоте в должности фотокорреспондента газеты «Краснофлотец», а потом начальника фотоотдела политуправления флота. Его снимки публиковались в центральных газетах и журналах. Роберт Львович был участником многих военных операций Северного флота, снимал в море на военных кораблях, на подводных лодках, во время десантных высадок морской пехоты, в походе союзного конвоя, летал с торпедоносцами. Он оставил уникальные кадры, зафиксировав на пленке реальные события во время боевых заданий, поскольку имел право самостоятельно выбирать темы и время для съемок без согласования с кем-либо. Диамент — летописец войны в Заполярье — был награжден двумя орденами «Красной Звезды», медалями «За оборону Советского Заполярья» и «За Победу над Германией».

50 закупленных негативов освещали деятельность театра Северного флота в годы Великой Отечественной войны. В этот период театр начал работу в жанре малых форм, весь коллектив театра разделился на три концертных бригады и выехал на передовую. Выступления часто проводились в ночное время, с наступлением темноты артисты ползком пробирались к бойцам, выступали в землянках, а перед рассветом возвращались на базу. Концерты и спектакли шли перед воинами-североморцами и на палубах военных кораблей, и в отсеках подводных лодок, и на причалах, ставших сценическими площадками для театра. Благодаря Р. Л. Диаменту мы можем с трепетом и волнением рассматривать неповторимые кадры артистического подвига. Это сцены из спектаклей по пьесам А. Корнейчука «Гибель эскадры», А. Гладкова «Давным-давно», А. Ржевского и М. Каца «Олеко Дундич» и многих других; портреты актеров театра[4], красивых и внутренне уверенных в себе людей. Сотрудникам музея предстоит еще большая кропотливая работа по изучению этих снимков, так как многие из них имеют общее название, без указания имен и фамилий запечатленных актеров.

В этом же году были закуплены негативы у корреспондента газеты «Полярная правда» Ю. Н. Чернопятова, посвященные Мурманской области в годы девятой и десятой пятилеток, в том числе несколько негативов о деятельности театров.

В 1990 году в фонды музея было передано 117 черно-белых фотографий, связанных с историей Мурманского областного драматического театра. Авторство фотографий установить не удалось, некоторые из них были невысокого качества и плохой сохранности, поэтому пополнили научно-вспомогательный фонд. Поступившие фотографии охватывали период с 1936 по 1970 годы. Ценность снимков в том, что благодаря им мы можем видеть первые шаги становления и развития театра, первых актеров, которые приехали в 1936 году в Мурманск в составе филиала Большого драматического театра имени М. Горького, на базе которого и был открыт Мурманский областной драматический театр; портрет первого художественного руководителя Сергея Александровича Морщихина, сцены первых спектаклей по пьесам В. Киршона «Большой день» (1936), К. Гольдони «Слуга двух господ» (1938), «Хозяйка гостиницы» (1940), В. Гусева «Слава» (1938), А. Арбузова «Таня» (1939), братьев Тур и Л. Шейнина «Генеральный консул» (1939), В. Шкваркина «Простая девушка» (1939 г.), М. Горького «Васса Железнова» (1939), «Егор Булычев и другие» (1940), П. Кальдерона «Дама-невидимка» (1939), В. Дистлера «Золото» (1940). Творчество театра являлось отражением политической жизни страны. Репертуарная линия была наиболее широко представлена советской драматургией. Особо можно выделить фотографии периода Великой Отечественной войны. Несмотря на то что город Мурманск всю войну был прифронтовым городом, и большая часть актерского состава ушла на фронт, театр продолжал свою деятельность. Творческий коллектив не только ставил новые спектакли — за военные годы выпустили 17 премьер, — но и постоянно выезжал на передовую, выступал перед бойцами Карельского фронта, в госпиталях перед ранеными, всего было дано более трех тысяч спектаклей и концертов. Эти снимки уникальны. На фотографиях запечатлены актеры театра среди бойцов на фронте во время выступлений концертных бригад, сцены из спектаклей военного периода по пьесам А. Каплера и Т. Златогоровой «Ленин в 1918 году» (1941), Ф. Шиллера «Коварство и любовь» (1941), А. Островского «Женитьба Белугина» (1941), «Правда хорошо, а счастье лучше» (1943), К. Симонова «Русские люди» (1942), А. Мариенгофа «Шут Балакирев» (1942), А. Чехова «Три сестры» (1944).

Значительная часть фотографий относится к периоду 1950–1960-х годов. На снимках представлены сцены из спектаклей по пьесам А. Островского «Бесприданница» (1952), В. Леканова «Сельские вечера» (1955), А. Штейна «Персональное дело» (1955), Д. Дэля «Большевик» (1956), В. Минина «Это было на Мурмане» (1956), А. Штейна «Гостиница „Астория“» (1957), Б. Шоу «Пигмалион» (1957), Л. Славина «Интервенция» (1957), Х. Вуолийоки «Каменное гнездо» (1958), Н. Погодина «Третья патетическая» (1959), Н. Хикмета «Дамоклов меч» (1959), Г. Николаевой «Битва в пути» (1959), А. Островского «Волки и овцы» (1962), «Василиса Мелентьева» (1963), К. Симонова «Так и будет» (1964), А. Арбузова «Таня» (1964), М. Шекспира «Виндзорские насмешницы» (1964), Г. Гауптмана «Перед восходом солнца» (1965), Э. Радзинского «104 страницы про любовь» (1965), М. Шатрова «День тишины» (1966), Т. Уильямса «Трамвай „Желание“» (1970)[5]. Весь этот комплекс фотографий позволяет оценить разнообразие, насыщенность репертуара и творческие грани театра. В этот период наблюдался творческий взлет — победа, возвращение к мирной жизни нашли свое отражение в репертуаре. Это период не просто подъема,

Неизвестный автор. Сцена из спектакля Мурманского областного драматического театра по пьесе В. Шваркина «Простая девушка». [Мурманск]. 1939. Фотоотпечаток. 15,5 × 10,5. МОМ НВ ФФ 3783-1. © ГОАУК «МОКМ»

Неизвестный автор. Выступление артистов Мурманского областного драматического театра перед бойцами на передовой линии Карельского фронта. В центре О. Бирюкова, М. Гринберг (играет на баяне), В. Илькевич (стоит 2-й справа). [Мурманская область]. 1942. Фотоотпечаток. 11 × 15. МОМ КП 19766-2. © ГОАУК «МОКМ»

это период реформирования театральной жизни. Ставились пьесы современных драматургов, пишущих о настоящей жизни, поднимавших проблемы, созвучные с идеями и настроением всего общества. Продолжали обращаться и к зарубежной классике, и к историко-документальной драме, комедии. Портреты актеров необходимо отметить отдельно — настоящие энтузиасты, преданные своему делу, они блистали на сцене — красивые, мужественные люди, вчерашние фронтовики, несломленные и сильные духом, и молодое поколение актеров, готовых быть достойными преемниками творчества старшего поколения.

В 1991 году коллекция фотографий по истории Мурманского областного драматического театра увеличилась на 52 единицы, которые из-за своей сохранности вошли в научно-вспомогательный фонд. На фото сцены из спектаклей из репертуара театра 1955–1978 годов по пьесам В. Пистоленко «Любовь Ани Березко» (1955), Г. Запольской «Мораль пани Дульской» (1956), Н. Погодина «Третья патетическая» (1959), Б. Шоу «Миллионерша» (1965), К. Гольдони «Самодуры» (1965), А. Островского «Свои люди — сочтемся» (1970), Ю. Елисеева «Два мастера» (1971), Б. Васильева «А зори здесь тихие» (1971), А. Макаёнка «Затюканный апостол» (1972), А. Баранга «Образумься, Христофор» (1973), М. Рощина «Валентин и Валентина» (1972), «Старый Новый год» (1974), Р. Ибрагимбекова «Похожий на льва» (1974), А. Салынского «Барабанщица» (1975), В. Маяковского «Клоп» (1976), А. Клейна «Ожерелье Судбея» (1977), В. Шукшина «Энергичные люди» (1978)[6]. Специфика заполярного города, в который со всей страны приезжали молодые, энергичные люди осваивать суровый край, накладывала определенный отпечаток на творческую жизнь областного театра, его репертуар. По репертуару можно судить, что волновало современников, какие проблемы тревожили: на сцене появился современный герой, близкий каждому сидящему в зрительном зале. Не забывали и о русской классической и зарубежной драматургии.

Фотографии по истории Мурманского областного театра кукол впервые поступили в фонды музея в 2001 году. Их передала Тамара Александровна Волынкина, главный режиссер театра с 1992 по 2015 годы. Тамара Александровна отдала Театру кукол 45 лет жизни, ее творческий путь в театре начался в 1970 году: она сыграла множество ролей, поставила спектакли, которые радовали маленьких зрителей и их родителей, в 1983 году была удостоена почетного звания «Заслуженная артистка РСФСР», а в 2006 году — «Народная артистка России». На фото сцены из спектаклей из репертуара театра 1980–1990-х годов: «Саамская сказка», «Чиполлино», «Голый король», «Василиса Прекрасная», «Чебурашка», «Золушка», «Брысь», «Светлый праздник рождества». Кроме сцен из спектаклей, музейную коллекцию пополнили уникальные фотографии довоенного коллектива и коллектива 90-х годов, который сумел сохранить театр в сложные годы. Запечатлены творческий процесс, репетиции спектаклей, новогодние представления, портреты актеров, мастера по изготовлению кукол Г. А. Подорина, главного режиссера Ф. Б. Шевякова (1980–1986), главного художника Е. А. Гренке (1957–1967)[7].

В 2004 году в фонды музея поступил альбом, подготовленный к 60-летию Мурманского областного драматического театра (1939–1999), состоящий из 20 цветных фотографий со

сценами из спектаклей 1998–1999 годов[8]. Это были первые цветные фотографии по театральной тематике. В указанном сезоне в театре шли спектакли по пьесам Дж. Стейнбека «Люди и мыши», С. Лобозерова «Семейный портрет с посторонним», А. Галина «Сирена и Виктория», И. Муренко «Разрешите Вас потешить», Дж. Патрика «Странная миссис Сэвидж», Ф. Брукнера «Елизавета Английская», И. Тургенева «Нахлебник», А. Островского «Волки и овцы», О. Портеса «Дом, где все кувырком», А. Аверченко «Шутка мецената», Э. Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки», Лопе де Вега «Дурочка», А. Хайта «День рождения кота Леопольда», В. Рабодана «Тайна волшебного леса», В. Лившица «Ищи ветра в поле», Г.-Х. Андерсена «Стойкий оловянный солдатик», Е. Шварца «Снежная королева», М. Бартенева «Тот самый Геракл».

2015 год был урожайным в плане поступления в фонды музея театральной фотографии. Фонды пополнили комплексы фотографий актеров Мурманского областного драматического театра Александра Борисовича (Абрама Изральевича) Рогачевского, который в годы Великой Отечественной войны на Карельском фронте был инструктором Красноармейской художественной самодеятельности, а с 1947 года являлся актером Мурманского областного драматического театра. За 25 лет работы Рогачевский сыграл более 50 ролей[9]; Владимира Михайловича Филиппова, заслуженного артиста РСФСР (1954), который являлся одним из лучших артистов труппы с 1939 по 1960 год; Геннадия Николаевича Ложкина, заслуженного артиста РСФСР (1984), артиста Мурманского областного драматического театра в 1949–1960-е годы. С 1960 года Ложкин — актер театра драмы и комедии на Литейном (Ленинград), снимался в кино, в том числе в фильме «Полосатый рейс»[10].

В этом же году главный режиссер Мурманского областного театра кукол Т. А. Волынкина передала еще 123 фотографии по истории театра за разные периоды. Это портреты актеров театра, зрителей, главных режиссеров театра — Н. Ф. Пирогова (1952–1961), А. Д. Когона (1961–1968), И. Д. Спектра (1968–1979), Ф. Б. Шевякова (1980–1986), главного художника Е. А. Гренке (1957–1967), директора театра В. С. Варшавской (1952–1978). Театральную коллекцию музея пополнили редкие фотографии сцен из спектаклей из репертуара Театра кукол 1950-х годов: «Волшебные тыквы» (1956), «Приключения Чиполлино» (1957), «Песнь о Руси» (1958), «Лутоня, барин и Полкан» (1957). Сцены из спектаклей 1960–1990-х годов: «Каштанка» (1960), «Буратино летит на Луну» (1963), «Чертова мельница» (1964), «Горящие паруса» (1970), «Приключения любопытного волшебника» (1972), «Бабушкины сказки» (1972), «Чинчрака» (1973), «Сказка про Емелю» (1975), «Солнечный луч» (1976), «Белоснежка и семь гномов» (1977), «Мэри Поппинс» (1979), «Василиса Прекрасная» (1980), «Бука» (1981), «Дракон» (1982), «Дядя Федор, пес и кот» (1982), «Чиполлино» (1983), «Швейк во Второй мировой войне» (1984), «Сказки Пушкина» (1986), «Солнышко и снежные человечки» (1986), «Винни-Пух» (1990)[11].

Главный режиссер Мурманского областного драматического театра Василий Васильевич Киселев, занимавший эту должность с 1965 по 1981 год, подарил музею 30 фотографий из личного архива. Это сцены из спектаклей, постановкой которых он занимался, по пьесам: Б. Шоу «Миллионерша» (1964), Э. Радзинского «104 страницы про любовь» (1965), Ж. Жируду «Троянской войны не будет» (1965), Р. Назарова «Самая короткая ночь» (1966), А. Чехова «Чайка» (1968), Б. Васильева «А зори здесь тихие» (1971), С. Коковкина «Занавес» (1977 г.), В. Шукшина «Характеры» (1977), Ю. Бондырева «Берег» (1978), А. Сергеева «Вечер и утро» (1978) и сцены из спектаклей других режиссеров[12]. С именем Киселева связан особый позитивный период развития театра.

Неизвестный автор. Сцена из спектакля Драматического театра Северного флота по пьесе Е. Черткова «В море много дорог». В ролях актриса В. Т. Бояринцева, народный артист РСФСР С. М. Простяков. [Мурманск]. 1965. Фотоотпечаток. 22 × 28. МОМ ОФФ 3388- 5. © ГОАУК «МОКМ»

В 2018 году в фонды музея поступило более 50 негативов от Юрия Михайловича Левина, кинооператора, издателя, фотожурналиста, который в 1970–1980-е годы работал фотографом в Мурманском областном драматическом театре. Левин подобрал и объединил эти негативы для того, чтобы показать, каким был театр тех времен, какие спектакли ставились, какие артисты играли на сцене. Для истории сохранились сцены из спектаклей из репертуара театра по пьесам М. Рощина «Муж и жена снимут комнату» (1975), А. Арбузова «Иркутская история», «Старомодная комедия» (1976), Т. Миннулина «Белая ворона» (1976), М. Шатрова «Погода на завтра» (1976), Р. Нэша «Продавец дождя» (1976), В. Минина «Главное направление» (1976), А. Рейно-Фуртона «Мужчина и женщины» (1978), Э. Рязанова и Э. Брагинского «Аморальная история» (1978), Ю. Яковлева «Моя дочь Нюша» (1976), А. Чехов «Три сестры (1977), А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся» (1978), В. Розова «Гнездо глухаря» (1979), А. Сергеева «Вечер и утро» (1977), Лопе де Вега «Учитель танцев» (1979), Т. Уильямса «Татуированная роза» (1980), Г. Горина «Феномены» (1980), В. Маяковского «Баня» (1981), А. Кузнецова «Московские каникулы» (1970), по романам — М. Шолохова «Поднятая целина» (1977) и Ю. Бондырева «Берег» (1978), по мотивам сказки Астрид Линдгрен «Карлсон снова прилетел» (1978)[13]

В 2020 году фотоколлекцию пополнили фотографии по истории Театра кукол довоенного периода и периода Великой Отечественной войны. Это редкие кадры выступлений артистов перед бойцами на Карельском фронте[14]. Всего за годы войны коллектив Театра кукол подготовил

Неизвестный автор. Сцена из спектакля Мурманского областного драматического театра по пьесе А. Макаенка «Затюканный апостол». В ролях, слева направо: заслуженный артист РСФСР К. А. Баздеров, актриса Н. А. Четверикова, заслуженная артистка РСФСР Е. А. Данилова, в центре — актер М. И. Самочко. [Мурманск]. 1972. Фотоотпечаток. 17 × 22. МОМ НВ ФФ 3811-28. © ГОАУК «МОКМ»

более 100 концертных антифашистских программ и отыграл не менее 200 концертов в прифронтовой полосе, всего было дано около 1 000 фронтовых концертов. За свою работу весь состав Театра кукол был награжден медалями, благодарностями и грамотами. С 2010 года фотографии по театральной тематике современного периода поступают в фонды музея на цифровых носителях, работа по формированию коллекции активно продолжается. Таким образом, можно отметить, что в фондах Мурманского областного краеведческого музея собрана достаточно обширная коллекция фотографий по истории театров региона — более одной тысячи единиц. Представлены все три театра: Мурманский областной драматический театр, Мурманский областной театр кукол, Драматический театр Северного флота. Несмотря на то что эта коллекция начала формироваться только в начале 1960-х годов, она охватывает временной период с конца 1930-х годов XX века, с момента зарождения театрального искусства в Кольском Заполярье, до современности. Наибольшую ценность представляют снимки довоенного времени и периода Великой Отечественной войны. Театральные фотографии — это не только ценные источники информации по своей достоверности, документальности, но и богатый материал для тематических выставок и экспозиций, зрительно и эмоционально воздействующий на человека.

---

[1] ГОАУК «МОКМ». МОМ НВ ФФ 1048/1-8.
[2] Там же. МОМ ОФФ 3388/1-10.
[3] Там же. МОМ КП 15792/1-42, МОМ КП 15816/1-19.
[4] Там же. МОМ КП 17524/1-21, МОМ 17288/1-17.
[5] Там же. МОМ НВ ФФ 3783/1-93.
[6] Там же. МОМ НВ ФФ 3811/1-52.
[7] Там же. МОМ НВ ФФ 4122/1-20.
[8] Там же. МОМ НВ ФФ 4183/1-20.
[9] Там же. МОМ ОФ 24143/1-5.
[10] Там же. МОМ ОФ 24062/1-39.
[11] Там же. МОМ ОФ 24146/1-79, МОМ ОФ 24154/1-15.
[12] Там же. МОМ ОФ 24160/1-30.
[13] Там же. МОМ ОФ 247663/1-23, МОМ ОФ 24764/1-32.
[14] Там же. МОМ ОФ 25180/1-9.

И. В. Никитина

Флотский театр: фрагменты фотолетописи (из коллекции Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя)

Одной из тем, изучаемых в Федеральном государственном бюджетном учреждении культуры «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя», является история Черноморского флота с 1783 года по настоящее время. В разной степени в фондовом собрании музея-заповедника представлены не только боевые подразделения флота, его тыловые службы, но и флотские культурные учреждения.

Изучение музейной коллекции по теме позволило выявить ряд фотодокументов по истории Драматического театра им. Б. Лавренева Черноморского флота. Театр был создан в 1932 году. Морская тематика стала основной на его сцене, главными зрителями в первые годы были моряки Черноморского флота. Четыре сезона репертуар составляли концертные программы с небольшими отрывками из спектаклей. Первая полноценная премьера спектакля «Оптимистическая трагедия» по пьесе В. В. Вишневского состоялась в марте 1937 года.

В годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов артисты театра выступали на кораблях, в частях на передовых позициях, поднимая воинам боевой дух и волю к победе. В репертуаре театра в эти годы были спектакли «Офицер флота» А. А. Крона, «Русские люди» К. М. Симонова, «Фронт» А. Е. Корнейчука и др. В 1944 году артисты выступали в Румынии, Венгрии, Болгарии. За годы войны коллектив театра дал свыше 700 спектаклей и 1500 концертов. После освобождения Севастополя театр работал в Доме офицеров, а с 1954 года — в Матросском клубе.

С 1979 года театр носит имя писателя-мариниста Бориса Андреевича Лавренева. В 1982 году режиссер А. Д. Смеляков поставил эксперимент — театр вышел на площадку в Херсонесском музее-заповеднике с пьесой севастопольца И. О. Маркевича «И смех, и слезы Херсонеса» и стал одним из пяти театров в мире, работающих под открытым небом. В послевоенное время театр продолжал поддерживать боевой дух военнослужащих России. Появление в 1960-е годы режиссера Ю. Н. Гранатова ознаменовал новый этап в истории театра флота. Будучи участником Великой Отечественной войны, он сформировал свое четкое представление о том, каким должен быть военный театр. Гранатов считал, что люди, защищая свое Отечество, защищают тех, кого любят. Так в репертуаре театра появились спектакли о любви.

Творческий коллектив неоднократно ходил в дальнее плавание на военных кораблях, гастролировал в горячих точках, побывал в Афганистане, Дагестане и Чечне, являлся активным участником событий Русской весны в 2014 году.

В 2000 году в театре был поставлен один из наиболее популярных спектаклей за всю его историю — «Капитанская дочка». Актеры, участвовавшие в его постановке, моментально стали звездами и приобрели всенародную любовь. С этим спектаклем театр был на гастролях в Москве и Ярославле. В период нахождения Севастополя в составе Украины люди приходили в этот театр как на свидание с Россией. Работа над репертуаром велась таким образом, чтобы севастопольцы оставались в контексте русской театральной культуры. Спектакль «Я жду тебя на Графской», ставший визитной карточкой не только театра, но и Севастополя, был поставлен в 2008 году к 225-летию города. Среди наиболее известных спектаклей театра 2000–2020 годов: «Баба Шанель», «Чиновник и женщина», «Стоянка в Нагасаки», «№ 13», «Дамы и гусары», «Тартюф». Творческий коллектив театра является многократным лауреатом всероссийского конкурса военных театров «Звездная маска»[1].

Коллекция фотодокументов по истории флотского театра в фондовом собрании музея-заповедника стала формироваться с конца 1960-х годов, она не претендует на всеобъемлющий охват как актерского состава театра, так и его спектаклей. Однако данные снимки дают наглядное представление об основных вехах развития такого уникального явления в культурной жизни Севастополя, как флотское театральное учреждение.

Анализ фотографий показал, что их можно разделить на следующие группы: портретные снимки артистов и руководителей театра, сюжетные или групповые снимки (таких мало), фото сцен из спектаклей. Хронологически данная коллекция фотодокументов охватывает период со второй половины 1930-х годов до начала 2010-х годов. Снимки поступали из домашних архивов членов творческой группы и от администрации театра.

В небольшой статье мы остановимся на кратком обзоре некоторых из таких снимков, отражающих наиболее характерные события в истории театра в тот или иной ее период.

В представленной подборке самыми ранними являются снимки с датировкой 1940–1941 годов (3 ед.), запечатлевшие сцены из спектакля «Васса Железнова» по пьесе М. Горького. В спектакле были задействованы артисты театра: Н. Л Иртеньева, Л. И. Федотова, А. А. Ильченко, В. В. Масловский, А. И. Алатирова. Из истории тетра известно, что данный спектакль был поставлен в 1940 году и достаточно долго находился в его репертуаре. К сожалению, паспортная документация снимков не дает возможность уточнить, какие роли в спектакле исполняли указанные артисты и описание запечатленных сцен. Снимки поступили в фонды музея-заповедника в 1990 году от Н. Н. Тихомировой, артистки театра в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов[2]. Анализ содержания пьесы и самих фотографий показал, что они запечатлели три практически не связанных между собой фрагмента спектакля. Один из снимков показывает сцену встречи матроса Пятеркина с секретаршей Вассы Железновой Анной (по пьесе он является ее ухажером, частым гостем в доме). Второй снимок — лишь часть одной из сцен, в которой перед зрителем предстают Васса Железнова, ее муж и секретарь Анна. Третье фото, предположительно, финальная сцена,

Неизвестный автор. Группа артистов Драматического театра Черноморского флота им. Б. Лавренева с Героем Советского Союза майором Р. С. Аушевым, начальником штаба мотострелкового полка, во время поездки по частям временного контингента советских войск в Афганистане. Кабул. 1987. Фотоотпечаток. 15,5 × 21. ГМГООС. КП 5390. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

связанная с внезапной смертью главной героини, оно наиболее полно позволяет понять характер предвоенной режиссуры флотского театра. Спектакль — классическая постановка с минимальными декорациями. Снимки подтверждают факт хорошей работы театральных костюмеров и удачной постановки, погружающей зрителя в жизнь российских городов начала XX века. Интерес для истории театральной фотографии данные снимки представляют как свидетельство особенностей сценических постановок в советском театре накануне войны.

Также из семейного архива Н. Н. Тихомировой в 1990 году в фонды музея-заповедника поступил портретный снимок Александра Соломоновича Лифшица (1912–1943), художественного руководителя театра Черноморского флота. Снимок датирован 1942–1943 годами, выполнен во время нахождения труппы театра на Кавказе. Изображение погрудное, на снимке Лифшиц запечатлен в военной форме, голова повернута немного влево. Автор снимка неизвестен, нет возможности уточнить и обстоятельства его появления.

Анализ паспортной документации на фото и поиск сведений о данной персоналии в других источниках на сегодняшний день не позволяют выявить полных биографических данных А. С. Лившица. Изученные материалы позволили установить, что он родился в 1912 году в Киеве. В конце 1930-х годов возглавил театр Черноморского флота. По свидетельству писателя К. М. Симонова, это был «...большой, красивый, еще молодой парень», сторонник идеи синтетического театра, где зрители активно участвуют в театральном зрелище вместе с артистами. Под его руководством были поставлены пьесы «Интервенция», «Отцы», «Профессор Мамлюк» и др. В начале войны принимал участие в формировании концертных бригад и подборе их репертуара. В конце октября 1941 года вместе с театром эвакуировался из Севастополя на Кавказ[3]. На Кавказе он продолжил руководство труппой, организацию работы фронтовых бригад. По воспоминаниям капитан-лейтенанта С. М. Аксиментьева, командира одного из катеров Черноморского флота, участвовавшего в Керченско-Эльтигенском десанте 1943 года, перед отправкой катера на очередное задание у него произошла встреча с А. С. Лифшицем. Тот попросил рассказать об участии катера в высадке десанта в районе Керчи, проведенной накануне. В ответ Аксиментьев предложил Лившицу пойти с ним на операцию. В половине восьмого вечера 9 декабря 1943 года корабль вышел на задание, а через несколько часов он был обнаружен противником. Описывая подробно контрбатарейную борьбу с противником, командир катера утверждал, что некоторое время Лившиц находился рядом с ним на мостике, а затем спустился в кают-кампанию. Далее, пока команда катера, находившегося под постоянным артогнем противника, подбирала десантников с плотов (высаженный накануне десант был почти весь сброшен противником в море), «под кормою раздался сильный взрыв, корабль получил дифферент на корму, начал тонуть». Взрыв мины произошел под днищем корабля в районе кают-компании, что и привело к гибели А. С. Лившица[4]. Среди фотодокументов, отразивших историю флотского театра в 1960-е

годы, отметим два снимка, которые свидетельствуют о практике выступлений флотских артистов перед трудовыми коллективами с концертами и спектаклями. На них представлено выступление Андрея Федоровича Макарова, артиста театра Черноморского флота, заслуженного артиста УССР, перед тружениками одного из крымских колхозов и рабочими г. Керчи. (Подробности выполнения снимков, выступления, биографию артиста уточнить не удалось.) Основа композиции снимков — фигура актера в ходе спектакля-монолога в окружении зрителей. Место действия выступления (первый снимок) — колхозное поле, сам актер стоит на грузовике, часть колхозников также разместилась в кузове грузовой машины. Тематика выступления, предположительно, о Великой Отечественной войне 1941–1945 годов, так как актер одет в гимнастерку. На втором фото А. Ф. Макаров в гражданском деловом костюме запечатлен в цеху на фоне группы рабочих, — возможно, данное выступление могло быть сборником концертных миниатюр.

Следующее фото — работа театрального художника при подготовке декораций к одному из спектаклей. На снимке представлен Лев Борисович Михайлов, главный художник драматического театра Черноморского флота, за работой над макетом спектакля «Солдатская вдова» по пьесе Н. П. Анкилова. Снимок выполнен в мастерской театра в период подготовки спектакля в августе 1972 года (его автор — К. И. Москаленко, артист театра), отпечатана фотография после премьеры и отдана режиссеру театра Ю. Н. Гранатову. Он подарил ее Л. Б. Михайлову, передавшему снимок в музей в 2011 году. Премьера спектакля состоялась 16 сентября 1972 года, данной постановкой открылся 41-й театральный сезон 1972/73 года, приуроченный к 50-летию образования СССР. В спектакле были задействованы: С. Ф. Рунцова, заслуженная артистка УССР, М. Седнев, В. Бакалдина, А. Кирюшкина, К. И. Москаленко[5].

Данный снимок включен в большой комплекс материалов Л. Б. Михайлова, раскрывающих его вклад в создание декораций флотского театра в 1972–1974 годах. Этот комплекс (не только фото) требует дальнейшего внимательного изучения, в том числе в деле уяснения основных фактов биографии Михайлова. На данный момент удалось узнать следующее. Он родился 27 февраля 1939 года, место рождения не установлено. В 1964 году окончил художественно-постановочный факультет Ленинградского государственного института театра, музыки и кино (курс Н. П. Акимова). Работал в Закарпатском музыкально-драматическом театре и Севастопольском драматическом театре им. А. В. Луначарского. В 1972–1974 годах был главным художником театра Краснознаменного Черноморского флота, затем — главным художником Ленинградского театра драмы и комедии на Литейном. За свою творческую карьеру он разработал эскизы декораций более чем для 100 спектаклей. В 1990-е годы Л. Б. Михайлов — заместитель директора Санкт-Петербургского ТЮЗа им. А. Брянцева, после чего возглавлял театр «Комедианты» и Санкт-Петербургский государственный театр «Рок-опера»[6].

Из архива Л. Б. Михайлова в 2011 году в музей поступили и снимки, наименованные в музейной документации как «Сцены из спектакля „Графская пристань“ по пьесе В. Шадрина в постановке драматического театра Черноморского флота». Снимки (3 ед.) выполнены 6 мая 1973 года К. И. Москаленко в день премьеры

Неизвестный автор. Сцены из спектакля по пьесе М. Горького «Васса Железнова» в постановке театра Черноморского флота. Севастополь. 1941. Фотоотпечаток. 27 × 22,8. ГМГООС. КП 69889. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

спектакля на сцене Севастопольского матросского клуба. Спектакль «Графская пристань» был поставлен в 1972 году приглашенным режиссером С. Вазлиным, музыку написал севастопольский композитор Л. Розен, автор текстов песен — севастопольский поэт, писатель, драматург Б. Эскин. В спектакле были заняты ведущие актеры театра: заслуженные артисты УССР А. Васильева, В. Ефимов, Л. Тарасова, Г. Савинова, С. Рунцова (впоследствии народная артистка УССР). Пьеса посвящена жизни севастопольцев, среди которых молодой морской летчик, его мать, актриса, пожилой моряк в отставке, женщина-культработник и другие[7]. Фотографии представляют собой фактически портреты артистов в костюмах своих героев, а не полномасштабные сцены постановки. Их основная ценность в том, что они характеризуют работу театра над современными в 1970-е годы постановками.

В 1970 году коллектив театра находился с гастролями в г. Бресте (Беларусь). В 1978 году в музей поступило фото, запечатлевшее момент торжественной встречи артистов театра в данном городе. Встречал их Павел Мартынович Гулов (1893–1972), почетный гражданин Бреста. Данный снимок был привезен делегацией театра в Севастополь на память о поездке; для истории Севастополя фото П. М. Гулова интересно прежде всего тем, что в 1930-е годы он возглавлял Севастопольский городской совет, поэтому его и назначили встречать флотских артистов в Бресте.

Неизвестный автор. Макаров Андрей Федорович, артист театра Черноморского флота, заслуженный артист УССР, выступает перед тружениками колхоза. Крым. 1965–1967. Фотоотпечаток. 12,5 × 23,5. ГМГООС. КП 16500. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

О П. М. Гулове известно, что он родился в деревне Журавлева Рузского района Московской области в крестьянской семье. Подростком начал работу в швейной мастерской в Санкт-Петербурге, примкнул к революционному движению. Участвовал в Первой мировой войне, Октябрьской революции 1917 года. В марте 1917 года — заместитель председателя полкового комитета и член Совета солдатских депутатов Вяземского гарнизона. Делегат Второго Всероссийского съезда Советов рабочих и солдатских депутатов. Участник штурма Перекопа в 1920 году. В 1923 году демобилизован из Красной армии. Работал на руководящих постах в Крыму, был заместителем прокурора Крымской АССР. В 1932–1933 годах — председатель исполкома Севастопольского городского совета рабочих, крестьянских, военморских и красноармейских депутатов. В 1933–1936 годах — заместитель наркома коммунального хозяйства Крымской АССР. С августа 1941 года — военный прокурор стрелковой дивизии в Красной армии. С 1946 года жил в Бресте[8].

