МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

Государственный
музей архитектуры
им. А. В. Щусева

Сборник докладов конференции «Фотография в музее»

Санкт-Петербург
2025

Сборник докладов конференции
«Фотография в музее» 2025 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:
директор выставочных и издательских программ А. В. Максимова
заместитель генерального директора по научно-методической работе М. Г. Дынникова
заместитель главного хранителя музейных предметов В. А. Гусак
специалист по изучению и популяризации предметов музейного фонда Е. В. Бархатова

В сборнике публикуются доклады конференции «Фотография в музее»,
ежегодно проводимой Государственным музейно-выставочным центром РОСФОТО.
В 2025 году тема конференции — «Фотография и архитектура».

Выпускающий редактор: М. Г. Дынникова
Ответственный редактор: Е. А. Антонова
Литературный редактор: М. В. Скворцова
Переводчик: Е. В. Борисов
Корректор: Е. В. Величкина
Оригинал-макет, верстка: А. Л. Макаров

Фото на обложке: Э. Бош Кано. Гранада. Альгамбра. Львиный дворик. 1880-е. © РОСФОТО

ISSN: 2618-6683

© РОСФОТО

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 5

ФОТОГРАФИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

А. В. Зайчухина 6
Памятники архитектуры Владимира на фотографиях и открытках 1870–1910-х годов в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника

С. В. Колоскова 12
Фотограф-архитектор Н. Н. Ушаков: по материалам собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева

Е. М. Матвеева 19
Крымские фотографии в собрании Музея-заповедника «Дмитровский кремль» как иллюстрации дневника Дмитрия Алексеевича Милютина

Н. Н. Миронова 26
Архитектурный облик подмосковной усадьбы Ахтырка середины 1880-х — 1910-х годов в фотографиях

П. А. Никитина 32
Памятники архитектуры Ярославской области в работах фотографов второй половины XIX — XX века (из собрания Ярославского музея-заповедника)

Н. Г. Никифорова 38
Коллекция фотографа Б. Н. Меншуткина: история строительства Санкт-Петербургского политехнического института

Е. П. Прокина 45
Особенности видовой съемки Вениамина Метенкова на примере фотографий дореволюционного Екатеринбурга

Ю. В. Ратомская 51
Архитектурные фотографии Умбрии второй половины XIX — начала XX века в собрании Музея архитектуры им. А. В. Щусева

В. М. Тарасова 59
Фотографическое наследие М. П. Дмитриева — основа для изучения памятников архитектуры городов Поволжья

С. В. Трошина 65
Видовые и панорамные фотографии Константинополя второй половины XIX — первой четверти XX века из собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева

А. Ф. Эсоно 72
Архитектура как основной сюжет: испанская туристическая фотография конца XIX века из собрания РОСФОТО

СОВЕТСКАЯ И ПОСТСОВЕТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

М. И. Амелина 77
Москва 1920-х годов в фотографиях из архива Государственной Третьяковской галереи

Е. В. Ариштович, А. В. Барышев 83
Сельская архитектура 1960–1980-х годов в объективе камеры Николая Шалькова

И. Н. Дементьева 87
Фотографии архитектурных объектов города Тулы, возведенных в XVI–XX веках, в коллекции Тульского музейного объединения

Н. В. Мельникова 95
Фотография как исторический источник в процессе реставрации и музеефикации памятников авангарда 1920–1930-х годов (на примере дома-мастерской К. С. Мельникова)

Н. В. Молодцова 102
Облик городов Подмосковья на фотографиях 1950–1960-х годов из фондов музея «Новый Иерусалим»

К. Ч. Муртузова 109
Архитектура в фотографиях «Ленинградского цикла» Бориса Кудоярова (из собрания РОСФОТО)

И. В. Никитина 114
«Альбом проектов Управления главного архитектора г. Севастополя» 1947 года — свидетельство рождения новой архитектуры послевоенного города

Т. Р. Палицкая 118
Архитектурная фотография в собрании фотоархива Государственной Третьяковской галереи

ОБЗОРЫ КОЛЛЕКЦИЙ. ИКОНОГРАФИЯ

В. В. Глазков 125
Музейный проект «Проявление» как средство изучения и популяризации истории архитектуры Тулы XIX–XX столетий

И. В. Малкаева 130
Фотографии и чертежи 1909–1917 годов из собрания архитектурного класса Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств

М. С. Родигина, А. А. Козлов, Л. И. Старилова 135
Архитектурная фотография в составе архива царскосельского архитектора С. А. Данини

Аннотации статей 140
Summaries 144
Сведения об авторах / About the Authors 148



Б. П. Кудояров. Ленинград в блокаде. Ленинград. 1942 (печать 1970-х). Желатиносеребряный отпечаток. 26,1 × 18,2. КП 8/161.
© РОСФОТО

ОТ РЕДАКЦИИ

Конференция «Фотография в музее» является частью «Программы сохранения фотодокументов, входящих в состав государственных фондов Российской Федерации» — важнейшейпрограммы, реализуемой РОСФОТО как научно-методическим центром. Одна из основных задач программы — обеспечение доступа к фотографическим коллекциям, находящимся на хранении в российских музеях, архивах и библиотеках, расширение знаний о их составе и содержании, а также о подходах и принципах комплектования фотофондов и методах атрибуции фотоизображений.

В течение многих лет конференция остается крупнейшей площадкой для обмена опытом и профессионального общения специалистов и всех интересующихся историей фотографии. С начала 2000-х годов в рамках научного форума регулярно обсуждаются общие вопросы работы с фондами и государственными коллекциями, а также темы, связанные с разнообразием жанров, направлений, историческим и художественным развитием искусства светописи.

Тема конференции 2025 года — «Фотография и архитектура». В этом году соорганизатором и активным участников конференции стал Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева — один из крупнейших в мире научных центров по изучению и популяризации архитектурного наследия. Устроители форума предложили обсудить проблематику ценности фотографического наследия, связанного с архитектурной фотосъемкой. Исследователям из музеев и архивов представилась возможность рассказать о фотофиксации архитектурных сооружений, изменениях городской среды, о том, как полученные снимки помогают в реставрации и восстановлении изначального облика архитектурных достопримечательностей. Не менее важной остается актуализация коллекций, находящихся на государственном хранении, и атрибуция фотоматериалов. Обращение к наследию фотографов, занимавшихся съемкой архитектурных объектов, фактам биографии, а также изучение особенностей их работы обогащают историю российской светописи ценными сведениями. Тема 2025 года вызвала живой отклик среди хранителей и сотрудников музеев, о чем свидетельствует география и профиль организаций — участников форума. Сборник докладов конференции отражает весь спектр обсуждаемых вопросов и в дальнейшем может быть востребован самыми разными специалистами в области архитектуры и фотографии.

А. В. Зайчухина

Памятники архитектуры Владимира на фотографиях и открытках 1870–1910-х годов в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника

Коллекция «Фотографии» Государственного Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (далее — ГВСМЗ) в настоящее время насчитывает 8662 предмета основного и 3054 предмета научно-вспомогательного фондов. Большую часть коллекции составляют изображения памятников архитектуры, виды города Владимира, а также населенных пунктов Владимирского края. Регион является одним из наиболее богатых в России по количеству и многообразию сохранившихся памятников русской архитектуры, созданных в разное время. Их история охватывает длительный период начиная с XII века. Они свидетельствуют о жизни народа, развитии национальной культуры, художественных вкусах, строительном искусстве. В данной статье речь пойдет о фотографиях, связанных с архитектурой Владимира, датируемых 1870–1910-ми годами.

Владимир, один из древнейших русских городов, сохранил большое число памятников древнерусского зодчества. Его исторический центр является памятником истории и градостроительства. Здесь находятся как самые значительные архитектурные достопримечательности XII–XX веков, так и множество других, представляющих интерес и заслуживающих внимания. В фондовой коллекции «Фотографии» ГВСМЗ 39 панорам с видами Владимира. Половина из них — южная панорама с рекой Клязьмой, виды со стороны реки и из города на округу. На снимках запечатлены Мономахов город, западная и восточная части; хорошо виден рельеф построек, подробности архитектурно-ландшафтного облика, городского и обывательского хозяйства. На этих изображениях также присутствуют основные архитектурные доминанты — Успенский и Дмитриевский соборы (XII век), приходские церкви, центральная улица[1], улицы на склонах холмов, комплекс построек железной дороги.

Интересны три южные панорамы с видами спусков от Дмитриевского собора — с соборами и зданием Присутственных мест, губернаторским домом. Три восточные панорамы включают Богородице-Рождественский мужской монастырь, район вокзала и пойму реки Клязьмы. На западных панорамах — часть города от Большого бульвара[2] до Золотых ворот. Одна из них снята со Студеной горы. К северным панорамам относятся виды со стороны Юрьевской заставы из-за реки Лыбеди, панорама Торговой площади с Успенским (Княгининым) женским монастырем. Хронологические рамки панорамных снимков — 1870–1910-е годы. Они выполнены фотографами Н. П. Грачевым[3], Я. Я. Мелеховым[4], В. И. Кореневым[5], Б. С. Перфильевым, В. В. Иодко[6], В. Г. Кукушкиным[7].

В раздел «Улицы» коллекции «Фотографии» ГВСМЗ объединено 36 предметов. Они представляют главную площадь города — Соборную, Большую Московскую улицу с западной и восточной стороны, Дворянскую улицу, Большую Нижегородскую улицу на разных участках, Девическую, Муромскую, Мироносицкую[8], Воскресенскую[9] улицы, Никитскую улицу с Никитской церковью, Боголюбовский переулок[10] с Троицким валом, Куткин переулок[11]. Хронологические рамки снимков — 1870-е — 1908 год. Работы выполнены фотографами В. В. Иодко, Н. П. Грачевым, В. Г. Кукушкиным, Н. С. Степановым, В. И. Кореневым, Я. Я. Мелеховым.

Фотографии этой группы содержат много подробностей: рекламные вывески с надписями, балконы зданий, различные по форме фонари уличного освещения, виды транспорта. Обращает на себя внимание вид Соборной площади и Большого бульвара с часовней и старым зданием Городской управы. Это здание встречается только на данной фотографии, ее автор — Я. Я. Мелехов. Ряд видов Дворянской улицы в одинаковом ракурсе показывает ее изменения: есть изображения еще без лютеранской кирхи и после ее постройки.

Обзор памятников архитектуры в фондовой коллекции «Фотографии» будет неполным без обращения к фондовой коллекции «Открытки» ГВСМЗ. Она является достаточно большой (11 108 предметов основного и 1033 предмета научно-вспомогательного фондов); значительную часть коллекции составляют виды городов и населенных пунктов. Изображений с Владимиром и его памятниками в данной коллекции не меньше, чем в «Фотографиях». Например, владимирский фотограф В. В. Иодко был еще и издателем открыток. Его наследие составило более 170 открыток с изображениями городов Владимирской губернии.

В коллекции «Открытки» к разделу «Улицы» можно отнести около 70 предметов. Широко представлена Большая Московская улица в разных участках, Дворянская, Большая Нижегородская, Мироносицкая, Девическая, Никитская улицы и Куткин переулок. Интересны виды Большой Московской улицы на участке от Соборной площади до Золотых ворот. На них представлены несохранившиеся постройки: часовня Владимирской Божией Матери, Малые торговые ряды, Пятницкая и Николо-Златоврatская церкви, дом Лазарева, дом причта, дом, где жил А. И. Герцен. Подробно представлена Дворянская улица на участке с Золотыми воротами, реальным училищем и женской гимназией и дальняя часть со Студеной горой и Мальцевским ремесленным училищем. На фотографиях и открытках Нижегородской улицы наибольший интерес



В. В. Иодко. Владимир. Золотые ворота. 1909–1917. Открытка черно-белая; бумага; печать. 13,7 × 8,7. В-961/20. ОТ-20. ГК № 2209176. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

представляют несохранившиеся церкви: Ильинская, Богословская и Сергиевская. Последняя стояла посередине проезжей части дороги, так же как в наши дни стоят Золотые ворота.

В коллекции хранятся 17 фотографий конца XIX — начала XX века с видами монастырей Владимира и Боголюбова. К этой группе отнесены виды Богородице-Рождественского, Успенского (Княгинина), Боголюбова и Покровского (с церковью Покрова на Нерли) монастырей. Снимок Рождественской обители представляет собой вид с южной стороны. Рождественский собор постройки XII века перестроен заново в 1858–1868 годах епархиальным архитектором Н. А. Артлебеном, а снесен в 1930 году. Изображений с ним крайне мало. Четыре фотографии показывают архиерейский дом и корпус Христорождественской церкви со двора, еще одна — фасад архиерейского дома со двора и одна — Христорождественскую церковь со стороны Большой улицы. Сейчас эти виды можно сравнивать с современным состоянием памятников.

Успенский (Княгинин) монастырь представлен тремя панорамами: двумя юго-восточными и одной юго-западной. Везде в центре ансамбля — Успенский собор Княгинина монастыря начала XVI века с папертями, выпуклой кровлей (снята в 1960 году), накладной главой поверх барабана со шлемом (снята в 1925 году). Справа — надвратная колокольня, ярусная, со шпилем (снесена в 1932 году). На черно-белой открытке, изданной фотографом В. В. Иодко в 1913 году, монастырь снят с юго-запада. Здесь другой ракурс: видны кельи с двускатными крышами, постройки, сад и некрополь, которые не сохранились.

Свято-Боголюбский женский монастырь в собрании ГВСМЗ представлен шестью фотографиями. Обитель запечатлена на них как со стороны въезда из Москвы, так и с внутренней территории. После закрытия монастыря в 1923 году утрачены многие подробности, например часовня над местом, где лежало тело убиенного в 1174 году князя Андрея Боголюбского. Церковь Рождества Богородицы соединялась в цепь зданий связанными галереями-переходами с лестничными башнями. Северная галерея, сохранившаяся до нашего времени, вела в княжеский дворец. На фотографии последней трети XIX века и на открытке начала XX века видны заложенная арка древней галереи (ее загораживает придел Святого Андрея Боголюбского), а также изменения облика келейного братского корпуса. Наружные виды ансамбля позволяют проследить эволюцию зданий: большой пятиглавый собор Боголюбской иконы Божией Матери (1866) темного цвета, впоследствии он будет покрыт побелкой. На трех фотографиях запечатлен приписанный в 1794 году к Боголюбскому Покровский монастырь с храмом XII века. В наши дни храм стоит на холме посреди заливного луга. В XIX веке здесь был целый ансамбль с колокольней и церковью.

Дмитриевский собор XII века изображен на 26 черно-белых фотографиях. На восьми из них представлен общий вид здания. Наиболее ранние снимки сделаны И. Ф. Барщевским в 1883 году. Автором двух является В. Г. Кукушкин. На этих отпечатках заметны темный цвет стен и белый — рельефа. В таком виде храм существовал с 1847 по 1883 год.

На других изображениях — собор с белыми стенами и темными рельефами. Примечательны некоторые подробности: кровля с позакомарным покрытием прячет постамент барабана; капители с маленькими металлическими кровельками; на куполе восьмиконечные звезды; на некоторых снимках видна утраченная звонница и плитка, которой вымощен холм с построенным на нем собором. На фотографиях Дмитриевского собора 1882 и 1883 годов над входами видны овальные иконки. После ремонта в 1883 году их убрали. В это же время по сторонам западного портала появились фонари — сначала простой формы, а после ремонта 1895–1896 годов на фигурных кронштейнах. Двери также менялись: до 1883 года они темные, имели наружную решетку, позже, вероятно после ремонта 1895–1896 годов, появились металлические наружные двери — светлые с темными полосами. Почти везде видна металлическая на каменном цоколе решетка сложного восьмиугольного плана, поставленная в 1843 году и сохранявшаяся до 1931 года. Большая часть дореволюционных фотографий (15 шт.) работы В. И. Коренева, очевидно 1895–1896 годов, показывает собор и рельефы второго яруса по фасадам и пряслам. Съемка выполнена с лесов. На десяти открытках памятник отображен, каким он был в период с 1883 по 1917 год.

Успенский собор XII века представлен в коллекции «Фотографии» ГВСМЗ на 104 снимках 1870–1910-х годов. Ценными являются фотографии, показывающие собор до реставрации. На них он запечатлен с угловыми



В. В. Иодко. Владимир. Главная улица. 1909–1913. Открытка черно-белая; бумага; печать. 8,9 × 13,7. В-29397. ОТ-3200. ГК № 2209229. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

кирпичными контрфорсами, с четырехскатной кровлей, луковичными главами. Центральная глава темного цвета, боковые главы — светлые. На снимках, сделанных с разных ракурсов с нескольких сторон, хорошо виден весь ансамбль с Георгиевским приделом и колокольней, оградой, входными воротами и лестницей. Большинство фотографий выполнено В. И. Кореневым, Я. Я. Мелеховым и, предположительно, В. Г. Кукушкиным.

В особую группу следует выделить 87 отпечатков, запечатлевших процесс реставрации Успенского храма в 1888–1891 годах. Реставрацию снимали три местных фотографа: Я. Я. Мелехов (1888, 1891), И. М. Зборомирский (1889, 1890), Н. А. Тишнер (1889–1891). На снимках отражены важнейшие виды работ. Данные фотографии были подробно исследованы и описаны заведующей сектором ГВСМЗ по изучению памятников архитектуры и хранителем фондовой коллекции «Белый камень» Т. П. Тимофеевой, которая является автором многих публикаций по истории памятников архитектуры Владимира и Суздаля. Снимки, на которых зафиксирован процесс реставрации собора, представляют интерес для специалистов и являются ценнейшими документами по истории храма. Некоторые фотографии имеют автограф графини П. С. Уваровой — председателя Московского археологического общества. Один кадр этой серии показывает освящение собора 29 сентября 1891 года.

На 12 открытках 1904–1917 годов Успенский собор представлен с северной, западной и восточной стороны. Открытки выпущены фотографами В. В. Иодко и М. В. Петровым во Владимире, товариществом «Контрагент печати» и фототипией «Шерер, Набгольц и К°» в Москве.

В коллекции фотографий ГВСМЗ тематический раздел церквей Владимира составляют 11 фотографий, выполненных в 1870–1910-х годах. В основном это приходские церкви, как существующие, так и утраченные. Представлены следующие здания: Николо-Галейская (1735), Никитская (1765), Мироносицкая (1776), Спасо-Преображенская (1778), Сергиевская (1779), Георгиевская (1784), Воскресенская (1789) церкви и часовня Владимирской Божией Матери (1797). Авторами являются владимирские



В. Г. Кукушкин. Владимир. Общий вид Рождественского монастыря. Из набора фотографий с видами Владимира и Боголюбова. 1882. Фотобумага, картон; сепия, альбуминовая печать. 20 × 27 (изображение); 30,5 × 41,5 (паспарту). В-1332/1. ФТ-1584. ГК № 2346132. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник



В. Г. Кукушкин. Владимир. Кафедральный Успенский собор. Из набора фотографий с видами Владимира и Боголюбова. 1882. Фотобумага, картон; сепия, альбуминовая печать. 25,1 × 21 (изображение); 41,5 × 30,5 (паспарту). В-1332/5. ФТ-2100. ГК № 2345444. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

фотографы В. Г. Кукушкин, Я. Я. Мелехов, Н. В. Буякович, В. В. Иодко. Отпечатки Кукушкина и Мелехова подробно показывают церкви и прилегающую территорию. Хорошо видны элементы зданий: окна, решетки, двери, водостоки, ограды и т. д. Фотографии Буяковича очень редки, возможно, из-за того, что он работал совсем недолго. Особую ценность имеют снимки снесенных в 1929 году церквей — Мироносицкой и Сергиевской. Открыток с видом этих зданий сохранилось всего три. Несколько экземпляров с изображением часовни Владимирской Божией Матери и Успенского собора, а также с видами Богословской (1775), Спасской (1778), Сергиевской церквей, костела Розария Божией Матери (1894) и храма Михаила Архангела (1893).

Белокаменные Золотые ворота, памятник архитектуры XII века, в коллекции ГВСМЗ представлены на семи фотографиях и двух десятках открыток. Фотографии выполнены Я. Я. Мелеховым, В. И. Кореневым и, предположительно, В. Г. Кукушкиным. Установленное время проведения ремонтных работ позволило датировать фотографии. Так, в 1893 году здание Золотых ворот ремонтировали снаружи: меняли и красили медянкой все крыши и желоба, меняли все оконные рамы и стекла, вычинивали белый камень цоколя, стен, крылец, перемычек, врубали скобы, ставили железные связи[12]. С восточной и западной стороны над проездной аркой ворот располагались наружные иконы в киотах. На некоторых снимках трудно, но все же удается рассмотреть с восточной стороны силуэт Богородицы на иконе. На четырех фотографиях работы В. И. Коренева представлены земляные шурфы.

Общественные здания представлены на 33 отпечатках: Дворянское собрание, мужская и женская гимназии, Мальцевское реальное училище, Владимирское епархиальное женское училище, почтовая контора, Дворянская богадельня, духовная семинария, казармы Девятого гренадерского Сибирского полка и др. Авторы фотографий — В. Г. Кукушкин, Я. Я. Мелехов, В. И. Коренев, И. И. Мошкин, Н. Г. Мейер, В. В. Иодко, а также владимирские фотографы-любители Н. Николаев, В. И. Заикин, М. И. Яхонтов. Авторство некоторых фотографий не установлено.

В фондовой коллекции «Открытки» имеется 66 предметов с изображениями объектов гражданской архитектуры. На них представлены как здания, упомянутые



Я. Я. Мелехов. Владимир. Плац-парадная площадь. Кон. XIX в. Фотобумага, картон; сепия, альбуминовая печать. 16,5 × 22,2 (изображение); 21,3 × 27,4 (паспарту). В-10386. ФТ-1590. ГК № 2346078. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник



В. Г. Кукушкин. Церковь Покрова на Нерли. Вид Покровского монастыря с севера. Ок. 1881. Фотобумага, картон; сепия, альбуминовая печать. 23,5 × 29 (изображение); 29,7 × 36,9 (паспарту). В-11488. ФТ-1682. ГК № 2345992. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

выше, так и не встречающиеся больше в коллекции: Дом губернатора, Исторический музей, Народный дом, училище для слепых, Летний клуб.

Здание Дворянского собрания и примыкающее к нему здание мужской гимназии выглядят на фотоизображениях В. Г. Кукушкина 1876–1881 годов вытянутым каменным двухэтажным строением в классическом стиле с двумя портиками-ризалитами. Левая половина — Дворянское собрание (1825–1827), с двойными колоннами под выступающим треугольным фронтоном портика. Правая половина — мужская гимназия (1837–1841), с одинарными колоннами под выступающим треугольным фронтоном портика. Окна высокие, с тройным переплетом. В нижнем этаже портика прямоугольные входные проемы. Перед портиком высокое и широкое многоступенчатое крыльцо. Между двумя крыльцами палисадник. На стенах водосточные трубы. Фасад обращен на Большую улицу. Вдоль улицы высажены молодые деревья, саженцы. На фотографиях В. И. Коренева, датируемых 1896–1901 годами, заметно, насколько выросли деревья на противоположной стороне.

Открытки представляют ракурсную съемку здания с запада и востока. Ракурс с юго-запада позволяет рассмотреть лепную скульптуру на архитраве и фронтоне, крыльцо с боковыми подъездами, навес над крыльцом. Ракурс с юго-востока, от Малого бульвара, позволяет лучше увидеть мужскую гимназию с одинарными колоннами под треугольным фронтоном, на высоком цоколе, с многоступенчатым фронтальным крыльцом, огражденным по бокам парапетами. Справа у крыльца



В. Г. Кукушкин. Владимир. Соборная площадь. 1876–1881. Фотобумага, картон; сепия, альбуминовая печать. 21,3 × 30,5 (изображение); 24,3 × 33 (паспарту). В-35130. ФТ-1588. ГК № 2346209. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

деревянный палисадник. На архитраве под фронтоном вывеска с названием. На стенах водосточные трубы. Перед зданием фонари, телеграфно-телефонные столбы, деревья, столбики ограждения тротуара.

На фотографиях и фотооткрытках из собрания ГВСМЗ можно увидеть основные памятники архитектуры города XII — начала XX века, как самые известные, ставшие визитной карточкой города, так и неизвестные и утраченные сооружения. Многие здания показаны в ракурсах, а также с разницей в два-три десятка лет. Таким образом, архитектурные достопримечательности Владимира отражены в фотографиях 1870–1910-х годов в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника достаточно полно. Изображения коллекции «Фотографии» являются ценнейшими документами по истории и реставрации памятников и широко востребованы специалистами самого разного профиля.

---

[1] Участки центральной Большой улицы во Владимире к концу XIX века стали называть Большой Московской и Большой Нижегородской улицами.

[2] С 1899 года — Пушкинский бульвар.

[3] Николай Павлович Грачев (?–?) — владимирский мещанин. Разрешение на открытие фотографии было получено им 17 ноября 1884 года. В 1885–1887 годах фотография находилась во Владимире в доме Философова. В 1885 году Грачев дал подписку бесплатно делать снимки заключенных, этапируемых в Сибирь. Фотография функционировала до 1888 года. С 1888 года работал в Суздале. — *Попов А. П.* Российские фотографы (1839–1930). Словарь-справочник: в 3 т. Коломна, 2013. Т. 1. С. 361.

[4] Яков Яковлевич Мелехов (?–1902 (?)) — владимирский мещанин. Разрешение на открытие фотографии получил 2 марта 1877 года за № 1025. Фотография находилась во Владимире на Большой улице в доме Лопухиной (1877); на Нижегородской улице в доме Вевер (1878–1881); на Большой Нижегородской улице в доме купчихи Лазаревой (1882–1888); на Дворянской улице в доме Бузина (1889–1897) и в доме Драгунова (1901). — *Попов А. П.* Указ. соч. Т. 2. С. 7.

[5] Василий Иванович Коренев (?–?) — крестьянин Смоленской губернии. Фотографию во Владимире держал примерно в 1878–1906 годах. Член Владимирской ученой архивной комиссии (1903–1914). — *Попов А. П.* Указ. соч. Т. 1. С. 631–632.

[6] Виктор Владиславович Иодко (1871–1922) — потомственный дворянин. Разрешение на открытие фотографии было получено им 10 октября 1905 года за № 3563. До апреля 1913 года его ателье находилось в доме Жаровой на углу Вознесенской и Дворянской улиц, рядом с Козловым валом. До В. В. Иодко в этом доме было ателье фотографа Коренева. Мастер был выселен из дома на Дворянской улице по суду из-за начала строительства на этом месте старообрядческого храма. В 1914–1916 годах проживал в доме Ананьина на Большой Московской улице, 7. В 1906 году вышли его первые открытки. Арестован осенью 1919 года, заключен в лагерь принудительных работ, где скончался от сыпного тифа в начале 1922 года. Реабилитирован постановлением Владимирского областного суда 19 февраля 1993 года.

[7] Василий Гаврилович Кукушкин (1843–?) — юрьевский второй гильдии купеческий сын. Разрешение на открытие фотографии получил 16 июля 1874 года согласно свидетельству № 4412. В 1876 году фотография находилась в селе Орехово, неподалеку от Никольской мануфактуры Морозова. Разрешение на открытие фотографии было получено им 22 мая 1876 года за № 2100. Фотография находилась во Владимире на Владимирском городском бульваре (1877), в Пятницком переулке в доме купца Философова (1879–1882) и в доме купца Филаретова (1884). 10 сентября 1883 года В. Г. Кукушкин получил свидетельство № 3934, на основании которого открыл фотографию в Иваново-Вознесенске на улице Пески в доме шуйского мещанина Дмитрия Марковича Арефьева, где и работал до 1888 года. Фотография В. Г. Кукушкина регистрировалась в ежегодных ведомостях фотографий в Иваново-Вознесенске с 1889 по 1902 год.

[8] Ныне — улица Карла Маркса.

[9] Ныне — улица Луначарского.

[10] Ныне — Комсомольская улица.

[11] Ныне — улица Гоголя.

[12] *Тимофеева Т. П.* Золотые ворота во Владимире. М., 2002. С. 49.

С. В. Колоскова

Фотограф-архитектор Н. Н. Ушаков: по материалам собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева

В Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева (далее — Музей) хранится около 1000 единиц фотографий и негативов Николая Николаевича Ушакова[1]. В 1934 году они поступили в только что созданный музей Всесоюзной академии архитектуры (далее — МАА) из недавно расформированных Центральных государственных реставрационных мастерских (далее — ЦГРМ) в составе обширной фотографической коллекции. В инвентарной книге Музея можно прочесть, что 14 апреля 1934 года в МАА из ЦГРМ было передано 36 ящиков с негативами, а днем позже — 11 ящиков с фотоотпечатками. Это иллюстрирует стремительность, с которой создавались и упразднялись в те годы учреждения культуры. ЦГРМ, в свою очередь, были преемниками Московского археологического общества (далее — МАО), расформированного в 1923 году. Архив ЦГРМ был распределен между разными музеями, что впоследствии серьезно осложнило его изучение[2].

При описании изображений в первые годы существования Музея внимание уделялось описанию объекта фотографирования без упоминания фамилии фотографа. Вся коллекция негативов ЦГРМ была принята под № I[3]. В инвентарные книги фамилия Ушакова попала уже позднее, и, таким образом, о принадлежности коллекции Николаю Николаевичу можно говорить лишь условно, поскольку специфика хранения в Музее соответствует архитектурным объектам, а не авторам съемки. Негативы Ушакова находятся в отделе хранения негативов, авторские отпечатки — в отделе хранения фотографий у разных хранителей под разными инвентарными номерами. Их точное количество определить довольно сложно, поскольку в разные годы Музей делал собственные отпечатки с ушаковских негативов, которые впоследствии стали музейными предметами.

На авторских отпечатках фотографа в нижнем углу, как правило, имеется оттиск металлического штемпеля: «Ушаковъ. Москва». Снимки выполнены на высоком художественном уровне в техниках коллодионной или желатиносеребряной печати и содержат изображения архитектурных объектов (общие виды, интерьеры, архитектурные фрагменты, фрагменты росписей, церковные иконостасы и т. д.). Основная работа Ушакова долгие годы была связана с изучением и фиксацией памятников архитектуры и деятельностью МАО.

Вторая половина XIX века в России характеризовалась ростом интереса к ее культурному наследию. По всей стране открывались научно-исторические сообщества, которые занимались изучением и сохранением памятников старины. Крупнейшим из них было Московское археологическое общество, созданное в 1864 году по инициативе графа Алексея Сергеевича Уварова (1825–1884). Круг научной и просветительской деятельности МАО был невероятно широк — от организации археологических раскопок, съездов и выставок до издания научных трудов и попытки составления первого свода памятников в стране[4]. Важной составляющей этой деятельности стала фотофиксация памятников архитектуры, к работе над которой привлекались известные мастера светописи, и одним из них стал Николай Николаевич Ушаков.



Н. Н. Ушаков. Спасо-Преображенский собор. Северный фасад. Чернигов, Украина. 1908. Коллодионный отпечаток. 15,3 × 20,4. ГНИМА ОФ-5199/27.
© Музей архитектуры им. А. В. Щусева



Н. Н. Ушаков. Церковь Святой Параскевы Пятницы. Общий вид с северо-запада. Чернигов, Украина. 1908. Желатиносеребряный отпечаток. 19,8 × 16,6. ГНИМА ОФ-5199/24.
© Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Биографических данных о самом фотографе сохранилось немного. Год и место его рождения точно не установлены. Датой рождения условно считается 10 февраля 1868 года. Место рождения — дом приюта беспризорных в Москве, в Чудовом переулке. Следующие сведения относятся уже к 1894 году, когда Ушаков окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества со званием классного художника-архитектора[5]. Архитектурно-художественное образование и определило его основные творческие интересы.

В 1903 году он становится действительным членом Российского фотографического общества, размещает объявление о покупке подержанной камеры 24 × 30 с объективом для съемки архитектуры. Судя по всему, увлечение фотографией у Ушакова шло параллельно с его работой архитектором. Он участвует в конкурсах на проекты доходных домов, трудится в Управлении московскими городскими бойнями[6].

Первой его крупной работой в качестве профессионального фотографа стала съемка памятников архитектуры Черниговской губернии по заданию МАО. Эта работа была приурочена к XIV Археологическому съезду, который состоялся в 1908 году.

Всероссийские археологические съезды, организованные МАО, проводились с 1869 года и стали одним из самых заметных явлений в культурной и научной жизни Российской империи. Каждому из них предшествовала трехлетняя подготовка. С этой целью создавался предварительный комитет, состоявший из двух центров — постоянного в Москве и временного в месте проведения съезда. Предварительный комитет проделывал огромную работу по выявлению и составлению сводов памятников, организации экспедиций, подготовке выставок и экскурсий[7]. К XIV съезду необходимость привлечения фотографов к этой деятельности уже не подлежала сомнению. На предыдущем, XIII съезде, проходившем в 1905 году в Екатеринославе (ныне — Днепр), активно обсуждался вопрос значения фотофиксации в деле изучения археологических и архитектурных объектов. В докладе Егора Кузьмича Редина (1863–1908) отмечалось, что фотография является не просто иллюстрацией, а ценным источником информации о памятнике. Редин предложил создать централизованное хранение негативов при МАО и издание его каталога. Таким образом, изображение делалось доступным для исследователя и любой желающий мог получить отпечаток с негатива за приемлемую цену[8]. Эта идея получила всеобщее одобрение на съезде и впоследствии была реализована.

XIV Археологический съезд, участником которого стал Ушаков, был приурочен к тысячелетию города Чернигова. Архитектурные исследования при подготовке к съезду возглавил Федор Федорович Горностаев (1867–1915), реставратор и один из крупнейших исследователей русского зодчества. Фамилия Ушакова значится среди его непосредственных помощников[9]. Они работали в тесном сотрудничестве, и доклады Горностаева на съезде, как правило, сопровождались сделанными Ушаковым фотографиями. Кроме Горностаева, изучением памятников архитектуры занимались также известные искусствоведы Григорий Григорьевич Павлуцкий (1861–1924) и



Н. Н. Ушаков. Никольский собор Крупицкого монастыря. Общий вид с юго-востока. Осич, Украина. 1908. Коллодионный отпечаток. 21,2 × 15,7. ГНИМА ОФ-20/6220.
© Музей архитектуры им. А. В. Щусева



Н. Н. Ушаков. Дворец К. Г. Разумовского. Главный фасад. Батурин, Украина. 1908. Коллодионный отпечаток. 16,9 × 22,5. ГНИМА ОФ-6283/13. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Дмитрий Власьевич Айналов (1862–1939)[10]. На черниговском съезде прежде всего отмечалось значение города как второго после Киева культурно-исторического центра Древней Руси. Из восьми храмов домонгольского периода в Чернигове сохранилось пять: Спасо-Преображенский и Борисоглебский соборы на центральной площади, Пятницкая церковь на Торговой площади, Успенский собор Елецкого монастыря и Ильинская церковь Троицкого монастыря[11]. Обнаруженные фрагменты кладки из плинфы позволили исследователям отнести их к произведениям византийских зодчих XI–XIII веков. Древнейший Спасо-Преображенский собор был возведен в 1036 году, раньше Софийского собора в Киеве[12]. «Храмы эти свидетельствуют о великом прошлом Черниговской земли. Вместе с киевскими храмами они составляют однородную группу построек, сооруженных в византийском стиле греческими зодчими, и в то же время отчетливо рисуют нам картину того, что сделано в зодчестве Византии в последний период его процветания...» — отмечал профессор Павлуцкий[13].

В XVII–XVIII веках большинство древних храмов Чернигова было перестроено в формах украинского барокко, получив многоярусные фигурные завершения — «бани». О том, как они выглядели в начале XX века, дают представление фотографии Ушакова. Наиболее красочный пример — церковь Параскевы Пятницы на Торгу. Горностаев обнаружил древнюю кладку в северной стене храма, что позволило отнести постройку к XIII веку[14]. Церковь была разрушена во время Великой Отечественной войны, а затем воссоздана по проекту архитектора-реставратора Петра Дмитриевича Барановского (1892–1984). Сейчас Пятницкая церковь представляет собой научную реконструкцию однокупольного древнерусского храма XIII века. На фотографиях Ушакова она предстает одетой в пышные формы украинского барокко, характерные для так называемого гетманского периода (вторая половина XVII — первая половина XVIII столетия), исследованию которого на съезде было уделено особое внимание. Именно в это время рождаются уникальные формы архитектуры на основе местных традиций и европейских влияний.

Горностаев исследовал множество храмов и гражданских сооружений этого периода[15]. Особенно активно строительство велось при гетмане Иване Мазепе (1639–1709), на средства которого было построено рекордное количество церквей. К памятникам гражданской архитектуры этого времени относятся Черниговский коллегиум и Мазепин дом (дом бывшей войсковой канцелярии), запечатленные на фотографиях Ушакова. Среди наиболее распространенных типов украинских храмов исследователи выделяли трех- и пятикупольные постройки. Первый тип иллюстрирует фотография Ушакова с изображением церкви Ильи Пророка Троицкого монастыря в Чернигове, заложенной в XI и перестроенной в XVII веке (ГНИМА ОФ-5199/37). Второй тип представлен фотографиями Никольского собора Крупицкого монастыря в селе Осич,

построенного в 1681 году и утраченного в 1930-е годы. С середины XVIII века начинается новый яркий этап в истории архитектуры Малороссии, связанный с деятельностью ее последнего гетмана графа Кирилла Григорьевича Разумовского (1728–1803). В этот период к работе были привлечены известные столичные архитекторы. Одной из первых построек по заказу Разумовского стал собор Рождества Богородицы в Козельце[16], строительство которого началось в 1752 году. Автором постройки считается архитектор Андрей Васильевич Квасов (ок. 1718 — после 1777), умело соединявший в работе черты елизаветинского и украинского барокко. Особенно восхищаясь красотой соборного иконостаса, Горностаев сравнивает его с иконостасом Воскресенского собора в городе Почепе, также построенного по заказу Разумовского[17]. В Почепе, подаренном ему Елизаветой, новый гетман развернул грандиозное строительство. По его заказу в городе было решено возвести собор и создать дворцово-парковый ансамбль. Почепский дворец был построен по проекту столичного архитектора французского происхождения Жан-Батиста Валлен-Деламота (1729–1800) местным зодчим Алексеем Гавриловичем Яновским (1739–1809). Спроектированный Деламотом дворец, выдержанный в классическом стиле, сохранял некоторые барочные детали, характерные для работы французских зодчих[18].

К сожалению, из всего комплекса построек до нашего времени сохранился лишь Воскресенский собор[19]. Автором собора в Почепе стал итальянский архитектор Антонио Ринальди (ок. 1709 — 1794), приглашенный в Россию Разумовским в 1751 году для постройки гетманской резиденции в городе Батурине. Перестроенный впоследствии шотландским архитектором Чарльзом Камероном (1743–1812) в палладианском стиле, дворец в Батурине на время проведения съезда находился в плачевном состоянии[20]. На фотографиях Ушакова он предстает в полуразрушенном виде.

Во времена правления Екатерины II барочный стиль в архитектуре окончательно сменяется классикой. Итальянец Джакомо Кваренги (1744–1817) и шотландец Чарльз Камерон, приглашенные Екатериной для работы в Петербурге, создают в Черниговской губернии два шедевра — дворец в Батурине и дворец в Ляличах. Если дворец в Батурине в настоящее время отреставрирован, то дворцу в Ляличах повезло гораздо меньше.

Дворцовый комплекс в Ляличах, созданный по проекту Кваренги в 1780-х годах, являлся одним из лучших образцов классического ансамбля екатерининского времени. Его заказчиком был один из фаворитов Екатерины II — граф Петр Васильевич Завадовский (1739–1812). Для него Кваренги спроектировал ансамбль, включавший в себя дворец с парадным двором, обширный парк с прудами и стоявший напротив дворца Екатерининский храм[21].

Проданное наследниками после смерти Завадовского в 1812 году, имение неоднократно меняло владельцев и планомерно приходило в упадок. Однако к 1908 году еще сохранялись следы былого величия. На фотографиях Ушакова виден дворец с шестиколонным портиком, увенчанный куполом, соединенный полукруглыми галереями с боковыми флигелями. Основная масса фотоизображений, сделанных мастером, отражает состояние его интерьеров. «Везде великолепная лепная работа покрывает стены и плафоны, а гармоничная по краскам живопись образует прихотливые эффекты; полуразрушенные печи сохранили свои изящные и разнообразные формы. Это чудное произведение великого мастера гибнет, и недалеко уже время, когда от него ничего не останется», — отмечал



Н. Н. Ушаков. Церковь Николая Чудотворца «Большой Крест». Верхняя часть храма. Вид с востока. Москва. Нач. XX в. Коллодионный отпечаток. 22,5 × 14,7. ГНИМА ОФ-5612/32. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Горностаев в своем докладе на съезде[22]. Состояние дворца в Ляличах тогда обращало пристальное внимание общественности. Ушаков тщательно фиксировал внешний вид и интерьеры дворца, парк с его постройками и т. д. Сейчас это ценный визуальный материал, на который опираются исследователи, поскольку от комплекса в Ляличах ничего не осталось, кроме руинированной колоннады центрального портика. Екатерининский храм существует, но убранство его интерьеров и иконостас оказались утраченными. Поэтому фотографии Ушакова, созданные в 1908 году, сопровождают любое издание, посвященное комплексу в Ляличах[23].

Работа Ушакова для черниговского съезда сразу получила широкую известность. В нее входила съемка не только памятников архитектуры, но и предметов декоративно-прикладного искусства, живописи (иконы, оклады, церковная утварь и облачения, предметы мебели и т. д.). Многие из этих предметов были представлены на выставке, проходившей в рамках работы съезда.

Снимки памятников обширной Черниговской губернии, куда входила и часть современной Брянской области, составляют большую часть коллекции Ушакова, хранящейся сейчас в Музее[24]. Это каменные и деревянные храмы Новгорода-Северского, Новоропска, Стародуба, Клинцов, Осича и др. Многие из запечатленных на



Н. Н. Ушаков (?). Никольская башня Московского Кремля. Вид со стороны Красной площади после обстрела 1917 г. 1918 — 1920-е. Желатиносеребряный отпечаток. 17 × 12,5. ГНИМА ОФ-4858/4. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

фотографиях Ушакова построек в настоящее время полностью утрачены. В 1914 году вышла книга Горностаева «Дворцы и церкви юга», подводившая итоги его исследовательской работе и посвященная наиболее ярким архитектурным памятникам Черниговской губернии. На обложке издания была размещена фотография колоннады батуринского дворца, выполненная Ушаковым в духе мирискуснической графики. Это изображение стало одним из символов южнорусской архитектуры и впоследствии не раз воспроизводилось. Издание было проиллюстрировано 30 фотографиями Ушакова, напечатанными в технике фото-тинто-гравюры. Основную их массу составила съемка дворцового комплекса в Ляличах, а также изображения храмов и иконостасов соборов в Козельце и Почепе, дворцов в Почепе, Батурине и др.

Отдельно стоит упомянуть опубликованные в издании фотографии Покровской церкви в усадьбе Романовка. Церковь была построена в 1811 году по заказу помещика Степана Лашкевича. «Удивительно встретить в глуши это изящное и выдержанное произведение александровского классицизма, этот оригинальнейший образчик зарождающегося русского Empire-a», — пишет Горностаев[25]. Храм получил широкую известность благодаря иконостасу, созданному художником Владимиром Лукичом Боровиковским (1757–1825) в 1815 году. На фотографиях, размещенных в издании, изображен внешний вид церкви, иконостас и образ «Распятие». Храм сейчас находится в руинированном состоянии, часть икон хранится в Государственной Третьяковской галерее. Местонахождение большей части икон из иконостаса церкви в Романовке сейчас неизвестно, они остались лишь на фотографиях Ушакова[26].

К моменту выхода труда Горностаева работы мастера уже обрели самостоятельную ценность. В 1911 году в здании Императорской Академии художеств была устроена 1-я Всероссийская выставка художественно-архитектурных фотографий, приуроченная к IV съезду русских зодчих. Ушаков, как участник выставки, был награжден медалью Академии художеств[27].

Среди авторских работ, представленных Ушаковым на этой выставке, основную часть составили изображения памятников Черниговской губернии (Чернигов, Новгород-Северский, Новоропск, Клинцы, дворцы в Батурине и Ляличах). Часть фотографий была посвящена архитектурным памятникам Москвы и Подмосковья (здание Императорского Московского университета, церковь в Дубровицах, церковь Жен-Мироносиц в Серпухове)[28].

Работы Ушакова, связанные с Москвой, также занимают важное место в коллекции Музея. В 1909 году при МАО была создана Комиссия по изучению старой Москвы (далее — Комиссия)[29], по заданию которой Ушаков запечатлел ряд известных московских особняков, особенное внимание уделив интерьерам, как самой недолговечной части здания.

Для Музея архитектуры особую ценность имеет коллекция негативов с изображением интерьеров особняка Талызина на Воздвиженке, сделанных Ушаковым в 1911 году. Здание, в котором сейчас расположен Музей, было построено в 1785–1787 годах по заказу екатерининского вельможи Александра Федоровича Талызина (1734–1787) и вошло в знаменитые архитектурные альбомы Матвея Федоровича Казакова (1738–1812). Главный дом представляет собой классический городской особняк дворцового типа с двумя анфиладами парадных помещений во втором этаже[30]. В 1805 году усадьба перешла купеческому роду Устиновых, которые дважды ее перестраивали. В 1830–1840-х годах интерьеры дома Устиновых приобрели вид, который, с изменениями, дошел до нашего времени. Плафоны были украшены росписью, появились богатые лепные карнизы, мраморные рельефы в главном зале парадной анфилады. С 1845 года усадьба отошла казне, и в ней расположилась Московская казенная палата[31]. В 30-е годы прошлого века все помещения бывшей усадьбы Талызиных — Устиновых были отданы под коммунальное жилье, и их внутреннее убранство серьезно пострадало. В 1945 году здание было передано Республиканскому музею русской архитектуры, созданному по инициативе А. В. Щусева. К этому времени значительная часть отделки интерьеров дома была утрачена. При ее восстановлении большую помощь оказали изображения, выполненные Ушаковым. Несколько десятков стеклянных негативов, которыми сейчас располагает Музей, дают полное представление об интерьерах дома на начало XX века.

В том же 1911 году Ушаковым была сделана съемка интерьеров особняка Лопухиных — Станицкой на Пречистенке, который сейчас занимает Государственный музей Л. Н. Толстого. Дом был построен в 1817–1822 годах московским архитектором Афанасием Григорьевичем Григорьевым (1782–1868) и является ярким примером послепожарной ампирной застройки Москвы. К тому же времени относится и оформление интерьеров здания[32]. Всю тонкость его внутренней отделки передают



Н. Н. Ушаков. Дом Третьяковых в Лужниковском переулке. Садовый фасад. Москва. 1920. Желатиносеребряный отпечаток. 24 × 30. ГНИМА НФ-ОФ-399/173. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

фотографии Ушакова — росписи плафонов, лепные фрагменты фризов и другие элементы убранства. Благодаря работам Ушакова можно получить представление о внешнем виде и внутреннем оформлении некоторых уже не существующих московских зданий, например дома В. В. Варгина на Тверской улице. Это здание, еще один образец послепожарной застройки Москвы, к середине XIX века представляло собой комплекс помещений, сдаваемых внаем. Тут располагались меблированные комнаты, магазины, аптека, кондитерская и студии фотографов[33]. Отделку его интерьеров и росписи плафонов Ушаков зафиксировал в 1910-е годы. Сам же дом был уничтожен при расширении Тверской улицы.

Не меньшую ценность представляют изображения утраченных в 1930-е годы храмов Москвы и Подмосковья. Среди них выделяется серия фотографий церкви Николая Чудотворца «Большой Крест» у Ильинских ворот (1680, утрачена в 1934-м). Фотографии Ушакова дают представление об этом красивейшем храме Москвы. Пытавшееся сохранять памятники в первые годы советской власти МАО и его Комиссия продолжили работу и после революции. Наиболее значимой работой Ушакова этого периода стала съемка памятников Московского Кремля, сделанная между 1918 и 1920 годом. Она зафиксировала состояние кремлевских памятников после обстрела 1917 года и отразила процесс реставрации кремлевских стен и башен. Самые известные кадры из этой серии: «расстрелянный Николай Угодник» с изображением надвратной иконы Никольских ворот (ГНИМА ОФ-19/3456), а также панорамы Москвы, снятые с купола Сената. На них можно видеть Чудов и Вознесенский монастыри, Малый Николаевский дворец и другие памятники Кремля, утраченные в 1930-е годы (например, ГНИМА ОФ-19/3510, 3512).

Послереволюционные работы Ушакова в основном представлены негативами. Фотографий этого периода осталось немного, они не имеют авторского оттиска, поэтому фамилия мастера иногда указывается под вопросом. Одна из последних работ Ушакова, связанная с Москвой, относится к началу 1920-х годов. Это изображение дома Третьяковых в Лужниковском переулке (ныне — Вишняковский) — уютный жилой особняк с мезонином, типичный для района Замоскворечья. В 1922 году дом был снесен, и негатив Ушакова, сделанный в процессе разборки здания, с росписью на полуразрушенной стене (романтический пейзаж с мельницей) кажется особенно символичным (ГНИМА ОФ-19/1515). Согласно справочнику А. П. Попова, с этого же времени пропадают и сведения о судьбе Ушакова[34]. На следующий год было расформировано и Московское археологическое общество.

ЦГРМ унаследовали не только коллекцию МАО. Многие сотрудники МАО, в том числе фотографы, продолжили работу в ЦГРМ. Следы Ушакова как будто теряются, однако при дальнейшем изучении коллекции этого фотографа появляются новые факты. Так, например, недавно было установлено, что негатив с изображением парадной лестницы в доме Талызина был сделан Ушаковым не в 1911 году, как считалось ранее, а в 1920-е годы (ГНИМА ОФ-19/1517). Кроме того, в Музее хранятся изображения архитектурных памятников Грузии, датированные началом 1920-х годов, когда по инициативе ЦГРМ было организовано множество экспедиций в различные регионы страны. Автором нескольких десятков грузинских снимков значится Ушаков, который мог посетить эту республику, что стоит тщательно проверить.

В данной статье сделана попытка понять характер творчества этого замечательного мастера, проследив его связи с деятельностью МАО. Дальнейшее изучение наследия Ушакова требует продолжения работы с архивами как МАО, так и ЦГРМ. Сейчас можно сказать, что благодаря творчеству фотографа, архитектора и художника Николая Николаевича Ушакова перед современным зрителем оживают утраченные памятники прошлого. Фотоизображения, сделанные более 100 лет назад, иллюстрируют многие издания, служат достоверным визуальным источником при реставрации памятников и вызывают нарастающий интерес как у профессионалов, так и у любителей истории архитектуры.

[1] Около 600 стеклянных негативов 23 × 30 и 18 × 24 см и около 400 разноразмерных авторских отпечатков, выполненных в коллодионной и желатиносеребряной технике.
[2] Материалы из коллекции ЦГРМ в настоящее время также хранятся в Государственном историческом музее, Государственной Третьяковской галерее, Центральном государственном архиве города Москвы.
[3] В Музее хранится около 11 тысяч негативов из коллекции ЦГРМ.
[4] *Шаманаев А. В., Зырянова С. Ю.* Охрана культурного наследия в Российской империи: учеб. пособие. Екатеринбург, 2018. С. 68.
[5] *Попов А. П.* Российские фотографы (1839–1930). Словарь-справочник: в 3 т. Коломна, 2013. Т. 2. С. 459.
[6] Там же.
[7] *Шаманаев А. В., Зырянова С. Ю.* Указ. соч. С. 77, 78.
[8] Там же. С. 91, 92.
[9] *Рудаков В. Е.* Четырнадцатый Археологический съезд и тысячелетие города Чернигова: [Очерк деятельности Съезда]. СПб., 1908. С. 14.
[10] Там же.
[11] Изображения этих памятников, как и другие изображения, сделанные Н. Н. Ушаковым к XIV Археологическому съезду, хранятся в коллекции Музея.
[12] Известия XIV Археологического съезда в г. Чернигове 1–15 августа 1908 г. Чернигов, 1908. С. 56, 57.
[13] Цит. по: *Рудаков В. Е.* Указ. соч. С. 31.
[14] *Покровский И. М.* XIV Всероссийский археологический съезд в г. Чернигове 1908 г. августа 1–12. Казань, 1909. С. 47.
[15] Известия XIV Археологического съезда в г. Чернигове… С. 125, 126.
[16] Несколько негативов Н. Н. Ушакова с изображением козелецкого собора хранятся в Музее.
[17] Известия XIV Археологического съезда в г. Чернигове… С. 139, 140.
[18] *Горностаев Ф. Ф.* Дворцы и церкви юга // Культурные сокровища России. М., 1914. Вып. 8. С. 50–56.
[19] Изображения собора, его иконостаса и фотографии дворца в Почепе также находятся в коллекции Музея.
[20] *Горностаев Ф. Ф.* Указ. соч. С. 25–35.
[21] Там же. С. 59–80.
[22] Цит. по: Известия XIV Археологического съезда в г. Чернигове… С. 128, 129.
[23] В коллекции Музея насчитывается несколько десятков фотографий и негативов комплекса усадьбы П. В. Завадовского в Ляличах.
[24] В Музее хранится около 300 негативов и около 200 авторских отпечатков Н. Н. Ушакова к черниговскому съезду.
[25] *Горностаев Ф. Ф.* Указ. соч. С. 84.
[26] В Музее хранится более 30 отпечатков с изображением икон кисти Боровиковского, иконостаса и внешнего вида храма в Романовке.
[27] Зодчий. Журнал архитектурный и художественно-технический. СПб., 1911. № 17 (24 апреля). С. 191.
[28] Каталог 1-й Всероссийской выставки художественно-архитектурных фотографий, устроенной Обществом архитекторов-художников одновременно с IV съездом русских зодчих. СПб., 1911. С. 53–55.
[29] *Шаманаев А. В., Зырянова С. Ю.* Указ. соч. С. 68.
[30] Памятники архитектуры Москвы. Белый город / редкол.: Г. В. Макаревич и др. М., 1989. С. 81.
[31] Здание Музея архитектуры им. А. В. Щусева (Гор. усадьба Талызиных-Устиновых конца XVIII — начала XX в.): буклет / авт.-сост. М. И. Аруин. М., 1986. С. 7–10.
[32] Памятники архитектуры Москвы. Земляной город / редкол.: Г. В. Макаревич и др. М., 1989. С. 62.
[33] Жилой дом, архитектор А. Г. Мордвинов // Узнай Москву: интерактивный городской гид. URL: https://um.mos.ru/houses/knizhnyy_magazin_moskva/ (дата обращения: 15.12.2024).
[34] *Попов А. П.* Указ. соч. С. 459.

Е. М. Матвеева

Крымские фотографии в собрании Музея-заповедника «Дмитровский кремль» как иллюстрации дневника Дмитрия Алексеевича Милютина

При работе над статьей «Русско-турецкая война глазами фотографа (из коллекции Музея-заповедника «Дмитровский кремль»)»[1] для конференции «Фотография в музее», проводившейся Государственным музейно-выставочным центром РОСФОТО в 2020 году, а также во время изучения предметов коллекции «Фотографии» и дневниковых записей Дмитрия Алексеевича Милютина[2] возникла необходимость настоящего исследования.

В комплекс фотографий второй половины XIX — начала XX века, поступивших в Музей-заповедник «Дмитровский кремль» (далее — Дмитровский музей) из усадеб Дмитровского края, включены снимки разных жанров: портреты владельцев усадеб и членов царской семьи, виды с достопримечательностями, пейзажи зарубежных стран и регионов Российской империи, фоторепродукции живописных полотен известных художников и др. Разные по тематике фотографии были объединены в комплекс сначала в учетной документации, а затем при детальном изучении собрания выделены фотоматериалы, относящиеся к разным дворянским родам: Апраксиным, Корсаковым, Олсуфьевым и Милютиным. Линия, связанная с Дмитрием Алексеевичем Милютиным (1816–1912), выстроилась через фотографии периода Русско-турецкой войны (1877–1878), дополнилась его воспоминаниями и дневниковыми записями. Представленные снимки стали своего рода иллюстрациями к мемуарам. В воспоминаниях Милютина повествуется не только о военных действиях, но и о мирной жизни. Соотнеся географические названия, упоминаемые в дневнике, и фотографии данного комплекса, было решено продолжить исследование с другого ракурса.

Коллекция «Фотографии» Дмитровского музея сегодня насчитывает около 3000 единиц хранения. Наряду с дореволюционными фотографиями в ней представлены снимки, относящиеся к истории Дмитровского края, включая период Великой Отечественной войны. Краеведческие фотографии также можно разделить на несколько комплексов: культура, образование, здравоохранение, сельское хозяйство, этнография, промыслы, промышленное производство и др.

Комплекс фотографий Южного берега Крыма с изображениями пейзажей, дворцов и имений представлен как любительскими снимками, так и работами ведущих мастеров конца XIX — начала XX века. Согласно записям в книгах поступления основного фонда, большая часть предметов, включая фотографические изображения, поступила из музея-усадьбы «Ольгово» в 1928 году. Ранее, в 1926 году, в Дмитровский музей поступили предметы из дома графини Ольги Дмитриевны Милютиной (1848–1926). С 1925 по 1926 год в ее доме на первом этаже располагалась экспозиция Дмитровского музея, посвященная дворянскому быту, и музейный архив. В 1926 году музей переехал в здания Борисоглебского монастыря[3].

Ольга Дмитриевна — дочь графа Дмитрия Алексеевича Милютина, военного министра, русского военного историка-теоретика, основного разработчика и проводника военной реформы 1860-х годов, последнего русского подданного, носившего чин генерал-фельдмаршала. В Дмитрове О. Д. Милютина была попечительницей женской гимназии, открыла двухгодичные подготовительные курсы для желающих поступить, устроила в своем доме пансион для учениц прогимназии.

К сожалению, описи фотографий, поступивших из дома Милютиной, найти не удалось. Но, опираясь на сведения из дневника Д. А. Милютина, можно предположить, что фотографии «крымского комплекса» принадлежали именно его семье. Был проведен сравнительный анализ топографических терминов, подписей на фотографиях и топонимики из дневника Дмитрия Алексеевича в период его пребывания в Крыму.

В связи с 10-летием возвращения Крыма в состав Российской Федерации, отмечавшимся в 2024 году, тема представляется особо актуальной. Интерес к истории, топографии и достопримечательностям региона продолжает расти. Стоит отметить, что Крым как курорт стал развиваться во второй половине XIX века, когда эти места начала обживать императорская семья и многие представители дворянских родов[4]. С этого времени вплоть до начала XX века в Крыму строили летние резиденции: дачи, виллы и дворцы, многие из которых сохранились и являются знаковыми достопримечательностями полуострова[5].

В XIX веке в Крым добирались на кораблях через Одессу. Вот запись из дневника графа Дмитрия Алексеевича Милютина: «30 августа. Четверг. Утром по случаю царского дня был в Александро-Невской лавре; вечером выезжаю с курьерским поездом на Москву, Харьков, Одессу»[6]. Далее из Одессы он добрался до Севастополя на пароходе, а затем «выехал из Севастополя в час пополудни на лошадях и к пяти часам уже спускался к Меласу — тихому приюту моей семьи»[7].

Стоит отметить, что военный министр Милютин долгое время не имел собственного жилья, о чем он часто упоминал в дневнике. В Санкт-Петербурге семья Милютиных останавливалась в доме своих друзей Олсуфьевых[8], владевших имением Никольское-Горушки Дмитровского уезда Московской губернии[9]. А в Крыму, до приобретения имения Симеиз, Дмитрий Алексеевич останавливался в местечке Меллас[10].

В дневнике министра встречается написание «Мелас», как и на фотографиях XIX века. В настоящее время этот поселок, расположенный на Южном берегу Крыма, недалеко от города Ялты, носит название Санаторное. В первой половине XIX века землями владел граф Лев Алексеевич Перовский[11], который в 1834 году по проекту архитектора Филиппа Федоровича Эльсона (1793–1867) построил дворец с парком и назвал свое имение «Меллас». Несколько снимков с видами имения находятся в коллекции «Фотографии» Дмитровского музея, источник поступления отсутствует. На них можно увидеть само имение[12] и парк[13]. Снимки сделаны известным крымским фотографом Александром Федоровичем Рыльским[14]. На фотографиях виден дом в восточном стиле, возведенный



А. Ф. Рыльский. Дворец Романовых в Ореанде (Крым). Крым. 1870-е. Фотобумага матовая, картон; фотопечать, сепия, типографская печать. 10,9 × 16,3 (бланк); 9,85 × 12,95 (изображение). МЗДК КП ОФ 3032/113.
© МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

Перовским. Архитектор Эльсон, участвовавший в реставрации Бахчисарайского дворца, перенес восточные мотивы в проект дома в Мелласе. Двухэтажное, квадратное в плане здание напоминает средневековый дворец в мавританском стиле, с башнями в три этажа в каждом углу[15]. Дворец окружал красивейший парк площадью 25 гектаров, который в свою лучшую пору насчитывал до 200 видов декоративных растений, большая часть из них были экзотическими. Парк является памятником садово-паркового искусства и всегда почитался за один из лучших на Южном побережье Крымского полуострова[16].

Фотографии, выполненные на фирменных бланках, фиксируют дом с нескольких ракурсов, благодаря чему они представляют особый интерес. Снимок «Вид на меласский дворец»[17] оформлен на фирменном светло-бежевом бланке кабинетного формата, с гербом Российской империи (свидетельство того, что автор является фотографом Императорского двора) и надписями: «Cabinet Portrait», «Фотографъ А. Рыльский» — типографским шрифтом, «Меласъ» — черными чернилами. В центре кадра, среди деревьев — одноэтажное здание с четырьмя трехэтажными башнями по углам. На переднем плане — поле с растительностью; на заднем — очертания горного массива. Несмотря на небольшой формат, снимок дает представление о размерах имения Меллас, о том, как гармонично вписывается дворец в окружающий ландшафт. А. Ф. Рыльский мастерски передает атмосферу и настроение летнего дня. На следующем снимке наряду с изображением дворца Меллас — одноэтажное здание с арочной галереей в восточном стиле и двумя трехэтажными башнями по углам[18]. На крыльце здания — группа людей в светлых одеждах, что оживляет композицию, делая зрителя и фотографа соучастниками событий.

Также в Дмитровском музее имеется снимок дворца, сделанный неизвестным фотографом[19]. В центре кадра, за деревьями — светлое прямоугольное в плане здание с четырьмя трехэтажными башнями по углам. На переднем плане густая растительность и открытая площадка. Под фотографией надпись: «Меласъ».

Стоит упомянуть архитектора дворца — Филиппа Федоровича Эльсона, служившего штатным архитектором у генерал-губернатора графа Михаила Семеновича Воронцова, благодаря которому он, собственно, и стал первым архитектором Южного берега Крыма[20]. По проектам Эльсона в Крыму построены: храм Архистратига Михаила (Алупка, 1820); дом Воронцова, кухня (Симферополь, 1827); Татарская мечеть (Алупка, 1827); Чайный домик и Старый дом Воронцовского дворца (Алупка, 1829); храм Усекновения Главы Иоанна Предтечи (Массандра, 1832; снесен); Голицынский дворец (Гаспра, 1837), а также упоминавшийся дворец Перовских Меллас (Мухалатка, 1830-е).

Из перечисленных построек особого внимания заслуживает храм Усекновения Главы Иоанна Предтечи, построенный в 1832 году в Массандровском парке. Упоминание о нем в дневнике Милютина не найдено, но в собрании Дмитровского музея хранится фотография этого храма[21]. Несмотря на то что на интернет-сайте Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации данная фотография носит название «Павильон в неизвестном парке»[22], можно с высокой степенью достоверности утверждать, что изображен именно храм Усекновения Главы Иоанна Предтечи. В 2024 году при подготовке данной статьи и более детальном изучении материалов были найдены аналоги на сайте Госкаталога. С их помощью удалось установить название здания, изображенного на фотографии.

В собрании Государственного исторического музея имеются две фотографии — «Крым. Массандра. Вид на церковь Усекновения Главы св. Иоанна Предтечи»[23] и «Крым. Массандра. Церковь Усекновения Главы св. Иоанна Предтечи»[24], сделанные Федором Павловичем Орловым[25]. В результате сравнительного анализа установлено, что снимок из собрания Дмитровского музея сделан с другого ракурса, чем на фотографиях Орлова, но датировка у всех трех одинаковая — конец XIX века. Имя фотографа у предмета из Дмитрова не установлено, так как отсутствуют соответствующие надписи на фотографии и паспарту.

На всех изображениях внимание зрителей привлекает небольшой белокаменный храм с широкой лестницей в девять ступеней и античным портиком с четырьмя колоннами. Храм расположен в парке среди старых ветвистых деревьев. На одном дереве рядом с храмом висят колокола. Стволы окружены деревянными скамейками. На фотографии из Дмитровского музея, в отличие от аналогов из Государственного исторического музея, выбран ракурс между двумя деревьями, находящимися слева от храма. Под деревом с колоколами зритель видит сидящего на скамье мужчину с бородой, в правой руке он держит палку. Известно, что в 1822 году землями возле храма владел М. С. Воронцов, который решил возвести Массандровский дворец, Массандровский парк и храм Иоанна Предтечи. Строительство храма было завершено в 1831 году. В течение



А. Ф. Рыльский. Старый Большой императорский дворец в Ливадии. Крым. 1870-е. Фотобумага матовая, картон; фотопечать, сепия, типографская печать. 11 × 16,2 (бланк); 9,9 × 12,9 (изображение). МЗДК КП ОФ 3032/114. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

года расписывали стены фресками и иконами, а в 1832 году храм освятили в память Усекновения Главы Иоанна Предтечи. До наших дней этот храм не сохранился[26].

Поселок Массандра, расположенный недалеко от Ялты, неоднократно упоминается в дневнике Милютина как транзитный город в маршруте военного министра. Вот что об этом пишет Дмитрий Алексеевич в 1874 году: «24 августа. Суббота. Симеиз. Вчера вечером прибыл на пароходе „Михаил“ из Одессы в Ялту и оттуда на лошадях в Симеиз…»[27] Позднее, когда Милютин возвращался из Крыма в Москву, в дневниковой записи от 24 октября того же года читаем следующее: «…Переночевав в Ялте, на другой день сделал на пароходе „Митридат“ весьма спокойный переход в Севастополь, откуда отправился по новой железной дороге…»[28]

Несколько фотографий с видами Ялты хранятся в собрании Дмитровского музея. Две из них, как мы предполагаем, сделаны А. Ф. Рыльским. Объединяет снимки то, что зритель вместе с фотографом смотрит на Ялту и Ялтинский залив с возвышенности. На первом снимке, «Панорама г. Ялта»[29], внимание привлекает расположенный в центре кадра пятиглавый собор Иоанна Златоуста с колокольней, вокруг — прямоугольные в плане одно- и двухэтажные здания. На заднем плане — морской залив, четыре корабля и горный массив. На втором, «Панорама г. Ялта. Собор Иоанна Златоуста»[30], фотограф спустился чуть ниже, ближе к собору. Теперь он слева, среди деревьев, правее — прямоугольные в плане одно- и двухэтажные здания, растительность. На заднем плане морской залив, корабль, горный массив.

Аналог второй фотографии можно встретить на сайте «История России в фотографиях», подпись под ней — «Александр Рыльский. Ялта»[31]. В качестве источника приводится Государственное бюджетное учреждение культуры и дополнительного образования города Москвы «Мультимедийный комплекс актуальных искусств». Введя название организации в параметрах поиска на сайте Госкаталога, находим два аналога — «Фотография. Крым. Общий вид Ялты с северо-восточной стороны»[32] и «Фотография. Ялта»[33], в графе «автор» указан Александр Федорович Рыльский. При сравнении этих снимков с экземпляром, имеющимся в собрании Дмитровского музея, удается установить, что все три отпечатка сделаны с одного негатива. Следовательно, можно предположить, что автором фотографии, хранящейся в Дмитровском музее, является А. Ф. Рыльский. На приведенных выше снимках внимание привлекает собор Иоанна Златоуста — одна из достопримечательностей современной Ялты. Строительство храма велось с 1832 по 1837 год по проекту архитектора Георгия Торичелли при непосредственном участии Новороссийского и Таврического генерал-губернатора графа М. С. Воронцова. Существенную перестройку собора произвел городской архитектор Николай Петрович Краснов[34] в 1880-х годах. В советское время, до 1940-х годов, в храме был устроен склад Государственного политического управления. Церковный комплекс собора Иоанна Златоуста сгорел в начале Великой Отечественной войны, нетронутой осталась лишь колокольня. Только в 1994 году по чертежам, найденным в архиве дворца-музея М. С. Воронцова в Алупке, началось возрождение святыни. Через три года храм предстал в первозданном виде[35].

В собрании Дмитровского музея виды окрестностей Ялты также представлены двумя работами Ф. П. Орлова: «Фотография. Вид на Крестовую гору в Ялте»[36] и «Фотография. Скала с беседкой-полуротондой (Ялта)»[37]. Примечательно, что на обоих снимках на светло-бежевом паспарту изображена одна и та же беседка, только с разных ракурсов.

На первом снимке мы видим Крестовую гору в Ялте[38]. На переднем плане — гора с пологим склоном, на ней — массив зарослей темного цвета, слева на светлой отвесной скале с многочисленными деревьями — беседка-полуротонда белого цвета, вдали — домик с треугольной крышей, справа на горе — небольшой однокупольный храм светлого цвета (церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Ореанде[39]). В центре — Ялтинский залив. На заднем плане — очертания горы Аю-Даг светло-серого цвета. На паспарту (справа внизу под изображением) тиснением: «Фот. Орлова / Ялта». На втором снимке — та же беседка, на отвесной, поросшей лесом скале, расположена ближе к зрителю, и ее можно рассмотреть более детально: светлая полуротонда с семью колоннами дорического ордера. На заднем плане — линия горизонта. На изображении в правом нижнем углу по диагонали оттиск металлического штампа: «Фот. Орлов / Ялта».

В дневнике Милютина упоминаются Ливадия и Ореанда, которые были излюбленными местами отдыха российских императоров и их семей. В начале

XIX века поселок назывался Орианда и принадлежал графу Потоцкому[40]. После посещения в 1825 году императором Александром I поселка Романовы в следующем году приобрели здесь усадьбу, которая стала императорским имением[41]. К 1837 году на прибрежной территории был разбит парк, оранжереи, виноградник, искусственное озеро. Император Николай I подарил Ореанду супруге Александре Федоровне. В течение пяти лет разрабатывался проект, в 1842 году началось строительство царского дворца в Ореанде по проекту петербургского зодчего Андрея Ивановича Штакеншнейдера (1802–1865), которое продолжалось десять лет и завершилось в 1852 году.

Дмитрий Алексеевич Милютин неоднократно посещал Ореанду и до начала Русско-турецкой войны для встречи с канцлером Александром Михайловичем Горчаковым[42], и после пожара 1881 года. Вот что пишет он в своем дневнике: «9 августа. Воскресенье. Только дошло до нас известие о пожаре, истребившем в прошлую пятницу Ориандский дворец. Причина пожара пока еще неизвестна; говорят, что огонь начался на чердаке. Жаль это красивое здание, украшавшее живописную местность...»[43] И далее: «10 августа. Понедельник. Ездил в Орианду, чтобы выразить великому князю Константину Николаевичу мое соболезнование о несчастии, постигшем его дворец. Остатки дворца представляют печальный вид; восстановить здание невозможно, пришлось бы строить заново»[44].

В собрании Дмитровского музея хранятся два снимка А. Ф. Рыльского: «Фотография. Дворец Романовых в Ореанде (Крым)»[45] и «Фотография. Старый Большой императорский дворец в Ливадии»[46]. Величие и красоту дворца, который считается первым царским дворцом на Южном берегу Крыма, можно оценить, взглянув на первую фотографию. На фирменном бланке бежевого цвета кабинетного формата, в тонкой золоченой рамке изображение светлого прямоугольного в плане двухэтажного дворца (справа) и нескольких светлых двухэтажных флигелей (слева). На заднем плане слева — отвесная скала с беседкой-полуротондой и горный массив.

Дворец в стиле итальянского Ренессанса был волшебным замком среди суровых скал и вечнозеленых деревьев. Благодаря использованию белоснежного инкерманского известняка и местного мрамора сооружение казалось легким и воздушным[47]. Дворец отличался строгими пропорциями, четким ритмом колонн и пилястр. Пышный, торжественный, праздничный облик ему придавали портики, украшенные фигурами кариатид. На территории дворца и парка было множество фонтанов из мрамора, добывавшегося здесь же. В итальянских двориках пол был выполнен из белых и серых плит из итальянского мрамора. Своеобразным украшением и визитной карточкой этих мест стала упоминаемая беседка-полуротонда.

После смерти Николая I императрица Александра Федоровна завещала имение своему сыну великому князю Константину Николаевичу, который назвал Ореанду «раем земным»[48]. После пожара 1881 года на территории имения по велению Константина Николаевича возвели храм Покрова Пресвятой Богородицы из уцелевших после пожара камней. «От матушки я получил прекрасный дворец, его более нет, восстанавливать его я никогда не буду в состоянии. Пусть же из остатков его созиждется храм Божий» — так записал свое волеизъявление великий князь[49]. В советское время на территории усадьбы открылся санаторий «Нижняя Ореанда». Не менее интересна фотография «Старый Большой императорский дворец в Ливадии» на фирменном бланке бежевого цвета кабинетного формата, в тонкой золоченой рамке. Внимание зрителя привлекает фрагмент фасада двухэтажного прямоугольного в плане строения с обрешеченными галереями, балконами и покрытыми деревянной резьбой карнизами. Первый этаж увит растениями. На первом плане — открытая площадка и клумба с цветами.

Ливадийский дворец, бывший резиденцией российских императоров, неоднократно посещал по долгу службы Дмитрий Алексеевич Милютин. Дворец играл важную роль в истории России XIX–XX веков. В 1861 году имение было приобретено для семьи императора Александра II и передано в дар императрице Марии Александровне. В настоящее время здесь располагается Государственное автономное учреждение культуры Республики Крым «Ливадийский дворец-музей».

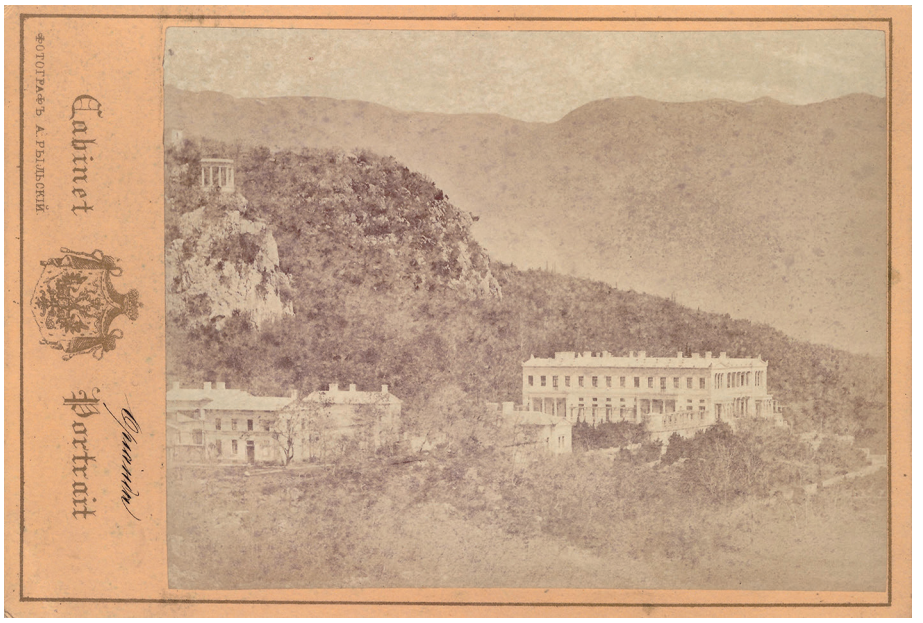
Небольшой поселок Симеиз находится в 20 километрах от Ливадии в Ялтинском районе у подножия горы Кошка и граничит с городом Алупка на востоке. «Приметное место» или «знак» — так переводится название «Симеиз» с греческого языка. Военный министр выбрал это место для своего имения в Крыму. Вот что он пишет в ноябре 1878 года в дневнике: «Большая часть ливадийского общества радуется предстоящему отъезду из Крыма, а я чуть не плачу, покидая этот благодатный климат. Осень стоит чудесная: 5 и 6 ноября я гулял с дочерью по горам Симеиза в летнем кителе до 6 часов вечера!»[50] Благодаря естественной защите гор климат здесь сухой и теплый с большим количеством солнечных дней. В начале XX века Симеиз становится одним из престижных курортов на Крымском побережье.