Факт присвоения театру имени Б. А. Лавренева можно проиллюстрировать таким снимком: «Президиум торжественного собрания, посвященного присвоению театру Черноморского флота им. Б. А. Лавренева», выполненным 9 октября 1979 года. Поступил в 1980 году от начальника театра А. В. Самарина. На снимке, в частности, запечатлены начальник отдела пропаганды политуправления Черноморского флота А. П. Бычков, начальник театра А. В. Самарин, артист В. М. Ткаченко, заведующий отделом культуры газеты «Флаг Родины» А. С. Марета, актриса Севастопольского русского драматического театра им. А. В. Луначарского К. В. Волкова, заведующий отделом пропаганды и агитации Севастопольского горкома КПУ В. И. Троценко. (По данным документации к фото, имя Б. А. Лавренева театру флота было присвоено Постановлением Совета Министров СССР от 31 июля 1979 года.)[9] Фотографии периода 1980-х годов представлены сценами из спектаклей диаметрально противоположной направленности. Фотографии (общим числом 5) поступили в 1980 году от администрации драматического театра им. Б. А. Лавренева Черноморского флота.

Три из них запечатлели сцены из спектакля по пьесе А. Погодина «Кремлевские куранты», посвященного 110-летию со дня рождения В. И. Ленина. (Сцены с В. И. Лениным и Ф. Э. Дзержинским, которых исполнили В. М. Клунный, заслуженный артист УССР, и Д. Б. Рымарев.)

Второй спектакль — «Флаг адмирала» по пьесе А. Штейна — был приурочен к 200-летию основания Севастополя и повествовал о судьбе адмирала Ф. Ф. Ушакова. На одном из снимков представлена сцена

встречи адмирала Ф. Ф. Ушакова с английским флотоводцем вице-адмиралом Г. Нельсоном. Роль вице-адмирала Г. Нельсона исполнил артист А. Ф. Трус, роль адмирала Ф. Ф. Ушакова — артист А. Ф. Васильев.

Рассматривая фотографии с этих двух спектаклей, необходимо отметить, что здесь не идет речь о фиксации особенностей драматургии пьес, характеристики декораций. Данный тип снимков можно отнести в какой-то степени к снимкам актеров в тех или иных ролях. Фактически фото являются симбиозом сюжетных и портретных снимков. Как уже упоминалось, артисты театра находились с концертами в Демократической Республике Афганистан. В 1987 году начальник театра Л. К. Судаков передал в фонды музея-заповедника три снимка, получившие в музейной документации общее наименование «Группа артистов драматического театра им. Б. Лавренева Черноморского флота с Героем Советского Союза майором Р. С. Аушевым, начальником штаба мотострелкового полка, во время поездки по частям временного контингента советских войск в Афганистане». Снимки датированы февралем 1987 года. Из артистов театра на снимках атрибутированы: капитан 1-го ранга А. К. Судаков, начальник театра; В. Павловский, народный артист УССР; художественный руководитель концертной бригады А. Ф. Васильев, заслуженный артист УССР; В. П. Попова, заслуженная артистка УССР. Фото относятся к групповым снимкам, подтверждают факт нахождения представителей театра в творческой командировке в Афганистане с целью подъема боевого духа советских воинов. Из научного паспорта на снимки известно, что «в феврале 1987 года группа артистов (концертная бригада) из 12 человек дала 21 концерт и 6 спектаклей в гарнизонах, госпитале, в Доме советской науки и культуры и среди представителей дипломатического корпуса в Кабуле»[10].

Еще один комплекс фотографий (цветных), датированный 1999 годом, подтверждает такую же творческую командировку для подъема духа уже российских воинов на Кавказе в ходе Второй чеченской войны. Снимки поступили в 1999 году от М. Ю. Щербинина, на тот момент директора театра, он же являлся автором снимков. При описании и оформлении в фонды музея они получили общее наименование «Артисты драматического театра Черноморского флота им. Б. Лавренева во время культурно-художественного обслуживания Федеральных сил России в Дагестане и Чечне». Местом выполнения фото указаны города Буйнакск и Гудермес. На снимках представлены артисты театра Дина Кучаевская, Юрий Пимкин, Виктория Калашникова, Анна Шапран, Светлана Кравченко, Лариса Гранатова, Александр Кудринский. Подробности командировки не установлены, в научном паспорте указано, что артисты выступили с концертными программами перед личным составом Северо-Кавказской группировки войск «Восточная»[11].

В целом, рассмотрев ряд снимков по истории Драматического театра им. Б. Лавренева Черноморского флота в фондах Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя, необходимо отметить, что среди них преобладают любительские съемки. Зачастую это фиксация деятельности театра самими членами его творческого коллектива. Одновременно они позволяют фиксировать основные вехи в развитии театра на протяжении всей его истории, дают представление об особенностях репертуара, подтверждают достаточно высокий профессиональный уровень флотских артистов.

---

[1] Историческая справка о Драматическом театре им. Б. Лавренева предоставлена администрацией театра.
[2] Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. Научный паспорт на КП 69889.
[3] Там же. Научный паспорт на КП 69050.
[4] *Симонов К. М.* Сто суток войны // Викичтение. URL: https://document.wikireading.ru/68605 (дата обращения: 24.10.2022).
[5] Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. Научный паспорт на КП 93697.
[6] Лев Михайлов. Биография // Кинотеатр.ру. URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/454005/bio/
[7] Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. Научный паспорт на КП 93698.
[8] Гулов Павел Мартынович. Биография // Крым политический. URL politika-crimea.ru/state-sovet-kryma/sessii/vtoroj-sozyv-2019-2025/14-razdely/persons/85044-gulov-pavel-martynovich (дата обращения: 24.10.2022).
[9] Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. Научный паспорт на Н/В 20494.
[10] Там же. Научный паспорт на КП 53909.
[11] Там же. Научный паспорт на КП 78034.

Т. Р. Палицкая

Проект оформления Эль Лисицким неосуществленной постановки пьесы Сергея Третьякова «Хочу ребенка!» в фотографиях из собрания Государственной Третьяковской галереи

В Государственной Третьяковской галерее хранится коллекция из 130 фотографий Эль Лисицкого, которая является портфолио художника-авангардиста, собранным самим автором. В снимках представлены все виды искусства, в которых работал мастер. Это станковая живопись и графика, печатная графика, плакат, сценография, архитектурные проекты и дизайн выставочных пространств. Исследователь его творчества Т. В. Горячева отмечала, что «Лисицкий не выделял в своей деятельности какой-либо главной сферы, считая себя универсальным художником-изобретателем, — это качество было основным пунктом его самоидентификации и предметом законной гордости»[1]. Фотографии были переданы в Третьяковскую галерею в 1958 году Софией Христиановной Лисицкой-Кюпперс. Заслуга вдовы художника в сохранении его коллекции фотографий огромна. Она взяла ее с собой в ссылку, сберегла и передала в музей в том виде, в котором оставил Лазарь Маркович Лисицкий.

Можно предположить, что собранный и систематизированный фотографический архив, где ряд снимков наклеен автором на листы для папки-скоросшивателя, отпечатки помещены на самодельные многослойные паспарту, вырезаны по контуру изображения, подписаны и датированы, он мог бы использовать для иллюстрирования монографии о своем творчестве[2]. Фотографии коллекции представляют ценность и тем, что часто являются единственными изображениями живописных произведений, местонахождение которых в настоящее время неизвестно, утраченных проектов и макетов, экспозиций прошедших выставок.

Многогранный талант Лисицкого позволял ему свободно объединять опыт и воплощать пластические открытия станкового искусства в дизайне, архитектуре и сценографии. В 1920–1921 годах художник создал эскизы оформления футуристической оперы А. Е. Крученых на музыку М. В. Матюшина «Победа над Солнцем». В Третьяковской галерее хранится папка с 11 цветными эскизами, сделанная в 1923 году папка с идентичными литографиями, три фотографии эскизов. Шоу должно было проходить не в помещении театра, а в сценической установке, вокруг которой располагались бы зрители. Вместо актеров на сцене должны были действовать огромные электроуправляемые марионетки. В предисловии к альбому литографий Лисицкий писал, что они «...членятся, катятся, поднимаются на подмостках и над ними. Все части подмостков и все тела, участвующие в игре, приводятся в движение посредством электромеханических сил... Этим единственным является режиссер сцены. <...> Он управляет движениями, звуком и светом. Он вооружен радиомегафоном, и над сценой звучат гудки паровозов, шум Ниагарского водопада, стук прокатного стана. Из своей рубки он говорит по телефону... Электрические фразы зажигаются и гаснут. Лучи света следуют за движениями играющих тел, разбиваясь сквозь призмы и зеркальные устройства...»[3]. Заумь-оперу поставили дважды: в 1913 году в Петербурге, в оформлении Казимира Малевича, и в 1920-м — в Витебске, в декорациях Веры Ермолаевой. Лисицкий создал свой вариант сценографии оперы как акт чистого искусства. Задуманное невозможно было воплотить, да им и не планировалось. В этом проекте видны разнонаправленные идеи. С одной стороны, по мнению С. Ушакина, была предпринята «попытка придать беспредметности супрематических построений Малевича некое человеческое измерение»[4]. С другой — прямое претворение концепции идеального театра будущего, созданной английским режиссером и художником Эдвардом Гордоном Крэгом, где по воле драматурга-режиссера должны соединиться все искусства и достижения прогресса. Важнейшими дополняющими друг друга компонентами теории Крэга являлись действие, маска и сверхмарионетка[5].

Премьера второго спектакля, над оформлением которого работал Л. М. Лисицкий в 1928–1929 годах, также не состоялась, но уже по другим причинам. Постановка пьесы Сергея Третьякова «Хочу ребенка!» не была осуществлена в театре В. Э. Мейерхольда из-за цензурных запретов. Восемь фотографий макета сценической установки ныне хранятся в фотоархиве Третьяковской галерее. О них пойдет речь в дальнейшем.

В первые годы становления Советского государства его руководству стало понятно, что театральное искусство благодаря эмоциональности и зрелищности является одним из важнейших средств агитации, пропаганды коммунистических идей, воспитания и просвещения народа. Уже в январе 1918 года при Наркомпросе был создан театральный отдел (ТЕО). В 1919 году Ленин подписал декрет «Об объединении театрального дела»[6]. К 1920 году под эгидой ТЕО работали 1547 театров, 1800 армейских клубов, 3000 крестьянских театров, 911 драмкружков[7].

В том же году народный комиссар просвещения А. В. Луначарский назначил В. Э. Мейерхольда заведующим ТЕО. Этим было положено начало противостояния двух направлений театральной деятельности в стране. Академические театры, Большой, Малый, Художественный, Мариинский, Александринский, Михайловский, Камерный Таирова, детский Н. Сац входили в Ассоциацию академических театров, подчинявшуюся непосредственно наркому А. В. Луначарскому, который поощрял классические формы и репертуар. Под руководством В. Э. Мейерхольда находились народные, экспериментальные, крестьянские, театры рабочей молодежи, Пролеткульт и клубы. Человек радикальных коммунистических взглядов, Мейерхольд перенес идеи и методы революционной борьбы на театральные подмостки, приступил к реформированию и политизации подконтрольных ТЕО учреждений. Им была создана и активно внедрялась программа движения «Театральный Октябрь». Ученик, соратник и литературный секретарь режиссера Александр Февральский свидетельствовал, что «задачей этого движения было: решительно повернуть театральное искусство, еще очень далекое от жизни страны, лицом к революционной современности, сделать его одним из орудий борьбы и революционного строительства»[8]. Меры, предпринятые для воплощения в жизнь программы «Театральный Октябрь», были радикальными и даже во времена военного коммунизма казались чрезмерными. В театрах учреждались военные комендатуры, актеры считались мобилизованными, отрицалось право на существование академических театров,

Л. М. Лисицкий (1890–1941). Проект организации пространства для неосуществленной постановки Государственного театра имени Вс. Мейерхольда по пьесе С. М. Третьякова «Хочу ребенка!». Макет. Атриум, ринг, амфитеатр, галерка. 1928–1929. Желатиносеребряный отпечаток. 21 × 26,7. ГТГ, РФт-91. © Из собрания Государственной Третьяковской галереи

которые, в представлении Мейерхольда, не могли соответствовать требованиям революционной эпохи, их реквизит предполагалось конфисковать и передать в провинциальные народные театры, были созданы театры РСФСР № 1, 2 и т. д. В. Э. Мейерхольд пробыл на посту руководителя ТЕО всего полгода, был снят с должности приказом А. В. Луначарского уже в феврале 1921 года, не успев воплотить задуманное.

Сформулированная Мейерхольдом концепция легла в основу специальной резолюции состоявшегося в 1923 году XII съезда ВКП(б), где говорилось об использовании театров для массовой пропаганды борьбы за коммунизм. Идеи «Театрального Октября» в течение следующего десятилетия окрыляли драматургов, режиссеров, постановщиков массовых зрелищ, художников, сторонников крайних левых взглядов на искусство. Пресса и периодическая печать горячо поддерживали решения съезда. Журнал «Русское искусство» сообщал, что «работы в области чисто театральной революции, выскабливания мертвого плода академизма, „помрачения“ эстетизма и в стройке новой формы современного театра, дает самую положительную реакцию. <...> Но главное — сделано. Старые формы театра разбиты, к ним возврат невозможен. <...> Не только театр академический, но и натуралистический театр вообще... утерял к себе интерес»[9]. В 1927 году на страницах журнала «Новый ЛЕФ» все еще цитировалась полемика Луначарского и Маяковского, горячо обсуждались форма и место театра в классовой борьбе[10]. Театр имени В. И. Мейерхольда (ТИМ)[11] предлагал зрителю наиболее эффектные и часто эпатажные зрелища. Критика отмечала его достижения в области создания нового театра, называя «гонфалоньером» движения[12]. Творческое кредо ТИМа спустя полвека сформулировал А. В. Февральский. Он писал, что это «политический театр, театр крупных масштабов, театр революционной героики и разящей сатиры, идущий к народу и вовлекающий зрительские массы в сценическое действие, новое — революционное — истолкование пьес классического репертуара, яркая впечатляемость театральной формы и новые способы сценического оформления (все это в сочетании с традициями народных театров прошлого и современной индустриальной культурой), воспитание духовно и физически здорового человека, сближение театра с физической культурой»[13]. Конечно, не все было так радужно, театр испытывал материальные трудности, у него отбирали помещения и время от времени закрывали. Тем не менее вокруг выдающейся личности Мейерхольда аккумулировались лучшие художники левого крыла — Л. Попова, П. Вильямс, В. Дмитриев, А. Лавинский, А. Дейнека, А. Родченко. Помимо адаптированных под формы революционного театра пьес русских и зарубежных классиков, в репертуаре были произведения драматургов-современников — В. Маяковского, И. Эренбурга, Н. Эрмана. Одним из авторов, сотрудничавших с театром с 1922 года, был Сергей Михайлович Третьяков — поэт, прозаик, драматург, активный деятель «Левого фронта искусства», убежденный коммунист. Он вместе с Н. Н. Асеевым и С. М. Городецким написал пьесу — политическое обозрение «Вертурнаф» (Версальские туристы, на фугас напоровшиеся), которое под

режиссурой Мейерхольда в сезон 1922/23 года должен был поставить Театр Революции. Премьера не состоялась по соображениям международной политики. Третьяков обработал для Театра им. Мейерхольда пьесу Марселя Мартинэ «Ночь», поставленную в 1923 году под названием «Земля дыбом». В том же году для празднования «Красного Рождества» драматург написал фарс «Непорзач» (Непорочное зачатие). После возвращения из командировки в Китай в 1926 году Третьяков создал пьесу «Рычи, Китай!», которая с успехом шла в Театре им. Мейерхольда шесть сезонов. Все перечисленные спектакли были революционной тематики.

Режиссер и литератор были не только политическими единомышленниками. В сценическом искусстве оба придерживались теории английского инженера Федерика Тейлора о научной организации труда на производстве, в театральном деле получившей название «биомеханика». Практика сценического движения претерпевала изменения, связанные с развитием физиологии, гигиены, физической культуры. Мейерхольд во время занятий биомеханикой с актерами театра говорил об «экономии выразительных средств, которая гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания»[14]. Развивая положения теории, он видел необходимость включить в упражнения речь. По предложению Мейерхольда Третьяков вел в театре курс «речестройки, интонации и поэтики»[15]. Со свойственными 1920-м годам крайностями в печати шли споры сторонников тейлоризации и системы Станиславского. Представители левого крыла отказывали искусству в духовности и элитарности, низводили до механического производственного процесса. Режиссер И. Терентьев на страницах журнала «Новый ЛЕФ» писал: «Искусствоведение как наука может начать свое существование по линиям рефлексологии, социологии и технологии искусства, для чего должны быть на равных правах мобилизованы около искусства врачи-рефлексологи, социологи-марксисты и исследователи материала и композиции»[16]. Интерес к человеку как к биомеханическому объекту проявлялся и в других видах искусства. В Государственной академии художественных наук (ГАХН) была создана хореологическая лаборатория. В 1925–1928 годах в ГАХН прошло четыре фотографические выставки «Искусство движения»[17].

В начале XX века в Европе и Америке получила распространение евгеника — учение о селекции применительно к человеку. Евгеника изучала наследственность и методы ее улучшения. В Москве в 1920–1929 годах при Институте экспериментальной биологии было основано Русское евгеническое общество[18]. В нем состояли ученые-биологи, антропологи, врачи. Нарком здравоохранения Н. А. Семашко также состоял в обществе — это говорит о том, что советское государство поддерживало селективный подход к созданию нового человека — строителя социализма. Сергей Третьяков разделял взгляды последователей практической евгеники. В 1926 году он написал пьесу «Хочу ребенка!». Ее сюжет включает в себя историю рождения идеального ребенка. Главная героиня, коммунистка-агроном Милда, которая все свободное время проводит за написанием партийных докладов, внезапно решает родить ребенка от потомственного пролетария и отдать в детский дом на воспитание государству. По ходу пьесы она взаимодействует с персонажами, демонстрирующими различные виды половой распущенности — насилие в семье, харассмент, проституцию, групповое изнасилование, прелюбодеяние. Героиня-коммунистка противопоставляет свой аскетический быт и представление о деторождении, заключающееся в евгеническом, селективном подходе к проблеме, образу жизни маргинального окружения. Кульминацией является выставка детей, напоминающая выставку племенного скота. Побеждает малыш, по косвенным признакам зритель догадывается, что это младенец Милды и потомственного пролетария. Финал-апофеоз — торжество материальности, рационалистичности, жесткости — качеств, характеризующих, по мнению автора, советский миропорядок.

Мейерхольд увидел большой постановочный потенциал пьесы «Хочу ребенка!», сразу же попытался ввести в репертуар театра в 1927 году в виде спектакля-диспута. Отрывки сценария были опубликованы в мартовском номере журнала «Новый ЛЕФ»[19] за 1927 год и вызвали бурную полемику в прессе. Литературный критик и теоретик искусства Н. Чужак в статье «Театральная политика и новый театр» писал: «...С. Третьяков сделал совсем незаурядную пьесу „Хочу ребенка“, и не пьесу, а воистину целомудреннейшую поэму о затерянной в современности женщине-человеке и о ребенке. ...С. Третьяков не дал ни одного „лирического“ жеста... но он предельно действенно поставил вопрос, сведя весь спор к „простейшим числам“. Актуальность пьесы выросла от этого до человеческого крика... И что же? Один либеральствующий писатель, очень часто публично обрушивающийся на Главрепертком за его свирепость, не прочитав... новой пьесы, уже свирепо замахнулся на нее в „Вечерке“. <...> Я бы напомнил этому писателю... изречение А. Луначарского „...театр... должен понять, что ему нужно... поставить перед собой проблему нового отношения нашего к человеческой природе... Все у нас по-иному, мы иначе должны любить и ненавидеть. <...>“»[20].

Главный репертуарный комитет (Главрепертком, ГРК), цензурный орган Наркомпроса, сразу же запретил инсценировку пьесы без дополнительной переработки. В течение последующих лет Третьяков трижды переделывал сценарий, перенося действие из города в деревню и обратно, добавляя и убирая шокирующие сцены[21]. Драматургом было написано кинолибретто «Хочу ребенка!» для «Совкино», автор надеялся, что постановщиком станет А. М. Роом. В итоге цензорами было принято неопределенное половинчатое решение. В выписке из протокола № 33 заседания ГРК при Главискусстве от 15 декабря 1928 года значится: «1) Признать экспозицию пьесы в трактовке В. Э. Мейерхольда, построенную на принципах спектакля-дискуссии, единственно приемлемой и обеспечивающей правильное разрешение тех спорных проблем, которые выдвинуты автором в пьесе. 2) Оставляя в силе запрещение пьесы «Хочу ребенка» в данной редакции, разрешить постановку ее театру им. Мейерхольда в трактовке, изложенной руководителем театра. 3) Обеспечить в процессе работ театра над пьесой участие Главреперткома»[22]. На основании этого полурешения Мейерхольд приступил к работе над постановкой. К участию в проекте был привлечен Эль Лисицкий. Выбор в качестве сценографа художника-архитектора-модерниста был очевиден для режиссера. Для постановки спектакля-диспута необходимо было создать новое сценическое пространство, в котором зритель присутствовал бы на сцене и во время представления принимал участие в диспуте. Лисицкий выполнял договор, заключенный с театром, по которому он принимал на себя материальное оформление спектакля «Хочу ребенка!» макетами, чертежами, набросками конструкций, мебели, светового оформления, эскизами костюмов и бутафории[23]. Вероятно, предложение о сотрудничестве поступило в 1928 году, потому что сроки сдачи макета, эскизов и других материалов, определенные договором 1929 года, были очень сжатыми.

Почему же художник, занятый в то время большим государственным заказом на дизайн советского павильона на международной выставке «Пресса» в Кёльне, включился в работу над постановкой? В литературном материале Третьякова Лисицкий увидел и воплотил в пространственной форме паноптического макета близкие его творчеству

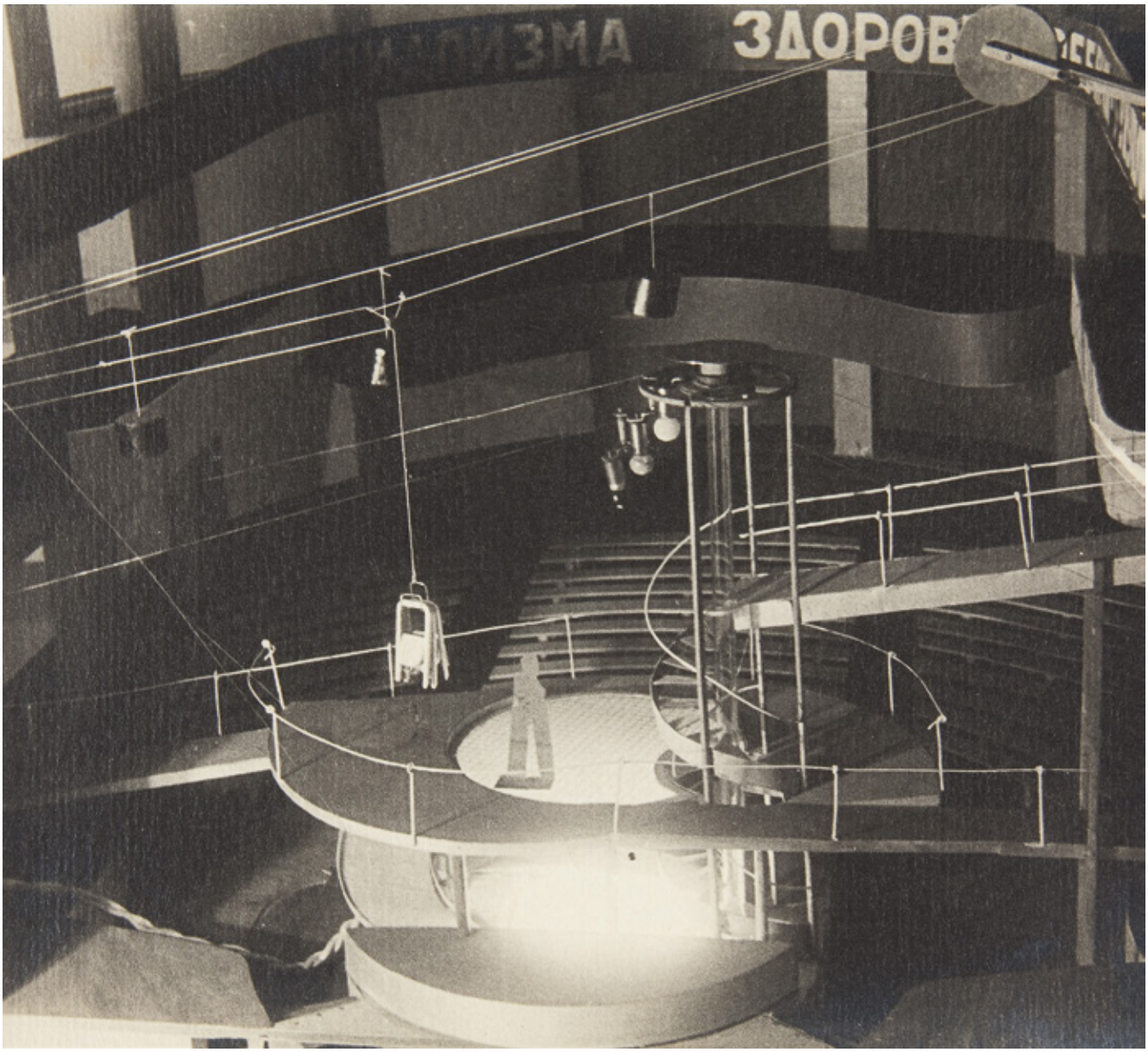
идеи миростроительства, управления человеком внешним и внутренним космосом. У писателя и художника было много общего в универсальном подходе к творчеству. Пространством Третьякова является искусство слова во всем его многообразии. Выступая как поэт-футурист, прозаик-фактограф, профессор русской словесности, драматург, редактор, литературный критик, журналист, теоретик, он «основывал всю свою праксиологию на понятии „оперативности“, на требовании не правдиво отражать реальность в своем произведении, но посредством произведения активно эту реальность изменять»[24]. Лисицкий, универсальный архитектор-художник, изобретатель «Проуна» (Проект утверждения нового)[25], работал с категорией пространства, преодоления статики и превращения его в пространство динамическое, или мнимое[26]. Проуны как пластические матрицы лежали в основе каждого произведения художника независимо от его вида и жанра.

На фотографиях из собрания Третьяковской галереи — фрагменты макета, фиксирующие важные узлы конструкции. Весь макет был значительно больше, чем его реконструкция, ныне хранящаяся в Государственном театральном музее имени А. А. Бахрушина. На одном из отпечатков запечатлен Эль Лисицкий, помещающийся внутри него. Подчеркивая селективный научный подход к проблеме репродукции человека, художник использовал в сооружении облик микроскопа, с ярким светом из круглого люка атриума в центре и прозрачным полом круглой сцены-ринга, где, как на предметном стекле, двигались актеры. Фотографии могут служить последовательными иллюстрациями к пояснительному тексту Лисицкого «Композиция сцены Театра Мейерхольда в Москве для спектакля по пьесе Третьякова „Хочу ребенка!“». Он писал, что «полностью преодолел… возвышение сцены. Сценическая часть театра полностью сплавилась со зрительным залом посредством встраивания амфитеатра»[27]. На двух фотографиях видно, что кресла зрителей начинались от уровня ринга и шли по параболе вверх. Актеры должны были появляться из атриума, из лож первого яруса амфитеатра и по мосткам, ведущим с разных сторон и сверху к рингу. На снимке запечатлен прикрепленный наверху блок с тросами, на которых реквизит спускался сверху и после каждого выступления исчезал в глубине. Прожекторы двигались вместе с актерами, выхватывая играющих и погружая во мрак незадействованных в сцене. Зал опоясывала полоса бегущей строки, на которой должны были меняться лозунги. Над рингом на тонких столбах на высоте третьего яруса возвышалась кабина режиссера-лаборанта, который должен был управлять механизмами сцены. Все устройство сценического пространства должно было побуждать зрителей участвовать в диспутах на темы, поднятые авторами по ходу пьесы. То есть художником была задумана и спроектирована инсталляция — пространственная композиция, в которой он «предоставляет зрительскому сообществу пространство для пребывания и предписывает правила, которым это сообщество должно подчиняться»[28].

Макет сценической установки для пьесы «Хочу ребенка!» был также изготовлен и в натуральную величину. Об этом свидетельствует письмо режиссерской группы ГОСТИМа в редакцию газеты «Советское искусство» о случае плагиата в Реалистическом театре. В нем говорится, что «Инженером ГОСТИМа И. Е. Мальциным были сделаны рабочие чертежи по макету „Хочу ребенка“ и были выстроены шаблоны в натуральную величину. В этом проекте Вс. Мейерхольду… утверждавшему, что новое содержание спектакля неразрывно связано с необходимостью новой формы и Л. М. Лисицкому, работавшему над вопросом реализации новых путей в развитии театрального вместилища, удалось найти такой принцип деформации сценического пространства… который позволял постановщикам… построить совершенно новый род спектакля. <…> Я. Штоффер, работавший в макетной мастерской ГОСТИМа хорошо был знаком с макетом. <…> Не уведомив изобретателей и не согласовав с ГОСТИМом… Я. Штоффер использовал его в оформлении спектакля „Разбег“, не оговорив в афише заимствования. <…> Использование чужого изобретения, еще не показанного зрителю, мы считаем совершенно недопустимым, тем более что вопрос о постановке „Хочу ребенка“ остается еще открытым»[29]. Надежда на то, что авангардная постановка может быть осуществлена, высказанная в письме, датированном июнем 1932 года, была несбыточной. В апреле 1932 года вышло постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»[30], которое ознаменовало начало борьбы с формализмом в искусстве и утверждение в СССР стиля социалистического реализма. Ранее, в 1928 году, в докладе на конференции Ассоциации новых режиссеров нарком А. Луначарский уже обозначил направление развития советского театра, который «…должен быть реалистическим. <…> Мы ушли от театра митингового, нам уже не нужны примитивные боевые лозунги. Выросли мы уже и из модернистского оформления. Мы перешли на новую форму развития»[31]. В 1929 году перестало существовать и Русское евгеническое общество, селективный подход к созданию идеального строителя социализма утратил актуальность.

Сезон 1928 года, когда Мейерхольд, Лисицкий и Третьяков приступили к работе над постановкой пьесы «Хочу ребенка!», был очень тяжелым для ТИМа. 13 апреля 1928 года постановлением СНК РСФСР при Наркомпросе создали новую структуру — Главискусство (Главное управление по делам литературы и искусства), объединившую под своим руководством Главполитпросвет, Главнауку, Управление академических театров, Главрепертком, Главлит и другие отраслевые управления. Всесильным начальником Главискусства был назначен А. И. Свидерский. Уже летом Театру им. Мейерхольда было отказано в субсидии, запрещены гастроли за границей, в прессе завязалась жесткая полемика между коллективом театра и Свидерским. 18 сентября 1928 года нарком Луначарский сообщил о расформировании труппы. Театр удалось отстоять только благодаря заступничеству в прессе П. М. Керженцева, заведовавшего Агитационно-пропагандистским отделом ЦК ВКП(б)[32].

Несмотря на все материальные и административные препятствия работа над спектаклем продолжалась. Стало понятно, что сценическую установку невозможно было построить в существующем помещении. Для этого требовалась не просто реконструкция, а перестройка театра. Постановку отложили до начала 1930-х, когда ожидалось завершение строительства нового здания. У Мейерхольда были свои требования к помещению современного театра, которые он изложил в беседе с Лисицким, состоявшейся 11 января 1930 года, скорее похожей на перечень технического задания[33]. Режиссер говорил об удобной сцене-палубе, пригодной для физкультуры, с механизмами наклонов, о зрительном зале-амфитеатре, не имеющем партера, об оснащении сцены пандусами — «взбегами», о выходах и выездах из зрительного зала, вмещавшего 3–5 тысяч человек. По мнению Мейерхольда, для современного театра важно, «…чтоб сцена на уровне улицы; чтобы мы могли пропустить автомобили, трамваи, пушки, лошадей, демонстрации. Так прочно сцена устроена, чтобы проехал танк, и она не сломалась. <…> Дайте нам дневной солнечный свет, дайте потолок стеклянный… но нужно, чтобы закрывался чем-то потолок. <…> Над зрительным залом должен быть „овал“ — коридор — верхний ярус… там мы можем разыгрывать сцены… помещать оркестр, использовать для полетов. <…> Большой орган



Л. М. Лисицкий (1890–1941). Проект организации пространства для неосуществленной постановки Государственного театра имени Вс. Мейерхольда по пьесе С. М. Третьякова «Хочу ребенка!». Макет. Атриум, ринг, пандусы, системы освещения и перемещения декораций. 1928. Желатиносеребряный отпечаток. 17,9 × 19,4. ГТГ, РФт-85. © Из собрания Государственной Третьяковской галереи

в зрительном зале»[34]. Лисицкий разделял футуристические представления Мейерхольда об устройстве театра. За год до этой беседы он уже воплотил большую часть из них в проекте сценической установки для пьесы «Хочу ребенка!».