Если обратиться к картам поселка Симеиз, то можно увидеть имение Милютиных, располагавшееся на восточной окраине нынешнего Симеиза (современный адрес: ул. Баранова, 2). В XIX веке его площадь составляла почти 42 десятины (около 50 гектаров), оно практически полностью лежало в пределах нынешней Алупки, севернее дороги из Симеиза в Алупку, и лишь небольшая часть — усадебный дом со службами и парком — располагалась на восточной окраине Симеиза. Сначала имение принадлежало генерал-майору Феодосию Ревелиоти, получившему земли вскоре после присоединения Крыма к России в конце XVIII века. В 1832 году он продал имение князю Василию Ивановичу Мещерскому, который в 1856 году, в свою очередь, продал его статскому советнику князю Сергею Викторовичу Кочубею[51].

Имение в Симеизе Милютин приобрел в 1873 году на имя жены Натальи Михайловны (урожд. фон Понсэ)[52], а в 1876-м построил дом. Приобретение собственного имения в Крыму было волнительным событием для Дмитрия Алексеевича. Он вел переписку с князем Кочубеем о покупке имения на Южном берегу Крыма[53], строил планы относительно проекта собственного дома.

В дневнике от 1 июля 1873 года есть запись: «...В ожидании решения о покупке имения на Южном берегу Крыма мы вдвоем с женой сочиняли проекты для постройки будущего нашего жилья»[54]. Дмитрий Алексеевич снова возвращается к теме обустройства имения 9 июля: «...В минуты досуга от дел служебных занимаюсь изучением строительного искусства. Предмет этот всегда интересовал меня, а теперь я связываю это занятие с покупкой земли в Крыму и постройкой там дома. Однако ж дело это, почти уже решенное, не подвинулось до сих пор ни на шаг за невысылкой князем Кочубеем нужных для совершения купчей документов»[55]. Сколько волнения и досады в этих словах. На момент покупки имения военному министру было 57 лет.

Наконец 17 сентября 1873 года сделка по покупке имения была совершена[56], и 7 октября в дневнике Милютин записал: «Более чем когда-либо мечтаю с любовью



Ф. П. Орлов. Симеиз. Дом в имении графа Милютина Д. А. Крым, Ялта. Кон. XIX в. Фотобумага, картон; фотопечать, сепия, типографская печать. 10,8 × 16,5 (бланк); 13,5 × 9,6 (изображение). МЗДК КП ОФ 3032/112. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

о будущем нашем приюте в Симеизе, и теперь все мысли мои почти исключительно заняты устройством там нашего жилья и хозяйства»[57]. Множество проблем сопровождали строительство: установленные сроки постоянно срывались, приходилось менять архитекторов и подрядчиков. Милютин ежедневно контролировал процесс строительства дома и был вынужден летом 1874 года арендовать дом в имении Сергея Ивановича Мальцова[58]. Только следующим летом «...с женой и одной из дочерей... поместились кое-как в двух комнатках верхнего этажа еще не отделанного дома»[59].

При помощи заведующего севастопольской инженерной частью полковника Карла Федоровича Геммельмана в 1876 году строительство в общих чертах было закончено[60]. Здание в классическом стиле, на высоком цоколе имело хозяйственный и винный подвалы, большую открытую террасу и каскад спускающихся в парк лестниц. До конца жизни Милютин усовершенствовал имение: дом неоднократно перестраивался, была проведена водопроводная система. Имение содержалось в образцовом порядке[61]. Дмитрий Алексеевич занимался и систематизацией архива: его мемуары вместе с дневниками охватывают почти весь XIX век — с 1816 по 1899 год. После гибели Александра II в марте 1881 года Милютин вышел в отставку и поселился в Симеизе, где прожил практически безвыездно три десятилетия, до самой смерти в 1912 году[62].

В собрании Дмитровского музея представлено пять снимков с изображением дома в Симеизе, три из них авторские. В центре первого снимка неизвестного фотографа, «Симеиз. Имение графа Милютина Д. А.»[63], — светлое двухэтажное строение с двускатной кровлей и прямоугольными окнами, с надстроенной башней. На переднем плане — холмистая местность и фигуры людей. При детальном рассмотрении слева можно увидеть мужчину с бородой, в фуражке, опирающегося на трость, — Дмитрия Алексеевича Милютина. На следующих трех снимках, сделанных Ф. П. Орловым, также изображен усадебный дом, только с разных ракурсов.

Фотографии из собрания Дмитровского музея выполнены на фирменном бланке с типографской надписью в две строки: «Фотография / Ф. Орлова в Ялте». Вполне логично, что Милютины пригласили именитого фотографа, чтобы запечатлеть виды любимого имения. На фотографии «Симеиз. Имение графа Милютина Д. А.»[64] на бежевом фирменном бланке изображен усадебный дом, находящийся на возвышении, среди деревьев. Это светлое двухэтажное строение с двускатной кровлей и прямоугольными окнами, с надстроенной башней. На переднем плане — невысокая каменная изгородь с ажурной металлической калиткой, на заднем — очертания горного массива. На второй фотографии, «Симеиз. Дом в имении графа Милютина Д. А.»[65], дом изображен чуть ближе, чем на первой. В центре, среди деревьев — светлое двухэтажное строение с двускатной кровлей и прямоугольными окнами, с надстроенной в центре башней. На балконе верхнего этажа — две женские фигуры. В дверях цокольного этажа — мужчина в светлой одежде. На переднем плане, на лужайке, стоят три женщины в одежде конца XIX века.

На третьем снимке, «Дом в имении графа Милютина Д. А.»[66], здание изображено с другой стороны. На дорожке, ведущей к нему, стоят пожилой мужчина и женщина. При увеличении снимка на экране компьютера в этой паре можно узнать Дмитрия Алексеевича Милютина в мундире, с тростью в правой руке, и его жену, Наталью Михайловну.

В возрасте 95 лет Милютин сохранял феноменальные бодрость духа и ясность ума, которыми восхищались все знавшие его. Несомненно, этому способствовал благоприятный климат Симеиза и Южного берега Крыма в целом. «Этот белый саван наводит на меня уныние, — с недовольством писал Милютин из одной из поездок в среднюю полосу. — Никогда не был я охотником до русской зимы, а теперь, прожив несколько лет на юге, совсем отвык от нее»[67].

В конце жизни Наталья Михайловна Милютина, официальная владелица имения, написала завещание и указала в нем следующее: «Недвижимое имение на Южном берегу Крыма в Ялтинском уезде между Алупкой и Симеизом поступает в общее пожизненное владение моего мужа, графа Дмитрия Алексеевича Милютина, и трех дочерей: княгини Елизаветы Дмитриевны Шаховской, графини Ольги Дмитриевны Милютиной и княгини Надежды Дмитриевны Долгорукой, а по смерти их переходит в неотчуждаемую собственность Российского общества Красного Креста с целью устройства в том имении благотворительного учреждения на пользу больных военнослужащих, как офицеров, так и нижних чинов

военного ведомства»[68]. 22 января (7 февраля) 1912 года в возрасте 90 лет умерла Наталья Михайловна, а 25 января того же года на 96-м году — Дмитрий Алексеевич. Дочери исполнили волю матери и передали имение Обществу Красного Креста, а сами покинули Крым[69].

Среди крымских фотографий обращает внимание и фотопортрет неизвестного автора[70]. На нем запечатлен на фоне одноэтажного павильона у пруда и густой растительности пожилой Дмитрий Алексеевич Милютин, одетый в темные брюки и светлый мундир, с фуражкой и тростью в руках. Глядя на этот фотопортрет, хочется обратиться к воспоминаниям членов делегации Императорской Николаевской военной академии, посетивших Милютина за несколько месяцев до кончины: «Мы были поражены его внешним видом: бодрый, веселый, с быстрыми движениями, со светлым, ясным взглядом своих необыкновенно добрых глаз, он казался стариком лет семидесяти — семидесяти пяти, не более, то есть лет на двадцать моложе действительного своего возраста»[71].

После революции 1917 года имение было национализировано и передано во временное пользование Детскому санаторию им. проф. А. А. Боброва. На месте виноградников и на территории парка по инициативе начальника Всесоюзного авиационного объединения П. И. Баранова был организован санаторий, впоследствии названный его именем. В 2004 году санаторий был расформирован, в настоящее время его территория застраивается, а дом ветшает. Такая грустная картина заставляет вспомнить слова самого Милютина, записавшего однажды в дневнике: «Как много мы, русские, кричим о русской самобытности, о русской старине, о русской национальности, а между тем на деле ни в одном народе нет такой беззаботности относительно сохранности и восстановления памятников исторических»[72].

Представленный комплекс крымских снимков, хранящийся в коллекции «Фотографии» Музея-заповедника «Дмитровский кремль», уникален и по-своему интересен для исследователей и историков. Фотографии здесь играют роль иллюстраций достопримечательных мест, упоминаемых в дневнике военного министра Дмитрия Алексеевича Милютина; эти снимки дают представление о том, как выглядели отдельные уголки Южного побережья полуострова Крым в конце XIX — начале XX века. Данные фотографии — важный визуальный источник, который может дать дополнительную информацию при восстановлении памятников Крыма.

---

[1] *Матвеева Е. М.* Русско-турецкая война глазами фотографа (из коллекции Музея-заповедника «Дмитровский кремль») // Сборник докладов конференции «Фотография в музее». СПб., 2020. С. 87–90.

[2] *Милютин Д. А.* Дневник. 1873–1882. В 2 т. М., 2016.

[3] История музея // Музей-заповедник «Дмитровский кремль»: [сайт]. URL: http://dmmuseum.ru/история-музея/ (дата обращения: 09.11.2024).

[4] *Любин В. П.* От Нового до Новейшего времени, 1783–1922 // Краткая история Крыма: от древности до начала XXI в.: коллективная монография / РАН, ИНИОН, Центр социал.-науч. информ. исследований, отд. истории; отв. ред. д-р ист. наук В. П. Любин. М., 2022. С. 175.

[5] *Морозова Н. Н.* Республика Крым // Большая российская энциклопедия: [сайт]. URL: https://bigenc.ru/c/krym-312b1b (дата обращения: 07.11.2024).

[6] *Милютин Д. А.* Указ. соч. Т. 1. С. 31.

[7] Там же.

[8] Там же. С. 41.

[9] *Олсуфьев Д. А.* Вечный ковер жизни. Семейная хроника / под ред. М. Г. Талалая. М., 2016. 448 с.

[10] *Милютин Д. А.* Указ. соч. Т. 1. С. 31.

[11] Граф Лев Алексеевич Перовский (1792–1856) — российский государственный и военный деятель, археолог, коллекционер, министр внутренних дел, действительный тайный советник, генерал от инфантерии, герой Отечественной войны 1812 года, почетный член Императорской Академии художеств и Императорской Академии наук. С 1856 по 1875 год в Мелласе жил Алексей Константинович Толстой (1817–1875) — русский писатель, поэт и драматург, переводчик, член-корреспондент Императорской Академии наук. Толстого воспитывал дядя по матери Алексей Алексеевич Перовский (1787–1836) — русский писатель, член Российской академии, брат первого владельца имения Меллас Льва Алексеевича Перовского. Алексей Алексеевич под псевдонимом Антоний Погорельский сочинил для племянника сказку «Черная курица, или Подземные жители» о приключениях мальчика Алеши. Последней владелицей Мелласа была Елизавета Григорьевна Кузнецова.

[12] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 12290.

[13] Там же. МЗДК КП ОФ 12291/1.

[14] Александр Федорович Рыльский (?–?) — фотограф, владелец фотографии на Кубани, есаул Кубанского казачьего войска. В мае 1865 года он открыл фотомастерскую в Екатеринодаре, где проработал до 1872 года. В декабре 1867 года удостоен звания «фотограф Его Величества» с правом изображения государственного герба на вывеске. В 1870-х годах переехал в Ялту. Подробнее см.: Александр Федорович Рыльский // Музей российской фотографии: [сайт]. URL: https://mrf.museumart.ru/collection/aleksandr-rylskij (дата обращения: 09.11.2024).

[15] Дворец Меллас // Крымский архитектурный портал: [сайт]. URL: https://www.archiportal-crimea.ru/yalta/dvorets-mellas.html (дата обращения: 07.11.2024).

[16] *Сёмина Н. Н.* Дворец [Перовского]. Дворец графа Л. А. Перовского, Меллас // Южный берег Крыма — территория Всемирного наследия: [сайт]. URL: https://web.archive.org/web/20230403065313/https://ubkterra.org/heritage/1693310 (дата обращения: 09.11.2024).

[17] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 12290.

[18] Там же. МЗДК КП ОФ 12291/1.

[19] Там же. МЗДК КП ОФ 3032/81.

[20] *Пальчикова А. П.* Ф. Ф. Эльсон — первый архитектор южного берега Крыма // Культура народов Причерноморья. 1997. № 2. С. 185–189.

[21] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 3032/88.

[22] На момент изучения данной фотографии и размещения ее в Госкаталоге (ноябрь 2018 года) название сооружения не было установлено, так как аналогов найдено не было.

[23] Орлов Ф. П. (фотограф). Крым. Массандра. Вид на церковь Усекновения Главы св. Иоанна Предтечи // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации: [сайт]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=43948809 (дата обращения: 12.11.2024).

[24] Орлов Ф. П. (фотограф). Крым. Массандра. Церковь Усекновения Главы св. Иоанна Предтечи // Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=43948798 (дата обращения: 12.11.2024).

[25] Федор Павлович Орлов (1844–1909) — первый ялтинский фотограф, владелец фотографии, основанной в 1865 году. Дважды он избирался гласным Ялтинской городской думы, был торговым депутатом Ялты и казначеем Благотворительного общества. В начале 1870-х годов Орлов считался лучшим фотографом Ялты, снимал императорскую семью. Большинство его фотографий размещено в альбоме «Виды Крыма» (1883). Они издавались фототипическим способом, печатались в Стокгольме фирмой Гранберга. В 1895 году награжден серебряной медалью «За усердие» на

Станиславской ленте. Подробнее см.: *Попов А. П.* Российские фотографы (1839–1930). Словарь-справочник: в 3 т. Коломна, 2013. Т. 2. С. 122–123.

[26] *Пальчикова А. П.* Массандра. Дворец. Парк. Усадьба: очерк-путеводитель. Симферополь, 2003.

[27] *Милютин Д. А.* Указ. соч. Т. 1. С. 107.

[28] Там же. С. 109.

[29] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 3032/85.

[30] Там же. МЗДК КП ОФ 3032/86.

[31] Александр Рыльский. Ялта (1870–1873) // История России в фотографиях: [сайт]. URL: https://russiainphoto.ru/search/photo/?page_size=10&index=8&page=3&geohash=s (дата обращения: 13.11.2024).

[32] Рыльский А. Ф. Фотография. Крым. Общий вид Ялты с северо-восточной стороны // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=29755659 (дата обращения: 13.11.2024).

[33] Рыльский А. Ф. Фотография. Ялта // Там же. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19480758 (дата обращения: 13.11.2024).

[34] Николай Петрович Краснов (1864–1939) — русский и югославский архитектор, академик, главный архитектор Ялты, автор проекта Ливадийского дворца. См.: *Калинин Н., Земляниченко М.* Николай Петрович Краснов // Архитектура СССР. 1990. № 4. С. 88–94.

[35] Православный Крым. Святыни, храмы, монастыри. СПб., 2017.

[36] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 3031/106.

[37] Там же. МЗДК КП ОФ 3032/47.

[38] Крестовая (также известна как Урьянда и Урьянда-Исар) — гора на Южном берегу Крымского полуострова. Расположена в Ореанде (Большая Ялта). Свое второе название — Крестовая — гора получила после посещения в сентябре 1837 года Крыма императрицей Александрой Федоровной. В сопровождении четы Воронцовых и великой княжны Марии Николаевны императрица поднялась на гору Урьянда (Ореанда), где по христианской традиции ими был воздвигнут деревянный крест как в особо красивом и почитаемом месте. Там же был посажен куст лаврового дерева. Ореанда — первое царское имение на Южном берегу Крыма, приобретенное Александром I в 1825 году. От царской Ореанды не сохранилось никаких построек, кроме ротонды и адмиральского домика, многое изменилось и в парке, который начал формироваться еще в 30-х годах XIX века. Первой постройкой в дворцовом комплексе (1843) стала белокаменная полуротонда, увенчавшая один из утесов Ореанды. Восемь 7-метровых колонн строго дорического ордера, высеченных из керченского штучного камня, с прекрасной проработкой капителей, архитравов, карнизов, украсили ротонду. См.: *Эрнст Н. Л.* Историко-археологические памятники Южного берега Крыма // Социалистическая реконструкция Южного берега Крыма. Материалы районной планировки ЮБК. Симферополь, 1935. С. 436.

[39] Церковь Покрова Божией Матери построена в 1885 году по распоряжению великого князя Константина Николаевича Романова из камней, оставшихся после пожара 1881 года. Построена в грузинско-византийском стиле по проекту академика А. А. Авдеева. Храм украшен мозаиками итальянца Антонио Сальвиати. В строительстве принимали участие художник Г. Г. Гагарин, академики Д. И. Гримм и М. Н. Васильев. В конце XIX — начале XX века храм считался одним из наилучших на Южном побережье Крыма. В нем служил Иоанн Кронштадтский, причащалась княгиня Елизавета Федоровна. Начиная с Александра III, в церкви молились все члены императорской фамилии. См.: *Эрнст Н. Л.* Указ. соч.

[40] *Шинтяпина Е. С.* Архитектурно-историческое наследие поселка Ореанда на Южном берегу Крыма // Культурное наследие России. 2019. № 1. С. 69.

[41] Там же.

[42] Александр Михайлович Горчаков (1798–1883) — светлейший князь, канцлер, министр иностранных дел.

[43] *Милютин Д. А.* Указ. соч. Т. 2. С. 446.

[44] Там же.

[45] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 3032/113.

[46] Там же. МЗДК КП ОФ 3032/114.

[47] *Шинтяпина Е. С.* Указ. соч. С. 70.

[48] Там же.

[49] Цит. по: Там же. С. 70–71.

[50] *Милютин Д. А.* Указ. соч. Т. 2. С. 115–116.

[51] *Карагодин А. В.* «Как в молодости, бодрый и спокойный, как мудрец, постигший всю жизненную суету. Жизнь военного министра в отставке генерал-фельдмаршала графа Д. А. Милютина на Южном берегу Крыма (1881–1912) и судьба его симеизского имения // Военно-исторический журнал. 2022. № 1. С. 105.

[52] Там же.

[53] *Милютин Д. А.* Указ. соч. Т. 1. С. 17.

[54] Там же. С. 20.

[55] Там же. С. 22.

[56] Там же. С. 34.

[57] Там же. С. 36.

[58] Там же. С. 107.

[59] Там же. С. 147–148.

[60] Там же. С. 157.

[61] *Карагодин А. В.* Указ. соч. С. 110.

[62] Там же.

[63] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 3031/74.

[64] Там же. МЗДК КП ОФ 3031/110.

[65] Там же. МЗДК КП ОФ 3031/111.

[66] Там же. МЗДК КП ОФ 3031/112.

[67] Цит. по: *Карагодин А. В.* Указ. соч. С. 108.

[68] Цит. по: Там же. С. 109.

[69] Там же. С. 110.

[70] МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 12295.

[71] *Христиани Г. Г.* Воспоминания о графе Дмитрии Алексеевиче Милютине // Исторический вестник. 1913. Т. 131. С. 426.

[72] Цит. по: *Карагодин А. В.* Указ. соч. С. 111.

Н. Н. Миронова

Архитектурный облик подмосковной усадьбы Ахтырка середины 1880-х — 1910-х годов в фотографиях

Недалеко от усадьбы Абрамцево находилась усадьба с не менее интересной историей — Ахтырка. К сожалению, до наших дней постройки на ее территории, за исключением церкви Ахтырской иконы Божьей Матери, не сохранились. Тем не менее осталось некоторое количество фотографий усадьбы середины 1880-х — 1910-х годов в различных коллекциях. В собрании Музея-заповедника «Абрамцево» находятся 16 любительских фотографий в альбоме и 3 на паспарту, 6 негативов и 7 цветных слайдов с изображением Ахтырки неизвестного автора. Снимки были приобретены музеем в 1986 году у В. А. Матвеевой, жены С. И. Матвеева, последнего владельца имения. Сохранившиеся фотографии имеют значение документа и отражают подлинный архитектурный облик Ахтырки того времени.

Усадебный комплекс сложился в начале XIX века, но первые упоминания о самом селении относятся к началу XVI века. В то время оно называлось селом Дудкино. Упоминания о его владельцах встречаются с конца XVII века. Известно, что в 1694 году Дудкино принадлежало Ивану Андреевичу Панину, родственнику историка и географа Василия Никитича Татищева (1686–1750), который унаследовал имение после него. В 1734 году имение было продано Ивану Юрьевичу Трубецкому (1703–1744). В начале 1770-х годов в селе была построена деревянная церковь Ахтырской иконы Божьей Матери, и имение стало называться Ахтыркой.

Усадебный комплекс строился при внуке Ивана Юрьевича князе Иване Николаевиче Трубецком (1760–1844?) и его жене княгине Наталье Сергеевне (урожд. Мещерской; 1775 (?) — 1852). По воспоминаниям современников, они жили очень богато, устраивали роскошные балы в своем московском особняке в Большом Знаменском переулке. В 1820-х годах было развернуто масштабное строительство в подмосковной усадьбе. Архитектором усадебного комплекса в стиле московского ампира стал Александр Сергеевич Кутепов (1781–1855), ученик Доменико Жилярди. На месте деревянного храма во имя иконы Ахтырской Божьей Матери был сооружен каменный храм. Благодаря таланту Кутепова Ахтырка стала жемчужиной Подмосковья.

В собрании Государственного Эрмитажа находится альбом неизвестного художника «Фасады», датированный первой половиной XIX века, с экспликацией к генеральному плану и фасадам и 18 рисунками фасадов построек подмосковного имения князей Трубецких Ахтырка[1]. Поскольку известно, что архитектором Ахтырки был А. С. Кутепов, можно предположить, что он же является и автором альбома, согласно которому планировалось построить, помимо главного усадебного дома, кухонный и людской корпуса, однокупольную церковь с колокольней, ткацкую мастерскую, дом для священника, дом для церковнослужителей, дом для богадельни, дома для крестьян, баню, конюшенный двор, оранжерею и грунтовый сарай, пристань в египетском стиле, караулку у ворот при въезде в село, ворота для выезда из села, ледник. Исходя из воспоминаний Е. Н. Трубецкого, исследований краеведа Д. С. Ганешина и фотоматериалов, можно с уверенностью сделать вывод, что точно были осуществлены проекты дворца, кухни, людской, церкви и ворот для выезда из села.

При князьях Трубецких, даже в 1870-е годы, фотографий Ахтырки, скорее всего, не было (или они неизвестны). Тем не менее о том, как выглядела усадьба, можно судить по литографиям и рисункам главного усадебного дома с видом на реку Воря. В частности, две работы неизвестных



Неизвестный автор. Вид дворца с прудом. Усадьба Ахтырка. 1900–1910. Бумага, картон; фотопечать. 11,6 × 16,4. МА КП 2416/1 Ф 873. © Музей-заповедник «Абрамцево»



Неизвестный автор. Вид хозяйственных построек. Усадьба Ахтырка. 1900–1910. Бумага, картон; фотопечать. 11,6 × 16,2. МА КП 2416/4 Ф 876. © Музей-заповедник «Абрамцево»

художников конца 1820-х годов — литография «Ахтырка. Парк» и акварель «Ахтырка. Усадьба князей Трубецких»— хранятся в собрании Музея-заповедника «Абрамцево»[2]. На литографии изображены главный усадебный дом, пристань, мост с балюстрадами через речку Ворю и на заднем плане — церковь. По акварели «Ахтырка. Усадьба князей Трубецких» можно судить о цвете построек. Дворец, пристань, церковь были желтого (или бежевого) цвета, как и их проекты на архитектурных отмывках в альбоме из собрания Государственного Эрмитажа.

Николай Петрович Трубецкой (1828–1900), последний владелец Ахтырки из князей Трубецких (1871–1879), был председателем Московского отделения Русского музыкального общества и одним из основателей Московской консерватории. К нему в Ахтырку приезжали Н. Г. и А. Г. Рубинштейны, П. И. Чайковский и другие музыканты. Об этом времени в 1917 году сын Николая Петровича — Евгений Николаевич Трубецкой (1863–1920), известный философ, проведший детство в Ахтырке, в своих воспоминаниях писал: «Это была величественная барская усадьба, один из архитектурных шедевров начала XIX столетия. Усадьба эта и сейчас славится как одна из самых дивных подмосковных старинного типа»[3].

В 1879 году Николай Петрович Трубецкой был вынужден расстаться со своим имением. Его родственник, Иван Петрович Трубецкой, проигрался в карты, и Николай Петрович, чтобы выплатить долг, продал Ахтырку. В течение четырех лет владельцы менялись, а в 1883 году усадьбу приобрел московский мировой судья Иван Михайлович Матвеев. Его сын, Сергей Иванович, был цветоводом-любителем. При нем Ахтырка снова расцвела в буквальном смысле.

Сохранившиеся снимки усадьбы относятся к этому периоду (середина 1880-х — 1910-е). Основной блок фотографий Ахтырки из собрания Музея-заповедника «Абрамцево» составляют 16 снимков 1900–1910 годов из альбома; на них — парк, речка Воря и строения усадьбы. Альбом имеет товарный знак торгового дома «Мюр и Мерилиз» (ныне — ЦУМ). На первой фотографии запечатлен дворец со стороны запруды[4]. Двухэтажный усадебный дом, крытый большим куполом, стоял на холме. Одноэтажные флигели были увенчаны портиками ионического ордера с четырьмя колоннами и соединялись с главным усадебным домом галереями-переходами. На крыше левой галереи видна труба. Известно, что печи в одной из галерей появились в 1870-е годы, о чем в своих воспоминаниях рассказывал Е. Н. Трубецкой: «Архитектура Ахтырского дома, с ее отсутствием удобства и пренебрежением к жилым комнатам, выражала определенный жизненный принцип: все для великолепия. И великолепие, разумеется, служило более родителям, нежели детям. Наоборот, — новый жизненный принцип, внесенный мама в Ахтырку, выражался в положении — все для детей… Мои родители сделали стены и печи в одной из галерей, превратив ее в просторную залу для нашей беготни, а другую галерею оставили открытою, потому что второй флигель был нам не нужен»[5]. Как мы видим на фотографиях, впоследствии обе галереи стали закрытыми и с печными трубами.

Также на снимке дворца просматриваются спускающиеся от него парковые дорожки к пристани. В 1900-е годы пристань представляла собой две небольшие огороженные балюстрадами по краям площадки, которые соединялись спускающейся к воде лестницей. О задуманной архитектором Кутеповым пристани с обелисками в египетском стиле на известной литографии А. Н. Греч в книге «Венок усадьбам» говорил: «…художник изобразил на своем листе и то, чего не было в действительности, то, что еще только рисовалось мысленно владельцу как будущее украшение любимой подмосковной. Египетская пристань в действительности никогда не была построена»[6]. В своих очерках об усадьбах Греч иногда допускает ошибки. Например, дату создания главного дома в Абрамцеве он относит к 1840-м годам вместо второй половины XVIII века[7]. Стоит отметить, что египетская пристань присутствует не только на литографии, но и на абрамцевской акварели. Также Е. Н. Трубецкой в воспоминаниях об Ахтырке говорит о «пристани для лодок в стиле дома»[8]. Таким образом, точно нельзя сказать, что данный проект Кутепова был реализован. Но даже если египетская пристань и была, то ко времени владения Ахтыркой Матвеевыми она не сохранилась, так как отсутствует на фотографиях того периода.

Другой снимок в альбоме показывает крупным планом вид дворца, в центральной части которого располагалась полукруглая колоннада с обширной верандой и балконом над ней[9]. Перед верандой находилась смотровая площадка. На фотографии видны украшающие ее вазоны

на столбах ограды. На литографии и акварели, рассмотренных выше, смотровая площадка не изображена, вероятно она появилась уже при новых владельцах.

Флигель и фрагмент галереи со стороны парадного двора запечатлены на почтовой карточке 1894–1904 годов из собрания Музея-заповедника «Абрамцево»[10]. На ней также полностью видна одна из построек, о которых рассказывает Е. Н. Трубецкой в своих воспоминаниях: «...две кухни в виде отдельных корпусов ампир, которые симметрически фланкировали с двух сторон огромный двор перед парадным подъездом большого дома»[11].

Следовательно, два одинаковых корпуса, украшенных по фасаду четырехколонным портиком, из эрмитажного альбома «Фасады», которые назывались людским (ставшим впоследствии второй кухней) и кухонным флигелями, были построены симметрично с обеих сторон от дворца. Однако на панорамной фотографии дворца и двух корпусов со стороны парадного двора, датируемой началом XX века[12], вместо второго корпуса (с правой стороны) представлено здание совсем другого вида — одноэтажный небольшой деревянный дом с мезонином, крыльцом и верандой. Можно предположить, что на месте старого флигеля по проекту Кутепова, уже при владельцах Матвеевых, построили новый. По воспоминаниям краеведа Дмитрия Сергеевича Ганешина (1904–1977), исследователя Ахтырки, оставившего Музею-заповеднику «Абрамцево» свои научные материалы и фотографии, усадьба в 1921 году выглядела так же: «Справа мы увидели красавицу церковь... а слева большой, широко раскинувший свои крылья главный усадебный дом с торжественным фасадом и куполом над его центральной частью. С боков двор завершали с одной стороны барская кухня, с другой — дача»[13]. Следовательно, новая постройка — «дача» — была поставлена на месте старой людской (или второй кухни).

В научном архиве Музея-заповедника «Абрамцево» имеется несколько копий фотографий Ахтырки, которые дополняют фотоколлекцию из основного фонда. На копии снимка 1880-х годов запечатлены главный усадебный дом и прилегающие к нему флигели со стороны парадного двора[14]. Фасад дома представляет собой шестиколонный ионический портик с треугольным фронтоном. Фасады выступающих флигелей были украшены четырьмя колоннами. Перед главным усадебным домом Матвеевым был устроен фонтан с бассейном. Рядом со зданием симметрично высажены декоративные растения (два возле фонтана, два возле флигелей и два возле галерей).

Снимков интерьеров сохранилось очень мало. В собрании музея находится только один (негатив на стекле) конца XIX века. На нем запечатлен интерьер неизвестной комнаты, вероятно гостиной: небольшой столик, стул, кресла, диван, на столе стоит настольная лампа с абажуром, в углу расположен буфет, слева от него — шкаф с инкрустациями, над диваном на стене висит большое горизонтальное зеркало в раме. Стул, диван и кресла обиты полосатой тканью. Подобный рисунок на ткани можно встретить на обивке некоторых абрамцевских кресел, заснятых на мемориальных фотографиях семьи Мамонтовых. В настоящее время часть мемориальной мебели из коллекции Музея-заповедника «Абрамцево» обита тканью с таким же рисунком. Это делалось уже в советский период, ткань специально заказывали в соответствии с интерьерными снимками мамонтовского Абрамцева. Известны документы, свидетельствующие о том, что некоторые предметы мебели усадьбы Ахтырка в 1921–1922 годах попали в собрание Музея-заповедника «Абрамцево». В журнале «Среди коллекционеров» говорится: «Пожаром уничтожен дом в Ахтырке... Гарнитур мебели карельской березы из большой залы с интересными диванами-угольниками, уцелевший от пожара, находится в соседнем абрамцевском музее»[15]. Таким образом, некоторые предметы мебели (два дивана, кресла, стулья) были перевезены первым директором музея Александрой Саввичной Мамонтовой (1878–1952) из Ахтырки в Абрамцево. Ахтырские кресла с негатива похожи на серию из 10 кресел из карельской березы, находящихся в настоящий момент в собрании музея: деревянная спинка с резными фигурными надставками сверху и снизу, гнутые подлокотники с фигурным завершением внизу, прямые точеные передние ножки, задние — выгнутые. Однако ахтырские кресла имеют некоторые отличия от дошедших



Неизвестный автор. Гостиная. Усадьба Ахтырка. Кон. XIX в. Стекло, фотоэмульсия. 17,8 × 12,8. МА КП 2428 Ф 2252. © Музей-заповедник «Абрамцево»



Неизвестный автор. Церковь Ахтырской иконы Божьей Матери. Усадьба Ахтырка. 1900–1910. Бумага, картон; фотопечать. 11,9 × 16,4. МА КП 2416/9 Ф 881. © Музей-заповедник «Абрамцево»

до нас из коллекции Музея-заповедника «Абрамцево». Под подлокотниками у них сделаны скульптурные вставки. Вставки и другие декоративные элементы, по всей видимости, покрыты темной краской под черное дерево, в то время как резные детали абрамцевских кресел позолочены. Следовательно, кресла, изображенные на фотографии, не являются музейными и имеют другую историю. Еще одна постройка из альбома «Фасады» — ворота для выезда из села — встречается на фотографии, сделанной архитектором и краеведом Сергеем Александровичем Тороповым (1882–1964) в 1920-х годах, из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева[16]. Довольно массивные привратные рустованные кирпичные столбы покрыты замысловатыми навершиями: кронштейны поддерживают треугольные фронтоны, над которыми на прямоугольном пьедестале расположен шар.

На одном из снимков Ахтырки из альбома Музея-заповедника «Абрамцево» — «Вид хозяйственных построек»[17] — запечатлено выделяющееся из общего стиля усадьбы здание. Центральная его часть, с огромными окнами и стеклянной крышей, возвышается над боковыми (с левой стороны расположена длинная одноэтажная часть здания с множеством труб, а справа, скорее всего, обширная веранда). Вероятно, здесь у Матвеевых находились оранжереи. Рядом со зданием разбит регулярный парк с дорожками, боскетами.

Живописность усадьбы, особенности ее архитектурного облика определялись расположением — дворец строился на берегу созданной в 1820-е годы запруды на реке Воре. Неслучайно она часто была объектом съемок. На двух фотографиях из альбома представлен массивный деревянный мост на сваях через запруду[18]. На другой заснят мужчина, переправляющийся на пароме через реку[19]. Паром и пристань ограждены крестообразными перилами.

На нескольких снимках запечатлен храм Ахтырской иконы Божьей Матери. Два из них показывают церковь издалека, за деревьями[20], со стороны деревни, а на двух других она заснята вблизи. На одном запечатлен фасад храма и колокольни[21]. Кубический объем церкви с апсидальными выступами завершается купольной ротондой. Колоннады боковых портиков стилистически созвучны портикам дворца. Храм соединен с трехъярусной колокольней крытым переходом. Справа и слева от церкви расположилось несколько крестьянских изб. Перед ней виден фонтан, как и на упомянутой ранее копии фотографии дворца 1880-х годов из научного архива. Вдоль центральной парковой дорожки с фонтаном от церкви к главному усадебному дому параллельно разбиты круглые клумбы.

На другой фотографии храм заснят не полностью (за кадром остались колокольня, переход и левая апсида)[22], но при этом хорошо просматривается парк, где на переднем плане запечатлена пальма, высаженная из оранжереи, а справа — сад за небольшим ограждением и хозяйственные постройки.

Редкими экспонатами в собрании Музея-заповедника «Абрамцево» являются семь цветных слайдов усадьбы Ахтырка начала XX века. Они оформлены в серые паспарту, на которых напечатано по-французски: «Passe-partout R. Dechavannes. Paris Déposé. Union Photographique Industrielle Etablissements Lumière & Jougla Réunis» («Паспарту Р. Дешаван. Парижский зарегистрированный товарный знак. Товарищество компаний индустриальной фотографии Lumière & Jougla»). Lumière & Jougla — французская компания по производству фотооборудования. Она образовалась в результате слияния в 1911 году Antoine Lumière et ses fils и их конкурента Jougla и просуществовала до 1928 года.

Братья Луи (1864–1948) и Огюст Люмьер (1862–1954) прославились как создатели кинематографа. Но большую часть их дохода приносил завод по созданию фотооборудования. В 1880-х годах братья Люмьер вместе со своим отцом Антуаном организовали в Лионе производство желатиновых фотопластинок с использованием бромида серебра на основе технологии, разработанной Луи. В 1895 году братья Люмьер запатентовали изобретение синематографа. Они активно занимались съемками кино до 1898 года, после чего Луи сосредоточился на улучшении технологии цветной фотографии. В 1903 году он разработал автохром — добавление цветных фильтров на основе



Неизвестный автор. Оранжерея. Усадьба Ахтырка. 1910-е. Стекло, металл, картон, ткань; автохром, типографская печать. 11,4 × 16,4 (слайд); 21,2 × 27,2 (паспарту). МА КП 6289 Ф 2119.
© Музей-заповедник «Абрамцево»

картофельного крахмала к фотоэмульсии и нанесение ее на стеклянную пластинку. В 1907 году Люмьеры наладили производство фотопластинок, позволяющих получать полноцветное изображение простым способом. Невысокая цена, быстрота и несложность съемки, богатая цветопередача получаемых снимков обеспечили коммерческий успех изобретению.

Изображения на таких пластинах были достаточно темными. Для хорошего просмотра требовалось специальное оборудование. Особенно популярны были небольшие стереоскопические автохромные фотографии. Как правило, они рассматривались в небольшом ручном стереоскопе. Для просмотра более крупных, нестереоскопических снимков обычно использовался диаскоп. Прибор представлял собой складной футляр, в отверстии которого устанавливались автохромное изображение и рассеиватель из матового стекла; с другой стороны закреплялось зеркало. Диаскоп размещался возле окна или другого источника света таким образом, чтобы свет проходил через рассеиватель и автохром, а в зеркале появлялось изображение.

Подобными снимками являются и фотопластины, запечатлевшие усадьбу Ахтырка. Они имеют стандартный размер: 16,5 × 11,5; 11,5 × 15,5 см. Вероятно, время создания снимков относится к 1910-м годам, так как компания Lumière & Jougla возникла в 1911 году. В статье Т. В. Смирновой об Ахтырке говорится, что «облик великолепной ахтырской усадьбы мы можем представить себе… благодаря тому, что просвещенные Абрикосовы [купцы Абрикосовы снимали дачу в Ахтырке], понимая ее ценность, заказали фирме „Люмьер и К°“ фотографии и даже, что было редкостью в то время, цветные слайды»[23]. Информация о том, что съемкой занимались представители фирмы братьев Люмьер, не подтверждена документами. Тем не менее можно точно сказать, что применялось оборудование ее производства. В то время в России существовало немало фирм, в которых продавались в том числе автохромные пластины и необходимое к ним оборудование. Например, торговый дом «Сегаль Са» в Санкт-Петербурге с 1893 года был представителем фирмы братьев Люмьер и торговал ее продукцией.

Цветные пластины достаточно хорошо сохранились. Это три портретных снимка, на одном из которых запечатлена женщина в народном костюме, а на двух других — кучер в экипаже и кучер с лошадью[24]. На остальных четырех слайдах представлены виды усадьбы. На снимке «Оранжерея в Ахтырке»[25] сфотографирована часть белого одноэтажного здания — крыльцо, окна. Возле постройки и на крыльце выставлены декоративные растения в горшках. На пластине «Флигель в Ахтырке»[26] запечатлено то же здание, но средним планом, с чуть отдаленного ракурса. На снимке «Оранжерея и парк в Ахтырке»[27] хорошо представлены дорожки, клумбы, ажурная белая беседка в парке.

На седьмом снимке изображен храм Ахтырской иконы Божьей Матери[28]. Кадр сделан от главного усадебного дома. Фотография позволяет сказать точно о цвете храма: стены были вишневого цвета, на фоне которого выделялись белые колонны, пилястры, декоративные детали. Таким храм изображался на работах художников А. М. Васнецова, В. В. Кандинского, когда Ахтыркой владели Матвеевы. При князьях Трубецких церковь, скорее всего, имела такой же цвет, как и сам дворец, желтый (или бежевый), о чем свидетельствуют снимок фасада церкви из эрмитажного альбома и акварель «Ахтырка. Усадьба князей Трубецких» из собрания Музея-заповедника «Абрамцево». Ахтырка стала одной из съемочных площадок студии «А. Ханжонков и К°». В 1915 и 1916 годах в имении снимались фильмы Е. Ф. Бауэра «Дети века» и «Лунная красавица», в которых раскрылся талант актрисы В. В. Холодной. Кинодрама «Дети века» сохранилась до наших дней; в фильме можно увидеть кадры вечеринки на веранде главного усадебного дома и у колоннады одного из флигелей, катание на лодках в запруде речки Вори. Однако в 1922 году дворец сгорел.

Изменился и рельеф местности: была взорвана плотина, нарушена система прудов, исчез парк. Разрушалась и церковь Ахтырской иконы Божьей Матери. После закрытия храма в 1937 году его некоторое время использовали как овощехранилище, затем забросили. В 1950-х годах в церкви скульптор С. Д. Тавасиев создавал свою монументальную скульптуру — памятник Салавату Юлаеву, ставший впоследствии символом города Уфы. В научном архиве Музея-заповедника «Абрамцево» находится снимок гипсовой статуи Салавата под куполом храма[29].

Также в архиве имеется фотография 1979 года, показывающая плачевное состояние разрушающегося храма (без вершины колокольни, с растущими небольшими деревцами на крыше, из-под купола)[30]. В 1980 году Музей-заповедник «Абрамцево» добился решения о его реставрации, и в настоящее время церковь является действующей. Сохранившийся храм — малая часть утраченного архитектурного ансамбля — напоминает о былой изысканной жизни усадьбы князей Трубецких. В результате настоящего исследования были изучены фотоизображения Ахтырки из фонда «Фотография мемориальная и фонотека» Музея-заповедника «Абрамцево», насчитывающего более 4000 снимков. Исследуемые фотографии и фотопластины занимают незначительную часть этой коллекции, но представляют большую ценность, так как показывают важные моменты подлинной архитектурной истории Ахтырки и ставят новые вопросы перед исследователями (об интерьерах дворца, оранжереях, неизвестных хозяйственных постройках). Негативы на стекле и цветные автохромы производства компании Lumière & Jougla, позволяющие увидеть Ахтырку в цвете, являются редкими экспонатами в музейном собрании и требуют изучения истории их создания, идентификации фотографируемых лиц, определения места съемки.

---

[1] Государственный Эрмитаж. ЭРР-3227.
[2] Музей-заповедник «Абрамцево». Г 959, Р 1500.
[3] Там же. НА 809. С. 3.
[4] Там же. Ф 873.
[5] Там же. НА 809. С. 18.
[6] *Греч А. Н.* Венок усадьбам // Памятники Отечества. 1994. № 3–4 (32). С. 126.
[7] Там же. С. 128.
[8] Музей-заповедник «Абрамцево». НА 809. С. 6.
[9] Там же. Ф 875.
[10] Там же. ППХ 231.
[11] Там же. НА 809. С. 3.
[12] Ахтырка. Святое место // Tilda Publishing: [сайт]. URL: https://project2643577.tilda.ws/page15027981.html (дата обращения: 04.12.2024).
[13] *Ганешин Д. С.* Записки ахтырского краеведа // Музей-заповедник «Абрамцево». 1976. НА 1216.
[14] Там же. НА 687/13.
[15] Среди коллекционеров. 1924. № 9–12. С. 46.
[16] Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева. ОРН-10232.
[17] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 876.
[18] Там же. Ф 884, Ф 885.
[19] Там же. Ф 883.
[20] Там же. Ф 878, Ф 886.
[21] Там же. Ф 881.
[22] Там же. Ф 887.
[23] *Смирнова Т. В.* Подмосковная усадьба князей Трубецких Ахтырка и «Аленушка» Виктора Васнецова // Хотьковское краеведческое общество: [сайт]. URL: http://hotkraeved.ru/tatyana-smirnova-podmoskovnaya-usadba-knyazejj-trubeckikh-akhtyrka-i-alenushka-viktora-vasnecova/ (дата обращения: 10.12.2024).
[24] Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 2115, Ф 2120, Ф 2121.
[25] Там же. Ф 2119.
[26] Там же. Ф 2122.
[27] Там же. Ф 2117.
[28] Там же. Ф 2116.
[29] Там же. НА 2996.
[30] Там же. НА 687/23.

П. А. Никитина

Памятники архитектуры Ярославской области в работах фотографов второй половины XIX — XX века (из собрания Ярославского музея-заповедника)

Архитектурная фотография в коллекции Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника насчитывает около 4500 единиц хранения. В собрание входят фотографии, негативы, диапозитивы, фотооткрытки, альбомы с изображением памятников архитектуры городов, поселков, сел и деревень Ярославской области. Фотоматериалы комплектовались сотрудниками музея, поступали от фотографов, архитекторов, коллекционеров, частных лиц и различных организаций. Снимки выполнены как профессиональными фотографами, так и фотографами-любителями. Авторы многих произведений неизвестны. Самые ранние фотографии датируются концом 1850-х — первой половиной 1870-х годов, самые поздние — 2015 годом.

Формирование коллекции архитектурной фотографии неразрывно связано с историей музея. В основе собрания находятся материалы Ярославской губернской ученой архивной комиссии (далее — ЯГУАК) и созданного при ней в 1895 году музея «Древлехранилище». Одним из важнейших направлений деятельности комиссии было изучение и сохранение церковных и гражданских памятников архитектуры Ярославской губернии. Большую роль в формировании коллекции архитектурной фотографии сыграл Илларион Александрович Тихомиров (1861–1933), член ЯГУАК, краевед, реставратор, археолог, архивный работник, хранитель Древлехранилища. Многие архитектурные фотографии, поступавшие в ЯГУАК, содержат рукописные пометы, выполненные Тихомировым. Как правило, в них указана информация о памятнике, дата поступления и фамилия сдатчика. Члены комиссии понимали, каким важным источником информации является фотография. Необходимость фотофиксации памятников архитектуры обсуждалась на заседаниях ЯГУАК[1], а важность сбора снимков была обозначена в кратком перечне прав и обязанностей членов комиссии, призывавшем жертвовать ЯГУАК в том числе и фотографии[2]. Большая часть фотоматериалов, собранных комиссией, поступила за счет пожертвований.

Ранние архитектурные снимки из коллекции музея в основном представлены общими видами Ярославля, Углича и Романова-Борисоглебска (ныне — Тутаев). Это альбуминовые отпечатки, как правило, с закругленными краями, наклеенные на паспарту. Самая ранняя фотография[3] датирована октябрем 1857 года, что указано на обороте паспарту карандашом. На лицевой стороне под фотографией сделаны записи рукой И. А. Тихомирова. На снимке запечатлен вид Казанского женского монастыря в Ярославле. Фотография выполнена неизвестным фотографом с высокой точки, скорее всего с пожарной каланчи, расположенной недалеко от монастыря. Снимок ретуширован в области неба. Две фотографии из коллекции музея сделаны отцом Иллариона Александровича, фотографом-любителем Александром Илларионовичем Тихомировым (1820–1871). А. И. Тихомиров жил в собственном доме в историческом центре Ярославля на Соборной площади (ныне — площадь Челюскинцев)[4], недалеко от памятников, ставших объектами его съемки. Фотографии, вероятно, были переданы в музей И. А. Тихомировым, его рукой выполнены датировка и подписи. Из них следует, что Александр Илларионович, видимо, был знаком с техникой мокрого коллодиона и изготовил альбуминовые отпечатки, очевидно, с коллодионных стеклянных негативов.

Первый снимок[5] относится к середине 1860-х годов. На нем запечатлен общий вид на бывший Спасо-Преображенский монастырь[6] и мост через реку Которосль. Съемка проводилась с высокой точки, небо на фотографии раскрашено голубым цветом. Еще на одной фотографии[7] Александра Илларионовича, выполненной в 1860-х годах, представлен общий вид на Ярославскую городскую думу, Воскресенскую (утрачена) и Спасо-Пробоинскую церкви, Афанасьевский монастырь, здание Присутственных мест, Ильинскую церковь. Фотографом Алексеем Федоровичем Александровским (?–?), предположительно, в первой половине 1870-х годов был выполнен снимок[8] общего вида Плацпарадной площади (ныне — площадь Челюскинцев) с Успенским собором, Ярославской городской думой и другими зданиями. На паспарту под отпечатком приклеена этикетка с надписью: «Ильинская площадь в Ярославле», ниже тиснением сделана надпись: «Фотография А. Ф. Александровского». Снимок поступил в комиссию из собрания Ивана Александровича Вахромеева (1843–1908), ярославского предпринимателя, коллекционера, общественного деятеля, историка, члена ЯГУАК.

К ранним изображениям относятся общие виды Ярославля, Углича и Романова-Борисоглебска, выполненные Михаилом Петровичем Настюковым (?–?)[9] в 1867 году. Фотограф путешествовал по Волге и делал снимки достопримечательностей разных городов, объединенные в альбом «Виды местностей по реке Волге от Твери до Казани»[10]. В него входили и города Ярославской губернии: Углич, Мышкин, Молога (затоплена Рыбинским водохранилищем), Рыбинск, Романов-Борисоглебск и Ярославль. В коллекции музея представлены четыре снимка из ярославской серии. Это альбуминовые отпечатки, с закругленными краями, на паспарту разных размеров. На трех снимках под изображением на паспарту находятся надписи на двух языках — русском и французском. На четвертом — с видом Борисоглебска (правобережная часть Тутаева) и Воскресенского собора — только на русском: «Борисоглебск (Ярославской губернии)». На фотографии, выполненной Михаилом Петровичем с Волги, представлен живописный берег Углича с церковью Царевича Димитрия на Крови, Спасо-Преображенским собором и церковью Рождества Иоанна Предтечи. Под отпечатком этикетка: «Город Углич (Ярославской губернии). Ville d'Ouglith (gouv. de Jaroslaw)». Две фотографии были сделаны в Ярославле. На одной, с названием «Город Ярославль. Ville de Jaroslaw», изображение выполнено с набережной реки Которосль. На снимке видны храмы XVII века — Михаила Архангела, Спаса на Городу, Николы Рубленого и Успенский собор. На другой представлены памятники архитектуры на Ильинской (ныне — Советской) площади с церковью Ильи Пророка в центре. Под снимком на паспарту надпись: «Ильинская площадь (в г. Ярославле). Place publique d'Illinsky (a Jaroslaw)».



И. Ф. Барщевский. Троицкая церковь бывшей Александровой пустыни. Рыбинский уезд, Ярославская губ. 1897. Альбуминовый отпечаток. 11,3 × 16,5 (изображение); 16,5 × 23,9 (паспарту). ЯМЗ-3236. © Ярославский музей-заповедник

Памятники на центральной площади города были популярным сюжетом как у местных, так и приезжих фотографов. Примерно с этого ракурса был сделан снимок фотографа А. И. Тихомирова[11]. На изображениях с видом Ильинской площади работы А. Ф. Александровского[12] и М. П. Настюкова[13] заметна особенность, характерная для ряда ранних фотографий. Оба снимка панорамные, первый план выглядит пустым, а все основные памятники сосредоточены на дальнем плане. Это было связано, скорее всего, с ограниченными возможностями фототехники того времени.

На фотографии 1868 года неизвестного автора представлен вид на Знаменскую башню XVII века и Знаменскую церковь в Ярославле[14]. Это альбуминовый отпечаток на паспарту. В отличие от других ранних фотографий, размер снимка небольшой, 12,5 × 8,4 см. В 1883 году Знаменская башня была включена в систему городского водопровода и на ней был размещен водонапорный бак. Снимок из коллекции музея интересен тем, что башня изображена еще до постройки над ней помещения для бака, стилизованного под верхний ярус, и перестройки Знаменской церкви в 1890-х годах.

Тематика собираемых ЯГУАК фотоматериалов была связана с деятельностью комиссии по изучению и сохранению церковных и гражданских памятников архитектуры Ярославской губернии. В первую очередь комиссию интересовали памятники древнерусской архитектуры. В 1897 году по инициативе членов ЯГУАК И. А. Тихомирова и фотографа Ивана Федоровича Барщевского (1851–1948) была создана подкомиссия по охране и надзору за памятниками старины. Они же стали первыми членами созданной подкомиссии[15], обследовали памятники, изучали их историю, делали описание, обмеры, фотофиксацию для последующей реставрации. Иван Федорович зачастую делал снимки по заданию ЯГУАК, периодически передавая ей свои фотографии. Например, в 1897 году И. Ф. Барщевский и И. А. Тихомиров провели осмотр, обмер и фотофиксацию Троицкой церкви бывшей Александровой пустыни Рыбинского уезда Ярославской губернии. Исследование памятника проводилось с целью его дальнейшей реставрации[16]. Барщевским было выполнено четыре снимка храма, их он и передал комиссии. Следует отметить, что одни из первых фотографий памятников архитектуры поступали в коллекцию именно от И. Ф. Барщевского. Снимки мастера пользовались популярностью у современников, были предметом коллекционирования, публиковались в различных изданиях по архитектуре, на их основе изготавливались фотооткрытки с архитектурными сюжетами Ярославля и Ростова.

И. Ф. Барщевский жил в Ярославской губернии с 1877 по 1899 год. В 1877 году он переехал из Санкт-Петербурга в Ростов, где в 1879 году открыл фотоателье. В 1881 году Барщевский получил разрешение на открытие фотоателье в доме Тихомировых на Ильинской площади в Ярославле[17]. В 1881 году руководство комиссии по восстановлению Ростовского кремля обратилось к нему с просьбой сделать снимки памятников для последующей реставрации. С этого времени Иван Федорович начал целенаправленно заниматься архитектурной фотосъемкой. В 1884 году в Ростове вышел первый «Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочего, снятых фотографом Императорской Академии художеств и Императорского Московского археологического общества И. Барщевским, произведенных в 1882, 83 и 84 годах», позднее дополнявшийся. В 1912 году Императорское Строгановское центральное художественно-промышленное училище издало полный каталог фотографа.

В соответствии с разработанными И. Ф. Барщевским принципами архитектурной съемки фиксировались общие виды зданий, фотограф старался выполнить изображения с разных сторон, запечатлеть архитектурные детали и интерьеры памятников. Иллюстрацией данного принципа съемки может служить альбом из коллекции музея, выпущенный в 1887 году к 200-летию церкви Иоанна Предтечи в Ярославле[18]. Обложка альбома выполнена из бархата, на титульном листе металлическая накладка с надписью: «Предтеченская церковь в Ярославле 1687–1887 гг. 29 августа». Именно церкви Иоанна Предтечи — замечательному памятнику русской архитектуры XVII века — посвящены первые снимки из каталога Барщевского. В альбоме собраны фотографии, выполненные Иваном Федоровичем в разные годы (1882, 1886–1887). Снимки церкви сделаны с разных сторон, ракурсов, в том числе с высокой точки, сфотографированы детали, интерьеры храма. На каждом листе альбома стоит надпись: «Собственность издателя фот. Барщевского». В коллекцию Ярославского музея-заповедника входит 4 фотоальбома Барщевского, примерно 1100 снимков, из них 650 относится к архитектурной фотографии. Это не только архитектурные объекты Ярославской губернии, но и виды храмов, монастырей, фресок, интерьеров, крепостных сооружений, гражданской архитектуры Москвы и Подмосковья,



В. А. Лопатин. Крестовоздвиженская (слева, утрачена) и Сретенская (справа) церкви. Рыбинск, Ярославская губ. 1880–1890-е. Альбуминовый отпечаток. 14 × 21,5 (изображение); 19,8 × 26,8 (паспарту). Из альбома ЯМЗ-3230. © Ярославский музей-заповедник

Владимирской губернии, Костромы, Великого Новгорода, Пскова, Нижнего Новгорода, Казани, Астрахани, Вологды и др. Большая часть коллекции — снимки, входящие в изданные каталоги Барщевского. В основном это альбуминовые отпечатки на паспарту размером примерно 23,5 × 30 см. На фотографиях проставлены номера, соответствующие каталогам. На многих снимках (№ 1–963) стоит фамилия фотографа, под некоторыми приклеена типографская этикетка с наименованием, соответствующим каталогам. На ряде фотографий на обороте паспарту стоит штамп: «Фотограф Императорской Академии художеств и Императорского Московского археологического общества И. Барщевский». В отдельную группу выделены снимки фотографа разных форматов, не входящие в каталоги, с видами памятников архитектуры Ростова, Ростовского уезда и Ярославля с собственной нумерацией, отличной от каталогов, либо снимки без номеров.

Еще одну группу составляют фотографии, сделанные по заказу ЯГУАК. Это альбуминовые отпечатки на паспарту разных размеров, на некоторых стоят штампы комиссии, рукописные пометы И. А. Тихомирова. В отдельную группу входят альбуминовые отпечатки на паспарту размером примерно 16 × 24 см, где фотографии идут с собственной нумерацией (№ 1–106). В основном представлены гражданские и церковные памятники архитектуры Ярославля XVI–XIX веков. Отметим, что Барщевского в Ярославле интересовала не только древнерусская архитектура. В основном запечатлены общие виды зданий, без детальной фотофиксации. Ряд подобных снимков входит в альбом Барщевского «Виды города Ярославля»[19]. Интересной является серия снимков с видами Ростова, Крестовоздвиженской (сохранилась только колокольня), Всехсвятской (утрачена), Вознесенской церквями, Торговыми рядами и Ростовским кремлем. Представлены уже не альбуминовые, а желатиновые отпечатки, наклеенные на паспарту размером примерно 19 × 24 см. На обороте паспарту чернилами сделана надпись: «Собств. фот. И. Барщевского». На одном из снимков рядом с Ростовским кремлем запечатлен крестный ход в память святителя Димитрия Ростовского и чернилами написано: 25 мая 1902 года. Скорее всего, все остальные снимки имеют такую же датировку — 1902 год. Это наиболее поздние фотографии Барщевского из коллекции музея. Они датируются годом, когда Иван Федорович уже покинул Ярославскую губернию. Внешнему виду и внутреннему убранству храмов города Ростова и Ростовскому кремлю посвящен один из альбомов в коллекции музея. В нем снимки И. Ф. Барщевского объединены с двумя фотографиями, репродуцирующими акварели художника Михаила Яковлевича Виллие (1838–1910). На паспарту чернилами стоит автограф Виллие. Большая часть изображений выполнена ярославским фотографом Владимиром Александровичем Лопатиным (? — кон. XIX века). В 1877 году Лопатин открыл фотоателье в Ярославле на улице Нетеча (ныне — Собинова) в собственном доме. Он занимался портретной и архитектурной фотографией, проводил съемку предметов из ризницы бывшего Спасо-Преображенского монастыря (его фотографии были опубликованы в каталоге П. С. Уваровой[20]). В коллекции музея хранятся отдельные альбуминовые отпечатки на паспарту с видами гражданской и церковной архитектуры, а также фотоальбомы. Лопатин объездил практически все города Ярославской губернии, сфотографировал многие храмы и монастыри и изготовил альбомы на основе своих снимков. Паспарту портретных и архитектурных фотографий Владимира Александровича, как правило, красочно оформлены, на всех экземплярах стоит фамилия автора. Проставлялась она разными способами: могла находиться на самом снимке или выполнялась в виде тиснения под изображением на паспарту. Иногда фамилия указывалась под рамкой, обрамляющей фотографию. На обороте многих паспарту стоит штамп с фамилией Лопатина, иногда адрес ателье либо авторская литография, иногда указываются награды или благодарности, полученные Владимиром Александровичем на выставках. В некоторых альбомах под изображением храмов наклеена типографская этикетка с наименованием памятника либо надписи сделаны чернилами.

Фотографу удалось довольно подробно запечатлеть практически все храмы в Ярославле. В коллекции музея находится три альбома с видами ярославских церквей. Из коллекции Ю. И. Колмогоровой в ЯГУАК поступил альбом с видами храмов Углича и палаты дворца угличских удельных князей до реставрации 1890–1892 годов. Также представлены альбомы с храмами Ростова, Мышкина, Любима, Данилова, Рыбинска, Романова (левобережная часть Тутаева), Петровска (ныне — поселок Петровское). В альбоме «Набережная города Ярославля» снимки выполнены с левого берега Волги. Лопатин запечатлел панораму города и памятники архитектуры XVII–XIX веков, расположенные на Волжской набережной. Это отдельные отпечатки, приклеенные на листы. Съемка проводилась от здания Демидовского лицея до церкви Петра и Павла



П. И. Иваницкий. Крыльцо палаты дворца угличских удельных князей. Углич, Ярославская губ. 1900-е. Желатиносеребряный отпечаток. 17,2 × 12,1 (изображение); 29 × 21,5 (паспарту). ЯМЗ-3275. © Ярославский музей-заповедник

на Волге (утрачены) и свинцово-белильного завода купца Сорокина. В одном из альбомов В. А. Лопатина с памятниками Любима вклеен лист с фотографией другого автора — надворного советника, судебного пристава окружного суда по Пошехонскому уезду Ивана Иоасафовича Дмитревского (? — не ранее 1910)[21] с видом церкви Николая Чудотворца в селе Николо-Гора Любимского уезда (ныне — Первомайский район Ярославской области). Дмитревским были выполнены и подарены комиссии снимки ряда храмов, а также вид Исааковского Рождество-Богородицкого монастыря Пошехонского уезда. Отметим, что членов ЯГУАК интересовали разные памятники архитектуры, в том числе и находившиеся в сельской местности. Фотографы Ярославской губернии редко специализировались только на архитектурной съемке, некоторые мастера эпизодически обращались к фиксации памятников. Но были и те, кто довольно успешно сочетал портретную и архитектурную фотографию. Например, ростовские мастера Аверкий Петрович Орлов (1845–1904), его сын Михаил Аверкиевич Орлов (1877–1930), а также Тимофей Лаврович Панов (? — не ранее 1918) запечатлели некоторые виды Ростова, памятники Ростовского уезда, Ростовский кремль до и после реставрации. Угличские фотографы Василий Алексеевич Бутус (? — 1890-е) и Алексей Никитич Русяев (ок. 1869 — 1920-е (?)) помимо фотосъемок храмов и монастырей Углича и Угличского уезда зафиксировали внутренние и внешние виды палаты дворца угличских удельных князей до и после реставрации 1890–1892 годов. В 1892 году в палате был открыт Угличский музей древностей (ныне — Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей). Хранителем музея Константином Николаевичем Евреиновым (1867–1909), купцом и меценатом, членом ЯГУАК, к открытию учреждения был издан фотоальбом, подаренный комиссии, «Углич и его достопримечательности»[22] с работами А. Н. Русяева. Александр Лазаревич Адамов (1880–1958) занимался изготовлением фотопортретов в посаде Большие Соли (ныне — поселок Некрасовское Ярославской области), но оставил и серию снимков с видами посада и его храмов.

В музее хранятся стереопары с видами церквей Ярославля и Романова (левобережная часть Тутаева), внутренним убранством храма Николы Мокрого, с изображениями Спасо-Преображенского монастыря, памятников гражданской архитектуры Ярославля. Стереофотография становится популярной со второй половины XIX века. Обращаются к ней и некоторые фотографы Ярославской губернии. Желатиносеребряные отпечатки из коллекции музея датируются концом XIX — началом XX века. Среди стереопар заслуживают внимания работы ярославского фотографа Романа Петровича Масленникова (1836–1915), губернского казначея, статского советника, члена Ярославского фотографического общества[23], и фотографа Романова-Борисоглебска Ивана Пудовича Козлова (? — не ранее 1914 (?)). Иван Пудович занимался изготовлением фотопортретов, снимал и памятники архитектуры. Также по его произведениям издавались открытые письма с видами Романова-Борисоглебска.

С развитием туризма в конце XIX — начале XX века большую популярность получают видовые фотооткрытки. Они начинают издаваться во многих городах Российской империи, в том числе и в Ярославской губернии. Так как фотооткрытки были популярны у туристов и паломников, фотографы снимали в массе своей узнаваемые объекты в городе. Некоторые авторы на основе своих снимков издавали открытые письма, в том числе и с видами памятников архитектуры Ярославской губернии. Следует отметить таких ярославских фотографов, как Прокопий Иванович Иваницкий (?–1917) и Александра Николаевна Никанорова (ок. 1866 — ?). Прокопий Иванович открыл фотоателье в Ярославле в начале XX века, успешно занимался портретной фотографией, проводил фотофиксацию экспонатов Древлехранилища. Уделял он внимание и съемкам памятников архитектуры. По его фотографиям издавали открытые письма магазин «Полиграф» и В. М. Ябелов. Занимался изданием открыток и сам фотограф. Иваницкий был участником 1-й Всероссийской выставки художественно-архитектурных фотографий, организованной Обществом архитекторов-художников в Санкт-Петербурге в 1911 году. На выставке он представил сюжеты Романова-Борисоглебска, Углича и Ярославля[24]. Интересной является серия снимков Ярославской Большой мануфактуры. В коллекцию музея фотооткрытки и фотографии поступали как от самого Прокопия Ивановича, так и от частных лиц и организаций. Фотографии мастера — в основном желатиносеребряные отпечатки на паспарту, под снимком тиснением выполнена фамилия автора. А. Н. Никанорова была помощницей фотографа И. Ф. Барщевского. В начале XX века она открыла собственное ателье в Ярославле. Занималась преимущественно видовой и архитектурной съемкой, издавала открытки по своим негативам, по которым выпускали фотооткрытки также Н. Н. Болдырев и один из крупнейших издателей открытых писем в Ярославле Николай Дмитриевич Микерин (1868 (?) — не ранее 1939). В 1908 году Н. Д. Микерин подарил фотооткрытки своего издательства ЯГУАК, а А. Н. Никанорова в 1909–1910 годах — открытые письма (издания Н. Н. Болдырева, Н. Д. Микерина и собственного ателье) и фотографии. В 1938–1939 годах музей



К. А. Работнов. Успенский собор, пострадавший от артобстрела в июле 1918 года. Ярославль. 1918–1920. Желатиносеребряный отпечаток. 11 × 8,1 (изображение); 20,5 × 16,4 (паспарту). ЯМЗ-18394/6. Ф-192. © Ярославский музей-заповедник

приобрел у Н. Д. Микерина коллекцию фотографий и негативов. Как было отмечено в учетных документах, данные материалы приобретались им для своего издательства. В коллекцию Н. Д. Микерина входят снимки неизвестных авторов, фотографии А. Н. Никаноровой и П. П. Горева (?–?), а также ряд пленочных негативов. Снимки Горева — желатиносеребряные отпечатки на паспарту белого цвета. На лицевой стороне паспарту карандашом написана фамилия и стоит указание, что фотография выполнена с его негатива. Большую часть коллекции Микерина занимают снимки Никаноровой, как правило аристотипные и желатиносеребряные отпечатки. Многие снимки ретушированы. Паспарту различных форматов, по разному оформлены, некоторые украшены цветочными и растительными орнаментами. На обороте проставлены штампы фотографа: «Фотография А. Н. Никаноровой Ярославль Любимская улица дом Потехина № 14» или «Фотография А. Н. Никаноровой Ярославль Любимская улица д. Рукавишниковых № 23», а также владельческий штамп Н. Д. Микерина. А. Н. Никанорова обращала внимание не только на древнерусскую архитектуру, но и на современные ей строения в городе. Например, фотографу удалось запечатлеть здание Ярославского городского театра (ныне — Российский государственный академический театр драмы имени Федора Волкова) как 1882 года постройки, так и перестроенное в 1911 году[25]. Проводила она и съемки архитектурных объектов с высокой точки, например пожарной каланчи, колокольни или башни.

На ряде снимков из коллекции Микерина на обороте паспарту стоит издательский номер (проставлен в виде штампа или написан карандашом), иногда встречаются приклеенные этикетки с наименованием сюжета того или иного открытого письма. Так как издательством Николая Дмитриевича выпускались не только черно-белые, но и многоцветные почтовые карточки, на ряде фотографий присутствуют надписи на немецком языке с указанием, какой цвет должен быть у того или иного объекта или части памятника. На лицевой стороне некоторых снимков карандашом проведены черты, стоит надпись: «Взять среднюю часть по чертам».

После революции музей продолжил комплектование архитектурной фотографии как дореволюционными работами, так и фотографиями, негативами, диапозитивами, фотооткрытками, выполненными после 1917 года. Следует отметить Александра Владимировича Работнова (? — не ранее 1919) — члена ЯГУАК, казначея Ярославского фотографического общества. В собрании хранятся только его дореволюционные снимки. Это виды церковных и гражданских зданий, в том числе утраченных во время восстания в Ярославле в июле 1918 года. В 1919 году Работнов сотрудничал с фотографической секцией Ярославского губернского отдела комитета государственных сооружений Ярославского губернского совета народного хозяйства[26] (возглавлял секцию И. А. Лазарев). В этой же секции работал художник, кинооператор, режиссер Петр Васильевич Мосягин (1888–1960)[27], в 1919 году участвовавший в фотофиксации гражданской застройки Ярославля. В коллекции музея находятся работы Петра Васильевича — снимки ряда каменных и деревянных домов. На обороте паспарту стоит штамп Мосягина. Особенно интересны фотографии деревянных зданий, практически не сохранившихся до наших дней. Архитектурные объекты, пострадавшие от артобстрелов в Ярославле в 1918 году, представлены снимками еще одного фотографа — Константина Александровича Работнова (1893–1958). Желатиносеребряные отпечатки автора оформлены на паспарту, под снимками стоит его подпись.

Иван Артемьевич Лазарев (1865–1933) был одним из основателей и первых участников Ярославского фотографического общества, членом ЯГУАК. Фотограф занимался преимущественно архитектурной съемкой. С 1918 года Лазарев работал фотографом в архитектурном отделе Управления работами по восстановлению Ярославля[28]. Сотрудники отдела выполняли фотофиксацию разрушений памятников архитектуры после июльских событий в Ярославле в 1918 году. Также И. А. Лазарев проводил съемку реставрационных работ в городе после 1918 года. Снимки фотографа публиковали в различных изданиях об архитектуре. Наиболее поздние фотографии из коллекции музея датируются 1929 годом. На них представлены внешние и внутренние виды церкви Петра и Павла при мануфактуре, выполненные, видимо, перед закрытием храма в 1929 году. В коллекции музея находятся фотоматериалы по реставрации памятников архитектуры Ярославской области. Ряд фотографий и негативов были собраны архитектором, историком архитектуры Алексеем Ильичом Сусловым (1887–1962). Стеклянные негативы поступили в музей 1944 году, фотографии и фотооткрытки — в 1960 году. Представлены снимки И. А. Лазарева, А. Н. Никаноровой, И. Э. Грабаря[29], неизвестных фотографов, а также работы самого А. И. Суслова. Алексей Ильич выполнял снимки по реставрации гражданских и церковных архитектурных объектов, фиксировал отдельные детали зданий, интерьеры. Входят в его коллекцию и репродукционные фотографии (чертежи, планы, рисунки, некоторые проекты Суслова по реставрации памятников). Алексей Ильич работал в Ярославской специальной научно-реставрационной производственной мастерской (ныне — ОАО «Ярреставрация»), с которой связаны и работы фотографа Алексея Николаевича Кувыркина (1916–1992). В собрании музея хранятся негативы, фотографии и фотооткрытки мастера. Съемка многих памятников проводилась Кувыркиным до и после реставрации объекта.



А. Н. Кувыркин. Воскресенский собор. Тутаев. 1960. Желатиносеребряный отпечаток. 29,2 × 37,7. ЯМЗ-28031. © Ярославский музей-заповедник

Интерес представляют снимки конца 1950-х годов на территории бывшего Спасо-Преображенского монастыря, фотографии храмов Ярославля, Тутаева, Углича, разрушения в Ростовском кремле после смерча 24 августа 1953 года и дальнейшая его реставрация. Среди относящихся ко второй половине XX века в коллекции музея следует отметить материалы фотографов Бориса Аркадьевича Саранцева (1923–1998), Исаака Иосифовича Дынина (1923–2013), Сергея Ивановича Метелицы (род. 1946). Интерес представляют съемки архитектурных объектов, выполненные Вадимом Евгеньевичем Гиппенрейтером (1917–2016), Ириной Игоревной Стин (1932–2010), Анатолием Васильевичем Фирсовым (1932–2011) и др. Архитектурная фотография в коллекции Ярославского музея-заповедника имеет документальную и художественную ценность. Памятники архитектуры Ярославской области, особенно древнерусские, привлекали внимание многих мастеров. Изображения публиковались в разных изданиях по архитектуре (как дореволюционных, советских, так и современных), на их основе издавали фотооткрытки. Большинство снимков выполнено профессиональными фотографами. Фотоматериалы из коллекции музея являются важным источником по истории фотографии, по реставрации, по изучению перестроенных или утраченных памятников архитектуры Ярославской области.

---

[1] Труды ЯГУАК. Книга 3, вып. 1. Ярославль, 1899. С. 132, 167–168; Книга 6, вып. 1. Ярославль, 1914. С. 79, 284.
[2] Там же. Книга 6, вып. 1. С. 28.
[3] Ярославский музей-заповедник. ЯМЗ-3327.
[4] В 1918 году Соборная площадь была объединена с соседней Плацпарадной площадью в одну под новым названием — площадь Мира. В 1934 году накануне торжественной встречи в Ярославле экипажа судна «Челюскин» площади было присвоено название площадь Челюскинцев.
[5] Ярославский музей-заповедник. ЯМЗ-3696.
[6] С 1959 года на территории бывшего Спасо-Преображенского монастыря находится Ярославский музей-заповедник.
[7] Ярославский музей-заповедник. НВФ-5316.
[8] Там же. ЯМЗ-3705.
[9] Михаил Петрович Настюков занимался фотографией с 1858 года, владел фотоателье в Нижнем Новгороде, Москве и Костроме.
[10] *Попов А. П.* Российские фотографы (1839–1930). Словарь-справочник: в 3 т. Коломна, 2013. Т. 2. С. 72.
[11] Ярославский музей-заповедник. НВФ-5316.
[12] Там же. ЯМЗ-3705.
[13] Там же. ЯМЗ-4246.
[14] Там же. ЯМЗ-3346.
[15] Труды ЯГУАК. Книга 3, вып. 1. С. 163–164.
[16] Там же. С. 202–203.
[17] *Костюченко К. В., Никонов С. В.* Фотографы и фотографические ателье Ярославского края (вторая половина XIX — первая половина XX в.): в 2 т. Ярославль, 2019. Т. 1. С. 23.
[18] Ярославский музей-заповедник. ЯМЗ-9852.
[19] Там же. ЯМЗ-35568/1.
[20] *Уварова П. С.* Каталог ризницы Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. М., 1887.
[21] Памятная книжка Ярославской губернии на 1903 год. Ярославль, 1903. С. 213–214.
[22] Ярославский музей-заповедник. ЯМЗ-36797/1.
[23] *Костюченко К. В., Никонов С. В.* Указ. соч. С. 202.
[24] Там же. С. 130.
[25] В 1819 году губернский архитектор П. Я. Паньков построил в стиле классицизма первое деревянное здание театра на месте разобранного земляного вала. Здание театра несколько раз перестраивалось. Все новые театральные здания строились на месте первого театра Панькова. Сейчас на площади Волкова располагается здание театра 1911 года постройки.
[26] *Костюченко К. В., Никонов С. В.* Указ. соч. С. 261.
[27] Там же. С. 162.
[28] Там же.
[29] Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960) — живописец, реставратор, историк искусства, музейный работник, инициатор создания и первый директор Центральных государственных реставрационных мастерских.