Здание театра реконструировали в 1933 году по проекту С. Вахтангова и М. Бархина без участия Л. Лисицкого. Архитекторы учли часть требований Мейерхольда. Позднее уже в классическом, а не в конструктивистском стиле переделали фасад под руководством А. Щусева, Д. Чечулина и К. Орлова. В 1940 году в помещениях театра открылась Московская филармония. В настоящее время на углу Триумфальной площади и Тверской улицы находится Концертный зал им. П. И. Чайковского. В. Э. Мейерхольд не дожил до завершения реконструкции. В 1940 году по надуманному обвинению он был осужден и расстрелян. В 1939 году та же участь постигла С. М. Третьякова. Спектакль «Хочу ребенка!» так и не был поставлен в СССР. По пункту № 4 договора, заключенного художником с театром, «макет, все рисунки и чертежи, а также сделанный архитектором Лисицким специальный перспективный проект оформления всего театрального зала и сцены, должны быть в виде пригодном для Музея, сданы таковому не позднее 1 мая 1929 года»[35]. Музей в театре был образован в сезон 1924/25 года общественной пропагандистско-музейной комиссией. Он состоял из постоянной выставки и архива (фондов). В его функции входило сохранение материалов о спектаклях и пропаганда принципов мейерхольдовского театра[36]. В 1938 году приказом Комитета по делам искусств Театр им. Мейерхольда был закрыт[37]. Архив общественного музея частично был передан в ГЦТМ имени А. А. Бахрушина. В настоящее время в его фондах хранятся эскизы костюмов к спектаклю «Хочу ребенка!» и реконструкция макета, сделанная в уменьшенном виде в 1960 годы по сохранившимся чертежам. Авторский макет утрачен. Фотографии макета сценической конструкции для спектакля «Хочу ребенка!»

из собрания Третьяковской галереи дают уникальную возможность представить проект сценической инсталляции Эль Лисицкого во всех подробностях и масштабе. Спектакль-диспут в оформлении художника мог стать крупным явлением в театральном искусстве 1920–1930-х годов в СССР и за рубежом. Фотографии имеют большой выставочный потенциал. Часть снимков этой коллекции экспонировалась на выставках в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Эрмитаже, Государственном историческом музее, Мультимедиа Арт Музее, Еврейском музее и центре толерантности, Музее Ван Аббе (Эндховен, Голландия). Коллекция вызвала большой интерес искусствоведов, историков фотографии, театра и широкой публики.

---

[1] *Горячева Т.* Художник-изобретатель Эль Лисицкий // Эль Лисицкий / El Lissitzky: Каталог выставки. М., 2017–2018. С. 8.

[2] РГАЛИ Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 683 Эль Лисицкий. «Художник-изобретатель». План. 1931. Л. 1.

[3] Эль Лисицкий. Пластический образ электромеханического представления «Победа над Солнцем». Предисловие к альбому эскизов, изданному в Ганновере в 1923 г. // Эль Лисицкий. 1890–1941: к выставке в залах Государственной Третьяковской галереи / [авт.-сост. Т. Горячева, Н. Масалин]. М.: ГТГ, 1991. С. 78–79.

[4] *Ушакин С.* Как строили солнце ночи: Эль Лисицкий и проект утверждения нового // Эль Лисицкий. Россия. Реконструкция архитектуры в Советском Союзе. Комментированное издание. СПб., 2019. С. 6.

[5] Подробнее об этом: *Крэг Гордон.* Искусство театра / пер. под ред. В. П. Лачинова. СПб., 1911. 182 с.

[6] Декрет об объединении театрального дела // Вестник театра. 1919. № 33. С. 2.

[7] Подробнее об этом см.: *Иванова С.* Театральное дело в СССР в 1928–36 годы // Историк — общественно-политический журнал. URL: https://historicus.media/teatralnoe_delo_v_sssr/ (дата обращения: 22.03.2023).

[8] *Февральский А. В.* Записки ровесника века. М., 1976. С. 206.

[9] *Лопатинский Б.* Театр в Москве за годы революции // Русское искусство. 1923. № 1. С. 57–58.

[10] *Чужак Н.* Театральная политика и новый театр // Новый ЛЕФ. 1927. № 4. С. 10–17.

[11] В 1921 г. В. Э. Мейерхольд руководит Театром РСФСР — 1; в 1921–1922 гг. — Театром ГИТИС; в 1923–1938 гг. — Театром им. Мейерхольда (ТИМ).

[12] См. об этом: *Лопатинский Б.* Театр в Москве за годы революции. С. 61–62.

[13] *Февральский А. В.* Записки ровесника века. С. 210.

[14] *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. М, 1968. Ч. 2: 1917–1939. С. 488.

[15] *Февральский А. В.* Записки ровесника века. С. 230.

[16] *Терентьев И.* Антихудожественный театр // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 19.

[17] Подробнее об этом см.: *Стигнеев В. Т.* Зарождение советской фотографии, 1920-е годы. М., 2016. С. 53–66.

[18] Подробнее об этом см.: *Бабков В. В.* Заря генетики человека. Русское евгеническое движение и начало генетики человека. М., 2008.

[19] *Третьяков С. М.* «Хочу ребенка!» — производственная пьеса в 10 сценах // Новый ЛЕФ. 1927. № 3. С. 3–11.

[20] *Чужак Н.* Театральная политика и новый театр. С. 15–16.

[21] Подробнее об этом см.: *Третьяков С. М.* Хочу ребенка! Сценическая демонстрация. Между просвещением и агитацией // Сергей Третьяков. Хочу ребенка! Пьесы — Сценарий — Дискуссии / сост. Т. Хофман, Эд. Ян Дичек; пер. с нем. Т. Набатниковой. СПб., 2019. С. 8–40.

[22] Цит по: Сергей Третьяков. Хочу ребенка! Пьесы — Сценарий — Дискуссии. С. 237.

[23] РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 60. Договор Л. М. Лисицкого с Театром Вс. Мейерхольда на оформление спектакля «Хочу ребенка» и смета на постройку конструкций спектакля. Л. 2.

[24] *Фор Девин.* Советская фактография: производственное искусство в эпоху информации URL: https://chtodelat.org/ar_4/nr_9/девин-фор-советская-фактография-про/?lang=ru

[25] Подробнее об этом см.: *Горячева Т.* Станция «Проун» // Эль Лисицкий / El Lissitzky: Каталог выставки. С. 30–49.

[26] Подробнее об этом см.: Эль Лисицкий и идея пангеометрии // Конструктор книги Эль Лисицкий. М., 2006. С. 39–40.

[27] Эль Лисицкий. Композиция сцены Театра Мейерхольда в Москве для спектакля по пьесе Третьякова «Хочу ребенка» [1930]. — Цит. по: Сергей Третьяков. Хочу ребенка! Пьесы — Сценарий — Дискуссии. С. 249.

[28] *Гройс Б.* Инсталирование коммунизма // Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы = Utopia and reality. El Lissitzky, Ilya and Emilia Kabakov: каталог выставки / Гос. Эрмитаж. СПб., 2013. С. 22.

[29] РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 585. Письмо сотрудников театра ГОСТИМ в редакцию газеты «Советское искусство» об использовании в оформлении спектакля «Разбег» в Реалистическом театре элементов макета И. Е. Мальцина и Эль Лисицкого к спектаклю ГОСТИМа «Хочу ребенка». Л. 1–2.

[30] Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературных и художественных организаций». URL: http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm (дата обращения: 22.03.2023).

[31] Цит. по: *Иванова С.* Театральное дело в СССР в 1928–36 годы // Историк — общественно-политический журнал. URL: https://historicus.media/teatralnoe_delo_v_sssr/ (дата обращения: 22.03.2023).

[32] Подробнее об этом см.: *Февральский А. В.* Записки ровесника века. С. 276–278.

[33] РГАЛИ Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 519. Запись беседы В. Э. Мейерхольда с архитектором Эль Лисицким о проекте нового театрального здания.

[34] Там же. Л. 2–3.

[35] РГАЛИ Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 2. Договор Л. М. Лисицкого с Театром Вс. Мейерхольда на оформление спектакля «Хочу ребенка!» и смета на постройку конструкций спектакля. Л. 2.

[36] *Февральский А. В.* Записки ровесника века. С. 268.

[37] О ликвидации театра Вс. Мейерхольда // Правда. 1938, 8 янв. № 8.

А. П. Пудалова

Актеры и роли: театральные постановки горьковских (нижегородских) театров в фотодокументах из фондов Государственного архива аудиовизуальной документации Нижегородской области

Театральное фото — особый вид фотоискусства. Фотограф должен максимально точно передать эмоции и индивидуальность актеров, запечатлеть развитие сюжета и при этом оставаться незаметным, чтобы не мешать сценическому действию. Современные нижегородские театральные фотографы, к сожалению, пока не входят в список источников комплектования нижегородских архивов. В фондах Государственного архива аудиовизуальной документации Нижегородской области (ГАрхАДНО) есть несколько групп фотодокументов, посвященных театру, спектаклям и актерам.

Среди сохранившихся дореволюционных фотодокументов большинство имеют отношение к Народному дому в Нижнем Новгороде, построенному в 1903 году по инициативе Общества распространения начального образования в Нижегородской губернии при поддержке Федора Ивановича Шаляпина. Автором проекта стал молодой архитектор Павел Петрович Малиновский. Первоначально Народный дом задумывался как некий культурный центр губернского города, в котором должны были быть библиотека, чайная и общедоступный театр (к 1935 году здание было перестроено, в нем открылся театр оперы и балета).

5 сентября 1903 года на сцене Народного дома состоялся первый концерт. «Надолго останется памятен нижегородцам концерт Ф. И. Шаляпина, открывший для публики Народный дом. Восторженные овации носили совершенно особый характер. Между певцом и публикой, впервые наполнившей Народный дом, установилась редкая в театральных стенах не эстетическая только, а также и нравственная связь. Весь концерт произвел на нас одно цельное и могучее впечатление, как целен и могуч талант г. Шаляпина, редкий, родной нам талант»[1] — такой отзыв был помещен в одной из нижегородских газет.

Именно на сцене театра после концерта сделано несколько любительских кадров, на которых запечатлены организаторы Народного дома Ф. И. Шаляпин с женой, Иолой Торнаги, П. П. Малиновский с женой, а также М. Горький и Е. П. Пешкова. Авторство фото неизвестно.

В целом Нижний Новгород в XIX веке не отличался особенно богатой театральной жизнью. В городе существовал всего один театр — крепостной театр князя Шаховского, для которого тот построил отдельное, безвкусное по отзывам современников, здание. После смерти князя театр переходил от одного антрепренера к другому и постепенно приходил в упадок. В репертуаре театра в разные годы были пьесы: «Юрий Милославский», «Скопин-Шуйский», «Маскарад», «Ришелье», «Горе от ума», «Свадьба Кречинского», оперы: «Русалка», «Аскольдова могила», «Волшебная флейта», балеты: «Дон Жуан», «Венгерская хижина», «Морской разбойник» и многие другие[2].

Существовал еще ярмарочный театр, в котором выступала труппа театра Шаховского и столичные гастролеры. По поводу одного из них, актера Нильского, исполнявшего роль Иоанна Грозного, председатель Нижегородской губернской ученой архивной комиссии А. С. Гациский ехидно заметил, что Нильскому «в Петербурге и не снилась роль Грозного, но, приехавши в Нижний, решил, что именно и создан для таких ролей», — в провинции посредственный столичный актер легко может сойти за знаменитость, так как «масса публики любит и высокий рост, и громовый голос до такой степени, что способна потребовать от актера, который бы изображал на сцене Суворова, такой же фигуры, какая красуется в Петербурге на невской набережной у Троицкого моста»[3].

К XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года в центре Нижнего Новгорода, на ул. Большой Покровской, по проекту главного архитектора Императорских театров В. А. Шретера и под руководством П. П. Малиновского был построен новый театр. Торжественное открытие состоялось 14 мая 1896 года оперой «Жизнь за царя» с участием Ф. И. Шаляпина. Первого сентября 1896 года труппа театра под руководством Н. И. Собольщикова-Самарина открыла сезон драмой А. И. Сумбатова-Южина «Листья шелестят»[4]. Николай Иванович Собольщиков-Самарин возглавлял театр с 1893 по 1899 год, но, поскольку ему не продлили аренду здания театра, актер был вынужден покинуть город.

Второй период службы Н. И. Собольщикова-Самарина в Нижнем Новгороде начался в 1924 году, когда он был приглашен на должность главного режиссера Нижегородского советского театра, которую занимал до 1936 года. До 1945 года он оставался художественным консультантом. Лучшими его режиссерскими работами считаются постановки пьес классической драматургии, в том числе Н. В. Гоголя и А. С. Грибоедова, однако ближе ему были произведения А. Н. Островского и М. Горького. В сезоне 1926/27 года его постановка «Мещан» по пьесе М. Горького была признана лучшей в Советском Союзе. Спектакль продержался 20 сезонов и был снят только в 1946 году, через год после смерти режиссера.

В ГАрхАДНО хранится фото Н. И. Собольщикова-Самарина[5] за письменным столом в его рабочем кабинете, сделанное в 1936 году молодым горьковским фотографом Нисоном Капелюшем[6], вероятно, к 40-летию театра. Это один из наиболее ранних фотодокументов, относящихся к советскому периоду истории Горьковского театра драмы.

Среди немногих послевоенных фотодокументов по истории драмтеатра выделяются два снимка 1947 года, сделанных Н. М. Капелюшем, вероятно, на генеральной репетиции спектакля «Далеко от Сталинграда» по пьесе Анатолия Сурова. Об этом свидетельствуют принципиально различные точки съемки: один кадр — крупный план, сделан со сцены, а второй — общий вид, сделан с левой стороны первых рядов партера. Сама постановка недолго продержалась в репертуаре театра. Вероятно, это связано с обрушившейся на автора и пьесу критикой на Всесоюзной творческой конференции и последовавших обвинениях в плагиате.

Еще одним спектаклем Горьковского государственного театра драмы им. М. Горького, запечатленным Н. М. Капелюшем, стал «Иван Грозный» («Орел и орлица») по драматической повести А. Н. Толстого в постановке

Горьковская студия телевидения. Горьковский областной театр юного зрителя имени Н. К. Крупской. Сцена из спектакля «Недоросль». На сцене: И. И. Михайлин (Милон), Р. Я. Лоицкая (Софья), О. Б. Эллинский (Правдин) и Простаков (неизвестен). Горький. [1959]. Черно-белый негатив на пленке. 2,4 × 3,6. ГАрхАДНО. 1.1-16_6268. © ГАрхАДНО

Н. А. Покровского. Он же был одним из двух исполнителей главной роли[7]. Для горьковчан этот спектакль был особенным. Работа над первой частью дилогии «Иван Грозный», которая носила название «Орел и орлица» и рассказывала о молодости царя[8], была начата писателем во время его двухмесячного пребывания в санатории в Зименках Горьковской области. В гости к А. Н. Толстому в Зименки приезжали немецкий писатель-антифашист Бертольд Брехт и вдова М. Горького Е. П. Пешкова[9]. В «Краткой автобиографии» А. Н. Толстой писал: «Я верил в нашу победу даже в самые трудные дни октября-ноября 1941 года. И тогда в Зименках (недалеко от г. Горького, на берегу Волги) начал драматическую повесть „Иван Грозный“. Она была моим ответом на унижения, которым немцы подвергли мою родину. Я вызвал из небытия к жизни великую страстную русскую душу — Ивана Грозного, чтобы вооружить свою „рассвирепевшую совесть“»[10]. Повесть была завершена в феврале 1942 года, а опубликована лишь спустя два года. Одной из причин такой отсрочки, вероятно, послужила докладная записка секретаря ЦК ВКП(б) А. С. Щербакова И. В. Сталину, написанная 28 апреля 1942 года, в которой он утверждал, что «пьеса извращает исторический облик одного из крупнейших русских государственных деятелей», предложил «запретить постановку пьесы А. Н. Толстого „Иван Грозный“ в советских театрах, а также запретить опубликование этой пьесы в печати»[11]. 2 июня 1943 года Толстой направил И. В. Сталину письмо, где излагал свое восприятие личности Ивана Грозного: «Идеи величия русского государства, непомерность задач, устремленность к добру, к нравственному совершенству, смелость в социальных переворотах, ломках и переустройствах, мягкость и вместе — храбрость и упорство, сила характеров, — все это — особенное, русское, и все это необычайно ярко выражено в людях XVI века. И самый яркий из характеров того времени — Иван Грозный»[12].

В результате переписки и последовавшей переработки пьеса все-таки была издана, а в 1945 году была поставлена на сценах Государственного академического Малого театра и Горьковского драматического театра.

Известно два снимка[13]. На первом — сцена из спектакля, а второй представляет собой крупный план двух главных героев — царя Ивана Грозного в исполнении Н. А. Покровского и царицы Марьи Темрюковны в исполнении Т. Ф. Никифоровой. Если на первом снимке общий интерес представляет сценография, то на втором — актерская работа, проживание роли и удивительно точное воплощение образа царя Н. А. Покровским.

Необходимо отметить неточную атрибуцию данных фото. Описи были составлены в 1970-х годах и с тех пор не усовершенствованы. Вызывает сомнение датировка снимков. В описи указан 1960 год. Постановка была осуществлена в 1945 году. Однако смущает не временной разрыв, некоторые спектакли шли на сцене драмтеатра более 20 сезонов, а то, что с 1957 года Н. А. Покровский был главным режиссером Сталинградского драматического театра им. М. Горького[14], поэтому необходимо уточнить

Горьковская студия телевидения. Горьковский областной театр юного зрителя имени Н. К. Крупской. Сцена из спектакля «Чудотворная». На сцене: Н. С. Иванова (Прасковья Петровна), В. А. Сергеева (Грачиха). Горький. 1959. Черно-белый негатив на пленке. 2,4 × 3,6. ГАрхАДНО. 1.1-16_6283. © ГАрхАДНО

датировку данного снимка. В целом фотодокументы, относящиеся к истории Горьковского театра драмы, требуют дополнительной работы по уточнению датировок и иной научно-справочной информации. К работе возможно привлечь основной архивный фонд театра, а также небольшие личные фонды актеров, хранящиеся в Центральном архиве Нижегородской области.

Втора группа фотодокументов относится к Горьковскому (Нижегородскому) театру юного зрителя. Часть фотодокументов, автором которых является фотокорреспондент В. Ф. Андрианов, уже рассматривались в докладе на конференции «Фотография в музее» в 2019 году.[15] В данной статье пойдет речь о более ранних фотодокументах.

Идея создания в Нижнем Новгороде детского театра возникла во второй половине 1920-х годов. В городском драматическом театре Е. А. Бриллем были осуществлены две детские театральные постановки — спектакли «Юный герой» и «Опасная привычка», а затем он же разработал практические предложения по созданию специального театра для детей. Инициатива была поддержана комсомольскими организациями и директором городского драматического театра Е. Н. Ванеевой. 2 ноября 1928 года вопрос о детском театре был положительно рассмотрен на заседании секретариата Нижегородского губкома ВКП(б). И 28 ноября 1928 года состоялась премьера спектакля «Недоросль» по пьесе Д. И. Фонвизина нового Нижегородского театра юного зрителя. В труппу ТЮЗа, кроме художественного руководителя, режиссера Е. А. Брилля, вошли: А. М. Садовникова, Н. П. Гарин, В. К. Соколов, А. Г. Плотницкий, М. В. Родионова и другие актеры. На должность заведующего музыкальной частью был приглашен известный нижегородский композитор А. А. Касьянов.

Одним из первых и наиболее ранних фотодокументов ТЮЗа в фондах ГАрхАДНО является выполненный в 1936 году Н. М. Капелюшем портрет артистки Анастасии Георгиевны Луговой (1885–1969), служившей в театре с момента его основания[16] и сыгравшей множество ролей: Простакову («Недоросль») и Тенардье («Отверженные»), Феклу Савишну («Замужняя невеста») и госпожу Журден («Мещанин во дворянстве»), куму Кадлечкову («Домик-пряник») и Мавру Тарасовну («Правда — хорошо, а счастье лучше») и др. Особенно удачной считалась роль бабушки Акулины Ивановны в спектакле «Алеша Пешков». В 1951 году А. Г. Луговая была удостоена звания заслуженной артистки республики[17].

Также заслуживает внимания группа фотодокументов 1958–1960 годов — сцены из спектаклей «Мещане»[18] по пьесе М. Горького, «Недоросль» Д. Фонвизина и «Чудотворная» по одноименной антирелигиозной повести В. Тендрякова.

«Недоросль» почти всегда был в репертуаре ТЮЗа: в 1928 году стал первым спектаклем, в 1959 году зритель увидел обновленную версию спектакля, поставленного новым главным режиссером ТЮЗа — Ривой Яковлевной Левите[19]. В спектакле были задействованы и такие мэтры, как И. С. Неганов, и актеры, пришедшие в театр

в послевоенный период и в 1950-е годы, — Р. Я. Лоицкая, Ю. Б. Беспалов, Я. И. Зильберкант. Несколько лет назад была осуществлена современная постановка[20].

В фондах ГАрхАДНО хранится три фотодокумента, автором которых значится Горьковская студия телевидения. В этих снимках больше загадок, чем отгадок, разгадать их год от года сложнее: ушли старые работники горьковского телевидения, да и в ТЮЗе сменилось уже не одно поколение. В настоящее время в описи указаны только имена исполнителей, поэтому персонажей пришлось уточнять. На первом снимке, датированном 1959 годом, — крупный план — Раиса Лоицкая в роли Софьи в кресле с книгой[21]. На втором снимке, 1952 года, — крупный план в гостиной, слева направо: Милон (И. И. Михайлин), Софья (Р. Я. Лоицкая), Правдин (О. Б. Эллинский) и Простаков (неизвестен). На третьем, датированном 1960 годом, слева направо: Ю. Б. Беспалов в роли учителя грамоты Кутейкина, И. С. Неганов в роли Вральмана и Я. И. Зильберкант в роли учителя арифметики Цыфиркина. Из-за того, что не удалось найти точной информации об этой постановке, атрибуция персонажей делалась в основном по костюмам и гриму (Кутейкин — дьячок городской церкви — в характерном подряснике, Цыфиркин — отставной военный — в старом мундире и с грифельной доской подмышкой)[22]. Также предстоит уточнить датировки снимков, так как есть вероятность, что они сделаны в одно время, хотя в учетной документации ГАрхАДНО разница в датировках составляет семь-восемь лет. То, что снимки сделаны в одних декорациях, подтверждает факт фотофиксации одной постановки. Трудно представить, что режиссер при подготовке новой постановки сохранит прежние декорации. О. Б. Эллинский служил в театре до 1957 года, затем перешел на Горьковскую студию телевидения, где много лет проработал режиссером, следовательно вероятной датировкой может быть 1952 год, а значит, это не постановка Р. Левите. Так как на данный момент нельзя с уверенностью датировать все три снимка, работа по уточнению даты съемки будет продолжена.

В ТЮЗе осуществлялись постановки по произведениям современных авторов. Примером может служить спектакль «Чудотворная» по одноименной повести В. Тендрякова. Сложно сказать, что побудило художественного руководителя и режиссера выбрать именно антирелигиозный сюжет для театра, где подавляющее большинство спектаклей были постановками произведений классической литературы. Интересен тот факт, что в Горьком эту пьесу поставили значительно раньше, чем в столичных театрах. Например, в репертуаре «Современника» она появилась в середине 1960-х, уже после того, как Тендряков переработал ее и изменил название на «Без креста».

В ГАрхАДНО хранится три фотодокумента, датированные 1959 годом, дающие довольно полное представление о спектакле. Подчеркнуто мрачные, гнетущие декорации, нарочито темные костюмы, как и в пьесе, призваны были подчеркнуть глубину религиозных заблуждений деревенских жителей, в том числе и одной из главных героинь — Грачихи, которая объявила своего внука, нашедшего утраченную икону местной церкви, «божьим избранником» и насильно приобщала его к религии, а он отчаянно сопротивлялся и хотел поступать в мореходку. Антипод Грачихи — школьная учительница Прасковья Петровна, современная интеллигентная атеистка, которая выучила не одно поколение деревенских жителей и боролась с «умственной слепотой», покорностью божьей воле и страхом перед божьим гневом. На первом снимке[23] — Грачиха, Родька (Ольга Исаковна Треймут) и одна из сторонниц Грачихи, вероятно Жеребьиха (в исполнении М. Фоминой). Судя по мизансцене, старухи перетягивают мальчика на свою сторону, уверяя, что он «второй отрок Пантелеймон».

На втором снимке[24] Прасковья Петровна (в исполнении Н. С. Ивановой) в избе Гуляевых пытается вразумить Варвару[25], мать главного героя, которую она когда-то учила «во все вникать, обо всем самостоятельно мыслить... чтобы она стала человеком с широким кругозором, с сознательной верой в будущее»[26] и которая поддалась влиянию своей религиозной матери.

Третий снимок[27] — противостояние главных героинь, которые борются не столько за идеи, сколько за жизнь и будущее главного героя — Родьки Гуляева. Интересна сама мизансцена. В темной бревенчатой избе у стола спокойная, уверенная в своей правоте Прасковья Петровна и мрачная, с тяжелым взглядом, одетая в деревенский древний затрапез, в низко повязанном, почти на уровне бровей, платке фанатично религиозная Грачиха (в исполнении В. А. Сергеевой). Особый оттенок происходящему придает висящий на стене киот с иконами, перед которым и разворачиваются события.

Анализ всех трех фотодокументов вызвал сомнение в том, что запечатлен спектакль на сцене ТЮЗа. Размер декораций слишком мал для сцены театра, они слишком камерные, почти в реальный размер избы. Кроме того, в качестве автора фотографий в описи указана Горьковская студия телевидения. Все это позволяет предположить, что «Чудотворная» — телеспектакль. Косвенным доводом в пользу этой версии может служить уже упоминавшийся выше переход О. Б. Эллинского из ТЮЗа на телевидение. Именно он был режиссером-постановщиком почти 60 телеспектаклей.

Кроме того, в фондах архива есть еще несколько студийных фото. Например, сцены из телеспектакля «Волшебный доктор Дореми» 1958 года.[28] Однако у них, кроме общего авторства Горьковской студии телевидения, указана фамилия автора — Борисов.

Есть еще несколько фотодокументов этого автора, также относящихся к 1958 году. Это сцены из балета «Вешние воды»[29] в исполнении солистов Горьковского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина Г. Н. Прибылова (Санин) и Л. К. Семеновой (Марья Николаевна Полозова), Одетта (также в исполнении Л. К. Семеновой) и др. Это одни из немногих фото известной горьковской примы-балерины Людмилы Константиновны Семеновой. Ее судьба интересна и похожа на судьбы многих советских балерин, которые пришли в театр вопреки всему. Родители ее были далеки от балета, однако девочка, первый раз попав в театр, была покорена им и пошла в балетную школу. По окончании Л. Семенова заболела брюшным тифом с осложнением на сердце, результатом стал категорический запрет заниматься хореографией. «Пусть умру, но на сцене!» — эти слова стали кредо балерины. Она исполнила все ведущие сольные партии, в войну участвовала в работе фронтовых бригад, выступала на передовой. В 1958 году Людмиле Константиновне было присвоено звание заслуженной артистки РСФСР. Вероятно, именно с присвоением почетного звания и связан цикл ее фотографий, хранящихся в ГАрхАДНО. Эту удивительную женщину ничего не останавливало, даже онкология. Победив недуг, она не смогла вернуться на сцену, но организовала балетную студию, в которой долгое время совмещала должности режиссера-постановщика и хореографа-репетитора. В Нижнем Новгороде с 2015 года проводится фестиваль танца имени Людмилы Семеновой. В фондах хранятся фотодокументы гастрольных балетов. Особое место занимают несколько негативов фотокорреспондента газеты «Горьковская

правда» В. И. Бородина, сделанных им во время гастролей в Горьком М. М. Плисецкой и Л. Т. Жданова 8–9 июля 1957 года. На снимках — неформальное общение Майи Плисецкой с артистами Горьковского театра оперы и балета[30], а также два постановочных кадра на сцене, видимо, перед «Лебединым озером», так как съемка велась не в декорациях, а на фоне кулис. Особенно интересен крупный план Плисецкой в образе Одетты[31]. Фотографу удалось уловить все, чем балерина покоряла своих зрителей: особая грация рук, с годами достигшая совершенства («Лебедь» К. Сен-Санса, «Болеро» М. Равеля), абсолютная отрешенность и сосредоточенность на образе и спектакле.

В целом в фондах ГАрхАДНО хранится достаточно большое количество фотодокументов Горьковского театра оперы и балета. Это сцены из опер «Анна Снегина», «Золотой Петушок», «Русалка», «Борис Годунов», из балетов «Спартак», «Бахчисарайский фонтан», «Тысяча и одна ночь», «Лебединое озеро» и др. Практически не представлены оперетты, несмотря на их популярность у публики.

Еще одна группа фотодокументов относится к Горьковскому театру кукол. Кукольный театр создавался практически одновременно с ТЮЗом на базе кружка любителей. Из них только Т. И. Яворовская имела специальную подготовку. Она училась в театре кукол Евгения Деммени. 27 января 1929 года тремя спектаклями («Негритенок Том», «Выход Петрушки» и «Степка-растрепка») открылся Театр Петрушки. Путь театра был труден, так как нижегородская публика трудно принимала кукольные спектакли. Спасал только энтузиазм создателей. Некоторое время театр развивался при ТЮЗе, но из-за нерентабельности сотрудничество прекратилось. Понадобилось долгих 10 лет, чтобы город принял кукольные спектакли. Первое и самое раннее фото артистов кукольного театра относится к 1932 году, когда театр держался на энтузиазме руководителей и первых сотрудников. Это групповой любительский снимок с не очень качественно выстроенным кадром, но сохранивший для нас лица создателей и актеров Театра Петрушки[32] — Татьяны Ивановны Яворовской, первого художественного руководителя, Георгия Аполлинарьевича Яворовского, первого директора, Нины Аркадьевны Соколоверовой и др.

К 30-летию театра Горьковской студией телевидения был отснят цикл фотоматериалов об актерах и куклах из спектаклей «Айболит» и «Друзья», автором пьесы являлся режиссер театра Ю. Н. Елисеев. В нем участвовали: А. И. Харчевникова с Котиком, И. М. Скороходова с Рексом и Зайцем, Т. А. Елисеева с куклой Лялей, Б. М. Копылов с Крысом Крысовичем, Ю. Н. Елисеев с Волком и др. В цикл входят как отдельные фото актеров с куклами, так и сцены из спектаклей. Несмотря на то что в Государственном архиве аудиовизуальной документации хранится не так много театральных фото, причем в большинстве это рабочие негативы, переданные горьковскими (нижегородскими) фотокорреспондентами, а основной массив продолжает храниться в театрах, тем не менее эти фотодокументы интересны, информативны и, безусловно, представляют интерес не только для биографов или историков театра, но и для всех нижегородцев, интересующихся театральным искусством и историей города.

В настоящее время архив продолжает комплектоваться фотодокументами и активно вести работу по описанию фотодокументов, в том числе и советского периода, поэтому существует вероятность, что в ходе описания будут выявлены и другие документы, которые позволят дополнить историю театров и театральной жизни города Горького (Нижнего Новгорода).

---

[1] Нижегородский листок. 1903. № 7. С. 3.

[2] *Гацисский А. С.* Нижегородский театр (1798–1867) // Гацисский А.С. Нижегородский летописец. Н. Новгород, 2001. С. 159–254.

[3] Там же.

[4] Нижегородский драматический театр. URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/259/ (дата обращения: 01.11.2022).

[5] ГАрхАДНО. 1.1-16_2.

[6] Подробнее о творчестве Н. М. Капелюша см.: *Пудалова А. П.* Фотодокументы периода Великой Отечественной войны 1941–1945 годов в фондах государственных архивов Нижегородской области // Сборник докладов конференции «Фотография в музее», 2020 г., Санкт-Петербург. С. 57–63.

[7] Столетопись. Обыденность, граничащая с вечностью. Нижегородское театральное училище им. Е. А. Евстигнеева. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2019. С. 28.

[8] Вторая часть дилогии — «Трудные годы».

[9] *Краснов В. В.* История усадьбы в Зименках // Открытый текст: электронное периодическое издание. URL: http://opentextnn.ru/space/memorialestate/krasnov-v-v-istorija-usadby-v-zimenkah/ (дата обращения: 01.11.2022).

[10] *Толстой А. Н.* Краткая автобиография // А. Н. Толстой. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 1. С. 62.

[11] *Сарнов Б.* Сталин и писатели: Книга вторая. М.: Эксмо, 2009. С. 11–12.

[12] Там же. С. 13.

[13] ГАрхАДНО. 1.1-16_9849, 1.1-16-9850.

[14] Николай Покровский. URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/339454/bio/ (дата обращения: 01.11.2022).