Н. Г. Никифорова

Коллекция фотографа Б. Н. Меншуткина: история строительства Санкт-Петербургского политехнического института

В фондах Музея истории Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого (далее — Музей истории СПбПУ) сохранилась уникальная коллекция Бориса Николаевича Меншуткина (1874–1938), которая включает в себя 168 стеклянных негативов двух периодов — 1900–1910 и 1932–1938 годов. Б. Н. Меншуткин — ученый, доктор химических наук, автор многочисленных трудов по истории химии, биограф М. В. Ломоносова, член Русского и Немецкого химических обществ, член Парижского общества физической химии, сотрудник Международной комиссии по физико-химическим данным, член Бюро международной библиографии при Императорской Академии наук по отделу химии, талантливый педагог, профессор Петербургского (Ленинградского) политехнического и Лесного институтов.

С 1 ноября 1901 года жизнь Бориса Николаевича была связана с Санкт-Петербургским политехническим институтом, где он проработал 37 лет. Как отмечает А. Г. Морачевский, «научное наследие Б. Н. Меншуткина велико и разнообразно. В составленном им самим осенью 1937 г. полном списке трудов содержится 237 названий, включая 87 экспериментальных работ, 83 работы по истории химии, 25 учебников, учебных пособий, популярных книг и многое другое»[1]. Тем не менее деятельность Б. Н. Меншуткина не ограничивалась только служением науке и обучением молодого поколения — его творческий потенциал раскрылся в фотографии. Родившись в семье высокообразованных родителей, Борис Николаевич получил прекрасное воспитание. Отец, Николай Александрович, — ученый, известный химик, профессор; мать, Анна Борисовна, владела почти всеми европейскими языками[2]. Глава семьи был знатоком военной истории, музицировал[3], любил изобразительное искусство, «был близко знаком с художниками-передвижниками, встречался с ними преимущественно у Д. И. Менделеева, посещал интересные выставки и собрания картин как в России, так и за границей»[4].

Как и отец, Б. Н. Меншуткин проявлял интерес к самым разным наукам, будучи студентом естественного отделения физико-математического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета (ныне — Санкт-Петербургский государственный университет). В автобиографии он вспоминал: «...на первом курсе я почувствовал пристрастие к анатомии, которую нам читал известный профессор Петр Францевич Лесгафт, но вскоре охладел к ней. На втором курсе я увлекся ботаникой спорных растений, которую преподавал профессор Христофор Яковлевич Гоби...»[5] Также он «сам литографировал более половины всех таблиц»[6] для атласа к лекциям преподавателя[7]. В 1893 году был приобретен первый печатный опыт. Тогда же Меншуткин стал посещать Маленькое химическое общество[8], где занимался исследовательской работой. В 1894–1897 годах появились публикации по энтомологии[9], которой он продолжил заниматься и в дальнейшем. Об этом свидетельствует сохранившийся в Музее истории СПбПУ счет на имя Б. Н. Меншуткина о приобретении им в 1914 году пяти выпусков «Атласа бабочек» К. Ламперта[10]. На последнем курсе он принял участие в оборудовании новой химической лаборатории[11]. Однако о занятиях светописью Б. Н. Меншуткин в автобиографии



Б. Н. Меншуткин. Отделочные работы на парадной лестнице главного здания СПб политехнического института 21 августа 1902 г. Российская империя, Санкт-Петербург. 1902. Стекло, броможелатиновая эмульсия, проявление, тушь. 17,9 × 23,9. МИ-КП-8999. © Музей истории СПбПУ



Б. Н. Меншуткин. Отделочные работы в актовом зале главного здания СПб политехнического института 4 сентября 1902 г. Российская империя, Санкт-Петербург. 1902. Стекло, броможелатиновая эмульсия, проявление, тушь. 24 × 17,9. МИ-КП-8998. © Музей истории СПбПУ

не вспоминает. Можно предположить, что это связано с исключительной скромностью, нежеланием выставлять напоказ свои дарования, а также со строгим отношением к себе. Именно о таких качествах пишет профессор С. П. Гвоздов, который долгие годы работал вместе с ним[12]. Не встречается информация и в других источниках. Но по снимкам, находящимся в Музее истории СПбГУ, можно предположить, что первые пробы были выполнены или на последнем курсе, или в первый год работы лаборантом химической лаборатории Университета в 1895 году[13].

Первые, известные нам фотографии Б. Н. Меншуткин создал в 1896 году. В фондах Музея истории СПбГУ сохранилось два альбома «С.-Петербургский университет. 1896–1899 гг.», где представлены 134 снимка с видами зданий и интерьеров, а также групповые портреты преподавателей и студентов на занятиях. Работы этого периода характеризуют Б. Н. Меншуткина как уже опытного фотографа, который овладел съемкой архитектурных видов, интерьеров и групповых портретов. И. Л. Тихонов в статье к альбому «Императорский Санкт-Петербургский университет в фотографиях Б. Н. Меншуткина, 1896–1899» отмечает, что фотоснимки высокого качества, а местонахождение негативов неизвестно[14]. В письме к своему учителю, преподавателю А. И. Горбову от 19 марта 1903 года, составленном на бланке лаборатории органической химии Санкт-Петербургского политехнического института, Меншуткин пишет: «...недавно я разбирал наши старые негативы и много нашел негативов старой Университетской лаборатории; между прочим, и Вы фигурируете там довольно часто»[15]. С октября 1902 года семья Меншуткиных проживала на территории института[16], соответственно негативы были перевезены во флигель химического павильона, где находилась их квартира.

Плодотворную деятельность в Политехническом институте Меншуткины начали с ноября 1901 года, когда Николая Александровича назначили деканом металлургического отделения[17], а Бориса Николаевича пригласили лаборантом по вольному найму[18] для распределения помещений и оборудования лабораторий в химическом павильоне[19]. Здания института в этот год активно строились, ведь торжественная закладка состоялась совсем недавно — 18 июня 1900 года. Благодаря высоким темпам строительства уже к лету 1901 года вчерне были готовы главное здание, химический и механический павильоны, общежития[20]. Решением различных вопросов, связанных со строительством и открытием института, занималась Особая строительная комиссия по сооружению зданий Санкт-Петербургского политехнического института. Членом комиссии с ноября 1901 года стал и Н. А. Меншуткин, который присутствовал на всех заседаниях[21]. Б. Н. Меншуткин пишет, что отец впервые отправился на постройку в Сосновку в начале ноября: «Я живо помню эту поездку: был прекрасный солнечный день, только что выпал первый снег и окрестности Института, покрытые запушенными снегом сосновыми лесами, производили самое лучшее впечатление. В сопровождении Э. Ф. Виррихa и А. Н. Михайлова мы в течение долгого времени ходили по грандиозным зданиям и мысленно представляли себе все в готовом виде»[22]. Зимой 1901–1902 годов было устроено электрическое освещение, вентиляция, а после окончания строительства механического павильона в начале февраля пустили паровое отопление. Именно с этого месяца начинается документальная фотолетопись Политехнического института, созданная очевидцем и участником тех далеких событий — будущим преподавателем, фотографом Б. Н. Меншуткиным.

Негативы поступили в Музей истории СПбПУ в фирменных коробках производителя и размещались в специальных пакетах из кальки, некоторые из них имели надписи карандашом синего и красного цветов. Б. Н. Меншуткин пользовался броможелатиновыми пластинками фабрики «Победа» — первой в России фабрики фотопластинок, которую открыл в Москве капитан А. Н. Занковский[23]. Из информации на этикетках известно, что 20 коробок с фотопластинками размером 18 × 24 см были приобретены в конце XIX века и в 1900–1904 годах. На негативах Б. Н. Меншуткин фиксировал точную дату съемки (день, месяц, год), на некоторых ставил свои инициалы «Б. М.» или «Б. Меншуткин». Надпись выполнялась



Б. Н. Меншуткин. Разработка котлована водонапорной башни СПб политехнического института 7 августа 1902 г. Российская империя, Санкт-Петербург. 1902. Стекло, броможелатиновая эмульсия, проявление, тушь. 17,9 × 23,9. МИ-КП-9057. © Музей истории СПбПУ

печатными буквами в зеркальном отображении тушью черного цвета, а на позитиве становилась белой и читаемой. Фотограф очень деликатно и незаметно ставил ее в нижней части кадра. Количество негативов по каждому году соответствует интенсивности строительных работ, а выбор темы — их виду (1900 — 1; 1902 — 91; 1903 — 41; 1904 — 20; 1905 — 7; 1906 — 1; 1907–1908 — 1; 1910 — 1; 1932–1938 — 4). Б. Н. Меншуткина интересовал не только процесс изменения учебного комплекса: среди его работ 11 пейзажей Сосновки, 18 групповых и одиночных портретов. В рамках статьи мы не будем останавливаться на этих изображениях, отметим только, что многие из них выполнены на профессиональном уровне. Остальные 139 негативов были разделены на три группы: общий вид зданий (11), строительные работы на территории (46), отделочные работы в помещениях и интерьеры (82).

Самая активная деятельность по постройке института пришлась, как пишет Б. Н. Меншуткин, на 1902 год[24]. Этот же год стал самым плодотворным и для фотографа — сделан 91 негатив. В феврале и марте было создано 18 изображений, преимущественно внутренних помещений, так как зимой и ранней весной строительство новых зданий не велось. Далее последовал трехмесячный перерыв, связанный с командировкой в Германию «для подробного ознакомления с важнейшими учебными химическими лабораториями и их деятельностью»[25]. Полученный опыт использовался для создания лаборатории органической химии. Самая жаркая пора выпала на июль, август и сентябрь: к открытию института, 1 октября 1902 года, нужно было еще очень много успеть сделать. Список невыполненных внутренних работ, необходимых для начала занятий со студентами первого курса, а также меры к их устранению были определены на специальном заседании комиссии 13 мая этого года[26]. Как декан металлургического отделения, Н. А. Меншуткин каждое утро осматривал помещения химического павильона, вникал во все вопросы и способствовал скорейшему окончанию работ. Сопровождали его десятники и два старших лаборанта — Б. Н. Меншуткин и А. А. Волков[27]. Брал ли Б. Н. Меншуткин с собой фотоаппарат каждый день или, зная, как продвигается строительство и отделка помещений, выбирал определенное время, неизвестно. Иногда он делал всего один снимок (31.08.1902, 24.01.1903), в другие дни — не более семи (16.07.1902, 20.08.1902). Чаще всего фиксация происходила в октябре и ноябре 1902 года — семь раз за месяц. По количеству кадров лидирует август — 23 изображения за пять дней.

Последние месяцы перед открытием института, по воспоминаниям Б. Н. Меншуткина, «...во всех зданиях копошились как муравьи рабочие; с утра до вечера и нередко и ночью продолжался стук молотков...»[28]. Особое внимание уделялось парадной лестнице и актовому залу в главном здании, где должно было произойти торжественное открытие. Проекты были разработаны зимой 1899–1900 годов[29]. Обратимся к изобразительному наследию Б. Н. Меншуткина и посмотрим, как автор передает динамику их строительства. Первые снимки парадной лестницы и актового зала были выполнены 21 августа 1902 года. На кадре «Отделочные работы на парадной лестнице главного здания СПб политехнического института 21 августа 1902 г.» (МИ-КП-8999) мы видим верхнюю часть лестницы и коридор в процессе строительства. Наш взгляд останавливается на паре белоснежных сдвоенных колонн ионического ордера на постаменте, которые выделяются на фоне темного коридора. Естественный свет, падающий через верхнее полукруглое окно с левой стороны, еще больше акцентирует внимание на капителях, базах, постаментах и антаблементе. Линейная перспектива со смещенным центром влево придает композиции динамику, что подчеркивает антаблемент с правой и левой стороны. Многочисленные проемы, полукруглые окна создают ощущение легкости и воздушности. Более полное представление о запечатленных событиях можно получить из журналов Особой строительной комиссии, в которых освещались все вопросы, касающиеся строительства. Так, вскоре после съемки, 23 августа, обсуждался вопрос о задержке поставки черного мрамора для изготовления ступеней лестницы подрядчиком Чуксановым[30], а ведь до начала занятий оставалось чуть больше месяца. Следующее фотоизображение, «Вид на колонны второго

этажа у парадной лестницы главного здания СПб политехнического института 21 октября 1902 г.» (МИ-КП-9093), было сделано после открытия института. Уже оштукатурены кирпичные стены в коридоре, выполнены лепные детали, застеклены полукруглые окна галереи, между колоннами появилась балюстрада, которую создавали в мастерской главного здания. По ее обстановке, запечатленной фотографом в этот же день, понятно, что отливка балясин продолжается. Недостающие детали перил парадной лестницы накрыты тканью, ее фрагмент заметен в правом нижнем углу снимка. К этому времени в институте было проведено электрическое освещение. На кадре виден осветительный прибор в форме шара. Подобный предмет находится в коллекции Музея истории СПбПУ. Облику парадной лестницы он явно не соответствует. Информация о временном освещении парадных помещений имеется в журнале заседания Особой строительной комиссии № 108 от 20 сентября 1902 года. На создание «роскошной» арматуры по особому рисунку отводили пять месяцев, в этот период фирма «Гелиос» предложила установить временную; «для парадной лестницы использовали одну дуговую лампу и 15 подвесов с шарами»[31]. В композиционном плане снимок является зеркальным отражением первого.

На снимке «Вид на парадную лестницу и вестибюль в главном здании СПб политехнического института 8 марта 1904 г.» (МИ-КП-9013) главная лестница, благодаря продуманному ракурсу, представлена во всем великолепии. К ней как нельзя лучше подходит описание, приведенное в журнале «Строитель»: «Первый широкий марш этой лестницы разделяется на два более узких, которые приводят во второй этаж. Здесь боковые и задняя стороны лестничной клетки охвачены широкой галереей, соединяющейся с главным коридором. Галерея отделяется от лестницы рядом парных колонн, на которых покоится большой антаблемент… Ступени лестницы сделаны из черного тераццо. Стены, колонны, свод и потолки оштукатурены и слегка украшены гипсовыми порезками и орнаментами; перила лестниц и балюстрады галерей цинковые»[32]. Дополним, что временные осветительные приборы были заменены на изящные люстры с тремя плафонами из молочного стекла. Одна из них показана на снимке. Для многоплановой композиции фотограф применил сложную прерванную перспективу. Игра темных и светлых тонов на первом и втором планах создает ощущение пространства и глубины. Белые перила, убегающие вверх ступени лестницы приглашают нас совершить небольшое путешествие в «актовую залу». По воспоминаниям Б. Н. Меншуткина, «она была выстроена в несколько месяцев: в январе только еще начали делать бетонные своды, а в середине сентября были окончены уже все работы по лепке потолка и приступили к настилке паркета»[33]. На снимке «Устройство пола в актовом зале главного здания СПб политехнического института 21 августа 1902 г.» (МИ-КП-9024) мы видим его со стороны будущей сцены. Перед нами один из процессов черновой отделки — укладка лаг плотниками. К сожалению, их фигуры, показанные в движении, смазаны. Однако фотограф акцентирует внимание не на них. Он снова выбирает перспективу со смещенным влево центром. В данном случае это окно с полуциркульным завершением, через которое льется солнечный свет. Снимая немного вверх, фотограф показывает не только фронтальную стену с прямоугольными проемами и верхней галереей, но и лепной декор на карнизах, между парусными сводами и на плафоне. Выбранная точка съемки и фигуры людей передают масштаб и высоту зала.

В сентябре были сделаны два кадра — «Штукатурные работы в актовом зале главного корпуса СПб политехнического института 4 сентября 1902 г.» (МИ-КП-8998) и «Отделочные работы в актовом зале главного корпуса СПб политехнического института 11 сентября 1902 г.» (МИ-КП-9019). Особенно интересным является вид, снятый с верхней галереи 4 сентября. Меншуткин использует пониженную линию горизонта, тем самым включая фронтальную стену и значительную часть потолка и достигая протяженности помещения. Здесь мы также видим игру мягкого света, проникающего через окна с левой стороны, с темными проемами во фронтальной стене. Последние отделены друг от друга пилястрами, и чередование темных и светлых поверхностей создает глубину пространства. Фигуры людей подчеркивают большой объем зала. В нем



Б. Н. Меншуткин. Химический павильон СПб политехнического института 8 мая 1906 г. Российская империя, Санкт-Петербург. 1906. Стекло, броможелатиновая эмульсия, проявление, тушь. 17,8 × 23,8. МИ-КП-9074. © Музей истории СПбПУ



Б. Н. Меншуткин. Водонапорная башня СПб политехнического института в строительных лесах 1 мая 1905 г. Российская империя, Санкт-Петербург. 1905. Стекло, броможелатиновая эмульсия, проявление, тушь. 17,9 × 23,9. МИ-КП-9075. © Музей истории СПбПУ

еще ведутся работы, на черновом полу лежит стружка, вдоль фронтальной стены стоят длинные подмости с лестницами. Меншуткин запечатлел один из этапов установки лепных деталей на фризе и карнизе. Судя по предметам, лежащим на подмостях, мастер совсем недавно укрепил декор над правой лопаткой. Центр композиции — незавершенная работа над левой лопаткой, которая подчеркнута пересечением вертикальных и горизонтальных линий и контрастными цветовыми пятнами. Знание того, что только что произошло, и того, что вскоре произойдет, делает нас участниками тех далеких событий. Последний снимок, «Интерьер актового зала в главном здании СПб политехнического института 8 марта 1904 г.» (МИ-КП-9072), демонстрирует итог напряженной работы как мастеров, так и преподавателей: «Вы входите в актовый зал и невольно удивляетесь его размерам… Зал — весь белый, с лепным потолком, с громадными, в два ряда, окнами, широкими потоками, льющими волны света. Вдоль трех стен тянутся хоры, поддерживаемые легкими балюстрадами»[34]. Однако к 1904 году удалось осуществить не все планы. Еще не заменили осветительные приборы, на изображении мы видим такие же подвесы, как и на главной лестнице. Из-за недостатка средств плафон остался без росписи, которую должен был создать инспектор по художественной части строительной комиссии академик А. Н. Бенуа. Для этого изображения Б. Н. Меншуткин применяет перспективу со слегка смещенным влево центром. Здесь используется контраст: с левой стороны — светлых окон и затемненных простенков, с правой — лопаток и проемов. Показав только часть окна с левой стороны и половину колонны с правой, фотограф увеличивает пространство зала. Это усиливается значительной площадью паркетного пола, зигзагообразный рисунок которого вместе с солнечными бликами создает эффект движения. Все композиционные приемы использованы таким образом, чтобы зрители оказались вовлечены в это великолепное пространство. Изображение отличает профессиональное исполнение и художественный уровень.

Следующую группу составляют 46 кадров, фиксирующих этапы строительства зданий. Летом 1902 года были заложены новые объекты: газовый завод с газгольдером, водонапорная башня, амбулатория и больница. Все это привлекало внимание фотографа и было запечатлено на 27 снимках. В 1903 году «начались работы по постройке служительского дома и третьего общежития»[35]. Этому периоду посвящено 17 работ. Окончание строительства третьего студенческого общежития отмечено двумя кадрами 1904 года.

Наиболее полно Б. Н. Меншуткин запечатлел строительство водонапорной башни (5 кадров): 2 июля «был сделан выбор места постройки водонапорной башни. Комиссия постановила строить таковую посередине улицы, проходящей дальше между глав. зданием и химическим павильоном»[36]. Проект, представленный архитектором Э. Ф. Виррихом, был одобрен 23 июля[37]. Началась расчистка участка, предназначенного для постройки, от лесных насаждений, включая вырубку деревьев, выкорчевывание пней, вывоз растительности и выравнивание поверхности. Для рытья котлована использовали ручной способ. На снимках, сделанных 7[38] и 20 августа[39], мы видим у строителей нехитрые инструменты — заступы, лопаты, носилки для выноса грунта. Фиксировать моменты с большим количеством людей, безусловно, было сложно с техникой начала XX века, поэтому фотограф просил рабочих некоторое время не двигаться. Однако на отдельных кадрах все равно видны смазанные фигуры. Снимки имеют горизонтальный формат и схожи композиционно, хотя выполнены с разных сторон. Динамичность и «хаотичность» расположения людей сбалансированы четким ритмом стволов деревьев.

На следующем снимке 10 сентября уже возводится нижний ярус водонапорной башни[40]. При горизонтальном формате используется симметричная композиция, центр которой совпадает с центром плоскости, и все внимание направляется на строящийся объект. Активная кладка стен продолжалась, и к 27 октября по высоте башня сравнялась с вершинами сосен[41]. На этом кадре, чтобы показать внушительные размеры сооружения, Б. Н. Меншуткин останавливается на вертикальном формате, симметричной композиции и пониженном уровне горизонта, оставляя для башни и окаймляющих ее сосен ¾ пространства. К зиме высота башни составила 15 саженей,



Б. Н. Меншуткин. Вид на парадную лестницу и вестибюль в главном здании СПб политехнического института 8 марта 1904 г. Российская империя, Санкт-Петербург. 1904. Стекло, броможелатиновая эмульсия, проявление, тушь. 18 × 24. МИ-КП-9013. © Музей истории СПбПУ

т. е. 32 метра, но «долгое время затем оставалась без движения и закончена лишь в 1905 году»[42]. Завершающие работы, как показывает снимок «Водонапорная башня СПб политехнического института в строительных лесах 1 мая 1905 г.» (МИ-КП-9075), были начаты не ранее мая. Верхняя часть постройки, как и на кадре 27 октября 1902 года, все еще зашита досками. Для показа строящейся башни, являющейся смысловым и композиционным центром, Б. Н. Меншуткин выбирает горизонтальный формат и симметричное расположение всех объектов, чтобы реальнее передать глубину пространства. Удачен и светотеневой рисунок: притемненный передний план контрастирует со светлым небом, на фоне которого четко читается верхняя часть башни. Светлые плоскости фасадов главного здания и химического павильона воспринимаются как открытые входные ворота, направленные в центр и подчеркивающие значимость башни.

Самым эффектным является изображение химического павильона, запечатленного с водонапорной башни 8 мая 1906 года (МИ-КП-9074). Перед нами глубинно-пространственная многоплановая композиция с высокой линией горизонта. Две трети пространства отведено для показа сооружений института. В центре — химический павильон сложной формы, расположенный по диагонали и создающий динамику, уравновешенную строгим ритмом окон. За учебным зданием виден механический павильон и две дымовые трубы. Их вертикаль придает равновесие левой половине архитектурного пейзажа, где сосредоточены протяженные постройки. С правой стороны пространство не перегружено, и баланс с левой половиной достигнут расположенными напротив друг друга большими плоскостями — облаками и газоном, которые в то же время контрастируют между собой и по форме, и по тону. Снимок сделан в солнечную погоду, отчего фасад павильона кажется ослепительно-белым и сильнее выделяется на фоне темных газонов и приглушенного третьего плана. Смысловой и композиционный центр — вход в химический павильон, который выделен дугообразной дорожкой, мощенной светлыми плитами. Этот кадр стал заключительным в серии снимков, посвященных истории строительства Политехнического института. Изображения, созданные Б. Н. Меншуткиным, встречаются в его печатных трудах. Так, в книге, посвященной своему отцу, он разместил фотографию бюста Н. А. Меншуткина[43]. В 1914 году вышла работа о металлургическом отделении, где Б. Н. Меншуткин в раздел «Описание лаборатории общей химии» включил две свои работы, отмеченные как рис. 73 и 74[44]. Из архивных документов известно, что ученый печатал фотографии в том числе и для себя. В письме от 27 марта 1903 года преподавателю А. И. Горбову он прислал «несколько картинок давно минувших дней, а также — Политехнического института»[45]. В советский период, как правило, все публикации по истории строительства сопровождались фотографиями Б. Н. Меншуткина и выдержками из его рукописи 1927 года «История Санкт-Петербургского политехнического института с его основания до Октябрьской революции (1899–1917)». Материал должен был войти в юбилейный сборник, посвященный 25-летию со дня открытия института, однако из-за отсутствия средств он не был выпущен, а переписанный экземпляр рукописи автор передал в фундаментальную библиотеку[46]. В этом же году в газете «Товарищ» вышли две статьи, дополненные кадрами Б. Н. Меншуткина, — «Главное здание по окончании строительных работ 11 августа 1903 г.» и «Закладка III-го общежития 13 сентября 1903 г.»[47]. Из современных работ это книга А. Г. Морачевского «Отец и сын Меншуткины» (2012) и альбом «Рождение Политехнического»[48], где использовано 98 изображений фотографа. К сожалению, ни в одном печатном издании фамилия автора не указана.

Большую часть наследия Б. Н. Меншуткина составляют документальные снимки, рассказывающие о специфике строительных работ, архитектуры и интерьеров. Он уже опытный фотограф, который выбирает композиционно выверенные кадры, интересное освещение, удачные ракурсы. Для большинства снимков, передающих динамику строительства, выбран горизонтальный формат, открытая или закрытая композиция, характерны многоплановость, симметрия и присутствие людей. Все это создает естественные, дышащие жизнью кадры.

Изобразительное наследие Б. Н. Меншуткина — уникальный исторический и иконографический материал, который дает возможность проследить в течение определенного

времени этапы строительства учебного комплекса и конкретных зданий (механического павильона, газового завода, газгольдера, водонапорной башни, третьего студенческого общежития), процесс оснащения многочисленных лабораторий (в главном здании и химическом павильоне), а также отделки и меблировки помещений (главной лестницы, актового зала, библиотек, аудиторий, комнат студентов, кухни, столовой). Фотограф запечатлел и тех, кто участвовал в строительстве: каменщиков и плотников, штукатуров и маляров, паркетчиков и лепщиков, и тех, кто там работал: поваров и служителей, сторожей и кочегаров, лаборантов и преподавателей, и, конечно, тех, кто там учился, — студентов.

---

[1] *Морачевский А. Г.* Отец и сын Меншуткины. СПб., 2012. С. 79.
[2] *Блох М. А.* Потери науки. Памяти Б. Н. Меншуткина (17.IV.1874–15.IX.1938) // Природа. 1938. № 11–12. С. 162–164.
[3] *Меншуткин Б. Н.* Жизнь и деятельность Николая Александровича Меншуткина. СПб., 1908. С. 3.
[4] *Морачевский А. Г.* Указ. соч. С. 51.
[5] Архив СПбПУ. Дело Б. Н. Меншуткина. Автобиография. С. 190.
[6] Там же.
[7] Архив СПбПУ. Д. 2705. Оп. 44. Меншуткин Борис Николаевич. Дополнение к научным трудам проф. Меншуткина. С. 200. Атлас тайнобрачных, изд. студентами СПб Университета под руководством проф. Хр. Я. Гоби. СПб., 1893. 17 табл.
[8] *Блох М. А.* Указ. соч. С. 163.
[9] МЛПИ-КП-8502. Денисов Е. И., Шишокин В. П. Б. Н. Меншуткин. К 90-летию со дня рождения. Л., 1964. С. 1.
[10] МЛПИ-КП-4403. Счет профессору Б. Н. Меншуткину за 5 выпусков «Атласа бабочек» Ламперта от 24.03.1914.
[11] Архив СПбПУ. Д. 2705. Оп. 44. Меншуткин Борис Николаевич. Автобиография. С. 191.
[12] *Гвоздов С. П.* Некролог. Борис Николаевич Меншуткин // Металлург. 1938. № 6. С. 110–111.
[13] Архив СПбПУ. Д. 2705. Оп. 44. Меншуткин Борис Николаевич. Анкета. С. 207.
[14] Императорский Санкт-Петербургский университет в фотографиях Б. Н. Меншуткина, 1896–1899 / под ред. Я. А. Страховой, И. Л. Тихонова. СПб., 2024. С. 12–14.
[15] Российская академия наук (РАН). Ф. 329. Оп. 2. Ед. хр. 89. Л. 67.
[16] *Меншуткин Б. Н.* История Санкт-Петербургского политехнического института с его основания до Октябрьской революции (1899–1917) // Научно-технические ведомости СПбГТУ. 2000. № 4 (22). С. 155.
[17] *Морачевский А. Г.* Указ. соч. С. 31.
[18] Архив СПбПУ. Д. 2705. Оп. 44. Меншуткин Борис Николаевич. Анкета. С. 207.
[19] *Меншуткин Б. Н.* Жизнь и деятельность Николая Александровича Меншуткина. С. 149.
[20] Там же. С. 147.
[21] Там же. С. 149.
[22] Там же. С. 148–149.
[23] *Митрофанов А.* Александр Занковский: предприниматель, которого ссылка сделала благотворителем // Милосердие.ru: [сайт]. URL: https://www/miloserdie.ru/article/aleksandr-zankovskij-predprinimatel-kotorogo-ssylka-sdelala-blagotvoritelem/ (дата обращения: 17.12.2024).
[24] *Меншуткин Б. Н.* Жизнь и деятельность Николая Александровича Меншуткина. С. 150.
[25] Архив СПбПУ. Д. 2705. Оп. 44. Меншуткин Борис Николаевич. Автобиография. С. 192.
[26] *Меншуткин Б. Н.* История Санкт-Петербургского политехнического института... С. 155.
[27] *Меншуткин Б. Н.* Жизнь и деятельность Николая Александровича Меншуткина. С. 162.
[28] Там же. С. 163.
[29] *Меншуткин Б. Н.* История Санкт-Петербургского политехнического института... С. 162.
[30] МЛПИ-КП-3429. Журнал № 101 заседания Особой Строительной Комиссии по сооружению зданий Политехнического Института в С-Петербурге. 23 августа 1902 г. Российская империя. СПб., 1902. С. 2.
[31] МЛПИ-КП-3435. Журнал № 108 заседания Особой Строительной Комиссии по сооружению зданий Политехнического Института в С.-Петербурге. 20 сентября 1902 г. Российская империя. СПб., 1902. С. 2.
[32] Строитель. 1902. № 13–18. С. 537.
[33] *Меншуткин Б. Н.* Жизнь и деятельность Николая Александровича Меншуткина. С. 163.
[34] Биржевые ведомости. 1902, 2 октября.
[35] *Меншуткин Б. Н.* Жизнь и деятельность Николая Александровича Меншуткина. С. 169.
[36] МЛПИ-КП-3417. Журнал № 86 заседания Особой Строительной Комиссии по сооружению зданий Политехнического Института в С.-Петербурге. 2 июля 1902 г. Российская империя. СПб., 1902. С. 2.
[37] МЛПИ-КП-3420. Журнал № 91 заседания Особой Строительной Комиссии по сооружению зданий Политехнического Института в С.-Петербурге. 23 июля 1902 г. Российская империя. СПб., 1902. С. 4.
[38] МИ-КП-9057. Разработка котлована водонапорной башни СПб политехнического института 7 августа 1902 г.
[39] МИ-КП-9028. Разработка котлована водонапорной башни СПб политехнического института 20 августа 1902 г.
[40] МИ-КП-9060. Возведение нижнего яруса водонапорной башни СПб политехнического института 10 сентября 1902 г.
[41] МИ-КП-9058. Водонапорная башня СПб политехнического института в строительных лесах 27 октября 1902 г.
[42] *Меншуткин Б. Н.* Жизнь и деятельность Николая Александровича Меншуткина. С. 165.
[43] Там же. С. 208.
[44] Металлургическое отделение / И. В. Мещерский, С. И. Дружинин, И. Г. Есьман и др.; под ред. проф. М. А. Павлова. СПб., 1914. С. 184.
[45] РАН. Ф. 329. Оп. 2. Ед. хр. 89. Л. 67.
[46] Архив СПбПУ. Дело Б. Н. Меншуткина. Автобиография. С. 202.
[47] Товарищ. 1927. № 3 (61). С. 1, 4.
[48] Рождение Политехнического: альбом / сост. И. А. Брюханова, Н. В. Кирющенко. СПб., 2013. 120 с.

Е. П. Прокина

Особенности видовой съемки Вениамина Метенкова на примере фотографий дореволюционного Екатеринбурга

В 2023 году Екатеринбург отметил свое 300-летие. В результате различных исторических, политических и социальных процессов, а также благодаря усилиям людей облик города неоднократно трансформировался. Его архитектура свидетельствует о богатой истории и отражает культурное разнообразие за три века существования. Возникший в 1723 году как город-крепость, Екатеринбург известен сегодня как один из центров конструктивизма.

Фотография как «протокольное искусство» представляет собой важнейший документальный источник, позволяющий детально изучать историю города, в частности его архитектуру. Историк и теоретик фотографии Андре Руйе писал, что «обновляя точки и углы зрения, умножая крупные планы, фотография приглашает к настоящему новому открытию зданий — к их деконструкции „камень за камнем“ и их фотографической „чудодейственной реконструкции“»[1]. Соотношение реального места и пространства, зафиксированного на фотоизображении, становится одним из существенных методов краеведческого и архивного исследования. Фотография не существует сама по себе, она может являться частным отражением общего характера исследуемой эпохи. В провинциальных, достаточно крупных городах России фотография стала распространяться в 1850-х годах[2]. В Екатеринбурге история фотографии ведет отсчет с первой половины 1860-х годов, когда появилось фотоателье Ивана Терехова[3]. К концу XIX — началу XX века круг местных фотографических ателье и магазинов расширился: известные фотографы Николай Терехов[4] и Вениамин Метенков[5], помимо портретной фотографии, занимались съемкой и печатью видов города и его окрестностей. Открытые письма с фотографиями Екатеринбурга издавались в фотомастерских Николая Введенского[6] и Иосифа Роны[7], а также реализовывались в книжном магазине Валентины Блохиной[8] в писчебумажном отделе.

Наше внимание будет сосредоточено на деятельности фотографа Вениамина Метенкова, которому удалось создать масштабное полотно уральской жизни пореформенного периода царской России. На сегодняшний день сохранившееся фото- и кинонаследие Метенкова представляет



В. Л. Метенков. Вид юго-западной части города, снятый с колокольни Екатерининского собора. Екатеринбург. После 1890. Открытое письмо, выполненное в технике фототипии. 137 × 90. МИЕ 10739 © Музей истории Екатеринбурга



В. Л. Метенков. Вид на здание Окружного суда и городской пруд, снятый с колокольни Екатерининского собора. Екатеринбург. Кон. XIX — нач. XX в. Негатив на стекле. Размер не указан. Ф-1. Оп. 41. Д. 1115. © Государственный архив Свердловской области

собой наиболее обширный материал об Урале рубежа XIX–XX веков. Оригиналы открытых писем таких популярных серий, как «Виды Урала» и «Виды Екатеринбурга и его окрестностей», сделанных фотографом, входят в собрания Музея истории Екатеринбурга, Свердловского областного краеведческого музея им. О. Е. Клера и Объединенного музея писателей Урала. Около 200 негативов находятся в фондах Государственного архива Свердловской области. Также оригинальные снимки фотографа имеются в столичных архивах и фондах, например Музее архитектуры им. А. В. Щусева или Российской государственной библиотеке. В Российском государственном архиве кинофотофонодокументов содержится дореволюционная кинохроника Вениамина Метенкова. За три десятилетия работы его фотомастерской было создано огромное количество индивидуальных и групповых портретов на паспарту, которые находятся в многочисленных музеях и частных архивах. Выделяя фигуру Вениамина Метенкова из числа екатеринбургских фотографов рубежа XIX–XX веков, мы подчеркиваем отличие его профессиональной практики в локальном контексте, конкретно его подход в выборе точки съемки городского пространства. Вениамин Метенков стал одним из первых фотографов в истории екатеринбургской фотографии, который начал снимать местность сверху[9]. Точками съемки служили колокольни соборов и храмов, расположенных вблизи основных площадей. С их высоты открывался горизонт старого Екатеринбурга. Около десятка негативов с видами разных частей и улиц города, снятых Метенковым с верхнего ракурса, хранится в фондах Государственного архива Свердловской области. Среди них есть, например, репортажный снимок похоронной процессии с гробом председателя Екатеринбургского уездного съезда князя Дмитрия Гагарина, сделанный с колокольни Богоявленского собора, расположенного



В. Л. Метенков. Юго-восточная часть города. Вид улицы Пушкинской. Екатеринбург. Кон. XIX — нач. XX в. Фотография из альбома «Виды Екатеринбурга», выполненная в технике автотипии. 65 × 105. МИЕ 3840. © Музей истории Екатеринбурга



В. Л. Метенков. Западная часть города. Вид на Главный проспект, Кафедральный собор и мужскую гимназию, снятый с колокольни Екатерининского собора. Екатеринбург. Кон. XIX — нач. XX в. Фотография из альбома «Виды Екатеринбурга», выполненная в технике автотипии. 65 × 105. МИЕ 3843. © Музей истории Екатеринбурга

на Кафедральной площади[10]. Возможность запечатлеть город в соразмеряемом человеческому взгляду масштабе, открываемая благодаря съемке с высоты птичьего полета, представлена Метенковым в панораме Екатеринбурга, выполненной в 1895 году. Серия из 12 снимков в общем виде подробно иллюстрирует градостроительную планировку и перспективу улиц, пролегающих вблизи пруда, в конце XIX века[11]. Подход Вениамина Метенкова к съемке города был новым в рамках взгляда на территорию. Расширяя географию и хронологию жанра, мы можем наблюдать, как эта практика встраивается в определенную сложившуюся традицию. О фотографии XIX века принято говорить как об эпохе изобретательства, когда одни фотографические открытия активно сменялись другими. Ранняя фотография через точность изображения раскрывала характер города. Как отмечает Андре Руйе, «фотография является городской прежде всего по своему происхождению: появившись в один период с современными городами, она распространилась в их недрах… Фотография является городской также по своему содержанию… на большей части изображений в кадре город»[12].

Своеобразной разновидностью городского пейзажа является фотографическая панорама, на которой город способен раздвинуть свои границы, захватывая вместе с этим окружающую его местность[13]. История появления панорам берет начало из живописи, когда художники стремились открыть новые возможности перспективы. Позже эти поиски продолжились в фотографии, что обусловило популярность городской и архитектурной съемки. Время определения и осознания статуса городской фотографии пришлось на 1850–1860-е годы. Одними из ключевых фигур развивающейся архитектурной фотографии стали французские фотографы — братья Луи-Огюст (Louis-Auguste Bisson; 1814–1876) и Огюст-Розали Биссон (Auguste-Rosalie Bisson; 1826–1900). Через снимки они стремились выразить сущность архитектуры как нечто большее, чем плоское двухмерное изображение. Их авторству принадлежит двухкадровая панорама Парижа, площадкой съемки которой служили башни Нотр-Дама[14]. Изобретение светописи довольно быстро распространилось за пределы Франции. В России фотография появилась в октябре 1839 года, когда посредством дагеротипа была произведена съемка Исаакиевской церкви в Санкт-Петербурге[15]. Развитие жанра городской и архитектурной фотографии происходило одновременно с европейской фотографией — в начале 1850-х годов — и во многом было связано с деятельностью Ивана Бианки[16]. За период жизни в Петербурге (1852–1884) он сумел создать значительное по объему фотографическое наследие, большая часть которого представлена снимками архитектурных сооружений. Бианки тщательно выбирал точки и ракурсы съемки, стремясь через изображение выявить ансамблевый характер городского пространства и слияние его архитектуры с природной средой. С конца 1850-х годов архитектурные достопримечательности Петербурга активно фиксировались в виде панорам.

В практике создания панорамной фотографии существовало два метода — съемка на специально сконструированный объектив и пластины, а также склеивание позитивных отпечатков друг с другом. Второй способ имел наибольшую популярность, вследствие чего стало характерным создание многочастных панорамных изображений. Как правило, съемка панорамы происходила с высоты, с которой открывался максимально широкий обзор на город. Известно, что построение любого фотографического снимка начинается с выбора положения точки съемки по отношению к снимаемому объекту. Положение всякой точки в пространстве определяется тремя координатами: направлением, с которого ведется съемка; удаленностью точки съемки от объекта съемки, т. е. расстоянием, с которого ведется съемка; высотой точки съемки. В связи с этим выбор точки съемки определяет решение ряда композиционных задач.

Фотографическая панорама — это один из приемов композиционного построения, при котором угол обзора плоскости изображения расширяется. В контексте городской съемки панорама позволяет одним взглядом охватить все пространство или его часть. Классическое определение панорамы строится на соблюдении обязательной единой линии горизонта. Хотя известны и исключения, например 12-кадровая панорама Петербурга, сделанная французским фотографом Пьером-Амбруазом Ришбуром (Pierre-Ambroise Richebourg; 1810–1875) с Исаакиевского собора в 1858 году. Не имея возможности снимать с одной



Р. К. Зейферт. Портрет фотографа В. Л. Метенкова. Урал. 1910. Фоторепродукция. 175 × 230. Ф-1. Оп. 31. П-3642.
© Государственный архив Свердловской области

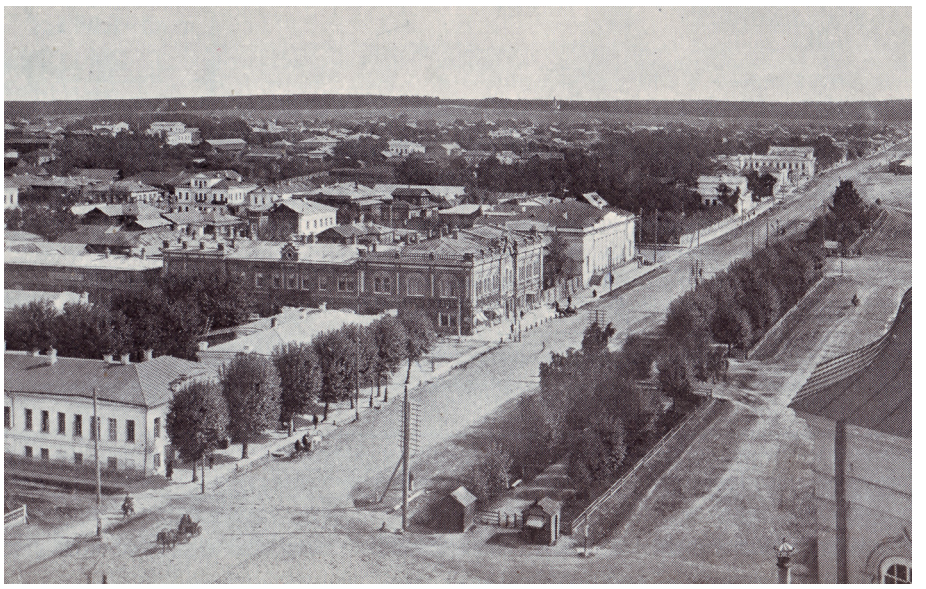
точки, фотограф был вынужден перемещаться с камерой по периметру кровли собора, в результате чего каждый из фотографических отпечатков был выстроен как отдельный видовой сюжет с присущей ему собственной композицией. Несмотря на то что снимки не согласовывались на стыке при последующей склейке, в общем виде фрагментированное пространство превращалось в единое изображение города на Неве[17]. В другой известной многочастной круговой панораме Санкт-Петербурга, снятой с башни Адмиралтейства в 1861 году, предположительно, специалистами Военно-топографического депо, все кадры изначально стыкуются почти без погрешности, так как при съемке камера перемещалась параллельно горизонту[18]. Таким образом, к концу XIX века сложились определенные методы создания фотографической панорамы с ее художественными и техническими особенностями, в рамках которых уместно сравнить сделанные Вениамином Метенковым панорамы Миасского завода и Екатеринбурга.

В коллекции Государственного исторического музея в Москве хранится панорама Миасского завода, атрибутированная Метенкову[19]. Период ее создания относится к 1869 году[20]. Панорама представляет собой горизонтальную склейку нескольких альбуминовых отпечатков на картонной подложке. В кадре — общий вид Миасского завода, снятый с небольшого природного возвышения в его окрестностях. Композиция панорамы выстроена фронтально, поэтому ее элементы различимы в одной плоскости, что приводит к отсутствию глубины изображаемого пространства. Иначе Метенковым представлена панорама Екатеринбурга. Временной промежуток между датами создания работ составляет более 10 лет. За этот период техника и процессы печати усовершенствовались: мокроколлодионные пластины были заменены сухой броможелатиновой эмульсией, используемой для фиксации изображения на стеклянных негативах, что значительно упростило процедуру экспонирования снимков. Изменился и профессиональный опыт самого Метенкова: к концу XIX века он состоял в Русском техническом обществе, Русском географическом обществе и Уральском обществе любителей естествознания. Сотрудничая с ними, фотограф совершал экспедиции в различные уральские города, фиксировал быт и ландшафты местностей. Таким образом, сопоставление двух панорам позволяет отметить развитие навыков фотографа, а также изменения в технике и способах отображения городского пространства и его архитектурных сооружений.

В сравнении с обзорным видом Миасского завода панорама Екатеринбурга приобретает глубину и деление на передний и задний планы; смещение съемки в разные стороны от центрального положения образует несколько направлений взгляда — город представляется трехмерным и объемным. Выбор точки съемки вновь оказывается решающим: вид Миасского завода был сделан на достаточно большом расстоянии, что существенно отразилось на крупности элементов панорамы. В результате они воспринимаются зрителем в равнозначной степени. Панорама Екатеринбурга, в свою очередь, снята в пределах города — с колоколен Екатерининского собора (утрачен) и храма «Большой Златоуст» (восстановлен в 2013 году). Как можно заметить на примерах панорамных изображений Санкт-Петербурга, высота съемки влияет на выразительность архитектурных объектов в фиксируемом пространстве. При верхней точке съемки здания проецируются на плоскость земли, благодаря чему открывается широкая перспектива с направлениями улиц, четким расположением площадей, церквей и других характерных элементов застройки. Не менее важным становится то, что в кадре появляется движение: на фрагментах панорамы Екатеринбурга можно заметить человеческие фигуры и конные повозки. Тем самым съемка с высоты колоколен Екатерининского собора и храма «Большой Златоуст» позволила Вениамину Метенкову передать глубину окружающего пространства, выразительность архитектуры старого Екатеринбурга, а также размеренное чувство протекающей в городе повседневной жизни.

Фрагменты панорамы были популярны и часто использовались для печати на бланках открытых писем[21], а также в фотографических альбомах[22]. Центральный фрагмент панорамы с изображением плотины городского пруда был напечатан в 1904 году в первом издании «Иллюстрированного путеводителя по Уралу» публициста Виктора Весновского[23].

Интерес к панораме Метенкова был обусловлен актуальными процессами того времени. На рубеже XIX–XX веков, в связи с развитием железнодорожного строительства — важнейшего события научно-технического прогресса пореформенной эпохи, массовое распространение получили справочная литература и печатная фотопродукция. Урал и другие регионы Российской империи стали доступны для поездок и путешествий. Туристы стремились больше узнать о пункте назначения, поэтому приобретали фотографии местных достопримечательностей. Фотографы начали предлагать подобную продукцию покупателям в фотоателье, в их числе был и Вениамин



В. Л. Метенков. Северо-восточная часть города. Вид на Главный проспект. В правом углу снимка виден фрагмент здания Екатерининского собора. Екатеринбург. Кон. XIX — нач. XX в. Фотография из альбома «Виды Екатеринбурга», выполненная в технике автотипии. 65 × 105. МИЕ 3844. © Музей истории Екатеринбурга

Метенков, использовавший свои снимки для печати на открытых письмах. Им было издано свыше 720 различных отпечатков[24], включавших живописные пейзажи уральской природы, достопримечательности Екатеринбурга и других городов, а также сцены труда и быта жителей края. Таким образом, мастер во многом популяризировал Урал далеко за его пределами.

К концу XIX века, несмотря на значительные технические совершенствования в фотографии, жанровые разделения еще не сложились. Фотограф тогда был и художником, и ремесленником. Поэтому Вениамин Метенков не выбирал конкретный жанр, в котором хотел бы работать: он был кабинетным портретистом и одновременно занимался предметной и архитектурной съемкой. Как экспедиционный фотограф Метенков фиксировал пейзажи уральской природы, в частности ландшафты Среднего, Северного и Южного Урала. Как документальный фотограф он снимал виды Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки, организованной в 1887 году Уральским обществом любителей естествознания[25]. Используя современную терминологию, мы можем сказать, что Вениамин Метенков занимался проектной фотографией. Его видовые серии представляют собой срез уральской действительности на рубеже XIX–XX веков. Выступая в роли антрополога и исследователя края, фотограф с одинаковым вниманием и интересом запечатлел улицы и жителей Екатеринбурга, работу заводов, шахт и рудников, приисков Урала, а также типы людей, занятых тяжелым трудом в этих местах. Фотографии Вениамина Метенкова служат важным источником для конструирования образа Екатеринбурга пореформенного периода, благодаря которым мы можем представить, кем были люди прошлого столетия и что их окружало[26].



В. Л. Метенков. Траурная процессия на Кафедральной площади, снятая с колокольни Богоявленского собора. Екатеринбург. Кон. XIX в. Негатив на стекле. Размер не указан. Ф-1. Оп. 44. Ф. 1924. © Государственный архив Свердловской области

[1] *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. СПб., 2014. С. 41.
[2] *Телков Б. Н.* Человек под черной накидкой. Н. Тагил, 2008. С. 160.
[3] Иван Акинфиевич Терехов (1835–1880) — уральский фотограф, один из учредителей Уральского общества любителей естествознания. В 1873 году Терехову довелось снимать великого князя Алексея Александровича во время его визита в Екатеринбург. За это Иван Акинфиевич удостоился титула «Фотограф его императорского высочества» и всеобщей славы. Терехов снимал фотопортреты горожан, а также важных гостей города, например столичных ревизоров.
[4] Николай Акинфиевич Терехов (1853–1913) — младший брат фотографа Ивана Терехова. Почетный член Уральского общества любителей естествознания. Фотомастерская «Фотограф Н. А. Терехов» с 1885 года находилась в Екатеринбурге на Вознесенском проспекте, 21 (ныне — улица Карла Либкнехта), на одной улице с фотоателье Вениамина Метенкова. В мастерской Терехова проводились индивидуальные и групповые съемки, выпускались открытые письма с видами Екатеринбурга и Урала.
[5] Вениамин Леонтьевич Метенков (1857–1933) — ключевая фигура в фотографии на Урале рубежа XIX–XX веков, родоначальник документальной и жанровой фотографии в регионе, первый уральский кинооператор и кинопрокатчик. В здании, где некогда жил и трудился Вениамин Метенков, в 1998 году открылся единственный на Урале фотографический музей «Дом Метенкова».
[6] Николай Николаевич Введенский (1885–?) — екатеринбургский фотограф. В 1912 году открыл мастерскую «Первая уральская передвижная фотография», где принимал заказы на фотографические работы вне павильона — снимки зданий, групп и пр. в городе и окрестностях.
[7] Иосиф Рона (?–?) — екатеринбургский фотограф, владелец фотомастерской «Германская художественная фотография». При фотоателье работал магазин «Фотографические принадлежности Рона и К°». Фотограф занимался фотосъемкой и изданием видов города и окрестностей. В начале XX века производил кинематографические съемки в городском пространстве.
[8] Валентина Владимировна Блохина (?–?) — представительница екатеринбургского купеческого рода Блохиных. С середины 1880-х годов ее семья занималась книжной торговлей. С 1908 по 1919 год Валентина Блохина являлась владелицей двух книжных и писчебумажных магазинов, а также была действительным членом Екатеринбургского благотворительного общества (1869–1918) и Общества попечения о начальном образовании в Екатеринбурге и его уезде (1900–1919).
[9] В конце XIX века Николай Терехов выпустил альбом «Виды Екатеринбурга» с фотографиями города, снятого с колоколен Вознесенской церкви и храма «Большой Златоуст». Оригиналы фотографий на паспарту из альбома «Виды Екатеринбурга» Николая Терехова хранятся в фондах Свердловского областного краеведческого музея им. О. Е. Клера.
[10] Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Ф-1. Оп. 44. Ф. 1924 (2182).
[11] Фотоотпечатки и открытые письма с изображениями фрагментов панорамы Екатеринбурга, сделанной Вениамином Метенковым в 1895 году, хранятся в коллекциях Музея истории Екатеринбурга и Свердловского областного краеведческого музея им. О. Е. Клера.
[12] *Руйе А.* Указ. соч. С. 43.
[13] *Беньямин В.* Краткая история фотографии / пер. с нем. М., 2022. С. 24.
[14] *Кецле Х.-М.* Знаменитые фотографии. История знакомых образов. Т. I / пер. с англ. М., 2008. С. 64.
[15] *Бархатова Е. В.* Санкт-Петербург в объективе: череда запечатлений // Санкт-Петербург в фотографиях середины XIX — начала XX века: каталог выставки. СПб., 2008. С. 6.
[16] Иван (Джованни) Карлович Бианки (1811–1893) — фотограф, художник итальянского происхождения. С 1821 по 1884 год жил в России. В 1858 году получил звание внеклассного художника Императорской Академии художеств.
[17] *Китаев А. А.* Миссия Ришбура. Светописные сокровища России // Photographer.ru: [сайт]. URL: https://www.photographer.ru/cult/history/7632.htm (дата обращения: 08.12.2024).
[18] *Бархатова Е. В.* Указ. соч. С. 11.
[19] Государственный исторический музей. 67584/781. Ф. 4469. ГК 49000444.
[20] Дата создания панорамного снимка может быть неточной, поскольку на момент предполагаемого создания фотографии Вениамину Метенкову было всего 12 лет.
[21] Музей истории Екатеринбурга (МИЕ) 10739. ГК 28735303.
[22] МИЕ 3844. ГК 45382911.
[23] *Весновский В. А.* Иллюстрированный путеводитель по Уралу. Изд. 1-е. Екатеринбург, 1904. С. 250.
[24] Точное количество не установлено. Видовые серии издания Метенкова также были представлены в формате фотоальбомов. Среди известных альбомов фотографа — «Виды Урала», «Виды Екатеринбурга», «Виды Невьянского завода, снятые после пожара 23 мая 1890 года», «Северный Урал», «Южный Урал», «Река Чусовая», «Железная дорога Екатеринбург — Тюмень». Фотографии Метенкова печатались в путеводителях и очерках об уральской промышленности, хотя зачастую имя автора в них не указывалось. В советский период открытые письма издания В. Л. Метенкова неоднократно переснимались.
[25] ГАСО. Ф. Ф-1. Оп. 6. Ф. 6508.
[26] *Елизарьева А. С.* Кураторский текст к выставке «Негативы не уничтожаются» // Фотографический музей «Дом Метенкова»: [сайт]. URL: http://dommetenkova.ru/negatives_are_notdestroyed (дата обращения: 19.12.2024).

Ю. В. Ратомская

Архитектурные фотографии Умбрии второй половины XIX — начала XX века в собрании Музея архитектуры им. А. В. Щусева

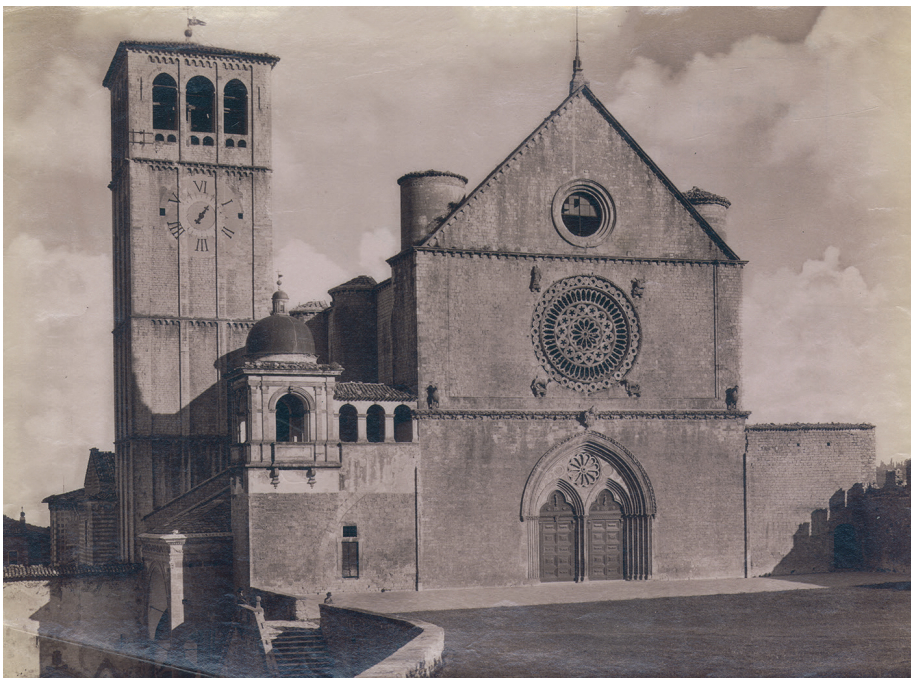
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева (далее — Музей архитектуры) отличается от художественных музеев и музеев другой направленности тем, что не может экспонировать в качестве произведения искусства то, что он изучает и пропагандирует, — архитектурные сооружения. В связи с этим его коллекция формировалась теми материалами, которые могут рассказать о памятниках зодчества. Собрание музея составляют архитектурные фрагменты, строительные материалы, части конструкций и архитектурного декора, произведения архитектурной графики, живописи и, конечно, архитектурные фотографии.

Обширная коллекция ранней зарубежной архитектурной фотографии в собрании музея позволяет представить памятники архитектуры разных стран в первозданном виде или в виде руин, до изменившей их облик реставрации или до их разрушения, а также дает возможность изучать историю фотографии, ее принципы и приемы, мастеров и специфику работы фотографических фирм. Архитектурная фотография предстает не только как необходимая фиксация архитектурных произведений, но и как особый жанр фотоискусства, в разное время в разных регионах имевший свои особенности. Так как европейская архитектурная фотография выросла из живописи и видовой гравюры, заменив их как более точный и доступный вариант визуального документирования памятников, она вобрала многие композиционные приемы, которые были характерны для живописных и гравированных видов, имевших многовековую традицию. Архитектурная фотография также в значительной степени вытеснила многие сувениры, которые путешественники покупали не только на память о посещении исторических мест, но и в целях сохранения представления об уникальных памятниках. Качественно выполненные архитектурные фотографии, соединявшиеся в альбомы или наборы, для путешественников порой заменяли иллюстрации путеводителей, описания научных архитектурных опусов, в которых фотографии после появления этой технологии быстро потеснили гравюры.

Гран-тур по Европе, и его особенно востребованная часть — путешествие по Италии, с XVIII века был одним из наиболее популярных маршрутов. Традиционно он включал посещение Рима, Флоренции, Венеции, Пизы, Пестума, раскопок Помпей и других широко известных исторических городов. В связи с общей демократизацией европейской жизни в XIX и начале XX века Гран-тур, разрекламированный гравюрами и литографиями, призывал к путешествию не только представителей венценосных и аристократических семей. По Италии второй половины XVIII, XIX и начала XX века активно путешествовали аристократы и разбогатевшие буржуа, писатели и поэты. В образовательных целях совершали путешествие художники и архитекторы — пансионеры европейских академий художеств, с середины XIX века — времени изобретения и распространения фотографии — активно собиравшие фотоколлекции, содержание которых определялось в зависимости от маршрута, а также интересов и пристрастий путешественника-профессионала.



Алинари. Палаццо Муниципале. Перуджа, Италия. Вторая пол. XIX в. (до 1902). Альбуминовый отпечаток. 19 × 24,5 (изображение); 20 × 28,5 (паспарту). ГНИМА ФТ-8873. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева



Андерсон. Базилика Сан-Франческо. Западный фасад верхней церкви. Ассизи, Италия. На обороте штамп архитектора И. В. Жолтовского. Вторая пол. XIX — нач. XX в. Альбуминовый отпечаток. 19,5 × 25,6. ГНИМА ОЗП-469. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Фотографии из собрания Музея архитектуры позволяют говорить о том, что путешественники-профессионалы, прочитавшие книги о великих мастерах зодчества, живописи, скульптуры, об архитектурных шедеврах древности, часто отдалялись от главных туристических маршрутов, попадая в менее известные старинные города с античными и средневековыми памятниками, в редко посещаемые места, где уже с 1850-х годов их ждали архитектурные фотографии с видами местных достопримечательностей.

Умбрия — местность, расположенная между Флоренцией и Римом. Ее земли были свидетелями истории Италии со времени этрусков, однако интерес особо любознательных туристов, отклонявшихся от устоявшихся маршрутов, в этой области обычно вызывали города Ассизи — религиозный центр, место пребывания и почитания святого Франциска Ассизского, и Орвието, где располагается знаменитый собор Санта-Мария-Ассунта — важнейшее произведение итальянской готики. Архитектурные фотографии из коллекции Музея архитектуры показывают, что русские туристы-профессионалы добирались до большинства достопримечательных мест Умбрии, даже тех, которые известны только историкам итальянского искусства.

Перуджа — столица Умбрии, гравированные виды которой публиковались с XVIII века[1], прославлена университетом, в котором с 1328 года присуждали и редкую в те времена степень по искусству. Как и многие умбрийские города, она располагается на горе, по склонам которой спускаются улицы. Древнее поселение защищала крепость, основы укреплений которой относятся ко времени



Андерсон. Базилика Сан-Франческо. Интерьер нижней церкви. Ассизи, Италия. Вторая пол. XIX — нач. XX в. Желатиносеребряный отпечаток. 19,8 × 25,7. ГНИМА ОЗП-474. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

этрусков. Так как в Музее архитектуры не оказалось старых фотографий с видами ворот этрусской крепости Перусия (III век до н. э.), перестроенной в период Ренессанса, — арки Августа и ворот Марция, для фотоколлекции были сделаны пересъемки фотографий из старых изданий по истории архитектуры этрусков. Фотографии флорентийской фирмы братьев Алинари[2]: готические арки средневековых ворот (Fratelli Alinari, № 5051), арка делла Коста (Fratelli Alinari, № 5055), часть средневековой улицы, спускающейся из крепости; виды внутренних двориков (дворик с выходом в Апогео ди Сан-Манно, Fratelli Alinari, № 37442) — создавали образ необычного города на горе с многовековой историей.

Средневековый исторический центр Перуджи формировался вокруг площади перед городским собором — Пьяцца Гранде, одной из немногих в городе. Выходящее торцовым фасадом на эту площадь Палаццо Приори (Коммунале), которое строилось в несколько этапов с 1293 по 1443 год, является не только признанным памятником архитектуры, но и центром исполнительной власти. С 1878 года в палаццо Приори, сохранившем готические фасады, а также целый ряд подлинных исторических интерьеров с росписями, разместилась Национальная галерея Умбрии, получившая название в честь Пьетро Ваннуччи (Перуджино) — прославившего город художника, что добавило культурной значимости памятнику архитектуры.

Фотографы фотофирм — флорентийской братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 5041) и римской Джеймса Андерсона[3] (Anderson, № 485), — создавая общие виды Палаццо Приори, стремились запечатлеть вытянутое вдоль улицы Ваннуччи уникальное сооружение, зафиксировать парадную лестницу, выходящую на Пьяцца Гранде, его эффектные фасады с готическими окнами-трифориями. Поэтому большинство снимков сделано от северо-западного угла городского собора, находящегося на вершине горы (Fratelli Alinari, № 5041; Anderson, № 485). Композиция кадра общего вида сооружения в большей или меньшей степени включает созданный Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио знаменитый Фонтане Маджоре — Большой фонтан (1275–1278), который украшен аллегорическими фигурами, скульптурами святых, персонажами мифов, а также символическими образами городов Перуджа и Тьюзи (Anderson, № 22122).

Отдельные изображения самого эффектного и популярного у путешественников городского дворца — Палаццо Приори, его фрагментов в разных ракурсах входили в серии снимков Перуджи. Фотографы фиксировали его очень подробно, создавая фронтальные изображения главного фасада, его фрагменты, порталы, скульптурный декор (Anderson, № 22128; «Порта принципале», Fratelli Alinari, № 5043). Некоторые снимки делались в сильном ракурсе, так как их целью было запечатлеть парадный портал, который ведет в Зал нотариусов с верхней площадки парадной лестницы (Anderson, № 22129), или находящиеся на выступающих над порталом кронштейнах скульптуры льва — символа Перуджи — и грифона гвельфов, возможно изготовленных Арнольфо ди Камбио для Фонтане Маджоре, а также мемориальные цепи, связанные с битвой при Торрито 1358 года (Anderson, № 15836).

Среди многочисленных фотоизображений Палаццо Приори выделяется альбуминовая фотография — издание фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 5042), которую можно датировать второй половиной XIX века. Она показывает фронтальный вид главного фасада с двумаршевой лестницей XVII века, которая во время реставрации 1902 года



Неизвестный автор. Собор Санта-Мария-Ассунта. Вид с северо-запада. Орвието, Италия. На обороте штамп архитектора Л. А. Ильина. Вторая пол. XIX — нач. XX в. Альбуминовый отпечаток. 19,8 × 25,4 (изображение); 34 × 23,7 (паспарту). ГНИМА ОЗП-1206. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

была демонтирована и заменена эффектной выступающей, полукруглой в плане лестницей веерного типа, воспроизводившей, по мнению автора реставрации, первоначальную. Форма лестницы является датирующим признаком для времени съемки Палаццо Приори. Все изданные фирмой Андерсона изображения и большая часть отпечатков фирмы братьев Алинари, находящиеся в собрании Музея архитектуры, должны быть отнесены ко времени после 1902 года. Порядковая нумерация отпечатков издания братьев Алинари не является аргументом для представления о единовременности съемки, так как например отпечаток № 5041 выполнен после реставрации сооружения, а № 5042 — до реставрации. Интерьер Зала нотариусов Палаццо Приори с поперечными, ритмично расставленными подпружными арками конца XIII века и знаменитыми росписями того же времени в фотоколлекции Музея архитектуры, к сожалению, отсутствует. Однако интерьеры знаменитого Колледжио-дель-Камбио (гильдии менял), расписанного к 1500 году Перуджино, представлены несколькими альбуминовыми отпечатками. Одна фотография (Fratelli Alinari, № 5018) показывает фрагмент Зала аудиенций Колледжио-дель-Камбио, фрески которого изображают христианские добродетели в соотношении с античными идеалами. На снимке хорошо читается уникальная конструкция сводов, композиции стенописи, а также деревянный декор стен с резными панелями, кафедрой работы резчика Доменико дель Тассо, аллегорической терракотовой скульптурой Правосудия, приписываемой Бенедетто да Майано. В собрании есть фотография фирмы Андерсона

(Anderson, № 22048), которая в небольшом ракурсе, почти фронтально показывает стену с деревянными резными панелями и терракотовой статуей без кафедры, демонстрируя оформление скамьи, являющейся частью деревянного декора работы Доменико дель Тассо (для создания этого изображения кафедра была временно демонтирована и перенесена с традиционного места). Отпечатки фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 5025, 5030) зафиксировали фрагменты изысканного деревянного декора кафедры. Интересна фотография неизвестного римского издателя (без маркировки фирмы, № 22026) с фрагментом росписи, изображающей героя (в подписи на фотографии он именуется Lusio Sicinio — Луций Сициний — плебей города Рима, ставший первым избранным трибуном), соотнесенного с темой благоразумия и справедливости. В левой части отпечатка — автопортрет Перуджино и табличка с надписью, сделанной Франческо Матуранцио, провозглашающей: «Пьетро Перуджино, выдающийся художник. Если искусство живописи сбилось с пути, то он его нашел. Если оно еще не было создано, то он его поднял на эту высоту».

Эффектная и информативная фотография (Fratelli Alinari, № 5573) демонстрирует снятый фронтально свод капеллы Сан-Джованни, примыкающей к Залу аудиенций, расписанной Джанниколо ди Паоло, учеником Перуджино.

Фотограф фирмы братьев Алинари снял также Палаццо дель-Капитано-дель-Пополо (1481), с которым был связан университет Перуджи (Fratelli Alinari, № 5037). Его асимметричный фасад с окнами-бифориями и балконом отмечен парадным порталом, в тимпане которого помещена статуя Правосудия, что напоминает о главной специализации университета — юриспруденции.

Меньшее количество фотографий из собрания Музея архитектуры связано с Дуомо — собором Сан-Лоренцо и Сан-Эрколано (1345–1490), что, возможно, объясняется тем, что декорация фасадов собора — традиционная для Перуджи мраморная декоративная инкрустация — так и не была закончена и сохранилась лишь в нижней части северного фасада. Фото фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 21495), демонстрируя северный фасад собора, обращает внимание на незаконченность его оформления, рассказывает о перестройках здания, связанных с пожарами и историческими событиями. В композиции кадра — выполненная мраморная инкрустация нижнего яруса, лоджия Браччо (1423), в которую встроены остатки утраченной башни-кампанилы, памятник папы Юлия III работы Винченцо Данти (1555). Расположение этого памятника, перенесенного на ступени собора с площади в 1899 году в связи с пуском электрического трамвая, позволяет датировать съемку началом XX века.

Храмовую архитектуру Перуджи представляет отпечаток неизвестного римского фотографа (№ 15842), демонстрирующий общий вид собора монастыря Санта-Джулиана (XIII–XIV века) с юго-запада, что позволяет увидеть постройку целиком и рассмотреть ее инкрустированный мрамором в два цвета фасад (XIV век).

В собрании Музея архитектуры также сохранилась съемка базиликального интерьера церкви Сан-Пьетро (XV–XVI века) с аркадой на мраморных колоннах. Декорация этого пространства построена на контрастном сочетании богато украшенного плоского ренессансного кессонированного перекрытия и готического свода над алтарем (Fratelli Alinari, № 5063). В коллекции также хранятся фотография деревянных резных сидений в хоре собора (Fratelli Alinari, № 5066), связываемых с замыслом Рафаэля, и фотоотпечаток 1870–1880-х годов с изображением этих сидений фотографа Эмилия из Болоньи (Emilia Bologna, № 6149), известного не только архитектурными фотографиями, в основном с видами Болоньи, но и снимками цветов.

Редким представляется вид церкви Сан-Анджело-ин-Порта у ворот Сан-Анджело (Fratelli Alinari, № 49840) — центрического храма, освященного в честь архангела Михаила, который датируют V–VI веками. Его внешний облик на фотографии отличается от современного состояния лишь оштукатуренными стенами. В начале XX века считалось, что постройка относилась к дохристианскому периоду и была преобразована в церковь из языческого храма, о чем сообщает подпись под фотографией. Город Ассизи был привлекателен для путешественников не только как место почитания святого Франциска Ассизского, но и как уникальный монастырский



«Армони, Раффаэлли». Палаццо-дель-Капитано-дель-Подеста до реставрации. Орвието, Италия. На обороте штамп фотографа. Вторая пол. XIX — нач. XX в. Альбуминовый отпечаток. 19,3 × 25,5. ГНИМА ОЗП-1200. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

комплекс, входящий в городской ландшафт вознесенного на гору древнего поселения, наполненного разновременными храмами. Его гравированные изображения также публиковались в XVIII веке[4].

В Ассизи работал местный фотограф Сирил Бенвенути (Ciril Benvenuti, время работы — рубеж XIX–XX веков), отличавшийся склонностью к пикториальности, особенно во время создания панорамных видов города (C. Benvenuti, № 705). Несколько отпечатков этого мастера с узнаваемой авторской манерой съемки и особым дизайном оформления аннотаций к отпечаткам (в нижней части черная полоса текста, контрастная белой «скорописи» в ширину надписи, не всегда доходящей до правого края) хранятся в Музее архитектуры. Передний план его фотоснимков часто включал диагонально расположенный древний мост, «выходивший» из правого нижнего угла или «перерезавший» изображение слева направо, часто оставляя лишь вид, открывавшийся в арке (C. Benvenuti, № 412), — прием, применявшийся и другими мастерами, в частности фирмой братьев Алинари (Тоди, арка ворот Свободы за стенами. Fratelli Alinari, № 5190; Перуджа, арка делла Конса. Fratelli Alinari, № 5055 и др.). Иногда фотографии С. Бенвенути с общими видами Ассизи представляли собой романтические пейзажи с деревьями на переднем плане, закрывавшими расположенный внизу монастырь Сакро-Конвенто, в котором находится базилика Святого Франциска Ассизского и другие архитектурные сооружения (C. Benvenuti, № 960, 962). Новую церковь (Chiesa Nuova) Санта-Мария-дельи-Анджели (XVII век) в стиле барокко с западным фасадом конца XIX — начала XX века, находящуюся у основания горы и отделенную от Ассизи появившейся в 1866 году железной дорогой, посещали не все, несмотря на включенную в пространство храма древнюю реликвию — Порциункулу — небольшую церковь с росписями, связываемую с жизнью святого Франциска. Ее фотографии редко встречаются в коллекциях, отсутствуют они и в собрании Музея архитектуры.

Наибольший интерес в Ассизи как паломника, так и заинтересованного путешественника-архитектора связан с упомянутым монастырем Сакро-Конвенто, его двухъярусной церковью Святого Франциска Ассизского (1230, 1239–1253), главной реликвией монастыря — мощами святого, обретенными в 1818 году после долгого забвения в найденной во время раскопок крипте, а также с прославленными росписями 1260–1320-х годов, главным автором которых являлся Джотто.

К сожалению, в собрании Музея архитектуры нет старой фотографии площади перед входом в северный портал нижней церкви. В связи с этим особое значение приобретает съемка фотографа Н. Чинякова, посетившего Ассизи в 1964 году. Однако значительно большую ценность представляют натурные карандашные зарисовки 1853 года из путевого альбома известного петербургского художника Федора Андреевича Клагеса, совершенные в период создания первых фотографий этого почитаемого монастыря (альбом хранится в Музее архитектуры). Работы показывают, что выбиравшиеся первыми фотографами виды этого монастырского комплекса опирались на графическую традицию и являются наиболее эффектными. Ф. А. Клагес — ученик А. П. Брюллова, преподававший в Московском Дворцовом архитектурном училище, а впоследствии, после возвращения из заграничных путешествий, — профессор перспективной живописи, академик Императорской Академии художеств, хранитель Музея Академии художеств. Точной рукой он запечатлел пространство площади, за которой возвышается церковь Святого Франциска Ассизского.

Фотоколлекция старых итальянских фотографий базилики из собрания Музея архитектуры позволяет пройти по Сакро-Конвенто путем паломника и путешественника. Ее открывают изображения северного крыльца собора с готическим порталом и характерным для времени создания окном-розой (неизвестный фотограф, № 4138, 4139), ведущего в нижнюю церковь. Несколько видов восточного пространства интерьера нижней церкви с выразительными готическими сводами (Anderson, № 15306) и сакральным пространством средокрестия с престолом, на котором совершается литургическое действо (Anderson, № 15305), показывают знаменитые фрески «райского свода» над алтарем с росписями Джотто и его мастерской — глорификацией святого Франциска, а также с аллегориями Послушания, Синьоры Бедности, Целомудрия — и северной стены работы Джотто, Симоне Мартини, Пьетро Лоренцетти, мастера святого Франциска и др. Отдельные фотографии запечатлели фронтальные изображения фрагментов фресок. Это, в частности, «Елизавета Венгерская и блаженная Дельфина, жена св. Елиазара» — фрагменты полиптиха Симоне Мартини[5] (неизвестный фотограф, № 4182), в подписи под этой фотографией ошибочно указаны «св. Кьяра и св. Елизавета». Фотографии демонстрируют состояние сохранности росписей на момент съемки, которую можно отнести к началу XX века. В пересъемке со старой фотографии (?), на стеклянном негативе



Андерсон. Собор Санта-Мария-Ассунта. Вид с запада. Сполето, Италия. 1931. Желатиносеребряный отпечаток. 26 × 20. ГНИМА ФТ-3377. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

в Музее архитектуры обнаружено изображение фрески «райского свода» «Обручение Франциска с Бедностью» (происходит из собрания негативов Центральных государственных реставрационных мастерских).