[15] *Пудалова А. П.* Коллекция негативов на пленке В. Ф. Андрианова (1952–2004) в фондах Государственного архива аудиовизуальной документации Нижегородской области: проблемы описания и перспективы использования // Сборник докладов конференции «Фотография в музее», 21–23 мая 2019 г., Санкт-Петербург. С. 125–129.

[16] ГАрхАДНО. 1.1-16_609.

[17] ЦАНО. Ф. Р-3231. Историческая справка.

[18] ГАрхАДНО. 1.1-16_3692, 1.1-16_3696.

[19] Левите Рива Яковлевна (1922–2019) — театральный режиссер, театральный педагог, а позднее заведующая отделением «Актер драматического театра» театрального училища им. Е. А. Евстигнеева. Жена актера В. Я. Дворжецкого.

[20] Постановка вызвала множество споров по поводу своей художественной ценности, определения возрастной категории зрителей и возможности ее рекомендовать к просмотру школьникам.

[21] ГАрхАДНО. 1.1-16_6263.

[22] Там же. 1.1-16_6278.

[23] Там же. 1.1-16_6285.

[24] Там же. 1.1-16_6281.

[25] К сожалению, не удалось выяснить, кто исполнял роль Варвары, на фото у героини практически закрыто лицо.

[26] *Тендряков В.* Чудотворная URL: https://www.4italka.ru/proza-main/sovetskaya_klassicheskaya_proza/215389/fulltext.htm (дата обращения: 30.10.2022).

[27] ГАрхАДНО. 1.1-16_6283.

[28] Там же. 1.1-16-3504, 1.1-16_3506.

[29] По повести И. С. Тургенева. ГАрхАДНО. 1.1-16_2496, 1.1-16_3493, 1.1-16_3494.

[30] ГАрхАДНО. 1.1-17_1109, 1.1-17_1111 и др.

[31] Там же. 1.1-38_2876.

[32] Там же. 1.1-16_6232.

Ю. В. Ратомская

Артисты провинциальных театров в фотографиях 1920–1930-х годов из архива Владимира Никитича Лаптева-Ратомского

История русского драматического театра первой половины XX века внимательно изучается театроведами на протяжении многих десятилетий, однако следует признать, что в основном интерес историков театра прикован к ключевым фигурам режиссеров-реформаторов — К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда и др., а также к артистам императорских театров, к корифеям Малого театра, МХАТа и его студий, Александринки, т. е. в большей степени к артистам столичных театров — московских и санкт-петербургских — ленинградских. Жизнь провинциальных театров в целом остается за пределами наших знаний об этом периоде, т. к. на протяжении первых десятилетий XX века, а также 1920–1930-х годов провинциальные театры работали на основе традиций, сложившихся еще в XIX веке. Частные антрепризы, сборные труппы, временные контракты определяли картину провинциальной сцены. Конечно, каждый городской театр старался сохранять летопись своих творческих взлетов — такие свидетельства попадали в местную прессу, оседали в местных архивах, однако общая картина жизни театральной провинции может быть воссоздана на основе изучения многих творческих судеб. Так как режиссеры и артисты не всегда задерживались на одном месте достаточно долго, многое сейчас мы можем узнать лишь по материалам семейных архивов. Важно осознавать, что многие артисты, прославившиеся в XX веке между двумя мировыми войнами в столичных театрах или кинематографе, начинали свой творческий путь на провинциальной сцене, иногда проходя в свой ранний период творчества несколько театров, находившихся в разных частях страны. Регулярные переезды происходили как в связи с желанием актера получить новые роли, удачные финансовые условия, более удобное жилье, так и в связи со стремлением сохранить некоторые творческие связи с переезжавшими

Неизвестный автор. Театральный кружок Военно-морского флота сезона 1917–1918 года. Желатиносеребряный отпечаток. 19,8 × 28,8.
© Из семейного архива Ю. В. Ратомской

«Театральный фотограф Н. Струк». В. Н. Ратомский в роли Лимаса в спектакле «Два подростка» П. де Курселя, режиссер В. П. Пономарев-Дольский. Сезон 1921–1922. Тула. Желатиносеребряный отпечаток. 13,8 × 7,2. © Из семейного архива Ю. В. Ратомской

в другой театр режиссерами и артистами. Новые труппы, новые творческие встречи действительно приводили к новым ролям, способствовали развитию артистических дарований, а также появлению на новом месте работы творческих симпатий между коллегами-артистами, к складыванию личной дружбы. Память о встречах, о творческих удачах и провалах сохранялась именно в личных архивах.

Владимир Никитич Лаптев-Ратомский (1891–1965) — артист театра и кино, дважды лауреат Сталинской премии — на протяжении многих лет был популярным театральным актером[1], но общесоюзную известность он получил в послевоенный период благодаря кинематографу. Исполнив в 1951 году роль в культовом советском фильме Анатолия Райзмана «Кавалер золотой звезды», удачно с точки зрения советской власти показавшем новую послевоенную жизнь в СССР и политику Компартии в отношении колхозов, В. Н. Ратомский стал еще более узнаваемым исполнителем, получил звание «Народный артист РСФСР» и в числе участников съемочной группы был удостоен Сталинской премии. Небольшие роли «народных типов» упрочили популярность артиста после участия в фильмах режиссеров Михаила Калатозова, Сергея Юткевича, Станислава Ростоцкого, в целом ряде популярных советских кинолент.

Однако главным для В. Н. Лаптева-Ратомского оставался театр, служению которому он посвятил всю свою жизнь.

В. Н. Лаптев начинал свою театральную деятельность как любитель[2]. В 1911–1912 годах он был статистом в Народном доме в Барнауле, где жил с родителями, а затем после перерыва возобновил театральную жизнь в качестве актера и режиссера в драмкружке Военно-морского флота в Архангельске. В Архангельск Владимир Лаптев попал в 1915 году после окончания Гидрографической экспедиции под руководством Б. А. Вилькицкого, которая в 1914–1915 годах на судах «Таймыр» и «Вайгач» совершила первое сквозное плавание из Владивостока в Архангельск[3]. В знаменитой экспедиции Б. А. Вилькицкого, послужившей прообразом экспедиции капитана Татаринова в романе «Два капитана» В. А. Каверина, В. Н. Ратомский принял участие в качестве матроса, будучи призванным на военную службу. Во время длительного плавания по Северному Ледовитому океану корабли «Таймыр» и «Вайгач» были затерты льдами. Для того чтобы составить полезный досуг командам кораблей, по решению руководителя экспедиции офицеры преподавали матросам разные науки, также проходили занятия кружка художественного слова. Не удивительно, что, оказавшись на берегу (после перенесенной во время плавания цинги служил писарем в штабе), Владимир Лаптев решил попробовать себя вновь на театральных подмостках.

Сохранившаяся в архиве артиста коллективная фотография участников театрального кружка Военно-морского флота сезона 1917/18 года[4] запечатлела традицию памятного фотографирования театральной труппы на фоне театрального задника и афиши представления, после которого в качестве продолжения предполагались танцы. В центре, в белой рубашке с отложным воротничком, гордо сидит молодой артист и режиссер-любитель Владимир Лаптев, по сторонам от него — участницы кружка, в его состав, как показывает фотография, входили представители разного возраста, сословий и профессий. На фотографии запечатлены юные и опытные любительницы сцены, вероятно, родственницы морских офицеров, матросы разного возраста, с воротниками-гюйсами. В левой части фотографии сидит молодой человек — по виду учащийся, в правой — элегантные господа, очевидно в тот период еще отличавшиеся состоятельностью, в дальнем ряду стоят мужчины в полувоенной одежде, что является приметой времени.

Проявивший себя на любительской сцене как талантливый комик, Владимир Лаптев в 1918 году после демобилизации был приглашен в частную антрепризу Софьи Александровны Светловой в Архангельске. С роли Пупыркова в комедийном спектакле «Ниобея» началась деятельность актера в профессиональном театре. В этой труппе Михаил Николаевич Розен-Санин (1877–1956), ставший впоследствии известным актером московского театра МГСПС (затем Театр имени Моссовета), придумал молодому артисту псевдоним Ратомский, с которым он выступал всю свою театральную жизнь, а со времени сталинской паспортизации псевдоним стал частью фамилии. В. Н. Лаптев-Ратомский тщательно берег редкие

коллективные фотографии, на которых в конце сезона или в чей-нибудь бенефис была зафиксирована вся труппа, а также еще более редкие фотографии спектаклей. Он сохранил коллективную фотографию, запечатлевшую труппу антрепризы С. А. Светловой в Архангельске сезона 1918/19 года[5] на фоне зрительного зала. Центр композиции выделен диваном с резной спинкой, на нем восседает знаменитый некогда артист Владимир Николаевич Давыдов, оказавший огромное влияние своим талантом и высоким стилем реалистической манеры игры на образ существования молодого артиста Ратомского на сцене.

В архиве В. Н. Ратомского также сохранилась фотография труппы, игравшей успешный сезон 192½2 года в Туле[6]. Фотография лишена театральных атрибутов, и, если бы не элегантные одеяния и гордые позы некоторых актрис, трудно было бы определить, кто изображен на этой фотографии. Как сообщают комментарии в альбоме, в котором хранится фотоизображение, режиссер Фома Строганов в 1925 году вновь собрал тех же актеров в Туле для поднятия упавших сборов местного театра, но успех сезона 192½2 года не повторился, антрепренер Фридман сбежал, не уплатив артистам жалования за два месяца.

Каждый год меняя театральные труппы, Владимир Никитич Ратомский объездил полстраны. Видимо, вспоминая арктический холод экспедиции, он выбирал преимущественно театры «теплой» части российского театрального пространства: играл в Краснодаре, Царицыне, Грозном, Владикавказе, Ессентуках, Таганроге, Ставрополе, Одессе, Новороссийске. Служил также в театрах Тулы и родной Сибири (Барнаул, Иркутск). Кочевая жизнь продолжалась до 1937 года, когда артист поступил на работу в московский Театр Красной армии к Алексею Дмитриевичу Попову.

Вспоминая в альбоме работу в театре Новороссийска с Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом в 1920 году, Ратомский писал о том, что играл в спектакле «Нора» («Кукольный дом») Генрика Ибсена роль частного поверенного Крогстада. Это была четвертая «Нора» В. Э. Мейерхольда. Режиссер впервые поставил эту пьесу в 1903 году, затем обращался к ней неоднократно, пытаясь найти новые постановочные решения, воплотить в каждом спектакле особенности драматургии Ибсена с помощью новых средств выразительности[7]. Интересно, что в спектакле 1920 года в Новороссийске молодой артист Ратомский, благодаря режиссеру, вышел за рамки амплуа комика и был задействован в сложной психологической роли. По желанию режиссера, для создания специфических черт образа Крогстада, Ратомский играл на сцене без грима, с бритой головой, что подтверждает маленькая фотография, сохранившаяся в альбоме[8]. Артист вспоминал, что, уезжая в Москву, Всеволод Эмильевич Мейерхольд решил забрать с собой полюбившихся по совместной работе артистов — А. В. Богданову, Д. Н. Орлова и его, однако Ратомский отпросился повидать родителей, живших в Барнауле. Мейерхольд обиделся, сказав, что молодой артист от него бежит. Ратомский действительно побоялся тогда переехать в столицу. «Через 4 года я случайно встретился с ним в Москве. Он узнал меня, был ласков, звал к себе работать, условились, что завтра в 11 утра непременно приду. И не пришел. Не лежала душа после просмотра нашумевших его „Леса“ и „Озера Люль“», — писал позднее Ратомский. Склонность к традиционной реалистической манере игры, заложенная опытом провинциальной сцены, не давала возможности молодому актеру по достоинству оценить качество знаменитых постановок великого режиссера. В комментариях к фотографиям в альбоме В. Н. Лаптев-Ратомский вспоминал также о произошедшей

«Театральный фотограф Н. Струк». Занда — Е. И. Сергеева, Олеску — В. Н. Ратомский в спектакле «Цыганка Занда» Г. и М. Бросинеров, режиссер И. И. Азров. Сезон 1921–1922. Тула. Коллодионный отпечаток. 13,7 × 9,1. © Из семейного архива Ю. В. Ратомской

благодаря Орбелиани осенью 1924 года встрече с Федором Федоровичем Комиссаржевским, который приглашал молодого артиста в свой театр в Москву «на Тверскую». Но Ратомский, из-за скромности предложенной зарплаты в 60 рублей, вынужден был отклонить предложение и отправился на предстоявший сезон в Пензу, лишив себя уникального профессионального опыта.

Переезжая ежегодно с места на место, провинциальный артист, имевший устойчивое амплуа, перевозил с собой и свой театральный гардероб, поэтому иметь обширный архив не получалось. Наряду с важнейшими документами, в том числе трудовыми договорами, по которым он работал в различных театрах, В. Н. Лаптев-Ратомский бережно хранил программки спектаклей, вырезки из газет с рецензиями своей игры — своеобразное портфолио, включающее также собственные снимки в различных ролях, созданные профессиональными провинциальными фотографами.

Традиция издания отдельных фотографий известных артистов в различных театральных образах, а также продажа наборов театральных фотографий складывалась в России на рубеже XIX — начала XX века. Достаточно вспомнить московского фотографа К. Фишера и его серию фотографий, запечатлевших Ф. И. Шаляпина в разных

Неизвестный автор. Артисты Варшавский, Петкер, Теппер, Собольщиков-Самарин, Лазарев, Славянский, Микицинский, Минаева, Васильев, Зиновьева, Ратомский. Кисловодск. 1930. Коллодионный отпечаток. 9,5 × 14,5. © Из семейного архива Ю. В. Ратомской

образах, невероятно популярную у публики. В провинции также существовали фотографы, не только совершавшие репортажную съемку театральных премьер для газет и портретную съемку, но и делавшие фотографии артистов в разных ролях, сцен из спектаклей с целью печати и последующей продажи. Именно такие фотографии оседали в архивах портретируемых актеров. Фотографии могли издаваться в виде открыток, но в провинции чаще всего это были фотоотпечатки с «титрами». Некоторые мастера специализировались только на фотографиях актеров, что, видимо, приносило ощутимый доход и профессиональную известность в определенных кругах. Такие мастера фотосъемки, как, например, Н. Струк, несколько фотографий которого сохранилось в архиве В. Н. Ратомского, называли себя «театральный фотограф». На фотографиях Струка часто присутствует подпись: «Театр. фотограф Н. Струк» — в сочетании с изображением лиры, что являлось его фирменным знаком. Судя по сохранившимся отпечаткам, Струк использовал в работе желатиносеребряную бумагу, также применял при печати и коллодионную бумагу. Размер отпечатков варьировался, наиболее крупным в коллекции является отпечаток 13,9 × 9,2 см. Иногда для парадных, «фрачных» изображений он применял овальный (вертикальный или горизонтальный) формат на белом фоне, похожий на паспарту, реже круглый формат. Фотографии Струка можно датировать началом 1920-х годов по помещенным в альбоме Ратомского рядом театральным программкам и вырезкам из газет. Скорее всего, эти фотографии принадлежат тульскому периоду творчества Ратомского (сезон 192½2). В частности, в программках Тульского театра из архива Ратомского упоминается актриса Е. И. Сергеева[9], запечатленная в паре с Ратомским на фотографиях Струка, что позволяет сделать достаточно уверенное предположение о месте нахождения фотоателье этого театрального фотографа.

Фотографии Ратомского в ролях и сцены из спектаклей, созданные Струком и другими фотографами, сообщают разнообразную информацию, интересную историкам театра. Названия популярных в начале 1920-х годов пьес: «Гибель Содома», «Два подростка», «Оболтусы ветрогоны», запечатленных в «подписях» к фотоизображениям, ничего не говорят сейчас даже специалистам. Однако эти свидетельства позволяют судить о репертуаре Тульского театра того времени. Вместе с фотографией В. Н. Ратомского в роли Мужика в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого сохранившиеся в альбоме театральные программки спектаклей «Блоха» Н. С. Лескова, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «Жорж Данден» Мольера сообщают, что классический репертуар театра в Туле был также обширен. Интересно, что некоторые сцены из спектаклей на фотографиях получали неожиданный комментарий в виде титра: сцена из спектакля «Цыганка Занда» Г. и М. Бросинера в постановке режиссера И. И. Азрова имела подпись: «О, какое холодное „благодарю“». Видимо, бурные эмоции героев пьесы передавались публике, стиль и накал игры артистов восхищал не только местных репортеров и критиков, но и театрального фотографа. Судя по фотоизображениям, в тот период В. Н. Ратомский играл острохарактерные, костюмно-исторические, возрастные роли, требующие создания сложного грима, образы которого черпались в устоявшейся театральной традиции, а также, вероятно, в современном кино.

Сохранившиеся в архиве В. Н. Ратомского фотографии дают возможность говорить о том, что фотографы часто выбирали композиции с полноростовыми изображениями, чтобы подчеркнуть пластику артиста, а также эффектно показать костюм. Полуфигурная съемка использовалась, чтобы на крупном плане акцентировать яркую мимику и почти экспрессионистический грим. Известные артисты чаще всего были сняты крупным планом, позволявшим не только передать прекрасные черты героя или героини, но и запечатлеть романтическое настроение образа, полутона психологического состояния героя. Такие фотографии были не менее театральны, чем сцены из спектаклей, хотя опирались на традиции исторической и салонной живописи[10]. Сцены из спектаклей снимались как правило с небольшого расстояния, декорации не очень интересовали фотографов. Главным в съемке сцен из спектаклей были артисты в их дуэтном взаимодействии[11].

С пиететом и ностальгией В. Н. Ратомский хранил фотографии друзей-артистов — Раисы Павловой (Архангельск, 1918–1920), Г. Мартини (Тула, 1922), Николая Покровского (вероятно, Иркутск, сезон 1922/23), Ведринской (1923), Кочмарской, открытку А. М. Лабинского (Красноярск, 1924) и других. Фотографиями по традициям того времени они обменивались на память, расставаясь на долгий или недолгий срок.

Шутливая фотография с участием артистов М. П. Тамарова, В. Н. Давыдова и А. М. Дорошевича была подарены молодому коллеге Ратомскому упомянутым выше маститым артистом В. Н. Давыдовым. «Другу Володе» — так подписал свою фотографию, выполненную Н. Струком, артист В. Д. Марков. Очень дорожил Ратомский фотографиями друзей — артистов опереточной труппы лилипутов, и особенно ее премьера Степы Александрова, который подписал в Батуме в 1928 году свою фотографию «дорогому Ратомочке»[12]. Эти фотографии были сделаны в фотоателье, они не имели специфического театрального контекста и не использовали особенных приемов. В провинции, как и в столицах, существовали поклонницы, писавшие своим кумирам открытки со словами любви и подписывавшие свои фотографии, которые передавали вместе с букетами. Некоторые записки поклонниц и их фотографии артисты хранили всю жизнь. Спектр подаренных любимому артисту фотографий поклонниц был широк: от дореволюционных изображений, сохранивших воспоминание о молодости и былой состоятельности, до милых лирических коллективных фото. Встречались также и весьма фривольные. Фотографии поклонниц были неотъемлемой частью жизни каждого популярного артиста тех лет.

В архиве В. Н. Лаптева-Ратомского привлекают внимание и фотографии, запечатлевшие артистов на отдыхе. Артисты Голубинская, Ратомский, Савченко и Нассонов летом в Царицыне сфотографировались на фоне условного пейзажного рисованного задника, который вместе с поручнем должен был создавать иллюзию путешествия на корабле. Сохраняя традиции дореволюционных фотоателье, так работали на улице фотографы 1920-х годов. На другой фотографии артисты В. Н. Ратомский, В. В. Юратова и Г. М. Васильев запечатлены во время отдыха в Ейске на фоне Азовского моря в пляжных костюмах.

Кисловодск, так же, как и Ейск, был местом и работы, и отдыха артистов. Артисты Варшавский, Петкер, Теппер, Собольщиков-Самарин, Лазарев, Славянский, Микицинский, Минаева, Васильев, Зиновьева, Ратомский захотели быть зафиксированными с помощью искусства фотографии в роли отдыхающих[13].

Представляется, что уникальный театральный архив артиста В. Н. Лаптева-Ратомского — смонтированные им самим в большом альбоме фотографии, программки спектаклей, письма и другие мемории, подробно прокомментированные им для потомков, является важным историческим источником. Хранящиеся в альбоме фотографии представляют большую ценность не только при реконструкции биографии артиста, для изучения истории советской провинциальной сцены 1920–1930-х годов, но также для изучения провинциальной театральной фотографии, продолжавшей традиции дореволюционного периода.

---

[1] Театральная энциклопедия. Т. IV. М.: Советская энциклопедия, 1965. С. 538–539.

[2] В. Н. Лаптев-Ратомский оставил воспоминания, а также ценные комментарии к фотографиям и документам из своего архива, позволяющие вместе с документами восстановить его жизненный и творческий путь. Личный архив артиста находится в собрании семьи.

[3] *Старокадомский Л. М.* Пять плаваний в Северном Ледовитом океане. 1910–1915. М.: Географгиз, 1953.

[4] Желатиносеребряный отпечаток, 19,8 × 28,8. — Все упомянутые в статье фотографии, а также текст комментариев с воспоминаниями находятся в: Альбом Ратомского В. Н. с архивными документами и фотографиями 1895–1937. Собрание семьи.

[5] Желатиносеребряный отпечаток, 18,3 × 28,3.

[6] Желатиносеребряный отпечаток, 13 × 19,1.

[7] *Титова Г. В.* Пятая «Нора» Мейерхольда // «Золотой сезон» советского театра, 1921/1922: науч. издание / Министерство культуры РФ, Российский институт истории искусств. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2016. С. 37–43.

[8] Желатиносеребряный отпечаток, 5,2 × 3,5.

[9] В спектакле «Тартюф» Е. И. Сергеева играла Эльмиру, В. Н. Ратомский исполнял роль Тартюфа.

[10] Фотография артиста Г. Мартини и открытка с портретом тенора А. М. Лабинского.

[11] Парные сцены из спектаклей с участием Е. И. Сергеевой и В. Н. Ратомского (пьеса «Цыганка Занда», Занда — Е. И. Сергеева, Олеску — В. Н. Ратомский и др.). Сезон 1921 / 22, Тула. Театральный фотограф Н. Струк.

[12] Коллодионные отпечатки, 8,6 × 11; 11,5 × 8,1.

[13] Коллодионный отпечаток, 9,5 × 14,5.

Т. Г. Сабурова

Большой балет Евгения Умнова

Искусство Умнова как бы впитало в себя основные качества классического балета: строгость формы, простоту, гармоничность.

Юрий Григорович[1]

Снимками Евгения Умнова проиллюстрировано большинство книг об искусстве балета третьей четверти прошлого столетия, однако, согласно печальной традиции тех лет, имя фотографа в лучшем случае скромно упоминается где-то в самом конце изданий, оставаясь для большинства читателей незамеченным. Между тем исследователи и любители балетного театра черпают свои представления о знаменитых спектаклях и выдающихся исполнителях XX века во многом из фотографий. По одной этой причине наследие Умнова является сегодня ценным историческим источником, а сам автор заслуживает нашего внимания.

От произведений, выполненных в жанре театральной фотографии, мы ждем особой образной выразительности. Фотограф, желающий запечатлеть танцевальное действие или сценический персонаж, решает немало задач, зависящих не только от степени его профессионализма и технической оснащенности, но и от собственного восприятия происходящего на сцене. Таким образом, работы любого театрального фотографа отражают его представления о танце, раскрывают авторскую индивидуальность и мировоззрение.

Евгений Петрович Умнов (1919–1975) родился и жил в Москве, в 1938 году поступил в Инженерно-строительный институт, но диплом не защитил: к тому времени стало ясно, что все дальнейшие его планы связаны с другой профессией — с фотографией. Умнов начал снимать до войны, а в эвакуации в 1943 году уже числился корреспондентом газеты «Советская Сибирь». В августе 1943 года он возвращается в Москву. В 1944 устроился на работу фотокорреспондентом в ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) и с этого времени в качестве внештатного сотрудника активно стал работать в различных издательствах. Как фотокорреспондент освещал культурную жизнь СССР: снимал премьеры, дебюты, конкурсы, гастроли, кинофестивали, юбилеи и многое другое. Умновские снимки публикуют газеты и журналы «Смена», «Советская женщина», «Советский Союз», «Советское фото», «Театр», «Балет», «Культура и жизнь», «Америка», в ГДР — журнал «Freie Welt». Умнов активно сотрудничает с АПН и его изданием для зарубежных стран «Спутник». Наиболее тесные отношения связывали фотографа с журналом «Огонек», где он работал постоянно до конца жизни.

Коллеги Умнова отмечали присущую ему профессиональную аккуратность в работе, оперативность при выполнении задания редакции, серьезное спокойствие во время съемки и уважение к лицам, представшим перед его камерой. Он многому научился у своего старшего коллеги — знаменитого советского фоторепортера Якова Халипа, сам щедро делился накопленным опытом и оказал влияние на многих молодых фотографов. Основной творческой темой, заметно выделявшей Умнова среди фотографов-современников, в которой, как показало время, он оставил наиболее глубокий след, стал Танец, а творческой лабораторией, несмотря на огромное разнообразие объектов съемки, являлся Большой театр.

В личном архиве Умнова сохранились черновые записки о его первой съемке выступления артистов балета в Концертном зале имени П. И. Чайковского в 1946 году. Когда был объявлен первый номер и на сцене появились танцовщики, фотограф пришел в сильное замешательство. Как снимать этих быстро передвигающихся по сцене, стремительно взлетающих в прыжке, кружащихся в вихре танца артистов? «Я замучился окончательно, в отчаянии стал щелкать затвором направо и налево, наводя резкость на что придется и уповая на чудо… но чуда не случилось и, проявив на следующий день пленку, я понял — полная неудача», — пишет Евгений Петрович. И далее констатирует: «Одним из сложных, требующих большого профессионального навыка видов фотосъемки является фотосъемка балета».

На протяжении долгого времени профессиональные театральные фотографы отдавали предпочтение постановочной съемке. Имея в своем арсенале далеко не совершенную технику, они работали в павильоне, где воспроизводились сцены из балетных спектаклей и где танцовщики имитировали па специально перед камерой. Незыблемости этого способа съемки способствовало и отношение артистов балета к самой сути фотографического изображения. О совете знаменитого итальянского балетмейстера Карло Блазиса «Танцовщик в каждую минуту должен служить моделью художнику и скульптору» они помнят и тогда, когда становятся объектом съемок. По сей день считается, что на снимке прежде всего должен быть зафиксирован профессионализм исполнения. В этом отношении постановочная съемка дает большую гарантию успеха. Положение стало меняться лишь с 1940-х годов — съемки все чаще осуществлялись в режиме реального сценического времени, а на снимках, кроме статичных «сцен» и «поз», появились мгновения живого танцевального действия.

Начало творчества Умнова в жанре театральной фотографии относится именно к этому, переходному периоду. Среди его ранних постановочных фотографий — те, которые мы сегодня называем классикой театральной светописи. Например, в середине 1950-х годов фотограф осуществил съемку сцен из балета Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» с Галиной Улановой. Павильонная съемка исключила какие бы то ни было случайности,

Я. Халип. Евгений Умнов в зрительном зале Большого театра. Москва. 1950-е. Негатив. 6 × 6. © Из архива Е. П. Умнова

позволила срежиссировать изысканные композиции и запечатлеть в полной мере изумительную красоту линий великой балерины. Но как бы ни были эстетичны эти композиции, они не обладали той эмоциональной выразительностью, которая свойственна снимкам, выполненным во время спектакля. В начале 1960-х годов, когда Галина Уланова уже заканчивала сценическую карьеру, фотограф запечатлел ее на сцене в балетах «Жизель» и «Шопениана», сумев зафиксировать поэтическую красоту и переживания ее героинь. Имея огромный опыт работы в других жанрах, Евгений Петрович привнес в съемку балета приемы, свойственные фотографам-репортерам. Он обладал особой чуткостью ко всему происходящему перед камерой, умело выбирал моменты и ракурсы, стремился сделать кадр говорящим, наполненным эмоциями и экспрессией. Современники фотографа вспоминают его слова о том, что в работе «результат определяется… безошибочным выбором точки съемки и момента нажатия на спуск. А для этого… в первую очередь надо понимать суть явления и нацелить себя „в десятку“…»[2]. Умнов осознавал, что профессиональное мастерство фотографа, снимающего балет, должно сочетаться со специальными хореографическими познаниями, с пониманием индивидуальности танцующих артистов и специфики театрального действия. Годы, проведенные в стенах театра, сделали его не только ценителем, но и знатоком этого вида искусства. Фиксации на снимке

Неизвестный автор. Раиса Стручкова и Евгений Умнов на съемке. Москва. 1952. Негатив. 6 × 6. © Из архива Е. П. Умнова

искусного исполнительского мастерства фотограф придавал огромное значение, что, впрочем, не являлось для него самоцелью, а иной раз отходило на второй план, уступая место желанию запечатлеть драматургию сценического действия. Известный фотограф Николай Козловский, признававший то огромное влияние, которое оказал Умнов на развитие театральной светописи, сказал: «Как балетному артисту недостаточно совершенного владения техникой танца, чтобы целиком захватить зрителя, — необходимо еще и полное внутреннее постижение сценического образа, характера героя, так и фотомастеру, видимо, нельзя довольствоваться лишь фиксацией внешних контуров движения танца. Нужно выразить в снимке психологию, эмоциональное состояние танцовщика...»[3]

Созданные в 1960-е годы произведения подтвердили право Умнова называться ведущим театральным фотографом. Многие из них были опубликованы в альбоме Юрия Слонимского «The Bolshoi Ballet». В те годы буклеты, подготовленные к гастролям Большого театра за рубежом, иллюстрировались фотографиями Умнова и становились визитными карточками советского балета. Фотокорреспондент Юрий Кривоносов вспоминает, что антрепренер Соломон Юрок перед гастролями балетной труппы в Соединенных Штатах Америки просил руководство театра поручить съемку рекламных фотографий Умнову со словами «мне нужен именно такой уровень...»[4].

К 1960-м годам относится галерея портретов персонажей балетных спектаклей в исполнении знаменитых танцовщиков Большого театра: Паганини (Ярослав Сех), Зарема из «Бахчисарайского фантана» (Марина Колпакчи), Фавн из «Вальпургиевой ночи» (Шамиль Ягудин), Жизель и Мирта (Марина Кондратьева, Майя Самохвалова), Данила и Катерина из «Каменного цветка» (Владимир Васильев, Екатерина Максимова) и многие другие. Фотограф запечатлел танцовщиков в характерном для каждого образа па, добился сочетания композиционной законченности

кадра с законченностью хореографического рисунка и проявил себя художником, тонко чувствующим и актерскую индивидуальность, и специфику исполняемой им партии. Неудивительно, что одной из любимых моделей Умнова была Майя Плисецкая, обладающая уникальными физическими данными и способностью к воплощению яркого сценического образа. Знаменитую балерину Умнов снимал много и создал серию запоминающихся сценических персонажей: Китри в жизнерадостном стремительном жете («Дон Кихот»), Хозяйку Медной горы в заостренных пластических позах («Каменный цветок»), дерзкую, нарушающую академические каноны хореографии Кармен («Кармен-сюита») и, конечно, Лебедя... Умнов снимал Плисецкую в знаменитой миниатюре К. Сен-Санса неоднократно. Он сумел зафиксировать то, что являлось сутью, созданного балериной образа — гордая, сильная птица до последнего вздоха борется за жизнь. Несколько вариантов профильного изображения, высвечивающего строгую графику хореографии, обошли отечественные и зарубежные периодические издания. Впоследствии этот рисунок повторяли многие театральные фотографы. «Лебединые» изображения Плисецкой стали хрестоматийными и воспринимаются своего рода эмблемой всего русского балета.

Еще одна балерина, чья индивидуальность не оставила равнодушным фотографа и сподвигла его на создание изумительной портретной галереи, — Наталия Бессмертнова. Любители балета помнят, какое сильное впечатление произвело ее появление в 1963 году на сцене Большого театра в роли Жизели, которая сопровождала балерину в течение многих лет и оставила незабываемый след в истории хореографического искусства. Критики сравнивали Бессмертнову — Жизель с такими великими исполнительницами этой партии, как Анна Павлова и Ольга Спесивцева. Вскоре после дебюта балерины Умнов выполнил серию снимков, созвучных знаменитым фотографиям Спесивцевой 1920-х годов. Умновские снимки не копируют, но повторяют все тот же главный хореографический лейтмотив партии — арабеск. Разглядывая умновские фотографии, вспоминаешь описанный Вадимом Гаевским «портрет Жизели» — утонченный силуэт, покатые плечи сильфиды, тальониевский прямой черный пробор, упавшие кисти выпростанных рук.

Обычно съемки кордебалета удаются театральным фотографам в значительно меньшей степени, нежели съемки солистов. Они либо стараются поймать синхронность исполнения, либо воспроизводят эффектную, но статичную многофигурную композицию. Произведения Евгения Умнова — исключение из общего правила. Фотограф прекрасно чувствовал сценическое пространство и мастерски выбирал точку съемки. Это позволило запечатлеть на сцене группы кордебалета в неожиданных ракурсах, подчеркивающих красоту хореографических композиций.

Фотографии Умнова — черно-белые. Многие профессиональные фотографы до сих пор отдают предпочтение таким снимкам и считают их, в сравнении с цветными, наиболее изысканными и выразительными. В начале 1960-х годов Евгений Петрович выполняет серию портретов солистов Большого театра в образах сценических персонажей на глубоком черном фоне, который способствует тому, что внимание зрителей полностью сосредоточено на фигуре танцовщика как главном и единственном объекте композиции.

Особенно хороши в умновском наследии серии снимков 2-го акта «Жизели». Контраст черного и белого — этих двух абсолютных цветов — фотограф обыгрывает совершенно особым образом, привнося в картинку смысл, созвучный сюжету балета: кружащиеся «белотюниковые» фигурки виллис на фоне черного пространства кладбища, черный плащ и белые лилии на портрете Альберта и т. п. Чтобы выразить ирреальность «белого» акта «Жизели», фотограф прибегает к такому приему, как смазка изображения. Этот же способ используется им иной раз и для того, чтобы подчеркнуть экспрессию действия отдельных балетных сцен. Таковы изображения массовых групп из балетов «Спартак», «Иван Грозный».

Е. Умнов. Галина Уланова — Джульетта. Юрий Жданов — Ромео. Балет «Ромео и Джульетта». Постановка Леонида Лавровского. Москва. 1954. Негатив. 6 × 6. © Из архива Е. П. Умнова

Деятельность Умнова относится к тому времени, которое называют золотым веком Большого театра, когда и в области хореографии, и в области исполнительского мастерства были достигнуты выдающиеся успехи. Однако эффектная праздничная сторона интересовала фотографа лишь как один из многих компонентов жизни театра.

Особой творческой темой Евгения Петровича стали репетиции. «Было время, — написал однажды Михаил Лавровский, — когда режиссеры не разрешали фотографам снимать за кулисами, считая, что они мешают артистам. И, к сожалению, осталось очень мало фотографий, запечатлевших репетиции... „звезд“ нашего балета. Но потом стало ясно, что фотографы не только не мешают, наоборот — помогают. Снимки четко фиксируют как удачи, так и ошибки артистов...»[5] В какой-то мере они выполняют функцию все того же зеркала, без которого немыслимы ни балетный класс, ни репетиции.

Умнов снимал в классах Асафа Мессерера, Елизаветы Гердт и Марины Семеновой. В 1960 году он присутствовал на ставших легендарными репетициях Галины Сергеевны Улановой и Екатерины Максимовой, когда одна впервые

Е. Умнов. Ольга Лепешинская и Владимир Преображенский в хореографической сцене «Вальпургиева ночь» из оперы «Фауст». Москва. 1957. Негатив. 6 × 6. © Из архива Е. П. Умнова

приступила к работе балетмейстера-репетитора, а другая получила свою дебютную роль в балете «Жизель». Но, пожалуй, самой яркой страницей этой творческой темы стали серии, посвященные постановочным репетициям Юрия Григоровича. С Юрием Николаевичем Умнов познакомился в Ленинграде в конце 1940-х годов, когда тот репетировал свой первый балет «Аистенок». Судьба вновь сблизила их уже в Москве, в Большом театре, где Григорович с 1964 года занял пост главного балетмейстера.

К этому времени Евгений Петрович накопил значительный опыт съемок балетных спектаклей. Застывшие традиционные каноны в этом жанре стали тяготить фотографа. Появление же в театре художника с новаторскими взглядами на искусство хореографии вдохновило на поиски новых, более смелых подходов к театральной съемке. Талант балетмейстера вдохновлял фотографа.

Умнов присутствовал при новых постановках балетов — «Спартака», «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Ивана Грозного». Фотографии возвращают нас в те времена, когда труппа Большого театра была едина в своих творческих помыслах. Фотографические снимки раскрывают драматические мгновения сочинения балетов. Личность хореографа-постановщика предстает яркой, волевой, артистичной. Позже Юрий Николаевич напишет: «Не все театральные фотографы интересуются репетициями — черновыми, будничными, изнурительными и изматывающими, когда порой за долгие часы отыскивается всего лишь какая-то одна комбинация… Умнов неизменно присутствует именно на таких репетициях. И я как-то привык к этому постороннему глазу, фиксирующему все мои настроения и поиски. Когда я просматриваю серию фотографий, посвященную репетициям „Спартака“, вновь и вновь возвращаюсь к сложному процессу, сопутствующему созданию всякого спектакля. Эти фотографии, быть может, мне особенно дороги, ибо воспроизводят то, что обычно скрыто, все то, что умирает в спектакле, забывается, уходит. Вглядываясь в снимок, вновь переживаешь процесс создания спектакля — радостный и тяжелый. Но этот же самый процесс по-своему переживал и автор фотографий, шаг за шагом, откликаясь на все настроения, перемены, поиски, находки и разочарования… <…> …Благодаря Умнову мы имеем в своем роде уникальные снимки, передающие самую тревожную и загадочную вещь в искусстве — рождение произведения. Мне,

наверное, повезло, что я оказался героем этой „спартаковской“ серии, но в интересе фотографа именно к данной стороне искусства балета — наиважнейшая его черта — художника театральной фотографии...»[6]

На одном из снимков — Григорович в репетиционном зале, сидящий у зеркала лицом к танцовщикам. Во всей позе Юрия Николаевича чувствуется крайняя сосредоточенность, погружение в свои мысли. Мы видим за его спиной в зеркальном отражении застывшие в дуэте фигуры, которые представляются нам чудным видением, творческой фантазией балетмейстера. Фиксирующий реальное мгновение репетиции снимок превращается в обобщение, в наполненное глубоким содержанием произведение.

Не оставляет сомнения, что фотограф не просто механически фиксировал все то, что видел в репетиционном зале, а сопереживал происходящему, откликался на малейшие нюансы настроения балетмейстера и танцовщиков.

В Большом театре Евгений Петрович был, что называется, своим человеком — постоянным зрителем спектаклей, наблюдателем репетиции и закулисной жизни, добрым приятелем артистов. Он был влюблен в танцовщиков, которые позировали ему много и с удовольствием, а иной раз просто не замечали его камеры, что позволило фотографу правдиво и с определенной долей иронии зафиксировать эпизоды театральных будней. Именно товарищеские отношения с Раисой Степановной Стручковой позволили Умнову сделать несколько шутливых снимков, на которых сказочная Аврора предстает в задорных позах в зимних сапожках. Отметим, что дирекция Большого театра и главные балетмейстеры 1950–1970-х годов — Леонид Лавровский и Юрий Григорович — благожелательно относились к фотографам и в их лице к самому искусству светописи. Они не препятствовали работе талантливых мастеров и разрешали проводить съемку не только из любой точки зрительного зала, но и из-за кулис, из оркестровой ямы. Умнову было разрешено многое, о чем в наши дни фотографы могут только мечтать. Однако своей влюбленностью в балет и бесспорными творческими успехами он доказал правомерность такого отношения к себе.

Творческое наследие любого фотографа — это не только изображение окружающей автора реальности, но и его собственный «портрет». «Я очень давно знаю Евгения Умнова, тактичного, мягкого, интеллигентного и всегда корректного человека. Мне кажется, что эти черты определяют и характер его работы, отточенной и внутренне изящной. Его фотографии сдержанны по темпераменту и гармонически целостны, отмечены своеобразием видения и безупречным вкусом», — писал о фотографе Юрий Григорович[7]. В этом отзыве справедливо подчеркнута взаимосвязь качеств личности Умнова и его творческого почерка. Наследие Умнова, сохраненное в негативах и авторских отпечатках, востребовано — используется издательствами, средствами массовой информации, в выставочной работе. Правда, монографии, посвященной самому Евгению Петровичу, до настоящего времени нет.

Известно, что чем дальше от нас уходит прошлое — события и люди, тем большую историческую ценность оно приобретает. Эти слова в полной мере относятся к произведениям Умнова, которые на долгие годы останутся предметом внимания и тех, кто изучает историю балета, и тех, кто изучает историю театральной фотографии.

---

[1] *Григорович Ю. Н.* В прекрасном мире балета // Советское фото. 1972. № 10. С. 24.
[2] *Кривоносов Ю.* Всегда — в десятку // Архив Е. П. Умнова. Рукописная статья.
[3] *Козловский Н.* Это — балет // Советское фото. № 5. 1977. С. 26.
[4] *Кривоносов Ю.* Всегда — в десятку.
[5] *Лавровский М. Л.* Большой балет // Советское фото. 1978. № 3. С. 22.
[6] *Григорович Ю. Н.* В прекрасном мире балета // Советское фото. 1972. № 10. С. 24.
[7] *Григорович Ю. Н.* Там же.

Е. В. Филиппова

Мемориальная коллекция фотографий и документов воинского начальника Н. Г. Соломатина в коллекции Тотемского музейного объединения

Музейная работа богата прекрасными находками — когда в поисках нужных документов неожиданно обнаруживаются новые удивительные предметы. При изучении коллекции А. М. Киренкова мое внимание привлекли несколько снимков военных офицеров с дарственной надписью в адрес Н. Г. Соломатина — тотемского уездного воинского начальника. Местонахождение их в архиве А. М. Киренкова показалось неуместным, так как большая часть предназначалась в дар Н. Г. Соломатину. Вероятнее всего, коллекция поступила в музей в 1929 году в составе комплекса предметов из вымороченного имущества последнего городского головы А. М. Киренкова и тотемского воинского уездного начальника Н. Г. Соломатина. В этом массиве можно идентифицировать комплекс соломатинских документов и фотографий.

Из биографических данных Соломатина в учетной карточке Тотемского военкомата за 1918 год[1] имеются следующие сведения: «Николай Георгиевич Соломатин — уроженец Минской губернии. Родился 3 мая 1863 года. Православный. Получил домашнее образование. Поступил на военную службу 15 июля 1881 года вольноопределяющимся[2]. Окончил Рижское пехотное юнкерское училище 3 августа 1884 года. Служил в пехотных частях. Подпоручик — 28 июня 1885, поручик — 28 июня 1889, штабс-капитан — 15 марта 1896, капитан — 6 мая 1900. В штабе Выборгской крепости (комендантский адъютант с 1909), подполковник — 26 февраля 1911. Тотемский уездный воинский начальник с 23 августа 1910 (утв. 26 февраля 1911). Участник Великой войны[3] в качестве Бобруйского воинского начальника. Всегда далек от политики, ни в каких организациях не участвовал и не работал»[4].

Предположительно, около 1906 года Николай Георгиевич овдовел. В личном деле хранится «Квитанция № 362 от третьеклассного Рождественского Коневского монастыря о получении 125 рублей на вечное поминовение рабы Божьей Ольги от г-на Николая Соломатникова от 27 июля 1906 г.». Именно в это время Соломатин служит в Выборгской крепости. Скорее всего, в документе речь идет о почившей супруге, а фамилия написана с ошибкой. Иначе какой смысл хранить подобные документы и везти их за сотни верст в Тотьму.

По состоянию на 1 января 1909 года Николай Георгиевич числился комендантским адъютантом в Выборгской крепости, а уже в Памятных книжках Вологодской губернии за 1912–1916 годы подполковник Н. Г. Соломатин упоминается как воинский начальник и учитель гимнастики Тотемской учительской семинарии (по найму) и учитель гимнастики Тотемского реального училища[5].

Нужно отметить, что должность воинского начальника была введена в Российской империи с 1874-го и существовала в уездах до 1918 года. В его обязанности входило: прием, распределение и отправка в войска новобранцев, учет военнообязанных и призыв их на учебные и поверочные сборы. В свою очередь, уездный начальник подчинялся губернскому воинскому начальнику, а с 1881 года — начальнику местной бригады, в районе которой находился данный уезд[6]. В одном из отчетов Тотемского отдела Вологодского общества изучения северного края за 1915 год Соломатин упоминается в списке действительных

Фотоателье Я. Индурского. Портрет воинского начальника Н. Г. Соломатина. Выборг. 1905–1907. Фотоотпечаток. 14,5 × 10,2 (изображение); 16,2 × 10,5 (паспарту). ФНег-1520. © МБУК ТМО

членов[7]. В 1916–1917 годы он хоть и упоминается среди членов, но уже в числе командированных в действующую армию: «Большинство членов Отдела проживает в Тотьме; а именно — 29 действительных и 2 члена-корреспондента; в Тотемском уезде — 6 действительных и 7 членов-корреспондентов; вне Тотемского уезда — 13 действительных, в том числе 7 действительных членов призваны на военную службу и находятся в действующей армии»[8].

Позднее из Высочайших приказов мы узнаем, что «подполковник, числящийся по армейской пехоте, Тотемский уездный воинский начальник... отчисляется от занимаемой должности с назначением в резерв чинов при штабе Минского ВО ВП[9] 5.01.1916 г.»[10]. Но известно, что на 1 января 1917 года Н. Г. Соломатин все еще находится действующей армии[11]. Возможно, пробелы в биографии помогут заполнить личные фотографии...

Изучаемый комплекс фотодокументов Николая Георгиевича Соломатина содержит 40 снимков, представленных первоклассными работами известных петербургских фотографов. Среди них можно выделить две группы: портреты самого Н. Г. Соломатина и портреты сослуживцев.

В первой группе несколько портретных снимков, выполненных в фотоателье Братьев Карбини, А. А. Семенко в Санкт-Петербурге и Якоба Индурского в Выборге. Все фотографии выполнены профессиональными мастерами и охватывают временной период с 1890 по 1912 годы. В основном это кабинет-портреты. Самыми ранними снимками в коллекции являются два идентичных кабинет-портрета Н. Г. Соломатина, датированные 31 июля 1890 года. На них офицер — поручик Выборгской крепостной артиллерии (или Выборгской пешей батареи), адъютант в мундире образца 1881–1882 года. Снимки выполнены на фирменных фотографических бланках с литографической печатью имени, названия мастерской, где шрифт обрамлен растительным орнаментом, а также присутствует надпись о том, что негативы в фотоателье сохраняются. Для защиты от выцветания и загрязнения фотографический бланк снабжен «фартуком», или «этикетом», — листом тонкой прозрачной бумаги, приклеенным сверху к оборотной стороне и покрывающим лицевую, на котором продублирована вся информация, помещенная на обороте фото.

На более позднем снимке изображен штабной офицер в чине капитана в парадном мундире. На плечах мундира эполеты, на воротнике с обеих сторон шитые петлицы, воротник-стойка с закругленными краями, белая выпушка по краям воротника и мундира. Эполеты и петлицы белого металла, эполеты пристегнуты пуговицами белого металла. На груди слева направо прикреплены награды: крест ордена Святой Анны III степени, Святого Станислава III степени, медаль «В память царствования Александра III», «За успешно проведенную перепись населения в 1897 г.», знак общества Красного Креста и другие. Снимок сделан на фирменном паспарту в ателье Я. Индурского в Выборге. Всего в собрании музея выявлено пять снимков Н. Г. Соломатина — два погрудных и три поясных, схожих по композиции и ракурсу съемки. Фотоотпечатки наклеены на фирменные бланки темного цвета с литографической печатью имени, названия мастерской и изображением имеющихся у фотоателье аверсов и реверсов наград. Благодаря помощи коллеги из ГБУК «Мемориальный музей А. В. Суворова», научного сотрудника и эксперта Минкультуры РФ Алексея Михайловича Белова, большая часть фотографий была атрибутирована и описана. Не менее интересны четыре открытых письма, сделанные в смоленском ателье «КОНКУРЕНЦИЯ»

Фотоателье Г. Деньера. Парный портрет четы Е. и Ф. Айман. Санкт-Петербург. 1928. Фотоотпечаток. 13,7 × 10,2 (изображение), 25 × 19 (паспарту). ФНег-8734. © МБУК ТМО

С. Выжигина, о чем свидетельствует оттиск печати на одном из них. Эти фотографии не имеют жесткой картонной основы, а на обратной стороне предусмотрено место для адреса и марки, чтобы фотографию можно было отправить по почте. Фотооткрытки не маркированы, поэтому для отправки необходимо было уплатить почтовый сбор. На лицевой стороне запечатлен Н. Г. Соломатин с неизвестной дамой, два снимка в полный рост, на одном изображенные сидят на скамейке в парке. На обороте одного из писем трогательная надпись: «Дорогой Николай Георгиевич. Как Вы доехали и как себя чувствуете? Шлем вам наш сердечный привет и вспоминаем время кот. Вы были у нас. Не забывайте... желаю Вам всего хорошего!» Снимки датированы 17 июля 1912 года. На одном из писем изображен Н. Г. Соломатин почти в полный рост, сидящий в кресле, одет в парадный мундир, с погонами подполковника на плечах. Снимок постановочный, сделан в интерьере.

В то время существовали особые рекомендации при съемке портрета: например, портрет в профиль означал созерцательный, спокойный характер; изображение анфас подразумевало достоинство и твердость, поворот на три четверти — грациозность и изящество, портрет в полный рост в середине XIX века — вызывал аналогию с живописным парадным портретом аристократии.

Вторая группа портретов из коллекции Н. Г. Соломатина включает в себя галерею из 24 портретов его сослуживцев и знакомых. Согласно существовавшим в то время стандартам, они соответствуют визит- и кабинет-портретам. Интересно, что большая часть снимков сделана

Неизвестный автор. Групповой портрет. Третий полк армейской дивизии. В центре — Николай II. Кострома. 1913. Фотоотпечаток. 23,8 × 28,8. ФНег-8735. © МБУК ТМО

в фотографии Я. Индурского в Выборге. Позитивные отпечатки наклеены на фотографические бланки зеленого, бежевого и серого цветов, выполненные типографским способом, по размеру несколько больше фотографий, напечатанных на тонкой альбуминовой бумаге. Картонная основа снимка имеет информацию о фотографе, ателье, месте съемки. Надписи и подписи лиц, изображенных на фото, несут информацию о человеке, являясь практически удостоверением личности. Бóльшая часть фотографий имеет дарственные надписи, благодаря чему удалось установить личности портретируемых, служивших вместе с Н. Г. Соломатиным.

Среди них: Н. М. Кондратович, служивший капитаном Выборгского крепостного артиллерийского батальона; А. Данилов — начальник штаба Кронштадтской крепости с 1909 года, после революции — участник Белого движения в составе Вооруженных сил Юга России (1919–1920); Алексей Францевич Лобановский — генерал-майор, комендант Гельсингфорсской крепости; Егор Егорович Кеппин — полковник армейской пехоты, позднее Полоцкий уездный воинский начальник; и др.[12]

Особое внимание хочется уделить портретам полковника Генерального штаба Ф. Тиханова, сделанным в фотографии А. А. Оцупа, и парному портрету четы Е. и Ф. Айман из фотоателье Г. Деньера.

Александр Адольфович Оцуп (1878–1920) был известным петербургским профессиональным фотографом, любимцем аристократии и высших чинов. Изготавливал и распространял карточки членов императорской фамилии, получив официальное право именоваться «поставщиком и придворным фотографом».

Андрей (Генрих) Иванович Деньер (1820–1892) был одним из самых популярных фотографов-портретистов XIX века. Его ателье располагались на Невском проспекте, в том числе и в доме № 19. Ему было присвоено звание «фотограф Их Императорских Величеств».

В настоящий момент ведутся активные поиски информации о персонах, изображенных на снимках из собрания тотемского музея. Но уже сейчас мы можем сказать, что авторство таких знаменитых фотографов Санкт-Петербурга свидетельствует о важности портретируемых лиц и их значимости в истории.

В коллекции имеется еще два загадочных портрета, которые имеют тесную взаимосвязь между собой: это портрет Е. Яковлевой (?) и групповой портрет, на котором Н. Г. Соломатин с сослуживцем и дамой. На первом изображена молодая женщина. Снимок датирован 1 сентября 1894 года с дарственной подписью от Е. Якуниной. Именно эта дама изображена на втором снимке, но одетая уже в военную форму (!). Скорее всего, она состояла

в родственных отношениях с сослуживцем Соломатина. В коллекции имеются групповые фотографии, которые сложно систематизировать, но все они тесно связаны с персоной Н. Г. Соломатина и представляют большую историческую и документальную ценность.

Два снимка из них относятся к Выборгскому периоду жизни Н. Г. Соломатина. На одном — группа офицеров на фоне строя в лагере, на втором изображен полковой оркестр. Снимки сделаны в период 1890–1904 годов французом Д. Давидом, о чем свидетельствует надпись в правом нижнем углу паспарту. Одним из атрибуционных признаков является место съемки — пункт дислокации воинской части, так как на форме военнослужащих, погонах, набита шифровка по трафарету «Вб» — Выборг. Общим для данной категории фотодокументов является происхождение (снимки военнослужащих) и массовый характер производства. Скорее всего, они печатались в большом количестве для всех участников съемки. На общих снимках можно уверенно идентифицировать самого Н. Г. Соломатина.

Также в коллекции имеется еще четыре интересных групповых портрета. Один из них представляет группу военных, в центре которой — император Николай II. Благодаря помощи А. М. Белова, удалось установить, что снимок сделан в 1913 году. На нем изображен 3-й полк армейской дивизии. Николай II мог приехать по приглашению или по любому достойному поводу, так как сам царь изображен не в полковой форме. Атрибуция и изучение данного снимка будут продолжены. На втором изображена группа чиновников гражданского ведомства (фотоателье А. П. Платонова в Сергиевом Посаде), на третьем — военнослужащие 150-го запасного батальона 1916 года, на четвертом — слушатели курсов красных командиров 1922–1924 годов. Принадлежность этих снимков Н. Г. Соломатину пока установить не удалось.

О тотемском периоде жизни Соломатина свидетельствуют не только документы, но и групповые портреты преподавателей и учащихся Тотемской учительской семинарии и реального училища. Фотоотпечатки датируются 1912–1913 годами, они наклеены на паспарту серого цвета, на светло-бежевом фоне с декоративными уголками. Отсутствие сведений о фотографе и местонахождении фотомастерской не позволяет установить авторство. Предположительно, фотографии были сделаны известным тотемским фотографом Д. П. Петровым. В процессе изучения наследия Н. Г. Соломатина автор статьи обращался в Бобруйский музей, Тотемский районный архив, Военный комиссариат Тотемского, Бабушкинского, Нюксенского и Тарногского районов. В результате было установлено, что информация о нем в этих учреждениях отсутствует.

Тотемский музей, кроме документов и фотографий, обладает мемориальным комплексом предметов, принадлежавших Николаю Георгиевичу Соломатину: стол-геридон с фигурной столешницей, музыкальная шкатулка, настенные механические часы с термометром и барометром-анероидом, нагрудный знак в честь 100-летия конвойной стражи (для нижних чинов), медаль «В память кончины императора Александра III» 1894 года и др. Весь этот комплекс был атрибутирован ученым секретарем Марией Правдиной и старшим научным сотрудником Натальей Фирсовой, частично экспонируется в залах краеведческого музея, а полностью опубликован на сайте МБУК «Тотемское музейное объединение» в разделе «Коллекции-онлайн» в альбоме «Из коллекции воинского губернского начальника Н. Г. Соломатина»[13]. Работа по изучению и исследованию данной коллекции продолжается.

Фонд фотографий и личных вещей Н. Г. Соломатина, находящийся в музее, является наиболее полным источником информации о нем. Послужной список характеризует его как очень исполнительного офицера, удостоенного различных наград. Прожив Тотьме недолгое время, он оставил о себе добрую память, так как кроме своих профессиональных обязанностей он вел активную общественную деятельность, вращаясь в кругах тотемского купечества и интеллигенции. Изучение и систематизация коллекции Н. Г. Соломатина позволили оценить фотоотпечатки как исторический источник, культурная и историческая ценность которого неоспорима. Этой статьей фотографии коллекции вводятся в научный оборот и будут использоваться в экспозиционной и выставочной деятельности музея.

---

[1] Картотека. Соломатин Николай Георгиевич // Побежденные, но незабытые: [сайт]. URL: https://1914.vologda-military.ru/kartoteka?id_p=34584 (дата обращения: 11.10.2021).

[2] Вольноопределяющийся в царской армии — это военнослужащий, добровольно вступивший в армию после получения среднего или высшего образования и отбывающий воинскую повинность на льготных условиях.

[3] Первая мировая война (08.07.1914–11.11.1918).

[4] Памятная книжка Вологодской губернии на 1912 год. Вологда: Тип. Губ. правл., 1912. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/memo/book/1912vol.pdf (дата обращения: 31.01.2022).

[5] Памятная книжка Вологодской губернии на 1913 год. Вологда: Тип. Губ. правл., 1913 [сайт]. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/memo/book/1913vol.pdf (дата обращения: 31.01.2022).

[6] Википедия — свободная энциклопедия: [сайт]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki (дата обращения: 11.11.2021).

[7] Отчет Тотемского отдела Вологодского общества изучения Северного края за 1915 год. Тотьма: Тип. И. Я. Львова, 1916. С. 3, 4.

[8] Отчет Тотемского отдела Вологодского общества изучения Северного края за 1916 год. Тотьма: Тип. И. Я. Львова, 1917. С. 4.

[9] Минский военный округ — военный округ Российской империи, создан 19 июля (1 августа) 1914 года. Штаб в г. Минске.

[10] Офицеры русской императорской армии. URL: https://www.ria1914.info/index.php/ (дата обращения: 11.11.2021).

[11] Отчет Тотемского отдела Вологодского общества изучения Северного края за 1917 год. Тотьма: Тип. И. Я. Львова,1918. С. 1–2.

[12] Офицеры русской императорской армии. URL: https://www.ria1914.info/index.php/ (дата обращения: 28.12.2021).

[13] Коллекции-онлайн в альбоме «Из коллекции воинского губернского начальника Н. Г. Соломатина». URL: https://collections.totmamuz.ru/entity/ALBUM/3787057? (дата обращения: 10.12.2021).

В. П. Фомина, Д. А. Фомина

Мир дяди Лени. Хроника одного села большой страны (из коллекции Акшуатского историко-этнографического музея имени В. Н. Поливанова)

В Акшуатском историко-этнографическом музее имени В. Н. Поливанова Барышского района Ульяновской области хранится полторы тысячи негативов, на которых отражена история села Акшуат за период с 1949 по 1970-е годы. На снимках акшуатцы работают, учатся, празднуют и веселятся, растят детей, играют свадьбы, провожают в последний путь. Снимки были сделаны ветераном Великой Отечественной войны, фотолюбителем Алексеем Федоровичем Кобловым (03.02.1920–12.01.1999).

Родился Алексей Федорович в селе Акшуат в бедной крестьянской семье и был старшим из пятерых детей. С 11 лет начал работать в колхозе «Красная заря», затем на лесозаводе Шатрова, а окончив курсы комбайнеров и трактористов, устроился в МТС соседнего рабочего поселка.

В 1940 году был призван в армию, а вскоре началась война. В первых же боях получил серьезное ранение в голову. После госпиталя — вновь на фронт. Близ озера Селигер в машину, где находился Алексей Федорович, попал снаряд. Раненый, контуженый, с придавленными ногами и тяжелейшими ушибами, он попал в плен. Пробовал бежать. Долго болел тифом. (Ноги так и не восстановились, ему и в старости трудно было ходить без палочки.) Пленных несколько раз переводили из лагеря в лагерь, потом отправили в Германию. Там он работал на заводе, где собирали мотоциклы «Нюрнберг». В 1944 году во время бомбежки снаряд попал прямо в здание завода. А. Ф. Коблов получил тяжелое ранение и 4 месяца пролежал в лагерном лазарете. Потом в числе 15 тысяч пленных русских солдат был переведен в Альпийский лагерь.

После всех пересылок и проверок в родное село вернулся в 1946 году и снова стал работать в колхозе трактористом. На пенсию ушел после того, как вместе со своей бригадой проложил асфальтовую автодорогу Ульяновск — Барыш (работал уже в дорожном участке). Инвалидность смог получить только в 1980-х после многих ходатайств. В последние годы жизни он был очень одинок. Жена умерла, сын приезжал редко. Умер он в возрасте 78 лет[12].

А. Ф. Коблов. Похороны. Улица Анельского. 1953. Цифровая копия с негатива на стекле. 9 × 12. АМ252. © Акшуатский историко-этнографический музей имени В. Н. Поливанова

А. Ф. Коблов. Е. П. Крушкин, участник ВОВ, с сыном Николаем. 1953. Цифровая копия с негатива на пленке. 9 × 12. АМ252. © Акшуатский историко-этнографический музей имени В. Н. Поливанова

С войны Алексей Федорович вернулся с трофейным фотоаппаратом. Наставников в фотоделе у него не было, учился сам по книгам и справочникам и сумел создать хронику жизни небольшого села и его жителей в трудные послевоенные годы. На склоне лет Алексей Федорович был очень тронут, что его негативами заинтересовались, и передал все материалы в сельский музей[34]. Он был прекрасным рассказчиком и подолгу делился воспоминаниями о людях и событиях, которых фотографировал.

Свои негативы он хранил на чердаке в посылочных ящиках — порезанные на кадры, сложенные в картонные коробки из-под фотобумаги или скрученные в бобины. Коллекция хорошо сохранилась и состоит из негативов на пленке размером 6 × 9 и 9 × 12 см и на стекле, размером 9 × 12 см. Стеклянные пластины хранились в своих «родных» картонных коробках, негативы и фотографии 6 × 9 — в коробочках от фотобумаги со штампом «Фабрика фотобумаги № 4. Г. У. П. П. г. Ленинград 1951–1954 гг.». Сохранилась коробка неиспользованных фотопластинок. На коробке надписи: «Министерство кинематографии СССР. Главное управление кинопленочной промышленности. Фотопластинки. Негативные изохроматические ИЗООРТО. Вскрывать и обрабатывать при темно-красном свете. 9 × 12 см. 12 шт. Цена 6 р. 25 коп. Фабрика Фотопластинок № 2. Москва. Ново-Рязанская, 30/А». На обратной стороне — характеристики: светочувствительность — малая, время проявления — 6 мин., степень контрастности — контрастные, рецепт рекомендуемого стандартного проявителя № 1, условия хранения («Обработать до ноября 1953 года. Дата выпуска 10/IV–52 г.»). Кроме негативов, фотограф передал несколько десятков фотографий вместе с упаковочными конвертами от фотобумаги. Сам автор фотографии не подписывал, но с удовольствием рассказывал о людях и о съемках.

По рассказам Коблова, он начинал фотографировать фотоаппаратом «Москва», потом «Фотокором», а фотоувеличитель через несколько лет практики сделал сам, усовершенствовал тот, что был у него. Его фотолаборатория размещалась в бане, во дворе дома. Фототехника Коблова не сохранилась.

Коллекцию А. Ф. Коблова в музее поделили на темы: семья, школа, колхоз, дети, Черная речка, медпункт, дома, улицы, церковь, дом-интернат, пионерский лагерь, дендропарк. Для каждого негатива склеен конверт, на конверте Ф. И. О. автора фотосъемки, дата, место съемки, Ф. И. О. фотографируемых, событие. Есть негативы и конверты, полностью атрибутированные, но есть и такие, на конверте которых только Ф. И. О. автора и место фотосъемки.

В Акшуатском музее реализуется проект «Пишем историю вместе». У каждого жителя села есть возможность написать свои воспоминания о людях и событиях, запечатленных на фотографиях Коблова, благодаря этому продолжается работа над атрибуцией фотоколлекции.

Бóльшая часть негативов оцифрована и хранится на электронных носителях. Это позволяет использовать их в музее для создания презентаций и видеороликов, которые иллюстрируют события и страницы истории села, делиться воспоминаниями с потомками тех, кого запечатлел Алексей Федорович на своих фотографиях и негативах. Часто обращаются в музей потомки акшуатцев при составлении своих родословных. Атрибуции его коллекции помогают встречи с жителями села: работники

музея посещают с оцифрованными фотографиями дома старожилов, те узнают на экране ноутбука своих односельчан и рассказывают о них или о событиях. А бывает, что они открывают свои семейные альбомы и достают точно такие фотографии, напечатанные самим Алексеем Федоровичем, и говорят, с уважением: «Это нас Леня Коблов фотографировал».

Фотография была не просто для Коблова дополнительным заработком, он любил этот процесс общения с людьми, любил людей и старался расположить их к себе перед фотосъемкой, поэтому все люди на его фотографиях с красивыми, открытыми, приветливыми лицами, они не напряжены перед камерой, как это часто бывало в телеателье. Он старался оживить фотопортреты букетиком, веточкой или каким-то предметом — это могла быть гитара, балалайка, гармошка, книга, а иногда в кадре рядом с человеком собака, корова, куры, лошадь.