Через проход в южной части восточной стены нижней церкви посетитель попадает в Кьёстро Гранде — внутренний двор монастыря, опоясанный двухъярусной аркадной галереей. Вид Большого внутреннего двора на фотографии фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 4808) демонстрирует восточный фасад базилики, выполненный со второго яруса восточной галереи Кьёстро Гранде. Алтарь верхней церкви имеет три высокие апсиды; центральная апсида прорезана огромными готическими окнами, несущими свет в интерьер через цветные стекла витражей. К сожалению, в собрании отсутствуют виды интерьеров верхней церкви с прославленными росписями, однако для коллекции Музея архитектуры была осуществлена пересъемка фотографии интерьера верхней церкви фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 4101) и поперечного разреза базилики (вид на восток) с нанесенными росписями из неустановленного итальянского издания.

Монументальный западный фасад базилики, выходящий в верхний западный двор, предстает на фотографии фирмы Андерсона (Anderson, № 15300). В набор изображений фирмы входит также вид западного портала с расположенной над ним прозрачной готической розой (Anderson, № 15301).

Фотограф фирмы братьев Алинари запечатлел собор со стороны пространства открытой южной галереи верхнего двора, отходящей от западного фасада, где, так же как и в нижнем дворе, во время праздников массово располагаются паломники (Fratelli Alinari, № 4805).

В фотособрании Музея архитектуры присутствуют отпечатки с эффектным романским фасадом городского собора Сан-Руфино (Anderson, № 29) с тремя декорированными скульптурой порталами, выступающим на плоскости стены аркатурно-колончатым фризом, готическими окнами-розами и скульптурными изображениями. В коллекции также имеется фото с образами святых Руфина Ассизского и Кессидио — фрагментами упомянутого Павлом Муратовым в «Образах Италии» (1924) готического полиптиха Сан-Руфино художника Алунно (неизвестный фотограф, № 4211) — и отпечаток со стенописью мартирия Святого Руфина.

Из городских церквей Ассизи в собрании Музея архитектуры присутствует фото западного фасада начатой строительством в романское время церкви Сан-Пьетро с традиционными готическими окнами-розами (Fratelli Alinari, № 20015), которая встречает паломника у основания города, и два изображения фотографа С. Бенвенути (C. Benvenuti, № 984, 985) с видами нижней зоны колоннады портика храма Минервы (I век н. э.), перестроенного в XVI веке и преобразованного в католическую церковь Санта-Мария-сопра-Минерва. Общий вид сохранившегося античного фасада в 1653 году зафиксировал в своей зарисовке Ф. А. Клагес в упомянутом выше альбоме путевых зарисовок.

Главный городской дворец — Палаццо Коммунале, находящийся неподалеку от античного сооружения на той же площади — Пьяцца-дель-Коммуне, и расположенный напротив фонтан со скульптурами львов представлены на фотографии издательства Андерсона (Anderson, № 26744). Орвието — город, находящийся на плоском плато на вершине высокой горы на юго-западе Умбрии, куда с 1888 года можно подняться на фуникулере. Его изображение было опубликовано в гравированных изданиях XVIII века[6]. В силу особенности городского пространства и возможности рассмотреть его с дальних точек расположенной у его основания плоской долины, фотографические общие виды города опирались на традиции пейзажных панорам в живописи (неизвестные фотографы начала XX века; фотофирма из Орвието «Армони, Раффаэлли» — Armoni, Raffaelli[7]).

Главной достопримечательностью Орвието по праву является знаменитый готический собор Санта-Мария-Ассунта (Вознесения Богоматери) (1290–1591), наряду с Сиенским собором признанный эталонным произведением итальянской готики. В него в XIII веке была перенесена из Больцано почитаемая реликвия — покров с проступившими во время таинства преосуществления Святых Даров пятнами крови Христовой, который хранится в капелле дель Корпорале. Архитектором собора вначале был Арнольфо ди Камбио, чертеж западного фасада собора которого сохранился в музее Дуомо. Проект был реализован с изменениями Лоренцо Маитани, который приблизил облик храма к Сиенскому собору. В украшении фасадов приняли участие многие архитекторы, художники и скульпторы. В Музее архитектуры хранится целая коллекция фотоизображений собора начала XX века.

Репрезентативный храм, возвышающийся над городом, расположен на большой площади, доступен обзору со всех сторон. В силу его огромных размеров и сравнительно небольшого пространства перед фасадами, фотографы выбирали одну и ту же точку зрения — вид с расположенной в северо-западной части площади часовой башни Маурицио со статуей звонаря, отбивающего ударами по колоколу время (1351 год), или крышу соседнего здания (неизвестный фотограф, № 2253). Подробно были засняты все порталы сооружения (Fratelli Alinari, № 4954; неизвестный фотограф, № 15551; неизвестные фотографы начала XX века). Пространство центрального нефа собора было запечатлено фотографом фирмы «Армони, Раффаэлли», который выбрал фронтальный вид, подчеркнувший в интерьере эффект перспективы. Вид из бокового нефа снял мастер фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 4954*b*). Фирма «Армони, Раффаэлли» фиксировала виды полосатой кладки собора, особенные растительные капители круглых опор с верхним фризом из львиных голов, а также аллегорических и античных персонажей, интерьер капеллы дель Корпорале с фресками XIV века, выполненными Уголино ди Прете Иларио, Доменико ди Мео и Джованни ди Буччио Леонарделли. Фирма братьев Алинари опубликовала подробную съемку фресок Луки Синьорелли, изображающих сцены «Божественной комедии» Данте (Fratelli Alinari, № 5506*b*).

К сожалению, в собрании Музея архитектуры отсутствуют старые фотографии целого ряда архитектурных достопримечательностей Орвието. Однако облик некоторых дворцов зафиксирован фотографами фирмы братьев Алинари: Палаццо Мангросси Викки-Мариани (XVI век) (Fratelli Alinari, № 31989), средневековый дом на Виа Кавур (Fratelli Alinari, № 31998). Разных фотографов интересовало Палаццо-дель-Капитано-дель-Подеста (1280 — XIV век) с запоминающейся парадной лестницей и декоративными романо-готическими окнами-трифориями (Fratelli Alinari, № 15652; римский фотограф Ромуальдо Мошиони[8] — Romualdo Moscioni, № 5131 и др.). Наиболее информативно оно зафиксировано фотофирмой «Армони, Раффаэлли»: на снимке, запечатлевшем здание с угла с видом на парадную лестницу, палаццо предстает в перспективе. Ритмичное построение главного фасада, определенное необычными



Алинари. Храм Клитунно (церковь Сан-Сальваторе). Сполето, Динторни, Италия. Вторая пол. XIX — нач. XX в. Альбуминовый отпечаток. 19,6 × 24,7 (изображение); 25 × 33 (паспарту). ГНИМА ОЗП-2759. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

мощными арками нижнего яруса и вторящим ритмом окон арочной формы второго яруса, усиливает это впечатление. Близкую композицию, но снятую с более дальней точки зрения выбрал фотограф фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 4974). Декорация окон с круглыми медальонами, украшенными круглыми отверстиями, образующими своеобразную розетку, с дополнительными декоративными «солярными» акцентами привлекла фотографа фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 31996). Обращает внимание необычное оформление фото с главным фасадом дворца фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 15652), на котором в правом нижнем углу название ателье предстает в виде тиснения на изображении. Главный фасад почти фронтально был зафиксирован также фотографом Р. Мошиони (Romualdo Moscioni, № 5131).

Лишь одна фотография из коллекции Музея архитектуры запечатлела главный фасад палаццо после реставрации, в результате которой архитекторы Паоло и Карло Дзампи добавили в завершении здания ярус зубцов (Fratelli Alinari, № 4974). Все остальные фото из коллекции сделаны до этого и относятся, видимо, к последней четверти XIX века.

Не меньшей ценностью, чем виды архитектурных памятников почитаемых религиозных центров, обладают снимки других исторических городов Умбрии. Большой интерес представляет съемка Дуомо города Сполето, также находящегося на высокой горе. Собор второй половины XII — начала XIII века с шатровой колокольней у северо-западного угла храма, построенный после разорения города войском Фридриха I Барбароссы, отличается необычным декоративным решением трехъярусного западного фасада с разделением на три прясла с помощью лопаток. Собор знаменит вписанным в готическую нишу верхнего яруса византийским мозаическим образом благословляющего Христа с предстоящими Богоматерью и евангелистом Иоанном 1207 года, подписанным автором — «доктором Солстернусом, в высшей степени современным в своем искусстве». Фасад был изменен в период Ренессанса пристройкой многоколонного портика (1591). Особую торжественность композиции кадра придает выбранный ракурс — перспектива западного фасада, вид сверху (Anderson, № 5780, отпечаток 1931 года). Для создания эффекта особой репрезентативности фотограф использовал естественную возвышенность, с которой спускается улица к площади перед собором. Именно по этой улице в дни религиозных праздников к храму шествуют толпы верующих. В коллекции Музея архитектуры также хранятся фотоотпечатки, запечатлевшие деревянные интарсии с гротесками капеллы Реликвий (неизвестный фотограф, № 5791), скульптурное пристенное надгробие Джованни Франческо Орсини и Фульвио Орсини скульптора Амброджио Бароччи 1500 года (неизвестный фотограф, № 5794). Фотограф С. Бенвенути зафиксировал полуразрушенное состояние интерьера с вторично использованными античными колоннами и капителями лангобардской церкви (VIII век), освященной в честь Спасителя (Сан-Сальваторе), знаменующей переход к романскому стилю (C. Benvenuti, № 12350).

Неподалеку от Сполето над источником сохранился римский храм Клитунно (V век), позднее также освященный в честь Спасителя. Его запечатлел фотограф фирмы братьев Алинари (Fratelli Alinari, № 5164). Стаффаж, а также деревянная тележка в левой части изображения говорят о том, что в тот период это место было еще населено.

Путешественников — исследователей истории итальянского искусства привлекал и скромный городок Спелло, в котором сохранились остатки древних сооружений: крепостные башни, ворота, проездные арки (Fratelli Alinari, № 5134, 5135, 5137, 5138). Однако главной достопримечательностью города, несомненно, являются росписи церкви Санта-Мария-Маджоре, выполненные в 1500–1501 годах Пинтуриккио в капелле Бальони, в частности знаменитая роспись «Благовещение» (Anderson, № 15852). Завершают умбрийскую коллекцию снимки города Тоди. Среди предлагавшейся фотопродукции с видами Тоди русские путешественники (в частности, И. В. Жолтовский) выбирали не романские памятники или готический собор, а прославленную в книгах об

итальянском Ренессансе церковь Санта-Мария-делла-Консоляционе в Тоди (Fratelli Alinari, № 5766, 5774). Центрическое четырехлепестковое в плане здание, увенчанное куполом, с уникальным, наполненным светом интерьером, несомненно, было интересно архитектору-неоклассику не только объемно-пространственной композицией, выразительным силуэтом, раскрывающимся на фоне итальянских далей и подступающих гор, но и исключительно ренессансными деталями — профилями, наличниками и др.

Коллекция архитектурных фотографий Умбрии, сложившаяся в Музее архитектуры в течение десятилетий из личных собраний русских и советских архитекторов и целенаправленной покупки в антикварных и букинистических магазинах, позволяет сделать некоторые выводы.

Обращает внимание обилие фотографий и количество сюжетов с памятниками архитектуры Умбрии флорентийской фотофирмы братьев Алинари и римского фотоиздательства Андерсона, проводивших съемку по всей Италии. Они составили настоящую фотолетопись архитектуры и живописи Италии, а также создали немало практически отсутствующих в коллекции Музея архитектуры пикториальных видов исторических городов. Важно, что эти издательства повсюду продавали свою продукцию, что делало ее более доступной для путешественников.

Судя по составу коллекции Музея архитектуры, в городах Умбрии работало немало приезжих фотографов из Рима (Р. Мошиони в Орвието) и других городов (Э. Болонья в Перуджа), а также местных мастеров, которые в основном снимали памятники архитектуры своего города (С. Бенвенути — Ассизи, фотофирма «Армони, Раффаэлли» — Орвието). Среди фотографий Умбрии встречаются отпечатки, выполненные в разной технике: альбуминовые, желатиносеребряные, что, наряду с особенностями состояния сохранности архитектурных памятников, часто позволяет уточнить датировку съемки. Однако для определения времени печати фотографий этих сведений не всегда хватает, так как и крупные фотофирмы, и местные фотографы нередко делали дополнительные тиражи с имевшихся негативов, отпечатки которых быстро раскупались.

Следует сказать, что собрание фотографий Умбрии, принадлежащее Музею архитектуры, в основном составлено из собраний архитекторов И. В. Жолтовского и Л. А. Ильина. Многократно путешествовавший по Италии Жолтовский в обилии скупал фотографии итальянских памятников архитектуры, его коллекция была очень обширна. Вдохновляясь увиденными сооружениями, он активно выполнял карандашные зарисовки, в Музее архитектуры хранится ряд его «карандашных воспоминаний». Интересно, что, активно пополняя свою фотоколлекцию, архитектор столь же увлеченно делал зарисовки и, когда заканчивалась бумага в блокноте для зарисовок, архитектурные идеи в виде карандашных скетчей он оставлял на оборотной стороне только что купленных фотографий.

Л. А. Ильин, напротив, тщательно выбирал итальянские фотографии, покупая лишь отдельные, наиболее удачные виды и предпочитая отпечатки, смонтированные на паспарту. Представляется, что он относился к итальянским снимкам не только как к фиксации древних памятников архитектуры, как к памяти о посещении исторических итальянских городов, но и как к произведениям искусства, предвосхищая серьезное отношение к фотографии как к самостоятельному виду искусства, которое в целом сложилось во второй половине XX века.

Снимки Умбрии в итальянской фотоколлекции Музея архитектуры, несомненно, образуют цельную серию-рассказ об истории архитектуры Италии и об истории фотографии.

---

[1] *Blaeu, J.* Nouveau theatre d'Italie, ou Description exacte de ses villes, palais, eglises, principaux edifices. Amsterdam, 1704. Table XLVIII.
[2] Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography / ed. by J. Hannavy. New York; London, 2008. P. 25–27.
[3] Ibid. P. 37.
[4] *Blaeu, J.* Op. chit. Table XI.
[5] *Magro, P.* Assisi: History Art Spirituality. Assisi, 2000. P. 42.
[6] *Blaeu, J.* Op. chit. Table XXIII.
[7] В отличие от многих фотофирм, это издательство не делало по нижнему краю отпечатка аннотацию и не указывало название фирмы. На оборотной стороне отпечатков ставился овальный горизонтальный штамп «Premiata fotografia Armoni Raffaelli / Orvieto». См.: *Mormorio, D., Toccaceli, E. E.* Tre fotografi a Orvieto: Armoni, Raffaelli, Moretti. Palermo, 1989. 127 p.
[8] Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. P. 940.

В. М. Тарасова

Фотографическое наследие М. П. Дмитриева — основа для изучения памятников архитектуры городов Поволжья

В основном фонде Русского музея фотографии на 1 января 2025 года находится 199 090 единиц хранения (дагеротипы, фотографии, негативы, фотоаппаратура, документы, предметы), датировка экспонатов охватывает 1850–2000-е годы. Важное место в фондах занимает коллекция Максима Петровича Дмитриева. Она включает в себя 2265 единиц хранения. Это фотографии, негативы, фототипические открытки, которые выпускал Дмитриев в собственной фототипии на основе своих работ.

Максим Петрович Дмитриев (21.08.1858–21.10.1948) родился в Тамбовской губернии в крестьянской семье. После окончания сельской школы его отвезли в Москву, где он прислуживал мальчиком в посудной лавке. В 1873 году мать Максима устроила его в ученики к известному московскому фотографу Михаилу Петровичу Настюкову (?–?). Так в 15-летнем возрасте Максим Дмитриев прикоснулся к таинству фотографического искусства. Первоначально ему поручали чистить и мыть стекла для светочувствительных пластинок, потом он стал наклеивать фотографические отпечатки на фирменные картонные бланки и осваивать ретушь. Днем обучался мастерству у М. П. Настюкова, а по выходным посещал Строгановское училище технического рисования. К этому времени (с 1868 года) Настюков числился придворным фотографом цесаревича Александра Александровича, будущего императора Александра III. В 1870 году на IV Всероссийской мануфактурной выставке за свои видовые фотографии он был награжден серебряной медалью. Настюков издал альбом «Виды местностей по реке Волге от Твери до Казани» (1867–1868, Российская национальная библиотека), «Альбом фотографических видов памятников древнерусского искусства» (1874, Российская национальная библиотека), став одним из основателей жанра видовой фотосъемки в России. Максиму Дмитриеву было чему поучиться у знаменитого мастера. С 1869 года Настюков каждое лето работал на Нижегородской ярмарке, которая представляла собой огромный торговый город с улицами и площадями. Ее называли всероссийским торжищем. Сюда съезжались купцы из разных уголков страны, а также фотографы из Москвы, Петербурга и даже Великого княжества Финляндского. На ярмарке выстраивалась целая фотографическая линия. Удачно поработав, купцы позировали для фотопортретов.

В 1874 году Михаил Настюков взял с собой работать на Нижегородскую ярмарку нового ученика, который стал ему помогать в фотопавильоне. Максим был безмерно счастлив. Он увидел широкие просторы Волги, навсегда покорившие его сердце. Кроме того, он познакомился с удивительным человеком — Андреем Осиповичем Карелиным (1837–1906), человеком обаятельным и добрым. Этот опытный фотохудожник буквально творил чудеса, и у него не было секретов от начинающего фотографа. Дмитриев восхищался мастерством Карелина — фотографа с мировой известностью — и мечтал у него работать. В 1879 году он наконец-то получил приглашение от Карелина и узнал о тонкостях фотографического искусства, о нестандартных композиционных решениях, изучил по его работам великолепную передачу света и тени. В 1881 году Максим Петрович



М. П. Дмитриев. Благовещенская площадь. Благовещенский собор (справа). Нижний Новгород. 1890-е. Цифровая копия бромосеребряного отпечатка 24 × 36, изготовленная с негатива на пленке 24 × 36 мм. ГБУК РМФ. КП-2227. © Государственное бюджетное учреждение культуры «Русский музей фотографии»



М. П. Дмитриев. Спасо-Преображенский кафедральный собор в Кремле. Нижний Новгород. 1890-е. Цифровая копия бромосеребряного отпечатка 24 × 36, изготовленная с негатива на пленке 24 × 36 мм. ГБУК РМФ. КП-2250. © Государственное бюджетное учреждение культуры «Русский музей фотографии»

Дмитриев начал самостоятельную фотографическую деятельность. 7 февраля 1886 года он открыл «Новую фотографию М. Дмитриева» на Осыпной улице в доме А. Я. Пальцевой[1], где совсем недавно проходил обучение у своего учителя Карелина.

В 1889 году в Москве на Всероссийской фотографической выставке, посвященной 50-летию открытия светописи, появились работы неизвестного автора с Волги. Его снимки, названные «Волжской коллекцией», произвели сильное впечатление на современников. В том же году они успешно экспонировались в Петербурге на II (Международной) фотографической выставке V отдела Императорского Русского технического общества. По своему стилю некоторые изображения напоминали карелинские, но это было только на начальном этапе.

Бытовая тема становится у Дмитриева основной. Его привлекает публицистическое направление. В 1892 году на Всемирной выставке в Париже он получает золотую медаль по четвертому отделу профессиональной художественной фотографии. Среди представленных работ — снимок «Арестанты на строительных работах» (ГКУ ГАрхАДНО). В 1893 году он издает свои снимки в собственном фототипическом альбоме «Неурожайный 1891–1892 год в Нижегородской губернии» (ГБУК РМФ, КП 8969–9020), получившем высокую оценку русской общественности. На его заказных фирменных конвертах для фотокарточек появляется надпись: «Фотограф М. Дмитриев, удостоенный высшей награды почетного диплома на Голландской всемирной фотографической выставке в г. Амстердаме 1895 г. и на Парижской всемирной фотографической выставке по художественному



М. П. Дмитриев. Вид на верхнюю часть города с ярмарочной стороны. Нижний Новгород. 1890-е. Бромосеребряный отпечаток. 18 × 24. ГБУК РМФ. КП-7374. © Государственное бюджетное учреждение культуры «Русский музей фотографии»

отделу профессиональных фотографов за 1892 год золотой медали, [единственный в России...]»[2] Максим Петрович Дмитриев любил снимать окрестности города, делал огромное количество панорам, для чего забирался с деревянной фотокамерой на крыши домов и колокольни. Он вспоминал: «Бывало, облюбую где-нибудь местечко, верстах в пяти-семи от города, думаю, надо бы снять. Потом выбираю подходящую погоду, денек с облачками, утречком или к вечерку. Погружаю на рессорную ручную тележку (специально держал) огромную камеру, объектив, треногу, тройку двойных кассет с пластинками, брезент на случай дождя, и... айда, впрягайся, Максим Петрович, езжай на съемку!»[3] В 1894 году Дмитриев приступил к новой грандиозной работе о великой русской реке — темой серии стала Волга. Красота реки, ее бескрайние просторы всегда привлекали художников и светописцев. Фотографировали Волгу многие: В. А. Каррик, А. С. Муренко, С. М. Вишневский, И. Ф. Барщевский, Е. П. Вишняков, М. П. Настюков, А. О. Карелин... Дмитриев видел работы своих учителей — Настюкова и Карелина — еще юношей и восхищался ими, а теперь сам взялся за сложную тему. Почти 10 лет ему понадобилось, чтобы завершить этот огромный труд. Заключительные съемки мастер произвел в 1903 году.

В чем особая заслуга М. П. Дмитриева? Его предшественники снимали определенный участок реки, а Дмитриев запечатлел Волгу полностью — от истока до устья, через каждые три-четыре версты. В результате была создана огромная визуальная энциклопедия, которую можно изучать по нескольким направлениям сразу, например этнографию и архитектуру края. Поволжье — один из самых многонациональных регионов России, где живут русские, белорусы, украинцы, мордва, чуваши, татары, немцы, армяне, калмыки, узбеки и другие народы.

Дмитриев фотографировал самые интересные исторические места и ценные памятники архитектуры. На его снимках запечатлены развалины города Булгара (впервые упоминается в X веке, был первой столицей Волжской Булгарии, ныне — Болгар, Республика Татарстан), утес Степана Разина, калмыцкие храмы и монастырь «Цыгано-Мей», Черемисский Михайло-Архангельский мужской монастырь (Республика Марий Эл), Николо-Бабаевский мужской монастырь (основан в XV веке в селе Бабайки, ныне — поселок Некрасовское, Ярославская область), знаменитый замок Шереметева (проект архитектора Альфреда Парланда, сочетающий неоготику, русское узорочье и мавританские мотивы; поселок Юрино, Республика Марий Эл), Свияжская Макарьевская пустынь (Республика Татарстан), Александровский (Сызранский) мост через Волгу (в 1880 году был одним из самых длинных в Европе, Самарская область), Свято-Троицкий Макарьевский Желтоводский женский монастырь (Нижегородская область) и многие другие.

Используя деревянные громоздкие фотокамеры, Дмитриев снимал Волгу на стеклянные пластины размером 18 × 24; 50 × 60 см. Все это весом в несколько сотен килограммов он грузил на пароход «Ольга» и отправлялся в путешествие. Фотографировал только летом. Его пароход можно увидеть на многих снимках: у Макарьевского монастыря в устье реки Свияги; у Мордовских гор в Спасском затоне, у села Новодевичье (Самарская область); у города Вольска (Саратовская область); возле легендарного утеса Степана Разина (граница Волгоградской (бывшей Царицынской губернии) и Саратовской областей).



М. П. Дмитриев. Автопортрет. Нижний Новгород. 1890-е. Бромосеребряный отпечаток. 19 × 25,8. ГБУК РМФ. КП-7470. © Государственное бюджетное учреждение культуры «Русский музей фотографии»

Дмитриев делился впечатлениями о поездке: «Захотелось мне воспеть Волгу во всей ее могучей красоте, показать ее мощь всему миру. Вот, мол, полюбуйтесь, добрые люди, какая у нас прекрасная матушка-Волга, по которой Степан Разин и Пугачев хаживали, которой вся Россия кормится»[4]. В 1895 году мастер издал альбом, освещавшийся в газете «Волгарь»: «Вышел из печати и поступил в продажу Художественный альбом пейзажей Нижегородского Поволжья, фототипия с натуры, издано всего только 100 экземпляров. Цена по 4 рубля на роскошной слоновой бумаге. В альбоме 35 фототипий»[5].

В 1896 году на XVI Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде, прошедшей с огромным успехом, Дмитриев показал более 100 лучших снимков из первой части путешествия по Волге — от Рыбинска до Астрахани. Возле Художественного отдела находился собственный павильон автора, где можно было не только сфотографироваться, но и посмотреть его работы из волжской серии. Немного позже отпечатки Дмитриева показали в Императорской Академии художеств. Волжская серия везде получала восторженные отзывы.



М. П. Дмитриев. Георгиевская церковь на Верхне-Волжской набережной. Нижний Новгород. 1890-е. Цифровая копия бромосеребряного отпечатка, изготовленная с негативной листовой пленки 18 × 24 мм. ГБУК РМФ. НВ 314/77. © Государственное бюджетное учреждение культуры «Русский музей фотографии»

Верховье Волги, от истока до Рыбинска, стало второй, завершающей частью проекта. Отдельные снимки из «Волжской коллекции» вошли в многотомное издание «Россия. Полное географическое описание нашего отечества» 1899–1914 годов, подготовленное Императорским Русским географическим обществом под общим руководством П. П. Семенова-Тян-Шанского и В. И. Ламанского. За эту грандиозную работу Дмитриев в 1899 году был избран действительным членом Императорского Русского географического общества. Его снимки активно использовались во многих научных трудах, демонстрировались на выставках в Германии, Англии, Голландии, США, повсюду имея огромный успех. На основе фотографий Максим Петрович в собственной фототипии на Осыпной улице в доме Пальцевой стал выпускать почтовые открытки с видами Волги, волжских городов, сел, интересных исторических мест. Они расходились тысячами экземпляров, бережно хранились во многих российских семьях. Работы Дмитриева пользовались большой популярностью, но часто издавались и переиздавались без согласования с автором и без выплаты гонорара. Он даже пробовал судиться с известным издателем И. Д. Сытиным, но безуспешно. На более поздних открытках появилась надпись: «Право художественной собственности заявлено Импер. Акад. Худож.» (Императорской Академии художеств)[6].

К съемке Волги Дмитриев подходил не только как фотограф, но и как историк, имея большой опыт работы в Нижегородской губернской ученой архивной комиссии (далее — НГУАК). Он внес огромный вклад в сохранение памятников архитектуры в родном Нижегородском крае и Поволжье. Дмитриев с большим энтузиазмом участвовал в деятельности НГУАК, фиксировал памятники старины начиная с 1888 года, т. е. задолго до фотосъемки всей Волги. Мастер подходил к работе вдумчиво и творчески: выбирал выгодные для объекта ракурсы, удобные точки съемки, делал несколько вариантов снимка. При этом он



М. П. Дмитриев. Волга. Плес. Общий вид. Нач. 1900-х. Открытка. Фототипия. 8,5 × 13,5. ГБУК РМФ. КП 3359. © Государственное бюджетное учреждение культуры «Русский музей фотографии»

фотографировал не только отдельное здание, но и его наиболее интересные фрагменты, внутреннее убранство церквей, роспись, иконостасы и т. д.

27 марта 1894 года Дмитриев стал действительным членом Нижегородской губернской ученой архивной комиссии; учитывалась его многолетняя активная работа и высокий профессионализм. Об этом решении объявил нижегородский губернатор и попечитель архивной комиссии Н. М. Баранов. Комиссия выбирала новых членов из местных жителей, прежде всего тех, кто занимался изучением памятников старины.

Императорская Академия художеств, собирая данные по истории национальной культуры отдаленных районов страны, обратилась к нижегородцам с просьбой прислать в столицу изображения местных памятников, в том числе храмов и монастырей. Высланная в 1895 году в столичную Академию художеств серия фотографий памятников Нижегородского Поволжья получила высокую оценку. В августе 1901 года Дмитриев предоставил в НГУАК коллекцию снимков с видами церковных и гражданских памятников для показа на Ярославском областном археологическом съезде. Участники съезда обратили особое внимание на эти отпечатки и предложили продолжить интересный проект.

В 1910 году Императорская Академия художеств повторно обратилась в НГУАК с просьбой провести фиксацию нижегородских памятников культуры и старины. Эта важная и ответственная работа вновь была поручена М. П. Дмитриеву, который запечатлел все достопримечательности и архитектурные памятники Нижнего Новгорода и губернии.

В 1911 году в связи с внесением в Государственную думу законопроекта об охране памятников древности специально созданная при губернаторе А. Н. Хвостове особая подкомиссия по исследованию и описанию памятников в Нижегородской губернии стала постоянным органом. Максим Дмитриев неоднократно выезжал в Макарьевский Желтоводский монастырь для фотосъемок. Изначально ярмарка возникла у стен Макарьевского монастыря, но после произошедшего 18 августа 1816 года пожара было решено перенести торговлю в следующем году в Нижний Новгород. Монастырь, лишившись финансового подспорья, приходил в упадок, разрушался и был расформирован. Решался вопрос о его реставрации. Восстановление древнего монастыря НГУАК взяла под свой контроль. В 1901–1904 годах Дмитриев снимал руины храмов, гибнущие фрески XVII века Троицкого собора и только что восстановленное здание трапезной палаты с пристроенной к ней колокольней. Эти фотографии сыграли немалую роль при восстановлении памятников архитектуры. Комиссия отмечала выдающиеся работы М. П. Дмитриева, который всегда с полной готовностью выполнял поручения.

НГУАК совместно с Императорской археологической комиссией принимали на себя обязанности по наблюдению за ремонтом, реставрацией памятников старины, возможному предупреждению их от дальнейшего разрушения, фиксировали этапы реставрации. Изучение памятников и их фотофиксация стали основными направлениями деятельности НГУАК, члены которой осматривали и описывали Строгановскую (Рождественскую), Мироносицкую, Козмодамианскую, Иоанно-Предтеченскую, Нижнепосадскую, Георгиевскую церкви, а также Михайло-Архангельский, Спасо-Преображенский соборы, церкви в Благовещенском, Печерском, Спасо-Зеленогорском монастырях, храмы Балахны, Городца, Арзамаса и т. д. Проводились измерения, зарисовки и, конечно, фотографирование не только всего здания-памятника, но и отдельных его деталей. При осмотре старых церквей член архивной комиссии И. И. Вишневский просил обращать внимание прежде всего на деревянные иконостасы, резные украшения и рекомендовал делать их снимки.

Был разработан особый план фотографирования древностей. С разрешения губернатора и епархии члены НГУАК рассылали анкеты, где обращались к культурным деятелям — священникам, учителям — с просьбой сообщать сведения о местных памятниках. Комиссия работала над составлением карты Нижегородской губернии. Позднее часть фотографий НГУАК передала в Художественно-исторический музей (ныне — Нижегородский государственный художественный музей и Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник) для распространения знаний об истории родного края среди населения: «...комиссия помимо разработки архивного материала ставит своей целью популяризацию исторических знаний и пробуждение через это любви к дорогой старине нашей великой Родины»[7]. Именно с таких позиций подходил к фотосъемке Поволжья М. П. Дмитриев, понимая необходимость сохранения для будущего поколения памятников архитектуры.

За прошедшее столетие изменился облик сел и городов всего Поволжья, ландшафт волжских городов. После создания в бассейне Волги Иваньковского, Угличского, Рыбинского, Горьковского, Куйбышевского водохранилищ ушли под воду многочисленные памятники истории и культуры. Некоторых деревень и городов не стало: древний город Молога оказался на дне Рыбинского водохранилища, Калязин и Углич частично затоплены. В Нижегородской области часть города Чкаловска (ранее Василёва Слобода, родина Валерия Чкалова) при строительстве водохранилища также ушла под воду.

Изменился и облик Нижнего Новгорода. Одни памятники оказались разрушенными частично, другие утеряны полностью. Например, были разрушены: в 1929 году — Спасо-Преображенский кафедральный собор в Нижегородском кремле (перестроен в 1830–1834 годах в русско-византийском стиле по проекту архитектора А. И. Мельникова, в подклете собора находились гробницы русских князей и архиереев, Кузьмы Минина); в 1930-м — Благовещенский собор на главной площади города (построен в 1696–1697 годах в византийском стиле, обновлен в 1831 году, внутри богатый иконостас); Алексеевская церковь на Благовещенской площади (перестроена в 1823 году по проекту И. Е. Ефимова в итальянском стиле, ее южный и северный фасады украшены колоннами); церковь Козьмы и Дамиана на Рождественской улице (построена в 1890 году по проекту архитектора Л. В. Даля, с юга была украшена портиком с колоннами, внутри находился величественный трехъярусный иконостас, богато украшенный резьбой, с иконами академического письма); Иоанно-Богословская церковь при Нижегородском детском приюте имени графини О. В. Кутайсовой (построена в 1903 году по проекту архитектора Д. А. Вернера, внутренняя роспись церкви исполнена под руководством И. Г. Волкова по мотивам живописи Ф. Г. Солнцева, В. М. Васнецова, М. В. Нестерова); в 1932 году — Георгиевская церковь на Верхне-Волжской (ранее Георгиевской) набережной



М. П. Дмитриев. Волга. Макарьевский монастырь в устье реки Свияги. Нач. 1900-х. Открытка. Фототипия. 8,5 × 13,5. ГБУК РМФ. ЋЋКП 8430. © Государственное бюджетное учреждение культуры «Русский музей фотографии»

(построена в 1702 году в стиле барокко, четырехъярусная с каменной ажурной резьбой, была одним из ярких примеров ярусных сооружений в Нижнем Новгороде, в холодной церкви находился пятиярусный иконостас изящной резной работы, покрытый червонным золотом). В результате профессиональной деятельности М. П. Дмитриев собрал уникальный материал, увековечивший церковные и гражданские памятники архитектуры. Его снимки стали достоверным визуальным историческим источником, оказывая бесценную помощь в процессе восстановления и возрождения многих памятников архитектуры Поволжья. Фотоархив Дмитриева, состоящий из несколько тысяч негативов, представляет огромный пласт ушедшей эпохи. Основной частью его коллекции в фондах Русского музея фотографии являются изображения Нижнего Новгорода, Нижегородской ярмарки, XVI Всероссийской торгово-промышленной и художественной выставки 1896 года, а также Волги и волжских городов. В фондах музея можно познакомиться с работами его учителей — М. П. Настюкова и А. О. Карелина. Их достойными последователями стали члены фотоклуба «Волга» (Ю. Ф. Шпагин, С. А. Яворский) и нижегородские фоторепортеры (Н. М. Капелюш, В. И. Бородин, П. М. Мозжухин, О. Б. Ярчевский, В. Н. Изволенский). Их снимки являются важной составной частью фондов советской эпохи.

[1] Ныне — улица Пискунова, в доме располагается Русский музей фотографии.
[2] Дмитриев М. П. Конверт для фотографий. 1890-е. 13 × 19,5. ГБУК РМФ. ВХ 6/1.
[3] Цит. по: *Силоамский А.* Большой художник // Советское фото. 1958. № 11. С. 78.
[4] Цит. по: Там же. С. 74.
[5] *Дмитриев М. П.* Объявление // Волгарь. 1895. № 312.
[6] Дмитриев М. П. Подпись на открытке // Плес. Общий вид. 8,5 × 13,5. ГБУК РМФ. КП 3359.
[7] *Парийский С. М.* НГУАК за 25 лет своего существования. 1887–1912 годы // ГКУ ЦАНО. Ф. 1411. Оп. 822. Д. 219. С. 163.

С. В. Трошина

Видовые и панорамные фотографии Константинополя второй половины XIX — первой четверти XX века из собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева (далее — Музей архитектуры) хранит крупнейшее в России собрание архитектурной фотографии. Оно включает в себя негативы и авторские отпечатки середины XIX — первой четверти XX века с изображением архитектурных сооружений, ансамблей русского и советского зодчества, а также фотофиксацию зарубежных памятников архитектуры разных стран и временных периодов.

Коллекция фотографий зарубежной архитектуры содержит примерно 20 тысяч снимков, выполненных в разной технике печати. Из них турецкая коллекция фотографий составляет порядка 500 единиц. Собрание отпечатков, запечатлевших памятники зодчества на территории Турции, в Музее архитектуры формировалось благодаря архитекторам (Н. А. Шохин и др.), историкам архитектуры (Н. И. Брунов), научным организациям (Всесоюзная академия архитектуры[1]), занимавшимся исследованиями и собиравшим уникальные коллекции фотографий. Большая часть снимков выполнена всемирно известными фотографическими фирмами братьев Абдулла, Паскаля Себа, Джеймса Робертсона, Фрэнсиса Бедфорда, Базиля Каргопуло и другими мастерами, уделявшими большое внимание съемке архитектурных достопримечательностей Константинополя. Особое место в их творчестве занимала панорамная фотография.

Благодаря уникальному расположению города на границе двух континентов, экзотические виды Константинополя, его архитектурные достопримечательности, археологические артефакты, повседневная жизнь на протяжении веков привлекали путешественников, художников, а с 1840-х годов — фотографов и ученых, являясь для них источником вдохновения и коммерческого успеха. Омываемый водами Мраморного моря, заливов Золотой Рог и Босфор, Константинополь наиболее эффектно смотрелся на панорамных изображениях.

История жанра панорамы предшествует времени появления фотографии. В XVI–XVIII веках в европейских странах издавались книги и альбомы с описанием разных континентов и стран, в том числе Османской империи. В качестве иллюстраций в них использовались гравюры на дереве и меди с панорамными изображениями достопримечательных мест.

Одним из первых высокореалистичных панорамных изображений Константинополя считается гравюра барона Филиппа-Франсуа Гуденуса (Philippe François Baron de Gudenus; 1710–1783), секретаря австрийского посольства в Константинополе, опубликованная в Париже около 1760 года[2]. Ее длина составляет 4 метра. Другая панорама Константинополя длиной 3 метра была опубликована Джоном Питманом (John Pitman; 1814–1841) в Лондоне в 1830 году[3].

Английский художник Генри Астон Баркер (Henry Aston Barker; 1774–1856) использовал принцип создания панорамной картины с обзором на 360°. Его первая круговая панорама Константинополя, известная с 1801 года, была снята с Галатской башни и имела длину 4,5 метра[4]. Немецкий художник Йозеф Шранц (Joseph Schranz; 1803–?) опубликовал панорамные гравюры Константинополя в 1854 году. Это пятиметровые виды холма Камлика и Босфора, выполненные в



П. Себа и Жоайе. Вид Константинополя в сторону мыса Сераль с дворцом Топкапе с Галатской башни. Константинополь, Турция. 1870–1890-е. Альбуминовый отпечаток. 26 × 33,5. ГНИМА ОФ-179/1318. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

технике литографии[5]. Виды изображаемых мест и городов могли быть достаточно приближены к реальности или идеализированы. Жанр гравированной панорамы, несомненно, оказал большое воздействие на формирование жанра фотопанорамы, сложившегося во второй половине XIX века.

В Константинополе о возникновении фотографии впервые сообщила правительственная газета «Таквим-и-Векайи» (Takvim-I Vekayi) 28 октября 1839 года. О дагеротипии, как о первом методе получения четкого позитивного изображения, стало известно позже из объявления в журнале «Серидеи-Хавадис» (Ceride-i Havadis) 15 августа 1841 года[6]. Первые фотографические студии в Турции создавались в 1840-е годы европейскими фотографами, а также жителями Османской империи армянского и греческого происхождения.

С 1840-х годов, сразу же после изобретения фотографии, местные и приезжие мастера стали документировать жизнь Константинополя. Этому способствовало отношение властей к новому виду изображения. Во время правления (1839–1861) султана Абдул-Меджида I (Abdulmecid; 1823–1861), пришедшего к власти в год изобретения фотографии, западные веяния в Турции в области искусства получили широкое распространение. Султан интересовался архитектурой, музыкой, живописью, особенно портретной, большое внимание уделял фотографии. Последовавшие за ним султаны[7], а также члены императорской семьи проявляли интерес к фотографии, поддерживая ее развитие. Придворным фотографам поручалось снимать важнейшие события, памятники архитектуры, археологические раскопки не только в столице, но и по всей стране.

Видовые и панорамные архитектурные изображения Константинополя, отражающие реальное состояние меняющегося города, его градостроительную ситуацию, выполняли профессиональные фотографы. В силу своего таланта некоторые из них стали придворными фотографами и создавали документальную летопись жизни столицы на протяжении десятилетий. Их мастерство было отмечено на различных фотографических и международных выставках. Демонстрация работ фотографов на международных выставках привлекала широкую аудиторию и укрепляла значимость Константинополя как места проведения фотосъемок[8].

Уникальное географическое положение Константинополя, расположенного ступенчато на холмах вдоль Босфора, Золотого Рога и Мраморного моря, позволяло фотографам делать живописные панорамы города с возможностью детального рассмотрения природного и городского ландшафта, архитектурных сооружений. Для создания панорамных видов азиатского и европейского берегов Босфора съемка производилась с башен Галата и Баязит, а также с высот, таких как склоны холмов Ваникой, Бейкоз, Камча, Эйтипа[9]. Расположение башен Галата и Баязит на противоположных берегах Босфора и их высота позволяли делать не только фотосъемку различных районов города, но и



П. Себа и Жоайе. Вид на береговую застройку Босфора и Старый Галатский мост с Галатской башни. Константинополь, Турция. 1875–1890-е. Альбуминовый отпечаток. 26 × 33,5. ГНИМА ОФ-179/1309. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева



Д. Робертсон. Панорама Константинополя со Святой Софией, мечетью Нуруосмание и Голубой мечетью. Константинополь, Турция. 1853. Альбуминовый отпечаток. 25 × 30. ГНИМА ОФ-179/863. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

круговые панорамы, в результате чего получалась подробная фотофиксация Константинополя. Панорамы создавались с использованием одного или нескольких негативов. Снимок с одного негатива давал достаточно информативное изображение определенного района города с его архитектурными доминантами. Более широкие панорамы, вплоть до 360°, получались при составлении (комбинировании) нескольких (10–12 и более) негативов.

Среди первых фотографических панорамных изображений Константинополя, запечатлевших виды города с обоих берегов Босфора, выделяются работы Жозефа-Филибера Жиро де Пранже (Joseph-Philibert Girault de Prangey; 1804–1892). В 1843 году фотограф сделал ряд дагеротипов с башни Баязит и соединил их в панорамы[10].

Самыми ранними фотографиями Константинополя в собрании Музея архитектуры, а также самыми ранними в коллекции зарубежных фотографий являются альбуминовые отпечатки выдающегося английского фотографа Джеймса Робертсона (James Robertson; 1813–1888), относящиеся к периоду 1851–1857 годов. Джеймс Робертсон с партнером Феличе Беато (Felice Beato; 1834–1909), открыв фотостудию «Робертсон и Беато» в европейском квартале Пера, снимали Константинополь примерно в эти годы. Они стали создавать панорамы города одними из первых, добиваясь удивительного для того времени качества, обходясь практически без швов и стыков.

Французский историк К. Бажак пишет, что фотографии Робертсона распечатывались на альбуминовой бумаге и наклеивались на листы картона[11]. Помимо его работ, в Музее архитектуры хранятся таким же способом оформленные фотографии известных мастеров, работавших на территории Османской империи (Греции, Египта) примерно в те же годы, таких как Феликс Бонфис (Félix Bonfils; 1831–1885), Фрэнсис Бедфорд (Francis Bedford; 1816–1894), братья Зангаки (Zangaki; работали в 1870–1890-е годы). Работы Робертсона имеют его подпись Robertson прописными буквами, процарапанными по нижнему краю негатива.

В Музее архитектуры есть фотография панорамного вида Константинополя и его известнейших мечетей, выполненная Робертсоном в 1853 году с башни Баязит. Этот ранний выцветающий снимок показывает вид города с собором Святой Софии, мечетью Нуруосмание, расположенной в середине кадра, и Голубой мечетью на фоне Мраморного моря. Уникальность этому отпечатку придает фиксация деревянной застройки с внутренними дворами, которую уничтожило время, многочисленные землетрясения и пожары, опустошившие значительную часть города[12].

Робертсон сделал серию фотографий архитектурных достопримечательностей Константинополя во время правления султана Абдул-Меджида I, между 1853 и 1858 годами. Его первый альбом Photographic Views of Constantinople поступил в продажу в Лондоне в 1853 году и получил высокую оценку английской прессы. Снимки столицы Османской империи Робертсона были экспонированы в феврале 1855 года на выставке, организованной Лондонским фотографическим обществом (London Photographic Society)[13] в галерее, принадлежавшей Обществу художников-акварелистов.

Выполненная Робертсоном в мае 1854 года с башни Баязит круговая панорама Константинополя на 360°, состоявшая из 12 отдельных отпечатков, была показана на второй Всемирной выставке в Париже (Paris Exhibition Universelle), проходившей в мае — ноябре 1855 года, и вызвала значительный интерес у публики. Позже, в 1856 году, эта панорама демонстрировалась на выставке Фотографического общества Шотландии (Photographic Society of Scotland)[14].

Видовые архитектурные фотографии Робертсона пользовались большой популярностью. Панорама строившегося дворцового комплекса Долмабахче (возводился в 1842–1853 годах) с видом на Босфор созвучна подобному фотоизображению уже построенного дворца, выполненному фирмой Sebah & Joaillier в 1870–1890-е годы немного с другого ракурса. Византийские и османские памятники, в том числе построенные в XIX веке, снимались Робертсоном крупным планом или с необычного ракурса. Присутствие людей на первом плане позволяло оценить масштаб памятника[15]. Виды известных мечетей и их фонтанов для омовений, мавзолеи, ворота, Галатская башня, панорамы города и другие снимки (17 ед.) поступили в Музей архитектуры из Всесоюзной академии архитектуры. Автором 11 панорамных фотографий, сделанных с башни Баязит, стал и английский фотограф Фрэнсис



П. Себа и Жоайе. Комплекс мечети Сулеймание на фоне бухты Золотой Рог. Константинополь, Турция. 1870–1890-е. Альбуминовый отпечаток. 18 × 25,5. ГНИМА ОФ-1267/250. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Бедфорд. Летом 1862 года он сопровождал принца Уэльского (будущего короля Эдуарда VII) во время поездки в Египет и на Святую землю. На снимке Бедфорда 21 мая 1862 года запечатлена Галатская башня с конструкцией новой крыши, выполненной после пожара, и окрестности сооружения[16].

Фотографии из путешествия были выставлены в Лондоне в июле 1862 года и опубликованы в четырех томах. Один из них, «Святая земля, Египет, Константинополь» (The Holy Land, Egypt, Constantinople), был издан в 1866 году[17]. В Музее архитектуры имеется лишь одна видовая альбуминовая фотография Бедфорда — «Двор Большой мечети в Константинополе» с подписью F. Bedford Photo — из собрания русского архитектора Николая Александровича Шохина (1819–1895)[18]. Скорее всего, она была сделана во время путешествия 1862 года.

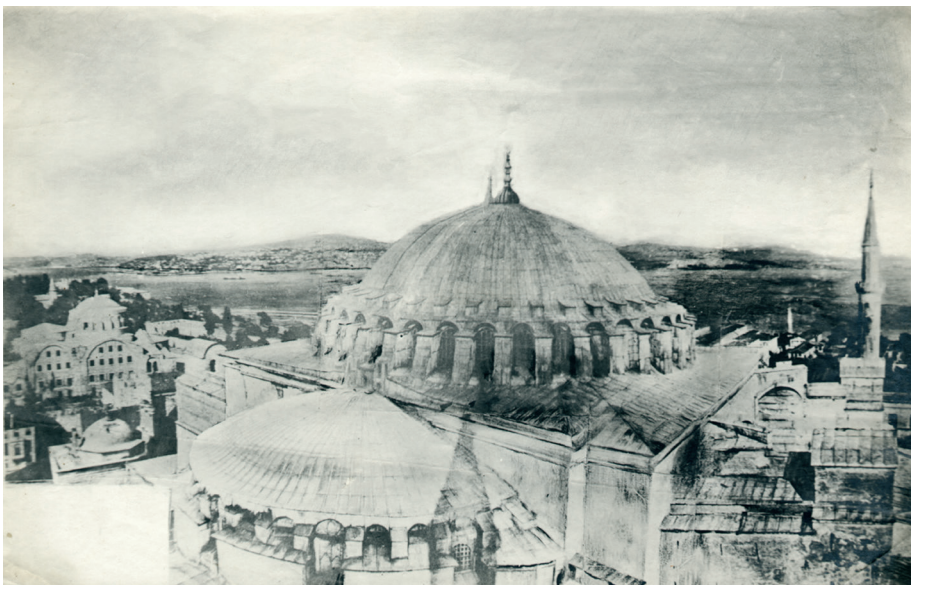
В 1850 году в европейском квартале Пера открыл фотостудию мастер греческого происхождения Базиль Каргопуло (Basile (Vasile) Kargopoulo; 1826–1886). Помимо придворной фотографии, он занимался съемкой ежедневной жизни Константинополя и являлся одним из самых успешных мастеров панорамного жанра. В 1875 году фотограф выполнил круговую панораму Константинополя с Галатской башни длиной 3,5 метра, которая состояла из 12 отпечатков. В 1878–1879 годах Каргопуло сделал ряд уникальных по масштабу панорам Босфора, используя 31 негатив[19]. В Музее архитектуры имеется одна альбуминовая фотография мастера в золотой рамке на паспарту примерно 1860–1870-х годов, на которой изображен вид фонтана Ахмеда III.

Фотографы братья Бирадерлер — Вишен (Vhichen; 1820–1902), Кеворк (Kevork; 1839–1918) и Овсеп (Hovsep; 1830–1908), армяне христианского происхождения, приняв ислам, стали именоваться братья Абдулла (Abdullah Freres). В 1858 году они открыли фотостудию в Константинополе, а после 1867 года обосновались в европейском квартале Пера. Кеворк Абдулла учился в престижном армянском колледже «Мурад-Рафаэлян» в Венеции[20]. Помимо портретной съемки, братья Абдулла специализировались на архитектурной фотографии, делали панорамные виды столицы, одновременно являясь официальными фотографами султанов Абдул-Меджида I и Абдул-Хамида II и членами Французского фотографического общества (Société française de photographie (SFP), 1854 — по настоящее время). Фирме братьев Абдулла принадлежит альбом «Древний и современный Константинополь» с 96 фотоснимками[21]. В 1867 году фотоработы фирмы экспонировались на Всемирной выставке в Париже (Exposition universelle d'Art et d'industrie), и братья Абдулла получили медаль за панораму Константинополя из шести кадров. Другая панорама, также состоявшая из шести частей, позже была опубликована в виде литографии в европейских журналах и газетах[22]. В Музее архитектуры хранится одна фотография фирмы Абдулла с общим видом собора Святой Софии с прилегающей застройкой. В 1900 году, не выдержав жесткой конкуренции, студия и архив фирмы перешли к крупной фотографической компании Sebah & Joaillier, получившей всемирное признание (октябрь 1857 — 1943).

В 1857 году Паскаль Себа (Pascal Sébah; 1823–1886) под эгидой русского посольства открыл в Константинополе в Пера студию под названием «Эль Шарк» (El Chark studio at 439 Grand Rue de Pera). С 1888 года его сын Жан-Паскаль Себа (Johannes (Jean) Pascal Sébah; 1872–1947) начал сотрудничать с фотографом Поликарпом Жоайе (Polycarpe Joaillier; 1848–1904). С этого времени на работах появляется наименование Sebah & Joaillier. Фотографии студии печатались с одного негатива в разное время под именами Паскаля Себа, его сына Жана-Паскаля Себа или Себа и Жоайе.

Отпечатки серии видов городской застройки Константинополя по берегам Босфора и Золотого Рога 1870–1890-х годов, выполненные студией Sebah & Joaillier с Галатской башни, хранятся в Музее архитектуры. Уточнению датировки серии служит тот факт, что Старый Галатский мост зафиксирован перестроенным после 1875 года. На фотографиях запечатлены виды на Галатский мост и застройку азиатского и европейского берегов Босфора, на мыс Сераль с дворцом Топкапе с современным оформлением набережной. Каждая из этих фотографий напечатана с одного негатива и имеет порядковую нумерацию, аннотацию и название фирмы. Снимки могли быть частью единого замысла, из них составлялись панорамы города различной длины. Цифры сообщают о порядке расположения кадров в панораме.

К этой группе отпечатков примыкает панорамная фотография, выполненная с башни Баязит, с видом на мечеть Сулеймание и корпус Стамбульского университета на первом плане, на Золотой Рог с пароходами и парусными судами, застройку с дворцами на противоположном берегу. Альбуминовый отпечаток создан примерно в 1870–1890-е годы. Также имеются фотографии интерьеров наиболее



5. Неизвестный автор. Купол Святой Софии. Константинополь, Турция. Кон. XIX — нач. XX в. Желатиносеребряный отпечаток. 16,2 × 25,2. ГНИМА ОФ-5872/23. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

известных памятников архитектуры византийского периода — собора Святой Софии и мечети Кахрие-Джами, выполненные фотостудией «Себа». На обороте одной из фотографий присутствует редко встречающийся штамп: «SEBAH & JOAILLIER. Photographes de la Cour Royale de PRUSSE. Grand Rue de Pera, 439. CONSTANTINOPLE».

В каталоге компании «Себа», опубликованном в 1875 году, представлена 141 фотография Константинополя и круговые панорамы, состоящие из 10 пластин (негативов), каждая размером 27 × 34 см, снятые с башен Галата и Баязит. Для продажи панорамы были оформлены в виде небольших наборов, состоявших из шести фотографий. Снимки и панорамы Константинополя фирмы «Себа» продавались также в дорогих роскошных переплетах с тугрой (подписью султана). Как правило, их покупали состоятельные туристы в качестве ценных сувениров. Каталог продаж Sebah & Joaillier, опубликованный в 1932 году, включает в себя некоторые снимки, выполненные после 1887 года. Из более чем 2000 фотографий 1660 были изображениями стамбульских городских пейзажей или уличных сцен[23].

В связи с интересом туристов и научного мира к историческим памятникам, археологическим раскопкам, видам меняющегося Константинополя, фотографы повторяли некоторые свои снимки с интервалом в 3–5 лет. Быстрое развитие фотоискусства привело к тому, что уже в 1850–1851 годах возникла техника комбинированной печати[24]. В Константинополе ирландец Джон Смит (John Shaw Smith; 1811–1873) в 1852 году одним из первых печатал изображения с двух негативов[25]. В дальнейшем этой техникой овладели многие известные мастера.

Ряд европейских фотографов, прославившихся как у себя на родине, так и в отдаленных экзотических странах мира, начинали или совершенствовали навыки в Константинополе. Одна из самых первых профессиональных фотографических студий дагеротипии в Константинополе была основана в 1845 году венецианцами — братьями Карло (Carlo Naya; 1816–1882) и Джиованни Найя (Giovanni Naya; ?–1857). После смерти Джиованни в 1857 году Карло Найя вернулся в Венецию. Высокий профессионализм позволил ему быстро влиться в местную среду специалистов и успешно с ними конкурировать. В это время в Венеции работали известные фотостудии Карло Понти (Carlo Ponti; 1823–1893), Антонио Фортунато Перини (Antonio Fortunato Perini; 1830–1879), Доменико Брезолина (Domenico Bresolin; 1813–1900)[26] и др. Венеция имела длительную историю жанра ведуты и городской панорамы в живописи и гравюре, что оказало сильное влияние на местное фотоискусство. Съемкой видовых изображений и техникой комбинированной печати Найя, скорее всего, овладел уже в Турции. Результаты его работы в Константинополе, в том числе в освоении техники комбинированной печати, получили дальнейшее развитие в Италии.

На Большом канале в Венеции с 1315 года проходили регаты — традиционные исторические празднества. Существовали регаты, на которых особое внимание уделялось чествованию приезжих монарших особ, что запечатлено на многих исторических картинах и гравюрах. Хранящаяся в Музее архитектуры известная фоторабота производства Карло Найя и Отто Шофта (Naya e Schoefft, сотрудничество примерно в 1858–1865 и 1870-е годы)[27] «Путешествие императора Австро-Венгрии. Кортеж двух союзников в сопровождении свиты 5 апреля 1835 г.» датируется примерно 1870-ми годами. Она изображает праздничную регату на Большом канале, состоявшуюся по случаю приезда австро-венгерского императора Фердинанда I (1793–1875). Зафиксировать это значимое для истории Венеции событие оказалось возможно благодаря применению фотомонтажа[28], выполненного с помощью нескольких негативов. В данном случае очевидно одновременное использование негативов репродукционной съемки с гравюры неизвестного автора, отражающей событие 1835 года (в это время фотография еще не существовала), и документальной съемки перспективы Гранд-канала с его застройкой 1870-х годов в сторону моста Риальто в районе Палаццо Бальби[29]. На горизонтальном кадре Найя разместил уходящую вглубь изображения перспективу Гранд-канала, снятую снизу. Искусный прием с использованием нескольких негативов — реального вида и его гравюры — превратил композицию Найя в завораживающую историческую фотокартину. Соединение гравированного изображения и фотографии заметно лишь при близком внимательном рассмотрении.

В Музее архитектуры имеется уникальная желатиносеребряная фотография неизвестного мастера с панорамным видом на купол собора Святой Софии и Константинополь. Ее следует датировать рубежом XIX–XX веков, так как эта техника получила распространение с 1890-х годов. Многосоставная панорамная съемка выполнена с балкона минарета Айя-София. На отпечатке видно не совсем точное совпадение при печати шести негативов разного формата для получения единого панорамного вида мечети и города. Бесшовное изображение не получилось даже при использовании ретуши



П. Себа и Жоайе. Интерьер Святой Софии. Константинополь, Турция. 1870–1890-е. Альбуминовый отпечаток. 20,5 × 27. ГНИМА ОФ-5872/24. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

как на негативе, так и на фотографии. Также на отпечатке не заретуширована тень минарета, мешающая восприятию. Не вполне удачное техническое исполнение фотографии очевидно не только специалисту. Возможно, для фотографа это было экспериментом в создании комбинированной панорамы. В левом нижнем углу на негативе оставлено (процарапано) место для аннотации; предположительно, автор хотел сделать информативные отметки на негативе.

Фотосъемка города и собора Святой Софии с балконов минаретов знаковых мечетей Константинополя требовала особого разрешения властей и дозволялась лишь придворным фотографам или очень известным мастерам, что часто совпадало. В Музее архитектуры имеется несколько репродукционных негативов с видом купола собора Святой Софии, выполненных с разных минаретов, которые являются пересъемкой с иностранных научных изданий первой трети XX века. Техника комбинированной печати применялась и при съемке интерьеров архитектурных памятников, доступных вниманию туристов и ученых. Известен снимок внутреннего вида собора Святой Софии, сделанный фотоиздательством Sebah & Joaillier в 1870–1890-е годы с использованием шести негативов[30]. Ракурс с западной части хор Софийского собора передает уникальное масштабное внутреннее пространство архитектурного памятника юстиниановского времени. Качество использования нескольких негативов при печати практически безупречно. Выдающаяся образность, информативность, а также почти идеальное техническое качество многосоставной композиции сделали это изображение Софии Константинопольской наиболее популярным. Фотографию можно было приобрести в виде тиражных фотооткрыток и фотоотпечатков разного формата. В Музее архитектуры имеются многочисленные альбуминовые снимки изображения, поступившие из разных коллекций. Помимо старинных архитектурных фотографий Константинополя,



Найя и Шофт. Путешествие императора Австро-Венгрии. Кортеж двух союзников в сопровождении свиты 5 апреля 1835 г. Венеция, Италия. 1870-е. Альбуминовый отпечаток. 19 × 24 (изображение); 19 × 28,5 (паспарту). ГНИМА НФ-ОФ-122/1384. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

выполненных всемирно известными европейскими и турецкими фотографами середины XIX — начала XX века, в Музее архитектуры хранится уникальная фотоколлекция историка архитектуры Николая Ивановича Брунова (1898–1971). Во время поездки в Константинополь он производил профессиональную фотофиксацию интересующих его памятников Византии, руин, архитектурных деталей, реконструкций. Ученый также приобретал отпечатки известных турецких и европейских фотоиздательств конца XIX — начала XX века с целью их использования в научных публикациях. Помимо фотографий, сделанных самим Бруновым, его труд «Очерки по истории архитектуры» (1935–1937) дополнен иллюстрациями издательства Sebah & Joaillier[31]. Брунов также занимался пересъемкой с работ известных фотографов. В коллекции его фотографий имеются два панорамных вида на мыс Сераль с архитектурными достопримечательностями, дворцом, новыми набережными, портом — современной ученому береговой застройкой, которая не сохранилась. Это желатиносеребряные репродукционные фотографии, переснятые с популярных фотооткрыток известной фотокомпании «Новое фотографическое общество» в Берлине (Neue Photographische Gesellschaft Steglitz (NPG), 1894–1948), выполненные в начале XX века. В Музее архитектуры имеются стеклянные репродукционные негативы с подобных фотооткрыток NPG: панорамный вид мечети Ахмеда и собора Святой Софии, а также общий вид мечети султана Баязида с прилегающей деревянной застройкой.

Старинные турецкие архитектурные фотографии фиксируют уникальные памятники византийского и османского периодов, отражая сложную градостроительную ситуацию Константинополя второй половины XIX — начала XX века. Снимки, запечатлевшие кривые улицы со старой деревянной застройкой наряду с разнообразием современных зданий, интересны как в художественном плане, так и в виде документального свидетельства архитектурных изменений города. Коллекция Музея архитектуры позволяет проследить историю панорамной фотографии Константинополя второй половины XIX — первой четверти XX века, а также увидеть развитие техники сложной комбинированной печати при создании панорамных фотографий города.

---

[1] Всесоюзная академия архитектуры — высшее научное учреждение в области архитектуры — была создана в 1934 году при Президиуме ЦИК СССР. В 1939 году преобразована в Академию архитектуры СССР.

[2] Philippe Gudenus, Vue de la Ville de Constantinople. Paris: privately published, ca. 1760.

[3] *Öztuncay, B.* The Origins and Development of Photography in Istanbul // Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840–1914 / eds Z. Celik, E. Eldem. 2015. P. 77.

[4] Ibid. P. 78.

[5] Ibid.

[6] Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography / ed. by J. Hannavy. New York; London, 2008. P. 1034; *Öztuncay, B.* Op. chit. P. 69.

[7] Абдул-Азиз (Abdulaziz; 1830–1876) правил в 1861–1876 годах; Мурад V (Murad; 1840–1904) правил в 1876 году; Абдул-Хамид II (Abdulhamid; 1842–1918) правил в 1876–1909 годах.

[8] *Öztuncay, B.* Op. chit. P. 67.

[9] Ibid. P. 77.

[10] Ibid. P. 78.

[11] *Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения / пер. с фр. М., 2003. С. 12.

[12] Самые разрушительные пожары в Константинополе были в 1863, 1865, 1866, 1870, 1894 годах.

[13] Ныне — Королевское фотографическое общество (Royal Photographic Society (RPS)), 1853 — по настоящее время.

[14] *Öztuncay, B.* Op. chit. P. 78.

[15] Ibid. P. 76.

[16] Ibid. P. 75.

[17] Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. P. 136.

[18] На фотографиях из коллекции Н. А. Шохина, вошедшей в собрание Музея архитектуры, обычно в правых верхних углах имеются наклейки. Слева: «Библиотека учебно-архитектурного отдела Политехнического музея». Справа: «Пожертвование Николая Александровича Шохина». Архитектор принимал участие в строительстве в 1872 году в Москве Музея прикладных знаний (ныне — Политехнический музей). Он обогащал архитектурный отдел, созданный при музее, разными коллекциями, в том числе фотографиями, привезенными из различных поездок. В 1934 году Политехнический музей передал Музею архитектуры фотографии из собрания архитектора.

[19] *Öztuncay, B.* Op. chit. P. 82; Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. P. 789, 1036.

[20] Профессиональные знания в области химии, изобразительных искусств и прочих наук приобретались фотографами в колледже «Мурад-Рафаэлян» (Myrad-Raphaelyan College, 1870–1997) в Венеции. Колледж, названный в честь благотворителей, располагался в Палаццо Зенобио (Ca'Zenobio, 1690). Учебное заведение отвечало высоким академическим требованиям и имело авторитетный штат учителей.

[21] Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. P. 1; История фотографии. С 1839 г. до наших дней. Собрание Дома Джорджа Истмена / пер. с англ. М.; Кёльн, 2010. С. 175.

[22] *Öztuncay, B.* Op. chit. P. 79.

[23] Catalogue general des collections des vues photographiques de Istanbul, Ankara, Konia, Brousse, Andrinople, Smyrne, Ephese et environs: Panoramas et albums. Istanbul, 1932.

[24] Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. P. 1034.

[25] *Ozendes, E.* Osmanli Imparatorluğu'nda Fotoğrafçilik (1839–1919) = Photography in the Ottoman Empire (1839–1919). Istanbul, 1995. P. 108; Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. P. 1034.

[26] Их работы имеются в Музее архитектуры.

[27] Otto Schoefft [1833–1900] // Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte: [website]. URL: htts://fototecatrieste.it/fotografi-in-fototeca/otto-schoefft-1833-1900/ (accessed: September, 2024).

[28] Fotografia italiana dell'Ottocento. Milano; Firenze, 1979. P. 167; Главная улица Венеции. Большой канал в итальянских фотографиях конца XIX — начала XX века. М., 2012. С. 26, 27, 161.

[29] К примеру, подобный ракурс запечатлен на гравюре Антонио Визентини (оттиск 1800–1820-х годов) по оригиналу Джованни Антонио Канале (Каналетто, 1733–1734) «Вид Большого канала от Палаццо Бальби до моста Риальто во время регаты» и альбуминовой фотографии Паоло Сальвиати «Вид на Большой канал во время ежегодной регаты» 1870–1880-х годов. Исследователи отмечают, что снимок выполнен, вероятно, с балкона Палаццо Бальби. См.: «Венеция вдали, как странный сон...». Живопись, графика, фотография из собрания ГМИ СПб / ГМИ СПб.; авт.-сост. А. В. Голубева, О. Н. Егорова, М. А. Кондрашова, Т. В. Романько. СПб., 2021. С. 224.

[30] *Ousterhout, R.* Historic photography and Byzantine architecture // Artamonoff: Picturing Byzantine Istanbul, 1930–1947 / ed. by G. Varinlioğlu. Istanbul, 2013. P. 63, 64.

[31] *Брунов Н. И.* Очерки по истории архитектуры: в 3 т. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 443, 531, табл. 282.

А. Ф. Эсоно

Архитектура как основной сюжет: испанская туристическая фотография конца XIX века из собрания РОСФОТО

Внимание к Испании

Создание художественного образа Испании методами фотографии в XIX веке следует рассматривать в общей панораме изобразительного искусства и на основе общего фактора увеличения производства изображений этой страны. Бесспорно, отрасль видовой фотографии наиболее перспективна для изучения в таком случае, ведь Испания привлекала внимание остальных европейцев на протяжении веков, однако ее облик не сразу стал туристически узнаваемым. В коллекции Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО хранится порядка 50 запечатлевших испанские города фотографий второй половины XIX — начала XX века, которые целиком относятся к профессиональной туристической фотографии. Альбомы и серии фотографий (или их фрагменты), некогда привозимые путешественниками из Испании, демонстрируют растущее число испанских образов в фотографии рубежа веков. Среди них особый интерес представляют произведения испанских фотографов, во многом выступавших следующим поколением после крупных имен середины столетия. Однако всего 15 снимков можно назвать наиболее ранними фотографическими образами Испании, и именно на них стоит сфокусироваться.

Типические представления об этой стране формировались во многом на основе гравюр и иллюстрированной публицистики раннего Нового времени — это хорошо известные в Европе сюжеты борьбы испанских христиан с маврами, завоевание Америки, эпизоды войн с Англией, Голландией или Францией. Распространялись и виды городов с их архитектурным богатством, которые можно назвать ключевыми для представления об Испании: Гранада олицетворяла окончание Реконкисты, Севилья и Кадис — богатство океанской торговли, Мадрид же был столицей огромной империи.

Для формирования образа Испании XVII–XVIII веков имели особое значение династическая близость с Францией (король из династии Бурбонов Филипп V стал править в Испании в 1700 году) и английская база в Гибралтаре (захвачен во время войны за испанское наследство в 1704 году)[1], ставшая в XIX веке важным транспортным узлом. В определенном смысле Испания была будто обрамлена французским и английским видением, и фотография XIX столетия следует этой конфигурации. Одни из первых коммерчески успешных и всемирно известных фотографов в Испании — англичанин Чарльз Клиффорд (Charles Clifford; 1819–1863) и француз Жан Лоран (Jean Laurent; 1816–1886). Их художественное восприятие Испании было во многом предопределено первой половиной XIX века — эпохами Наполеоновских войн и романтизма. И оно, в свою очередь, повлияло на других фотографов в Испании, работавших на более локальном уровне.

Безусловно, ситуация с приезжими фотографами в XIX веке имела прецеденты в прошлом. На протяжении веков образ Испании складывался в основном благодаря иностранцам — фотография не стала исключением. В XVI–XVIII веках испанские короли могли приглашать к себе нидерландских или итальянских рисовальщиков, чьи работы становились основой для целых серий гравюр, атласов и пр. Нельзя не отметить и большое количество материалов антииспанского толка, которые появлялись в Европе со времен Восьмидесятилетней войны (1566–1648). В последующие века военные, политические, династические интересы различных держав прямо или косвенно отражались в топографии и карикатуре испанской тематики. Ситуация во многом повторилась и в начале XIX века во время Наполеоновских войн. Неудивительно поэтому, что образ Испании никогда не был монолитным и лишенным противоречий.

Фотографический образ страны складывался в рамках не столько науки, сколько человеческого восприятия. Туристические маршруты второй половины века в значительной мере предопределяли это — все зависело от того, с какой стороны прибывал путешественник. Испания виделась людям XIX столетия как экзотический регион, который вполне можно было бы вписать в обширный мир Востока, так как юг Испании часто посещали одновременно с севером Африки. Напротив, приезжая из Франции или через порты на севере страны, путешественники попадали в готическую средневековую Испанию. Это условное разделение на север и юг во многом отразилось в фотографии.

Если в первой половине века, до изобретения фотографии, по Испании путешествовали художники-романтики, то в последующие десятилетия романтизм стал неотъемлемой частью туризма. Романтическое восприятие, ставшее во второй половине века общим местом, заставляло туристов вздыхать о былом величии при посещении монастырей и дворцов. Очень выразительны слова Чарльза Клиффорда в его путеводителе по Испании, написанные о монастыре Юсте, где скончался Карл V: «Это место путешественники посещают редко, хотя посетить его все же стоит, как из-за его живописных окрестностей, так и из-за того, что оно является местом завершения блестящего жизненного пути императора Карла V. Мало что осталось от руин этого уединенного монастыря, а поскольку он был недавно продан, более чем вероятно, что и это немногое скоро исчезнет, ведь оливки и плантации привлекают больше, чем созерцание руин, полных истории»[2, 3].

Особую привлекательность имело и то, что в котле испанской истории и причудливой современности смешивались средневековые христианские и мавританские мотивы, готика и ренессанс, платереско и исабелино, удовлетворяя человека XIX века, столь склонного к стилизациям и историзму. Эклектизм испанского искусства раннего Нового времени был созвучен эклектизму века девятнадцатого: фотография в таком контексте часто становилась инструментом стилизации, а виды городов и архитектурных памятников — способом создать впечатление, погрузить зрителя в некую картину, напоминающую о далеких временах христианского или мавританского Средневековья. Безусловно, в кадр целенаправленно



Ж. Лоран. Въезд в Толедо через мост Алькантара. 1880–1890. Альбуминовый отпечаток. 24,5 × 34,8. КП 071/028. © РОСФОТО

попадали и новейшие объекты — мосты, арены для боя быков, общественные здания, например возведенные в стиле неомудехар и пр., что придавало снимкам уже репортажный характер. Любопытно, что, с другой стороны, эпоха барокко XVII–XVIII веков, оставившая в большинстве испанских городов неизгладимый след, оказалась почти полностью исключена из фотографического образа Испании. Фотография способствовала созданию и распространению особого рафинированного образа страны, избегавшего документировать те или иные эпохи и регионы. Она была не столько объективным средством фиксации архитектурного наследия, сколько средством для создания того или иного художественного эффекта и настроения, а главными объектами запечатления были, конечно, памятники архитектуры.

Архитектура как основной сюжет

Архитектура, действительно, может восприниматься и сегодня как основной сюжет в туристической фотографии. Посещая Испанию, современный турист, как и путешественник второй половины XIX века, снабжен не только сведениями о еде, климате, особенностях поведения местных жителей и их религии, но и о достопримечательностях — архитектурных сооружениях и памятниках древности. Безусловно, в XIX веке архитектурные виды и местные пейзажи часто включали и изображения этнографических типов.

Виды городов в фотографии вполне традиционны и восходят к дофотографической эволюции тиражного искусства. В гравюре уже с XVI века такие изображения не только стали тиражироваться во всевозможных описаниях мира, но и приобрели самостоятельную форму однолистовой печати — летучего листка в XVII столетии и «оптического вида» в XVIII веке. Появившиеся же в начале XIX века виды городов и памятников древности часто включались в своеобразные познавательно-развлекательные периодические и серийные издания вроде «Универсумов» Мейера[4] или Пэйна и пр. Важно подчеркнуть влияние романтизма и начало научного изучения прошлого страны в первой половине XIX века, что приводило к смешению собственно вида съемки архитектурных деталей, пейзажа и этнографической штудии. Фотография второй половины XIX века, имея графическую предысторию, в коммерческой форме осваивала и развивала уже привычные изобразительные модели. Во многом она была ограничена бытовавшими в свое время представлениями о специфике региона и о значимости Средневековья, что логично делало именно архитектуру центральным сюжетом фотографического искусства, с чем могли поспорить лишь этнографические кадры и портретная съемка в окружении памятников.

Для туристической фотографии в Испании вторая половина XIX века стала временем бурного развития. С одной стороны, фотография следовала по уже проложенному маршруту, с другой — новшества фотографической техники позволили добиться нового уровня правдоподобия в изображении страны. В самой Испании в это время — пора оживленного интереса к прошлому, издаются академические атласы с памятниками испанской архитектуры[5], по стране путешествуют художники, делающие зарисовки тех или иных древностей, иногда вместе с фотографами. Так сделал Чарльз Клиффорд, в 1853 году присоединившийся к преподавателю Академии Сан-Фернандо Франсиско Хареньо, который вместе со студентами изучал древности в Авиле и Саламанке[6].