Акшуат и его жителей Алексей Федорович запечатлел в разных жанрах, но больше всего в его фотогалерее снимков, которые относятся к жанру бытового портрета. Все они носят постановочный характер, выполнены в реальной бытовой, рабочей обстановке или на природе и отражают повседневную жизнь сельчан. Чаще всего фотосъемки проводились в парке, который остался от бывшего помещика В. Н. Поливанова. В тенистых аллеях кедра, лиственниц, елей или белоствольных берез, на солнечных полянах проводили акшуатцы свои любимые праздники: маевки, Троицу, окончание посевной или уборочной, выходя в парк целыми семьями, большой компанией родственников, коллективами. По такому случаю надевали свои лучшие наряды, устраивали совместные угощения на траве, пели песни под гармонь. Играющие рядом дети тоже попадали в объектив фотографа. Здесь же проходили и свидания, поэтому много фотографий акшуатской молодежи, непременно с букетиком сирени, черемухи или цветов из летнего разнотравья. На некоторых снимках фотограф делал надпись как на модных в послевоенные годы открытках: «Не забудь меня, дорогая», «В дни нашей дружбы», «Коле от Маши», «Хорошо в краю родном!» и т. д. Большую ценность для истории села представляют семейные фотопортреты, на которых всегда в центре сидит глава семьи — муж или отец, совсем недавно вернувшийся с войны. Мужчины в гимнастерках, с орденами на груди, многие с ампутированными в результате ранений ногами или руками. Детей, запечатленных на отцовских руках в 1940–1950-х годах, сегодня называют в селе старожилами, сейчас им уже за 70 или 80 лет.

Но не на всех семейных фотографиях во главе семьи мужчина, на многих снимках мы видим женщин с детьми. Это вдовы войны, и таких семей в селе было немало. Например, Мария Ильинична Суркова — еще до войны была награждена орденом «Материнская слава». Ее муж не вернулся с фронта, и она одна поднимала семерых детей. На другой подобной фотографии — Матрена Денисовна Лагутаева — осталась вдовой с девятью детьми. Десятый, старший сын, погиб в октябре 1941 года. И если б не эти фотографии, немногие вспомнили бы в Акшуате о подвиге этих женщин. Все семейные фотопортреты сняты крупным планом, на фоне однотонного одеяла или цветного ковра, на фоне стены дома или ворот, иногда на природе.

Детей старались фотографировать в первую очередь. На негативах дяди Лени запечатлены дети разных возрастов: груднички на стеганых одеялах с погремушками и малыши, позирующие на стульчике с любимыми игрушками. Часто — с велосипедом, лошадкой на колесиках, мячиком или ружьем, а девочки — с первыми в их жизни ридикюлями, как у мамы, или с прессованными из опилок куклами и мишками. На фото 1940-х годов дети в тяжелых темных пальто и платках, а на снимках 1960-х — уже в модных фетровых шапочках и красивых шубках из московского Детского мира. Все дети на фотографиях Коблова красивые, милые, счастливые, — видно, что они окружены заботой взрослых.

В коллекции достаточно много видовых и пейзажных фотоизображений: здания школы, правления колхоза, медпункта, сельского совета, дома акшуатцев, улиц в перспективе. Алексей Федорович словно знал, что пройдут годы и деревенские дома лишатся своей индивидуальности, резных наличников и высоких крылечек, а металлочерепица и сайдинг сменят покосившиеся заборы и крыши, покрытые тесом или соломой. Чтобы выполнить панорамную съемку улиц или события, он забирался на

А. Ф. Коблов. Акшуатская восьмилетняя школа. Урок физкультуры. Учитель П. А. Казаньев. 1951. Цифровая копия с негатива на пленке. 6 × 9. АМ252. © Акшуатский историко-этнографический музей имени В. Н. Поливанова

крышу дома. По фотографиям мы видим, как меняется благосостояние сельчан. Коблов одним из первых в селе купил велосипед, и каждый захотел сфотографироваться с этим чудом техники и прогресса. С велосипедами фотографировались все — седовласые мужчины, щеголи-парни, модные девушки, мамы с детьми.

В 1960-е годы несколько акшуатцев стали первыми счастливыми обладателями мотоциклов, и они тут же появились на фотографиях А. Ф. Коблова. Например, отец и сын Курушкины позируют на новеньком «Ковровце» — в качестве фона на бревенчатую стену повешено традиционное серое, с полоской по краям, байковое одеяло.

В ту пору в селе было не так много машин, поэтому молодежь фотографировалась с новой достопримечательностью — полуторкой. Водители тоже обязательно фотографировались со своей машиной, благодаря этому в музейной коллекции представлены образцы послевоенных грузовиков.

Также Коблов запечатлел обладателей патефона и первого в селе проигрывателя с пластинками — под него в клубе устраивали танцы, когда давали отдых гармонисту.

Фотографии акшуатского фотографа иллюстрируют и процесс изменения одежды сельчан за 40 послевоенных лет. На его фотографиях, как в журнале мод, прослеживаются самые модные тенденции. Например, молодые парни щеголяют в вельветовых курточках с металлической молнией и карманами на груди. Их называли «хулиганки» или «ленинградки». Такие курточки местные портнихи шили и мальчикам школьного возраста — в них они ходили в школу. Или манарки — в 1950-е годы каждая сельчанка мечтала ее приобрести. Такими плюшевыми утепленными пиджаками сначала награждали доярок за хорошие удои, но в конце 1960-х годов их можно было купить в московском ГУМе, а потом и в сельском магазине. Манарки носили до конца 1970-х годов.

На фото ножки акшуатских модних украшают блестящие резиновые сапоги — высокие или коротенькие, полусапожки на каблучке, иногда и с меховой отделкой. На работу сельчане чаще всего носили фуфайки (так называли в Акшуате теплые стеганые ватники), кирзовые сапоги или чесанки с галошами. Удивительно, что эта одежда не делает их некрасивыми, только, может быть, придает немного возраста. Сегодня молодежь удивляется, когда на выставке фотографий Коблова узнают, что закутанные в «козловые» шали женщины, которые смотрят на них с портретов, ровесницы их мам.

На праздничных же фотографиях сельчан нельзя отличить от городских модников. В крепдешиновых цветастых платьях с оборочками, на кокетке, в белых носочках и туфельках на каблучках, они символизируют послевоенную молодость, возрождение, расцвет села и страны. Глядя на эти фотографии, понимаешь, что жизнь послевоенного поколения была трудная, но всегда находилось время собраться родней за небольшим, скудным, по нашим меркам, столом — пироги, картошка, капуста, граненые стаканы для спиртного. И люди на фотографиях всегда улыбаются. Часто за столом сидит гармонист — на любом празднике много пели и плясали под его аккомпанемент.

На событийных фотографиях запечатлены свадьбы, похороны, первомайские маевки или ноябрьские демонстрации. Свадебных фотографий в коллекции не так много, но они дают представление о колорите сельской свадьбы. Кроме приглашенных гостей, на каждой свадьбе были «глядельщики» — односельчане, взрослые и дети, которые летом смотрели за происходящим на свадьбе в открытые окна, а зимой могли разместиться даже на печи. Акшуатцы не только дружно веселились, но и в последний путь провожали всем селом. На фотографиях А. Ф. Коблова запечатлены растянувшиеся на пол-улицы похоронные процессии. Благодаря этим снимкам сегодня можно увидеть, как изменились дома, выросли деревья или исчезли огромные деревянные противопожарные чаны с водой, которые раньше стояли на каждой улице. В послевоенные годы было принято фотографировать крупным планом покойника, всех родственников у гроба, людей, которые его несли, делали общий кадр у дома после выноса покойника. Отдельно фотографировали крышку гроба, крест, венки, сделанные из еловых, туевых или магониевых веток, украшенные самодельными цветами из гофрированной бумаги.

Фотографии иллюстрируют уклад жизни сельчан. Алексей Федорович много фотографировал акшуатцев в интерьере их домов. На снимках мы видим огромные фикусы, березку в кадке, диваны с круглыми подлокотниками, венские стулья, кровати, украшенные расшитыми подзорниками, сотканные на ткацком станке полосатые половики, ковры, с нарисованными на клеянке лебедями.

Запечатлел сельский фотограф и трудовые будни сельчан. Например, работников колхоза «Красная заря» — большая часть жителей Акшуата трудились на его фермах и полях. А. Ф. Коблов запечатлел огромный колхозный стан, засыпанный зерном, транспортер, весы, женщин с деревянными лопатами, которые сушат, веют и грузят зерно, колхозную кузницу, в которой ремонтировали трактора, тракторную бригаду в промасленных фуфайках и кирзачах. Грубая одежда доярок — стеганые фуфайки, клетчатые шали и высокие резиновые сапоги — совсем их не портит, а заставляет восхищаться силой духа этого поколения.

Есть на фотографиях Алексея Федоровича и бухгалтер колхоза, перед которой лежат деревянные счеты, а в руках — химический карандаш. Она сидит за неокрашенным столом, рядом круглая голландка в жестяном коробе. Сегодня удивляются, как она одна могла «обсчитать» весь колхоз. А вот механизаторы в парке — отдыхают и празднуют окончание посевной. Они сменили промасленные фуфайки на светлые рубашки и сидят под березой в густой траве, играют в карты. Нечасто выдавались колхозникам такие дни отдыха.

На территории бывшего поместья помещика В. Н. Поливанова разместились два учреждения социальной защиты — дома-интернаты. Фотограф нередко бывал в этих учреждениях, фотографируя проживающих и работников — за работой, в жилых корпусах, столовой, прачечной и медпункте.

Сам А. Ф. Коблов с удовольствием рассказывал об истории одной фотосъемки «акшуатских француженок» в Акшуатском доме-интернате для престарелых. В революцию они эмигрировали во Францию, но не всех республика приняла гостеприимно, поэтому они вернулись в Россию. В доме-интернате их поселили в одной комнате, где они жили как многие другие пенсионеры дома-интерната. Эмигрировавший в 1949 году во Францию сын местного помещика Владимира Николаевича Поливанова, Николай Владимирович, в 1960-х годах прислал в Акшуат письмо с просьбой написать ему о сегодняшней жизни в селе, в том числе его интересовала судьба усадьбы, дома и парка, которые до революции принадлежали их семье. Его письмо и ответ были опубликованы в областной газете «Ульяновская правда». Когда готовился ответ, в Акшуатский дом приезжали многочисленные фотокорреспонденты, среди которых посчастливилось быть и Алексею Федоровичу. Вот тогда Коблов и сделал много

А. Ф. Коблов. Г. М. и Е. П. Фомины. 1951. Цифровая копия с негатива на пленке. 6 × 9. АМ252. © Акшуатский историко-этнографический музей имени В. Н. Поливанова

фотографий самих «фрацуженок» и их комнаты с портретами вождей революции, которая так изменила привычную жизнь.

Фотографии Коблова также могут стать и иллюстрацией счастливого пионерского детства в Акшуате. Сразу после революции в парке Поливановых разместился детский санаторий, а потом пионерский лагерь (последняя смена состоялась в 1991 году). Пионерские отряды, красивые корпуса-спальни, столовая, спортивные и игровые площадки, традиционные для пионерских лагерей статуи пионеров-горнистов, барабанщиков и спортсменов, линейки с поднятием флага рядом с памятниками В. И. Ленину и И. В. Сталину, спортивные игры и соревнования, концерты на летней эстраде — все это мы видим на снимках.

Большая часть коллекции негативов посвящена истории школы. Алексей Федорович дружил с директором — оба были фронтовиками. Петр Степанович Стягин был директором и до, и после войны. На фотографиях он с учителями, в школьном кабинете, в санях — управляет школьной лошадкой, отправляясь на совещание в район.

По традиции каждый класс фотографировался в конце учебного года. На многих негативах фотограф написал дату съемки. Классы были большие, а некоторые ученики отличаются возрастом, так как часто оставались на второй год из-за неуспеваемости, да и в 1-й класс не всегда могли пойти с детьми своего возраста из-за проблем в семье.

Долго можно рассматривать одну фотографию 1951 года. Идет урок физкультуры. Перед школой в шеренгу выстроился класс, почти 30 человек. Только одна ученица в школьной форме, девочки в цветастых платьях, мальчишки почти все в шароварах. Кто-то стоит в стоптанных туфлях, есть обутые в кирзовые или резиновые сапоги и даже в валенки с галошами. Но почти все дети с пионерскими галстуками. Такие сюжетные фотографии Коблов снимал с расстояния, поэтому на них кроме людей попадали и здания, и природа.

Многие ученики фотографировались со своими друзьями под окнами школы, на фоне кирпичной кладки. Вот эти снимки рассказывают сейчас о том, в какое время появилась школьная форма и как она менялась. Была традиция фотографироваться со знаменем пионерской дружины у памятника В. И. Ленину, которого в середине 1950-х годов с территории пионерского лагеря переместили в школьный сквер. Очень интересная серия фотографий, сделанных в классах, где ученики сидят за партами с поднимающимися крышками, а на партах — чернильницы-непроливайки.

Запечатлел Алексей Федорович и новогодний праздник в клубе, где собралось очень много народа, некоторые в масках. На фото елка украшена бумажными игрушками и снежинками, с потолка свисает снег из ваты. Кажется, словно все отдыхают минутку-другую от танцев, но баянист раздвинет меха — и зал наполнится звонким топотом каблучков или закружатся пары в вальсе.

Комсомольские субботники по уборке пришкольной территории, сбор золы и куриного помета для удобрения колхозных полей, фельдшерско-акушерский пункт и медики — участницы Великой Отечественной войны — все зафиксировала камера Коблова. Дядя Леня много фотографировал здание сельской пекарни, которая располагалась

А. Ф. Коблов. Свадьба Г. Н. Переведенцева и А. Д. Чернощековой. 1950. Цифровая копия с негатива на пленке. 9 × 12. АМ252. © Акшуатский историко-этнографический музей имени В. Н. Поливанова

в красивом доме из красного кирпича, крытом черепицей. Этот дом был построен местным помещиком для мастера лозоплетения, приглашенного в Акшуат с Украины. Дом сейчас стоит в центре села и покрыт до сих пор этой же черепицей, изготовленной в начале XX века в мастерской Поливанова. На фотоснимках внутри пекарни запечатлен в белом высоком колпаке и переднике пекарь —Евгений Перфильевич Курушкин. Он был участником Великой Отечественной войны и вернулся с фронта без ноги.

Совсем исчез спецпоселок Черная речка, на его месте сейчас густой лес. Сюда в 1920-е годы ссылали раскулаченных жителей района. Жили они сначала под открытым небом, потом в вырытых ими землянках. Позже были построены бараки и отдельные дома, школа, магазин, производственные здания. Население занималось заготовкой и переработкой леса, курили деготь, заготавливали лыко, плели корзины, делали бочки, ладили сани, гнули колеса. Дружно здесь жили и трудились люди разных национальностей до середины 1960-х годов. Память о трагической странице истории страны сохранилась теперь только на фотографиях А. Ф. Коблова и в воспоминаниях бывших жителей этого населенного пункта.

Снимки Алексея Федоровича можно рассматривать часами, потому что в них есть частичка чьей-то судьбы и времени, которого не вернуть. Это культурные ценности, объединяющие все слои населения страны. Для взрослого поколения фотографии — эмоциональные воспоминания из их прошлого, для детей и молодежи — иллюстрация недавней истории, которую они не застали. Для специалистов (историков, сотрудников музеев и архивов, журналистов, фотографов, историков моды и т. д.) коллекция дает максимально широкие возможности для исследования и использования в своей работе.

---

[1] *Фомина В. П.* Хранитель истории Акшуата // Барышские вести. 1998, 12 марта. № 30. С. 3.

[2] *Фомина В. П.* Фотолетописец села Акшуат // Мономах. 2020, август. № 4 (118). С. 19–23.

[3] *Храмов А.* Граф фото из Акшуата // Жизнь. 2001, 19 окт. № 48. С. 12.

[4] *Ильина Л.* Фотографии акшуатца на областной выставке // Барышские вести. 2005, 7 мая. № 40. С. 3.

Д. В. Митюрин

Интернет-музей АО «Ленгидропроект» как инструмент изучения и популяризации фотоматериалов по истории гидроэнергетической отрасли

За свою 105-летнюю историю проектно-изыскательский институт АО «Ленгидропроект» неоднократно менял название, находился в подчинении различных ведомств и реструктуризировался. Наглядно проследить историю старейшей проектной организации отрасли можно по уникальным фотодокументам, экспонируемым в памятных залах института. Современные технологии позволяют сделать эти материалы доступными для широкой аудитории через создание интернет-музея.

Родословную Ленгидропроекта принято вести с Партии по исследованию водных сил Севера России, созданной весной 1917 года, что подтверждается подробной справкой, выданной Центральным государственным архивом народного хозяйства СССР (ныне —Российский государственный архив экономики (РГАЭ))[1]. При составлении справки сотрудники архива изучили материалы целого ряда фондов и вынесли следующее заключение: «По выявленным документальным материалам установлено: 1 апреля 1917 года Управлением внутренних водных путей Министерства путей сообщения организована „Партия по исследованию водных сил Севера России“. Начальником партии с 1 апреля 1917 г. назначен инженер И. Д. Вовкушевский»[2].

В 1920 году Партия по исследованию водных сил Севера России была передана Комитету государственных сооружений и переименована в Управление работ по водному хозяйству и водным силам Северо-Запада России (Севзапвод). В 1922 году Севзапвод подчинен Главному управлению государственного строительства (ГУГС) ВСНХ РСФСР и переименован в Государственное северное водное бюро (ГСВБ). В феврале 1928 года ГСВБ было реорганизовано в Ленинградское гидротехническое бюро (ЛГБ), занимавшееся проектированием гидроэлектростанций. В сентябре 1929 года был создан подчинявшийся Главэлектро при ВСНХ СССР трест «Энергострой», Ленинградское отделение (ЛОЭ) которого было сформировано на базе ЛГБ[3]. Группа ленинградских проектировщиков была отправлена на строительство Днепровской ГЭС, по завершении которой в 1932 году влилась в состав треста «Средволгострой», занимавшегося проектированием и строительством ГЭС на Волге и имевшего в Ленинграде проектно-изыскательское подразделение[4]. В октябре 1930 года трест «Энергострой» был переименован в трест «Гидроэлектрострой» в состав которого по-прежнему входило и Ленинградское отделение — ЛОГИДЭС.

Электроэнергетические предприятия были объединены в Энергоцентр при ВСНХ СССР. В январе 1932 года входившие в состав Энергоцентра предприятия были включены в состав Народного комиссариата тяжелой промышленности (НКТП) СССР. В мае 1932 года произошло очередное переименование треста и ЛОГИДЭС стал именоваться Ленинградским отделение треста «Гидроэлектропроект» (ЛОГИДЭП).

В январе 1936 года ленинградское отделение «Средволгостроя» было включено в состав ЛОГИДЭП. При этом трест был переименован из «Гидроэлектропроект» в «Гидроэнергопроект». В связи с этим изменилась и аббревиатура ленинградского отделения: вместо ЛОГИДЭП — ЛЕНГИДЭП. В январе 1939 года из состава НКТП был выделен Народный комиссариат электростанций и энергопромышленности СССР, в состав которого перешел и ЛЕНГИДЭП, специализировавшийся на гидроэнергетическом проектировании. В декабре 1939 года в составе новообразованного Наркомата по строительству СССР был создан трест «Спецгидропроект № 2» отвечавший за строительство гидроэнергетических и гидротехнических объектов и работавший в тесной связке с ЛЕНГИДЭП как проектной организацией.

Осенью 1941 года в связи с началом боевых действий структурные подразделения трестов ЛЕНГИДЭП и Спецгидропроект № 2 были эвакуированы на Урал и в Среднюю Азию, где включались в состав различных проектных и строительных организаций. В сентябре 1943 года началась реэвакуация этих подразделений в Ленинград с включением Спецгидропроекта № 2 в состав ЛЕНГИДЭП. При этом изыскательские группы были объединены в Ленинградское отделение Проектно-изыскательского управления Главпромстроя при Народном комиссариате (с 1946 года — министерстве) внутренних дел.

В апреле 1951 года произошло объединение ЛЕНГИДЭП и ленинградского отделения Проектно-изыскательского управления Главпромстроя МВД в единый проектно-изыскательский институт, являвшийся ленинградским отделением Всесоюзного государственного проектного института «Гидроэнергопроект», с сохранением прежней аббревиатуры — ЛЕНГИДЭП.

В июле 1962 года головной институт был переименован во Всесоюзный ордена Ленина проектно-изыскательский и научно-исследовательский институт «Гидропроект» им. С. Я. Жука, а его ленинградское отделение стало именоваться «Ленгидропроект».

В январе 1991 года «Ленгидропроект» стало самостоятельным проектным институтом в составе союзного Министерства энергетики, а после распада СССР был подчинен Министерству топлива и энергетики РФ[5].

В июне 1992 года — январе 1993 года официальное название — Государственный проектно-изыскательский и научно-исследовательский институт «Ленгидропроект». После акционирования институт включен в состав РАО «ЕЭС России» как акционерное общество открытого типа «Ленгидропроект». В декабре 1996 — октябре 2003 года его официальное название — открытое акционерное общество «Ленгидропроект». В октябре 2003 — декабре 2007 года — филиал ОАО «Инженерный центр РАО «ЕЭС России». В ходе ликвидации РАО «ЕЭС России» в декабре 2007 года институт включен в состав холдинга ПАО «РусГидро»[6].

По проектам Института с 1918 года построены, восстановлены и реконструированы более 90 гидроэлектростанций в России и ближнем зарубежье суммарной мощностью 25 500 МВт. В их числе Волховская, Нижне-Свирская, Верхне-Свирская, Днепровская, Красноярская, Саяно-Шушенская, Чиркейская, Вилюйские, Зейская,

В. И. Федоров. Обед изыскателей. Альбом «Изыскания реки Зеи. 1907–1909 гг.». Желатиновый отпечаток. 7 × 10. Колл. 1. © АО «Ленгидропроект»

Колымская, Бурейская, Нижне-Бурейская и другие ГЭС. Специалисты института принимали участие в создании таких гидротехнических сооружений, как Беломорско-Балтийский и Волго-Донской каналы, Комплекс защитных сооружений Санкт-Петербурга от наводнений, Гимринский автодорожный тоннель и др.[7]

Обусловленная требованиями секретности специфика работы, постоянные реорганизации, широкий географические ареал деятельности, а также постоянная востребованность значительной части исторических документов в повседневной практической работе затрудняли формирование фондов, способных стать базой для корпоративного музея.

Среди материалов, передаваемых из производственных отделов для экспонирования в залах памяти, основную часть, наряду с проектными чертежами, составляли и составляют фотографии, фиксирующие сами объекты, на которых трудились специалисты АО «Ленгидропроекта», основные этапы работ на этих объектах, а также портреты сотрудников предприятия. Отдельный блок составляют информационные и презентационные издания по конкретным гидроэнергетическими и гидротехническим объектам, а также научная и техническая литература. Сравнительно немногочисленную группу предметов составляют подарки от органов власти, партнеров и заказчиков, а также образцы технического оборудования, используемого в проектно-изыскательской деятельности.

При малой выставочной площади общее количество фотографических материалов столь значительно, что не позволяет выстроить экспозицию, полноценно освещающую все стороны деятельности института, используя только классические выставочные средства. Кроме того, при демонстрации фотографических альбомов в витринах посетитель не имеет возможности полноценно ознакомиться с их содержимым.

Необходимо учитывать, что «Ленгидропроект» работает в закрытом режиме, так что помимо сотрудников самого Института возможность посетить памятные залы имеют либо представители организаций-партнеров, либо группы выпускников школ, абитуриентов вузов и студентов, в рамках мероприятий, связанных с профориентацией и популяризацией профессии инженера-проектировщика. Создание интернет-музея открывает широкие возможности в плане расширения образовательной и просветительской деятельности по тематики гидроэнергетики, а также

позволяет ввести в информационное поле огромный массив имеющихся в Институте фотографических и графических материалов.

Работа по развитию интернет-музея на текущий момент заключается в обработке фотографических материалов с их экспонированием на интернет-площадках и включает следующие этапы.

Подбор исторического источника / музейного предмета (как правило, фотоальбома по конкретному гидроэнергетическому или гидротехническому объекту).

Составление научной справки по истории данного объекта и конкретному историческому источнику/предмету.

Сканирование фотоматериалов исторического источника/предмета с высоким разрешением (формат tiff), позволяющим использовать данные фотоматериалы при подготовке изданий по истории и текущей деятельности института, а также для экспонирования изображений в увеличенном виде в рамках стационарной экспозиции.

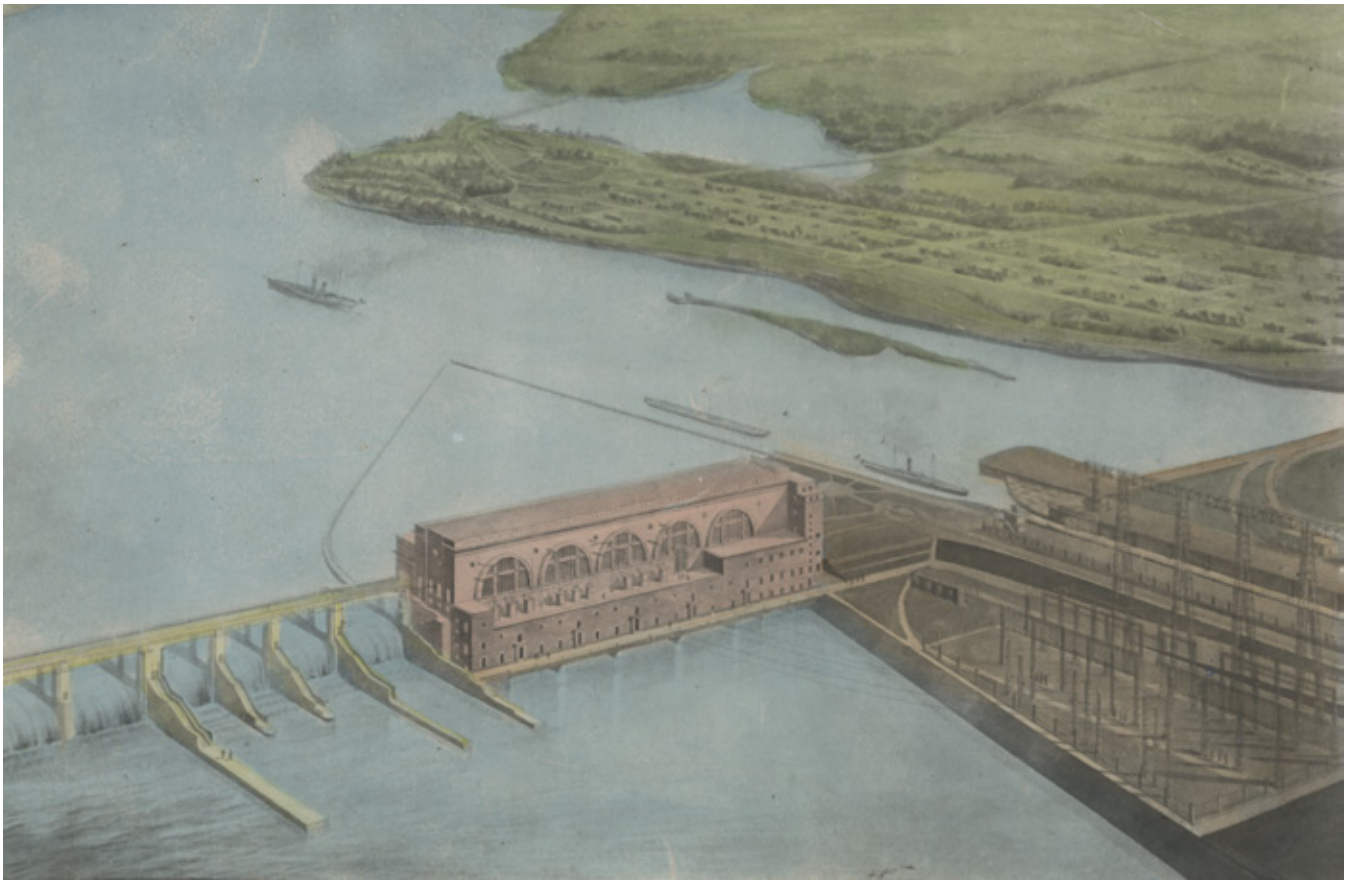
Подготовка на основе отсканированных материалов и исторической справки презентации по данному историческому источнику/предмету в формате power-point с дизайном, повторяющим дизайн первоисточника, но расширяющим его содержание за счет дополнительной текстовой информации и иллюстраций по указанной теме. Размещение презентации на интернет-ресурсе. Размещение на витринах с экспонируемыми историческими источниками/предметами QR-кодов, позволяющих ознакомиться с соответствующими презентациями через использование смартфонов. Размещение на внутреннем портале Института ссылок для р=просмотра презентаций с рабочих компьютеров. При необходимости эти же ссылки могут использоваться для организации виртуальных выставок на партнерских интернет-ресурсах.

Работа по пунктам 3 и 4 проводится Центром прототипирования, осуществляющим сканирование и реставрацию кино- и фотоматериалов на базе Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

В настоящее время в рамках проекта интернет-музея АО «Ленгидропроект» посетители имеют возможность ознакомиться с девятью фотоальбомами, дающими представление об основных этапах деятельности Института в хронологический период 1907–1963 годов — от событий, предшествующих созданию Партии по исследованию водных сил Севера России, до перекрытия Енисея при строительстве Красноярской ГЭС, 60-летие которого будет праздноваться в нынешнем, 2023 году.

Первая выставочная интернет-презентация подготовлена на основе самого старого из имеющихся в фондах Института фотоальбома «Изыскания реки Зеи. 1907–1911 гг.»[8].

В 1907–1912 годах в связи с аграрной реформой, предусматривавшей переселение миллионов малоземельных крестьян из Европейской России в Сибирь, начались масштабные исследования по изучению водных ресурсов восточных регионов империи. В 1908 году Государственная дума поручила Министерству путей сообщения составить классификацию рек и водных бассейнов по степени их хозяйственного значения. Однако работы в этом направлении начались еще раньше. В 1907–1909 годах Управлением путей сообщений бассейна Амура была организована изыскательская экспедиция в район реки Зеи, в состав которой вошли специалисты



Неизвестный автор. Общий вид Нижне-Свирской ГЭС. Архитектурный проект. Страница альбома «Ленинградские гидроэлектростанции». С. 14. Лист из альбома, типографская печать. 18 × 27. Колл. 48. © АО «Ленгидропроект»

из Императорского Санкт-Петербургского политехнического института (в настоящее время — Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого) и Горного института императрицы Екатерины II (в настоящее время — Санкт-Петербургский горный университет).

Автором фотографий, представленных в альбоме «Изыскания р. Зеи 1907–1909 гг.» был выпускник Политехнического института инженер-механик экспедиции Владимир Иванович Федоров (1876–1956). Один из экземпляров альбома был передан фотографом в Музей проектно-изыскательского института «Ленгидропроект». Часть фотографий опубликована дальневосточными краеведами на интернет-ресурсах «Живого журнала»[9].

На снимках изображены природные пейзажи, хозяйственные объекты, речной транспорт, а также жители бассейна реки Зеи, включая представителей коренных народов. Особое внимание уделено работе сотрудников экспедиции, их быту и технологии проведения геодезических съемок.

Предполагалось, что по результатам проведенных экспедицией изысканий будут разработаны планы улучшения речной инфраструктуры, причем рассматривалась возможность строительства гидроэлектростанций.

Собранные Зейской экспедицией материалы оказались востребованы в 1960-х годах, когда в СССР приступили к реализации масштабной программы освоения гидроэнергетического потенциала Сибири и Дальнего Востока.

В 1961 году проектно-изыскательский институт «Ленгидропроект» начал проектирование гидроэлектростанции на реке Зея. Через три года были образованы дирекция строящейся Зейской ГЭС и Управление строительства «ЗеяГЭСстрой». В 1970 году в плотину был уложен первый кубометр бетона; 13 октября 1972 года перекрыто русло Зеи.

Первый гидроагрегат пущен 27 ноября 1975 года, последний, шестой — в 1980-м. Строительство станции в основном закончилось в 1985 году. Акт о приемке Зейской ГЭС в постоянную эксплуатацию подписан в 2002 году. Как и «Легидропроект», в настоящее время ОАО «Зейская ГЭС» входит в холдинг ПАО «РусГидро».

Второй фотоальбом, датированный еще дореволюционным периодом, называется «Волго-Сибирский водный путь» и по содержанию и количеству фотографий идентичен альбому, который хранится в фондах Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге[10]. Единственное отличие в цвете кожаного переплета: в экземпляре Российского этнографического музея — темно-голубой, в экземпляре АО «Ленгидропроект» — коричневый.

Альбом был подготовлен в 1912–1913 годах изыскательской экспедицией под руководством А. И. Фидмана. Изыскания производились с целью определения оптимального маршрута для строительства канала, соединяющего Каму с Иртышем. Проектом предусматривалось создание глубоководного пути от Перми до Тобольска протяженностью свыше 1,5 тысяч километров, а также строительство 97 плотин, 117 шлюзов и двух водохранилищ[11].

Участвовавшие в подготовке проекта инженер В. М. Родевич и знаменитый ученый-электротехник М. А. Шателен также рекомендовали обратить особое внимание на гидроресурсы сибирских рек, и прежде всего реки Чусовой, которая имела большое значение при строительстве этой транспортной артерии. Все работы по изучению гидроресурсов курировались Междуведомственной комиссией для составления плана работ по улучшению и развитию водяных сообщений империи, а полученные материалы передавались в

Неизвестный автор. Юрий Гагарин на укладке первого бетона в котловане 2-й очереди. Красноярская ГЭС. 3 сентября 1963 года. Альбом «Строительство Красноярской ГЭС на реке Енисее». Бромосеребряный отпечаток. 24 × 17. Колл. 63-7. © АО «Ленгидропроект»

Управление внутренних водных путей и шоссейных дорог Министерства путей сообщения. Речь шла о совершенствовании водных коммуникаций с перспективой строительства на них гидроэлектростанций общей сложностью до 860 МВт. Этот проект являлся важнейшей частью масштабной, но не оформленной в качестве единого документа программы электрификации Российской империи, которую часто называют «Столыпинской ГОЭЛРО».

По результатам исследования, проведенного сотрудницей Российского этнографического музея К. Ю. Соловьевой[12], установлено, что автором фотографий мог быть выдающийся русский фотограф Сергей Михайлович Прокудин-Горский (1863–1944).

В 1908 году император Николай II был настолько впечатлен сделанными мастером цветными фотографиями, что посоветовал ему обратиться в Министерство путей сообщений с предложением своих услуг.

В собрание АО «Ленгидропроект» фотоальбом, предположительно, был передан родственниками участника экспедиции В. Д. Симова (в 1917–1918 годах сотрудника Партии по исследованию водных сил Севера России)[13].

Фотоальбом «Березинская водная система. 1927–1928 гг.» посвящен изысканиям, связанным с возможностью реконструкции искусственного водного пути, соединяющего бассейны Днепра и Западной Двины. В период Российской империи Березинская водная система являлась важной транспортной артерией между малороссийскими

Неизвестный автор. Вид на Красноярскую ГЭС. Подборка открыток «Красноярская ГЭС». 1971–1972. Цветной фотоотпечаток. 24 × 35. Колл. 63-23. © АО «Ленгидропроект»

и белорусскими губерниями[14]. Ее строительство велось в 1797–1805 годах по проектам и под руководством инженеров И. К. и Ф. И. Герардов, М. И. Фрейганга, Я. Э. де Витте, Ф. П. Деволана. Свое название система получила по реке Березина, правому притоку Днепра. Из-за конкуренции со стороны железных дорог к началу XX века значение Березинской водной системы снизилось, так что использовалась она главным образом для сплава строевого леса. В 1928–1929 годах специалисты Ленинградского гидротехнического бюро провели исследования с целью подготовки технико-экономического обоснования реконструкции Березинского водного пути, однако решением союзных структур финансирование проекта было признано нецелесообразным.

Альбом 1932–1934 годов «СредВолгострой. Техническая часть» освещает работу Ленинградского проектно-изыскательского подразделения и подготовлен на основе проектировочного конкурса, приуроченного к 15-летию VII съезда Советов РСФСР[15]. На титульном листе указано имя адресата подарка — Павел Павлович Лаупман (1887–1957), начальника треста «Гидростройпроект», имевший в Ленинграде проектно-изыскательское подразделение, занимавшееся проектированием Пермской и Ярославской ГЭС для треста «СредВолгострой». В альбоме представлены фотографии руководителей и сотрудников Гидростройпроекта, снимки повседневной производственной деятельности и общественных мероприятий, а также графические образцы проектных решений. Иллюстративный материал сопровождается текстовой справочной информацией, графиками и диаграммами по организационной структуре, финансам и основным производственным показателям.

После Великой Отечественной войны Ленгидэп занимался проектами восстановления разрушенных в годы Великой Отечественной войны гидроэлектростанций Ленинградской области и Карело-Финской ССР, а также проектированием в этих регионах новых гидроузлов. Соответствующим проектам посвящен альбом 1948 года «Ленинградские гидроэлектростанции»[16]. Наряду с техническими схемами и архитектурными проектами имеются и раскрашенные фотографии. К представленным в альбоме и впоследствии восстановленным и реконструированным объектам относятся Волховская, Нижне-Свирская, Роухиала (Лесогорская), Энсо (Светогорская) ГЭС. Из запланированных были построены Верхне-Свирская и Нарвская ГЭС. Так и нереализованными остались проекты Нижне-Вуоксинской и Невской ГЭС.

В середине 1950-х годов пришло время освоения гидроресурсов Сибири и Дальнего Востока. Ленгидэп тогда являлся подразделением Всесоюзного института «Гидропроект» в Москве, однако обладал достаточной самостоятельность. В споре с московским коллегами ленинградские проектировщики смогли отстоять свой вариант створа будущей Красноярской ГЭС, получив заказ на проектирование гидроузла, рядом с которым вскоре вырос новый город — Дивногорск. На стройке трудилось около 20 тысяч человек. О ней снимались документальные и художественные фильмы. Перекрытие

Енисея 23 марта 1963 года стало событием общесоюзного масштаба. Для размещения журналистов в Дивногорск специально пригнали пассажирский состав, в котором готовились спецвыпуски газеты «Правда». Среди гостей были такие известные литераторы, как Борис Полевой, Константин Симонов, Александр Безыменский, Роберт Рождественский, Вера Кетлинская.

23 марта 1963 года строители взорвали низовую перемычку, и вода хлынула в котлован. На следующий день после взрыва верховой перемычки Енисей разделился на два русла: одно шло через «гребенку» плотины, другое (шириной 33 м) — у правого берега — предназначалось к перекрытию.

Первые два гидроагрегата станции запустили к 50-летию Октябрьской революции, и эта юбилейная дата была включена в официальное название станции. С возведения Красноярской ГЭС в Советском Союзе начался золотой век гидроэнергетики. Последний, двенадцатый гидроагрегат был запущен 15 декабря 1971 года, после чего Красноярская ГЭС с 6000 МВТ стала самой мощной ГЭС в мире и 12 лет удерживала это звание.

В рамках выставочного проекта к 60-летию перекрытия Красноярской ГЭС в интернет-музее АО «Ленгидропроект» представлены четыре экспоната: альбом, подготовленный сотрудниками отдела рабочего проектирования (ОРП) Ленгидропроекта, посвященный строительству Красноярской ГЭС, с фотографиями 1956–1963 гг.[17]; альбом с фотографиями строительства Красноярской ГЭС, подаренный участнику общестроительной конференции Красноярскгэсстроя М. Д. Козлову в 1965 году[18]; набор открыток с фотографиями строительства Красноярской ГЭС, выпущенный в 1963 году по инициативе Дивногорских городских комитетов КПСС и ВЛКСМ[19]; набор памятных открыток для участников строительства, выпущенный в 1972 году после принятия Красноярской ГЭС Государственной комиссией в постоянную эксплуатацию с оценкой «отлично»[20].

Ведущаяся сегодня в АО «Ленгидропроект» работа по созданию интернет-музея позволяет органически вписать в производственный процесс решение задач, связанных с сохранением и систематизацией исторических материалов, а также профессиональным ориентированием и популяризацией профессии проектировщика.

Обычно по мере строительства объектов фотографии по уже завершенным этапам работ утрачивают свою актуальность и кажутся совершенно ненужными. Однако очень часто эти снимки снова оказывались востребованными при ремонтных или восстановительных работах либо при проектировании и строительстве объектов сходного типа.

Трудно определить, в какой момент конкретная производственная фотография окончательно теряет свою актуальность, но даже в качестве «уходящей натуры» она сохраняет свое значение и как носитель информации о важных моментах нашего прошлого, и как своего рода проводник в будущее.

---

[1] Справка директору Ленинградского отделения института Гидропроект Михайлову Л. П. 27 мая 1967 года // Архив АО «Ленгидропроект». Фонды выставочных залов АО «Ленгидропроект». Колл. 3.

[2] Там же. С. 1.

[3] РГАЭ. Ф. 7856. Оп. 1. Д. 41. Л. 3. Объяснительная записка к годовому отчету Ленинградского отделения Гидроэлектростроя за 1930 г.

[4] Ленгидропроект. История и современность. СПб., 2017. С. 134.

[5] Справка директору Ленинградского отделения института Гидропроект Михайлову Л. П.

[6] Ленгидропроект. История и современность. С. 17.

[7] Гидроэнергетика России. История — Современность — Перспективы. СПб., 2023. С. 62–117.

[8] Фонды выставочных залов АО «Ленгидропроект». Колл. 1.

[9] Исследования реки Зеи в 1907–1909 гг. URL: https://humus.livejournal.com/7677087.html?ysclid=lcq2h5p64j672239441 (дата обращения: 17.12.2022).

[10] Российский этнографический музей. Колл. 9463.

[11] Фонды выставочных залов АО «Ленгидропроект». Колл. 2.

[12] *Соловьева К. Ю.* Проект-мечта начала XX века и С. М. Прокудин-Горский. К истории фотоальбома «Волго-Сибирский водный путь» (из собрания Российского этнографического музея) // Сборник докладов конференции «Фотография в музее», 2021 г., Санкт-Петербург. СПб.: РОСФОТО, 2021. С. 103–108.

[13] РГАЭ. Ф. 3416. Оп. 1. Д. 273. Л. 29. Рапорт начальника Партии в Управление внутренних водных путей. 27 мая 1917 г.

[14] Фонды выставочных залов АО «Ленгидропроект». Колл. 27.

[15] Там же. Колл. 34.

[16] Там же. Колл. 48.

[17] Там же. Колл. 63-7.

[18] Там же. Колл. 63-9.

[19] Там же. Колл. 63-11.

[20] Там же. Колл. 63-23.

Аннотации статей

ТЕАТРАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

ВАЛОВА М. С. РУССКИЙ БАЛЕТ ДЯГИЛЕВА В ФОТОГРАФИЯХ: ПРОСТРАНСТВО ЭКСПЕРИМЕНТА (НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ ФОТОГРАФИЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ)

В статье проанализировано фотографическое наследие Русского балета С. П. Дягилева на примере коллекции, собранной художником М. Ф. Ларионовым. Фотография зачастую играла прикладную роль в качестве рекламы артистам: Т. Карсавиной, О. Спесивцевой, В. Нижинскому, Л. Мясину, С. Лифарю и др. Она являлась и произведением искусства, так как известные европейские фотографы: Ман Рей, П. Шумов, Б. Липницкий, А. Мануэль, Ж. Детай, М. Арбутнот и др. — искали свои подходы к воплощению образов — от пикториальных традиций до опытов модернизма. Снимки являлись также историческим документом, фиксирующим костюмы, декорации, физические характеристики артистов и пластические решения в хореографии постановок.
Ключевые слова: русский балет, С. Дягилев, П. Шумов, Б. Липницкий, Ман Рей, А. Мануэль.

ЗАЙЧУХИНА А. В. МАСТЕРА РУССКОЙ МУЗЫКИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ НА ФОТОГРАФИЯХ ИЗ СОБРАНИЯ ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Настоящая работа посвящена обзору фотодокументального материала из семьи Танеевых, хранящегося в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника. В 2021 году исполнилось 165 лет со дня рождения Сергея Ивановича Танеева. В коллекции «Фотографии» музея-заповедника, помимо фотографий Танеевых, находятся портреты других музыкантов: Василия Ильича Сафонова и Александра Константиновича Глазунова. Эти фотографии также привлечены к исследованию, так как все три музыканта были директорами консерваторий — Петербургской и Московской. Результатом исследовательской работы и работы по систематизации является подробное описание фотографий, уточнение датировок, атрибуция нотного автографа. Также были проведены необходимые реставрационные работы; предметы подготовлены к введению в научный оборот и к плановой музейной выставке к юбилею С. И. Танеева.
Ключевые слова: С. И. Танеев, В. И. Сафонов, А. К. Глазунов, музыка, композитор, консерватория, фотография.

КИТАЕВ А. А. ТЕАТР В КОММЕРЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Статья представляет собой тщательный обзор взаимодействия сценических искусств и фотографии как нового инструмента в репрезентации деятелей театра и архитектурных сооружений столицы Российской империи. С самых первых шагов рождения светописных технологий портретная фотография была самым востребованным и коммерчески прибыльным жанром нового искусства. В публикации приведены наглядные примеры, как популярность театральных зрелищ в среде образованных слоев петербургской публики совпадала с ростом востребованности фотографических портретов артистов большой и малой сцены. Особое внимание было обращено автором на особенности взаимодействия Дирекции Императорских театров с фотографами, специализировавшимися на съемках в подведомственных ей учреждениях. В статье впервые проводится детальное и поэтапное исследование связанного с театром иконографического наследия в зависимости от изменений и усовершенствований светописных методов представления в видовой фотографии знаменитых театральных построек Петербурга. Данная статья поможет рассмотреть проблему атрибуции малоизученных фотографических артефактов XIX века, находящихся на хранении в государственных и частных собраниях.
Ключевые слова: театр, коммерческая фотография, сценические искусства, светописные технологии.

ЛАВРОВА Д. В. СВЕТОПИСЬ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА: ФОТОГРАФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА В СОБРАНИИ ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ ИМЕНИ А. А. БАХРУШИНА

В статье делается попытка на основе фотографий из фонда Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина» обозначить тему «театральной» фотографии, ее развития в России по мере совершенствования искусства фотографии на примере съемок сцен из спектаклей Императорского Малого театра, Московского художественного театра и Театра русской драмы Ф. А. Корша. Также рассказывается о структуре и составе фонда фотографий и негативов ГЦТМ.
Ключевые слова: фотография, театральная фотография, русский драматический театр, театральный музей.

МАТВЕЕВА Е. М. КРАТКИЙ ОБЗОР ТЕАТРАЛЬНЫХ ФОТОГРАФИЙ В СОБРАНИИ МБУ «МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ДМИТРОВСКИЙ КРЕМЛЬ»

Музейные собрания хранят множество тайн, которые открываются только исследователям. Это может быть один уникальный предмет или целый комплекс, объединенный определенной тематикой. Коллекция «Фотографии» Муниципального бюджетного учреждения «Музей-заповедник «Дмитровский кремль» (далее — МЗДК) насчитывает более 2000 единиц хранения и включает в себя несколько тематических комплексов. Особого внимания заслуживают фотографии, связанные с театральным искусством, которое занимает важное место в духовной и культурной жизни любого города. Комплекс включает в себя фотографии театральных актеров (портретные и групповые снимки), сцен из спектаклей, зданий театров и другие.
Ключевые слова: театр, фотография, домашние спектакли, Ольгово, Обольяново, Л. Н. Толстой, М. Г. Савина, К. А. Соловьев, Дмитров.

Миронова Н. Н. Домашние театральные постановки С. И. Мамонтова в фотографиях из собрания Музея-заповедника «Абрамцево»

Домашний театр был одним из важнейших видов деятельности Абрамцевского художественного кружка, возникшего вокруг С. И. Мамонтова. Спектакли проходили в усадьбе Абрамцево и в московском доме Мамонтовых на Садовой-Спасской улице. В статье анализируются любительские и профессиональные фотографии домашних театральных постановок 1883–1889 годов из собрания Музея-заповедника «Абрамцево»: «Иосиф», Черный тюрбан», «Женитьба», «Снегурочка» и «Алая роза» (фотограф И. Г. Дьяговченко). В ходе исследования была проведена атрибуция отдельных снимков по датам и персоналиям, а также выявлены характерные особенности фотографий, изображавших сцены из домашних постановок С. И. Мамонтова.
Ключевые слова: фотографии, домашний театр, Абрамцевский художественный кружок, С. И. Мамонтов, И. Г. Дьяговченко, Музей-заповедник «Абрамцево».

Никитина П. А. Театральная фотография в собрании Ярославского музея-заповедника

В статье представлен обзор театральной фотографии в фондах Ярославского музея-заповедника. В коллекции музея около 4000 фотографий, фотооткрыток, негативов и альбомов, связанных с театральной тематикой. Они охватывают период с 1860-х годов по 2000-е годы. Изучены и проанализированы материалы, посвященные первым ярославским актерам, становлению театра в Ярославле, строительству театральных зданий, артистам, в том числе уроженцам Ярославского края. Публикация содержит сведения о народных театрах начала XX века. Особое внимание уделено двум экспозициям музея, тесно связанным с театром, — «Слову о полку Игореве» и Мемориальному дому-музею Л. В. Собинова.
Ключевые слова: театр, опера, балет, Ф. Г. Волков, Л. В. Собинов, «Слово о полку Игореве», народный театр.

Полубнева Ю. А. Коллекция фотоотпечатков М. А. Шерлинга в собрании Российской государственной библиотеки искусств

В собрании Российской государственной библиотеки искусств хранится коллекция фотоотпечатков М. А. Шерлинга, одного из лучших мастеров портретной фотографии первой половины XX в., который работал в русле русского пикториализма. В статье рассматриваются вопросы происхождения и состава коллекции фотографий, идентификации фотографических техник, результаты сопоставления отпечатков с негативами на стекле из фонда Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина. Внимание также уделено описанию художественных приемов, которые фотограф обычно использовал при подготовке негативов к печати.
Ключевые слова: М. А. Шерлинг, Ф. Шаляпин, Мефистофель, портретная фотография, желатиносеребряные отпечатки, пикториализм, негативы на стекле.

Талипова Г. С. Театральная фотография XIX и XX веков в собрании Политехнического музея

Основой комплектования фотографических фондов Политехнического музея является документирование развития техник и технологий получения фотографического изображения. Но, изучая материалы коллекций, можно обнаружить, что фотографии, хранящиеся в Политехническом музее, могут рассказать нам о самых разных аспектах общественной жизни. Так, в ходе подготовки данной статьи фотографические портреты театральных артистов были выявлены в коллекциях старинной фотографии и работ фотографов-пикториалистов. Кроме того, впервые были представлены широкой публике фотографии А. Н. Ермоловой-Кречетовой — артистки Московского Малого театра, сестры М. Н. Ермоловой, хранящиеся в личных фондах ее супруга, П. П. Петрова, директора Политехнического музея.
Ключевые слова: театральная фотография, фотографирование театральных сцен, В. И. Улитин, М. Хансен, А. Н. Ермолова-Кречетова, Московский Малый театр.

Терентьева И. О. Атрибуция польских балетных постановок по фотографиям ателье «Kloch & Dutkiewicz à Varsovie» из собрания Государственного Эрмитажа

Статья посвящена фотографиям из альбома «Виды Варшавы», поднесенного фотографами Ф. Клохом и М. Дуткевичем императору Александру II во время его визита в Варшаву в 1867 году. Помимо видовых снимков, в альбом были включены восемь фотографий с изображением театральной труппы на фоне декораций. Четыре отпечатка — монохромные, а еще четыре — идентичные им, но при этом виртуозно раскрашенные красками. В ходе исследования были сделаны предположительные атрибуции балетных постановок. Также в статье представлены архивные материалы, касающиеся внутреннего устройства Большого театра Варшавы.
Ключевые слова: балет, Большой театр Варшавы, ретушь, польская фотография, Александр II.

Трошина С. В. Зрелищные архитектурные сооружения на зарубежных фотографиях второй половины XIX — начала XX века из собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева

Статья посвящена исследованию фотографий второй половины XIX — начала XX века из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, на которых запечатлены зрелищные архитектурные сооружения (внешние виды, сценография, интерьеры) Европы и Ирана. В работе описана история комплектования собрания, представлен обзор фотографов и фотоиздательств, чьи снимки хранятся в фонде, озвучены проблемы атрибуции. Фотоколлекция Музея архитектуры позволяет проследить историю и разнообразие театральных зданий и других мест для зрелищных мероприятий от древности до конца XIX века.
Ключевые слова: театральное здание, зрелищное архитектурное сооружение, сценография, архитектурная фотография, Алинари, Д. И. Ермаков.

ХАРЛОВА Е. Л. СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ МОСКОВСКОЙ ЧАСТНОЙ ОПЕРЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДОВ РОССИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ МУЗЫКИ)

Объектом исследования данной статьи являются фотопортреты с дарственными надписями лиц, имеющих отношение к Московской частной русской опере Саввы Мамонтова. Фотопортреты хранятся в фондах Российского национального музея музыки. Инскрипт в контексте исследования рассматривается как дополнительный исторический источник, позволяющий выявить малоизвестные факты биографии как дарителей, так и адресатов, а также восстановить живую нить взаимоотношений внутри прославленного коллектива. Большая часть фотопортретов публикуется впервые.
Ключевые слова: опера, композитор, Московская частная русская опера, С. И. Мамонтов, Н. А. Римский-Корсаков, Н. И. Забела-Врубель, опера «Садко».

МАРТЫНОВА С. В. ТЕАТРАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ РОСТОВА-НА-ДОНУ В МАТЕРИАЛАХ ФОТОФОНДА ГБУК РО «РОСТОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ МУЗЕЙ КРАЕВЕДЕНИЯ»

Статья представляет собой обзор предметов и коллекций фотофонда Ростовского областного музея краеведения, отражающих историю театров Ростова-на-Дону. В основе работы лежит представление о фотографических документах как о ценном визуальном источнике. Значительная часть документов вводится в научный оборот впервые. Приводятся коллекции, связанные с историей театров и театральных объединений, а также фонды наиболее значимых для театральной жизни Ростова-на-Дону деятелей. Материал структурирован по хронологическому принципу.
Ключевые слова: фотография, визуальные источники, история, Ростов-на-Дону, театр.

МИЛОВАНОВА С. Е. РЕТРОСПЕКТИВА ФОТООБРАЗОВ — ГОГОЛЕВСКИЕ ГЕРОИ НА СЦЕНЕ: ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ФОТОГРАФИЙ ГБУК Г. МОСКВЫ «ДОМ ГОГОЛЯ»

В статье рассказывается о театральном направлении фотоколлекции мемориального музея Н. В. Гоголя. Театральность — одна из основных черт гоголевского творчества. Создание коллекции связано с оформлением экспозиции, где постановке первой пьесы писателя «Ревизор» посвящен целый зал. Не только пьесы, но и другие произведения всегда были востребованы и в театре, и в кинематографе. В коллекции представлены портреты ведущих актеров отечественного театра с XIX по XXI век, а также фотографии спектаклей.
Ключевые слова: Н. В. Гоголь, «Ревизор», пьеса, музей, фотография, коллекция.

ЧЕРЕПАНОВА Л. И. СОБРАНИЕ ФОТОГРАФИЙ С АВТОГРАФАМИ В ФОНДАХ МУЗЕЯ БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ

Статья посвящена обзору хранящихся в фондах Музея Большого театра фотографий с автографами артистов, постановщиков Большого театра, композиторов, театральных деятелей, гастролеров. Рассмотрена история их создания, охватывающая период с 1873 года до наших дней, особенности комплектования и атрибуции, упомянуты цели и задачи постоянно пополняющейся коллекции. Таким образом, обосновывается историческая ценность материалов, позволяющих воссоздать атмосферу времени, уточнить факты, выявить особенности сотрудничества и детали творческой работы. Статья вошла в издание, приуроченное к 100-летнему юбилею Музея Большого театра (2018).
Ключевые слова: музей, Большой театр, фотографии с автографами.

СОВЕТСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ

ВОРОБЬЕВА М. З. ФОТОХРОНИКА СЦЕНИЧЕСКИХ ПОСТАНОВОК МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Т. Н. ХРЕННИКОВА (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВНОГО ФОНДА КОМПОЗИТОРА В РОССИЙСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ МУЗЫКИ)

В настоящей статье представлен обзор фотографий из коллекции композитора Тихона Николаевича Хренникова, который нередко в своем творчестве обращался к музыкальному и драматическому театру. Музыка к спектаклям широко известна и любима. Коллекция документов и материалов композитора содержит фотографии к более чем 15 театральным постановкам с его музыкой. В процессе подготовки доклада была проделана большая работа по атрибуции фотографий: снимки распределены по спектаклям, установлены имена фотографов и запечатленных персонажей, уточнена датировка.
Ключевые слова: Т. Н. Хренников, атрибуция, спектакль, опера, балет, оперетта.

ГИНЗБУРГ Т. В. ОПЕРЕТТЫ Ю. С. МИЛЮТИНА НА СОВЕТСКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ СЦЕНАХ. ПО ФОТОМАТЕРИАЛАМ ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ МУЗЫКИ

Статья посвящена анализу коллекций театральных фотографий из фондов Музея музыки, представляющих сценическую историю оперетт композитора Ю. С. Милютина — одного из создателей жанра советской оперетты. Его музыкальные комедии шли во многих городах СССР, их постановки пользовались большим успехом в странах социалистического лагеря — Польше, Болгарии, Румынии, Чехословакии, Венгрии, ГДР. На фотографиях запечатлены яркие фрагменты из спектаклей, представлены ведущие мастера оперетты в сценических образах. Особое внимание уделяется разнообразным фотоальбомам, собранным в персональном фонде Ю. С. Милютина.
Ключевые слова: оперетта, Музыкальный театр, Музей музыки, Юрий Милютин

КИРСАНОВА Е. С. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ РАБОТЫ КРАЕВОГО КИТАЙСКОГО ТЕАТРА ВО ВЛАДИВОСТОКЕ (1936–1938 ГОДЫ): ИЗ КОЛЛЕКЦИИ НЕГАТИВОВ Н. А. НАЗАРОВА

В статье рассматривается коллекция негативов с изображением китайского театра во Владивостоке, выполненных приморским фотокорреспондентом Н. А. Назаровым в 1936–1938 годах. Дана краткая история китайского театра в городе. Обозначены основные особенности традиционного театра: актерский состав, амплуа персонажей, костюмы и грим, декорации, драматургия. На основании фотографий приведены примеры изменений, произошедших в театре под надзором советских властей. Описан процесс атрибуции изображений.

Ключевые слова: театральная фотография, китайский театр, амплуа актеров, китайский театр рабочей молодежи (ТРАМ), советская пресса, советская депортация китайцев.

КОЛОДКА И. В. ТЕАТРАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ В ФОНДОВОМ СОБРАНИИ МУРМАНСКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Статья является первой попыткой проанализировать фотоколлекцию музея, посвященную театральной фотографии. Фотофонд музея составляет более 50 тысяч единиц. В музее не существует практики выделять фотографии по тематическим коллекциям, и фотографии, связанные с театральной темой, в отдельную коллекцию не оформлены, также ранее не велось подсчетов, какую долю в фотоколлекции они занимают. В ходе исследования были выявлены фотографии по этой теме, дан их обзор, установлено, каким образом они поступили в музейные фонды, их количество.
Ключевые слова: фотография, театр, музей, театральная фотография, спектакль, Мурманск.

НИКИТИНА И. В. ФЛОТСКИЙ ТЕАТР: ФРАГМЕНТЫ ФОТОЛЕТОПИСИ (ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА ГЕРОИЧЕСКОЙ ОБОРОНЫ И ОСВОБОЖДЕНИЯ СЕВАСТОПОЛЯ)

В статье рассмотрены примеры снимков из фондов Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя, раскрывающие фрагменты истории драматического театра им. Б. Лавренева Черноморского флота. Выявлено, что данные фотодокументы позволяют дать некоторую характеристику отдельных этапов развития театра, понять, насколько полно можно использовать эти фотографии в проектах музея-заповедника. Анализ данного материала показал, что они отражают наиболее интересные события в истории театра. Снимки требуют дальнейшего изучения.
Ключевые слова: театр, пьеса, спектакли, флот, снимки, история.

ПАЛИЦКАЯ Т. Р. ПРОЕКТ ОФОРМЛЕНИЯ ЭЛЬ ЛИСИЦКИМ НЕОСУЩЕСТВЛЕННОЙ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ СЕРГЕЯ ТРЕТЬЯКОВА «ХОЧУ РЕБЕНКА!» В ФОТОГРАФИЯХ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Проблемы и особенности пропаганды социалистического образа жизни в театральных постановках конца 1920-х годов в СССР рассматриваются на примере фотографий из личного архива Л. М. Лисицкого, находящегося в Третьяковской галерее. Сохранившиеся в музее снимки утраченного макета театральной установки-трансформера, созданного художником для постановки скандальной пьесы С. М. Третьякова «Хочу ребенка» в театре В. Э. Мейерхольда, являются интересным свидетельством поиска новых форм советской сценографии. Сотрудничество Третьякова, Мейерхольда и Лисицкого, крупнейших представителей литературного, театрального и художественного авангарда, предполагало создание спектакля-диспута в пространстве специально сконструированного для него здания театра. Пьеса была запрещена по морально-этическим соображениям.
Ключевые слова: конструктивизм, фотография, авангард, театр, спектакль, архитектура.

ПУДАЛОВА А. П. АКТЕРЫ И РОЛИ: ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОСТАНОВКИ ГОРЬКОВСКИХ (НИЖЕГОРОДСКИХ) ТЕАТРОВ В ФОТОДОКУМЕНТАХ ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

В фондах Государственного архива аудиовизуальной документации Нижегородской области хранятся фотодокументы разных авторов, иллюстрирующие деятельность ведущих горьковских (нижегородских) театров с начала XX века до 1990-х годов. Статья посвящена обзору и анализу фотографий спектаклей Театра юного зрителя, Театра кукол и Театра драмы, а также основателей этих театров — М. Горького и Ф. И. Шаляпина, Г. А. и Т. И. Яворовских, известных режиссеров-постановщиков Н. И. Собольщикова-Самарина, Н. А. Покровского и О. Б. Эллинского, ведущих актеров и многих другие, сыгравших решающую роль в создании и развитии горьковских (нижегородских) театров, формировании репертуара.
Ключевые слова: Государственный архив, аудиовизуальная документация, Нижегородская область, фотодокумент, театр, актеры, роли.

РАТОМСКАЯ Ю. В. АРТИСТЫ ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ В ФОТОГРАФИЯХ 1920–1930-Х ГОДОВ ИЗ АРХИВА ВЛАДИМИРА НИКИТИЧА ЛАПТЕВА-РАТОМСКОГО

Архив Владимира Никитича Лаптева-Ратомского (1891–1965), театрального и киноартиста, народного артиста РСФСР, содержит альбом, составная часть которого — коллекция фотографий, письма, программки спектаклей 1918–1930-х годов — служит важным источником по изучению русского и советского провинциального театра. Фотоснимки альбома дают возможность исследовать особенности провинциальной театральной фотографии разных жанров. Выявлено имя театрального фотографа Н. Струка, работавшего в начале 1920-х годов, предположительно, в Туле.
Ключевые слова: Владимир Никитич Лаптев-Ратомский, провинциальный театр, театральная фотография, фотограф Н. Струк, Всеволод Эмильевич Мейерхольд, Федор Федорович Комиссаржевский, артист Владимир Николаевич Давыдов, режиссер Фома Строганов.

САБУРОВА Т. Г. БОЛЬШОЙ БАЛЕТ ЕВГЕНИЯ УМНОВА

Статья «Большой балет Евгения Умнова» является частью работы над темой «Искусство движения в фотографии» и исследует творчество выдающегося советского русского фотографа.
Ключевые слова: балет, Евгений Умнов, архив, театральная светопись, балет.

ОБЗОРЫ КОЛЛЕКЦИЙ

ФИЛИППОВА Е. В. МЕМОРИАЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ ФОТОГРАФИЙ И ДОКУМЕНТОВ ВОИНСКОГО НАЧАЛЬНИКА Н. Г. СОЛОМАТИНА В КОЛЛЕКЦИИ ТОТЕМСКОГО МУЗЕЙНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ

В данной статье представлено исследование биографии тотемского воинского начальника Н. Г. Соломатина через призму коллекции фотодокументов в собрании музея. Малочисленные биографические данные не позволяют в настоящий момент полностью отследить его профессиональную карьеру, но анализ фотодокументов дает

возможность частично рассказать его личную историю и географию его послужного списка. В статье представлен комплекс фотодокументов, который содержит более 50 снимков, принадлежащих известным фотографам, в том числе А. А. Оцупу, братьям Карбини, А. А. Семенко и Я. Индургскому. Фотографии охватывают период с 1890 по 1912 годы.

Ключевые слова: фотонегатека, Н. Г. Соломатин, воинский начальник, фотографы, позитивы, фотоотпечатки.

Фомина В. П., Фомина Д. А. Мир дяди Лени. Хроника одного села большой страны (из коллекции Акшуатского историко-этнографического музея имени В. Н. Поливанова)

В Акшуатском историко-этнографическом музее имени В. Н. Поливанова хранится коллекция негативов, отражающих историю села Акшуат Барышского района Ульяновской области за период 1946–1970-х годов. Коллекция включает более 1,5 тыс. фотографий (на стекле и пленке), снятых ветераном Великой Отечественной войны Алексеем Федоровичем Кобловым (1920–1999). Он начал создавать фотолетопись села, вернувшись с войны из Германии с трофейным фотоаппаратом. Коллекция в музее поделена на темы: семья, школа, колхоз, дети, Черная речка, медпункт, дома, улицы, церковь, дом-интернат, пионерский лагерь, дендропарк. Большая часть негативов оцифрована и хранится на электронных носителях. Благодаря этому архиву на примере маленького села Акшуат появляется уникальная возможность совершить экскурс в послевоенное прошлое страны.