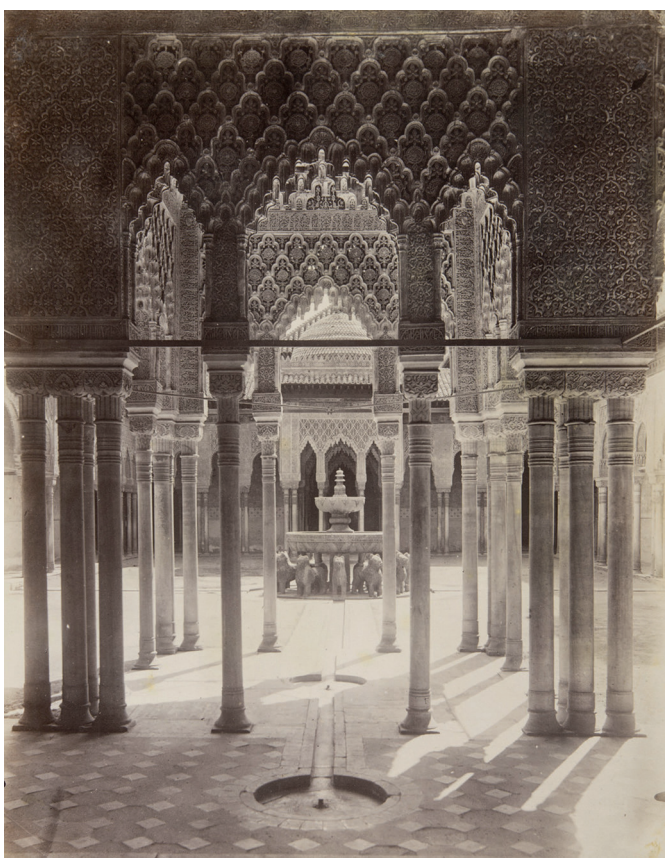
Тем не менее фотографы, как все художники, совершали отбор того, что они запечатлевают. Однако в результате они развивали и характерные приемы фотографического искусства: фокусировку на архитектурном памятнике целиком и в то время, когда он максимально не связан с современностью (например, ранним утром), съемку отдельных фрагментов, способных создать определенное настроение (например, готическое окно или фрагмент мавританской резьбы), и, конечно, сам выбор ракурса и точки съемки (часто это были крыши жилых домов). И если в середине века это были поиски и эксперименты, то во второй половине их результаты становятся нормальной практикой туристической фотографии. Разработанный инструментарий позволяет фотографам по-прежнему помещать в центр создаваемого ими привлекательного образа Испании именно архитектуру.

Города и их фотографы

Безусловно, развитие фотографии в Испании определено всей той культурно-исторической картиной, которая разворачивалась перед человеком XIX века. Тяга к экзотике, прямо поддержанная развитием транспорта, и типические образы, знакомые по гравюре и публицистике уже несколько веков подряд, нашли отражение в географии интереса фотографов, расположении фотоателье и маршрутов туристов. Можно утверждать, что наиболее притягательными были Севилья, Гранада, Мадрид и Толедо, — снимки в основном из этих городов представлены в коллекции РОСФОТО. Несмотря на вполне случайный характер имеющихся материалов, их анализ позволяет вывести некоторые общие черты эволюции туристической фотографии последней четверти XIX столетия.

Одним из старейших, наиболее прославленных и коммерчески успешных фотографов в Испании был Жан Лоран, который поселился в Мадриде в 1844 году[7]. В 1855 году он соседствовал с англичанином Клиффордом, открыв ателье на Каррера де Сан Херонимо (Carrera de San Jerónimo), а в 1861 году стал фотографом ее величества королевы Изабеллы II. С 1857 года Лоран активно снимал Мадрид, а параллельно делал актуальные репортажи, стереоскопические фото Мадрида, портреты в формате карт-визит, продавал тематические сувенирные альбомы, посвященные тавромахии, снимал «черную живопись» Франсиско Гойи, будучи с 1879 года официальным фотографом Национального музея Прадо[8]. Лоран также снимал в Португалии в 1869 году[9].

С точки зрения истории тиражного искусства важно и то, что с 1867 года Лоран издавал каталоги своей фотопродукции на французском языке, и уже в том же году его испанские работы были представлены на Всемирной выставке в Париже. Очевидно, что работы Лорана имели огромное значение для сложения образа Испании во второй половине XIX века. В нашем распоряжении имеются фотографии Лорана, которые, судя по названию фирмы (J. Laurent y Compañía, с 1875 года), можно датировать 1880–1890 годами. На снимках запечатлен вход в Толедо со стороны моста Алькантара (Entrada de Toledo por el puente de Alcántara) и толедский собор (La catedral), а также расположенный неподалеку от Мадрида монастырь Эскориал (Vista del monasterio desde la presa). В обоих случаях памятники запечатлены в природном ландшафте, их отличает выразительность композиции, эффектность выбранного ракурса и ясное художественное впечатление.



Э. Бош Кано. Гранада. Альгамбра. Львиный дворик. 1880-е. Альбуминовый отпечаток. 23,3 × 17,2. КП 491/020. © РОСФОТО

Туристическая фотография в силу своей коммерческой природы способствовала тому, что внутри нее быстро росла конкуренция. Появлялись местные фотографы, которые старались занять некую вполне понятную нишу. Среди пионеров и самых известных мастеров Гранады — Хосе Камино (Jose Camino; 1844–1892)[10], учителем которого был француз Шарль Мозесс (Charles Mauzaisse; 1823–1885), художник и фотограф, работавший в Гранаде. К 1870-м годам Камино стал одним из ведущих фотографов в городе и держал ателье Gran Fotografia Universal. Он снимал в основном портреты — в студии имелся необходимый антураж для фото в «гранадском духе». Будто следуя сценарию романтических мифов об испанских художниках золотого века, Камино оказался вскоре не у дел: попав в тюрьму, он лишился своего предприятия, которое некоторое время поддерживал на плаву его ученик — Сеньян Гонсалес. Когда Камино освободился, он нанялся в мастерскую к другому гранадскому фотографу Рафаэлю Гарсону Родригесу (Rafael Garzón Rodríguez; 1863–1923). Однако Камино близко общался с сестрой Сеньяна Гонсалеса, и, после того как она забеременела, Гонсалес четырьмя выстрелами из револьвера убил Камино.

Фотографии Камино — это прежде всего образы Альгамбры: Львиный дворик (Patio de los Leones, Fuente del patio de los Leones), Зал послов (Entrada al Salón de Embajadores), Зал отдыха (Interior de la Sala del Reposo), дворик мечети (Patio de la Mezquita). Памятник мавританской архитектуры в Испании, Альгамбра была настоящим центром, вокруг которого происходило развитие фотографии в Гранаде[11]. Этот город был символом конца мусульманского владычества в Испании, с падением крепости страна стремительно вошла в новую эпоху своего развития. Еще Карл V, король Испании и император Священной Римской империи, сделал Гранаду одной из своих резиденций, из-за чего в пределах комплекса появился ренессансный дворец. С тех пор, вероятно, этот заповедник мавританского вкуса ждал своей очереди, чтобы открыться для мечтавших о восточной неге путешественников-романтиков. И вот уже Камино снимает анфилады комнат и открытые патио, резные колонки и изощренные орнаменты для туристов конца века.

В другом южном городе, Севилье, родился Эмилио Бош Кано (Emilio Beauchy Cano; 1847–1928)[12], сын французского фотографа и владельца студии Жюля Боша. В середине 1870-х годов Эмилио начал работать фотографом в мастерской под названием Beauchy y Rodriguez, которую совместно держали его отец и Антонио Родригес Тельес (Antonio Rodríguez Téllez; 1845–1903). Около 1880 года он стал управлять мастерской[13] и активно снимать Андалусию, сделав ее своим основным объектом[14]. Первая севильская серия насчитывала уже 400 альбуминовых снимков[15]. С 1888 года его ателье Casa Beauchy занималось различной



Р. Гарсон Родригес. Толедо. Ворота и мост Святого Мартина. 1880–1900. Желатиносеребряный отпечаток. 20 × 25,8. КП 893/022. © РОСФОТО

продукцией: созданные им фотографии печатались также в журналах и газетах (La Illustracion Española y Americana, в газете про бои быков Sol y Sombra), сначала в виде ксилографий, а затем и фототипическим методом — в то время, когда тиражирование образа Испании находилось на пороге нового технологического прорыва. Его снимкам не чужд был и репортажный характер, тем более что с 1881 года он стал применять химическую вспышку.

В коллекции РОСФОТО хранится несколько образцов из ателье Боша Кано. Это вид часовни в так называемом дворце Пилата в Севилье (№ 43. Sevilla. Capilla de la casa de Pilato), выполненный фронтально, как на снимках более ранних фотографов. Не обошел вниманием Бош и Гранаду — его, как и многих, привлек Львиный дворик (№ 54. Granada. Alhambra. Patio de los Leones). Здесь, благодаря игре света и тени, фотография не только фиксирует памятник, но и создает настроение, сама становясь декоративным произведением. Наконец, Бошу принадлежит снимок с видом площади Сан-Фернандо в Кармоне (№ 139. Plaza de San Fernando) — нечто среднее между современным городским видом и репортажным кадром.

Стоит указать и на то, что в 1889–1891 годах Бош состоял в коммерческих отношениях с неким М. Кастильо (M. Castillo), который впоследствии на своих фото указывал себя как преемника Боша (Beauchy sucesor M. Castillo)[16]. В коллекции РОСФОТО хранится снимок, изначально атрибутированный неизвестному мастеру, на котором есть пометка «Castillo f-o». Так как изображен дворик в севильском алькасаре (№ 40. Alcazar. Patio de las Doncellas. Sevilla), логично предположить, что речь идет об одном и том же авторе — Мигеле (?) Кастильо, который много работал в 1880–1890-е годы в Севилье как фотопортретист. Вероятно, снимок мог сделать он, хотя никаких иных сведений и образцов для сравнения нет. Наконец, стоит обратить внимание на уже упомянутого Рафаэля Гарсона Родригеса[17]. Он родился в Гранаде и в 20 лет открыл мастерскую, а до того, вероятно, учился фотографии в Мадриде. Объектами его съемок стали Гранада и Альгамбра, однако известно, что в 1885 году он снимал в Толедо, Гибралтаре, а также в Кордове и Севилье, где открыл филиалы своего ателье[18]. Гарсон делал виды, портреты, сувенирные фотографии, его работы публиковались через переграверовку и затем фотомеханическим способом в испанских и зарубежных журналах (Maravillas de España, Panorama Nacional и др.). Вероятно, основной статьей дохода были все-таки снимки людей: когда в конце 1880-х годов фотографировать в Альгамбре было запрещено, Гарсон в своей студии воссоздал один из уголков Альгамбры и обслуживал клиентов.

В Севилье Гарсон снимал сады в алькасаре (Numero 1.061. Sevilla. Jardines del Alcazar), в Малаге — сад в частном владении семьи Эредиа (Num. 568. Málaga. Quinta de San José, propiedad de los señores Heredia). В коллекции РОСФОТО находятся также два его толедских снимка: вид ворот Бисагра (№ 1.853. Toledo. Puerta de Visagra) и вид ворот и моста Сан-Мартин (№ 1.894. Toledo. Puerta

y puente de San Martín). Обе фотографии можно датировать предположительно концом XIX века. На этих уже довольно поздних снимках Гарсона можно видеть узнаваемые этнографические мотивы — на мосту ему позирует мужчина на осле, а у ворот будто поджидают местные жители. Гарсон на всех своих снимках обозначал, что он фотограф из Гранады.

Выводы

Даже на довольно случайной подборке из фондов РОСФОТО можно понять, что, несмотря на присутствие в испанской фотографии таких имен, как Лоран или Клиффорд, локальный уровень туристической фотографии в том или ином городе был представлен именами испанских мастеров. Они активно развивали свои предприятия — специализировались на запечатлении памятников древности и на съемке портретов в соответствующем антураже — и в каждом конкретном случае находили нишу, отличную от больших ателье предшественников — предпринимателей и придворных художников. Как и в портфолио других крупных фотографов, в их творчестве находилось место и для Альгамбры, и для толедских древностей, и для Севильи, однако местные мастера своей работой способствовали распространению и закреплению буквально на уровне производства видов тех или иных достопримечательностей. Действительно, уже более полутора веков эти места являются притягательными для туристов: Альгамбра в Гранаде — как экзотическая восточная резиденция, Севилья — как некогда богатейший город Испании, Толедо — как старинный средневековый город, запечатленный в живописи Эль Греко.

Архитектура играла ключевую роль в создании узнаваемой и популярной Испании. Виды подразумевали изображение местных памятников, и благодаря фотографии каждый город привлекал новых туристов определенными достопримечательностями. Безусловно, выбор памятников не был ни строго объективным, ни научно обоснованным, но развитие локальных ателье приведет к тому, что местные фотографы в поиске новых объектов вслед за развитием испанской науки обратят внимание на архитектуру других эпох и стилей. Рассмотренные в статье фотографии были созданы на уровне крупных локальных мастеров и, по сути, находятся между ранними, почти романтическими путешествиями середины XIX века и развитой туристической продукцией XX столетия.

---

[1] *Вальдеон Х., Перес Ж., Хулиа С.* История Испании / пер. с исп. М., 2023. С. 248–250.

[2] Здесь и далее пер. наш. — *А. Э.*

[3] *Clifford, C.* A photographic scramble through Spain. London, 1861. P. 38.

[4] *Belgum, K.* Visualizing the World in Meyer's Universum // Colloquia Germanica. Themenheft: Periodical Literature in the Nineteenth Century. 2016. Vol. 49, no. ⅔. P. 235–258.

[5] См., например: Monumentos Arquitectónicos de España. Madrid, 1859–1881.

[6] *Sanchidrián, J. M.* Encuentro en Ávila con Charles Clifford (1819–1863). El primer fotógrafo que retrató la ciudad // El diario digital de Ávila: [website]. URL: https://avilared.com/art/35961/encuentro-en-avila-con-charles-clifford-1819-1863-el-primer-fotografo-que-retrato-la-ciudad (accessed: 11.12.2024).

[7] La España de Laurent (1856–1886). Un paseo fotográfico por la historia // Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: [website]. URL: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/exposiciones/la-espana-de-laurent-1856-1886un-paseo-fotografico-por-la-historia/ (accessed: 03.12.2024).

[8] *Perez Gallardo, E.* Jean Laurent (1816–1886). Un Fotografo y su empresa // Luz sobre Papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent. Granada, 2007. P. 60.

[9] *Borges de Araujo, N.* A viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869 // La España de Laurent (1856–1886). Un paseo fotográfico por la historia. Madrid, 2018. P. 80–125.

[10] *Pozo Felguera, G.* Duelo entre fotógrafos de turistas en la Alhambra y la Mezquita de pega // El Independiente de Granada: [website]. URL: https://www.elindependientedegranada.es/cultura/duelo-fotografos-turistas-alhambra-mezquita-pega (accessed: 11.12.2024).

[11] *Cárdenas, A.* Las primeras fotografías de Granada // Granada Hoy: [website]. URL: https://www.granadahoy.com/granada/primeras-fotografias-Granada-Historias-de_0_1689431908.html (accessed: 08.12.2024).

[12] *Sánchez Vigil, J. M.* Emilio Beauchy Cano // Real Academia de la Historia. Portal "Historia Hispanica": [website]. URL: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/5789-emilio-beauchy-cano (accessed: 01.12.2024).

[13] Diccionario de fotógrafos españoles del siglo XIX al XXI. Madrid, 2014. P. 78.

[14] *Méndez Rodríguez, L.* Sevilla. Objetivo fotográfico de Emilio Beauchy. 1847–1928 // Editorial Universidad de Sevilla: [website]. URL: https://editorial.us.es/es/detalle-libro/719983/sevilla-objetivo-fotografico-de-emilio-beauchy-1847-1928 (accessed: 10.12.2024).

[15] *Beauchy López, E.* BIOGRAFÍA de Emilio Beauchy Cano // Beauchy Photo: [website]. URL: https://beauchyphoto.com/biografias/quien-es-emilio-beauchy/ (accessed: 19.12.2024).

[16] *Beauchy López, E.* Estudios // Beauchy Photo: [website]. URL: https://beauchyphoto.com/estudios/ (accessed: 18.12.2024).

[17] *Piñar Samos, J.* Rafael Garzón Rodríguez // Real Academia de la Historia. Portal "Historia Hispanica": [website]. URL: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/18978-rafael-garzon-rodriguez (accessed: 11.12.2024).

[18] Diccionario de fotógrafos españoles del siglo XIX al XXI. P. 236.

М. И. Амелина

Москва 1920-х годов в фотографиях из архива Государственной Третьяковской галереи

В XIX веке проблемы сохранения памятников искусства и старины широко обсуждались в обществе, они интересовали ученых, архитекторов и художников, литераторов и политиков. Важным этапом в работе по сохранению культурного наследия была инвентаризация этого наследия, создание описи, проиллюстрированной изображениями. Изобретение фотографии, обладающей таким безусловным преимуществом, как документальность, позволяло осуществить эту задачу.

Возможности нового метода в фиксации памятников были оценены практически сразу, тем более что архитектурная фотография заняла центральное место среди других направлений. В 1837 году во Франции писатель Проспер Мериме основал Комиссию исторических памятников, финансируемую государством, а в 1838 году он предложил провести инвентаризацию всех зданий, заслуживающих сохранения[1]. Практически сразу после обнародования открытия Луи Дагера на заседании комиссии в готовящуюся инвентаризацию было решено включить изображения этих зданий. Ученый Франсуа Араго, благодаря которому правительство Франции выкупило права на новую технологию, высоко оценивал ее возможности: «Достаточно одного взгляда на дагеротип, чтобы убедиться в исключительной роли, которую сыграет фотография в работе комиссии по историческим памятникам»[2]. В 1851 году комиссия организовала Гелиографическую миссию (гелиография, или «солнцепись», — одно из первых названий фотографии), целью которой было создание наиболее полного фотографического каталога исторических монументов Франции, подлежавших реставрации. В этом же году контракты на участие в миссии заключили шесть фотографов, среди них признанный мастер Гюстав Ле Гре (Gustave Le Gray; 1820–1884). Они получили списки зданий, взятые из «Археологических анналов» — самого важного периодического издания в своей области, и к концу 1852 года сделали около 150 фотографий[3].

В конце 1850-х в Париже Шарль Марвиль (Charles Marville; 1813–1879) осуществил съемку кварталов, которые должны были быть снесены в соответствии с новыми городскими планами барона Османа. Десять лет спустя Томас Аннан (Thomas Annan; 1829–1887) в Глазго сфотографировал старые улицы города непосредственно перед их реконструкцией. В конце 1870-х братья Альфред и Джон Бул (Alfred Bool; 1844–1926; John Bool; 1850–1933) получили заказ на съемку исторических зданий от Общества фотографирования реликвий Старого Лондона[4].

В России по мере распространения в обществе историко-культурных знаний также шло формирование общественного движения в защиту культурного наследия, в котором участвовали представители научной и художественной интеллигенции. Немалую роль в этом движении сыграли различные комитеты и комиссии, фотографические общества. Большое внимание уделялось проблеме «...возможной утраты неповторимого облика уходящей или



М. С. Гнуни. Дом церкви Святого Власия в Большом Власьевском переулке. 1919. Желатиносеребряный отпечаток. 10,6 × 16,8.
ГТГ НСОФКМ 5528/97.
© Государственная Третьяковская галерея

уже ушедшей Москвы...»[5]. В Московском археологическом обществе (МАО) был поднят вопрос важности для истории искусства сохранения вида старой, исчезающей Москвы. Дума выделила специальные средства, а Московское археологическое общество разработало программу фотосъемок и привлекло для ее осуществления лучших фотографов. Было принято решение перед сносом старого здания обязательно его фотографировать, а снимок передавать в Городскую управу[6].

Много сделало для сохранения облика старой столицы начала XX столетия Русское фотографическое общество Москвы (РФО), которое неоднократно устраивало конкурсы и выставки на эту тему. В 1910 году при содействии МАО среди членов РФО проводился конкурс им. В. В. Баркова. В 1913 году был объявлен конкурс «Московская улица и ее жизнь», а вслед за ним — «Ушедшая и уходящая Москва»[7].

Конкурс имел огромный общественный резонанс и широко освещался в прессе. В журнале «Вестник фотографии» была опубликована статья корреспондента издания В. Никольского «Перед большой задачей», в которой он отмечал: «Без летописи — нет истории, и фотографы не выполнят своего общественного долга, если не дадут фотографической летописи Москвы. На их позитивах должны воскреснуть образы старой, ушедшей в историю Москвы»[8]. На конкурс принимали не только художественные фотографии; тот же автор в другой своей статье писал: «Художественность и техника, конечно, желательны, но во всем, что касается, например, ушедшей Москвы, первую роль будет играть сюжет снимка»[9], т. е. подчеркивалась важность документальной точности. Мероприятие состоялось весной 1914 года. В нем участвовали 29 авторов, предоставивших 250 снимков и восемь альбомов[10]. Осенью планировался еще один конкурс — «Уходящая и новая Москва», но в связи с началом Первой мировой войны он не состоялся.

За свою многовековую историю Москва не раз горела, восстанавливалась и перестраивалась. Наиболее трагичным для ее архитектурного наследия стал послереволюционный период. Менялись хозяева зданий, в особняки въезжали воинские части, учреждения, памятники архитектуры передавались коммунам и общежитиям, детским домам. Здания приходили в упадок, какие-то разрушались сами, многие сносились. Деревянные дома, которых было в Москве немало, замерзающие зимой жители разбирали на дрова. Москву пытались спасать, были созданы Комиссия по охране памятников Моссовета, Отдел по делам музеев и охране памятников Наркомпроса, Общество изучения русской усадьбы[11]. Продолжали свою деятельность Московское археологическое общество и созданное при нем в 1909 году общество «Старая Москва». Для работы в нем были привлечены А. М. Васнецов,



М. С. Гнуни. Каретные лавки во владении № 4, Каретный Ряд. 1920. Желатиносеребряный отпечаток. 13,1 × 17,3.
ГТГ НСОФКМ 7951/3. © Государственная Третьяковская галерея

Н. Д. Виноградов, В. А. Гиляровский, М. С. Померанцев, И. В. Жолтовский, а также Д. П. Сухов — будущий главный архитектор и реставратор Московского Кремля. Основной задачей «Старая Москва» объявляла сбор и систематизацию материалов о городе, а также защиту любых предметов культуры, оказавшихся под угрозой уничтожения. Кроме перечисленных выше, в работе общества принимали участие выдающиеся ученые — знатоки Москвы: М. И. Александровский, П. Д. Барановский, А. А. и Ю. А. Бахрушины, А. В. Григорьев, В. В. Згура, М. А. Ильин, А. В. Чаянов[12].

Николай Дмитриевич Виноградов (1885–1980) — архитектор, реставратор, коллекционер. Он активно участвовал в деятельности, направленной на сохранение московского архитектурного наследия. С 1918 года работал в Наркомате имуществ заместителем наркома П. П. Малиновского, руководил Комиссией по охране памятников Моссовета. В 1923 году штаты комиссии были почти полностью сокращены. Виноградов создал при обществе «Старая Москва», которое к тому времени уже было передано от ликвидированного Московского археологического общества Государственному историческому музею в качестве «ученой комиссии», секцию регистрации архитектурных памятников. Сама «ученая комиссия» прекратила свое существование в конце 1920-х годов.

В Комиссии по охране памятников работали ученые, художники, архитекторы, которым была небезразлична судьба Москвы. Многие из них учились с Н. Д. Виноградовым в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, он и привлек их к этой работе. Виноградов, как специалист по охране архитектурного наследия, сотрудничал с А. В. Щусевым при разработке генерального плана «Новая Москва». По его инициативе в 1919–1921 годах было проведено обследование застройки города с целью выявления ценных деревянных зданий. В то время таких зданий в Москве было около 500, практически все они были сфотографированы. Снимки делали как профессиональные фотографы — М. С. Гнуни, А. А. Губарев, К. Ф. Зайцев, Н. Н. Лебедев, П. С. Петров, К. К. Тиле, А. И. Трапани, так и архитекторы, обследовавшие строения, в том числе и сам Виноградов.

По итогам этой работы в 1921 году была организована выставка «Уходящая деревянная Москва», на которой были представлены фотографии и чертежи зданий. Выставка состоялась в помещении Комиссии по охране памятников на Малой Дмитровке, 18, в главном доме бывшей городской усадьбы[13]. Архитектор А. В. Щусев высоко оценил работу своих коллег: «Отчетная выставка „Уходящей деревянной Москвы“ интересна необычайностью собранного исторического материала, представляющего яркую картину Москвы-деревни начала XIX века, и дающая громадный материал, могущий лечь в основу разрешения предстоящего ближайшего строительства, как в смысле архитектурных форм, так и планового и технического разрешения, когда главным материалом является дерево»[14]. Важность и своевременность обследования и фиксации деревянной архитектуры Москвы отмечались в статье, опубликованной в журнале «Творчество»[15]: «Комиссия возникла в то время, когда над всеми памятниками деревянного зодчества нависла почти неминуемая опасность быть безжалостно разобранными на топливо»[16].

В начале 2024 года в Москве прошла выставка «Деревянная Москва эпохи ампира», на которой были представлены материалы из архива архитектора Н. Д. Виноградова, включающие снимки, сделанные для выставки 1921 года. Фотографии опубликованы в альбоме, посвященном выставке[17]. Среди них семь снимков, подписанных М. С. Гнуни, четыре из них есть в фотоархиве Государственной Третьяковской галереи[18]. Всего снимков этого мастера в музее 44. Мартин Сергеевич Гнуни (?–?) был действительным членом Российского фотографического общества с 1910 года, принимал активное участие в съемке, организованной Н. Д. Виноградовым. Имел мастерскую в Москве на Покровке. На фотографиях Гнуни — старинные деревянные здания Москвы, снятые в самых разных районах города. «Буквально из двора во двор проштудировали всю Москву» — так характеризовал эту работу сам Виноградов[19]. Сфотографированы были дома на Покровке и Варварке, Яузе и Чистых прудах, в районах Сретенки и Хамовников. Как пишет Е. Б. Овсянникова, «обследованные районы составляли почти две трети реально существовавшей тогда застройки (границы города к тому времени были расширены до кольцевой железной дороги)»[20].

Фотографии Гнуни в архиве Третьяковской галереи имеют на обороте дату и место съемки, штамп фотографа. Поступили снимки в 1930-х годах, источник поступления неизвестен. Это не художественная съемка, задачей фотографа была регистрация деревянных строений, городской среды и фактов разрушения домов. Все снимки сделаны зимой 1919–1920 годов — в декабре, январе, феврале. Это было холодное и голодное время для жителей Москвы, которые были вынуждены разбирать деревянные дома на дрова. Такие сцены есть на фотографиях разрушенных домов на Рождественском бульваре и в Доброслободском переулке (ныне — Доброслободская улица) в районе Курского вокзала.

Интерес к деревянным строениям Москвы связан с тем, что разработка и осуществление плана восстановления города после грандиозного пожара 1812 года дали возможность коренным образом изменить его образ. Это был уникальный архитектурный опыт. В пожаре 1812 года из 9000 с лишним зданий полностью или частично было уничтожено свыше 6500[21]. Возрождение Москвы считалось делом государственной важности, в 1813 году была создана специальная московская Комиссия для строений, которая разработала генеральный план реконструкции. Еще перед войной с Наполеоном в России были изданы альбомы «образцовых фасадов» с проектами жилых, хозяйственных, промышленных и других зданий, рекомендованных для строительства. Если для главных общественных зданий создавались уникальные проекты, то для массовой застройки использовались типовые чертежи. Основным требованием к этим проектам было соблюдение стилистического единообразия классицизма. Причем в отличие от допожарной Москвы упор делался на небольшие дома, вынесенные на красную линию, крупные усадебные комплексы уходили в прошлое. Предполагалось, что дома будут каменные, но такое строительство из-за дороговизны могли позволить себе не все, поэтому проекты перерабатывались в соответствии с имеющимися деревянными материалами. Кроме того, часто нанимались случайные строители, которые работали не по чертежам. Указание о строительстве из камня выполнялось частично — дом ставили на кирпичный цоколь, фасад штукатурили «под камень», что предохраняло его от гниения и пожара. Несмотря на эти отступления от образцов, классический стиль, предусматривающий симметричные фасады, наличие колонн, портиков, фронтонов, москвичи старались соблюсти. Для украшения фасадов применяли гипсовые детали. Самой представительной частью ампирного фасада

являлись портики с колоннами, но такие здания были все-таки редкостью, они строились в основном в центральной части города и на Садовом кольце. Широкие улицы кольцевой магистрали образовались по решению Комиссии для строений на месте Земляного Вала при восстановлении Москвы после пожара.

В качестве примера особняка с портиком и колоннами можно привести фотографию дома на Садовом кольце у Курского вокзала (ГТГ НСОФКМ 5528/101). В большинстве же построек колонны заменялись пилястрами, имеющими чисто декоративное значение. Таким был дом № 22–24 в Самарском переулке (ГТГ НСОФКМ 5528/96), привлекавший внимание правильными пропорциями, изящным треугольным фронтоном с арочным окном. В нем в 1880-х годах жил художник Василий Дмитриевич Поленов, на его еженедельных рисовальных вечерах бывали многие известные художники[22]. Все дома в Самарском переулке были снесены в конце 1970-х годов для строительства Олимпийского проспекта перед летними Олимпийскими играми 1980 года.

На фотографиях Гнуни можно видеть не только типичные ампирные особняки. В Москву приезжали на заработки со всей страны, поэтому встречались и дома, похожие на деревенские. Снимал фотограф и московские дворы, и если с фасада дом выглядел одноэтажным с мезонином, то со двора он мог быть и двух-, и трехэтажным. За фасадной застройкой улиц к началу XX века выросли многоэтажные доходные дома, этот контраст хорошо передан на снимках. На фотографии Юшкова переулка (ныне — Бобров переулок) маленький одноэтажный дом на переднем плане подчеркивает великолепие одного из корпусов огромного доходного комплекса страхового общества «Россия» (ГТГ НСОФКМ 5528/102). Два корпуса этого жилого дома, занимающего целый квартал, были построены в 1899–1902 годах архитекторами Н. М. Проскурниным и А. И. фон Гогеном. На обороте снимка надпись, из которой следует, что небольшие дома принадлежат церкви Святых Фрола и Лавра, снесенной в 1935 году.

При московских храмах были своего рода усадьбы, состоявшие из хозяйственных построек и домов священников, тоже деревянных. Учитывая большое количество церквей в Москве, фотографий таких строений было сделано довольно много. Это, помимо дома церкви Святых Фрола и Лавра, дома церкви Николы в Звонарях на Рождественке, церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Лыщиковом переулке, церкви Святого Власия в Большом Власьевском переулке. Церковь во имя священномученика Власия — одна из старейших в Москве — находится на углу Гагаринского и Большого Власьевского переулков, между Пречистенкой и Арбатом. Каменное здание церкви, дожившее до наших дней, относится к середине XVII века. Храм сильно пострадал в войну 1812 года, впоследствии его восстановили. При храме был построен деревянный дом. В фотоархиве Третьяковской галереи сохранились три снимка этого дома, два из них сделаны со двора, на одном на заднем плане виден доходный дом в Большом Власьевском переулке, построенный в 1901 году. Третий снимок — вид фасада дома — выделяется среди прочих работ. В нем фотографу удалось передать красоту зимних московских переулков, фиксируя разрушения, но не акцентируя на них внимание. Церковь на заднем плане, заснеженные деревья, белый снег на дороге создают настроение тишины и покоя, образ патриархальной Москвы.

Интересны фотографии и хозяйственных построек, например каретных лавок в Каретном Ряду. До конца XVIII века Каретный Ряд был частью улицы Петровки, здесь селились мастера, изготовлявшие кареты и телеги, образовалась слобода, давшая имя Садовой-Каретной, соседним переулкам и участку Петровки. Во время пожара 1812 года улица полностью сгорела, но была быстро отстроена. Каретные лавки возводились в стиле ампир и имели его характерные черты: стены с пилястрами, парапет, двухстворчатые двери, полукруглые веерные окна над ними. Каретами, а с начала XX века и автомобилями, здесь торговали до самой революции 1917 года. Фотография М. С. Гнуни сделана в январе 1920 года, и на ней уже видно, что здание пришло в упадок. В конце 1920-х годов каретные лавки были перестроены в ведомственные гаражи.

Если после войны 1812 года Москва застраивалась зданиями в классическом стиле, то во второй половине XIX века в моду вошли эклектика, модерн и русский стиль, но материал для строительства часто оставался прежним — дерево. Один из таких домов дожил до наших дней, сохранив оригинальное оформление с деревянными резными деталями. Это двухэтажное деревянное здание было построено в 1875 году как больничный корпус Мясницкого отделения Чернорабочей больницы по проекту архитектора А. А. Мейнгарда в неорусском стиле — с пышной резьбой оконных наличников, кронштейнов, поддерживающих кровлю, и подзоров на карнизе.

В русском стиле возводились не только жилые дома, но и хозяйственные постройки. Среди снимков Гнуни есть редкая фотография — деревянный колодец на Яузском бульваре, украшенный деревянной резьбой. Несмотря на то что первый водопровод был проведен в Москву от ключевых источников Мытищ в 1779–1804 годах, в городе еще долго не хватало воды, и жители пользовались услугами водовозов, открытыми водоемами и вырытыми колодцами. К началу XX века в городе функционировало немало артезианских колодцев, один из них на Яузском бульваре. Вероятно, о нем пишет В. А. Гиляровский в своей книге: «Оказывается, что Бабин роет артезианский колодец, что уже в заложенные на протяжении 216 сажен чугунные трубы идет прекрасная вода, что в Серебряническом переулке устроена водокачка, что с Яузского бульвара, где торчит над колодцем бревенчатый сарай, под Николо-Воробинским переулком, на глубине пятнадцати сажен проводится до водокачки подземная штольня, соединенная с поверхностью шахты»[23].

Большой интерес представляют фотографии, сделанные в Зарядье. Первое упоминание об этом районе относится к 1365 году. В XVI–XVII веках Зарядье было заселено ремесленниками, приказчиками, русскими и иностранными купцами. Дома строились в основном деревянные, и в 1812-м район полностью выгорел. При восстановлении города здесь стали строиться двух- и трехэтажные каменные дома, в нижних этажах которых располагались лавки и склады, а верхние были жилыми. Селились в Зарядье простые люди — мастеровые, грузчики, работавшие на пристани, купцы, приказчики, трактирщики. Входы в квартиры были с галерей, расположенных в надворной части дома, — редкое для Москвы архитектурное решение. Снос Зарядья начался в 1930-х годах, а после войны, в конце 1940-х, были разрушены все оставшиеся здания, исключение было сделано для исторических памятников на Варварке. На снимках Гнуни исчезнувшие переулки Зарядья: Псковский, выходивший через Проломные ворота в Китайгородской стене



М. С. Гнуни. Деревянный колодец на Яузском бульваре. 1919.
Желатиносеребряный отпечаток. 16,3 × 11,4.
ГТГ НСОФКМ 5528/104. © Государственная Третьяковская галерея

на Москворецкую набережную (утрачены); Зарядьевский, Мокринский, в конце которого находится церковь Зачатия Святой Анны, сохранившаяся до наших дней. На всех фотографиях видна одна из главных примет того холодного и голодного времени — отсутствие нижней части водосточных труб, которые жители города использовали для буржуек.

Съемкой Москвы в 1920-х годах занимались многие неравнодушные к истории города люди, не только профессиональные фотографы. В фотоархиве Третьяковской галереи хранятся снимки Семена Федоровича Кулагина (1867–1953), который, как и Н. Д. Виноградов, окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, получил звание архитектора. Он автор нескольких зданий в Москве, в советское время участвовал в работе по охране и реставрации памятников. Кулагин сотрудничал с И. Э. Грабарем, работая в Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Наркомпросе РСФСР. Увлекался фотографией, с 1907 года являлся действительным членом РФО; на VI художественно-фотографическом конкурсе РФО (1913) получил серебряную медаль, а на VII конкурсе членов РФО (1914) — бронзовую[24].

В коллекции Третьяковской галереи находятся 17 снимков Кулагина, поступивших в 1930-х годах; на двух из них запечатлен деревянный ампирный дом 1816 года постройки на Покровке (ГТГ НСОФКМ 237/7, 237/11). На первом — вид с улицы. Одноэтажный дом с мезонином является типичным примером классической послепожарной застройки Москвы: дом украшен полуколоннами с капителями, лепниной, в мезонине полукруглое окно, крышу венчает фигурный парапет. Совсем по-другому выглядит дом со двора, хотя разрушения видны и на фасаде. Дом кажется выше, в нем явно три этажа. Он производит впечатление нежилого — стекла в окнах выбиты, некоторые закрыты досками, наличники ободраны. Здание было снесено во второй половине 1930-х годов при расширении улицы, на его месте разбит сквер с памятником Н. Г. Чернышевскому. Еще несколько зданий, снятых Кулагиным на бульварах, являются примерами раннего московского классицизма, они были построены в конце XVIII — начале XIX века. Это здание на углу улицы Петровки и Страстного бульвара (Ново-Екатерининская больница), перестроенное в 1826 году архитектором О. И. Бове; дом на углу Яузского бульвара (бывшая городская усадьба А. А. Гончарова — Филипповых); гостиница у Покровских ворот. Здание гостиницы находится в конце Чистопрудного бульвара и представляет собой замкнутое каре с внутренним двором. Строить его начали в 1805-м, а закончили уже после войны, в 1825 году. На фотографиях Кулагина можно увидеть фасад по восточному проезду и фасад со стороны бульвара, украшенный восьмипилястровым портиком тосканского ордера с небольшим треугольным фронтоном. Снимки сделаны в начале 1920-х годов; на всех фотографиях видны следы разрушений — выбитые стекла, осыпающаяся штукатурка. На оборотах фотографий есть карандашные надписи — адрес строения и, вероятно, название серии снимков: *«Старинн. художс. зданія Москвы»*. Подпись или штамп фотографа отсутствуют, авторство Кулагина установлено благодаря тому, что его работы хранятся в Государственном историческом музее и в Музее архитектуры им. А. В. Щусева.

Еще один фотограф, снимавший Москву в 1920-х годах, — Александр Владимирович Лядов (? — после 1934), специалист по научной фотографии. До 1873 года он жил в Санкт-Петербурге, работал в Императорской археологический комиссии. В Москву переехал, вероятно, после революции. Фотографией начал заниматься в 1901 году. С 1918 года Лядов — сотрудник Комиссии по раскрытию и сохранению памятников древнерусской живописи; активно сотрудничал с И. Э. Грабарем: снимал по его заказу памятники архитектуры в различных российских городах и участвовал в организованных им экспедициях. В архиве Третьяковской галереи 14 фотографий А. В. Лядова, сделанных в Москве. Поступили они в 1930-х годах, вероятно, из архива Центральных государственных реставрационных мастерских. На шести из них зафиксированы разрушения Никольской башни во время артиллерийского обстрела Кремля в 1917 году. На обороте фотографий карандашная надпись: «CVI Л 447». Аналогичным образом регистрировались фотографии со штампом Лядова. Снимки практически иллюстрируют впечатления митрополита Нестора от вида поврежденной башни и надвратной фрески: «...Как Никольская башня, так и Никольские ворота совершенно изрыты снарядами, пулеметами, ручными гранатами и ружейными пулями. Совершенно уничтожен киот, прикрывающий икону Св. Николая, сень над иконой сбита и держится на одном гвозде. С одной стороны изображение Ангела сбито, а с другой прострелено. Среди этого разрушения образ Св. Николая уцелел, но вокруг главы и плеч святителя сплошной узор пулевых ран»[25]. На четырех снимках Лядова запечатлены Торговые ряды на Варварке,

которые в 1920-х годах выглядели очень запущенными — с выбитыми стеклами и дверями, обрезанными водосточными трубами. Эта обшарпанность и запущенность подчеркивается одинокой фигурой женщины, сидящей на ступеньках здания. На трех фотографиях — шедевр классической Москвы XVIII века — дворец князя С. А. Меншикова, внука сподвижника царя Петра, построенный архитектором М. Ф. Казаковым в 1776–1777 годах на углу Большой Никитской улицы и Газетного переулка; еще на одной — церковь Преподобного Феодора Студита у Никитских ворот, один из старейших в Москве храмов. На оборотах снимков штамп фотографа.

Работа архитекторов, фотографов по описанию и фотографированию деревянных зданий Москвы, а также демонстрация ее результатов на выставке «Уходящая деревянная Москва», съемка других памятников архитектуры имели большое значение для сохранения памяти о старой Москве. Фотографии памятников представляют большую ценность в связи с огромными утратами, произошедшими вследствие естественных разрушений и кардинальной перестройки города после революции 1917 года. Конечно, уберечь эту уникальную городскую среду от разрушения надежды не было, но было возможно сохранить историческую память, облик Москвы в изображениях.

---

[1] Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography / ed. by John Hannavy. New York, 2008. P. 59.

[2] 100 лет фотографии. 1839–1939. Дагер, Ньепс, Тальбот. М., 1938. С. 42.

[3] Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. P. 59.

[4] Ibid. P. 63.

[5] *Головина О. С.* Исторические памятники Древней Руси в дореволюционной отечественной фотографии: дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2016. С. 115.

[6] Там же. С. 109.

[7] *Сабурова Т. Г.* «Старая Москва» в контексте истории русской фотографии (1840–1930) // Союз фотохудожников России: [сайт]. URL: http://www.photounion.ru/Show_Issue.php?inum=2 (дата обращения: 18.10.2024).

[8] *Никольский В.* Перед большой задачей // Вестник фотографии. 1913. № 10. С. 282.

[9] *Никольский В.* Конкурс ушедшей и уходящей Москвы // Там же. № 12. С. 331.

[10] *Сабурова Т. Г.* «Старая Москва» в контексте истории русской фотографии (1840–1930).

[11] *Овсянникова Е. Б.* Проблемы охраны архитектурного наследия Москвы в первой половине XX века и сегодня // 75 лет Пакту Рериха: материалы Междунар. общест.-науч. конф. 2010 г. М., 2011. С. 378.

[12] *Переслегин Н. В.* История становления и развития органов охраны архитектурного наследия Москвы в контексте их взаимодействия с обществом в советский период (1917–1991): дис. ... канд. архитектуры. М., 2015. С. 48.

[13] Главный дом усадьбы построен в конце XVIII века архитектором Н. А. Львовым. Его еще называют домом Митькова: известный декабрист М. Ф. Митьков был племянником помещика А. Н. Соймонова и проживал здесь в начале XIX века. Последний дореволюционный владелец — чаеторговец Александр Кузнецов. В советское время здание занимали различные организации. В 2001 году памятник культуры федерального значения был передан АФК «Система», которая провела в нем научную реставрацию.

[14] *Овсянникова Е. Б., Васильев Н. Ю.* Деревянная Москва эпохи ампира. По материалам архитектора Н. Д. Виноградова. М., 2023. С. 150.

[15] Журнал «Творчество» Московского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов выходил в Москве в 1918–1922 годах и был одним из первых опытов создания советского литературного журнала.

[16] Старая уходящая Москва // Творчество: журнал литературы, искусства, науки и жизни. 1920. № 11–12. С. 34.

[17] *Овсянникова Е. Б., Васильев Н. Ю.* Деревянная Москва эпохи ампира... 328 с.

[18] Там же. С. 226, 227, 284, 286.

[19] О реставрации Кремля, выдаче охранных грамот, создании пролетарских музеев и встречах с Лениным по поводу монументальной пропаганды // Устная история: [сайт]. URL: https://oralhistory.ru/talks/orh-220-221 (дата обращения: 21.11.2024).

[20] *Овсянникова Е. Б.* Ушедшая Москва. К 125-летию со дня рождения архитектора Н. Д. Виноградова (1885–1980 гг.) // Жилищное строительство. 2010. № 10. С. 35.

[21] *Федоров-Давыдов А. А.* Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 года. М., 1953. С. 7.

[22] *Кошелева В.* Елена Поленова. М., 2001. С. 3.

[23] *Гиляровский В. А.* Москва и москвичи. М., 1959. С. 61.

[24] *Попов А. П.* Российские фотографы (1839–1930). Словарь-справочник: в 3 т. Коломна, 2013. Т. 1. С. 671.

[25] *Митрополит Нестор (Анисимов).* Расстрел Московского Кремля // Азбука веры: [сайт]. Православная библиотека святых отцов и церковных писателей. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nestor_Anisimov/rasstrel-moskovskogo-kremlja/ (дата обращения: 02.12.2024).

Е. В. Аристович, А. В. Барышев

Сельская архитектура 1960–1980-х годов в объективе камеры Николая Шалькова

В мае 2022 года в музее-заповеднике «Пустозерск» — филиале Государственного бюджетного учреждения культуры «Музейное объединение Ненецкого автономного округа» открылась выставка «Виска. Проявляя прошлое», на которой впервые было представлено творческое наследие сельского фотографа Николая Ивановича Шалькова (31.10.1941–25.04.1994). На снимках 1960–1980-х годов запечатлены занятия жителей села Великовисочного в течение года, знаковые события, техника, постройки, памятники архитектуры, природа и многое другое. На сегодняшний день история сельской фотографии малоизученна, поэтому подобные фотографии являются уникальным визуальным материалом.



Н. И. Шальков. Фасад дома, построенного в XIX в. С. Великовисочное. 1967. Фотобумага, черно-белая печать. 18 × 13. НКМ КП ОФ-3577/1388. © Музейное объединение Ненецкого автономного округа

Фотография в 1960–1980-е годы была дорогостоящим увлечением из-за высокой стоимости оборудования, реактивов, бумаги. В Ненецком автономном округе, находящемся вдали от Большой земли, имелось только одно фотоателье — в городе Нарьян-Маре. В нем работали два специалиста-фотографа, которые по запросам сельского совета ездили в крупные населенные пункты округа, чтобы сфотографировать желающих. Село Великовисочное было в выигрышной ситуации, так как в нем жил «внештатный» фотограф Николай Иванович Шальков. Прикованный на всю жизнь к инвалидной коляске, он нашел увлечение — фотографирование. Объектив его камеры запечатлел жизнь односельчан в 1960–1980-е годы.

При работе с архивом Николая Ивановича главной задачей было вернуть к жизни забытое имя мастера, изучить и ввести в научный оборот его наследие. Первые снимки фотографа поступили в фонды Ненецкого краеведческого музея в 1970 году. Их передал председатель Ненецкого окружного исполнительного комитета Н. Е. Ледков. На оборотной стороне каждой фотографии были указаны дата снимка, название и автор — Николай Иванович Шальков. Все фотографии были приняты в основной фонд.

На двух снимках изображен памятник землякам, погибшим в годы Великой Отечественной войны (НКМ КП ОФ-3577/1387, 3577/1390). Они сделаны в день открытия памятника — 9 мая 1970 года. Автор и руководитель работ — В. П. Самойлов, участник войны. Памятник представляет собой сужающуюся кверху и слегка усеченную стелу высотой около четырех метров с бетонным постаментом в основании. К стеле металлическими скобами прикреплен деревянный факел. У основания стелы, чуть сдвинутая вправо, — бетонная доска, расположенная на уровне одного метра от земли. На ней высечены даты — 1941–1945[1]. Памятник расположен на месте бывшего поповского дома, является частью архитектурной среды села.

Интерес представляет фотография с изображением части дома, построенного в XIX веке в селе Великовисочном (НКМ КП ОФ-3577/1388). Снимок сделан 3 октября 1967 года. В центре фотографии изображен фасад одноэтажного деревянного дома мезенского типа, на высоком подклете, обшитый досками. На фасаде четыре комнатных окна, расположенных в один ряд, с глубокими откосами. На фронтоне — деревянная резная надстройка с полкой и двумя вертикальными колоннами, за которой видны три небольших чердачных окна. Крыша двухскатная, на торце резные причелины. На заднем плане — двухэтажный дом с печными трубами на крыше.

Дома с декоративными надстройками и колоннами в северных глубинках встречаются достаточно редко, что свидетельствует о влиянии городской архитектуры. Вероятно, хозяин дома был богат, если мог позволить столь сложную архитектурную отделку. Просматривая снимки, сделанные



Н. И. Шальков. Мост через Краяму. 1960-е. Фотонегатив. ВХ-1959/56. © Музейное объединение Ненецкого автономного округа

Николаем Шальковым, можно сделать вывод, что это единственный дом в Великовисочном с таким декоративным убранством. Еще на двух снимках представлены дома бывшей управы (сентябрь 1965 года; НКМ КП ОФ-3577/1389) и дерево на окраине села Великовисочного (15 июля 1970 года; НКМ КП ОФ-3577/1390).

Сотрудники Ненецкого краеведческого музея в 1976, 1984, 1990, 1992, 2001, 2003, 2005 годах организовывали командировки в село Великовисочное для выявления и сбора предметов музейного значения. В ходе командировки 2001 года были привезены вещи Н. И. Шалькова (13 ед. хр.) и приняты в научно-вспомогательный фонд. Среди предметов — свидетельство о рождении (КП НВФ-3614/3), свидетельство о курсах стенографии (КП НВФ-3614/4), грамота отдела культуры за активное участие в фотовыставке «Север и северяне» (КП НВФ-3614⅘), оценки контрольных работ с курсов заочного обучения стенографии (КП НВФ-3614/6), две записные книжки (КП НВФ-3614/7-8), таблица данных о погоде (КП НВФ-3614/9), альбом спичечных этикеток (КП НВФ-3614/10), фотография села Великовисочного (КП НВФ-3614/11), характеристика (КП НВФ-3614/12) и сводная таблица наблюдений за погодой по месяцам за 1981–1993 годы (КП НВФ-3614/13). Интерес представили фотографии на документы Шалькова (КП НВФ-3614/1-2). Именно после этой поездки в музее появились снимки, на которых изображен фотограф.

В июле 2003 года состоялась очередная командировка, целью которой было приобретение архива летописца-фотографа Н. И. Шалькова. Участие в командировке принял главный хранитель фондов Ненецкого краеведческого музея С. Б. Попова, которая записала сведения о его жизни.

Из воспоминаний двоюродного брата Шалькова — Александра Сергеевича Горячевского (род. 1960):

«Николай родился 31 октября 1941 года в селе Великовисочное Ненецкого округа. В большой многодетной семье из восьми детей взрослого возраста достигли только пятеро. Мама, Антонина Емельяновна, в девичестве Горячевская, — одна из первых колхозниц колхоза имени В. И. Ленина. По семейной легенде, ее семья перебралась в Пустозерскую волость еще в начале XX века, дед Николая Ивановича по материнской линии был инженером на лесозаводе и знал восемь иностранных языков.

Отец, Иван Григорьевич Шальков, родом из Великовисочного, был церковным старостой. В 1931 году его арестовали за контрреволюционную деятельность, пропаганду и агитацию, содержащую призывы к свержению



Н. И. Шальков. Дом Володиных. 1960-е. Фотонегатив. ВХ-1959-67. © Музейное объединение Ненецкого автономного округа



Н. И. Шальков. Дом П. Г. Баракова. 1960-е. Фотонегатив. ВХ-1959-54. © Музейное объединение Ненецкого автономного округа

советской власти, выслали в лагеря сроком на четыре года. После возвращения в родное село вступил в колхоз, был рыбаком.

Детство Николая Ивановича было похоже на детство многих детей того времени: родители были на колхозной работе с утра до вечера, хозяйственные домашние дела ложились на плечи детей, что воспитывало в них самостоятельность и ответственность.

В школе Николай Шальков учился охотно, как отмечали учителя, был любознательным, много читал и занимался спортом. Особенные успехи показывал в математике. Школу закончил в 1959 году и получил рекомендацию к поступлению на физико-математический факультет в институт. Но так как финансовая ситуация в семье была сложная, чтобы быстрее начать работать и помогать семье, он поступил в Шенкурское ГПТУ учиться на механика.

Осенью студентов отправили на выкатку леса, где Николай сильно застудил ноги в холодной воде, и пришлось обратиться в больницу. Долгое время не могли поставить диагноз, в конечном счете написали „детский церебральный паралич“. После продолжительного лечения врачи вынесли страшный приговор: ходить Николай больше не будет. В родное село он вернулся в инвалидной коляске и в 19 лет получил удостоверение за № 486 об инвалидности».

В ходе командировки в 2003 году была приобретена часть архива мастера (черно-белые фотопленки с фиксацией села Великовисочного с 1961 по 1991 год), ксерокопия родословной фотографа, составленная им, ксерокопия родословной жены брата Николая — Галины Ивановны Шальковой. К сожалению, в музее на тот момент отсутствовало оборудование, на котором можно было бы оцифровать пленки в достойном качестве. Лишь в 2016 году 133 фотопленки были приняты на временное хранение в фонды музея под названием «Коллекция фотопленок архива Шалькова Н. И.» (ВХ-1959/1-82, 1959/83-97, 1959/98-133).

В 2021 году сотрудники Музейного объединения Ненецкого автономного округа (ранее Ненецкий краеведческий музей) взялись за более детальное изучение фотоархива. Была написана грантовая заявка на участие в XVII конкурсе социальных и культурных проектов ПАО «ЛУКОЙЛ» в номинации «Духовность и культура». Проект «Виска. Проявляя прошлое» одержал победу. На грантовые деньги была закуплена аппаратура для работы с пленками. На протяжении года сотрудники музея с помощью волонтеров-школьников полностью перевели в цифровой формат фотоархив Н. И. Шалькова.

Изначально на временное хранение было определено 133 пленки, но в ходе работы выяснилось, что в упаковках было несколько пленок. При новом подсчете их стало 142. Таким образом, выявилось девять неучтенных пленок, которые на данный момент официально не приняты в фонды музея. Общее количество слайдов из оцифрованных пленок составило 8118.

В ходе реализации проекта каждую неделю на странице музея-заповедника «Пустозерск» в социальной сети «ВКонтакте» сотрудники выкладывали оцифрованные фотографии. Данная рубрика вызвала большой интерес у местных жителей. Они активно включились в процесс атрибуции снимков, а также делились воспоминаниями о тех или иных людях и событиях.

Наиболее интересные работы (110 ед. хр.) легли в основу передвижной выставки «Виска. Проявляя прошлое», которая в течение 2022 года побывала в пяти населенных пунктах Ненецкого округа: селах Великовисочном и Оксино, деревне Андег, поселке Красное и городе Нарьян-Маре. Проект получил хорошие отзывы местных жителей, многие выразили желание продолжить работу с фотографиями Шалькова для создания фотоальбома. Кроме того, в рамках подготовки выставки в 2022 году на временное хранение в музей были приняты вещи, принадлежавшие мастеру: шестиструнная гитара (ВХ-2389/1), фотоаппарат «Смена-8» (ВХ-2389/2), чехол к фотоаппарату «Смена-8» (ВХ-2389/3), два альбома (ВХ-2389/5, 9), дисковый телефон (ВХ-2389/4), фотография Н. И. Шалькова в раме (ВХ-2389/6), две карандашницы (ВХ-2389/7-8), пенсионное удостоверение (ВХ-2389/10), две тетради (ВХ-2389/11-12).

Завершающим поступлением стала передача в фонды музея в 2023 году от А. Л. Новиковой предметов, принадлежавших Николаю Ивановичу. На временное хранение были приняты карта-схема села Великовисочного (ВХ-2482/1), ордер на квартиру Г. И. Марковой (ВХ-2482/2), дневник Шалькова (ВХ-248⅔).

На сегодняшний день персональный фонд Н. И. Шалькова находится в стадии комплектования. Предметы основного фонда составляют 5 ед. хр. (5 фотографий); предметы научно-вспомогательного фонда — 12 ед. хр. (3 фотографии, 9 личных вещей); предметы, находящиеся на временном хранении до экспертной фондово-закупочной



Н. И. Шальков. Памятник землякам, погибшим в годы Великой Отечественной войны. 1970-е. Фотонегатив. ВХ-1959-53. © Музейное объединение Ненецкого автономного округа

комиссии, — 148 ед. хр. (1 фотография, 2 фотоальбома, 12 личных вещей, 133 пленки); неучтенные предметы — 11 ед. хр. (2 ксерокопии родословных, 9 пленок).

За более чем полвека в музее сформировалась достаточно обширная коллекция предметов и фотографий, принадлежавших Шалькову. Структурно в фотофонде, который превышает 8000 снимков, можно выделить несколько сюжетов.

В населенных пунктах Нижнепечорья особо знаменательным событием считалось весеннее половодье. У Николая Ивановича немало фотографий с этим сюжетом: плывущие на самодельных плотах мальчишки, добирающиеся по жердевым заборам девушки, окруженная водой школа, ждущие организованной доставки по домам на колхозной лодке дети. На коляске с фотоаппаратом он выезжал на берега рек Виски и Краямы, чтобы запечатлеть их в разное время года.

Жизнь любого населенного пункта состоит из разных событий. Николай отобразил это в своих снимках: прибытие из армии на побывку сына, разведение костра, гуляющие по селу детсадовцы, направление моды 1970-х (молодежь в сшитых самостоятельно брюках клеш), организация вокально-инструментального ансамбля, увлечение лыжами и культовые для округа соревнования «Северное сияние», которые в 1970–1980-е годы проводились в каждом населенном пункте. На его фото попал мастер спорта СССР и почетный окружной строитель родом из села Великовисочного Николай Константинович Рочев. Из известных в округе лиц на снимках присутствует еще один уроженец села — Сергей Алексеевич Новиков, на протяжении 16 лет возглавлявший школу № 1 города Нарьян-Мара.

Неотъемлемой частью ушедшей эпохи была традиция съемки похоронных процессий. Также на фотографиях нашел отражение быт сельской жизни — сенокос или доставка воды. Зачастую населенные пункты, не оборудованные колодцами, находились в отдалении от водоемов для забора воды. Летом в Великовисочном пили дождевую воду или привозили с реки Печоры, а зимой брали из озера Вадега, расположенного примерно в километре от села. По воспоминаниям А. С. Горячевского, Николай Шальков любил фотографировать ребятишек. С ними у него складывались доверительные отношения. Они ходили к нему в гости, а он радушно их принимал, всегда находил добрые слова и умел утешить. Ребята ходили за ним гурьбой, помогали передвигаться, а те, кто постарше, заносили на мероприятия в клуб и на просмотр кино. В зале для его коляски было отведено специальное место.

Часть снимков освещает историю авиации. С 1950-х годов в населенные пункты округа летали Ан-2 (Аннушки). В 1960-е годы были введены в эксплуатацию вертолеты Ми-4, рабочие лошадки геологов, медиков и спасателей. Жители села вспоминали, что в день из Великовисочного было по три-четыре рейса в Нарьян-Мар. Грузовые самолеты привозили молоко, масло, сметану и другие продукты питания. Люди летали в заполярную столицу за документами, в больницу и стоматологию, в магазины.

Также на снимках встречается водный транспорт. В сезон навигации в село ежедневно заходили суда. Под присмотром шкипера с начала весны и до первых морозов у берега стоял дебаркадер. К нему приставали пассажирские суда типа «ракета» и речные трамвайчики. Завозили уголь, горюче-смазочные материалы, продукты питания, стройматериалы, мебель и одежду. С верховьев реки Печоры приходили баржи с лесом, часть которого шла на строительство домов или дрова. Значительную помощь взрослым оказывали дети: организовывали бригады и вместо учебы цепляли тяжелые бревна и укладывали их на берегу.

Большая часть снимков освещает сельскую архитектуру. Николай много фотографировал дома местных жителей и хозяйственные постройки, в основном одноэтажные деревянные пятистенки, с крышей на два ската, крытые тесом или шифером. Менее распространены дома-четырехстенки, с мезонином, на высоком подклете, и двухэтажные дома. Редко встречаются дома-шестистенки. Общественные здания (сельская больница, школа, детский сад, магазины, Дом культуры, столовая) также нашли свое отражение на черно-белой пленке. На снимках можно увидеть процесс строительства частных домов и общественных построек, таких как здание школьного интерната, магазин, отделение связи, кирпичное здание маслозавода и производственные здания колхоза.

Ни один объект, ни одно событие не ускользнули от камеры Николая Ивановича, которая его везде сопровождала. На фото — панорамные виды, новые и немного покосившиеся старенькие дома, бывшие для него обыденностью. Он не выделял определенные объекты, а фотографировал все, что казалось ему интересным. Однако спустя годы эти кадры обрели ценность, так как дают возможность заглянуть в прошлое. Есть и особо значимые снимки, которые несут в себе историческую память об архитектуре.

В 1998 году был издан «Атлас памятников истории и культуры Нижнепечорья». Он включил в себя 24 памятника архитектуры, пять из которых располагаются в селе Великовисочном. На фотографиях Николая Шалькова запечатлены три из них.

Дом Петра Гермогеновича Баракова. Построен в 1896 году. Расположен напротив отделения связи. Двухэтажный, бревенчатый, прямоугольный в плане (9,2 × 16 м), с мезонином. Обшит досками, покрашен зеленой (ранее серой) краской. Хозяйственная пристройка у заднего фасада — поздняя, утеплена полиэтиленом. Печи и трубы кирпичные. Крыша четырехскатная, крыта шифером.

Петр Гермогенович Бараков — крестьянин села Великовисочного, в 1930 году репрессирован как кулак и выслан в село Ижма. Дом вместе с имуществом конфискован. После раскулачивания хозяев второй этаж был отведен под жилье учителям, на первом этаже во время Великой Отечественной войны располагалась столовая, затем сельпо, рыбкооператив, детский сад. Здание выкуплено в частную собственность[2].

Дом Володиных. Построен в 1898 году. Двухэтажный, бревенчатый, прямоугольный в плане, с одной продольной башней, общей площадью 298,6 м². Имеется двухэтажная пристройка. В одной из квартир сохранился глиняный потолок. Обшит досками, выкрашен зеленой (ранее серой) краской, с крытым крыльцом, обшитым тесом. Крыльцо деревянное, выкрашено зеленой краской. Веранда над крыльцом снята. На переднем и заднем фасаде расположены ряды окон, по шесть на каждом, украшенные белыми двухскатными наличниками и декорированные белыми резными накладками в виде ромбов.

Дом был построен, вероятно, Семеном Ивановичем Володиным — мезенским купцом, переселившимся в Великовисочное приблизительно в 1870-е годы. Его сыновья и внуки до революции 1917 года занимались торговлей, получали доход от оленеводства, белорыбных и красноорыбных промыслов в устье Печоры. Внук С. И. Володина, Иван Алексеевич Володин, в годы советской власти был осужден за контрреволюционную деятельность на пять лет исправительно-трудовых лагерей. Дом вместе со всем имуществом Володиных был конфискован, позднее в нем располагались детский дом, интернат, жилой дом[3].

Мост через Краяму. Построен за зиму 1955–1956 годов. Автор проекта — Петр Михайлович Спирихин. Дом строила бригада плотников колхоза имени В. И. Ленина под общим руководством председателя сельского совета Ивана Семеновича Дитятева.

Мост соединяет Баракову сторону с основной частью села. Бревенчатый, с 11 пролетами, на опорах, укрепленных для прочности поперечными связями и боковыми откосами, с использованием металлических скоб и болтов. Прогоны — из толстых прочных бревен, настил — из толстых жердей. Имеются перила. Первоначально центральные пролеты планировались более широкими — для свободного проезда лодок, для чего прогоны в них были усилены ригелями и подкосами. Однако уже в конце 1950-х годов их убрали, так как они усиливали своим сопротивлением напор течения воды и затрудняли при высоком ее уровне проезд лодок под мостом. Мост неоднократно реконструировался.

При анализе фотографий домов и построек села Великовисочного складывается понимание того, какие здания строили в условиях Русского Севера. Обычно это небольшой одноэтажный дом с хозяйственной пристройкой под одной крышей. Именно такие конструктивные особенности домов демонстрируют образ жизни русского человека в северном крае. Однако в некоторых домах мы видим существенные отличия как по конструктивным решениям, так и по декоративному убранству. К примеру, дом Володиных отличается от стандартных построек: только общая площадь его составляет 298 м², что несвойственно для сооружений в суровом климате. Это выделяет дом на фоне других. Его хозяин, вероятно, опирался при строительстве на традиции деревянного зодчества того региона, откуда он прибыл. Увеличение габаритов дома — характерная особенность построек в соседних регионах с более мягким климатом.

Проект «Виска. Проявляя прошлое», раскрывший наследие фотографа-любителя Николая Шалькова, существовал более года. Он стал хорошим примером удачной работы музейщиков и местных жителей, когда совместными усилиями сохраняется история населенного пункта и творчество малоизвестного фотографа.

Фотоархив Николая Шалькова является уникальным визуальным материалом и представляет большую ценность как документальный источник об укладе жизни, быте и традициях села Великовисочного. Благодаря снимкам мы можем познакомиться ближе с сельской архитектурой, ее особенностями, уникальными образцами деревянного зодчества. На сегодняшний день комплектование персонального фонда Николая Ивановича Шалькова продолжается. Его фотографии еще не раз будут экспонироваться на выставках, а изображенные на снимках люди и события — вызывать неподдельный интерес к изучению повседневной жизни северной деревни.

---

[1] Атлас памятников истории и культуры Нижнепечорья. Нарьян-Мар, 1998. С. 30.

[2] Там же. С. 55.

[3] Там же. С. 54–55.

И. Н. Дементьева

Фотографии архитектурных объектов города Тулы, возведенных в XVI–XX веках, в коллекции Тульского музейного объединения

В фондах Тульского музейного объединения хранится около 20 000 фотодокументов: негативы на стекле и пленке, черно-белые и цветные фотографии. Значимую часть коллекции составляют фотоизображения архитектурных объектов, объем этого фонда насчитывает около 1000 предметов, которые комплектуются с момента основания Тульского краеведческого музея в 1919 году; первые записи о них в инвентарных книгах датируются 1920-ми годами. К снимкам, поступившим в этот период, относятся фотографии улиц и зданий Тулы, комплекс изображений кремля, видов церквей города (63 фотографии конца XIX — начала XX века, некоторые из них на фирменных бланках Тульского полицейского управления, часть — на бланках без опознавательных знаков).

Для многих фотодокументов нет возможности установить источник поступления, время съемки, имя фотографа. В ходе изучения коллекции выявлено, что самые ранние снимки датированы 1880-ми годами. Автор многих из них — фотограф А. А. фон Свейковский. Большая часть фотографий 1890-х годов происходит из мастерской Н. В. Карелина, позже некоторые снимки в начале XX века изготавливались в ателье В. И. Вакуленко. Интересны фото, сделанные одним из первых российских фотографов-любителей — Т. Л. Шаталовым, председателем Тульского любительского фотографического общества, открывшегося в 1910 году. Пополнил коллекцию архив сотрудника Тульского краеведческого музея М. А. Дружинина, запечатлевшего виды города 1920–1930-х годов. Сотрудники музея часто сами занимались фотофиксацией, а также приобретали снимки у фотографов-любителей, проявлявших интерес к видовой фотографии. Благодаря этому можно составить целостное представление о том, как выглядел город в тот или иной период, а также увидеть памятники архитектуры XVII–XX веков, не сохранившиеся до настоящего времени, рядовые строения, в которых проживали туляки, внесшие вклад в историю.

Выделим комплекс фотографий наиболее древней части города, расположенной между Тульским кремлем и Советской улицей (бывшей Посольской). Кремль был построен в начале XVI века, долгое время выполнял оборонную функцию, закрывая путь на Москву от кочевников. Мы не знаем имен мастеров, возглавлявших строительство Тульского кремля, которые сочетали вековые традиции русской архитектуры с последними достижениями западноевропейского фортификационного искусства. С течением времени кремль утратил стратегическую важность, деньги на его финансирование выделять перестали, и он постепенно ветшал, хотя начиная с конца XVIII века осуществлялись попытки его реставрации. В собрании музейного объединения хранятся фотографии кремля периода XX века. Работая с ними, можно увидеть, как менялся его облик на протяжении времени, проследить этапы реставрации. Отметим комплекс фотографий 1930-х годов (20 снимков) с видами башен, ворот, стен и зданий, находящихся на его территории: гауптвахты, Успенского собора (освящен в 1766 году), Казанской часовни, построенной в 1834 году; разборку этой часовни в 1933 году, а также часовенки Знаменья. Фотограф снял фрагмент внутренней кладки кремлевской стены. Снимки сделаны М. Я. Вирским — товарищем председателя Тульского любительского фотографического общества. Некоторые из них он проаннотировал на обороте, делая подробные надписи.

Начало возведения Тульского кремля — 1514 год — может считаться нулевой точкой отсчета тульского каменного зодчества. Поскольку строили тогда в основном из дерева — самого доступного материала, были часты пожары. Поэтому кремль — единственный тульский памятник XVI века, дошедший до нашего времени.

С середины XVII века обстановка изменилась, стали строить и здания из камня, хотя из каменных построек XVII века в Туле сохранилась только церковь Благовещения — небольшой пятиглавый храм московского типа, возведенный в 1692 году. Фотографии храма позволяют рассмотреть его с разных ракурсов и дают представление о том, как он выглядел в разные годы. Самые ранние снимки датируются XIX веком (год неизвестен), есть фотография 1939 года (в это время храм уже не функционировал). С 1970-х годов здание выглядит совсем обветшавшим.

Такие церкви были широко распространены в Московской Руси, поэтому и называются иногда московскими. С востока к церкви примыкает апсида, с запада — трапезная, за ней — колокольня. Почти кубический объем Благовещенской церкви, украшенный по углам пучками из трех тонких колонок, опоясан широким карнизом со сложным узорочьем, виртуозно сложенным из кирпичей. Надкарнизная часть стен украшена рядом пластичных, словно от руки выполненных полукруглых кокошников. Церковь завершена пятиглавием — декоративным элементом, лишенным практического назначения. Луковичные главки выполнены из кирпича, два ряда окон создают обманчивое впечатление двухэтажности здания. В действительности же все окна освещают единое, не разделенное по высоте пространство. К северо-западному углу трапезной примыкает высокая, увенчанная шатром колокольня, имевшая семь колоколов[1]. Храм был закрыт в 1932 году, в 1960 году взят под государственную охрану в качестве памятника истории и культуры. Его реставрацию впервые провели в 1970-х годах, в 1990 году возвратили верующим.

Остальные постройки XVII века были утрачены, но в фондах Тульского музейного объединения сохранились фотографии, на которых можно увидеть Воскресенскую церковь на оружейном заводе, церковь Похвалы Пресвятой Богородицы на архиерейском подворье, построенную, видимо, в первой половине столетия. На нижнем этаже

церкви Похвалы Пресвятой Богородицы в 1885 году было устроено помещение для Тульского епархиального древлехранилища — первого тульского музея, основанного преподавателем Тульской духовной семинарии Н. И. Троицким. Предметы, хранящиеся в этом музее, включая фотографии, легли в основу Тульского музейного объединения.

Постепенно в русском зодчестве намечались новые веяния. Среди мировых художественных стилей одно из главных мест занимает барокко, господствовавшее на протяжении второй половины XVII — середины XVIII столетия. Архитектура Тулы представляет своеобразное явление. Город хранит в себе в основном памятники стиля барокко, причем не московского, а петербургского, несмотря на то что Москва расположена значительно ближе к Туле, чем Петербург. Скорее всего, это объясняется социальными условиями: Москва в XVIII–XIX веках была преимущественно городом провинциального дворянства, предпочитавшего памятники стиля ампир, ради которого часто искажались и уничтожались более старые постройки[2]. Тула в XVIII веке была центром промышленности и торговли, ее годовой оборот составляла весьма крупная для того времени сумма — до одного миллиона рублей. Купцы и промышленники в XVIII веке равнялись не на провинциальную Москву, а на столичный Петербург. Огромные капиталы давали тульскому купечеству возможность возводить большие каменные дома со службами и садами, которые порой занимали целые кварталы[3]. Соперничая между собой, купцы возводили шикарные здания и величавые храмы, и многие из них запечатлены на фотографиях и фотооткрытках.

На снимках начала XX века запечатлен один из замечательных архитектурных ансамблей Тулы — Николо-Зарецкая церковь, сохранившаяся до наших дней (ТОКМ 559¾2, 7739/20). В 1730–1734 годах сын известного тульского кузнеца, промышленника Никиты Демидова Акинфий в память об отце построил комплекс зданий, центром которого стал храм Николы Зарецкого — усыпальница рода Демидовых. Он представляет собой образец петербургского барокко (имя зодчего неизвестно), формами и архитектурной композицией имеет скорее дворцовый, чем церковный облик. Как пишет Н. Н. Кириленко, «четырехгранный изогнутый купол заканчивается нарядным фонарем с живописной главкой. Интересно, что эта главка, по форме напоминающая вазу, похожа на завершение барочной звонницы Троице-Сергиевской лавры, построенной по проекту архитектора Ухтомского, незадолго до Николо-Зарецкого храма»[4]. Внутреннее убранство Николо-Зарецкой церкви поражает обилием света, позолоты и железа. Лестницы, полы и связи — все это говорит о тульском «железном короле» начала XVIII века, который строил себе на родине храм-усыпальницу. В нем в медных чеканных гробах похоронены Никита Демидов (1725), его сын Акинфий (1745), Григорий Акинфиевич Демидов (1761), его жена Анастасия (1763)[5]. Стройная колокольня храма Николы Зарецкого украшает набережную реки Упы; к сожалению, не уцелела легкая железная галерея, обрамлявшая верхний этаж и связывавшая его с колокольней.

Ценнейший памятник 1750-х годов — парадные въездные ворота на бывшую усадьбу Ливенцевых (одной из крупнейших тульских купеческих фамилий) — сохранился до настоящего времени, однако еще с конца XIX века ворота находятся в плачевном состоянии, о чем свидетельствуют фотоотпечатки этого периода. В «пышном убранстве в формах „растреллиевского“ барокко использован чуть ли не весь арсенал мотивов и деталей этого помпезного стиля: раскреповки антаблементов, разорванные фронтоны, декоративные вазы, украшенные розами трельяжи, извивающиеся сплетения рокайлей и многое другое. В литературе не раз высказывалось предположение, основанное на стилистических признаках, о возможном участии великого мастера Бартоломео Франческо Растрелли в составлении предварительного наброска тульских ворот. Однако творческий дух Растрелли настолько довлел над всем русским зодчеством середины XVIII столетия, что одного стилистического сходства недостаточно для обоснования такой заманчивой для Тулы догадки»[6]. Усадьба с домом, находящаяся за воротами, была построена также в ярких барочных формах, но, переходя к разным владельцам, к концу XIX века пришла в полное



Неизвестный автор. Одоевские ворота Тульского кремля. Тула. Нач. XX в. Фотобумага матовая; фотопечать. 10,1 × 15,5. ТОКМ 7136/2. © ГУК ТО «Тульское музейное объединение»

запустение, сохранившись до наших дней. Полюбившиеся декоративные формы широко применялись при строительстве зданий, хотя зачастую владелец дома и не думал, что его владение возводится в каком-то определенном стиле, «он заботился лишь о том, чтобы все было „как у людей“»[7]. В рамках одного стиля быстро менялись выразительные средства архитектуры, что прослеживается на фотографиях усадьбы Лугининых, в которой в настоящее время находится учебный корпус Тульского государственного педагогического университета имени Л. Н. Толстого. Лугининым принадлежал ряд заводов на Урале, парусиновая фабрика в Тульской губернии, которая имела монопольное право на поставку парусов для русского флота. «Главный фасад Лугининского дома характерен, прежде всего, своим подчеркнуто плоскостным решением. Словно начерченная на фасаде, строго уравновешенная по вертикали и горизонтали нейтральная сетка из поэтажных пилястр и междуарочных тяг членит фасад на почти одинаковые ячейки — по три окна в каждой. Главный декоративный акцент сделан на изощренно скомпонованных — в каждом этаже по-разному — и безупречно выполненных оконных обрамлениях в прихотливых узорах из рокайлей рококо»[8]. Усадьба этого дома формировалась в своей основной части в 1760-х годах. В 1860–1861 годах были пристроены левое и правое крылья (к этому времени здание приобрело Министерство народного просвещения под мужскую классическую гимназию) с красивой лестницей со ступенями художественного литья. Интересен также кружевной рисунок ворот, свидетельствующий о виртуозной работе выполнившего его кузнеца. Фотографии здания датируются началом XX века, его интерьеры можно увидеть в фотоальбоме «Тульская мужская классическая гимназия» (ТОКМ 5789), переданном музею потомками Н. И. Белобородова — знаменитого изобретателя тульской хроматической гармоники.

Особого внимания заслуживают фотографии кремлевского Успенского собора — «завершающего величественного аккорда стиля барокко»[9]. Выдающуюся художественную ценность имеет интерьер собора, стены и своды которого покрыты изумительно красивыми фресками, созданными артелью ярославских мастеров. Стенопись собора — одно из произведений стенного письма ярославской школы, по выражению И. Э. Грабаря — «лебединая песня умиравшего великого искусства»[10]. Согласно заключению Центральных научно-реставрационных мастерских Академии строительства и архитектуры СССР (упразднена в 1964 году), обследовавших фрески в 1959 году, стенопись тульского Успенского собора является самым монументальным произведением мастеров ярославской школы стенного писания за весь XVIII век[11]. Велика художественная ценность деревянного резного золоченого иконостаса, выполненного тульскими резчиками по дереву. Изготовленный в переходный период от барокко к классицизму, он несет в себе черты обоих стилей. Иконы были написаны известными тульскими живописцами и сейчас хранятся в Тульском музее изобразительных искусств. В собрании музейного объединения есть три фотоснимка внутреннего вида и иконостаса собора, на паспарту одного из них рукописная надпись: «От фотографа Грецова» (сведения о мастере не сохранились, в фондах выявлена только эта фотография его авторства, ТОКМ 5593/22). Следует упомянуть снимки барочной колокольни собора по проекту архитектора М. М. Праве: «Она должна быть признана одной из лучших в СССР, напоминая стиль Де-ла-Мотта, равно как и элегантные врата, соединяющие колокольню с собором»[12]. В 1936 году колокольня сгорела и в 1937 году была разобрана. На фотографиях можно увидеть колокольню до пожара (снимки конца XIX — начала XX века) и после него (фотографии 1936 года из архива М. А. Дружинина). Успенский собор действовал до 1934 года, в 1945 году он был отнесен к памятникам союзного значения, а в 1960 году здание храма взято под государственную охрану. С 1965 года здание поэтапно реставрировалось. Теперь это действующий собор, сгоревшую колокольню восстановили в 2013 году.

В 1777 году Тула была главным городом Тульского наместничества, а в 1797 году — губернии. Потребовалось много помещений для губернских учреждений, и в Туле усиленно строили новые каменные здания, «прочные, с толстыми стенами», рассчитанные «не на десяток лет, а на целые века»[13]. Многие из них сохранились: на проспекте Ленина (бывшей Киевской улице) эффектно поставлены один против другого здания Присутственных мест. Ансамбль включает в себя здания окружного суда и губернского правления, которые являются примером раннего русского классицизма в Туле, отличаясь сдержанностью и строгостью форм. Они дошли до наших дней лишь с некоторыми изменениями фасадов, сделанными в середине XIX века, в николаевскую эпоху. Здание Тульского окружного суда связано с жизнью и творчеством Л. Н. Толстого, который присутствовал на заседаниях. В 1910 году в суде было утверждено завещание писателя.

Напротив расположено двухэтажное здание губернского правления, дворовые крылья которого несколько ниже парадной части. Интересна парадная лестница: мелкий сквозной ажур ее ступенек не повторяется ни в одном из тульских зданий[14]. Снимок Присутственных мест (ТОКМ 7000/2) выполнен на фирменном бланке с тиснением «Фотография Карелина в Туле» — это одно из лучших тульских фотоателье, принадлежавшее Н. В. Карелину.

Рост города и более широкое развитие торговли создавали потребность в хороших помещениях, и на средства разбогатевших тульских купцов в 1880-х годах были возведены Торговые ряды, «интересные по своей архитектуре: кружевным узором оконных рам и… пилястрами с игривыми капителями достигается впечатление легкости, ажурности, здание совсем не кажется тяжелым или громоздким… Ряды, или „Гостиный двор“, очень нравились поэту Жуковскому. „Гуляете ли вы в ваших прекрасных рядах?“ — не один раз спрашивает он в письмах своих тульских друзей. В этих рядах гулял и Гоголь, когда проездом через Тулу останавливался в единственной тульской гостинице»[15]. Торговые ряды были снесены в 1929 году, но благодаря фотографиям, сделанным сотрудниками краеведческого музея незадолго до их сноса, можно увидеть, как они выглядели. Это пять снимков на фирменных бланках с тиснением «Фотография „Коммунар“, Тула», а также одно фото 1890-х годов, отпечатанное в типографии Н. В. Карелина (ТОКМ НВ 3094/1-5, ТОКМ 631⅛).

Постепенно к концу XVIII века увлечение сложностью форм и пышностью деталей проходит, «нарождается новый стиль — „классический“»[16]. Одним из примечательных памятников раннего классицизма в Туле является Всехсвятская церковь. После чумной эпидемии 1771 года правительственный указ запретил захоронения на погостах городских приходских церквей и предписал устройство кладбищ и кладбищенских церквей за пределами городской черты[17]. В 1773 году на специально отведенном участке за



Неизвестный автор. Соборы Тульского кремля. Вид с колокольни Казанской церкви. Тула. Кон. XIX в. Фотобумага матовая, картон; фотопечать. 12 × 16,9 (изображение); 24 × 32 (паспарту). ТОКМ 5593/20. © ГУК ТО «Тульское музейное объединение»

городом началось сооружение дошедшей до нашего времени каменной Всехсвятской церкви. «По своему стилю архитектура храма относится к раннему русскому классицизму. Начатая в годы постройки великолепного здания Академии художеств на Невской набережной Петербурга, Всехсвятская церковь в Туле не могла не испытать на себе влияния этого выдающегося произведения знаменитых петербургских зодчих А. Кокоринова и Валлена Деламота. Достаточно сопоставить стройные и нарядные ризалиты Всехсвятской церкви с центральной частью главного фасада Академии художеств, чтобы в этом убедиться»[18]. В фондах музейного объединения хранится несколько снимков авторства неизвестных фотографов, на которых запечатлен внешний и внутренний вид Всехсвятской церкви и ее колокольни.

Колокольня, воздвигнутая в самом высоком месте, является главной вертикальной доминантой города, замыкающей собой десятки городских улиц. Между началом строительства церкви и колокольни протекло более полувека, но архитектору удалось избежать разностилья церковного ансамбля. Колокольню проектировал архитектор В. Ф. Федосеев, приглашенный в Тулу из Петербурга в начале 1830-х годов в связи с намечавшейся перестройкой оружейного завода. Федосеев был учеником зодчего Карло Росси и активно участвовал в создании таких петербургских шедевров, как Александринский театр, ансамбль Главного штаба, Елагин дворец и др. В Туле по проекту Федосеева в 1830-х годах были построены Петропавловская церковь (ротонда, круглый в плане храм), Преображенская церковь — характерный пример поздней дорики и, предположительно, дом купца Добрынина — наилучший и богаче других обставленный дом в городе. В нем останавливались проезжавшие через Тулу сановные гости, в том числе Александр II. Все эти объекты зафиксированы на фотографиях, также помещенных на фирменных бланках фотоателье Н. В. Карелина, В. К. Николаева и Тульского полицейского управления.

Приезд В. Ф. Федосеева в город совпал с принятым в 1832 году решением дворянства Тульской губернии о постройке здания Дворянского собрания[19]. Составить план, фасад и смету было поручено Федосееву, который, приняв предложение дворянства, выполнил его в течение полугода. Но из-за различных бюрократических перипетий его проект не был воплощен. Последующее проектирование длилось невероятно долго. Здание Дворянского собрания было построено в 1849–1852 годах, заканчивал его строительство тульский архитектор оружейного завода Иванов. «Внешний вид этого здания отличается строгим плоскостным решением фасада, разделенного на три части. Причем средняя часть, несколько выступающая вперед, отличается большей высотой, чем два крыла, расположенных по бокам. Но особенно эффектны внутренние помещения Дома Дворянского собрания. Великолепна парадная лестница, ведущая от главного входа в аванзал — образец литья Дугненского завода… Впечатляет Колонный зал. По своему интерьеру он напоминает Колонный зал Дома Союзов в Москве и актовый зал Смольного института в Санкт-Петербурге»[20]. Интересно то, что двадцать мощных на вид, с богатым антаблементом колонн выполнены из дерева. Сохранились снятые с разных ракурсов снимки здания, принадлежащего Тульской областной филармонии. В нем проводятся концерты, балы, торжественные мероприятия.

Хотелось бы отметить чудом уцелевший до нашего времени единственный пример застройки тульских улиц середины — второй половины XIX века — улицу Металлистов (до 1924 года — Пятницкая). Другие целостные застройки были утрачены. Эта улица — одна из древнейших в Туле, проторенная в первые годы существования кремля и его проезжих башен. Она сплошь застроена двухэтажными домами, чередующимися с одноэтажными складскими и торговыми постройками. Оформление фасадов жилых домов решалось их владельцами без учета архитектуры уже стоявших соседних зданий, «поэтому здесь стоят бок о бок и красивый особняк с классическим фронтоном, и дом богатого купца в помпезных лепных формах под французский ренессанс, и не претендующие на значимость, но грамотно запроектированные дома с характерными для второй половины XIX века лепными вставками над оконными проемами. Весомый вклад в облик улицы вносят прекрасная Пятницкая башня кремля и Покровская церковь, выглядывающая из-за домов своей высокой апсидой. Даже миниатюрная часовенка „в русском



Неизвестный автор. Здание фабрики-кухни. Тула. 1960-е. Фотобумага матовая; фотопечать. 14,8 × 29,8. ТОКМ НВ 2798.
© ГУК ТО «Тульское музейное объединение»

стиле" вносит свою скромную лепту в общий облик улицы... Застройка этого тихого тульского уголка с его живописным многообразием превосходно отображает эстетическую сущность эклектизма, вкусы и взгляды людей того времени. Закономерно, что улица Металлистов, в силу своей уникальной целостности, взята под государственную охрану как ценнейший памятник архитектуры эклектизма второй половины XIX века»[21]. После капитальной реконструкции в 2018 году улица стала пешеходной, в 2020 году состоялось открытие музейного квартала с представительствами федеральных музеев: музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», Государственного музея-заповедника «Куликово поле», Музея-заповедника В. Д. Поленова, Государственного исторического музея. Отметим, что все здания были построены в XIX веке, на улице нет ни одной постройки XX века. При их реставрации использовались фотографии, сохранившиеся в фондах музейного объединения, в том числе снимок дома знаменитого купца — изготовителя тульских пряников Белолипецкого (сейчас там располагается филиал Государственного исторического музея)[22]. Разномасштабность улицы была в прежние времена еще более заметна: рядом стояла богато украшенная Казанская церковь и высился Сретенский храм со своеобразной цилиндрической колокольней.

Проект Казанского храма выполнил архитектор В. Ф. Федосеев, но из-за различных трудностей возведение церкви затянулось почти на 20 лет. Освящена она была в 1858 году, колокольню построили в 1868 году. Казанский храм стал одним из лучших образцов классицизма в Туле. Он «отличается необыкновенным изяществом рисунка от всех храмов, существующих в городе. При взгляде на него вы не будете поражены громадностью его размеров или необычайной высотой, но вместе с тем вы долго не оторвете вашего взгляда от его строгих очертаний, от его легкого купола, увенчанного золотым крестом, который так легко уносится в пространство. Два портика его, северный и южный, с колоннами и обширными террасами, довершают красоту всего здания»[23]. Вместе со старыми Торговыми рядами он составлял один из красивейших тульских архитектурных ансамблей. В 1929 году Казанский храм и старые Торговые ряды разобрали на кирпичи. На любительской фотографии запечатлен разбор Казанской церкви (ТОКМ 5593/34), виды архитектурного ансамбля в 1880–1890-е годы снимали фотографы Свейковский и Карелин (ТОКМ 6699, 631⅛).

Во второй половине XIX века архитектура постепенно отходит от классицизма, заимствуя приемы, формы, детали у самых различных, порой несовместимых стилей. Модерн просуществовал в России всего с десяток лет и характерен для немногих построек: примечательна архитектура старообрядческой церкви во имя Благовещения и Покрова Пресвятой Богородицы, процесс строительства которой запечатлен на нескольких фотографиях большого размера авторства тульского фотографа Вакуленко (1912), и особняка, построенного между 1902 и 1906 годами, а также ряда небольших обывательских деревянных домов.

Отметим также попытки русских зодчих создать национальный стиль, который представлен в Туле четырьмя культовыми зданиями: Богоявленским собором в кремле (освящен в 1862 году), храмом Сергия Радонежского (освящен в 1898 году), церковью Успения бывшего девичьего монастыря (освящена в 1902 году), храмом Двенадцати апостолов, построенным в 1908 году. Богоявленский собор был задуман как храм-памятник героической эпопее 1812

года. Проект разработал архитектор Тульского оружейного завода М. А. Михайлов. Следуя принципам эклектизма, он использовал мотивы нарышкинского барокко: оконные наличники с «петушиными гребнями», арки с килевидным завершением, несущие колонки — дудочки. Церковь Успения отличается виртуозностью кирпичной кладки, а храм Двенадцати апостолов интересен тем, что из кирпича построен только основной объем здания, а все остальное — барабаны и их купола — сделано из дерева, обшитого листовым железом. Фотографии этих объектов хранятся в коллекции «Церкви Тулы» (ТОКМ 5593/1-63), где представлены снимки большинства храмов города, многие из которых снесены в советское время.

Последним художественно значимым архитектурным произведением дореволюционной Тулы стало здание Дворянского клуба, занимаемого с начала 1970-х годов Тульской областной филармонией[24]. Проект разработал московский архитектор И. А. Иванов-Шиц. Архитектура здания — это сочетание приемов неоклассицизма и модерна. От неоклассицизма — решение главного фасада с эффектной ионической колоннадой, высоким портиком, эдикулой. От модерна — размещение главного входа в левом углу здания, расположение декоративных акцентов даже на внешней стороне сцены. Декоративные детали тщательно проработаны. 14 октября 1912 года, в ознаменование 100-летней годовщины Отечественной войны 1812 года, Дворянский клуб был открыт. Практически сразу здесь стали ставить театральные спектакли, и клуб получил название «Новый театр»[25]. Фото театра, сделанное сразу после его открытия, отпечатано с оригинального стеклянного негатива из коллекции Т. Л. Шаталова.

К середине 1920-х годов началась плановая работа по благоустройству Тулы. Облик города постепенно менялся: в 1929 году почти одновременно началось строительство новых зданий. Двадцатые годы — это время, когда постепенно рождалась архитектура социализма «и фундаментально пересматривались задачи и идейная сущность архитектурной деятельности… Для новой жизни следовало найти и новую высокохудожественную форму»[26]. Среди разных творческих направлений видное место занимал конструктивизм. В этом стиле в Туле построены здания клубов, жилые дома, больницы, гостиница, но особый интерес представляют фабрика-кухня и школа фабрично-заводского обучения (ФЗО). В центре города свободных для застройки мест не было, но к концу 1920-х годов около кремля были снесены обветшавшие Торговые ряды и Казанская церковь. Строительные материалы разбираемых зданий были использованы при постройке фабрики-кухни и школы ФЗО. В фондах музейного объединения хранятся фотографии этих архитектурных памятников, сделанные в 1930-е годы, представляющие историческую значимость. Здания школы ФЗО и фабрики-кухни сохранились до наших дней, но фабрика-кухня была реконструирована и видоизменена, ныне в ней работает банк. В городе снесены многие конструктивистские здания, в частности гостиница «Центральная» — в советское время одна из самых популярных в Туле. На этом месте построен отель, имитирующий ее стиль, но на музейных фото 1930–1970-х годов мы можем увидеть, как она выглядела на протяжении многих лет.

Конструктивизм просуществовал недолго. На смену пришел так называемый сталинский ампир, в стиле которого был застроен центр города — не только жилые дома, украшенные колоннадами, пилястрами, сложными карнизами, балюстрадами, но и комплексы Тульского политехнического института (ныне — Тульский государственный университет), составляющие студенческий городок, а также крупный спортивный объект, включающий стадион, велотрек, основанный в 1896 году, бассейн и другие постройки. Фасады некоторых зданий были «перелицованы», в том числе Дворца культуры железнодорожников, построенного в 1930-е годы. Его первоначальный облик был заменен формами классицизма по проекту московского архитектора Н. А. Вишнякова. Благодаря фотографиям можно увидеть изменение архитектурных объектов и прилегающей территории. Особую ценность представляет фотоальбом «Городское строительство и благоустройство Тулы в 1934 году», в котором представлены снимки реконструированных скверов, садов, площадей, а также снимки новостроек и их интерьеров[27]. В 1955 году вышло специальное постановление Центрального комитета КПСС и Совета Министров СССР, осудившее проявление в архитектуре украшательств и излишеств[28].

В 1963 году было построено здание цирка, который в Туле функционировал еще с 1879 года (здание позже сгорело, и стационарного помещения не было). Негативы на пленке, фиксирующие этапы его строительства 1961–1962 годов, были переданы в музей В. Ф. Скопцовым — одним из инженеров, строивших цирк. В фотоколлекции также представлены снимки стадиона, здания Тульского областного художественного музея (ныне — Тульский музей изобразительных искусств).

В 1970-е годы по очень интересному индивидуальному проекту, составленному институтом «Гипротеатр» (научно-исследовательская организация в области театральной архитектуры), был построен Тульский областной драматический театр (ныне — Тульский академический театр драмы), занимающий целый квартал[29]. В его оформлении был использован ряд новых строительных материалов, прозрачные металлические конструкции, на кровле укреплены металлические фигуры муз, зрительный зал трансформируется. Авторы проекта В. Д. Красильников, А. А. Попов, В. А. Шульрихтер, С. Х. Галаджева и консультант работ Л. Я. Брустин, главный художник театра, удостоены в 1971 году Государственной премии. При строительстве театра было снесено много зданий, в том числе дом, где жил знаменитый конструктор С. И. Мосин. Сотрудники музея перед сносом сделали фотографию дома, которая хранится в фондах.

Растущий город нуждался в обновлении генерального плана. Постепенно городской масштаб укрупнялся. Мелкие кварталы объединялись в крупные микрорайоны, расширялись площади, улицы и мосты, в эксплуатацию вводились 9–16-этажные дома. Но до сих пор значительная часть территории Тулы занята жилым фондом, построенным в дореволюционное время, что придает городу определенный шарм. Отметим Гоголевскую улицу (бывшую Верхне-Дворянскую), на которой находится Дом-музей В. В. Вересаева — единственная сохранившаяся городская усадьба на территории Тулы. Впоследствии Вересаев вспоминал о том месте, где прошли его детские и гимназические годы, куда он приезжал неоднократно, будучи известным писателем: «…Деревянный дом с шестью окнами на улицу, — бросаются в глаза два крыльца в виде будок… В мое время… далеко в глубину шел наш сад»[30]. Комплекс фотографий усадьбы, которая была музеефицирована в 1990-е годы, хранится в фондах и комплектовался сотрудниками с 1930-х годов, еще при жизни писателя.



Неизвестный автор. Тульский драматический театр имени М. Горького. Тула. 1972. Фотобумага глянцевая; фотопечать. 23,8 × 30. © ГУК ТО «Тульское музейное объединение»

На улице Жуковского сохранился дом, в котором провел детские годы писатель Г. И. Успенский. Этот дом принадлежал его деду — состоятельному чиновнику, занимавшему должность управляющего Тульской палатой государственных имуществ. О высоком служебном положении владельца говорили большие парадные комнаты для приема гостей, хозяйственные постройки во дворе (конюшня, каретник, коровник, кухня в специальном флигеле, погреба, колодец), сад с беседкой. Впоследствии дом был перестроен, но сохранились его фотографии первой половины XX века. Отметим, что одно из самых известных произведений Успенского «Нравы Растеряевой улицы» построено на материале реальной тульской действительности конца 50-х — начала 60-х годов XIX века. В отдел фондов в разное время поступали запросы с просьбой предоставить фотографии этой улицы, но это невозможно, так как в произведении обобщено описание нескольких улиц, характерных для старой Тулы.

В середине и конце XX века коллекция музея пополнялась фотографиями новостроек, реконструкций улиц. Комплекс снимков конца 1960-х — начала 1970-х годов зафиксировал реконструкцию Красноармейского проспекта: небольшие, по преимуществу ветхие дома были снесены, а многоэтажные здания, построенные на их месте, придали проспекту совершенно иной вид.

В самом центре города, рядом с кремлем, с 1975 по 1983 год строилось здание Дома Советов (ныне в нем располагается Правительство Тульской области). Проект был разработан авторским коллективом в составе архитекторов Е. Розанова, В. Милашевского, И. Михалёва, Е. Лебеденко. Проектировщики придали зданию объем семиэтажного каре с внутренним двориком. Такая замкнутая композиция довольно необычна для Тулы. Интересно решены два верхних этажа, смещенных на внешнюю сторону. Фасады здания облицованы тонкими плитками белого крымского известняка. Для постройки Дома Советов был снесен квартал построек XIX — начала XX века, в частности интересный дом в стиле модерн, до революции принадлежавший купцу Ермолаеву-Звереву. Изображение оригинального дома, так же как и всего снесенного квартала, сохранилось в фондах музея.

Благодаря фотографиям видов улиц Тулы можно узнать, как менялся облик города в разные периоды. Снимки, связанные с архитектурой, являются ценным историческим источником, их активно используют в научно-исследовательской деятельности музея, а также изучают при проведении реставрационных работ. Коллекция нечасто, но пополняется, продолжается ее изучение.

---

[1] *Уклеин В. Н.* О зодчестве и зодчих Тульского края. Тула, 2014. С. 316–319.
[2] *Некрасов А. И.* Архитектурные памятники города Тулы // Тульский край. 1930. № 1 (16). С. 27.
[3] *Ашурков В. Н.* Страницы тульской старины (Очерки по истории Тулы. 1146–1917 гг.). Тула, 1988. С. 43.
[4] *Кириленко Н. Н.* Храмы города Тулы. Тула, 2010. С. 205.
[5] По Тульскому краю. Пособие для экскурсий. Тула, 1925. С. 545–546.
[6] *Уклеин В. Н.* Указ. соч. С. 320.
[7] Там же. С. 321.
[8] Там же.
[9] Там же. С. 323.
[10] Цит. по.: *Кириленко Н. Н.* Указ. соч. С. 39.
[11] Там же.
[12] *Некрасов А. И.* Указ. соч. С. 30.
[13] По Тульскому краю. С. 551.
[14] *Демидов С. И.* Экскурсионные маршруты по Туле. Тула, 1996. С. 32.
[15] По Тульскому краю. С. 551–552.
[16] Там же. С. 548–549.
[17] Указ от 24 декабря 1771 года «О сношении губернаторов и воевод с духовными правительствами по отводу мест для кладбищ и построения церквей» // Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. СПб., 1830. Т. XIX. 1770–1774. № 13724. С. 409.
[18] *Уклеин В. Н.* Указ. соч. С. 327–328.
[19] Там же. С. 314.
[20] *Демидов С. И.* Указ. соч. С. 36.
[21] *Уклеин В. Н.* Указ. соч. С. 354–355.
[22] Тульский областной краеведческий музей. ТОКМ НВ 2579.
[23] *Кириленко Н. Н.* Указ. соч. С. 349.
[24] *Уклеин В. Н.* Указ. соч. С. 366.
[25] *Демидов С. И.* Указ. соч. С. 34.
[26] *Уклеин В. Н.* Указ. соч. С. 370.
[27] Тульский областной краеведческий музей. ТОКМ 6398/5. Альбом «Городское строительство и благоустройство Тулы в 1934 году».
[28] Об устранении излишеств в проектировании и строительстве // Правда. 1955. 10 ноября. № 314 (13612). С. 1.
[29] Тульский театр — один из старейших в стране, первое представление было дано 19 декабря 1777 года.
[30] Цит. по: *Милонов Н. А.* Русские писатели и Тульский край. Очерки по литературному краеведению. 2-е изд. Тула, 1971. С. 140–141.

Н. В. Мельникова

Фотография как исторический источник в процессе реставрации и музеефикации памятников авангарда 1920–1930-х годов (на примере дома-мастерской К. С. Мельникова)

Фотографическая коллекция, рассмотренная в статье, входит в массив мемориально-обстановочного комплекса в доме-мастерской Константина Степановича Мельникова. Памятник федерального значения был завещан Российской Федерации сыном архитектора Виктором Константиновичем Мельниковым; правообладателем авторских прав является Елена Викторовна Мельникова, внучка Константина Степановича. На данном этапе оформляются права наследования, и творческий архив Константина Мельникова и его сына Виктора находится на временном хранении в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева (далее — Музей архитектуры).

Фотоархив Мельникова, охватывающий период с 1900-х до 1970-х годов и состоящий из более чем 4000 фотографий, можно разделить на рабочий и семейный. В рабочую часть входит пересъемка архитектурной графики и фотографии, сделанные во время строительства проектов, осуществленных в разные годы. Семейную часть открывают два снимка семьи Мельниковых. На первой фотографии юный Константин с родителями, братьями и сестрами запечатлен рядом с коровой — главным источником дохода их семьи. На втором снимке, сделанном в студии, — семья будущей жены Мельникова, Анны Гавриловны Яблоковой. В коллекцию входят фотографии времен учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, снимки из путешествий и всевозможные фотоизображения семьи Мельниковых, а также работы Александра Родченко 1920-х годов, три отпечатка 1972 года со штампами и подписью знаменитого фотографа Анри Картье-Брессона и его жены Мартины Франк. Важно отметить, что фотоархив включает также негативы на пленке (более 700 единиц) и на стекле (более 500 единиц). В общей сложности документальный архив и фотографии составляют более 8000 единиц хранения.

Экспериментальный жилой дом архитектора К. С. Мельникова в Кривоарбатском переулке в Москве считается признанным шедевром архитектуры советского авангарда, памятником истории и культуры мирового значения и одной из самых известных в мире жилых построек 1920-х годов. На протяжении почти 100-летней истории дом привлекал внимание многих фотографов: Роберта Байрона, Игоря Пальмина, Уильяма Брумфилда, Рэда Котельникова и др. Владельцы бережно сохраняли фотографии и негативы. Понимая экспериментальный характер спроектированного здания, Константин Мельников документировал все важные этапы строительства.

Объектом исследования стали фотографии архитектурного характера, их роль и помощь в реставрационных работах, связанных с домом в Кривоарбатском переулке. Фотография — один из самых простых и доступных способов фиксировать окружающую действительность, в том числе архитектурные объекты. С середины XIX века фотографы активно снимали архитектуру, многие зодчие начали использовать отпечатки как способ документирования строительных, а впоследствии и реставрационных работ в дополнение к зарисовкам, исполнительным чертежам и журналам. Важнейшим этапом стало создание в 1864 году во Франции Международного общества фотографирования архитектуры, что говорит об исключительном



А. М. Родченко. Константин Мельников на крыше собственного дома. 1929. Цифровая копия с негатива на стекле. 18 × 13. Временное хранение Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева



Неизвестный автор. Дом Мельникова. 1930. Цифровая копия с черно-белой фотографии. Временное хранение Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева

интересе к городской и архитектурной фотографии как самостоятельному жанру. Уже с конца XIX века параллельно с возникновением реставрации как дисциплины в современном понимании фотография становится одним из главных способов изучения, сохранения и музеефикации памятников архитектуры. Серьезную помощь в восстановлении архитектурных интерьеров (экстерьеров) несохранившихся памятников оказывает фотограмметрия, благодаря которой можно определить размеры, формы и пространственное положение объектов по их фотографическим изображениям. Этот метод позволяет создавать точные трехмерные модели объектов, измерять расстояния и углы.

Реставрация памятников архитектуры 1920–1930-х годов — явление достаточно молодое, в связи с чем опыт реставрационных работ подобных построек пока не накоплен. Проблема заключается в том, что такие памятники необходимо не просто реставрировать и сохранять, а приспосабливать под современное использование с учетом сегодняшних норм при минимальных утратах подлинности решений авторов. Многие из них сейчас не вполне актуальны, поскольку в тот период была тотальная нехватка материалов и технических средств, нормы эксплуатации зданий и противопожарные правила претерпели значительные изменения и т. д. Иногда приходится не повторять решение архитектора, а представлять, как мыслил бы автор, имея в арсенале набор современных технических и материальных средств. Проектная и исполнительная документация зачастую не сохранялась, что оказывается достаточно большим препятствием в восстановлении авторских решений. В случае с К. С. Мельниковым документация могла отсутствовать изначально. Мельников был так называемым «ленивым» архитектором и выполнял минимальное количество чертежей для постройки объекта. Многие решения принимались непосредственно на строительной площадке. Важно отметить, что дом-мастерскую Мельников не только спроектировал и построил, но и эксплуатировал до конца жизни, переделывая под собственные новые потребности или усовершенствуя проектные решения.

За свою историю дом № 10 по Кривоарбатскому переулку пережил несколько ремонтов и реставраций, не все из них сопровождались должным документированием. В связи с этим фотографические снимки разных периодов являются ценным источником информации и демонстрируют авторские решения за время существования дома. Основные ремонты и реставрации дома были проведены в несколько этапов:

1930-е годы — доработаны и отлажены конструкции, инженерные сети и системы нового дома;

1945–1952 годы — устранены последствия Великой Отечественной войны;

1964 год — проведен ремонт здания на городские деньги;

1976 год — спустя два года после смерти К. С. Мельникова дом был капитально отремонтирован.

В 1980–1988 годах по заказу Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК) институтом «Спецпроектреставрация» были выполнены обмеры здания и разработан проект реставрации дома, руководителем которой был В. А. Резвин. С 1989 года началась реставрация дома на средства, вырученные от продажи каталогов выставки художника Г. Юккера (Германия) в Москве, но после разборки кровли и перекрытий над большим цилиндром работы были приостановлены из-за нехватки средств. В 1990-х годах архитектурная мастерская А. Попова провела работы по замене конструкций крыши большого цилиндра и реставрации кровли малого цилиндра. Из-за отсутствия средств дальнейшие работы были прерваны.

В 1996–1998 годах «Реставрационная экспериментальная инженерная мастерская № 5» под руководством М. В. Капустиной завершила реставрацию дома. Однако ряд важных работ по благоустройству участка, включая его вертикальную планировку и устройство дренажной канализации, так и не был выполнен. Кроме того, в ходе реставрации 1990-х годов был допущен ряд серьезных ошибок и промахов, последствия которых приходится ликвидировать в настоящее время.

Прежде всего перед научным коллективом встал вопрос, каким периодом существования знаменитого дома К. С. Мельникова следует руководствоваться при проведении текущей реставрации. Изначально были выдвинуты четыре рабочие версии, которые впоследствии дополнились пятой, поддерживаемой многими архитекторами.

1. Отреставрировать памятник на момент постройки (1929) и оставить без вещей, чтобы можно было смотреть архитектуру в чистом виде (версия, выдвигаемая архитекторами).

2. Отреставрировать на момент заселения семьи (1929), но, в отличие от первой версии, наполнить дом бытовыми предметами, которые использовались Мельниковыми.

3. Отреставрировать дом на послевоенный период, когда была разобрана уникальная «золотая спальня» и произведена перепланировка таким образом, чтобы могли проживать две семьи.

4. Отреставрировать дом на время ухода К. С. Мельникова из жизни (1974), т. е. показать именно таким, каким его покинул создатель.

5. Отреставрировать дом на момент ухода В. К. Мельникова из жизни (2006), т. е. показать таким, каким его сохранил сын архитектора.

Аргументов против первой версии достаточно много, но с точки зрения фотографии решающее значение имеет проблема восстановления оригинальной «золотой спальни». Ее воссоздания потребовала бы как первая, так и вторая версии реставрации дома. Восстановление кроватей, «вырастающих» из пола, является самым принципиальным отличием двух первых версий.

Чертежи на обстановку спальни не сохранились или, возможно, отсутствовали. Описаний и каких-либо размеров, привязок и иных данных по габаритам и расположению кроватей нет. Вместе с тем при использовании фотографий как исторического источника и применении метода фотограмметрии возникает ряд проблем. Одна из них — это оптические искажения, которые могут сделать снимок непригодным для масштабирования архитектурных объектов.

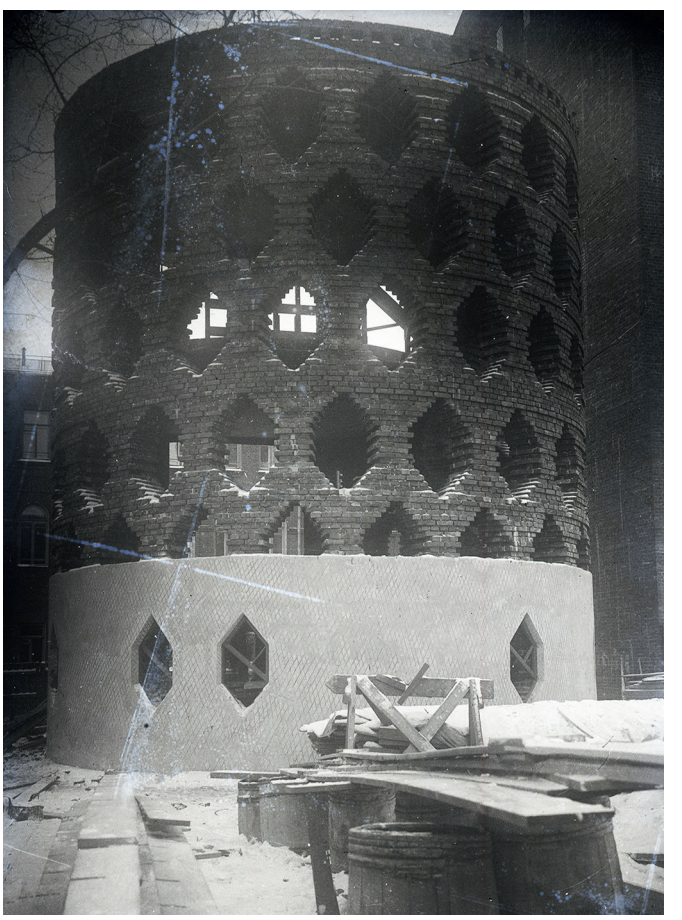
Существует два типа искажений. Первый тип — это дисторсия, когда вертикальные линии объекта либо выгибаются наружу, либо проваливаются внутрь изображения. Иногда ее используют в творческих целях, но в реставрации и музеефикации дисторсия вызывает определенные проблемы. Второй тип искажений — это перспективные искажения, которые обусловлены законами физики. Например, параллельные прямые по мере удаления от зрителя будут стремиться друг к другу. Подобные искажения исправлять бессмысленно и нереально, однако они мешают правильному масштабированию объектов. Существуют также несильные перспективные искажения, которые возникают, когда объект правильной геометрии пытаются снять фронтально, но делают слегка ракурсную съемку — чуть-чуть снизу или чуть-чуть сбоку. Подобные слегка невертикальные линии обычно исправляют.

Для того чтобы восстановить памятник архитектуры по фотографиям, необходимо сначала смоделировать его трехмерное изображение. В случае с «золотой спальней» моделирование по архивным снимкам было бы весьма актуально, так как уникальный интерьер не сохранился, а чертежи отсутствуют. Однако три существующие фотографии не имеют достаточного взаимного перекрытия с нескольких ракурсов по кругу, по которым можно восстановить интерьер в трехмерном виде. Две фотографии сняты приблизительно с одного ракурса и третья — с ракурса рядом. Для создания трехмерного изображения фотографии должны по возможности представлять изображение объекта со всех сторон. Необходимо, чтобы каждая грань объекта встречалась не менее чем на двух фотографиях. Те точки сцены, которые будут видны менее чем на двух кадрах, попадут в слепую зону, и программы для обработки их не смогут реконструировать.

Поскольку все три сохранившихся снимка первоначального облика спальни сделаны с одной стороны и одна из трех кроватей не попадает в кадр, создать трехмерную модель практически невозможно. Дополнительное затруднение вызывает то, что проекции восстанавливаемого объекта должны быть центральными, при этом нелинейные искажения должны быть минимальными, чего нет в нашем случае. Вторая проблема, препятствующая восстановлению чертежей спальни, — это масштаб. Масштабирование, как правило, происходит по реальной длине известного на чертеже предмета. В нашем случае такой масштабной величиной может стать размер окна или высота помещения. Однако кровати «вырастают» из пола, и четкой границы, как вертикальной, так и горизонтальной, нет, а значит, невозможно доподлинно определить их габариты и местоположение в пространстве. Остальные различия в периоде, на который будет восстанавливаться дом, не столь значительны.

Принимая во внимание вышеописанные факты, было достаточно сложно понять, каким периодом существования памятника следует руководствоваться при проведении текущей реставрации. Окончательным и самым логичным решением стала гибридная реставрация, в ходе которой будут сохраняться наиболее интересные особенности (авторские, технические), характерные для разных периодов существования дома.

Его возведение началось 1 сентября 1927 года, в связи с чем на листке отрывного календаря, из которого можно узнать многие интересные детали строительного процесса, К. С. Мельников записал: «Начали работу на месте (прибыли бревна и тачки)»[1]. Запись от 20 сентября: «Большой день. Дом строим — первый камень в котлован бросил я»[2]. Через десять дней фундамент уже



Неизвестный автор. Строительство дома Мельникова. 1929. Цифровая копия с черно-белой фотографии. Временное хранение Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева



Неизвестный автор. Строительство дома Мельникова. 30 сентября 1927. Цифровая копия с негатива на стекле. 18 × 13. Временное хранение Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева

был окончен. 30 сентября Мельников записал: «Повели кирпичную кладку. Я приехал с Витей в 7 часов утра для разбивки, и первый кирпич положил я (в центре заднего цилиндра). В день выложено 8 рядов. Был фотограф. Сделал 1 снимок»[3]. Благодаря этой записи в календаре можно точно датировать архивное фото, бережно сохраненное сыном архитектора Виктором Мельниковым. На снимке запечатлен Константин Степанович с сыном в центре только что законченного фундамента будущего дома, а также рабочие строительного отдела Московского коммунального хозяйства (МКХ). Показаны горы старого битого кирпича, использованного потом для закладки пустых проемов стен, бочки портландского цемента, тачки, носилки, лопаты, деревянные рычаги — весь небогатый арсенал строительных материалов и техники, при помощи которых осуществлялась одна из наиболее авангардных архитектурных идей своего времени.

Мельников в процессе работы продолжал делать фотографии. Вероятно, они были нужны ему для отчета в МКХ и получения кредита в банке, так как деньги, вложенные им в строительство, закончились еще на первых этапах. Много вопросов вызывала кирпичная кладка стен, ограждающих дом. При попытке сделать подобной кладкой макет фрагмента стены дома с шестигранным проемом в натуральную величину в саду Музея архитектуры, возникли проблемы воспроизводства оригинальной конструкции. При постройке дома 30 сентября 1927 года рабочие выложили восемь рядов кирпичной кладки. Дальше работа пошла медленнее: сведение перемычек первого этажа давалось довольно тяжело, так как система кладки была принципиально новой. Никто из строителей не имел подобного опыта, притом что Мельников и Гусев подготовили ряд чертежей по кирпичной кладке, но они были не целостными, а фрагментарными.

В процессе текущей реставрации были произведены кладочные обмеры заложенных и открытых во время проведения работ проемов, на основании которых планировалось сделать обмерочные кладочные чертежи, что вызвало определенные трудности. Зарисовки Мельникова фрагментарны и не показывают полные кладочные ряды, в которых кирпич кладут то ложком, то тычком на главный фасад и кладка относительно вертикали фасада ведется со смещением то в одну, то в другую сторону на 4 см через каждые два ряда. Плюс ко всему кирпичи кладут относительно друг друга под углом, поскольку кладка идет по окружности, а желание сэкономить материал и лишний раз не раскалывать кирпичи приводит к достаточно широким швам между ними. Швы местами доходят до 15–18 мм, в то время как необходимое усредненное значение ширины шва 10 мм. Увеличение или уменьшение швов является негативным фактором, влияющим на качество постройки. Если заполнение швов кладки раствором будет проходить со значительным минусом по толщине, то неровности кирпичей нивелировать не удастся. При отклонении от

рекомендованного значения в сторону плюса постройка потеряет в прочности. В результате анализа проектно-сметной документации, сделанной Мельниковым, и кладочных обмеров пришли к выводу, что информации для воспроизводства кладочных чертежей было недостаточно. Однако на архивных снимках, выполненных во время строительства в 1927 году, достаточно четко запечатлены ряды кирпичей. Сказать, что практически каждый кладочный ряд уникален, конечно же, нельзя, но их разнообразие довольно большое. Это связано с рядом факторов: кладка, идущая по окружности, смена ложковой и тычковой сторон, смещение рядов относительно вертикали фасада, экономия материала и нежелание лишний раз раскалывать кирпич. Фотографии помогли понять, что стена не на всю высоту выкладывалась «сотами» (верхняя и нижняя части постройки в расчет не брались), небольшой кусок между рядами шестигранных проемов Мельников выполнил полнотелой кладкой. Эту информацию можно было почерпнуть исключительно из фотографий.

Много споров вызывала бетонная ступенька перед входом в дом. Будучи предметом охраны, она мешала выполнению шурфа под главным фасадом дома. Фундамент главного фасада (под витражом дома) самостоятельный и не завязан с фундаментом «восьмерки» здания, он имеет гораздо меньшую глубину залегания, чем под «восьмеркой», поэтому требует самостоятельного шурфа. Но архивные фотографии помогли убедиться, что настоящая ступенька выше оригинальной, а значит, ее необходимо выводить из предмета охраны, демонтировать и делать шурф для обследования фундамента.

Отделка торца кровли северного (большого) цилиндра была под вопросом: штукатурка или отделка металлом. Проблему снова разрешили архивные снимки, в том числе фотография Александра Родченко. На них отчетливо видно, что отделка была выполнена металлом. Завершение воздуховодов, расположенных на стыке цилиндров дома перед началом реставрации, как показали фотографии, не соответствовало исторической действительности. Их завершение было сделано под углом, что в итоге и было реализовано во время проведения работ.

Надпись «Константин Мельников. Архитектор» была выполнена самим архитектором рельефными буквами по бетону на фасаде дома-мастерской. Во время обследования на надписи обнаружены трещины, которые были сфотографированы и задокументированы на чертежах. При изучении архивных фотографий 1930 года стало ясно, что трещины образовались практически сразу после постройки дома. На данном этапе вопрос, заделать их или оставить, не решен.

Не остался без внимания деревянный настил на кровле малого цилиндра, а именно направление досок напольного покрытия. Фотофиксация разных лет помогла понять, в каком направлении клал доски Мельников и что их расположение перед текущей реставрацией не соответствует авторскому решению.

Во время работ по штукатурке потолка третьего этажа северного (большого) цилиндра было обнаружено, что при вытягивании потолка по линии горизонта линия примыкания его к стенам идет не на одном расстоянии относительно верхних точек окон. Следует отметить, что дом геометрически неидеален. Сразу возник вопрос: вытягивать потолок по горизонтали или делать его параллельно верхним точкам окон. Принять окончательное решение опять помогли фотографии, на которых можно увидеть разный отступ верхней линии потолка от каждого из верхнего ряда окон.

К работам по перекрытиям дома на данный момент еще не приступили, но имеется ряд снимков, которые, возможно, окажут помощь реставраторам. Возникающие вопросы по покрытию полов в помещениях здания удалось разрешить тоже при помощи фотографий. Благодаря фиксации 1930 года видно, что полы натирали мастикой, в то время как в 1990-е годы оставили без покрытия, и в таком виде они сохранились до наших дней.

Выбор цветовых решений для дома также достаточно сложен. Во-первых, при зондаже стен в каждом помещении было выявлено несколько слоев покраски. Во-вторых, подбор цвета затруднен условиями освещения. Когда К. С. Мельников строил дом и производил его отделку (покраску), окружающая застройка была достаточно



Неизвестный автор. Спальня дома Мельникова. 1930. Цифровая копия с негатива на стекле. 18 × 13. Временное хранение Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева



Неизвестный автор. Гостиная дома Мельникова. 1950-е. Цифровая копия с черно-белой фотографии. 18 × 13. Временное хранение Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева

разреженная и низкая. Сейчас дом окружен новыми постройками, которые зачастую превышают верхнюю отметку здания. В связи с этим в доме сильно нарушена инсоляция и довольно темно. Выбирать цвет в таких условиях весьма затруднительно. Скорее всего, проблема цвета будет рассматриваться в дни с разной освещенностью и по итогам будет принято решение.

В 2000–2001 годах О. И. Адамов записал комментарии В. К. Мельникова к проведенной реставрации 1990-х годов: «[По отношению к существующему] зеленый „Поль Веронез“ звучнее, чище, плотнее. Чуть-чуть более плотный тон, но цвет чистый»[4]. Хотя характер цвета отражен на фотофиксации дома до реставрации 1990-х, снимки малоинформативны из-за различной цветопередачи на разных устройствах и при печати на разных принтерах. Определение цвета цилиндра лестницы, который частично выходит в мастерскую, делали от обратного: перевели современную цветную фотографию в черно-белую и наложили на снимок 1930-х годов.

Помимо того что фотография помогает при реставрации памятников архитектуры, ее роль важна для фиксации их состояния на всех этапах работ. Фотосъемка дает максимально подробную информацию о памятнике, о его восстановлении, о принятых решениях. В процессе реставрации дома К. С. Мельникова происходит максимально подробная фиксация памятника со всех ракурсов, при необходимости производится видео- и макросъемка важных моментов. Со всеми материалами, связанными с реставрацией дома, в том числе фотографическими, можно ознакомиться на сайте Музея архитектуры.

Учитывая, что после завершения работ дом-мастерская К. С. Мельникова в Кривоарбатском переулке станет предметом показа, уже сейчас остро стоит вопрос о его музеефикации. Вся обстановка в доме была фотографически задокументирована на исторических местах и вернется в исходное положение после реставрации. Кроме того, было принято решение восстановить в коридоре и детских комнатах первого этажа развеску фотографий авторства Константина Степановича, которая была сделана в 1965 году им самим из экспонатов собственной выставки, посвященной реабилитации в профессии.

Изначально данный проект разрабатывался на основе снимков, выполненных во время фотофиксации дома-мастерской фотографом Р. Б. Котельниковым в 1984 году. Но из-за плохого качества печати, нечеткости изображений, искаженных ракурсов пришлось использовать работы конца 1980-х — начала 1990-х годов и современные кадры щитов-экспонатов, многие из которых не сохранились. На фотоизображениях Котельникова все помещения с экспозицией сняты кусками, поэтому первым этапом была склейка фрагментов в единую ленту. Вторым этапом была максимальная нивелировка перспективы, масштабирование и наложение на обмерочные чертежи разверток стен дома. Далее следовала подборка фотоизображений каждого архитектурного объекта, присутствовавшего на снимках Котельникова.

Полученные развертки не являются окончательным решением по развеске экспонатов. Некоторые планшеты не удастся разместить на свои исторические места из-за изменений планировки дома во время реставрации 1990-х годов, когда были восстановлены дверь (до этого времени она не эксплуатировалась) в комнату хозяйки и перегородка между детскими комнатами. Кроме того, экспозиция Мельникова закрывала домашний телефон и решетку отопления в коридоре первого этажа, что делать крайне нежелательно. Таким образом, была предложена корректировка развески с минимальными отклонениями от авторского решения К. С. Мельникова.

В заключение необходимо сказать, что фотография как достоверный визуальный источник играет важную роль в реставрации и музеефикации памятника архитектуры XX века — дома К. С. Мельникова в Кривоарбатском переулке.

Литература

1. Дневник К. С. Мельникова. 1930 г. // Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева (ГНИМА). Архив ДМ. Оп. 1127.
2. *Мельников К. С.* Описание конструкций стен, перекрытий и устройства зданий — заявка на патент // ГНИМА. Архив ДМ (1927 г.).
3. *Мельников К. С.* Отрывные календари с записями, относящимися к строительству и эксплуатации Дома // ГНИМА. Архив ДМ (1927–1934 гг.).
4. *Мельников К. С.* Предпроектные и проектные проработки (рисунки, кальки, чертежи). Сметы // ГНИМА. Архив ДМ (1927–1928 гг.).
5. *Молчанова Д. П.* Технологическое обследование состояния строительных и отделочных материалов объекта культурного наследия федерального значения «Экспериментальный жилой дом, 1927–1929 гг., арх. Мельников К. С.», расположенного по адресу: г. Москва, Кривоарбатский пер.^ д. 10. М., 2024.
6. Научно-проектная документация на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия федерального значения «Экспериментальный жилой дом, 1927–1929 гг., арх. Мельников К. С.», расположенного по адресу: г. Москва, Кривоарбатский пер., д. 10. ООО «АБ-РДНК». М., 2021.
7. Фотографии дома Мельникова, собранные за период его строительства и эксплуатации с 1927 г. по настоящее время // ГНИМА. Архив ДМ.
8. Фотофиксация дома Мельникова. Р. Б. Котельников. 1984 // ГНИМА. Архив ДМ.
9. *Царева Т. В.* Комплексные исследования объекта культурного наследия федерального значения «Экспериментальный жилой дом, 1927–1929 гг., арх. Мельников К. С.». Историко-культурный раздел. М., 2018.
10. *Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения / пер. с фр. М., 2006. 159 с.
11. *Гозак А. П.* Дом Мельникова. М., 2010. 103 с.
12. *Ислеева С. Я.* Архитектурная фотография как инструмент творческой деятельности архитектора: дис. ... канд. архитектуры. Самара, 2009.
13. Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / сост. и прим. А. А. Стригалева, И. В. Коккинаки. М., 1985. 312 с.
14. *Коробьина И. М., Кузнецов П. В., Чепкунова И. В.* Архитектор Константин Мельников. Павильоны, гаражи, клубы и жилье советской эпохи. М., 2015. 192 с.
15. *Кузнецов П. В.* Дом Мельникова. Шедевр авангарда, жилой дом, архитектурный музей. Берлин, 2017 г.
16. *Митчел Э.* Фотография / пер. с англ. М., 1988. 420 с.
17. Реставрация памятников архитектуры: учеб. пособие для вузов / С. С. Подъяпольский, Г. Б. Бессонов, Л. А. Беляев, Т. М. Постникова. 2-е изд. М. М., 2000. 288 с.
18. Руководство пользователя системы PHOTOMOD 3.10. Программа PHOTOMODScanCorrect. М., 2016.
19. Руководство пользователя AgisoftPhotoScan: ProfessionalEdition, версия 1.2. СПб., 2016.
20. Руководство пользователя PhotoTransformatorUniversal, версия 3.3.10. СПб., 2009.
21. *Сарапьпова Б. А.* Архитектурная фотограмметрия как инструмент сохранения архитектурно-градостроительного наследия // Современная архитектура мира: основные процессы и направления развития. Материалы междунар. науч. конф. 3–4 октября 2022 года. М., 2022.
22. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектор Константин Мельников. Пионеры сов. архитектуры. М., 1981. 48 с.
23. *Хан-Магомедов С. О.* Дом-мастерская архитектора Константина Мельникова. М., 2007. 77 с.
24. *Хан-Магомедов С. О.* Константин Мельников. М., 1990 г. 295 с.
25. *Хан-Магомедов С. О.* Кривоарбатский переулок, 10: путеводитель. М., 1984. 64 с.
26. *Щенков А. С.* Реконструкция исторических городов: учеб. пособие в 2 ч. М., 2013. 419 с.
27. *Benndorf, W.* u. a. Die Frauenkirche zu Dresden. Dresden, 2005. 376 S.
28. *Hamm, O. G.* Das Neue Museum Berlin. Leipzig, 2009. 239 S.
29. *Wortmann, A.* Melnikov. The Muscles of Invention. Rotterdam, 1990. 154 p.

[1] *Мельников К. С.* Отрывные календари с записями, относящимися к строительству и эксплуатации Дома // ГНИМА. Архив ДМ (1927–1934). — Отсканировано и расшифровано сотрудниками Музея архитектуры.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Из интервью с Виктором Мельниковым в доме-мастерской в 1999 году.

Н. В. Молодцова

Облик городов Подмосковья на фотографиях 1950–1960-х годов из фондов музея «Новый Иерусалим»

Фотографии, хранящиеся в собрании Государственного историко-художественного музея «Новый Иерусалим», находятся как в основном, так и в научно-вспомогательном фонде. В основном фонде хранится более 3700 фотографий и негативов, созданных в период с 1860-х до 2010-х годов. В состав научно-вспомогательного фонда входит порядка 8000 единиц фотоматериалов, крайне разнородных по своему составу — от подлинных фотографий XIX века до различных фотокопий, в том числе фотокопий газетных статей, книжных публикаций и документов из разных архивов, которые были сделаны по заказу музея.

Среди документально-фотографических материалов, хранящихся в музее, значительную часть составляют документы и фотографии по истории Подмосковья советского периода. Комплектование этого объема материалов тесно связано с историей учреждения, бывшего до 1991 года Московским областным краеведческим музеем.

Музей, находившийся в стенах Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря в Истре, сильно пострадал в период немецкой оккупации в декабре 1941 года. Сооружения монастыря были взорваны фашистами, погибла значительная часть музейных коллекций. С 1943 года Московский областной краеведческий музей действовал в Москве, однако почти не имел экспозиционных помещений, преимущественно получая временные выставочные площадки. В этот период, не имея возможности создать постоянную экспозицию, сотрудники музея активизировали исследовательскую краеведческую работу, особое внимание уделяя современной истории Подмосковья, деятельности заводов, фабрик, колхозов и совхозов, изучению природных ресурсов, а также теме Великой Отечественной войны. Краеведческие описания сопровождались большим количеством снимков, которые заказывались у фотографов и фотокорреспондентов, делались внештатными сотрудниками музея или штатным фотографом. Передовики производства, работа крупных и мелких предприятий, промартелей, колхозов и совхозов, коровы-рекордистки и лукохранилища, общественный транспорт, жилые дома, школы, заводские и колхозные детские сады — все это запечатлено на снимках, поступавших в музей в конце 1940-х — первой половине 1950-х годов. Фотографировались также памятные места, связанные с историческими и революционными событиями. Необходимые материалы заказывались и через «Фотохронику ТАСС», в том числе виды городов Подмосковья. Собираемые фотографии передавались в научно-вспомогательный фонд музея. Они могли служить иллюстративным материалом для временных и передвижных выставок, для научно-популярных изданий, в подготовке которых принимали участие сотрудники музея.

Во второй половине 1950-х — начале 1960-х годов в музей, возвратившийся к тому времени в Истру, продолжало поступать множество фотографий. Они заказывались через «Фотохронику ТАСС», а также закупались у фотокорреспондентов. Из них формировались коллекции-подборки на актуальные темы: «Технический прогресс на предприятиях Мособлсовнархоза»[1] (как известно, на XXI съезде КПСС в 1959 году особое внимание было уделено техническому прогрессу); «Культурное и жилищное строительство в Московской области»[2]; «Сельское хозяйство и культура Московской области»[3]; «Передовики сельского хозяйства и промышленности Московской области»[4] и ряд других. На их основе печатались (или сразу заказывались) снимки большого формата и фотоколлажи, часто в нескольких



Неизвестный автор. Гастроном в Дедовске. 1957. Бромосеребряный отпечаток. 18 × 28. МОКМ КП 11633/14. © Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим»



Н. С. Грановский. Люблино. Часть жилого ансамбля. Из «Фотохроники ТАСС». 1951. Бромосеребряный отпечаток. 15,7 × 23,2. НВФ 11071. © Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим»

экземплярах, которые использовались или могли быть использованы при создании выставок о современном Подмосковье. Интересно, что одна из таких подборок-коллекций включает фотокопии материалов проектного института «Мособлпроект» — типовые проекты и поэтажные планы новых домов, эскизы с перспективами и схемы застройки кварталов[5]. Все эти довольно разнородные фотоматериалы также пополняли в 1960-е годы научно-вспомогательный фонд музея.

Таким образом, фотографии городов Подмосковья середины XX века находятся в основном в составе научно-вспомогательного фонда. Как уже упоминалось, создавались и комплектовались они по различным поводам и могли формировать разные тематические подборки. Включению в основной музейный фонд подлежал лишь подлинно документальный исторический материал. Однако туда не включались снимки, выполненные в XIX — начале XX века, если считались малоценными, были утрачены сведения о времени их создания и изображенных лицах (это касалось очень немногих уцелевших фотографий из довоенных коллекций) или их сохранность была недостаточно хорошей. Четких критериев для признания современного фотоснимка достойным включения в основной фонд не было. Фотографии попадали туда, как правило, либо в составе личных фондов, либо в составе коллекций по истории предприятий, которые были получены преимущественно в самих учреждениях. В такие коллекции иногда входили и снимки городских домов и кварталов, где жили рабочие.

Отношение к современной фотографии лишь как к вспомогательному иллюстративному материалу приводило к тому, что мы часто не знаем имен авторов, сделавших тот или иной снимок. Среди фотографов, сотрудничавших с Московским областным краеведческим музеем в первой половине 1950-х годов и снимавших в том числе подмосковные города, можно назвать Д. Афанасьева и М. Бачурина. О Д. Афанасьеве, к сожалению, не удалось найти дополнительных сведений. В музее хранится более 400 его профессиональных фотографий, запечатлевших колхозы и совхозы, город Сталиногорск (ныне — Новомосковск Тульской области), природные объекты. М. Бачурин сотрудничал с Московским областным краеведческим музеем, где хранится более 200 его отпечатков различной тематики, сделанных в течение 1950-х годов. В конце 1950-х — начале 1960-х годов он публиковал свои репортажные снимки в московской областной газете «Ленинское знамя».

Из фотографов, чьи снимки поступили в музей в конце 1950-х — начале 1960-х годов, можно отметить Якова Гудкова[6] и Виктора Полунина, сотрудничавших в этот период с газетой «Ленинское знамя». Они также не специализировались на архитектурной съемке. Яков Иванович Гудков (1918–2006) стал печататься в конце 1930-х годов, в 1939 году его снимки разместили «Красная звезда» и «Пионерская правда». Во время Великой Отечественной войны он был военным фотокорреспондентом, потом сотрудничал с «Фотохроникой ТАСС», долгие годы печатался в центральных газетах, в 1950–1960-х годах публиковался в газете «Ленинское знамя». Яков Гудков в начале 1960-х годов снимал рабочих подмосковных заводов, работников колхозов и совхозов, делал репортажи о различных событиях из жизни Подмосковья, а также фиксировал виды подмосковных городов. Виктор Полунин в 1950-е годы наряду с «Ленинским знаменем» печатался в «Вечерней Москве» и позднее в качестве фотокорреспондента продолжал сотрудничать с центральными газетами и журналами.

Снимки подмосковных городов, зданий и сооружений выявлены автором данной статьи из общего массива изобразительного материала. Всего объектом рассмотрения стало около 150 фотографий. Изначально фиксация особенностей архитектуры не была целью их создания. Тем не менее на этих кадрах интересно представлены улицы подмосковных городов: дореволюционные одно- и двухэтажные кирпичные дома с суховатым дробным декором, деревянные особняки, прихотливо украшенные резьбой, здания в стиле конструктивизма. На фотографиях, за небольшим исключением, почти отсутствуют здания рабочих казарм, которые были приметой текстильных городков и поселков Подмосковья. Не отражены на снимках и деревянные дома, составлявшие в регионе до половины жилого фонда. Отдельной темой при комплектовании стал показ послевоенного строительства.

В конце 1940-х — начале 1950-х годов в городах Подмосковья оживилось жилищное строительство. Преобладали малоэтажные здания, что объяснялось во



Д. Афанасьев (?). Парк культуры и отдыха в Серпухове. 1953. Бромосеребряный отпечаток. 17,3 × 23,7. НВФ 13081. © Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим»

многом нехваткой и недостаточно высоким качеством строительных материалов[7]. Не хватало и средств механизации, стройку приходилось вести, как тогда отмечали, «полукустарными способами»[8]. На снимках, сделанных в разных городах, можно видеть такие двух- и трехэтажные дома. Рядовая застройка достаточно скромна, но многие здания по-своему выразительны. Их объединяет использование общих архитектурных приемов, но в то же время они сохраняют свою индивидуальность. Просматривая снимки, можно определить повторяющиеся элементы. Центральная часть фасадов выделялась небольшим фронтоном с круглым чердачным окошком в центре, такими же фронтонами могли быть отмечены и боковые ризалиты. Здания нередко венчали карнизы с консолями. Нижние этажи домов, отданные под магазины, имели витринные арочные окна или большие окна с лучковым завершением. Архитекторы часто практиковали полуциркульное завершение для окон второго этажа, чередуя их с обычными прямоугольными, что разбавляло монотонность гладких фасадов. Сравнительно редко встречаются большие квадратные окна — наследие конструктивизма, оставаясь только в школьных зданиях, где стремились обеспечить как можно больше света в классах.

При возведении зданий использовались различные строительные материалы, например кирпич или шлакоблочные камни. На фасадные стены в основном наносили штукатурку, лишь к середине 1950-х годов стали применять облицовочную керамическую плитку. Способом украшения фасадов при гладких стенах служили в том числе балконы. Как правило небольшие по размеру, часто сочетавшиеся с «французским» окном, они могли устраиваться на мощных консолях с волютами или с фигурными балясинами, не только оживляя вид дома, но и играя роль в озеленении города. И действительно, на снимках можно



Неизвестный автор. Гор. Электросталь. Улица Сталина. Дома, где живут трудящиеся завода им. Тевосяна. Кон. 1950-х — нач. 1960-х. Бромосеребряный отпечаток. 26 × 38,8. НВФ 16402/60. © Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим»



В. Полунин. Воскресенск.
Кон. 1950-х. Бромосеребряный отпечаток. 27,3 × 39.
НВФ 16200/18.
© Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим»

заметить высаженные на балконах цветы, но также и сохнущее белье, что вряд ли предусматривалось архитекторами для уличных фасадов.

Стремясь усилить внешнюю выразительность зданий, архитекторы активно обращались к классическому наследию, что позднее было охарактеризовано как «ретроспективные тенденции»[9]. На снимке новых домов на улице Ворошилова в Серпухове обращают внимание небольшие двухэтажные новые дома, которыми вполне мог быть застроен провинциальный русский город середины XIX века, созданный по «образцовому» плану[10]. Первый этаж их отделан «под руст», как и углы второго этажа. На втором этаже окна разделены пилястрами, сверху небольшой фигурный фронтон и ограждение крыши. Дома чуть отступают от красной линии улицы, и перед ними установлена невысокая ограда с квадратными рустованными столбами. Неизвестный фотограф сумел найти удачную точку съемки, расположив на снимке два здания по диагонали так, что хорошо видны детали главного и бокового фасадов ближайшего дома. Он задействовал естественное освещение для выделения архитектурных элементов, чем еще усилил привлекательность этих зданий. Отделка «под руст» первого этажа и пилястры достаточно часто использовались для украшения фасадов, пример этого можно видеть на снимке двух трехэтажных домов города Дедовска[11].

Здания ставились на небольшом расстоянии друг от друга, иногда их соединяла ограда и калитка, ведущая во двор. Ограда отделяла двор от улицы. В это время двор все больше терял хозяйственное значение, становясь местом отдыха и проведения досуга. Придать дворам новые функции пытались еще в соцгородках 1930-х годов, но оказалось, что большая часть их занималась сараями и другими хозяйственными постройками. По мнению архитекторов, это происходило из-за недостаточного благоустройства дворового пространства[12]. Облагораживать дворы предполагалось с помощью архитектуры малых форм — оград, скульптуры, беседок, садовых скамей, вазонов.

Ограды для отделения дворового пространства от улицы использовались не только при вновь построенных домах. На фотографиях четырехэтажных жилых домов[13], построенных еще в 1930-е годы у станции Фабричная в Раменском, видно, что территория вокруг них ограждена новой высокой ажурной решеткой (на более ранних снимках она отсутствует), входная группа оформлена колоннами и вазонами. Рядом с ведущей к воротам дорожкой также установлен на постаменте гипсовый вазон.

Как должны были выглядеть новые дворы, показано на снимках малоэтажного жилого квартала для рабочих завода им. Кагановича в городе Люблино (тогда еще не входившем в черту Москвы), сделанных знаменитым мастером фотографии Наумом Самойловичем Грановским (1910–1984)[14]. Это замкнутое уютное пространство с газонами, клумбами, садовыми диванами и даже фонтаном в центре большого внутриквартального двора. Двор освещен солнцем и заполнен людьми — девушки в легких платьях, мужчины в светлых рубашках, дети, играющие или с любопытством смотрящие на фотографа. Через обыденное и простое Грановскому удалось хорошо передать атмосферу радости мирной жизни, которой были полны 1950-е годы.

Сравнивая различные фотографии подмосковных улиц и домов, нельзя не заметить, как проигрывают снимки, какими скучными и однообразными они становятся, если их авторы не умеют использовать при постановке кадра солнечный свет. Но снимки подмосковных городов, которые находятся в фондах музея, как уже отмечалось, создавались самыми разными фотографами, в том числе любителями-краеведами. Эти авторы не всегда стремились выявить архитектурные особенности того или иного здания, скорее, они хотели просто создать общее представление о новой городской застройке. При отборе объекта съемки также играла роль его социальная значимость. При фотографировании книжного магазина в Серпухове[15] на первом этаже вновь построенного здания в центре внимания М. Бачурина оказалось оформление входа — портал с двумя полуколоннами по краям. Верхняя перемычка, соединяющая полуколонны и украшенная двумя розетками, прорезана посередине окном второго этажа, а по краям над ней причудливые, почти барочные завершения срезаны верхним краем кадра. Эта архитектурная деталь в целом не совсем удачна, и снимок не делает ее интереснее — он отображает лишь важный для города культурный объект.

Со временем объемы строительства увеличивались, росла этажность домов, усложнялся их архитектурный декор. Важная роль в архитектурной композиции



Я. И. Гудков. Электросталь. Вокзальная улица. Кон. 1950-х — нач. 1960-х. Бромосеребряный отпечаток. 30 × 23,6. НВФ 16390/24. © Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим»

отводилась зданиям, выходившим на перекрестки улиц. Четырехэтажный дом по улице Чкалова в Жуковском, с одноэтажной надстройкой в угловой части и башенкой над ней, снятый на фоне облачного неба так, что видны оба его фасада, выглядит в кадре М. Бачурина весьма представительно[16]. Интересно, что обращенные во двор фасады могли быть не менее выразительны, чем уличные, например кирпичный четырехэтажный дом по Московской улице в Жуковском с двумя двухъярусными верандами, которые завершали большие балконы с балюстрадой на уровне третьего этажа[17].

Пышность и помпезность, свойственная советской архитектуре первой половины 1950-х годов, проявилась в подмосковных городах в облике общественных зданий. В качестве примера можно привести Дворец культуры в Загорске (ныне — Сергиев Посад). На фотографиях, сделанных М. Бачуриным[18], он расположен по диагонали — главный фасад здания с портиком и колоннами и отдельно боковой фасад с колоннадой и пилястрами с капителями коринфского ордера. Перед зданием и в том и в другом случае видна легковая машина «Победа», используемая для оживления изображения, причем на первой фотографии она наполовину срезана боковой границей снимка, как бы «въезжает» в кадр. Тот же прием с «въезжающей» в кадр легковой машиной использует М. Бачурин и при съемке улиц города Жуковского, причем на снимках двух разных улиц это одна и та же «Победа». Советскую архитектуру первой половины 1950-х годов упрекали в излишней приверженности к русскому классицизму. Действительно, использование элементов этого стиля могло придать всему архитектурному пространству города классические черты, даже если в нем не было крупных, а лишь второстепенные сооружения. На снимке, посвященном развитию общественного транспорта, запечатлено небольшое здание автостанции в Серпухове, центральная часть которого оформлена в виде своеобразной лоджии с колоннами тосканского ордера[19]. Оно довольно сильно отличается от скромной деревянной автостанции Дмитрова, хотя последняя, кажется, тоже недавно построена[20]. Но в Дмитрове, который тогда в три раза уступал Серпухову по числу жителей, в этот период почти не велось новое строительство. В Серпухове же мы видим не только новые здания (которых относительно немного), но и попытку создания новой архитектурной среды. Такие же, как на автовокзале, тосканские колонны, собранные по четыре в две группы, оформляют вход в Парк культуры и отдыха. На фотографии с входом в парк три пары девушек; две из них, в светлых летних платьях, не только оживляют изображение, но и как бы подхватывают мотив белых колонн[21]. Классическими арками часто оформлялись входы в городские парки, скверы и сады, а когда такая арка завершала перспективу улицы, вся прилегающая часть пейзажа получала определенное настроение[22].

Несмотря на увеличение объемов строительства, жилья в городах, в том числе подмосковных, не хватало. В середине 1950-х годов были приняты известные правительственные постановления — «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (1955)[23] и «О развитии жилищного строительства в СССР» (1957)[24]. В первом из них подверглась резкой критике «внешне показная сторона архитектуры, изобилующая большими излишествами», в том числе «ничем не оправданные башенные надстройки, многочисленные декоративные колоннады и портики и другие архитектурные излишества, заимствованные из прошлого», в ущерб вниманию к внутренней планировке квартир, а также большой перерасход средств при строительстве. В постановлении предлагалось перейти от индивидуальных к типовым проектам, а число уже использующихся типовых проектов сократить, оставив лишь наиболее удачные. Постановление 1957 года, констатировав «неудовлетворительную обеспеченность населения жилищами», предписывало перейти на новые, экономичные проекты зданий — в четыре-пять этажей для городов и в два и три этажа для небольших городов и поселков, развивать домостроение из сборных конструкций заводского изготовления, а при внутренней планировке делать экономичные благоустроенные квартиры для одной семьи. В результате темпы строительства жилья существенно выросли. В конце 1950-х — начале 1960-х годов проблема жилищного строительства широко обсуждалась в прессе, на эту тему снимали фильмы и даже писали оперетты. Не остались в стороне и музеи, в том числе Московский областной краеведческий музей.

В конце 1950-х годов при показе размаха жилищного строительства в объектив фотографов попадало все возведенное за предыдущее десятилетие. Показательна в этом отношении фотография улицы Сталина в Электростали (ныне — проспект Ленина)[25]. В перспективе можно увидеть стоящие вдоль линии улицы пятиэтажные дома, отделанные облицовочной плиткой. Недавно высаженные деревья еще не заслоняют фасадов, архитектура которых, особенно расположенного ближе к зрителю здания, занимающего по ширине почти половину кадра, четко выявлена. Два

верхних этажа этого здания отделены от нижних карнизом и украшены пилястрами, строгий и четкий ритм которых смягчен небольшими балконами на консолях, сделанными на уровне четвертого этажа, и сандриками над тремя группами окон этого же этажа. Капители пилястр придают всему зданию торжественный вид, определяющий общее настроение снимка. На фотографии улицы города Лыткарино, снятой В. Полуниным, пятиэтажные дома конца 1930-х годов соседствуют с построенными в первой половине 1950-х пятиэтажными зданиями с эркерами. Одно из них имеет два небольших фронтона барочной формы[26].

Улица с новыми домами подмосковного Воскресенска на снимке[27], сделанном также В. Полуниным, замыкается зданием Дворца культуры постройки 1955 года с традиционной колоннадой. Вертикальной доминантой кадра служит четырехэтажный, с одноэтажной угловой надстройкой и башенкой жилой дом, с которого начинается на снимке правая сторона улицы. Тротуары отделяет от проезжей части широкая полоса зелени с деревьями и кустарником. Снимок сделан с довольно высокой точки, что позволяет хорошо разглядеть дома с правой стороны, несмотря на густую поросль молодых деревьев. При разработке планов новых районов архитекторы стремились предусмотреть периферийное расположение основных транспортных потоков, а центральные улицы проектировались в виде магистралей с бульварами[28]. На данном снимке оказались отражены сразу несколько характерных для того периода архитектурных и композиционных решений, которые в целом можно рассматривать как элементы нового облика подмосковного города, каким он представлялся в первой половине 1950-х годов. И в то же время многое из этого как раз и подверглось критике в 1955 году.

Со временем общее настроение снимков меняется. Фотографы стремятся показать не только уже возведенные новые дома, но и сам процесс строительства. Вместе с ними можно наблюдать, как растут новые этажи. На фото «Строительство жилых домов в Красногорске» каменщики заняты кирпичной кладкой[29], а на снимке, сделанном в Жуковском, происходит сборка дома из панелей[30].

Многие снимки 1960-х годов проникнуты пафосом созидания. Вот на фотографии «Строительство новых домов в гор. Жуковском» В. Полунина на первом плане строящийся крупноблочный дом, за ним несколько подведенных под крышу, но еще не отделанных крупноблочных и кирпичных зданий — новый квартал. Пятиэтажные дома поставлены так, что образуют большие квадратные дворы. Вертикальной доминантой служит строительный кран в центре кадра[31]. На снимке из Воскресенска[32] новые дома оказались изображены как бы в рамке из конструкций двух строительных кранов.



Неизвестный автор. Щелково, ул. Пушкина. Нач. 1960-х. Бромосеребряный отпечаток. 22,5 × 29,4. НВФ 16403/80.
© Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим»

Несмотря на различия в строительных материалах, отличительная особенность этих новых домов — их достаточно жесткая унификация. Как было записано в постановлении 1955 года, «советской архитектуре должна быть свойственна простота, строгость форм и экономичность решений»[33]. Осуществление этого тезиса на практике можно видеть на снимках начала 1960-х годов. При детальном сравнении различных домов заметны некоторые различия, но они минимальны. Балконы исключительно функциональны, и их размещение на фасаде исходит из внутренней планировки зданий.

Несмотря на простоту внешнего облика домов, выходящих на Вокзальную улицу в Электростали (ныне — улица Корешкова), Я. Гудкову удалось создать довольно эффектный снимок[34]. Снятый с верхней точки, он показывает просторную улицу, полную зелени. Широкие газоны и ряды высаженных деревьев и подстриженного кустарника отделяют проезжую часть от тротуара и тротуары от домов. Съемка города и его магистралей с такой высокой точки — прием, достаточно широко распространенный в данный период. Так сняты московские улицы и проспекты. Использовали этот прием фотографы и при съемке улиц других подмосковных городов, например новых домов в Истре[35]. Интересно, что Вокзальную улицу в Электростали с той же самой точки снял коллега Я. Гудкова по работе в «Ленинском знамени» А. Столяренко[36]. В отличие от Гудкова, выбравшего вертикальный формат, Столяренко остановился на горизонтальном и включил в кадр справа фрагмент дома на противоположной части улицы. Его снимок был размещен в газете «Ленинское знамя» в рубрике «Подмосковье сегодня», где в 1960 году периодически публиковались фотографии новых улиц и строящихся домов.

Хотя в левой части снимка Я. Гудкова еще можно видеть ограду, отделяющую внутриквартальное пространство от улицы, в организации дворов начал преобладать новый принцип. Дворы новых кварталов не огорожены, они открыты и непосредственно связаны с улицей, как на снимке «Щелково. Ул. Пушкина», отображающем жизнь в уже заселенных новых домах[37]. Присмотревшись к нему, можно заметить, что часть зданий выглядит совсем непривлекательно — грубоватые блоки, соединительные швы в пятнах раствора. Но в новом квартале уже живут люди — мальчишки вышли погонять мяч перед подъездом, молодая мама вывезла в коляске малыша на прогулку. Именно они оказываются в центре внимания фотографа.

В настоящее время дореволюционная застройка в Подмосковье сохраняется (конечно, не всегда и не везде) как часть культурного наследия, представляющего исторический интерес, и как привлекательный туристический объект. Постройки середины XX века редко имеют такой статус. Облик подмосковных городов, который формировался в 1950-е годы, стремительно уходит в прошлое. Исчезают не только дома, но и улицы-бульвары. Однако они сохранились на фотографиях, которые отражают городскую среду и дух своего времени.

Рассмотренные фотографии, создававшиеся разными авторами, как профессионалами, так и любителями, отличаются и по техническому уровню, и по художественным достоинствам. О художественных достоинствах того или иного кадра можно спорить, но ценность их как документальных свидетельств несомненна. Снимки, которые при комплектовании рассматривались как вспомогательный материал, теперь стали важным историческим источником.