Ключевые слова: село, ветеран, негатив, фотография, Акшуат, А. Ф. Коблов.

Митюрин Д. В. Интернет-музей АО «Ленгидропроект» как инструмент изучения и популяризации фотоматериалов по истории гидроэнергетической отрасли

Статья рассказывает о создании интернет-музея проектно-изыскательского института АО «Ленгидропроект». Работа по сканированию фотографических альбомов позволила систематизировать информацию по конкретным объектам, а также подготовить справки по истории их проектирования и строительства. Полученные материалы были переведены в формат электронных презентаций и размещены на интернет-ресурсах. Использование IT-технологий в экспозиционной деятельности сделало хранящиеся в витринах и хранилищах уникальные фотоальбомы доступными для просмотра широкой аудиторией.

Ключевые слова: интернет-музей, фотографические альбомы, АО «Ленгидропроект», гидроэнергетика.

Summaries

THEATER PHOTOGRAPHS OF THE LATE 19th — EARLY 20th CENTURIES

VALOVA MARIA. THE BALLETS RUSSES OF SERGE DIAGHILEV IN PHOTOGRAPHS: THE SPACE OF EXPERIMENT (BASED ON THE COLLECTION OF PHOTOGRAPHS OF THE STATE TRETYAKOV GALLERY)

The article analyzes the photographic heritage of Diaghilev's Ballet Russes based on the collection gathered by painter Mikhail Larionov. Photographs were often used to popularize and advertise renowned ballet dancers like Tamara Karsavina, Olga Spesivtseva, Vazlav Nijinsky, Leonide Massine, Serge Lifar, etc. Many photographs were true masterpieces as they were created by famous European photographers Man Ray, Pierre Choumoff, Boris Lipnitzki, Henri Manuel, Georges Detaille, Malcolm Arbuthnot, who were seeking their own way to embody their ideas — from pictorial traditions to experimental modernism. The shots were also historic documents recording costumes, scenic designs, physical features of the dancers and details of choreography.
Keywords: Russian Ballet, Serge Diaghilev, Pierre Choumoff, Boris Lipnitzki, Man Ray, Henri Manuel.

ZAICHUKHINA ANNA. MASTERS OF RUSSIAN MUSIC OF THE LATE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES IN THE PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE VLADIMIR-SUZDAL MUSEUM-RESERVE

The paper presents an overview of the photographs and documents of the Taneyev family, now kept at the Vladimir-Suzdal Museum-Reserve. In 2021 they celebrated the 165th anniversary of Sergey Taneyev. The museum's photographic collection features not only the photographs of the Taneyevs, but also the portraits of musicians Vasily Safonov and Alexander Glazunov. The latter photographs are examined in the article as well, since the three abovementioned musicians were directors of conservatories in Saint Petersburg and Moscow. The research and systematization work has resulted in detailed description of the photographs, verification of the dates, and attribution of musical autographs. The photographs have been restored and prepared for the introduction into the scientific circulation and for a planned museum exhibition for the anniversary of Sergey Taneyev.
Keywords: S. I. Taneyev, V. I. Safonov, A. K. Glazunov, music, composer, conservatory, photography.
Keywords: opera, composer, Moscow Private Russian Opera, Savva Mamontov, N. A. Rimsky-Korsakov, N. I. Zabela-Vrubel, opera *Sadko*.

KITAYEV ALEXANDER. THEATER IN COMMERCIAL PHOTOGRAPHS OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

The paper thoroughly examines the interaction between the scenic arts and photography in the 19th century, when the latter was seen as a new instrument in representation of theater personalities and architectural edifices of the capital of the Russian Empire. Since the early days of daguerreotype the portrait photography has been the most popular and commercially profitable genre of the new art. The paper gives vivid examples of the interdependence between the popularity of theatrical performances among the capital's educated classes and the increase of demand for photographic portraits of various theater actors. In his report the author pays close attention to the relationships between the Directorate of Imperial Theaters and theater photographers. For the first time ever the article introduces a detailed and step-by-step study of theater-related iconographic heritage in connection with improvement and development of photographic techniques in landscape photographs of famous theater buildings of Saint Petersburg. The article will be of help in attribution of little-studied 19th century photographic artifacts kept in the private and state-owned collections.
Keywords: theater, commercial photography, scenic arts, photographic techniques.

LAVROVA DARIA. PHOTOGRAPHY OF RUSSIAN DRAMA THEATRE: PHOTOGRAPHS OF THE SECOND HALF OF THE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES FROM THE COLLECTION OF THE A. A. BAKHRUSHIN THEATER MUSEUM

The article explores the subject of "theater photography" in Russia on the basis of photographs from the collection of A. A. Bakhrushin State Theater Museum.
The author examines the development of theater photography in Russia following the general improvements in photo art and provides examples of photo shoots from the performances at the Imperial Maly Theater, the Moscow Art Theater and the Fyodor Korsh Russian Drama Theater. The paper also tells about the contents and structure of the photographs and negatives collection of the A. A. Bakhrushin State Central Theater Museum.
Keywords: photography, theater photography, Russian drama theatre, theater museum.

MATVEYEVA EKATERINA. BRIEF REVIEW OF THEATER PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE DMITROV KREMLIN MUSEUM-RESERVE

Museum collections keep many secrets that are revealed only to researchers. It can be a single unique item or a body of artworks, united by a certain theme. The photographic collection of the Dmitrov Kremlin Museum-Reserve comprises more than 2,000 items including several themed bodies of artworks. Among the most notable art pieces are the photographs related to theater art, which occupies an important place in the spiritual and cultural life of any city. The theater selection includes the photographs of theater actors (portraits and group shots), scenes from performances, pictures of theater buildings, etc.
Keywords: theater, photography, home performances, Olgovo, Obolianovo, L. N. Tolstoy, M. G. Savina, K. A. Soloviev, Dmitrov.

MIRONOVA NATALIA. SAVVA MAMONTOV'S HOME THEATRE PERFORMANCES IN PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE ABRAMTSEVO MUSEUM-RESERVE

The home theatre was one of the most important types of activities of the Abramtsevo artists' colony formed around Savva Mamontov. The performances were held at the Abramtsevo estate and at Savva Mamontov's mansion on Sadovo-Spasskaya Street in Moscow. The article analyses the amateur and professional photographs from the collection of the Abramtsevo Museum-Reserve taken at the home theatre

performances (1883–1889) *Joseph, Black Turban, Marriage, The Snow Maiden* and *The Red Rose* by photographer Ivan Diyagovchenko. During the research work they have attributed some photographs due to identification of the dates and the persons captured and revealed characteristic features of the photographs depicting the scenes from the performances.
Keywords: photographs, home theatre, Abramtsevo colony, Savva Mamontov, Ivan Diyagovchenko, Abramtsevo Museum-Reserve.

NIKITINA POLINA. THEATER PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE YAROSLAVL MUSEUM-RESERVE

The article presents an overview of theater photographs from the collection of the Yaroslavl Museum-Reserve. The museum's collection comprises about 4,000 photographs, photo postcards, negatives and albums related to theater subjects. The items cover the period from the 1860s to 2000s. The paper explores the data on the first Yaroslavl-based actors, development of theater in Yaroslavl, construction of theater buildings, and on the theater actors, including the natives of the Yaroslavl Region. The report also contains the information about the folk theaters of the early 20th century. Particular attention is paid to two museum's expositions, which are closely related to theatre — The Song of Igor's Campaign and the L. V. Sobinov Memorial House.
Keywords: theatre, opera, ballet, F. G. Volkov, L. V. Sobinov, The Song of Igor's Campaign, folk theater.

POLUBNEVA YULIA. COLLECTION OF PHOTOGRAPHS BY M. A. SHERLING FROM THE RUSSIAN STATE ART LIBRARY

The Russian State Art Library boasts a collection of photographs by Miron Sherling, a distinguished portrait photographer of the first half of the 20th century and a prominent representative of Russian Pictorialism. The article explores the origin and contents of the collection and identification of photographic techniques. In the paper the author discusses the results of comparing the abovementioned photographs with the negatives on glass plates from the collection of the A. A. Bakhrushin State Central Theater Museum. Attention is also paid to the photographer's artistic methods that he usually employed during the preparation of negatives for printing.
Keywords: Miron Sherling, Feodor Chaliapin, Mephisto, portrait photography, silver gelatin prints, Pictorialism, glass plate negatives.

TALIPOVA GALINA. THEATER PHOTOGRAPHS OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES FROM THE COLLECTION OF THE POLYTECHNIC MUSEUM

The basis for the acquisition and expansion of the photographic collections of the Polytechnic Museum is the documentation of the development of techniques and technologies used for obtaining a photographic image. But studying the contents of the collections, one can find out that the photographs kept at the Polytechnic Museum can tell us a lot about the most different aspects of social life. Thus, during the preparation of this article, a number of photographic portraits of theater actors were discovered in the old photograph collections and among the works by pictorialist photographers. For the first time ever they have presented to the wide public the photographs of A. N. Yermolova-Krechetova, an actor of the Moscow Maly Theater, sister of M. N. Yermolova, which are kept in the personal collection of her husband, P. P. Petrov, director of the Polytechnic Museum.
Keywords: theater photography, shooting of theater scenes, V. I. Ulitin, M. Hansen, A. N. Yermolova-Krechetova, Moscow Maly Theatre.

TERENTIEVA IRINA. ATTRIBUTION OF POLISH BALLET PERFORMANCES BY MEANS OF THE PHOTOGRAPHS BY KLOCH&DUTKIEWICZ À VARSOVIE STUDIO FROM THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM

The article is dedicated to the photographs from the album *Views of Warsaw*, presented by photographers F. Kloch and M. Dutkiewicz to Emperor Alexander II during his visit to Warsaw in 1867. In addition to the views, the album included eight photographs depicting a theater troupe against the backdrop of scenery. Four of the featured prints are monochrome, and the other four are identical to them, but are masterfully hand colored. In the course of the study they have made a presumptive attribution of the depicted ballet performances. The article also presents archival materials relating to the interior of the Teatr Wielki in Warsaw.
Keywords: ballet, Teatr Wielki, Polish photography, retouching, Alexander II.

TROSHINA SVETLANA. ARCHITECTURAL STRUCTURES OF ENTERTAINMENT IN FOREIGN PHOTOGRAPHS DATING FROM THE SECOND HALF OF THE 19TH TO THE EARLY 20TH CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE SHCHUSEV STATE MUSEUM OF ARCHITECTURE

The article studies the photographs dating from the second half of the 19th to the early 20th century from the Shchusev State Museum of Architecture, which depict architectural structures of entertainment (exterior views, set designs, interiors) in Europe and Iran. The paper covers the history of the collection's acquisition and development, provides data on photographers and photo publishers, whose works are kept in the collection, and describes certain attribution problems.
The photo collection of the Museum of Architecture gives an opportunity to trace the history of various theatre buildings and other entertainment venues from antiquity to the late 19th century.
Keywords: theatre building, architectural structure of entertainment, set design, architecture photography, Alinari, D. I. Yermakov.

HARLOVA ELENA. A RETROSPECTIVE JOURNEY INTO THE HISTORY OF THE MOSCOW PRIVATE RUSSIAN OPERA BASED ON THE PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN NATIONAL MUSEUM OF MUSIC

The article explores the photographic portraits with dedicatory inscriptions made by the persons related to Savva Mamontov's Moscow Private Russian Opera. The report studies the inscriptions as additional historical sources that allow to reveal little-known facts about the biographies of both presenters and recipients, as well as to reconstruct the relationships within the famous theater troupe. The majority of the photo portraits are published for the first time ever.

MARTYNOVA SVETLANA THEATER HISTORY OF ROSTOV-ON-DON IN PHOTOGRAPHS FROM THE ROSTOV REGIONAL MUSEUM OF LOCAL LORE

The article presents an overview of the photo collections of the Rostov Regional Museum of Local Lore which cover the theater history of Rostov-on-Don. The main concept of the paper is the idea of photographic documents as valuable and important visual source. A significant part of the featured documents has been included in the scientific discourse for the first time ever. The article examines the collections related to the history of theaters and theater associations as well as the collections of the most important figures in the theatrical life of Rostov-on-Don. The data is given in chronological order.
Keywords: photography, visual sources, history, Rostov-on-Don, theatre.

MILOVANOVA SVETLANA. NIKOLAI GOGOL'S CHARACTERS ON STAGE — RETROSPECTIVE OF PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE NIKOLAI GOGOL HOUSE (MOSCOW)

The article studies the theater-related photographs from the collection of the N. V. Gogol Memorial Museum. Theatricality in good sense was an integral part of Gogol's oeuvre. The theater photo collection is closely connected with the museum's exposition, where a special exhibition hall is dedicated to the stage performance of the writer's first play *The Government Inspector*. Not only Gogol's plays, but his other works as well have always been much-in-demand in theater and in cinema. The collection comprises photographs of theater performances and portraits of leading actors of the Russian theater from the 19th to the 21st century.
Keywords: N. V. Gogol, *The Government Inspector*, play, museum, photography, collection.

CHEREPANOVA LARISA. COLLECTION OF SIGNED PHOTOGRAPHS FROM THE MUSEUM OF THE STATE ACADEMIC BOLSHOI THEATER OF RUSSIA

The paper presents an overview of photographs from the museum's collection signed by the actors and stage directors of the Bolshoi Theater, composers, guest performers and other theater figures. The article explores the history of the collection's creation and development, which dates from 1873 and up to now. It examines the acquisition details and attribution matters as well as future goals and tasks of the constantly growing collection. Thus, the author gives proof of the importance and historical value of photographic documents that help to recreate the atmosphere of the long gone age, check up on the facts and learn much about the work and relationships within the theater troupe. The article was included in the printed edition dedicated to the 100th anniversary of the Bolshoi Theater Museum (2018).
Keywords: museum, Bolshoi Theater, signed photographs.

SOVIET THEATER PHOTOGRAPHS

VOROBIEVA MARGARITA. PHOTO CHRONICLE OF STAGE PRODUCTIONS OF MUSICAL WORKS BY T. N. KHRENNIKOV (BASED ON THE MATERIALS FROM THE COMPOSER'S ARCHIVE AT THE RUSSIAN NATIONAL MUSEUM OF MUSIC)

The paper presents an overview of photographs from the collection of the composer Tikhon Khrennikov, who was also known for his woks for musical and drama theaters. His music pieces for theater performances are admired and popular among audiences. The composer's collection includes photographs of more than 15 theatrical productions featuring his music. During the preparation of the paper the attribution of photographs has been carried out; they have identified the photographers, captured persons and performances and have checked the dates of shooting.
Keywords: T. N. Khrennikov, attribution, performance, opera, ballet, operetta.

GINZBURG TATIANA. OPERETTAS BY YURI MILYUTIN ON SOVIET AND FOREIGN STAGE. BASED ON THE PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN NATIONAL MUSEUM OF MUSIC

The article analyzes selections of theater-related photographs from the collection of the Russian National Museum of Music. These photographs recreate the history of Yury Milyutin's operettas on theater stage. Milyutin is known as one of the creators of the Soviet operetta. His musical comedies were performed in many cities of the USSR, and also enjoyed great success with the audience in the countries of the Communist bloc — Poland, Bulgaria, Romania, Czechoslovakia, Hungary, and the GDR. In the photographs one can see the leading operetta actors in stage costumes and other interesting details of the performances. Special attention is paid to a variety of photo albums from the personal collection of Yury Milyutin.
Keywords: operetta, musical theater, The Russian National Museum of Music, Yuri Milyutin.

KIRSANOVA EVGENIYA. THE LAST YEARS OF ACTIVITY OF THE REGIONAL CHINESE THEATER IN VLADIVOSTOK (1936–1938): FROM THE COLLECTION OF NEGATIVES BY N. A. NAZAROV

The paper examines the collection of negatives depicting activities of the Chinese theater in Vladivostok, which were created by the local photographer N. A. Nazarov in 1936–1938. The article gives a brief history of the theater paying attention to the characteristic features of the traditional theater: the list of actors and their role specialization, costumes and makeup, set designs, and staged plays. By means of the photographs the author explores the changes in the theater's activities occurred under the influence of the Soviet authorities. The paper also describes the process of attribution of photographs.
Keywords: theatre photography, Chinese theatre, role specialization, Chinese Working Youth Theatre, Soviet printed media, Soviet deportations of Chinese citizens.

KOLODKA IRINA. THEATER PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE MURMANSK REGIONAL MUSEUM OF LOCAL LORE

The article is the first attempt to analyze the museum's photo collection dedicated to theater photography. The museum's photo collection comprises over fifty thousand items. The photographs are not arranged by subjects and the theater-related pictures do not form a separate selection as well. Previously no attempts have been made to calculate the proportion of theater-related photos in the collection. In the course of the research all the related photographs have been identified, counted up, described and reviewed and provided with data concerning the history of their acquisition.
Keywords: photography, theater, museum, theater photography, performance, Murmansk.

NIKITINA IRINA. NAVAL THEATER: FRAGMENTS OF A PHOTOGRAPHIC CHRONICLE (FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM-RESERVE OF THE HEROIC DEFENSE AND LIBERATION OF SEVASTOPOL)

The article covers a number of photographs from the collection of the Museum-Reserve of the Heroic Defense and Liberation of Sevastopol, revealing important pages in the history of the B. Lavrenev Drama Theater of the Black Sea Fleet. In the course of the research they have found out that these photographic documents can shed light on certain stages of the theater's development. They have also analyzed the photos in order to understand their potential for usage within the activities of the museum-reserve. The analysis of this material has showed that the photographs depict the most interesting and important events in the history of the theater. The photographs require further study.
Keywords: theater, play, performances, fleet, photographs, history.

PALITSKAYA TATIANA. A SET DESIGN BY EL LISSITZKY FOR THE UNREALIZED STAGE PRODUCTION OF SERGEI TRETYAKOV'S PLAY *I WANT A CHILD* IN PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE STATE TRETYAKOV GALLERY

The article examines the matters and characteristic features of the socialist way of life propaganda in theater productions of the late 1920s in the USSR by means of the photographs from the personal archive of L. M. Lissitzky kept at the State Tretyakov Gallery. The photographs depicting the lost model of the transformable set design created by the artist for the controversial play by S. M. Tretyakov *I Want a Child* in the Vsevolod Meyerhold Theater are an interesting and important evidence of the search for new media in Soviet theatrical art. The cooperation between Tretyakov, Meyerhold and Lissitzky, the prominent representatives of the literary, theater and artistic avant-garde led to the creation of a controversial performance at the specially designed theater building. However, the play was banned for moral and ethical reasons.
Keywords: constructivism, photography, avant-garde, theatre, performance, architecture.

PUDALOVA ANNA. ACTORS AND CHARACTERS: THEATER PRODUCTIONS OF GORKY (NIZHNY NOVGOROD) THEATERS IN THE PHOTOGRAPHS FROM THE NIZHNY NOVGOROD REGIONAL STATE ARCHIVE OF AUDIOVISUAL DOCUMENTS

The collection of the Nizhny Novgorod Regional State Archive of Audiovisual Documents contains the photographs by various artists illustrating the activities of the major Gorky (Nizhny Novgorod) theaters from the early 20th century to the 1990s. The article reviews and analyses the photographs taken at the performances of the Young Spectator's Theater, the Puppet Theater and the Drama Theater, as well as the portraits of the founders of the abovementioned theaters: Maxim Gorky and Feodor Chaliapin, G. A. and T. I. Yavorovsky, renowned directors N. I. Sobolshchikov-Samarin, N. A. Pokrovsky and O. B. Ellinsky, leading actors and others public figures who contributed a lot to the creation and development of Gorky (Nizhny Novgorod) theaters and their repertoires.
Keywords: State Archive, audiovisual documents, Nizhny Novgorod region, photo document, theater, actors, characters.

RATOMSKAYA YULIA. PROVINCIAL THEATER ACTORS IN THE PHOTOGRAPHS OF 1920S–1930S FROM THE VLADIMIR N. LAPTEV-RATOMSKY'S ARCHIVE

In the archive of Vladimir Laptev-Ratomsky (1891–1965), theater and film actor, People's Artist of the RSFSR, there is an album which includes a collection of photographs, letters, and performance programs dating from 1918 to the 1930s. These documents are an important source for studying the Russian and Soviet provincial theaters. The album's photographs provide an opportunity to explore the characteristic features of different genres of provincial theater photography. In the course of research they have revealed the name of a theater photographer N. Struk, who worked in the early 1920s, presumably in Tula.
Keywords: Vladimir Laptev-Ratomsky, provincial theater, theater photography, photographer N. Struk, Vsevolod Meyerhold, Fyodor Komissarzhevsky, actor Vladimir Davydov, director Foma Stroganov.

SABUROVA TATIANA. GRAND BALLET OF YEVGENY UMNOV

The article *Grand Ballet of Yevgeny Umnov* is a part of a larger work *The Art of Movement in Photographs* and is dedicated to the oeuvre of the prominent Soviet and Russian photographer Yevgeny Umnov.
Keywords: ballet, Yevgeny Umnov, archive, theater photography.

COLLECTIONS OVERVIEW

FILIPPOVA ELENA. MEMORIAL COLLECTION OF PHOTOGRAPHS AND DOCUMENTS OF MILITARY COMMANDER N. G. SOLOMATIN FROM THE COLLECTION OF THE TOTMA MUSEUM ASSOCIATION

The article studies the biography of Totma military commander N. G. Solomatin by means of the photo documents from the museum's collection. Although the biographical data on Solomatin is scarce and does not allow tracing his professional career in detail, the analysis of photo documents gives an opportunity to learn some facts about his life story and geographical milestones of his military career path. The paper presents a body of photo documents which comprises more than 50 photographs taken by renowned photographers including A. A. Otsup, the Carbini Brothers, A. A. Semenko and J. Indurgsky. The photographs cover the period from 1890 to 1912.
Keywords: photo negative collection, N. G. Solomatin, military commander, photographers, positives, photographs.

FOMINA VERA, FOMINA DARIA. UNCLE LENYA'S WORLD. A CHRONICLE OF A VILLAGE IN A BIG COUNTRY (FROM THE COLLECTION OF THE V. N. POLIVANOV AKSHUAT HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC MUSEUM)

The V. N. Polivanov Akshuat Historical and Ethnographic Museum has a collection of negatives that cover the history of Akshuat village in the Baryshsky district of the Ulyanovsk region from 1946 to 1970. The collection includes more than 1.5 thousand photographs (on glass and film) taken by the veteran of the Great Patriotic War Alexei Koblov (1920–1999). He started creating a photo chronicle of the village after returning home from Germany with a captured camera. The museum's photo collection is divided into several subject sections: family, school, collective farm, children, Black River, first-aid post, houses, streets, church, boarding school, pioneer camp, and arboretum. Most of the negatives are digitized and recorded on electronic media. Thanks to this archive one can receive a unique opportunity to travel back in time to the small village of Akshuat of the post-war age.

Keywords: village, veteran, negative, photograph, Akshuat, A. F. Koblov.

MITYURIN DMITRY. INTERNET MUSEUM OF JSC "LENHYDROPROJEKT" AS A TOOL FOR STUDYING AND POPULARIZING PHOTO DOCUMENTS ON THE HISTORY OF THE HYDROPOWER INDUSTRY

The article tells about the creation of the Internet Museum of Design and Survey Institute of JSC "Lenhydroprojekt." The scanning of photographic albums allowed the systematization of information on certain objects, as well as the preparation of references on the history of their design and construction. The materials received were converted into electronic presentations and posted in Internet. The use of IT technologies in exposition activities has made the unique photo albums previously stored in showcases and storage rooms available for viewing by a wide audience.

Keywords: Internet museum, photographic albums, hydropower engineering, JSC "Lenhydroprojekt".

Сведения об авторах

Валова Мария Сергеевна, старший научный сотрудник отдела рукописей Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея»; ValovaMs@tretyakov.ru

Воробьева Маргарита Зотиковна, кандидат философских наук, доцент, научный сотрудник отдела документов и личных архивов Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российский национальный музей музыки»; vorobieva@music-museum.ru

Гинзбург Татьяна Валерьевна, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российский национальный музей музыки»; ginzburg@music-museum.ru

Зайчухина Анна Валериевна, хранитель музейных предметов I категории Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»; zaichuhina@vladmuseum.ru

Кирсанова Евгения Сергеевна, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный объединенный музей-заповедник истории Дальнего Востока имени В. К. Арсеньева»; yarutt@mail.ru

Китаев Александр Александрович, независимый исследователь, историк фотографии, фотограф, куратор; foto@kitaev.spb.ru

Колодка Ирина Васильевна, специалист по экспозиционно-выставочной деятельности экспозиционно-выставочного отдела Государственного областного автономного учреждения культуры «Мурманский областной краеведческий музей»; irakolodka@mail.ru

Лаврова Дарья Владимировна, старший научный сотрудник отдела фотонегативных документов Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина»; dasha17961@yandex.ru

Мартынова Светлана Викторовна, научный сотрудник Государственного бюджетного учреждения культуры Ростовской области «Ростовский областной музей краеведения»; s.martynova1512@yandex.ru

Матвеева Екатерина Михайловна, старший научный сотрудник отдела фондов, хранитель коллекции «Фотографии» Муниципального бюджетного учреждения «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»; katrinav15@mail.ru

Милованова Светлана Евгеньевна, главный хранитель Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Дом Н. В. Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека»; svet.milovanova@inbox.ru

Миронова Наталия Николаевна, научный сотрудник научно-фондового отдела, хранитель фонда «Фотография мемориальная и фонотека» Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»; natniklun@yandex.com

Митюрин Дмитрий Васильевич, главный специалист АО «Ленгидропроект»; MityurinDV@lhp.ru

Никитина Ирина Витальевна, кандидат исторических наук, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»; IrinaNikita@yandex.ru; i.nikitina@sevmuseum.ru

Никитина Полина Александровна, заведующая отделом хранения фондов Государственного автономного учреждения культуры Ярославской области «Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»; Linaju@mail.ru

Палицкая Татьяна Рэмовна, старший научный сотрудник, хранитель фонда редкой фотографии Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея»; tapal64@yandex.ru

Полубнева Юлия Анатольевна, хранитель фонда фотографий Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российская государственная библиотека искусств»; blackandwhite-78@mail.ru

Пудалова Анна Павловна, помощник проректора Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского»; anna.pudalova@mail.ru

Ратомская Юлия Владимировна, ученый секретарь Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева»; ratomskaya@inbox.ru

Сабурова Татьяна Григорьевна, исследователь истории русской фотографии XIX–XX веков; tgsaburova@yandex.ru; nata9028586@ya.ru

Талипова Галина Сергеевна, старший научный сотрудник отдела истории науки и техники и изучения коллекции Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Политехнический музей»; gstalipova@polytech.one

Терентьева Ирина Олеговна, научный сотрудник, хранитель Отдела истории русской культуры Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Эрмитаж»; ira.terentieva@gmail.com

Трошина Светлана Владимировна, старший научный сотрудник, хранитель отдела хранения фотографий Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева»; sv-troshina@inbox.ru

Филиппова Елена Валериевна, заведующая архивным отделом, хранитель коллекции «Фотонегатека», Муниципального бюджетного учреждения культуры «Тотемское музейное объединение»; totmafond@mail.ru

Фомина Вера Петровна, заведующая музеем Муниципального автономного учреждения культуры «Управление по делам культуры и организации досуга населения» Муниципального образования «Барышский район» Ульяновской области «Акшуатский историко-этнографический музей имени В. Н. Поливанова»; vpfomina@mail.ru

Фомина Дарья Александровна, кандидат биологических наук, заведующая отделом природы Областного государственного бюджетного учреждения культуры «Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова»; uokm_priroda@mail.ru

Харлова Елена Львовна, научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российский национальный музей музыки»; harlova@music-museum.ru

Черепанова Лариса Игоревна, старший научный сотрудник, хранитель фондов фотографий с автографами, программ, либретто, нотных изданий Музея Государственного академического Большого театра России; lari_ch@mail.ru

About the Authors

Valova Maria, Senior Research Associate, Department of Manuscripts, State Tretyakov Gallery; ValovaMs@tretyakov.ru

Vorobieva Margarita, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Research Associate, Documents and Personal Archives Department, Russian National Museum of Music; vorobieva@music-museum.ru

Ginzburg Tatiana, Senior Research Associate, Russian National Museum of Music; ginzburg@music-museum.ru

Zaichukhina Anna, Curator of Museum Items of the 1st Category, State Vladimir-Suzdal Historical, Architectural and Art Museum-Reserve; zaichuhina@vladmuseum.ru

Kirsanova Evgeniya, Senior Research Associate, Vladimir K. Arseniev Museum-Reserve of the Far East History; yarutt@mail.ru

Kitayev Alexander, Independent Researcher, Historian of Photography, Photographer, Curator; foto@kitaev.spb.ru

Kolodka Irina, Specialist in Exposition and Exhibition Activities, Exposition and Exhibition Department of the Murmansk Regional Museum of Local Lore; irakolodka@mail.ru

Lavrova Daria, Senior Research Associate, Department of the Photo Negative Documents, A. Bakhrushin State Central Theater Museum; dasha17961@yandex.ru

Martynova Svetlana, Research Associate, Rostov Regional Museum of Local Lore; s.martynova1512@yandex.ru

Matveyeva Ekaterina, Senior Research Associate, Curator of Photograph Collection, Dmitrov Kremlin Museum-Reserve; katrinav15@mail.ru

Milovanova Svetlana, Chief Curator, Nikolai Gogol's House — Memorial Museum and Scientific Library, Moscow; svet.milovanova@inbox.ru

Mironova Natalia, Research Associate, Curator of the Music Library and Memorial Photographs Collection, Abramtsevo State Historical, Art and Literary Museum-Reserve; natniklun@yandex.com

Mityurin Dmitry, Chief Specialist, JSC "Lenhydroprojekt;" MityurinDV@lhp.ru

Nikitina Irina, Candidate of Historical Sciences, Chief Research Associate, State Museum of Heroic Defense and Liberation of Sevastopol; IrinaNikita@yandex.ru; i.nikitina@sevmuseum.ru

Nikitina Polina, Head of the Collection Preservation Department, Yaroslavl State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve; Linaju@mail.ru

Palitskaya Tatiana, Senior Research Associate, Curator of the Rare Photograph Collection, State Tretyakov Gallery; tapal64@yandex.ru

Polubneva Yulia, Curator of the Photograph Collection, Russian State Art Library; blackandwhite-78@mail.ru

Pudalova Anna, Vice-Rector Assistant, National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod; anna.pudalova@mail.ru

Ratomskaya Yulia, Academic Secretary, Shchusev State Research Museum of Architecture; ratomskaya@inbox.ru

Saburova Tatiana, Researcher and Historian of Russian Photography of the 19th–20th Centuries; tgsaburova@yandex.ru; nata9028586@ya.ru

Talipova Galina, Senior Research Associate, Department of History of Science and Technology and Collection Studies, Polytechnic Museum; gstalipova@polytech.one

Terentieva Irina, Research Associate, Curator of the History of Russian Culture Department, State Hermitage Museum; ira.terentieva@gmail.com

Troshina Svetlana, Senior Research Associate, Curator of the Photograph Preservation Department, Shchusev State Research Museum of Architecture; sv-troshina@inbox.ru

Filippova Elena, Head of the Archive Department, Curator of the Photo Negative Collection, Totma Museum Association; totmafond@mail.ru

Fomina Vera, Head of the V. Polivanov Akshuat Historical and Ethnographic Museum, Ulyanovsk Region; vpfomina@mail.ru

Fomina Daria, Candidate of Biological Sciences, Head of the Nature Department, I. Goncharov Ulyanovsk Regional Museum of Local Lore; uokm_priroda@mail.ru

Harlova Elena, Research Associate, Russian National Museum of Music; harlova@music-museum.ru

Cherepanova Larisa, Senior Research Associate, Curator of the Signed Photograph, Program, Libretto and Printed Music Collection, Museum of the State Academic Bolshoi Theater of Russia; lari_ch@mail.ru

ТЕАТР ФОТО-ГЕНИЧЕН

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

РОССИЙСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

БАХРУШИНСКИЙ МУЗЕЙ

ТРИ ВЕКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ

14.04 — 28.05

БОЛЬШАЯ МОРСКАЯ, 35

АВТОРАДИО · metro · НТВ · interfax · САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЕ ВЕДОМОСТИ · ТЕЛЕКАНАЛ ТЕЛЕДОМ

Сборник докладов конференции «Фотография в музее»

РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

Редакция: РОСФОТО
190000, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 35;
Тел./факс +7 (812) 500–70–00; e-mail: office@rosphoto.org

Издательство: СПБ ОО «Санкт-Петербургское общество «А–Я»
191023, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 60; www.a-ya.org, office@a-ya.org

Подписано в печать 05.04.2023. Формат 60×90/8. Печать офсетная. Тираж 400 экз. Заказ № 86

Отпечатано в ООО «Ресурс», 199178, Санкт-Петербург, 10-я линия В.О., д. 57, лит. А