---

[1] Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим» (Музей «Новый Иерусалим»). НВФ 16402/1-75.
[2] Там же. НВФ 16200/1-72.
[3] Там же. НВФ 16403/1-91.
[4] Там же. НВФ 16390/1-50.
[5] Там же. НВФ 16214/1-37.
[6] Гудков Яков Иванович // Бессмертный полк: [сайт]. URL: https://www.moypolk.ru:4443/soldier/gudkov-yakov-ivanovich (дата обращения: 07.12.2024).
[7] Всеобщая история архитектуры: в 12 т. Т. 12. Кн. 1. Архитектура СССР / под ред. Н. В. Баранова. М., 1975. С. 366.
[8] *Малахов Я. И., Пекарева Н. А.* Электросталь. М., 1963. С. 39.
[9] Города Подмосковья: в 3 кн. Кн. 1. М., 1979. С. 145.
[10] Музей «Новый Иерусалим». НВФ 13077.
[11] Там же. МОКМ КП 11633/20.
[12] *Малахов Я. И., Пекарева Н. А.* Указ. соч. С. 32.
[13] Музей «Новый Иерусалим». НВФ 11467/1, НВФ 11467/2.
[14] Там же. НВФ 11055, НВФ 11071.
[15] Там же. НВФ 13073.
[16] Там же. НВФ 14098.
[17] Там же. НВФ 14099.
[18] Там же. НВФ 15285/1, НВФ 15285/3.
[19] Там же. НВФ 13000.
[20] Там же. НВФ 14208.
[21] Там же. НВФ 13081.
[22] Там же. МВК КП 30032.
[23] Об устранении излишеств в проектировании и строительстве. Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР 4 ноября 1955 года. М., 1955. 14 с.
[24] Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР. О развитии жилищного строительства в СССР // Собрание Постановлений Правительства Союза Советских Социалистических Республик. 1957. № 9. Ст. 102. С. 332–348.
[25] Музей «Новый Иерусалим». НВФ 16402/60.
[26] Там же. НВФ 16200/7.
[27] Там же. НВФ 16200/18.
[28] *Малахов Я. И., Пекарева Н. А.* Указ. соч. С. 50.
[29] Музей «Новый Иерусалим». НВФ 16200/14.
[30] Там же. НВФ 16200/2.
[31] Там же. НВФ 16200/13.
[32] Там же. НВФ 1640⅜6.
[33] Об устранении излишеств в проектировании и строительстве. С. 11.
[34] Музей «Новый Иерусалим». НВФ 16390/24.
[35] Там же. НВФ 1640⅜9.
[36] Ленинское знамя. 1960, 15 сентября. № 217 (123520).
[37] Музей «Новый Иерусалим». НВФ 1640⅜0.

К. Ч. Муртузова

Архитектура в фотографиях «Ленинградского цикла» Бориса Кудоярова (из собрания РОСФОТО)

Фотографии «Ленинградского цикла» Бориса Кудоярова в 2005 году одними из первых поступили в собрание Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО. Коллекция насчитывает 292 единицы хранения: 200 бромосеребряных отпечатков и 92 пленочных негатива. Фотографии сняты фоторепортером Борисом Кудояровым в блокадном Ленинграде в 1941–1944 годах, напечатаны автором в 1970-х и имеют надписи и пометки на оборотных сторонах. Негативы, отражающие тему памяти, созданы фотографом в конце 1960-х — начале 1970-х годов.

Борис Павлович Кудояров (1898–1973) — мастер советского фотоискусства, проделавший творческий путь от фотолюбителя до профессионала. Приемами съемки в ателье он овладел под руководством Абрама Петровича Штеренберга (1894–1978)[1]. Начал фотографическую деятельность в 1925 году в качестве спортивного фоторепортера в журнале «Физкультура и спорт»[2]. Работал фотокорреспондентом в газете «Советский спорт»[3], агентствах «Руссфото»[4], «Унионфото»[5], «Фотохроника ТАСС»[6]. В 1930–1931 годах входил в группу «Октябрь» вместе с новаторами советской авангардной фотографии Александром Михайловичем Родченко (1891–1956) и Борисом Всеволодовичем Игнатовичем (1899–1976), оказавшими на Бориса Кудоярова сильное влияние, которое особенно отразилось на принципах композиционного построения кадров[7]. В 1931 году стал фоторепортером агентства «Союзфото», в 1933 году — газеты «Известия», позже — «Комсомольской правды», где его и застиг первый день Великой Отечественной войны[8]. В качестве военного фотокорреспондента стал освещать события на северо-западном направлении.



Б. П. Кудояров. Автопортрет. Ленинград. 1942 (печать 1970-х). Желатиносеребряный отпечаток. 11,9 × 9,3. КП 8/001. © РОСФОТО

Борис Кудояров прибыл в Ленинград в день начала блокады, 8 сентября 1941 года[9], и проработал в городе все 872 дня осады, находясь в самом центре событий вместе с воинами-защитниками[10]. За этот период было создано около 3000 кадров[11], охвативших основные этапы блокады: эвакуацию, оборону, прорыв, снятие. Фоторепортер отразил сцены из жизни города-фронта глазами участника. Сила этих снимков заключена в правде, в документальной составляющей фотографии. Кадрами из фотолетописи блокадного Ленинграда, начиненными «огромной взрывной эмоциональной силой»[12], проиллюстрировано множество книг[13]. «Ленинградская серия» Бориса Кудоярова, впоследствии ставшая циклом, является классикой военной фотожурналистики и, помимо исторической ценности, обладает яркой художественной выразительностью. Фотография как искусство имеет уникальную способность «замораживать» мгновения времени. В этом контексте многие работы воплощают понимание событий через архитектурное наследие. Разрушения и внешний вид ленинградских улиц становятся важной частью исторического нарратива.

При создании «Ленинградской серии» Борис Кудояров акцентировал внимание не только на фиксации внешнего облика города, но и на том, как архитектурные образы взаимодействуют с состоянием его жителей. Фотокорреспондент стал одним из ключевых мастеров блокадного времени, способных уловить атмосферу, царившую в Ленинграде в эти дни. Его труды наполнены и документальными изображениями, и художественными интерпретациями архитектуры. Борис Кудояров использовал фотографию не просто как инструмент для фиксации, а как средство для создания исторического свидетельства. На одном из кадров — поврежденный взрывом автомобиль, неподалеку — военный с перебинтованной головой, люди, перебегающие проспект 25-го Октября (ныне — Невский) и направляющиеся к трамваю. Снимок сопровождает авторская надпись: «Моя машина, а я снимаю артобстрел», которая олицетворяет работу фотокорреспондента, разделявшего с ленинградцами судьбу[14].

Основная задача фотографа в условиях блокады заключалась не только в документировании фактов, но и в способности передать смысл и эмоции момента. Борис Кудояров умело использовал архитектурные формы, чтобы



Б. П. Кудояров. Ленинград в блокаде. Встреча двух патрулей, двух поколений. Ленинград. 1942 (печать 1970-х). Желатиносеребряный отпечаток. 16,4 × 23,7. КП 8/005. © РОСФОТО

обозначить контраст между красотой города и ужасающей реальностью блокады. Это наводит на мысль о том, что архитектура может стать символом как страданий, так и надежды. Снятые сцены из жизни осажденного Ленинграда отражают гнетущую атмосферу и в то же время мужественность, стойкость его жителей. На фотографиях запечатлены защитники города: военные, патрульные, комсомольцы, дозорные противовоздушной обороны, регулировщики дорожного движения, а также военная техника: танки, идущие на фронт, газгольдеры для заправки аэростатов воздушного заграждения, сооружения ПВО. Быт горожан изображен сценами добычи воды, заготовки топлива, тушения пожаров, снегоуборочными работами. На кадрах показаны улицы города, здания с заклеенными окнами, трамваи, проезжающие мимо противотанковых заграждений, заснеженные троллейбусы, разрушенные артиллерийскими обстрелами дома. Фотографии передают атмосферу жизни города-фронта, непоколебимо претерпевающего трудности[15]. В «Ленинградской серии» можно выделить тему, посвященную облику осажденного города, включающую виды его улиц. Фотографии хоть и сняты с репортажной быстротой, но «воспринимаются как глубоко осознанные произведения»[16]. Архитектура становится символом не только Ленинграда, но и человеческой стойкости, заставляя задуматься о значении потерянного и сохранившегося, напоминая о том, что даже в самые мрачные времена зодчество продолжает быть свидетелем истории. Особого внимания заслуживает построение композиции и внутрикадрового пространства на снимках Бориса Кудоярова. Автор, запечатлевая зенитные орудия, расположенные в городе, строит кадр таким образом, что в нем присутствуют и укрытый деревянными досками «Медный всадник» на площади Декабристов (ныне — Сенатская), Адмиралтейская и Университетская набережные. Удивительно, что Борис Кудояров, родившийся не в Ленинграде, выразительно показывает зрителю



Б. П. Кудояров. Улица блокадного города. Ленинград. 1942 (печать 1970-х). Желатиносеребряный отпечаток. 18,1 × 23,9. КП 8/139. © РОСФОТО

основные достопримечательности, в которых сам плохо ориентируется. На оборотной стороне фотографии одна из надписей гласит: «Ленинград. 1942. Марсово поле», но уже в более позднее время зачеркнута и исправлена на «пл. Декабристов».

Снимок под авторским названием «На набережной Невы» демонстрирует танк, проезжающий по Дворцовой набережной, с которой открывается вид на Заячий остров и Петропавловский собор. Фотография «На страже неба» показывает группу военных у прожекторной установки, расположенной на Петропавловской крепости, на заднем плане — Петропавловский собор. Кадр «Ленинградский пейзаж» охватывает размещенные сооружения ПВО на стрелке Васильевского острова, Ростральную колонну, купол Исаакиевского собора и Адмиралтейство. «Встречу двух патрулей, двух поколений» Борис Кудояров снимает на Дворцовом мосту на фоне Зимнего дворца и сопровождает снимок надписью: «...старых Кировских рабочих и молодых моряков». Подобной по композиции является фотография «Группа матросов на Дворцовой набережной», на которой вооруженный военный патруль снят с видом на Петропавловскую крепость. К этой группе снимков относится и «Комсомольцы Кировского завода» — мужчины, вооруженные винтовками, идут строем по набережной реки Фонтанки. А на фотографии «Новобранцы на Свердловской набережной» многочисленная группа мужчин сидит на тротуаре у крейсера «Аврора». Еще один пример — «Защитники Ленинграда», где автор запечатлел молодую женщину и моряка, награжденных медалями «За оборону Ленинграда», на фоне Адмиралтейства. Фоторепортер создает поэтический рассказ о тех, кто ходил по этим улицам, об их переживаниях.



Б. П. Кудояров. Урок продолжается. Ленинград. 1942 (печать 1970-х). Желатиносеребряный отпечаток. 25 × 16,5. КП 8/143. © РОСФОТО

Борис Кудояров выстраивает композицию, делая архитектуру центром внимания. Его фотографии показывают, как улицы Ленинграда меняют свой внешний облик, становясь городом-фронтом. Снимки, изображающие поврежденные артобстрелом здания, передают ощущение утраты и печали. Фотография «Новый Эрмитаж. Последствия артобстрела» демонстрирует разрушенный снарядом портик южного фасада здания Нового Эрмитажа. Могучие фигуры атлантов изображены в таком ракурсе, что создается впечатление, будто их привычное бремя стало непосильной ношей. Борис Кудояров умело использует свет и тени, контрасты, чтобы показать архитектуру не просто как физическую структуру, а как носитель человеческих переживаний.

Снимок «Блокадный Невский проспект» иллюстрирует работу автора с текстом. Кадр поделен автором на две части. Слева — надпись «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна», размещенная на стене здания по улице Софьи Перовской (ныне — Малая Конюшенная). Справа — открывающийся вид на проспект 25-го Октября и Гостиный Двор. Записи на обороте фотографии гласят: «Ленинград 1942. Невский», «Гост. Дв. 1-ый раз горел 24 янв. 42 г.». Несмотря на неточность датировки (пожар в Гостином Дворе продолжался с 12 по 14 января 1942 года[17]), можно предположить, что автор создал снимок в попытке запечатлеть Гостиный Двор после пожара. Идентичная надпись отражена на фото «Улица блокадного города». В правой части — листовки с патриотическими призывами, наклеенные на стену дома, расположенного на пересечении Рязанского переулка и Лиговской улицы (ныне — Лиговский проспект). В левой части — прохожие и колокольня Крестовоздвиженского собора на заднем плане.

Фотография «Блокадный Невский проспект», более известная под другим названием — «Тихий ход», несколько иного плана по смыслу, но также отражает работу автора с текстовыми символами. Мальчики едут на самокатах по улице Марата мимо деревянного забора с надписью «Тихий ход. Опасно. Неразорвавшаяся бомба», которая коррелируется с рекламными вывесками на зданиях. В этом кадре тяжелые будни блокадного города сочетаются с детской непосредственностью, ребячеством. Его полная противоположность — снимок «Урок продолжается», где группа детей слушает учительницу, читающую книгу на крыльце разрушенной школы.

В этих снимках можно обозначить тему детства в «Ленинградской серии» Бориса Кудоярова, которая отражена и на фотографии «Улица блокадного города». На ней группа детей в сопровождении учительниц проходит мимо висящего на стене дома агитационного плаката «Воин Красной Армии, спаси!» Виктора Борисовича Корецкого (1909–1998). Изображение защищающей ребенка женщины на плакате перекликается с оберегающими детей взрослыми, присутствующими на снимке Кудоярова. Удачный кадр приводит к усилению смысла плаката и роли агитационной фотографии. Образ ребенка в блокадном городе возникает и на фотографии «Ленинград в блокаде», где на разрушенном артобстрелом доме 107 на пересечении Лиговской и



Б. П. Кудояров. Ленинград в блокаде. Ленинград. 1942 (печать 1970-х). Желатиносеребряный отпечаток. 26,1 × 18,2. КП 8/161. © РОСФОТО

Разъезжей улиц висит плакат «Смерть детоубийцам» В. Б. Корецкого. На снимке «Конец войны» предупреждающую об угрозе надпись «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна», размещенную на зданиях блокадного города, стирают. Молодая женщина с младенцем на руках дополняет композицию кадра и словно свидетельствует о спокойном и защищенном положении Ленинграда. Данный вариант снимка является наиболее удачным, хотя сохранились и другие кадры, на которых женщина с ребенком не присутствует. Еще одной из отличительных работ, содержащих «драматизм сюжета и своеобразное сочетание планов»[18], является фотография «Жители города и военнослужащие читают текст приказа войскам Ленинградского фронта о снятии блокады Ленинграда». Кадр делится на три составляющие: группа лиц, радующихся освобождению города, визуальный текст и вид проспекта 25-го Октября и Адмиралтейства. Борис Кудояров, снимая Ленинград в годы блокады, сопереживает городу и его жителям, помещая на первый план композиции человека как главного героя снимков. Автор добивается сильных образов, запечатлевая моменты единения жителей с городом. Фоторепортер остается верен своим принципам, изложенным еще на заре творческой карьеры: «Нейтрального и безразличного отношения к снимаемому быть не может. Фото, как и все то, что идет в массы, не может быть сейчас аполитичным. Те агитационные возможности, которые заложены в фото, как в изобразительной информации, должны быть выявлены с предельной чуткостью и силой»[19].

Излюбленным местом съемки у Кудоярова является главная магистраль города — проспект 25-го Октября. Здесь разворачиваются многие сюжеты: жители блокадного Ленинграда изучают агитационные плакаты и читают последние известия с фронта, смотрят выставку на колоннаде Казанского собора, покупают абонементы на концерты филармонии, набирают питьевую воду у водозабора вблизи Гостиного Двора, проводят уборочные работы, спасаются во время артобстрела у Аничкова моста, везут на самодельных санках завернутые в простыни тела.

Часто снимаемый Исаакиевский собор открывается с постановочных фотографий: «ПВО. Пост № 1 — Исаакиевский собор», «Девушки — бойцы ПВО», «Вместо роз — капуста». На снимке «Залп по вражеским самолетам» запечатлен сквер на площади Декабристов, отряд ПВО, артиллерийское орудие, клубы дыма на фоне очертаний Исаакиевского собора в ночном небе. Также Кудояров фотографирует виды города со смотровой площадки Исаакия.

Преобладание видов главных улиц и проспектов, а также значимых зданий в кадрах Бориса Кудоярова можно объяснить спецификой съемки военного времени. Автор запечатлел и залпы праздничного салюта в честь снятия блокады 27 января 1944 года в ночном небе на стрелке Васильевского острова. В фоторепортаже о жизни блокадного Ленинграда фотокорреспондент выделяет особую связь между военной хроникой города, его архитектурой и людскими судьбами, что становится основой всей «Ленинградской серии».

Архитектура всегда играла значительную роль в формировании идентичности города. Каждое здание в Ленинграде, от величественных дворцов до скромных домов, обладает своим характером и в дни блокады служило не только фоном жизни горожан, но и свидетелем их трагедии, показывая и разрушения, и дух борьбы, кодирующий вековые архитектурные формы. Кудояров использовал архитектуру как важный инструмент, позволяющий передать состояние города, как носитель переживаний блокадного времени. Трагическая эпоха оставила глубокий след не только в истории, но и в архитектуре города, отражая уязвимость культурного наследия. Снимки мастера не просто представляют изменения в архитектуре Ленинграда, а служат важным источником информации о жизни людей в условиях блокады. Еще в довоенное время о Кудоярове писали, что «самая сильная сторона его работ — в репортерских достоинствах снимков»[20]. Каждая фотография — это окно в прошлое, где можно увидеть взаимодействие архитектуры и человеческих судеб. Архитектура Ленинграда проявилась как участник трагедии, где след от осколков артиллерийских снарядов по сей день напоминает о невыносимых условиях жизни, отваге и героизме людей.

В «Ленинградской серии» Бориса Кудоярова трудно не почувствовать несгибаемую волю людей, которые, несмотря на физическую и эмоциональную истощенность, продолжали бороться за жизнь. Архитектура Ленинграда, когда-то олицетворявшая величие города, в работах мастера использовалась для передачи мессианской идеи о выживании, визуальное пространство вошло в контекст личной борьбы. Образы уцелевших или восстановленных строений превращаются в символы надежды и стойкости, архитектурные формы — в универсальные знаки борьбы



Б. П. Кудояров. Мемориал «Разорванное кольцо». Ленинград. Кон. 1960-х — нач. 1970-х. Черно-белый негатив, триацетатная пленка. 2,4 × 13,6; 3,4 × 13,7. КП 8/204. © РОСФОТО

и мужества. Борис Кудояров в послевоенные годы продолжал создавать работы на тему блокады Ленинграда, превращая таким образом серию в цикл. Фотограф снимал произведения монументального искусства, увековечившие подвиг города и его жителей. В конце 1960-х — начале 1970-х годов он запечатлел мемориальные комплексы на Дороге жизни. Фотокорреспондент снимал мемориал «Разорванное кольцо», памятник «Лемболовская твердыня», памятные километровые столбы на Дороге жизни и монумент «Катюша», входящие в состав «Зеленого пояса Славы Ленинграда».

Город переживал за годы блокады и последующие десятилетия процесс трансформации. Фотокорреспондент создал нарративы, в которых культурное наследие Ленинграда становится центральным элементом. Рассматривая снимки, зритель погружается в размышления о прошлом и настоящем города. Фотографии Бориса Кудоярова, запечатлевшие архитектуру блокадного Ленинграда, являются мощным свидетельством времени, в котором они были созданы, они значимы и актуальны для будущих поколений.

---

[1] *Александров С.* Творческие профили. Фоторепортер большой сноровки // Советское фото. 1934. Вып. 3. С. 23.
[2] Борис Кудояров. Лицо Блокады: каталог выставки / сост. А. В. Максимова. СПб., 2006. С. 4.
[3] *Июльский Р. В.* Заметки к портрету друга. Памяти Бориса Кудоярова // Советское фото. 1973. Вып. 9. С. 25.
[4] *Дыко Л. П.* Борис Кудояров. Серия «Мастера советского фотоискусства». М., 1975. С. 16.
[5] Там же. С. 16.
[6] *Июльский Р. В.* Заметки к портрету друга... С. 25.
[7] Борис Кудояров. Лицо Блокады: каталог выставки. С. 4.
[8] *Дыко Л. П.* Указ. соч. С. 16.
[9] Там же. С. 17.
[10] *Июльский Р. В.* Заметки к портрету друга... С. 26.
[11] *Дыко Л. П.* Указ. соч. С. 21.
[12] *Чудаков Г. М.* Фотолетопись Великой Отечественной... // Советское фото. 1985. Вып. 5. С. 7.
[13] Блокадная фотография, 1941–1944: альбом к выставке «Лицо Блокады» / авт.-сост. А. В. Максимова. СПб., 2024. С. 11.
[14] Ленинград. Блокада. Подвиг: фотоальбом / сост. Ю. А. Гальперин и др. Л., 1984. С. 18.
[15] *Ганшин В. И., Сердобольский О. М.* Одна секунда войны. Л., 1983. С. 238.
[16] *Июльский Р. В.* Заметки к портрету друга... С. 26.
[17] *Буров А. В.* Блокада день за днем. Л., 1979. С. 122.
[18] *Июльский Р. В.* Посторонитесь, годы! К 35-летию творческой деятельности Бориса Кудоярова // Советское фото. 1962. Вып. 2. С. 21.
[19] *Кудояров Б. П.* Соцсоревнование — в помощь низовым фотокружкам // Советское фото. 1929. Вып. 23. С. 716.
[20] *Александров С.* Указ. соч. С. 23.

И. В. Никитина

«Альбом проектов Управления главного архитектора г. Севастополя» 1947 года — свидетельство рождения новой архитектуры послевоенного города

Восстановление Севастополя в 1944–1954 годах вошло в историю города как «третий подвиг севастопольцев», став поистине всенародным делом, — в нем приняли участие представители 48 регионов СССР. Архитектурный облик послевоенного города создавали архитекторы из Москвы и Ленинграда; новые жилые дома и общественные здания, реконструированные улицы центра Севастополя стали образцом советской архитектуры 1940–1950-х годов, интересными объектами культурного наследия. Вопросы возрождения Севастополя нашли отражение в фондах и проектах Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. Так, в 2024 году, к 80-летию начала восстановления города, автором статьи была организована выставка «Возрождение Севастополя», подготовка к которой вызвала необходимость дополнительного изучения фондовой коллекции, включая и фотодокументы.

Были обследованы материалы, помещенные в «Альбом проектов Управления главного архитектора г. Севастополя» 1947 года, а также хранящийся под тем же инвентарным номером альбом архитектора Ю. А. Траутмана, датированный 1946 годом (его материалы в статье не рассматриваются)[1]. Альбомы поступили в 1995 году из семейного архива Юрия Андреевича Траутмана (1909–1986), архитектора-градостроителя, главного архитектора Севастополя (1945–1951), Ашхабада и Владивостока, председателя правления Приморской организации Союза архитекторов СССР, заслуженного архитектора РСФСР (1969).

Альбомы состоят из частично проклеенных прошнурованных листов картона размером 20 × 31 см (первый альбом — из 42 листов серого цвета, второй — из 25 листов белого цвета) с наклеенными на них фотоотпечатками, в обложке из темного плотного картона. Форзац оклеен бумагой с орнаментом в зеленоватых тонах. На обложке первого альбома можно прочитать: «Альбом проектов, 1947 год». Первый содержит 44 фотоотпечатка, второй — 23 снимка[2]. Отпечатки черно-белые, размытые, размеры нестандартные: вертикаль от 4 до 17 см, горизонталь от 10 до 24 см. Кадры можно условно разделить на четыре группы: 1) фотоснимки чертежей проектов; 2) пересъемка эскизов проектов строений и районов; 3) фото реальных объектов; 4) фото архитектурно-строительной выставки.

Первая группа снимков представлена, в частности, фотокопией чертежа жилого дома по Портовой улице (район железнодорожного вокзала Севастополя); проект был разработан архитектором Н. Н. Сдобняковым, но не реализован. Из второго, условного раздела можно выделить фото эскиза здания городской гостиницы на 250 мест (проект разработан архитекторами Ю. А. Траутманом и М. К. Ушаковой). Третий раздел представлен, в частности, фотографией разрушенного здания Жилкомбината (корпус на углу улиц Большой Морской и Шмидта). Открывается альбом фотографией «Перспектива центра, г. Севастополь, 1947 г.» (авторы проекта — архитекторы Ю. А Траутман, В. М. Артюхов; соавторы — архитекторы Н. Н. Сдобняков, Г. Г. Швабауэр, В. П. Петропавловский, М. К. Ушакова, инженеры А. Г. Сошников, С. П. Леви). Фотоснимок показывает основные проработки размещения объектов в районе площади Ленина (ныне — Нахимова), начала улицы Ленина, части Центрального городского холма, проспекта Нахимова, оформления прибрежной зоны в районе Приморского бульвара, где планировалось оставить здание бывшей водной станции «Динамо» (выполнено), а также разместить на площади монумент (скорее всего, довоенный памятник В. И. Ленину на месте снятого в 1928 году памятника П. С. Нахимову). Проработаны основные черты Синопской лестницы. Вопрос вызывает рисунок здания на городском холме. В современном Севастополе в том месте, где его предполагали возвести, отсутствуют похожие строения, сведений о планировавшемся здании пока не выявлено[3].

Что касается проектов, которые представлены в альбоме, то обратимся прежде всего к фотографиям, отображающим здание Центральной городской библиотеки им. Л. Н. Толстого. Это снимки чертежей планов второго и третьего этажей, первого этажа, эскиза бокового фасада здания (подпись на снимке: «Городская библиотека. I вариант»), эскиза главного фасада (подпись: «по Нахимовскому проспекту»). Такое указание позволяет предположить, что первоначально размещение нового здания библиотеки планировалось осуществить на современном проспекте Нахимова. Проект был подготовлен в 1947 году в Архитектурно-проектной мастерской при Управлении главного архитектора (творческий руководитель — Ю. А. Траутман, начальник мастерской — И. А. Брауде, автор проекта — архитектор М. К. Ушакова). Строительство здания на улице Ленина, 51, было начато в 1949 году, завершены работы в 1952 году.

Фотографии эскизов проекта здания характеризуют все его архитектурные элементы. Ушакова спроектировала здание асимметричным — буквой Г; главный фасад оформлен круглой башней, на уровне первого этажа с аркадами, второй этаж — с полукруглой колоннадой, выдвинутой вперед от основного объема здания. Башню должна была венчать куполообразная крыша с небольшим шпилем. Боковой фасад на снимке «Городская библиотека. I вариант» планировался глухой стеной, с небольшим балконом на уровне второго этажа. Далее шла пристройка, которая оформлялась аркадой на уровне первого этажа, второй этаж представлял собой открытую балюстраду с колоннами[4]. Сравнение фотографий проекта здания из альбома с современным видом библиотеки показало, что от первоначального проекта при его строительстве значительно отошли.

Большое влияние на этот проект, безусловно, оказала смена месторасположения. Даже будучи видоизмененным, объект во многом воплощает идеи его автора, Марии Константиновны Ушаковой (1915–1997), выпускницы



Неизвестный автор. Перспектива центра. Севастополь. Из «Альбома проектов Управления главного архитектора г. Севастополя». Севастополь. 1947. Черно-белая фотография с рисунка проекта арх. Ю. А. Траутмана и В. М. Артюхова (в соавторстве с арх. Н. Н. Сдобняковым, Г. Г. Швабауэром, В. П. Петропавловским, М. К. Ушаковой, инж. А. Г. Сошниковым, С. П. Леви). 12,4 × 23,6. ГМГООС. КП 70759. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

Московского архитектурного института и супруги Ю. А. Траутмана, автора проекта гостиницы «Севастополь», главного архитектора города в 1945–1950 годах.

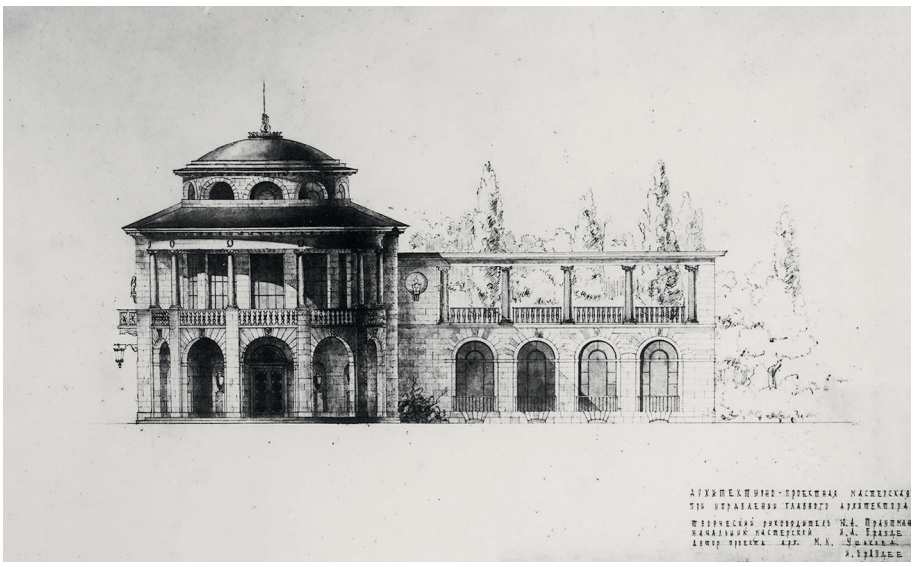
Строительство Жилкомбината было начато в 1930 году. В годы Великой Отечественной войны все здания, расположенные на территории этого квартала, были разрушены. В 1946–1947 годах архитекторы Ленинградского отделения Всесоюзного треста «Горстройпроект» А. С. Уразов и А. М. Хабенский по заказу Севастопольского морского завода им. С. Орджоникидзе разработали проект восстановления Жилкомбината № 1 завода № 497 в Севастополе по Большой Морской улице, 50/60. Восстановление корпусов было завершено в 1950 году[5].

Жилкомбинат в альбоме представлен двумя фотографиями корпуса В, расположенного на перекрестке улиц Большой Морской и Шмидта: разрушенного сооружения и эскиза проекта его восстановления (реконструкции). Снимки подтверждают полную смену архитектурного облика комплекса жилых строений, расположенных в квартале улиц Большой Морской, Адмирала Октябрьского, Очаковцев и Шмидта. Вместо аскетических зданий с вытянутыми окнами в подъездах с вертикальной ориентацией общего строительного объема в стиле конструктивизма архитекторы применили плавные протяженные линии стен, завершающихся вверху щипцами, оформление угловой части в виде закругленной ниши с элементами аркад и полуколоннами, что характерно для сталинского ампира. Сравнение фото эскиза проекта корпуса В с современным видом позволяет утверждать, что при его реализации значительных дополнений и изменений не было[6].

Интерес представляет немного размытое фото рисунка «Клуб за Комсомольской балкой (на Корабельной стороне (главный фасад))». Автор — архитектор Ситникова. Представлен общий вид центрального фасада, архитектурные детали его оформления прорисованы условно. Из рисунка становится ясно, что вход проектируемого клуба должен был представлять симбиоз фронтона с колоннами и портика. Клуб должен был располагаться в районе Ушаковой балки (в довоенные годы именовалась Комсомольской) на Корабельной стороне в 2 км к востоку от мыса Павловский. Однако в современном городе в этом районе нет никаких клубных строений. По оформлению фасада проект напоминает главный фасад бывшего клуба Севастопольского морского завода (ныне — центральный клуб культурного комплекса «Корабел»), расположенного рядом с территорией предприятия по Рабочей улице. В альбоме также представлено фото заднего и боковых фасадов здания[7].

Среди фотокопий чертежей проектов, разработанных архитекторами Севастополя в 1947 году, следует отметить фотографию чертежа жилого дома № 32 (30) по Большой Морской улице (проект архитектора Г. Г. Швабауэра). На ней можно видеть проработку центрального и боковых фасадов, лестничных пролетов, планировку внутренних помещений, использование руста на уровне первого этажа. Также первый этаж оформлен аркадой (в арки вписаны окна), второй и третий этажи имеют угловые балконы, несколько утопленные вглубь фасада, и частично оформлены колоннами. Применение проекта, возможные его переработки требуют уточнения, поскольку ни один из обследованных домов на данной улице такому виду не соответствует. Жилой дом № 32 по Большой Морской улице выглядит несколько иначе, дом № 30 имеет дату постройки 1917 год (т. е. после войны его облик восстановили близко к довоенному)[8].

Продолжая рассматривать проекты зданий на Большой Морской улице в Севастополе, можно отметить фотографии двух рисунков, запечатлевших проект



Неизвестный автор. Городская библиотека. Фасад по Нахимовскому проспекту. Из «Альбома проектов Управления главного архитектора г. Севастополя». Севастополь. 1947. Черно-белая фотография с рисунка проекта арх. М. К. Ушаковой (рук. арх. Ю. А. Траутман, нач. мастерской И. А. Брауде). 10,4 × 16,6. ГМГООС. КП 70759. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

жилого дома № 36 с фасадов по Большой Морской и улице 17-го Ноября. Снимки содержат подпись, что он выполнен в Архитектурно-проектной мастерской при Управлении главного архитектора Севастополя архитектором Л. М. Соколовой. Анализ эскиза показал, что проект жилого дома не стали нагружать малыми архитектурными формами, ограничившись использованием руста на уровне первого этажа, фигурным оформлением окон, минимальным применением балконов и колонн. При сравнении проекта с реально построенным домом сделан вывод, что в целом проект был осуществлен, однако сейчас дом имеет следы перестроек[9].

К первоначальным разработкам, претерпевшим впоследствии значительные изменения, относится проект упомянутой городской гостиницы на 250 мест. Он представлен тремя фотографиями рисунков главного и южного фасадов и общего облика части здания, вписанного в пространство центра Севастополя. Гостиница по проспекту Нахимова была построена в 1950-е годы: первая очередь была сдана в 1952-м, окончательно работы завершены к 1958 году. Сравнение ее здания с представленными в альбоме фотографиями позволяет предположить, что в процессе проектирования объекта его переработали полностью, сделав линии более строгими, а оформление более торжественным. Снимок рисунка главного фасада демонстрирует — первоначально планировалось более стандартное оформление строения, более глухие стены, минимум колонн, основной архитектурный прием — эклектика оконных проемов, верхний этаж типа мансарды[10].

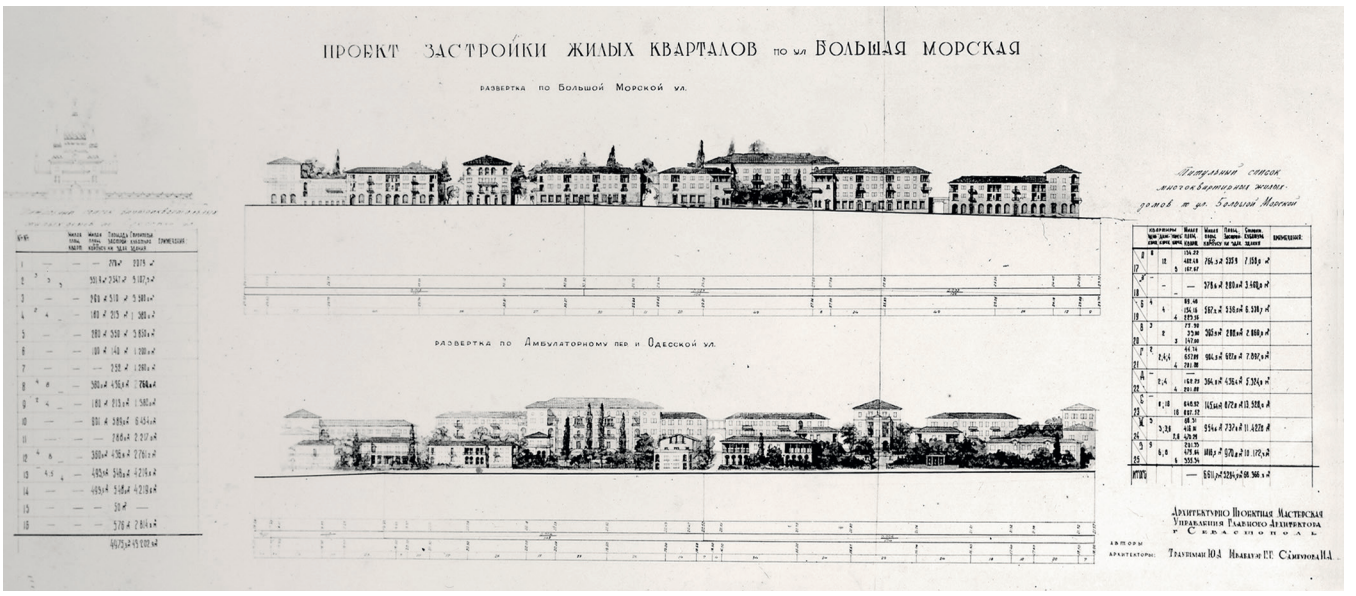
Переработанный проект гостиницы «Севастополь» был подготовлен архитекторами Ю. А. Траутманом и Е. Г. Ставинским. Построенное здание имело лучшие элементы послевоенной севастопольской архитектуры. По сравнению с первыми разработками линии здания были сделаны более плавными, от массивной угловой башни отказались. Здание состоит из двух трехэтажных корпусов, выполненных в форме буквы П, которые повторяют уступы террасного рельефа. Особенно выделена объемно-пространственная композиция западного корпуса, состоящего из трех сопряженных объемов: южного (прямоугольного) и северного (со скругленным углом), соединенных прямоугольным выступающим объемом с террасой на уровне второго и третьего этажей.

Восточный фасад здания отличается симметричной композицией с выраженной осью главного входа. Здесь использована характерная для построения XIX века вертикальная ритмика оконных проемов: на первом этаже — широкие полуциркульные, на втором — прямоугольные французские, а на третьем — прямоугольные окна. Главный фасад (выходит на проспект Нахимова) украшен портиком с пышной коринфской колоннадой, поддерживающей большой балкон с балюстрадой. Фасад со стороны набережной Корнилова раньше украшала глубокая открытая терраса на уровне второго этажа, позднее при организации ресторана «Бригантина» (около 1980-х) ее закрыли, оставив только балкон с колоннадой коринфского ордера, сейчас там расположен ресторан «Севастополь». Фасад по улице Айвазовского украшают множество балконов и колонны.

Двумя фотографиями представлена еще одна разработка, которая, несмотря на архитектурные достоинства, стала лишь основой для дальнейшего проектирования здания Судостроительного техникума на улице Гоголя (автор Б. Я. Митник)[11]. В существующем комплексе зданий Севастопольского государственного университета нет представленной на фото рисунка помпезной башни, напоминающей по форме маяк, однако общие линии здания, оформление фасада и оконных проемов были сохранены.

Еще один снимок отобразил эскиз проекта застройки жилых кварталов с разверткой по оси Большой Морской и со стороны Одесской улиц (архитекторы Ю. А. Траутман, Г. Г. Швабауэр, И. А. Самбурова). Кроме эскиза застройки, в целом воплощенной в жизнь, снимок интересен тем, что содержит титульный список жилых домов по Большой Морской улице с указанием количества квартир в каждом по видам (одно-, двух- и трехкомнатные) и их жилой площади, корпуса дома, площади застройки, общей строительной кубатуры. Так, в доме, указанном 17А, планировалось 12 двухкомнатных, 8 однокомнатных и 3 трехкомнатные квартиры. Общая жилая площадь по данному корпусу должна была составить 764,3 м^3. В двух домах из списка не планировалось размещать однокомнатные квартиры. Ориентируясь по предварительной нумерации домов и анализируя эскиз проекта, можно утверждать, что он раскрывает начальный этап планировки средней части улицы[12]. В альбоме также представлен снимок планировки данного участка центра Севастополя (вид сверху).

Фотографии, характеризующие планировку территории 1-й городской больницы (район площади Восставших), показывают, что значительная часть предложений по данному вопросу реализована не была. На современный вид территории повлияли более поздние перестройки



Неизвестный автор. Проект застройки жилых кварталов по ул. Большая Морская (развертки). Из альбома проектов Управления главного архитектора г. Севастополя. Севастополь. 1947. Черно-белая фотография с рисунка проекта арх. Ю. А. Траутмана, Г. Г. Швабауэра, И. А. Самбуровой. 6,9 × 16,4. ГМГООС. КП 70759. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

корпусов больницы. Общий анализ фотоснимков альбома позволяет понять, что в 1947 году основные усилия архитекторов были направлены на разработку восстановления города в целом, реконструкцию объектов его центра, формирование новых типов жилых домов в стиле классической архитектуры. Одновременно шла проработка размещения объектов с учетом неровного рельефа местности. На снимках с проектами перспективы центра просматриваются решения, вошедшие в генеральный план восстановления Севастополя, утвержденный в 1949 году. В их основе — раскрытие городского пространства к морю за счет расширения парковых зон, внутренних закрытых дворов, одновременно с сохранением линий кварталов центра, старых объектов, подлежавших восстановлению, их включение в новую застройку, аккуратный подход к использованию малых архитектурных форм. Чертежи и эскизы, представленные на снимках из «Альбома проектов Управления главного архитектора г. Севастополя» 1947 года, содержат архитектурные наработки, которые в той или иной мере были использованы при строительстве жилых и гражданских объектов в ходе восстановления Севастополя в 1944–1954 годы. Они наглядно демонстрируют направленность работы архитекторов — стремление возродить Севастополь в лучших традициях зодчества, не делая его копией довоенного города. Отсюда превалирование классических элементов во всех сооружениях независимо от их назначения, возведение разноуровневых зданий с учетом рельефа местности таким образом, чтобы они не нарушали общий облик города. Представленные снимки проектов — это в основном первоначальные варианты того или иного объекта, в дальнейшем они подвергались значительной переработке или даже не были реализованы. Но важно, что они стали первым шагом по восстановлению Севастополя.

---

[1] Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. Научный паспорт на КП 70759.
[2] Там же. КП 70759.
[3] Там же. КП 70759/1.
[4] Там же. КП 70759/5-8.
[5] *Соловьева М. Г.* О Жилкомбинате № 1 для работников Севастопольского морского завода № 201 им. С. Орджоникидзе // Официальный сайт ГКУ «Архив города Севастополя»: [сайт]. URL: https://sevarchiv.ru/o-жилкомбинате-№-1-для-работников-сева/ (дата обращения: 27.12.2024).
[6] Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. КП 70759/40, 41.
[7] Там же. КП 70759/42, 43, 44.
[8] Там же. КП 70759/15.
[9] Там же. КП 70759/16, 17.
[10] Там же. КП 70759/2, 3, 4.
[11] Там же. КП 70759/9, 10.
[12] Там же. КП 70759/12.

Т. Р. Палицкая

Архитектурная фотография в собрании фотоархива Государственной Третьяковской галереи

В фотоархиве Государственной Третьяковской галереи собрание архитектурной фотографии составляет более 2000 снимков. Особенностью коллекции является то, что она сформировалась в Музее изобразительных искусств. Применение снимков архитектуры, относящихся к старейшему жанру светописи, в картинной галерее менялось в зависимости от концепции формирования коллекции — от историко-монографической до социально-политической. В собрании музея представлены все аспекты архитектурной съемки: художественная и туристическая фотография, архитектурные проекты, панорамы городов, интерьеры, иллюстрации к научным статьям по истории архитектуры.

Формирование коллекции архитектурной фотографии проходило в несколько этапов. Первоначально это было бессистемное пополнение, когда в фотоархив поступали альбомы и снимки из Государственного музейного фонда, от частных лиц наряду с произведениями живописи или графики. Важнейшим периодом в формировании коллекции архитектурной фотографии как систематизированного научного фотоархива является деятельность в структуре Третьяковской галереи в первой половине 1930-х годов Архитектурного кабинета. Он стал на короткий период времени головным учреждением, занимавшимся историей архитектуры, выявлением и музеефикацией архитектурных проектов, графиков, личных документов зодчих, авторских макетов, изображений памятников и архитектурных фотографий. В середине 1930-х годов научная деятельность историков архитектуры была перенесена из Третьяковской галереи во Всесоюзную академию архитектуры, созданную в 1934 году при Президиуме ЦИК СССР. В 1934 году из галереи в подразделение академии — Музей архитектуры — было передано вещевое собрание Архитектурного кабинета, 1169 отпечатков и репродукций, а также 2029 негативов, хранящихся в фототеке[1]. В настоящее время они находятся во II коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева. Формирование коллекции архитектурной фотографии продолжилось в Третьяковской галерее и в последующие годы, но это уже было не системное пополнение. В собрании осели одиночные снимки и комплексы, такие как фотографии фондов Л. М. Лисицкого и Н. П. Андреева, «Найденовский альбом», архив Б. М. Иофана и ряд других.

Основатель нашего музея, Павел Михайлович Третьяков (1832–1898), создавал его как картинную галерею. Фотографии архитектуры не являлись объектом коллекционирования. Памятники зодчества интересовали П. М. Третьякова как объекты истории культуры. Он много путешествовал один и с семьей, с 1860 по 1897 год «совершил более 30 поездок только в европейские страны, посетил около 20 государств и 250 столичных и малых городов»[2]; помимо музеев, картинных галерей и мастерских художников, осматривал архитектурные достопримечательности. Супруга коллекционера, Вера Николаевна Третьякова (1844–1899), в дневнике, который она вела во время путешествия 1876 года, описала яркие впечатления произведенным на них миланским монастырем Чертоза-ди-Павия (La Certosa di Pavia) и другими памятниками архитектуры[3]. Возможно, Третьяковы во время путешествий и покупали фотографии с видами архитектуры, но в собрании музея они не сохранились. В 2016 году в Третьяковской галерее состоялась выставка «Европейские путешествия П. М. Третьякова», приуроченная к 160-летию со дня основания музея, экспонатами которой стали 130 фотографий западноевропейской архитектуры и изобразительного искусства из собрания фотоархива галереи, документы из Отдела рукописей. Впервые в истории выставочных проектов музея архитектурная фотография составила основную часть экспонируемого материала.

В 1899 году в состав Попечительского совета галереи входит Илья Семенович Остроухов[4], в 1905–1915 годах становится его председателем, занимается «эффективным функционированием [галереи], налаживает систему хранения, квалифицированную реставрацию произведений...»[5]. Совет решал множество технических проблем и возникавших разногласий из-за пополнения коллекции. В этот период съемка музейных предметов и экспозиций стала обычным делом. Фотографию, в том числе архитектурную, не коллекционировали. Снимки изготавливались для фиксации развески и для продажи публике, посещавшей музей.

Изменение отношения к фотографии в Третьяковской галерее связано с именем Игоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960). Художник, искусствовед, реставратор в 1913 году стал попечителем галереи, а с 1918 по 1925 год ее директором. И. Э. Грабарь увлекался фотографией, сам снимал в многочисленных экспедициях и поездках по стране, приобретал отпечатки во время зарубежных турне, активно использовал их в научной деятельности и публикациях. Важнейшим для ученого, работавшего над фундаментальным трудом «История русского искусства», являлось не только словесное описание памятника, но и его фотофиксация. В автомонографии «Моя жизнь» он писал: «Я беспрестанно обмерял и снимал деревянные церкви, снаружи и внутри, делая выписки из клировых ведомостей»[6]. Архив И. Э. Грабаря, составляющий в настоящее время 8590 единиц хранения, находится в Отделе рукописей Третьяковской галереи[7]. В 1969 году небольшая часть фотографий, хранящихся в нем, была передана в фототеку — подразделение, созданное в музее по инициативе Игоря Эммануиловича. Искусствовед четко определил место хранилища изображений в крупнейшем музее русского искусства. Он писал: «Фотографический архив галереи должен сосредоточить в себе систематическое собрание фотографий... фресок, икон, рисунков и скульптур русской школы, а также произведений... прикладного



Л. Г. Андреевский. Дом А. Е. Молчанова и М. Г. Савиной. Ленинград. 1934. Желатиносеребряный отпечаток. 16,7 × 22,1. ГТГ РФт-307. © Государственная Третьяковская галерея

искусства. По мере надобности в архив должны быть включаемы также и те произведения западного и восточного искусства, которые… связаны с историей русского искусства или отдельными его памятниками. Только при наличности такого исчерпывающего фотографического архива научная работа в русском Национальном музее может считаться обеспеченной»[8]. В настоящее время фонд фотографий И. Э. Грабаря, хранящийся в фототеке, насчитывает около 1500 единиц, из которых на 39 снимках запечатлены памятники архитектуры. В фонде представлены почти все виды архитектурной фотографии. Большинство составляют интерьеры, есть архитектурные проекты, фотографии сооружений и художественная фотография. Авторами съемки были как неизвестные фотографы, так и знаменитые — А. С. Мазурин, И. Н. Александров, В. Н. Ченцов. Для ученого снимки являлись рабочим материалом. Лицо и оборот многих отпечатков испещрены его пометами, номерами, надписями[9].

Вероятно, особую роль в пополнении собрания фотографиями архитектуры сыграло то, что в 1926–1928 годах Третьяковской галереей руководил академик архитектуры Алексей Викторович Щусев (1873–1949). В этот короткий период времени были увеличены выставочные площади, экспозиции получили более современный облик, проведена инвентаризация музейных предметов, реконструировано климатическое оборудование, создан проект нового здания музея. «Щусев не просто составил перспективный план пространственного развития [галереи], но и частично обеспечил… правовую базу для территориальной экспансии музея, присоединив соседние здания и участки. Его архитектурные планы по расширению галереи предвосхитили развитие музея и задали его новые образы и облики на многие десятилетия вперед вплоть до современных реконструкций»[10]. Кроме того, А. В. Щусев был историком архитектуры, в соавторстве с В. А. Покровским[11] написал главы о древнерусском зодчестве в пятитомном издании «Истории русского искусства», вышедшей под редакцией И. Э. Грабаря в 1909–1910 годах. Архитектурные фотографии, принадлежавшие лично зодчему, в настоящее время находятся в Отделе рукописей. Часть из них с постройками Марфо-Мариинской обители экспонировалась на выставке «Алексей Щусев. Архитектор, художник, директор. К 150-летию со дня рождения», состоявшейся в 2022 году в Третьяковской галерее. Идея создания Архитектурного кабинета принадлежит А. В. Щусеву. Подразделение впервые упоминается в письме 1928 года директору музея от правления Юго-Западных железных дорог, в котором говорится о затруднениях с высылкой в Архитектурный кабинет проекта Киевского вокзала[12]. Вероятно, первые поступления не были документально оформлены.

Наивысшей точки интерес к архитектурной фотографии в Третьяковской галерее достиг в 1930–1934 годах. Этому предшествовали изменения в структуре и подчинении музея, пересмотре направления вектора работы. В 1928 году Главнаука[13] выпустила положение, в котором утверждалось, что «Государственная Третьяковская галерея есть научно-исследовательское и просветительское учреждение, ставящее себе целью представить последовательное развитие истории русского искусства от древнейших времен до современности»[14]. Через несколько месяцев музей поменял подчинение и перешел в ведение Главискусства — органа в системе Наркомпроса РСФСР, осуществлявшего политический контроль и цензуру[15]. Щусева на посту директора сменил М. П. Кристи[16], на должность заведующего отделом нового русского искусства был назначен А. А. Федоров-Давыдов[17], автор концепций комплексного комплектования коллекции и марксистской экспозиции[18]. Комплексный подход заключался в том, что зрителю демонстрировали срез классовой культуры эпохи. В экспозицию включали не только произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, но и мебель, фотографии как предметы быта дворянства и буржуазии, снимки архитектурных объектов. Музей начал активно комплектоваться фотографическими изображениями, которые считались уже не научно-вспомогательным



Неизвестный автор. Королевский мост. Роттердам. Голландия. 1900-е. Альбуминовый отпечаток. 19,6 × 25,7. ГТГ РФт-387.
© Государственная Третьяковская галерея

материалом, а музейными предметами и регистрировались в первых книгах поступлений «КРТГ»[19] наряду с произведениями живописи, графики и скульптуры. После регистрации фотографии могли поступить в фотоархив или в эпохальную группу[20]. Отпечатки с видами архитектуры собирались в Архитектурном кабинете Третьяковской галереи. Конкретной даты создания подразделения выяснить не удалось. В письме 1932 года директора Третьяковской галереи в Сектор науки Наркомпроса РСФСР говорится о создании Архитектурного кабинета как о будущем событии. Он пишет о необходимости музеефицировать конкурсные архитектурные проекты и организовать в помещении церкви Иконы Божией Матери «Всех Скорбящих Радость» на Большой Ордынке постоянную выставку архитектуры, что должно «составлять задачу и обязанность Музея, изучающего советское искусство. Таким музеем является Третьяковская галерея… Сектор Искусств ЦК ВКП(б) признает… своевременным организацию архитектурного раздела при ГТГ, а равно Управление Дворца Советов и Культсектора ВЦСПС, передавшие ГТГ… материалы по советской архитектуре… В дальнейшей организации Кабинета Архитектуры ГТГ предполагается опираться на соответственные художественные и общественные организации…»[21]. С уверенностью можно утверждать, что кабинет работал в 1933–1934 годах. Заведующий Архитектурным кабинетом профессор Алексей Иванович Некрасов (1885–1950) был выдающимся ученым. По мнению исследователя И. Л. Кызласовой, он был «блестящий теоретик, аналитик, знаток широчайшего круга явлений в искусстве России и Европы… внес весомый вклад в методологию искусствознания — [его] научный поиск был проникнут пафосом воссоздания единого художественного мировоззрения минувших эпох во всех видах искусства»[22]. Документы, сохранившиеся в Отделе рукописей, позволяют судить о высочайшем темпе работы, невероятных объемах информации, обрабатываемой сотрудниками кабинета, и глобальном академическом подходе к созданию архитектурной коллекции в музее. А. И. Некрасов перенес в галерею свой опыт руководителя Этнографо-археологическим музеем (затем Музей материальной культуры) при 1-м Московском университете[23], с которым была связана карьера ученого с 1922 года. После ликвидации гуманитарных факультетов в 1931 году собрание архитектурной фотографии музея хранилось в фототеке Третьяковской галереи, возможно, легло в основу фотоколлекции Архитектурного кабинета. Это подтверждается

актом приема-передачи фотоматериалов заведующим фототекой А. В. Лебедевым представителю Музея архитектуры Н. Н. Николаеву, в котором значилось, что передано: «Негативов из имущества фототеки ГТГ — 884. Негативов из имущества 1 МГУ — 1145. Отпечатков и репродукций из имущества 1 МГУ — 1169»[24]. Помимо фотографий, собрание Архитектурного кабинета содержало макеты, проекты, графику зодчих, аккумулировало информацию о памятниках архитектуры, хранившуюся в крупнейших учреждениях культуры. В 1933 году архитекторам С. М. Земцову и Г. Г. Гримму[25] Третьяковская галерея заказала «Картотеку архитектурных фондов музеев и хранилищ Ленинграда». К январю 1934 года она достигла 1704 карточек, охватывала фонды Государственного Эрмитажа, Публичной библиотеки, библиотеки Института путей сообщения, Ленинградского отделения Центрального исторического архива СССР. В письме А. И. Некрасову С. М. Земцов сообщал, что сведения, вносимые в карточки, проходят «определенную проработку материалов с возможно полной его проверкой»[26]. Там же Земцов упоминает, что отправил Некрасову фотографию с чертежа Дж. Кваренги. Собирание архитектурных проектов в виде графики или фотографий также было направлением деятельности кабинета. В документах из Отдела рукописей содержатся благодарности учреждениям и частным лицам за предоставленные материалы. Музей также выделял средства для покупки проектов, имеющих ценность. За неполный 1934 год фонд архитектуры пополнился чертежами К. А. Тона, И. Д. Жилярди, Д. В. Ухтомского, И. Е. Старова, А. Н. Воронихина, А. Г. Григорьева, А. В. Щусева[27].

Сотрудники кабинета отправлялись в поездки для обследования, обмеров и фотографирования памятников архитектуры. Сохранившиеся командировочные удостоверения дают представление о географии экспедиций: Серпухов, Воскресенск, Загорск (ныне — Сергиев Посад), село Остров, московские объекты, такие как Спасо-Андроников монастырь, Космодемьянская церковь в Садовниках (разрушена в начале 1930-х годов), Покровский собор (храм Василия Блаженного). Впечатляет перспективный план маршрутов командировок, изложенный в объяснительной записке заведующего кабинетом. В ней было предложено предпринять поездки в 86 старинных городов по всей стране с расчетом расходов на различные виды транспорта, точным временем пребывания в каждом, планом осмотра памятников[28]. Сотрудники Архитектурного кабинета фотографировали в экспедициях сами. Итогом исследовательской командировки являлся доклад с демонстрацией фотографий. В настоящее время в фотоархиве хранится небольшая серия из девяти любительских отпечатков собора Спасо-Андроникова монастыря, на которых запечатлены узлы конструкций, опор и балок. Снимки были сделаны во время обмеров и обследования, возможно, самим А. И. Некрасовым и использовались им во время доклада о реконструкции собора в Государственной академии истории материальной культуры (ныне — Институт истории материальной культуры Российской академии наук) и в Третьяковской галерее[29]. Большой интерес представляет отчет о командировке в Ленинград, предпринятой А. И. Некрасовым и М. А. Ильиным[30] в 1933 году, в программу которой входили встречи, совещания и доклады. Кроме того, М. А. Ильиным были осмотрены памятники зодчества Ленинграда и пригородов и создан список для фотографирования[31]. Всю съемку в городе заказали фотографу Леониду Григорьевичу Андреевскому (1894–1938), который передал в Архитектурный кабинет по договору более 90 негативов (ныне находятся в Музее архитектуры им. А. В. Щусева) и 92 авторских отпечатка, хранящихся в фотоархиве Третьяковской галереи[32]. Кроме снимков памятников архитектуры XIX века, были выполнены 44 фотографии новых районов Ленинграда, застроенных зданиями в стиле конструктивизма и функционализма[33].

Сотрудники Архитектурного кабинета читали доклады и лекции для коллег из эпохальных отделов, принимали участие в создании комплексных экспозиций. С этой целью заказывались отпечатки в фотолаборатории музея. В заявке Архитектурного кабинета в



Г. Ле Гре. Лувр. Париж. Франция. 1859. Альбуминовый отпечаток, картон; ретушь. 37 × 47,4 (изображение); 39 × 49,3 (паспарту). ГТГ РФт-392. © Государственная Третьяковская галерея

фотолабораторию значится: «Пересъемки с репродукций: 300 шт. Съемок с натуры: 150 шт. Обработка негативов, снятых Арх[итектурным] каб[инетом]: 200 и 100 шт.»[34]. Была разработана форма аннотации архитектурной фотографии, состоящая из восьми пунктов: авторство проекта, название сооружения, даты начала и конца постройки, местонахождение, материал, масштаб, кубатура и краткий индивидуальный комментарий. Подобная хранительская карточка не потеряла актуальности и сегодня[35]. В 1933 году Архитектурный кабинет временно находился в Скорбященской церкви на Большой Ордынке, принадлежавшей Третьяковской галерее. Храм не был предназначен под хранение фондов и размещение экспозиции, кроме того, у здания было двойное подчинение. Это привело к тому, что в сентябре 1933 года Президиум Ленинского районного совета потребовал от Третьяковской галереи освободить в 24 часа половину площади церкви для ссыпки зерна. Музею понадобились большие усилия и содействие председателя Мособлисполкома Н. А. Булганина[36] в отмене этого катастрофического для архитектурной коллекции решения. Судьба церковного здания была обычна для тех лет. Памятник архитектуры, созданный по проектам В. А. Баженова и О. И. Бове, приспосабливали к совершенно не предназначенной для него функции, проводили сигнализацию и телефон, водопровод и канализацию, строили перегородки. Помещения постоянно требовали ремонта. Огромная коллекция Архитектурного кабинета содержалась в ненадлежащих условиях, о чем в служебных записках неоднократно докладывал А. И. Некрасов[37]. Как уже говорилось, в 1934 году после создания Всесоюзной академии архитектуры коллекция кабинета была передана в ее подразделение — Музей архитектуры, что спасло большую часть экспонатов.

В фототеке Третьяковской галереи осталось собрание отпечатков из Архитектурного кабинета, продолжавшееся пополняться и после его закрытия. Архитектурная фотография в настоящее время объединена по коллекциям. В фонде представлены все ее виды. Художественная фотография представлена в собрании Третьяковской галереи снимками знаменитого художника-конструктивиста Александра Михайловича Родченко (1891–1956). Это динамичные композиции «Балконы», «Дом на Мясницкой», «Фасад новой электростанции МОГЭС в Москве», «Двор ВХУТЕМАСа»[38], созданные в модернистском стиле «нового видения»[39] с ракурсным построением кадра. Они были переданы автором в Третьяковскую галерею в 1929 году в составе комплекса, включающего 23 фотографии, для представления на Первой марксистской экспозиции. Снимки экспонировались на выставках «Конструирование мира — искусство и экономика» в Кунстхалле Мангейма (Kunsthalle Mannheim, Германия) в 2018–2019 году, «Логос: голос конструктивизма» в центре «Зотов» в Москве в 2023 году.

Пять архитектурных фотографий, выполненных фотографом-пикториалистом Николаем Платоновичем Андреевым (1882–1947) во время поездки по каналу Москва — Волга в 1937 году в составе группы репортеров, выделяются в наследии пейзажиста, поэтизировавшего в своем творчестве природу средней полосы[40]. Перед зрителем предстают мертвенные сооружения шлюзов и насосных станций, построенные заключенными Дмитлага, которые окружены водой, напоминающей застывший бетон[41]. Фотографии поступили в Третьяковскую галерею в составе дара из 664 авторских отпечатков от потомков Н. П. Андреева в 2019 году. Два авторских отпечатка знаменитого фотографа-пикториалиста Алексея Сергеевича Мазурина (1846–1920) с изображением уличных сцен у церкви Рождества Богородицы в Путинках и у Сухаревой башни (утрачена) передают атмосферу московской жизни — вечно спешащего города начала 1900-х. Фотографии находятся в фонде И. Э. Грабаря, поступили в фотоархив в 1969 году из Отдела рукописей.

Две фотографии Гюстава Ле Гре (Gustave Le Gray; 1820–1884) — «Лувр. Париж» и «Вид с моста Согласия на набережную Тюильри и площадь Согласия»[42] — являются одними из самых ценных в собрании архитектурной фотографии Третьяковской галереи. Серию снимков, прославляющих архитектурное великолепие Парижа, мастер сделал в 1859 году[43]. Ранее фотограф был привлечен писателем Проспером Мериме к участию в Гелиографической миссии, заключающейся в фотофиксации памятников зодчества Франции с целью их изучения и возможного дальнейшего восстановления.

Архитектурная фотография использовалась для решения научных и реставрационных задач и в России. Интерес к памятникам национальной культуры во второй половине XIX века породил создание множества научных обществ, таких как Императорское Русское археологическое общество, Императорская археологическая комиссия, Московское археологическое общество. Выявлением и фиксацией объектов занимались губернские статистические комитеты, архивные комиссии, общества по изучению местного края. В коллекции Третьяковской галереи хранятся 42 авторских снимка Ростова Великого, сделанных выдающимся мастером Иваном Федоровичем Барщевским (1851–1948), который сотрудничал с архитекторами-реставраторами А. М. Павлиновым, В. В. Сусловым, Н. В. Султановым. На фотографиях, вошедших в «Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочего, снятых фотографом Императорской Академии художеств и Императорского Московского археологического общества И. Барщевским»[44], запечатлены памятники архитектуры Ростовского кремля и Борисоглебского монастыря, экстерьеры и интерьеры зданий, фрагменты стен, каменного декора зданий и изразцов. Фотографии поступили в Третьяковскую галерею из Музея быта Ленинградского областного отдела народного образования в 1931 году. К этой же категории архитектурной фотографии относится альбом из 45 листов «Москва. Соборы, монастыри, церкви», переданный в фототеку в начале 1960-х годов из собрания семьи главного хранителя галереи Елены Владимировны Сильверсван (1893–1967). Альбом называют «Найденовским» по имени инициатора его создания Николая Александровича Найденова (1834–1905), который в 1877 году на заседании Городской думы предложил создать фундаментальное научное описание архитектурных памятников Москвы. Сложнейшую съемку осуществил Альберт Иванович Мей (1842–1913), работавший в то время под маркой «Шерер, Набгольц и К°».

Виды архитектурных достопримечательностей являлись излюбленными сувенирами, которые туристы привозили и привозят из путешествий. Туристическая фотография — самый большой раздел в архитектурном фонде фотоархива[45]. Один из первых примеров коммерческой фотографии появился в середине XIX века, стал массовым продуктом благодаря развитию технологий получения недорогих тиражных отпечатков. В фотоархиве галереи хранятся снимки городских видов и архитектурных памятников Италии, Испании, Франции, Нидерландов,

Турции, Индии, Ближнего Востока. Чаще всего они попадали в фототеку с личными архивами искусствоведов, связанных научной деятельностью с Третьяковской галереей. Это могли быть единичные отпечатки или большие комплексы. К ним относится серия из 72 отпечатков миланского фотографа Ахилла Феррарио (Achille Ferrario; 1848–1914), в которой запечатлены экстерьеры, интерьеры, фрагменты скульптурного убранства и шедевры живописи картезианского монастыря Чертоза-ди-Павия. Серия из пяти снимков неизвестного фотографа с видами Роттердама начала 1900-х годов, помимо несомненной художественной значимости, обладает и культурно-исторической ценностью. В результате немецкой бомбардировки в 1940 году центр города почти полностью был уничтожен. Сгоревшие кварталы горожане решили не восстанавливать, построили совершенно новые. Голландская серия является историческим документом, несущим пафос безвозвратной потери части культурного наследия человечества.

Фотографии архитектурной графики и макетов собирались в фонде с первых лет работы фотоархива. Проекты сооружений всегда отличались от построенных зданий, позволяли проследить ход мысли архитектора, стилистические и культурные изменения, происшедшие от момента замысла до завершения постройки. Фотографии неосуществленных проектов — наиболее интересный и востребованный материал. В фонде Л. М. Лисицкого, поступившего в 1959 году от С. Х. Лисицкой-Кюпперс, среди 129 отпечатков 27 являются фотографиями макетов зданий, выставочных павильонов, интерьеров и неосуществленных архитектурных проектов одного из крупнейших мастеров авангарда. Снимки архитектурных проектов Лисицкого экспонировались на девяти национальных и международных выставках в Москве, Санкт-Петербурге и Эйндховене (Нидерланды)[46]. Собрание фотографий архитектурных проектов продолжает пополняться. В 2023 году музей принял в дар от архитектора С. Э. Чобана 165 фотографий и негативов, а также 15 альбомов с проектами Б. М. Иофана. Коллекция архитектурной фотографии Третьяковской галереи ценна не только редкими или утраченными памятниками мирового зодчества, именами архитекторов, чьи произведения запечатлены на снимках. Авторами съемки часто являются знаменитые фотографы. Качество позитивов и редкие техники печати представляют большой интерес для историков фотографии и любителей фотоискусства. Коллекция за более чем сто лет своего существования всегда была востребована в научно-методической и экспозиционной работе музея. На примере истории ее бытования можно проследить перемену концепций организации музейного дела в стране. Выставки последних лет показывают возрастающий интерес специалистов и широкой публики к этому жанру светописи.

---

[1] Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева (ГНИМА им. А. В. Щусева). Ф. 94. Ед. хр. 159 от 22.10.1934. Акт приема-передачи № 1.

[2] *Окуренкова Н. В.* Европейские путешествия П. М. Третьякова // Европейские путешествия П. М. Третьякова / Гос. Третьяковская галерея. М., 2016. С. 8.

[3] Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 5286. Записная тетрадь В. Н. Третьяковой.

[4] Илья Семенович Остроухов (1858–1929) — художник, коллекционер предметов древнерусского искусства, живописи и графики, академик Императорской Академии художеств. В 1896 году П. М. Третьяков назвал И. С. Остроухова своим преемником на посту попечителя галереи.

[5] *Рымшина Т. А.* Деятельность И. С. Остроухова в совете Третьяковской галереи // Бизнес и дизайн ревю. 2020. № 1 (17). С. 11.

[6] Цит. по: *Теркель Е. А.* Игорь Грабарь: «Я взял с собой... цейсовский фотографический аппарат» // Третьяковская галерея. 2022. № 3 (76). С. 56.

[7] Подробнее о собрании фонда И. Э. Грабаря в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи см.: *Теркель Е. А.* Указ. соч. С. 49–57; *Теркель Е. А.* Издательские проекты И. Э. Грабаря: несбывшееся // Игорь Грабарь — художник, искусствовед, деятель науки и культуры: материалы науч. конф. М., 2024. С. 183–199.

[8] Цит. по: *Окуренкова Н. В.* Краткий обзор фотографических коллекций Государственной Третьяковской галереи // Фотография в музее: сборник докладов междунар. конф. СПб., 2013. С. 13.

[9] Подробнее об этом см.: *Ерофеев Н. П.* Роль фоторепродукции в исследовательской деятельности И. Э. Грабаря. По материалам фотоархива Третьяковской галереи // Игорь Грабарь — художник, искусствовед, деятель науки и культуры: материалы науч. конф. М., 2024. С. 209–220.

[10] *Шуманова И. В.* Человек-музей // Алексей Щусев. Архитектор, художник, директор: к 150-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 9.

[11] Владимир Александрович Покровский (1871–1931) — архитектор, реставратор, академик Императорской Академии художеств, знаток древнерусского зодчества.

[12] ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 273. Письмо НКПС Правления Юго-Западных железных дорог директору Государственной Третьяковской галереи. 18.02.1928. Л. 4.

[13] Главнаука — Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями (1921–1930), государственный орган координации и пропаганды науки и культуры в РСФСР. Главнауке были подведомственны 210 учреждений, в том числе Государственная Третьяковская галерея.

[14] Цит. по: *Давыдова М. А.* Третьяковская галерея под руководством Алексея Щусева // Алексей Щусев. Архитектор, художник, директор: к 150-летию со дня рождения. С. 65.

[15] О структурных изменениях 1928 года в Государственной Третьяковской галерее см.: *Давыдова М. А.* Указ. соч. С. 65–67.

[16] Михаил Петрович Кристи (1875–1956) — старый большевик, журналист, государственный деятель. Директор Государственной Третьяковской галереи в 1928–1932, 1934–1937 годах.

[17] Алексей Александрович Федоров-Давыдов (1900–1969) — искусствовед, профессор, член Академии художеств СССР. В 1929–1934 годах заведующий отделом искусства второй половины XIX века Государственной Третьяковской галереи, создатель исторической концепции экспозиции в контексте марксистско-ленинского подхода к истории русского искусства.

[18] Постановлением Наркомпроса от 27 августа 1929 года музеи были обязаны включиться в пропаганду государственных политических кампаний. В 1930 году создатели Первой, или «Опытной комплексной марксистской экспозиции по искусству XVIII — первой половины XIX века», приуроченной к открытию Первого Всероссийского музейного съезда, отказались от историко-монографического принципа показа и построили экспозицию по социально-экономическим формациям. В нее помимо произведений изобразительного искусства включались предметы быта, фотографии, лозунги, подробный этикетаж. Этот опыт должен был лечь в основу

концепции генеральной реэкспозиции Третьяковской галереи. URL: https://www.tretyakovgallery.ru/about/history/dostoyanie-respubliki/ (дата обращения: 28.02.2025).

[19] Книги поступлений основного фонда «КРТГ» № 1–5 (даты регистрации: 25.08.1928–05.05.1934).

[20] Эпохальная группа, позднее эпохальный отдел, — подразделение Третьяковской галереи, объединявшее научных сотрудников и хранителей, в котором хранились предметы определенной эпохи (живопись, графика, скульптура, предметы быта и декоративно-прикладного искусства, фотографии), например капитализма, империализма или позднего феодализма.

[21] ОР ГТГ. Ф. 8 II. Оп. 1. Ед. хр. 542. Письмо директора ГТГ в Сектор науки Наркомпроса РСФСР. 03.06.1932. Л. 1 — 1 об.

[22] *Кызласова И. Л.* Алексей Иванович Некрасов (1885–1950) // Советское искусствознание. 1990. Вып. 26. С. 381.

[23] Подробнее о научной деятельности профессора А. И. Некрасова в 1-м Московском университете см.: *Кызласова И. Л.* О кафедре истории искусства в МГУ–МИФЛИ в 1920–1930-е годы. Из архива профессора А. И. Некрасова // Труды ГИМ. 2002. Вып. 134. С. 276–290.

[24] ГНИМА им. А. В. Щусева. Ф. 94. Ед. хр. 159. Акт приема-передачи № 1 от 22.10.1934. Л. 1.

[25] Станислав Маркович Земцов (1906–?) — архитектор, историк архитектуры, педагог. Герман Германович Гримм (1905–1959) — архитектор, историк архитектуры, профессор Академии художеств.

[26] ОР ГТГ. Ф. 8 II. Ед. хр. 578. Л. 1 — 1 об. Письмо С. И. Земцова А. И. Некрасову. 08.01.1934.

[27] Там же. Л. 4. Благодарность ЦГРМ за чертежи Тона; Л. 38. Просьба в «Интурист» передать чертежи гостиницы в Мацесте. 1934; Ед. хр. 543. Л. 76. Договор с А. Г. Згурой о покупке чертежей; Л. 80. Благодарность Дворцу культуры Ленинского района; Л. 95. Благодарность А. В. Щусеву. 1933.

[28] Там же. Ед. хр. 578. Л. 96–98. Примерные маршруты командировок по учету и охране памятников искусства и старины. Объяснительная записка. 1934.

[29] Там же. Л. 33 — 33 об. Письмо в Отдел музеев Наркомпроса РСФСР. 15.02.1934.

[30] Михаил Андреевич Ильин (1903–1981) — искусствовед, историк архитектуры, профессор Московского государственного университета.

[31] ОР ГТГ. Ф. 8 II. Ед. хр. 542. Л. 6–7. Отчет о командировке А. И. Некрасова и М. А. Ильина. 1933.

[32] Там же. Ед. хр. 543. Л. 25–26 от 16.12.1933; Ед. хр. 578. Л. 44 от 07.03.1934. Письма Л. Г. Андреевского А. И. Некрасову.

[33] Подробнее об этом см.: *Палицкая Т. Р.* Гражданское строительство в Ленинграде в 1920–1930-х годах в фотографиях Л. Г. Андреевского (из собрания Третьяковской галереи) // Фотография в музее: сб. докладов конф. СПб., 2021. С. 193–199.

[34] ОР ГТГ. Ф. 8 II. Ед. хр. 543. Л. 68 от 22.10.1933. Заявка Архитектурного кабинета в фотолабораторию на 1934 год.

[35] Там же. Л. 158. 1933. Схема аннотаций. Архитектурная фототека.

[36] Там же. Л. 120 — 120 об. От 05.09.1933. Письмо зам. Наркома просвещения Милютина председателю Мособлисполкома Булганину.

[37] Там же. Л. 163, 165–166. Служебные записки директору ГТГ.

[38] ГТГ. Инв. 13156; Инв. 13161; Арх. ГР-676; Инв. 13157.

[39] Подробнее о направлении в фотографии «Новое видение» см.: *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. СПб., 2014. С. 135–152.

[40] Подробнее о серии фотографий Н. П. Андреева см.: *Ерофеев Н. П.* Николай Платонович Андреев на канале Москва — Волга // Фотография как искусство. Русский пикториализм: материалы науч. конф. М., 2023. С. 136–155.

[41] Подробнее о строительстве канала см.: *Салуцкий А. С.* Каналу Москва — Волга 80 лет: правда о Дмитлаге НКВД из первых рук. М., 2017. 160 с.

[42] ГТГ РФт-392; РФт-393.

[43] Gustave Le Gray, Photographer // The J. Paul Getty Museum: [website]. URL: https://www.getty.edu/art/exhibitions/le_gray/ (accessed: 01.12.2024).

[44] О деятельности И. Ф. Барщевского подробнее см.: Фотограф Иван Барщевский. Древнерусское зодчество. Коллекция Музея архитектуры им. А. В. Щусева. Т. I. М., 2014. С. 5–19.

[45] О туристической фотографии подробнее см.: *Ерофеев Н. П.* Традиция Гран-тур и итальянская фотографическая индустрия в XIX веке. По материалам фотоархива ГТГ // Искусствознание. 2023. № 4. С. 198–229.

[46] Фотографии архитектурных проектов Л. М. Лисицкого из собрания Государственной Третьяковской галереи экспонировались на выставках: «Лазарь Маркович Лисицкий, 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения» (Государственная Третьяковская галерея, 1990); «1-я фотобиеннале историко-архивной фотографии из российских музеев, архивов и библиотек» (Государственный Русский музей, 2011); «Русские и немцы. 1000 лет истории, искусства и культуры» (Государственный исторический музей, 2012); «Утопия и реальность? Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» (Мультимедиа Арт Музей, Москва; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; Кунстхалле, Эйндховен, 2013); «Эль Лисицкий. El Lissitzky» (Государственная Третьяковская галерея, 2017–2018); «Логос: голос конструктивизма» (центр «Зотов», 2023); «Работать и жить» (центр «Зотов», 2024).

В. В. Глазков

Музейный проект «Проявление» как средство изучения и популяризации истории архитектуры Тулы XIX–XX столетий

Введение

Основной проблемой при изучении архитектуры старинных городов России, и в частности Тулы, является малое количество доступных исследователям документальных и изобразительных источников. К числу последних относятся фотографии с городскими пейзажами и видами исторических зданий. Данная проблема касается фотографий не только дореволюционного, но и советского периода. Снимки, хранящиеся в архивных и музейных собраниях, как правило, сделаны профессиональными фотографами и изначально были предназначены для публикации в средствах массовой информации или для использования в качестве наглядной агитации — открыток, плакатов и т. п., что налагало на авторов вполне понятные ограничения. Среди подобных фотографий изображения памятников архитектуры Тулы встречаются крайне редко.

Можно выделить несколько причин отсутствия большого объема данных изображений. Прежде всего, некоторое количество архитектурных памятников просуществовало при советской власти недолго и было уничтожено в 1920–1930-е годы. В качестве примера следует упомянуть так называемые старые Торговые ряды — уникальную для Тулы постройку XVIII века. Ряды находились в самом центре города, в 100 метрах от западной стены кремля. Здание пережило большой пожар 1834 года, когда была уничтожена или повреждена практически вся застройка исторического центра. В начале 1920-х оно было признано памятником прошлого, в 1926 году отреставрировано за государственный счет, а к концу 1920-х снесено, поскольку потребовалось место для строительства фабрики-кухни. К настоящему времени выявлено несколько изображений старых Торговых рядов[1]. Сегодня, даже при наличии свободных средств и желания, восстановление старых рядов невозможно, поскольку возведенная на их месте фабрика-кухня сохранилась до наших дней (хотя и в перестроенном виде). Она признана уникальным сооружением в стиле конструктивизма.

После Великой Отечественной войны архитектурные памятники Тулы долгие годы не ремонтировались и, как следствие, имели весьма «непрезентабельный» вид. По этой причине они редко попадали в объектив профессиональных фотографов, задачей которых было восхваление положительных сторон советской действительности, а отнюдь не изображение, как говорили в те годы, «отдельных недостатков». Примером может служить история Ломовских ворот — парадного въезда в усадьбу купцов Ливенцовых, уникального для Тулы памятника архитектуры барокко второй половины XVIII столетия. Ворота сохранились до наших дней, в том числе благодаря предпринятым в 1970-е годы попыткам их консервации. Однако оригинальный декор белого камня ныне утрачен практически полностью, и составить представление о том, как он выглядел, можно лишь по немногочисленным любительским фотоснимкам[2]. Государственная деятельность по сохранению памятников тульской архитектуры началась вскоре после Октябрьской революции и не прекращалась в 1930-е и в последующие годы, но никакого практического влияния на политику власти не имела. Исторические здания



Неизвестный автор. Ломовские (Ливенцевские) ворота. Тула. Нач. 1960-х. Цифровая копия с бромосеребряного отпечатка 9 × 12 см, изготовленного с негатива формата 24 × 36 мм. © Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Тульский историко-архитектурный музей»

либо безжалостно уничтожались из сугубо утилитарных соображений, либо, лишенные должного ухода, постепенно разрушались. Сколько-нибудь значительных средств на реставрацию архитектурных памятников Тулы до 1960-х годов не выделялось. Власти не рассматривали город как туристическую достопримечательность, в отличие от городов Золотого кольца, которые после реставрации в 1960-е годы стали серьезным источником валютных поступлений от иностранных туристов. По причине большого количества режимных предприятий массовый туризм, тем более иностранный, считался нежелательным для Тулы (аналогичная ситуация сложилась в других исторических городах с развитой оборонной промышленностью, например в Коломне). Многие здания, построенные во второй половине XIX — начале XX века, не рассматривались как памятники архитектуры. В их число попал дом купца Ермолаева-Зверева, уникальный для Тулы образец провинциального купеческого модерна, в помещениях которого в 1959–1985 годах действовала первая общедоступная экспозиция Тульского музея оружия.

Согласно генеральному плану 1971 года значительная часть исторических зданий Тулы была предназначена к сносу в рамках большой реконструкции центра города[5]. Работы по ее реализации начались в середине 1970-х годов, но из-за недостатка средств так и не были завершены. Тем не менее три квартала ценнейшей старинной застройки, непосредственно примыкавших к Тульскому кремлю, были уничтожены практически полностью, как и немалое количество зданий по всему городу, в особенности не имевших охранного статуса. Финансирование текущего и капитального ремонта этих построек не обеспечивалось из-за их намеченного сноса, что привело к обветшанию и массовой утрате сооружений в 1980–2000-е годы.

Ситуацию не спасло основание в 1965 году Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК). Будучи общественной организацией, ВООПИиК был фактически лишен реального влияния и мог выполнять работу по учету и частично — поддержанию памятников архитектуры в текущем состоянии (например, проводить субботники по уборке мусора). Членами Тульского отделения ВООПИиК в 1970–1980-е годы проводилась большая работа по описанию и фотофиксации архитектурных памятников. Однако в 1990-е годы архив документов и фотографий был утрачен практически полностью. Местным краеведам удалось спасти лишь малую его часть.

Следует упомянуть и о профессиональных фотографах, которые, вопреки требованиям партийного руководства, сумели запечатлеть старинные дома и постройки. Однако делали они это исключительно для себя, по собственной инициативе. Как следствие, подобные снимки сохранились лишь в их личных архивах и сейчас недоступны широкому кругу исследователей. Негласный запрет на фотографии старинной архитектуры, сделанные в негативном ключе, перестал действовать лишь в 1980-е годы. Но к этому времени фотографировать зачастую стало просто нечего: немало старинных зданий были снесены, превратились в руины или оказались обезображены поздними перестройками.

Таким образом, в наши дни любительские снимки, сделанные в советскую эпоху, являются единственным сколько-нибудь надежным источником информации как о старой застройке Тулы в целом, так и об отдельных зданиях в частности. Фотолюбители фиксировали исторические здания и намеренно, и случайно — просто в качестве детали сюжетного снимка. Сложность заключается в том, что в наши дни исследователям доступно немного от значительного числа любительских фотографий. Большинство их хранится в семейных альбомах, постепенно разрушаясь. После смерти владельца любительские фотоотпечатки чаще всего оказываются утраченными — в том числе потому, что потомки не представляют их исторической ценности.

Для сохранения и популяризации любительских фотографий старинной архитектуры Тульским историко-архитектурным музеем в 2024 году был запущен проект «Проявление». Одно из приоритетных направлений деятельности музея — сохранение и распространение локальных (городских) личных историй, а также вовлечение местных жителей в эти процессы. Музей здесь выступает как площадка для отдельных лиц или групп, коллекционирующих собственное наследие, связанное с историей города. Цель проекта «Проявление» — дать людям возможность поделиться своими историями. Это позволяет человеку почувствовать себя горожанином, активным участником социальной жизни, способным влиять на ее качественные изменения, помогает осознать, что его личный опыт — часть большой истории. Участники проекта «Проявление» собирают, изучают и публикуют старые (сделанные до 2000 года включительно) фотографии, связанные с историей Тулы. Для изучения истории тульской архитектуры используются любительские отпечатки, хранящиеся в семейных альбомах туляков.



Неизвестный автор. Дом Ермолаева-Зверева. Тула. Нач. 1960-х. Цифровая копия с бромосеребряного отпечатка 9 × 12 см, изготовленного с негатива формата 24 × 36 мм. © Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Тульский историко-архитектурный музей»



Неизвестный автор. Пятницкая башня Тульского кремля. Тула. Нач. 1960-х. Цифровая копия с бромосеребряного отпечатка 9 × 12 см, изготовленного с негатива формата 24 × 36 мм. © Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Тульский историко-архитектурный музей»

Специалисты музея (историки, культурологи, искусствоведы) сопровождают изображения комментариями, проявляющими», как в химическом растворе, их тайны. Комментарии не претендуют на исчерпывающую полноту, однако содержат ряд необходимых и интересных сведений. Написаны они простым, понятным и доступным широкому кругу читателей языком. В качестве источников информации для комментариев используются книги и электронные ресурсы, посвященные истории города Тулы.

Любительские фотографии с комментариями специалистов, вошедшие в проект «Проявление», еженедельно, по четвергам, публикуются Тульским историко-архитектурным музеем в социальных сетях и дублируются на официальном сайте музея в сети Интернет. По оценкам музейных ИТ-специалистов, данные публикации и рубрика на сайте являются наиболее посещаемыми и комментируемыми. Каждая публикация заканчивается призывом к читателям присылать цифровые копии фотоснимков старой Тулы из семейных архивов на электронную почту или в мессенджеры музея. Также можно принести фотографию в музей, который своими силами выполнит оцифровку и вернет оригинал владельцу. На сегодняшний день в рамках проекта выявлено около 100 любительских фотографий, значительная часть которых содержит уникальную графическую информацию. В последнее время наблюдается высокая активность пользователей социальных сетей, поэтому сам факт публикации фотографий на интернет-ресурсах музея является поощрением граждан, поделившихся изображениями из личных архивов.

Наиболее интересен с точки зрения истории тульской архитектуры альбом фотографий, хранящийся в семейном архиве Лидии Коршуновой. Альбом принадлежал ее отцу — Рафаилу Лубову. Кто автор снимков, достоверно не установлено. Известно, что Рафаил Лубов увлекался любительской фотографией, однако сделаны фотографии им или же подарены ему коллегами по увлечению, пока неизвестно. Альбом включает 51 фотографию и полностью посвящен архитектуре Тулы, что удалось установить при изучении сюжетов снимков. Их датировка укладывается в небольшой промежуток времени — с весны 1961 по осень 1963 года. Качество типично для малоформатной любительской фотографии 1960-х годов. Вместе с тем автор имеет представление о композиции, перспективе и ряде других художественных приемов. Основным элементом фотографий являются не люди, а здания и архитектурные сооружения. На сегодняшний день альбом полностью оцифрован. Оригиналы фотоснимков хранятся в семье, а цифровые копии безвозмездно переданы музею с правом использования, в том числе в издательской деятельности. Ниже приведены примеры составленных сотрудниками музея комментариев, размещенных совместно с фотоснимками в социальных сетях и на сайте музея.

Ломовские ворота

Во второй половине XVIII века ворота служили парадным въездом в усадьбу тульских купцов Ливенцевых (Ливенцовых). Представители этого семейства были одними из богатейших людей своего времени, их оборотные капиталы исчислялись десятками тысяч рублей. С 1740-х годов Ливенцевы занимали ряд должностей в тульском городском самоуправлении. В 1740 году Василий Большой Ливенцев был избран тульским бургомистром, а его сын Иван в 1781–1792 годах занимал должность городского головы. Положение обязывало к тому, чтобы иметь богатую усадьбу в центре города, где можно было бы устраивать балы и приемы. Поэтому Ливенцевы выкупили участок земли в центре Тулы, вблизи кремля. Они же, предположительно, выстроили на нем двухэтажный особняк (сохранился; Воздвиженская улица, ныне — улица Революции, 2/1), а въезд в усадьбу украсили новыми парадными воротами. В краеведческой литературе широко распространена неверная информация о том, что дом Ливенцевых ранее якобы принадлежал Демидовым. Эта городская легенда возникла, вероятно, в начале XX века. Ошибочность данной версии доказывает, в частности, то, что никто из ее сторонников не может конкретно указать, кому же именно из Демидовых принадлежал дом.

Ворота были сооружены, судя по всему, в 1750–1760-е годы и являются уникальным для Тулы памятником позднего русского барокко. Стиль этот иногда называют растреллиевским, по фамилии его основателя — итальянского зодчего Франческо Бартоломео Растрелли. Тульские ворота проектировал, разумеется, не сам мэтр, а менее известный архитектор, однако они несли практически полный набор всех стилевых черт — от рокайля и стилизованных роз до геометрического орнамента и каменных ваз.

К началу XIX столетия усадьба перешла в собственность купца Ломова, поэтому улицу, где она располагалась, стали называть Ломовским переулком, а ворота — Ломовскими. После постройки в 1889 году дома богатого рыбопромышленника Платонова, где на первом этаже располагался рыбный магазин, а второй занимала Тульская городская дума, бывший дом Ливенцевых оказался во дворе нового здания. Старый особняк использовался как склад и, лишенный должного

ухода, постепенно ветшал. Ворота также не использовались по назначению. Уже к началу XX века состояние их было плачевным. Как писали исследователи Ю. и З. Шамурины, «красивые арки забиты... серыми досками, но сохранились еще причудливые линии барокко, вьющие камень, как воск, превращающие его в ювелирное изделие, покрытое сетью рокайлей... В каждой линии, в каждом капризном завитке украшений виден большой мастер, тонкий изощренный художник»[4]. Первый проект реставрации ворот был разработан в 1939 году, однако его реализации помешала Великая Отечественная война. Попытки вернуться к восстановлению предпринимались в 1950-е и 1960-е годы, но успеха не имели. В течение второй половины XX столетия ворота не только лишились большей части красивейшего белокаменного декора, но и сильно накренились, так что пришлось укрепить их временными металлическими стяжками[5].

Дом Ермолаева-Зверева

До 1970-х годов, когда началась реконструкция центра Тулы, город, по сути, не имел главной городской площади. Главная улица города — улица Коммунаров (ныне — проспект Ленина) — начиналась непосредственно от кремля, точнее, от здания нынешнего музея «Тульские самовары». Фото сделано от сквера возле кремлевских стен — в правом нижнем углу отчетливо видно характерное литое чугунное ограждение. Основную часть снимка занимает огромный доходный дом, принадлежавший семье тульских купцов Ермолаевых-Зверевых. До революции на первом этаже здания размещались конторы и магазины. В правом крыле, по Лопатинской улице (ныне — Менделеевская), находился магазин пряников, принадлежавший знаменитому тульскому кондитеру В. Е. Серикову, основателю фабрики, которая сейчас называется «Старая Тула». После 1917 года дом занимали органы советской власти — вначале губернский исполнительный комитет, а к 1960-м годам — областной и городской исполнительные комитеты Советов народных депутатов. Здание выглядит тяжеловесно, по-купечески добротно, однако в его отделке использованы элементы популярного в те годы стиля модерн — фигурные кованые кронштейны, поддерживающие карниз, и богато украшенные лепниной фризы. Дом, по представлениям тех лет, не считался памятником архитектуры, поэтому к 1960-м годам в процессе ремонтов утратил значительную часть лепнины, в частности дату постройки, «1909», в прямоугольном картуше. До 1985 года в доме располагался Тульский музей оружия. Его коллекция в 1959 году переехала с территории оружейного завода в здание на улице Коммунаров, 2. Музей занимал несколько комнат, но уже тогда был знаменит далеко за пределами Тулы. В 1985 году он переехал в реконструированное специально для него здание Богоявленского собора в кремле (ныне известно как «старое здание» музея оружия или «здание в кремле»). С 2012 года постоянная экспозиция музея размещается в специально построенном «здании-шлеме», а здание в кремле используется как выставочная площадка.

Возле облисполкома еще нет троллейбусной остановки, а над улицей — проводов контактной сети. Троллейбусы маршрута № 3 пошли от площади Челюскинцев (ныне — Крестовоздвиженская) вверх по улице Коммунаров 4 ноября 1963 года. Характерная примета времени — знаки, обозначающие пешеходный переход. Дорожная разметка «зебра» появилась в Москве в 1955 году в качестве эксперимента. Обычно в крупных городах переходы обозначались столбами с шарообразными плафонами. Такой столб хорошо виден на переднем плане, в левом нижнем углу, и на его плафоне можно рассмотреть надпись краской: «ПЕШЕХОДНЫЙ ПЕРЕХОД». Эти знаки были прекрасно видны и водителям, и пешеходам, тем более что в ночное время плафон с надписью подсвечивался. Дом Ермолаева-Зверева не вписывался в генеральный план 1971 года, которым предусматривалась практически полная ликвидация исторической застройки центра Тулы в пределах улиц Советской, Революции и Тургеневской. Исключение было сделано лишь для некоторых строений, например Успенского и Преображенского храмов. В конце 1985 года здание, рядом с которым уже высилась громада Дома Советов (ныне в нем располагается Правительство Тульской области), было снесено, и сейчас о нем ничего не напоминает[6].

Пятницкая башня Тульского кремля

Тульский кремль — один из символов города, однако за пять веков, прошедших с момента основания, его внешний вид неоднократно менялся, иллюстрацией чего служит фотография начала 1960-х годов. На переднем плане — башня Пятницких ворот, на заднем — Наугольная. Во внутренних помещениях Пятницкой башни с первых лет существования кремля был расположен склад оружия и «зелья» — пороха. Башня выдержала осаду крепости крымскими татарами в июне 1552 года, но серьезно пострадала в пожаре 1568-го. Была восстановлена, предположительно, летом того же года — значение укреплений Тулы для защиты Москвы в то время было очень велико. Насколько при этом был сохранен ее изначальный облик, неизвестно. В XVIII столетии кремль уже не был действующей крепостью и, будучи



Неизвестный автор. Дворец культуры «Серп и молот». Тула. Нач. 1960-х. Цифровая копия с бромосеребряного отпечатка 9 × 12 см, изготовленного с негатива формата 24 × 36 мм. © Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Тульский историко-архитектурный музей»

лишен должного ухода, постепенно ветшал и разрушался. Благоустройство Тулы практически не финансировалось. Денежные средства на первый в истории полномасштабный ремонт Тульского кремля были ассигнованы в царствование Екатерины II. Правда, ставилась задача не вернуть старинной крепости ее первоначальный вид, а, наоборот, сделать ее более изящной, в соответствии с архитектурными веяниями времени. Над башнями были сооружены железные, на деревянных каркасах, купола со шпилями. Менее всего повезло четырем башням — Водяных и Ивановских ворот, Пятницкой и Одоевской (в те времена называвшейся Казанской или Киевскими воротами). Наружные стены вторых ярусов башен были разобраны, вероятно, чтобы придать им сходство с башнями Московского Кремля после его реконструкции. Тогда же на Одоевской башне появился кирпичный барабан со стрельчатыми арками и кровлей со шпилем, в несколько измененном виде дошедший до наших дней.

Ремонт, как считается, был окончен к 1784 году. Спустя полвека, в июне 1834-го, в страшном пожаре, уничтожившем значительную часть Тулы, сгорели или сильно пострадали почти все купола екатерининской эпохи. Невредимым остался только купол на Одоевской башне. Просить огромные по тем временам деньги на восстановление — несколько тысяч рублей серебром — опять пришлось в Петербурге. Выделенной суммы хватило лишь на ремонт каменной кладки и на расширение ворот в Водяной башне, через которые в те годы шел весь поток транспорта из Москвы на Орел и далее на Курск и Киев.

Башни, кроме Одоевской, так и остались без куполов. К стенам с внутренней стороны были пристроены каменные Торговые ряды (частично сохранившиеся и сегодня), а с внешней — разного рода временные строения, служившие обычно для складских целей. Остатки одного из них в виде стесанной кирпичной кладки видны на обращенной к зрителю стене Пятницкой башни. Здесь же, в сквере, расположилась деревянная веранда летнего кафе. Первая в истории комплексная реставрация кремля, когда он приобрел привычный вид, началась в середине 1960-х годов. Однако по неизвестной причине на Наугольной башне не стали восстанавливать деревянный шатер, и следующие полвека она представляла собой кирпичный цилиндр, где круглый год стояла вода, а посередине высился остров из строительного мусора. Башня была отреставрирована при реконструкции территории кремля в XXI веке[7].

Дворец культуры «Серп и молот»

Сегодня «Серп и молот» представляет собой небольшое здание, потерявшееся среди безликих панельных девятиэтажек времен позднего СССР. Дворец культуры был открыт в апреле 1929 года. В то время район Чулково, населенный в основном рабочими, являлся типичной окраиной, где крепкие деревянные дома соседствовали с ветхим жильем. Здание нового клуба было просторным, выдержанным в строгих формах конструктивизма. Вместительный зрительный зал был оснащен вращающейся сценой, имелись большие фойе, комнаты для кружковых занятий, библиотека на 60 тысяч томов, физкультурный зал, на крыше был устроен солярий.

Снимок явно сделан в день первомайского праздника, на что указывает соответствующий лозунг. Трудящиеся Пролетарского района собираются возле здания, где, видимо, должна была формироваться одна из колонн. Фасад «Серпа и молота» украшен флагами СССР и союзных республик, а также портретами руководителей государства.

Реконструкция, проводившаяся в 2000-х годах, исказила облик здания: окна были заменены на пластиковые, фасад обшит цветными панелями. Памятников советского конструктивизма в Туле крайне мало, их характерные черты — полукруглая гладкая фасадная стена, ленточное остекление, вспомогательные помещения, выполненные в простых прямоугольных формах. Несмотря на реконструкцию, необходимо помнить об архитектурных особенностях здания и всячески его беречь[8].

Заключение

За девять с лишним месяцев 2024 года в рамках проекта «Проявление» было размещено 38 любительских фотографий в сети Интернет. Подавляющее большинство снимков (33) посвящено архитектуре старой Тулы. Каждая публикация собирает суммарно до 280–300 уникальных посещений. Комментарии тульских старожилов и краеведов содержат немало ценной информации. Безусловно, изложенные факты нуждаются в проверке, однако ясно, что некоторые из них могут быть использованы для более подробных описаний.

В 2025 году в музее появится новое общественное пространство (условное рабочее название «Документ»). К его открытию будет приурочена мини-выставка фотографий архитектуры старой Тулы, снабженных подробной информацией. В перспективе эти фотографии предполагается издать в виде книги (брошюры) с реализацией ее в книжном магазине музея, где подобные издания пользуются большим спросом у туристов из других городов.

В результате публикаций в социальных сетях выявлено в общей сложности около 100 любительских фотографий старой Тулы. В настоящее время проводится работа по окончательному отбору и подготовке договоров о передаче цифровых копий с владельцами оригиналов. Если фотоизображений из сети Интернет будет не хватать, в проекте могут использоваться цифровые копии фотографий из фондов музея, что позволит вести проект в течение года.

Новизна проекта заключается в том, что граждане Тулы получили возможность участвовать в создании иллюстрированной истории тульской архитектуры, а также следить за развитием проекта «Проявление» в режиме реального времени. На наш взгляд, реализация этого проекта идет успешно, и в дальнейшем работу предполагается продолжать.

---

[1] Государственный архив Тульской области. Ф. Р-3992. Оп. 1. Д. 17. Л. 1.

[2] Архив Лидии Коршуновой. Ломовские ворота // ТИАМ: [сайт]. URL: https://tiam-tula.ru/proekt-proyavlenie/arkhiv-lidii-korshunovoj/#lom (дата обращения: 12.12.2024).

[3] Тула. Памятники истории и культуры. Путеводитель. 2-е изд., испр. и доп. Тула, 1973. С. 189–195.

[4] *Шамурин Ю., Шамурина З.* Калуга. Тверь. Тула. Торжок // Культурные сокровища России. М., 1913. Вып. 7. С. 58.

[5] Архив Лидии Коршуновой. Ломовские ворота.

[6] Архив Лидии Коршуновой. Доходный дом Ермолаевых-Зверевых. URL: https://tiam-tula.ru/proekt-proyavlenie/arkhiv-lidii-korshunovoj/#erm (дата обращения: 12.12.2024).

[7] Архив Лидии Коршуновой. Пятницкая башня. URL: https://tiam-tula.ru/proekt-proyavlenie/arkhiv-lidii-korshunovoj/#pb (дата обращения: 12.12.2024).

[8] Архив Лидии Коршуновой. Дворец культуры «Серп и молот». URL: https://tiam-tula.ru/proekt-proyavlenie/arkhiv-lidii-korshunovoj/#dksim (дата обращения: 12.12.2024).

И. В. Малкаева

Фотографии и чертежи 1909–1917 годов из собрания архитектурного класса Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств

В начале XX века в архитектурном классе Высшего художественного училища (далее — ВХУ) складывается практика дополнять сделанные по заказу Императорской Академии художеств чертежи по обмерам памятников архитектуры фотографическими снимками. Сведения о поступлениях этого периода содержатся в книге «В. Х. У. Опись чертежей и рисунков архитектурного класса. Часть II», хранящейся в отделе учета Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств (далее — НИМРАХ).

Подготовительные материалы и фотографии выполнялись учениками и выпускниками училища в летнее время. Затем изготавливались чистовые чертежи, которые сдавались, точнее, продавались ВХУ зимой или весной вместе с фотографиями. Поэтому отпечатки датируются годом поступления, хотя дата съемки — лето предыдущего года.

Единых требований ни к количеству, ни к сюжетам, ни к оформлению фотографий, очевидно, не было. К чертежам могло прилагаться от 1 до 92 фотографий; кто-то предпочитал подавать отпечатки наклеенными на паспарту, кто-то нет. Как правило, снимки дополняет графический материал, и лишь изредка можно говорить об использовании фотографий при работе над чертежами. По нескольким зданиям была выполнена только фотосъемка, графических работ не делалось. По сюжетам фотографии можно разделить на три группы: древнерусская архитектура (самая большая по количеству объектов группа), архитектура XVIII — начала XIX века и Кавказ.

Первым поступлением снимков древнерусской тематики были материалы по обмеру церкви Успения Пресвятой Богородицы в Волотове Новгородской губернии, принятые от В. В. Суслова в 1909 году. Фотографии наклеены архитектором на картон по несколько штук на лист, так же как и графика. Паспарту одного размера и имеют общую нумерацию, соответствующую порядку в Описи, т. е. изначально задумывались как единый комплекс.

Открывает серию паспарту с фотографиями преимущественно наружных видов церкви (Ф-15025–15034), затем идут план (А-3609), фасады (А-3594–3596), разрезы и росписи (А-3597–3608, 3610–3614). Завершают комплекс 12 таблиц с фотографиями с калек росписей (Ф-17167–17178). Среди фотографий на листе XXIX (Ф-17172) можно узнать прорисовку композиции «Знамение», которая хранится в собрании НИМРАХ (кальки А-3617/а и б).

Одновременно с фотоматериалами по Волотовской церкви от Суслова поступили также чертежи церкви Спаса на Ковалёве рядом с Великим Новгородом и Черниговской часовни близ города Переславля-Залесского, аналогично оформленные и с продолжающейся нумерацией паспарту. Замыкает комплект лист XXXVIII с тремя фотографиями и текстом о Черниговской часовне (Ф-17183).

В 1911 году архитектурный класс приобрел два чертежа (А-4457 и 4458), акварель (А-4459) и фотографию деревянной Никольской церкви на Шотовой горе в Архангельской губернии (КП-23137), выполненные учеником ВХУ Н. И. Сластихиным. Храм был построен в 1755 году, но в допетровских традициях. Церковь снята в небольшом ракурсе со стороны входа, и этот вид дополняет графические листы еще одной «перспективой». Фотография большого размера — 38,4 × 29,9 см, что примерно соответствует размерам графических листов, возможно, была в раме, так как не сохранился номер архитектурного класса.

В следующем, 1912 году от Сластихина в архитектурный класс поступили работы по обмеру Спасской башни Московского Кремля, включающие в себя, помимо чертежей и отпечатков, альбом обмера, т. е. то, что сейчас называется «кроки». В альбоме обмера привлекли внимание чертежи А-17123 и 17125 с изображениями частей двуглавого орла, повторяющие фотографии Ф-13396 и 13397 соответственно, только с добавлением числовых пометок. Снимки Спасской башни делались в процессе ремонта, что дало Сластихину редкую возможность отснять детали и скульптуру с близкого расстояния. На чертежах эти детали небольшого размера, и фотографии позволяют их рассмотреть. В комплект из 55 фотографий (Ф-13345–13377, 13379–13399) архитектор включил также снимки других башен Кремля, в том числе большой, купленный, судя по штампу, в магазине И. Дациаро в Москве (Ф-14970).

Другой ученик ВХУ, П. Е. Княгницкий, сдал материалы по Царской и Сенатской башням Московского Кремля в 1913 году. В Опись были внесены чертежи (А-3824–3835) и фотографии (Ф-13326–13334), но поступили они, очевидно, вместе с альбомами с кроками (А-17156–17212), также хранящимися в НИМРАХ. Снимки показывают башни с разных ракурсов. Царская башенка, например, снята со Спасской башни, со двора, с площади и с боевого хода.

Много материалов обмеров древнерусской архитектуры было закуплено у художника-архитектора Н. К. Григорьева. Первое поступление от него — чертежи и фотографии архитектуры Великого Новгорода — произошло в 1911 году. Отпечатки маленькие — 9 × 12 см, наклеены по несколько штук на картон. Первое паспарту относится к Знаменскому собору (включая одну открытку) (Ф-15003–15024), второе — к Святым воротам и колокольне этого собора (Ф-14991–15002), третье — к церквям Петра и Павла в Кожевниках и Иоанна Богослова (Ф-14977–14990). Не исключено, что такой вид оформления материала выбран под влиянием В. В. Суслова, представлявшего собранный материал аналогичным способом.

В следующие годы Григорьев продолжил активно заниматься допетровской архитектурой. К поступлениям 1913 года относятся снимки церкви Успения в Колмове (Ф-14972–14976) и ее колокольни (Ф-13378). По колокольне было выполнено три чертежа: фасад, разрез и планы (А-3371–3373). Фотография дополняет графические листы перспективным видом. Чертежи церкви Иоанна Милостивого на Мячинном озере (А-3390–3394)

дополнены снимками, запечатлевшими перспективу здания (Ф-14820) и Царские врата (Ф-14821). Годом позже, 31 мая 1914 года, у Григорьева были закуплены чертежи и фотографии Никольской церкви во Гдове (Ф-14783–14789, 14823–14825), храмов Гдовского уезда в селах Ольгин Крест (Ф-14782, 14790–14793, 14829–14832), Бельский Погост (Ф-14794–14797), Пенино (Ф-14778–14781, 14826–14828), а также в селе Кондуши Олонецкой губернии (Ф-14850–14854) и Георгиевской церкви в селе Шеменский Погост (Ф-15035, 15449–15453). Все эти фотографии на отдельных паспарту с названиями, на обороте имеют подпись и дату (у Шеменской церкви — 1914 год, у остальных — 1913-й), что позволило найти их в Описи архитектурного класса и установить источник поступления.

В ноябре того же года поступили еще три обмера, сделанных Григорьевым в церквях сел Кобылье Городище (Ф-14814, 14815, 14819, 14822), Доможирка (Ф-14810–14813, 14816–14818) и Осьмино (Ф-14798–14809) Гдовского уезда (интересная деталь: в записи указана уже Петроградская губерния). На паспарту у них, наоборот, подписи и даты нет, только название и номер по Описи, которые дали возможность установить автора и время создания.

Последняя закупка у Григорьева была сделана в марте 1915 года. Это чертежи и фотографии гдовских храмов — Дмитриевского собора (Ф-14838–14849) и Успенской церкви (Ф-13228–13233), а также Александровской церкви в селе Шеменский Погост Олонецкой губернии (Ф-14833–14836). Записи на паспарту помогли установить автора и дату снимков. Десять чертежей Дмитриевского собора (А-3663–3672), включая проект реставрации, дополнены 12 фотографиями. Наиболее ценными из них представляются снимки иконостаса (Ф-14838–14840), аналогов которым не обнаружено. Среди фотографий Успенской церкви интересна одна (Ф-13231), ее почти точь-в-точь повторяет чертеж А-3676 (тоже частично вида колокольни и до того же уровня). Это один из редких случаев, когда можно уверенно говорить о сходстве снимка и чертежа.

Много работ по зданиям Новоладожского уезда, в основном церковным, было получено 28 февраля 1914 года от ученика ВХУ Н. Г. Буниатова. Интересно, что из 19 архитектурных объектов только к пяти, кроме фотографий, были выполнены и чертежи. Это церкви Василия Великого на Васильевском погосте (А-3411–3417), Иоанна Предтечи в Старой Ладоге (А-3623–3631), Троицкая села Помялово (А-4467–4473), Воздвиженская села Шижнема (А-4460–4465) с часовней в ограде этой церкви (А-4466).

Снимков к чертежам сделано много — более 20 (кроме часовни), остальные имеют 2–6, максимум 11 изображений. Интересно, что к значительной части отпечатков Буниатова 1913 года удалось найти негативы, которые хранятся в Музее архитектуры им. А. В. Щусева. Например, к фотографиям церкви на Васильевском погосте (Ф-14253–14264, 14354–14362, 14476–14479) нашлись все негативы (один ошибочно отнесен к другому зданию, ГК № 38658261), а к 32 фотографиям церкви Иоанна Предтечи (Ф-14330–14333, 14348–14353, 14448–14451, 14480–14482, 14489–14503) подобралось 15 негативов. Дополнительно удалось опознать три негатива к фотографиям, ошибочно отнесенные к другой церкви (ГК № 38658190, 38732602, 38732603). Наши отпечатки и Опись позволяют уточнить дату съемки — лето 1913-го, а не 1920–1930-е годы, как обозначено на большинстве фотографий. Также фотографии НИМРАХ, возможно, помогут атрибутировать неопознанные или ошибочно названные негативы. Еще один исследователь



Н. И. Сластихин. Никольская церковь на Шотовой горе. Архангельская губ., Пинежский уезд. 1911. КП-23137.
© ФГБУК «Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств»

древнерусской архитектуры, художник-архитектор С. И. Германович, сдал в апреле 1915 года материалы по обмерам церквей в Пскове. По трем церквям, кроме фотографий, выполнены еще и чертежи, по остальным 16 объектам — только фотографии (42).

При работе над западным фасадом церкви Воскресения со Стадища (А-3548), возможно, использовалась фотография Ф-14318. Это единственный снимок, сделанный с правильной точки в нужном ракурсе, остальные фасады — в перспективе. Здесь хорошо заметно, что Германович убрал загораживающие здание забор и деревья, но добавил условные растения по сторонам. Малый купол слева на общем снимке не виден, но отснят отдельно (Ф-14324), и этот отпечаток также мог быть использован. На разрезах интерьеры без обстановки, представление о которой дают фотографии. Сравнение разреза по пристройке (А-3547) позволило определить месторасположение киотов (Ф-14320, 14327) — справа, перед приделом. Части иконостаса придела, видимого в арочном проеме на снимках с киотами, можно узнать также на снимках Ф-14321 (Царские врата) и Ф-14329 (фрагмент справа). Главный иконостас запечатлен на снимках Ф-14322 (левая часть), Ф-14325 (Царские врата) и Ф-14328 (верхняя часть с распятием). На некоторых снимках зафиксирован растительный орнамент в верхней части стены (Ф-14320, 14323, 14327, 14329). Среди снимков церкви Богоявления в Бродех (Ф-14271–14289) находятся фотографии трех иконостасов. При



А. Я. Белобородов. Дом в Ляличах (снимок сделан ночью). 1913. Ф-4461. © ФГБУК «Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств»

сравнении с поперечным разрезом (А-3539) удалось выяснить местоположение каждого из них. Снимки Ф-14275, 14280 и 14289 — это иконостас из левого придела, проход в него — через арку неправильной формы, видимую и на чертеже. Ф-14276, 14277, 14284, 14287 и 14288 — фрагменты иконостаса центральной части, в которой расположены голосники. Месторасположение третьего иконостаса (Ф-14271) — справа. На плане (А-3532) хорошо заметна стена между окнами и помещение с крестовым сводом перед приделом. На последнем снимке также запечатлен изящный орнамент на сводах.

К церкви Петра и Павла сделано всего четыре снимка: вид в перспективе (Ф-14293) и три вида иконостаса (Ф-14294–14296), на снимках интерьера частично присутствует роспись, в нижней части — под мрамор. На разрезах храма (А-3555, 3556) внутреннее убранство не показано.

Из 42 фотографий пункта № 3381 Описи («Фотографии других церквей») не все относятся к допетровской архитектуре. Две — Успения Пресвятой Богородицы (Ф-10292, 10293) и Казанской Божьей Матери (Ф-10294, 10295) — были построены в 1810 году. Казанская церковь не сохранилась, возможно, Германович сделал единственный снимок ее иконостаса.

Работы по изучению отечественной архитектуры продолжались несмотря на Первую мировую войну. В апреле 1916 года были закуплены чертежи, фотографии и альбом черновых записей (кроки) по церкви Покрова Пресвятой Богородицы в селе Медведково под Москвой, выполненные учениками ВХУ А. В. Папковым и С. И. Зазерским. Фотографии храма в Медведкове (Ф-13335–13344) наклеены на бланки открыток и подписаны, как и чертежи, обоими авторами. В данном случае были отсняты только наружные виды, часть с уровня крыши, например одна из боковых главок (Ф-13339). Интересно, что в альбоме с кроками есть семь изображений главок с очертаниями металлических листов кровли под крестом (А-17040–17047), но ни одно из них не совпадает с фотографией, т. е. рисунки делались независимо от фотосъемки.

Чуть позже, в мае 1916 года, от ученика ВХУ В. Ф. Кринского были получены материалы по обмерам церкви Троицы в селе Дединово Рязанской губернии. Фотографии храма выполнены зимой, что необычно. Ранее все снимки делались летом. Возможно, на время съемки повлияли обстоятельства военного времени. Обмерные чертежи подготовлены очень тщательно. Использовались ли при этом фотографии, сказать сложно. Пожалуй, только рисунок креста с главки (А-17105) мог быть сделан с использованием фотографии (Ф-14547).

Помимо древнерусской архитектуры, по поручению Академии художеств проводились работы по обмеру памятников барокко и классицизма. Первое по времени поступление — графические листы и фотографии дворца графа К. Г. Разумовского в городе Батурине Черниговской губернии, выполненные учеником Академии художеств А. Е. Белогрудом. К сожалению, из восьми снимков сохранилось только три. Один из них, сделанный в лоджии первого этажа (Ф-6627), имеет сходство с акварелью (А-74), однако несомненно, что рисунок с натуры, а не с фотографии.

Следующее по времени поступление по архитектуре XVIII века состоялось в 1913 году. Н. Г. Буниатов выполнил чертежи фасадов и деталей наружного вида Меншиковой башни в Москве, а Н. И. Сластихин — план и разрез. Каждый представил также и фотографии, наклеенные по 2–4 на серый картон с начерченной рамкой и подписью. Буниатов отснял в основном детали снаружи здания, к которым удалось подобраться на близкое расстояние благодаря строительным лесам во время ремонта церкви. Практически весь отснятый материал мог быть использован при работе над чертежами фасадов (А-4804, 4809) и отдельных украшений церкви. Например, фотографии Ф-14234 и 14235 использовались в работе над чертежом вазы и постамента А-4811, снимки Ф-14237–14239 — над изображением ниши четвертого яруса А-4810, а отпечатки Ф-13423 и 13424 — над чертежом кронштейна А-4808. Разреза церкви Буниатовым не делалось, и его фотографии интерьера Ф-14247–14252 дополняют представление о памятнике архитектуры.

Сластихин, в отличие от Буниатова, фотографировал только интерьеры и детали внутреннего убранства (Ф-6649–6672). Почти весь отснятый Сластихиным материал был использован им на разрезе храма А-4813, в отличие от разрезов древнерусской архитектуры, которые делались «пустыми», даже иконостас, как правило, не изображали. Здесь же показаны не только лепнина, но и киоты и роспись. Возможная причина разного подхода к интерьерам в том, что в древнерусских храмах росписи и обстановка более поздние, за исключением показанных фресок церкви на Волотовом поле. Отпечатки Сластихина по Меншиковой башне хранились в музее НИМРАХ как фотографии неизвестной церкви, и только номер по Описи архитектурного класса дал возможность атрибутировать их; дополнительным подтверждением стало сравнение снимков с чертежами.

В том же 1913 году были получены материалы Б. Р. Криммера по даче принца А. П. Ольденбургского на Каменном острове в Санкт-Петербурге. Фотографий было выполнено очень много — 85 (Ф-5702–5780, 10211, 10212, 10214–10216), отсняты не только наружные и внутренние виды, но и мебель, люстры, детали и предметы искусства. Криммер сдал в архитектурный класс также восемь графических листов; при работе над фасадом (А-14855), плафоном (А-14857) и разрезом (А-14856), несомненно, использовались и фотографии. Был отснят общий вид фасада (Ф-5709) и детали, которые делают образ здания более живым: пандус из-под портика (Ф-5710), столбик балкона, обвитый хмелем (Ф-5712), и украшение из трех венков со следами времени (Ф-5713).

Плафон гостиной запечатлен на общих снимках (Ф-5721, 5722), также отсняты фрагменты (Ф-5726–5729) и часть лепного карниза крупным планом (Ф-5725). На разрезе показаны отделка центральной ротонды и купола, части карниза и плафона в гостиной, остальные помещения — без отделки. Ротонду, безусловно, сложно охватить одним взглядом, в ней было сделано девять снимков — как общих видов с уровня пола и хор, так и деталей (Ф-5715–5720, 10211, 10215, 10216).

Интересно, что в собрании НИМРАХ имеется и второй комплект фотографий (83 предмета), закупленных в 1945 году в магазине № 43 Ленокогиза (ныне — «Книжная лавка писателей»). На оборотах паспарту первого комплекта — только название чернилами, а второго — еще и подпись «Б. Криммеръ», дата «1913», кроме того, штамп «Каменноостровская дача пр. П. А. Ольденбургскаго».



М. Г. Калашников. Руины церкви Давидиани (Кавказ). Фасад. 1915. © ФГБУК «Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств»

Еще одно поступление 1913 года — чертежи и фотографии Большого дворца графа П. В. Завадовского в Ляличах Черниговской губернии, выполненные А. Я. Белобородовым. Отпечатков здесь особенно много — 92, что является своеобразным рекордом. Фотографии маленькие, примерно половина из них на авторских паспарту из картона с окантовкой черной бумагой, на обороте у них сохранился номер 3050 по Описи архитектурного класса. Самый эффектный — снимок Ф-4461, на котором освещенный фасад здания выделяется на фоне темного грозового неба.

Графических листов тоже больше, чем обычно, — 28, включая копии росписей, в том числе в натуральную величину. Немало было и фотографий внутренней отделки, как общих видов, так и фрагментов, значительная часть сюжетов представлена на разрезах (А-140–143). В отличие от дачи А. П. Ольденбургского, где внутренняя отделка была показана практически только у одного помещения, у Большого дворца в Ляличах росписи видны почти во всех интерьерах.

Интересно, что две фотографии (Ф-9259, 9260) были включены в список с чертежами в Описи. Они действительно отсняты с чертежей Белобородова А-150 и 151, но сделаны были в процессе работы и еще не раскрашены. Сейчас фотографии называются «Фото с чертежа для внутренней отделки», однако сохранившийся на снимке Ф-9260 номер 3036 по Описи дает возможность

вернуть обоим снимкам правильные названия. Годом позже Белобородов продолжил работу в Ляличах: были выполнены чертежи Летнего дворца и ротонды, также в комплекте шли 40 фотографий на серых паспарту (№ 3172 по Описи). Однако в процессе хранения названия снимков были утрачены, и информация в Описи дала подсказку для атрибуции предметов. При сравнении снимков с чертежами были опознаны конский двор (Ф-9077, 9078, 9080, 9092, 9107, 9108), павильон-ротонда (Ф-9098, 9114), наружные виды и интерьеры Летнего дворца (Ф-9102–9106, 9116), на разрезе которого (А-164) показана роспись помещений. По церкви Святой Екатерины чертежей сделано не было, фотографии (Ф-9079, 9081–9089, 9099, 9101, 9112) сравнивались с аналогами из Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации. Сюрпризом стало то, что среди изображений оказались не только здания из Ляличей, но и два вида (Ф-9093, 9094) и иконостас (Ф-9097) церкви Николая Чудотворца в селе Казаричи, а также часть фасада церкви Вознесения Господня в селе Великий Бор (Ф-9095), обе — в Брянской области[1]. Четыре фотографии опознать не удалось.

Последним поступлением по архитектуре XVIII века стали материалы по Кирилловской церкви в Киеве ученика ВХУ Константина Фурсова. 18 мая 1917 года были закуплены восемь чертежей, фотографии и альбом черновых записей (кроки). Среди фотоотпечатков — вид на храм с колокольни (Ф-13315б), сделанный летом, и два зимних — западный фасад и вход при колокольне (Ф-13316, 13317). На остальных — детали интерьера и вид снизу юго-западной главки (с росписью).

Самой малочисленной группой обмеров с фотографиями 1909–1917 годов являются работы по исследованию памятников архитектуры Кавказа. Всего было четыре поступления, но в собрании НИМРАХ сейчас хранятся только два комплекта.

Обмеры храма в Сураханах близ Баку учеником Н. Г. Буниатовым были закуплены 30 апреля 1911 года, соответственно, 11 фотоснимков (Ф-15930–15937) выполнены летом 1910 года. Это позволяет уточнить датировку восьми негативов из Музея архитектуры им. А. В. Щусева, обозначенных 1914–1930-ми годами. В процессе подготовки графического материала фотографии, скорее всего, не использовались. Например, фотография Ф-15937 похожа на А-7508 (вид надвратной башни храма огнепоклонников), но снята немного в другом ракурсе. Материалы по Вачнадзианской церкви на Кавказе (Телавский уезд Тифлисской губернии), в том числе 15 фотографий (Ф-15999–16013), поступили 20 января 1915 года от ученика М. Г. Калашникова. Отпечатки долгое время хранились как изображения неизвестной церкви, и номера на обороте дали возможность определить здание. Сравнительный анализ снимков и чертежей позволил выявить три случая, когда кладка из камней срисовывалась с фотографий. Это части стены с окнами западного фасада (А-7463), весьма сходные с фотографиями Ф-16003 и 16004, и фрагмент с нишей справа на разрезе (Ф-7464), похожий на Ф-16011.

Чуть позже, 15 марта 1915 года, датирована закупка двух чертежей — церкви Ковлат-Цминда в Санагири (А-7491) и часовни Давидиани (А-7492). На каждом листе разрез и план, но нет фасадов, этот пробел отчасти заполняют фотографии. Всего было получено девять отпечатков. Сравнение их с графикой позволило опознать два снимка часовни — фасад (Ф-16017) и нишу в интерьере (Ф-16023). Остальные семь относятся к Санагирской церкви — восточный и западный фасады (Ф-16016 и 16018 соответственно) и пять снимков интерьера. Фотографии, сделанные внутри храмов, легко опознаются, на разрезах совпадают все детали кладки, видимые на снимках.

В заключение хотелось бы рассказать об истории бытования коллекции. До 1930 года фотографии и чертежи из собрания архитектурного класса находились в здании Академии художеств. После ликвидации академического музея большую часть их (по русской архитектуре) передали в Государственный Русский музей, откуда они вернулись в том же составе в 1934 году. Интересно отметить, что предметы в списке к актам расположены практически в том же порядке, что и в Описи архитектурного класса. В 1935 году из Государственного Эрмитажа вернулись чертежи по Кавказу, а из Государственной академии истории материальной культуры — часть чертежей по Новгороду и Пскову. Фотографий в актах возврата нет, вероятно, они не выдавались.

Меньшая часть чертежей и фотографий осталась в собрании Академии художеств, причем некоторые комплекты были разрознены, т. е. в ряде случаев были выданы только чертежи, а в других — только фотографии. После восстановления академического музея оставшиеся предметы были вписаны в Описи 1932 года, но уже по отдельности — архитектурные чертежи и фотографии; таким образом, связь между ними была утрачена. Тем не менее, несмотря на все сложности, большая часть предметов, поступивших в 1909–1917 годах, сохранилась, и старые номера по книге «В. Х. У. Опись чертежей и рисунков архитектурного класса. Часть II» позволяют восстановить связь между графическими и фотографическими работами из собрания НИМРАХ.

[1] Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Брянская область. М., 1997. С. 212 (Казаричи), 211.

М. С. Родигина, А. А. Козлов, Л. И. Старилова

Архитектурная фотография в составе архива царскосельского архитектора С. А. Данини

На рубеже XIX–XX веков многие архитекторы, помимо основного занятия, увлекались фотографированием. Хорошо владели фотографической техникой Гавриил Васильевич Барановский (1860–1920), Владимир Васильевич Суслов (1857–1921), Александр Алексеевич Иванов-Терентьев (1875 — после 1935), Леонтий Николаевич Бенуа (1856–1928) и др. Их фотографии оказывают колоссальную помощь при воссоздании памятников русской архитектуры. К сожалению, полных фотографических архивов, принадлежавших архитекторам, сохранилось крайне мало, и далеко не всё можно найти в специальных хранилищах музеев и государственных фондах.

Наследие последнего императорского архитектора Сильвио Амвросиевича Данини (1867–1942) изучено достаточно хорошо. К его 150-летию, прошедшему в 2017 году, был приурочен ряд выставок, на которых демонстрировались письма и фотографии, чертежи и рисунки, хранящиеся в фондах Государственного музея-заповедника «Царское Село» и Государственного музея истории Санкт-Петербурга, а также в семье потомков архитектора Данини-Козловых. Еще раньше, в 2010 году, в петербургском издательстве «Коло» была выпущена полная монография о жизни и профессиональной деятельности Сильвио Амвросиевича с каталогом его работ, написанная правнуком архитектора, священником петербургской церкви Рождества Иоанна Предтечи (Чесменской) Андреем Владимировичем Козловым совместно с историком архитектуры Борисом Михайловичем Кириковым. Книга была переиздана в 2017 году. Кроме того, в 2022 году в издательстве Genio Loci были опубликованы воспоминания дочери архитектора Виргинии Сильвиевны Квашниной-Самариной об отце, проиллюстрированные фотографиями, которые были сделаны в интерьере квартиры Данини и во время путешествия 1914 года в Польшу, Италию, Швейцарию и Германию. Как и в книге А. В. Козлова и Б. М. Кирикова, на страницах воспоминаний размещены снимки построек архитектора в Царском Селе и Санкт-Петербурге.

Сильвио Данини начал службу в 1890-е годы с проектирования интерьеров и инженерных сетей в Зимнем дворце под руководством академика архитектуры Александра Федоровича Красовского (1848–1918). Высочайшим указом 1896 года императорской резиденцией венценосной семьи стало Царское Село, а с 1906 года и ее постоянным местом жительства. В резиденции постоянно проводились работы по реконструкции и ремонту Александровского дворца, велось интенсивное строительство благотворительных и медицинских заведений, храмов, школ и частных домов. В Царском Селе самоотверженно трудились многие зодчие и художники: Александр Робертович Бах (1853–1937), Роберт Фридрих Мельцер (1860–1943), Георгий Павлович Пашков (1886–1925), Сергей Иванович Вашков (1879–1914) и др.

Сильвио Амвросиевич Данини исполнял должность архитектора Царскосельского дворцового управления с 1896 года, а в 1911-м был удостоен звания архитектора Высочайшего двора. Более 20 лет он реконструировал и переоборудовал помещения Александровского дворца, проектировал малые архитектурные формы в императорских парках: пристань, грот-родник, елевую караулку и другие сооружения, а также выполнял проектные заказы на строительство жилых домов, благотворительных учреждений и храмов по заказу императорской семьи и частных лиц.

В семейном фотографическом архиве хранятся снимки строящихся объектов, в том числе дома для придворнослужащих; на некоторых фотографиях показана реставрация



П. Салвиати. Большой канал в районе моста Риальто. Венеция. Кон. 1880-х — 1890-е. Альбуминовый отпечаток, наклеенный на картон. © Из архива Данини-Козловых



П. Салвиати. Лестница Гигантов во дворце дожей. Венеция. Кон. 1880-х — 1890-е. Альбуминовый отпечаток, наклеенный на картон. © Из архива Данини-Козловых

Гранитной террасы Луиджи Руска в Екатерининском парке. В период с 1897 по 1914 год Данини создал ряд зданий в английском и немецком вкусе, в неорусском стиле, которые внесли особый колорит в городскую среду императорской резиденции. Наибольший интерес представляют Дворцовая электростанция с элементами неоготики (Малая улица, 7–9), особняк А. В. Кокорева (Московская улица, 55), храм с богадельней и амбулатория для Общины сестер милосердия Красного Креста (Леонтьевская улица, 33), Школа нянь императрицы Александры Федоровны (Красносельское шоссе, 9), первый в России Императорский гараж (Академический проспект, 4), родильный приют М. А. Дрожжиной (Павловское шоссе, 14) и др. Оригинальные фотографии начала XX века, запечатлевшие внешний вид и интерьеры этих домов, выполнены самим Данини или неизвестными профессиональными фотографами и хранятся у потомков. Ряд снимков особняка А. В. Кокорева был передан в Государственный музей истории Санкт-Петербурга, в котором имеется 47 оригинальных позитивных отпечатков на бумаге работы Данини (фонд фотографии А). Это архитектурные виды, экстерьеры и интерьеры зданий Царского Села, не сохранившихся до наших дней или утерявших первоначальный облик. Кроме двух портретов самого С. А. Данини 1914 и 1915 годов, остальные 45 фотографий сделаны архитектором собственноручно в качестве фотодокументации возведенных им построек. Датировка 6 экстерьерных и 28 интерьерных снимков связана со временем завершения строительства дома А. В. Кокорева в 1902 году. Три снимка Школы нянь относятся к 1904–1905 годам, среди них два наружных вида и один внутренний вид лестницы с изящно прорисованным ограждением. На четырех фотографиях нижней церкви Равноапостольных царя Константина и царицы Елены при Царскосельском дворцовом госпитале представлен интерьер утраченной церкви, задуманной в стиле древних «пещерных» храмов IV–VI веков к 1600-летию Миланского эдикта (освящена в декабре 1913 года). На данный момент известно лишь о двух сохранившихся подсвечниках из этой церкви, которые находятся в фондах Государственного музея истории религии. Помимо этого, в фонде А хранятся



С. (В.) Данини. Путешествие семьи Данини по одному из венецианских каналов. Венеция. 1914. Желатиносеребряный отпечаток. © Из архива Данини-Козловых



Фотоателье Броджи. Галерея Виктора Эммануила II. Милан. 1890-е. Альбуминовый отпечаток, наклеенный на картон.
© Из архива Данини-Козловых

фотографии, запечатлевшие наружный вид амбулатории, церкви Иконы Богоматери «Всех Скорбящих Радость» и общежития Общины сестер милосердия Красного Креста (1914), а также два снимка Китайского театра в Царском Селе в процессе реконструкции (1908–1909). Остается открытым вопрос о времени создания единственного снимка малой гостиной особняка Шуваловой в Санкт-Петербурге (Косая линия, 3, корп. 1), поскольку неизвестен период работы Данини над проектом и постройкой сооружения.

Это лишь малый сегмент фотографического наследия С. А. Данини. Большая, чудом сохранившаяся часть фотоархива находится у потомков. Наиболее интересна фотофиксация постройки собственной дачи Данини на Павловском шоссе, 26, выполненная ее владельцем. На отведенном участке архитектор возвел два жилых здания и несколько хозяйственных построек. Вход на территорию дачи обрамляли готические ворота с пинаклями, за которыми располагался разбитый архитектором сад с уютными уголками, дорожками, скамейками, цветочными клумбами, маленьким летним домиком, построенным сыновьями Сильвио Амвросиевича под его руководством. По соседству находились дачи А. Ю. Тами и С. М. Дейчмана, которые также были построены и сфотографированы Данини.

Помимо студийных портретов друзей, родственников и семейства Данини, сделанных в фотоателье Харькова, Полтавы и Петербурга в 1860–1910-х годах, в домашнем фотоархиве имеются многочисленные любительские снимки. Они были выполнены самим архитектором и его сыном Валентином в 1890-х — начале 1940-х годов, часть из них вклеена или вставлена в альбомы. Среди портретов встречаются любительские малоформатные фотографии архитектурных памятников и интерьеров, например помещений Александровского дворца с катальной горкой для детей императора Николая II или дачи Данини. Первые шаги по атрибуции фотографий из семейного архива были сделаны супругой архитектора Верой Антоновной (урожд. Штукенберг; 1874–1944) и дочерью Виргинией Сильвиевной Квашниной-Самариной (1903–1989). Ими были подписаны большинство фотографий в альбомах и отдельные снимки, часто с указанием даты и названием местности. Правнук архитектора А. В. Козлов в процессе работы над книгой систематизировал и дополнил подписи под фото. Это облегчило последующую работу.

Весь сохранившийся фотографический архив можно условно разделить на несколько частей. Больше половины (около 1000 снимков) занимают портреты — семейные альбомы и отдельные фотографии, выполненные в разных техниках печати — альбуминовой, бромо- и хлорсеребряной. Формат снимков варьируется от 9 × 6 до 21 × 15 см.

Вторая часть коллекции представляет собой три папки, собранные и систематизированные А. В. Козловым в период работы над книгой. В них сосредоточены разноформатные и разновременные портреты семейства Данини, снимки построек зодчего, а также привезенные из-за границы фотографии сооружений, созданных в интересующих С. А. Данини стилях.

В первой папке в основном студийные снимки членов семьи. Во второй — портреты Сильвио Амвросиевича с родственниками, коллегами и друзьями, сделанные в период 1893–1935 годов. Сюда же помещены фотографии В. С. Квашниной-Самариной 1903–1930-х годов с матерью, братьями и дочерями — Еленой (1926–1990) и Марией (1929–1942), а также снимки из единственной поездки семьи за границу в июле 1914 года. Это любительские фотографии и стереопары, выполненные в Венеции, Неаполе, Сальсомаджоре, Лугано и других населенных пунктах.

В папке также находятся профессиональные снимки зарубежных авторов, привезенные из заграничной поездки 1914 года. Эти большеформатные отпечатки были созданы выдающимися европейскими фотографами — братьями Алинари (Fratelli Alinari), Джакомо (Giacomo Brogi; 1822–1881) и Карло Броджи (Carlo Brogi; 1850–1925), Джеймсом Андерсоном (James Anderson; 1813–1877) и другими авторами и нужны были архитектору для работы над новыми проектами. Так, например, известно, что он использовал подобные снимки и рисунки «художественных образцов древних эпох» из эрмитажной коллекции в начале 1910-х годов для проектирования и строительства нижней церкви во имя святых Константина и Елены в дворцовом госпитале в Царском Селе. Разумеется, обладая собственной подборкой фотографий архитектурных деталей и памятников, Данини не нуждался в частом посещении Эрмитажа или Императорской публичной библиотеки. «Немецкая» часть архитектурной фотоколлекции Данини представляет собой снимки сооружений Мюнхена; «французская» — снимки арки «Карусель», Люксембургского дворца,



С. А. Данини. Община сестер милосердия Красного Креста. Амбулатория, богадельня и церковь (слева), общежитие сестер (справа). Царское Село. 1914. Желатиносеребряный отпечаток. © Из архива Данини-Козловых

выполненные братьями Нордьен (Étienne and Louis-Antonin Neurdein), портала Лувра, снятого Луи Памаром (Louis Antoine Pamard; 1840–1893), парижских монументов, запечатленных мастерами фирмы «Гупиль и К°» (Goupil & Cie). Среди «итальянских» снимков — виды Венеции, Милана, а также детали интерьера и внешнее убранство собора Сан-Витале в Равенне.

Отдельно хранится еще одна — «российская» часть коллекции архитектурной фотографии. Ее можно разделить на две неравные доли. Меньшая — профессиональные снимки архитектурных сооружений Харькова (открытка фототипии «Шерер, Набгольц и К°», 1913), Софийского собора, Андреевской и Князь-Владимирской церквей в Киеве (В. В. Высоцкий), Полтавы (И. Ц. Хмелевский) или Одессы (И. И. Покорный, после 1880-го), панорамные виды Тбилиси (Д. И. Ермаков, 1880–1890-е). Два панорамных снимка Санкт-Петербурга



Неизвестный автор. Портрет архитектора Сильвио Амвросиевича Данини. Желатиносеребряный отпечаток. © Из архива Данини-Козловых

сделаны с противоположной стороны Фонтанки на Чернышев мост (ныне — мост Ломоносова), с перспективой улицы Зодчего Росси. В домашней коллекции сохранилось около 40 черно-белых стеклянных негативов и автохромов в основном 9 × 12 см с фотофиксацией собственных архитектурных построек, чем Сильвио Данини занимался начиная с 1896 по 1910-е годы. Наиболее известные изображения, которые украсили страницы книг и попали на выставки, — панорама Екатерининского парка с видом Турецкой бани, катание на снежной горке в Царском Селе, вид Большой дачи Данини и т. д.

Архитектор о послереволюционном периоде своей жизни напишет следующее: «При временном правительстве я продолжал... работу до Октябрьской революции и затем до января 1919 г. ... вследствие сокращения штата был переведен в Гатчину научным сотрудником музея. Так как моя семья оставалась в Детском Селе и мне трудно было ездить в Гатчину, я просил освободить меня от должности сотрудника музея и перешел на работу в Губоно — архитектором Детских колоний, по совместительству помощником зав. техническ. отделом Петроградского агрономич. и-та в Детском Селе, каковые места сохранял до конца 1922 г., когда по сокращению штатов тех учреждений перешел на работу в Петроград с февраля 1923 г. по управлению Петротока — Электротока, затем с 1931 г. по управлению строит. „Свирьстроя“ до 31 марта 1938 г. С того времени работал на временной работе по составл. проектов в разных советских бюро, перечисл. мною в анкете»[1]. В начале 1920-х годов фотографический архив и чертежи были перевезены С. А. Данини в ведомственную квартиру, предоставленную ему Трестом Петроградских государственных электрических станций («Петроток») в Петрограде на набережной реки Фонтанки, 102.

С началом Великой Отечественной войны Сильвио Амвросиевич принял решение переместить чертежи и фотографический архив из своей квартиры, которая находилась в непосредственной близости от объекта бомбардировок — электростанции, к родственникам, предположительно Валуевым, жившим неподалеку — на набережной Фонтанки, 118 (дом Г. Р. Державина). 11 января 1942 года Данини скончался от дистрофии, его жена и дочь отправились в эвакуацию, где В. А. Штукенберг умерла 23 января 1944 года (город Черепаново, Сибирь). В 1946 году в Ленинград вернулась В. С. Квашнина-Самарина. Ее единственная уцелевшая дочь, Елена Сергеевна, вернулась немногим ранее. Собрание чертежей и фотографий архитектора сохранялось стараниями Виргинии Сильвиевны, а затем потомками ее дочери. В 1958 году часть фотографий и чертежей В. С. Квашнина-Самарина передала в музей Ленинградской академии



И. Хмелевский. Панорама Полтавы. Полтава. Кон. 1880-х — 1890-е. Альбуминовый отпечаток, картон. © Из архива Данини-Козловых

художеств, в 1971 году — в Государственный музей истории Ленинграда. Государственный музей-заповедник «Царское Село» по ее распоряжению получил 240 проектных чертежей. Виргиния Сильвиевна оставила в семье графические работы, чертежи и проекты, выполненные Сильвио Данини в период обучения в Императорской Академии художеств, а также практически все фотографическое наследие. Имя Сильвио Амвросиевича Данини высечено на мраморной доске памяти зодчих Ленинграда, погибших на фронтах Великой Отечественной войны и в осажденном городе, которая находится в Санкт-Петербургском отделении Союза архитекторов России.

Собрание фотографий Сильвио Данини в Государственном музее истории Санкт-Петербурга представляет собой ценный архив, содержащий множество данных об архитектурном и фотографическом искусстве этого мастера, работавшего в период последних десятилетий Российской империи. Важнейшие архитектурные детали и особенности внутренней обстановки его построек ныне существуют только на фотографиях. Многие объекты, снятые Данини, в наше время частично или полностью утрачены: интерьеры церкви «Всех Скорбящих Радость», интерьер и предметы убранства особняка А. В. Кокорева, здание Школы нянь, в послевоенное время восстановленное в измененном виде, утраченная нижняя госпитальная церковь, Китайский театр, ныне пребывающий в руинированном состоянии. Накопленный и сохраненный семьей Данини-Козловых обширный проектный и фотографический архив занял бы достойное место в музее архитектора, который можно организовать в здании его бывшей дачи на Павловском шоссе, 26. Несколько лет назад Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга присвоил зданию статус регионального памятника культуры.

Литература

1. Архитекторы Царского Села. От Растрелли до Данини. СПб., 2010. С. 289–298.
2. *Бертаццони В.* Судьба Мантуанского рода Данини в России. От Мантуи конца XVIII в. к Царскому Селу и современному Санкт-Петербургу: сборник / пер. с итал. СПб., 1996. 191 с.
3. *Бертаццони В.* Судьба Мантуанского рода Данини в России. Изд. перераб. и доп. Новороссийск, 2022.
4. *Вильчковский С. Н.* Царское Село. Репринтное воспроизведение изд. 1911 года. СПб., 1992. 276 с.
5. *Горшкова Т. М.* Особо потрудившемуся на пользу общины // Царскосельская газета. 2017. № 12.
6. *Елисеев Н.* Семья и архитектура / Эксперт Северо-Запад. 2013. № 12. С. 44–45.
7. *Квашнина-Самарина В. С.* Жизнь Сильвио Данини. Воспоминания дочери. СПб., 2022. 239 с.
8. *Козлов А. В., Кириков Б. М.* Сильвио Данини. Материалы к творческой биографии. СПб., 2010. 240 с.
9. *Козлова М. С., Старилова Л. И.* Зарубежная поездка семьи Сильвио Данини в 1914 году // Царскосельский краеведческий сборник. 2019. Вып. 5. С. 164–177.
10. *Козлов А. В., Столбова Е. И.* Новые материалы о творчестве архитектора С. А. Данини // Царское Село на перекрестке времен и судеб: материалы XVI Царскосельской науч. конф.: сб. науч. статей, в 2 ч. СПб., 2010. Ч. 1. С. 301–313.
11. Коллекция В. А. Кокорева. Русский музей / авт. ст. Е. Столбова; сост. Г. Голдовский и др. СПб., 2013. 95 с.
12. *Мещанинов М. Ю.* Храмы Царского Села, Павловска и их ближайших окрестностей. СПб., 2007. 582 с.
13. *Родигина М. С., Козлов А. А.* Малоизвестные проекты С. А. Данини // Модерн в России. Накануне перемен: материалы XXIII Царскосельской науч. конф.: сб. науч. статей. СПб., 2017. С. 561–568.
14. *Родигина М. С., Козлов А. А., Старилова Л. И.* Дворцы, особняки и дачи Царского Села. Опыт изучения фотографического архива С. А. Данини. 1890–1920-е гг. // Дворцы, особняки, усадьбы. Музейный формат: материалы XXIV Царскосельской науч. конф.: сб. науч. статей, в 2 ч. СПб., 2018. Ч. 2. С. 241–249.
15. Русские в Италии. Итальянцы в России. Взаимовлияние культур: материалы Междунар. заоч. науч. конф. СПб., 2012. С. 166–183.
16. Святыни Санкт-Петербурга. Энциклопедия христианских храмов / авт.-сост. В. В. Антонов, А. В. Кобак. 3-е изд., доп., испр. СПб., 2010. 511 с.
17. *Семенова Г. В.* Царское Село: знакомое и незнакомое. М., 2009. 638 с.
18. *Bardovskaja, L. V.* Dagnini architetto: Un “mantovano” alla corte dello zar Nicola II. Ginevra; Milano, 2009. 95 p.

[1] Текст анкеты, подписанной С. А. Данини 29 декабря 1940 года, хранится в семье Данини-Козловых.

АННОТАЦИИ СТАТЕЙ

ФОТОГРАФИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Зайчухина А. В. Памятники архитектуры Владимира на фотографиях и открытках 1870–1910-х годов в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника

Статья посвящена памятникам архитектуры Владимира на фотографиях и открытках 1870–1910-х годов из собрания Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Видовые фотографии города и памятников архитектуры выступают как часть визуальной культуры своего времени. Материал систематизирован по тематическим группам, приведены сведения о количестве предметов в коллекциях. Статья содержит биографические сведения о владимирских фотографах — авторах работ.
Ключевые слова: фотография, открытка, памятники архитектуры, В. В. Иодко, Я. Я. Мелехов, В. Г. Кукушкин, В. И. Коренев.

Колоскова С. В. Фотограф-архитектор Н. Н. Ушаков: по материалам собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева

Статья посвящена изучению фотоматериалов из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева, связанных с творчеством Н. Н. Ушакова. Описывается история формирования коллекции фотографа и проблемы, связанные с ее атрибуцией. Работа Н. Н. Ушакова рассматривается в контексте сотрудничества с Московским археологическим обществом. Прослеживается его участие в крупных проектах МАО, выставках, научных публикациях, сотрудничество с исследователями. Определяется значение фотодокументов как источника для изучения архитектурного наследия.
Ключевые слова: Н. Н. Ушаков, Московское археологическое общество, археологический съезд, Центральные государственные реставрационные мастерские.

Матвеева Е. М. Крымские фотографии в собрании Музея-заповедника «Дмитровский Кремль» как иллюстрации дневника Дмитрия Алексеевича Милютина

В собрании Музея-заповедника «Дмитровский кремль» хранятся видовые фотографии Крыма конца XIX — начала XX века, на которых запечатлены городские пейзажи, дома и дворцы российской аристократии. Некоторые из них до наших дней не сохранились. Линия, связанная с военным министром Д. А. Милютиным, выстроилась через фотографии периода Русско-турецкой войны, дополнилась его воспоминаниями и дневниковыми записями. Представленные снимки стали своего рода иллюстрациями к мемуарам. В воспоминаниях Милютина повествуется не только о военных действиях, но и о мирной жизни. Соотнеся географические названия, упоминаемые в дневнике, и фотографии музея-заповедника, было решено продолжить исследование с нового ракурса. Данные снимки — важный визуальный источник, который может дать дополнительную информацию при восстановлении памятников Крыма.
Ключевые слова: фотография, музей, Крым, Д. А. Милютин, Ф. П. Орлов, А. Ф. Рыльский, Ялта.

Миронова Н. Н. Архитектурный облик подмосковной усадьбы Ахтырка середины 1880-х — 1910-х годов в фотографиях

В статье рассматривается архитектурный комплекс утраченной усадьбы Ахтырка на основе фотографий из собрания Музея-заповедника «Абрамцево» и нескольких снимков из других коллекций. Сравниваются архитектурные отмывки из альбома с 18 рисунками фасадов построек усадьбы Ахтырка из собрания Государственного Эрмитажа с фотографиями Ахтырки середины 1880-х — 1910-х годов. Изучаемые снимки показывают подлинную архитектурную историю Ахтырки при последних владельцах Матвеевых, обнаруживают малоизвестные уголки усадьбы и ставят новые вопросы перед исследователями — об интерьерах дворца, оранжереях, неизвестных хозяйственных постройках.
Ключевые слова: усадьба Ахтырка, А. С. Кутепов, фотография, братья Люмьер, автохром.

Никитина П. А. Памятники архитектуры Ярославской области в работах фотографов второй половины XIX — XX века (из собрания Ярославского музея-заповедника)

В статье содержатся сведения об истории создания и формирования архитектурной фотографии в коллекции Ярославского музея-заповедника. В собрании музея около 4500 фотографий, негативов, фотооткрыток, альбомов, диапозитивов, охватывающих период с 1857 по 2015 год, с изображением памятников архитектуры Ярославской области. Архитектурные объекты региона, особенно древнерусские памятники, храмы и монастыри, привлекали внимание профессиональных фотографов и любителей, архитекторов и реставраторов. В музее представлены работы дореволюционных, советских и современных фотографов.
Ключевые слова: архитектурная фотография, фотооткрытка, реставрация, фотографы, Ярославская область.

Никифорова Н. Г. Коллекция фотографа Б. Н. Меншуткина: история строительства Санкт-Петербургского политехнического института

В статье впервые дан обзор и классификация коллекции стеклянных негативов, а также описание и анализ отдельных изображений фотографа, в дальнейшем профессора Санкт-Петербургского политехнического института Б. Н. Меншуткина, хранящихся в Музее истории СПбПУ. Документальная фотолетопись охватывает период с 1901 по 1906 год и позволяет проследить историю строительства многочисленных зданий и помещений института, а также представляет Бориса Николаевича как опытного фотографа.
Ключевые слова: фотография, негатив, Б. Н. Меншуткин, строительство Политехнического института, Музей истории СПбПУ.

прокина е. п. особенности видовой съемки вениамина метенкова на примере фотографий дореволюционного екатеринбурга

Объектом исследования статьи является наследие уральского фотографа Вениамина Леонтьевича Метенкова, в частности его фотографии Екатеринбурга на рубеже XIX–XX веков. Предметом анализа становятся подход фотографа к созданию видовых снимков и особенности съемки в городском пространстве. Особое внимание уделено созданию и специфике панорамных фотоизображений. Несмотря на то что статья основывается на принципах локальной истории, изучение фотографической практики Вениамина Метенкова способствует исследованию более широкого контекста, отражающего портрет отдельной эпохи.
Ключевые слова: Метенков, дореволюционная фотография, городская фотография, видовая съемка, панорама, почтовая открытка, Екатеринбург, Урал.

ратомская ю. в. архитектурные фотографии умбрии второй половины xix — начала xx века в собрании музея архитектуры им. а. в. щусева

Коллекция ранней итальянской архитектурной фотографии Музея архитектуры им. А. В. Щусева обладает обширным собранием фотоотпечатков, запечатлевших произведения зодчества, находящиеся в «нетуристических» регионах Италии. Столица Умбрии Перуджа привлекала путешественников-специалистов не только университетом, а города Ассизи и Орвието — не только христианскими святынями и реликвиями. В них, так же как в Сполето, Спелло, Тоди, архитекторов притягивали античные, средневековые и ренессансные храмы, частные и общественные дворцы. Кроме натурных зарисовок, специалисты увозили на память многочисленные фотографии архитектурных сооружений, которые позволяют изучать историю итальянской архитектуры, а также восстанавливать историю ранней итальянской фотографии на примере работ центральных фотофирм и местных фотографов.
Ключевые слова: Музей архитектуры им. А. В. Щусева, старая итальянская фотография, Умбрия, Перуджа, Ассизи, Орвието, Сполето, Спелло, Тоди, братья Алинари, Д. Андерсон, Р. Мошиони, С. Бенвенути, Армони, Раффаэлли.

тарасова в. м. фотографическое наследие м. п. дмитриева — основа для изучения памятников архитектуры городов поволжья

В результате многолетней работы нижегородский фотограф М. П. Дмитриев собрал уникальный материал, увековечивший церковные и гражданские памятники архитектуры. Его «Волжская серия» запечатлела Волгу от истока до устья, что позволило получить ценные материалы о пейзажах, городах и селах, исторических местах Поволжья на рубеже XIX–XX веков. Фотоархив Дмитриева, состоящий из нескольких тысяч негативов, показывает огромный пласт ушедшей эпохи. Снимки мастера до сих пор востребованы, являясь богатым и бесценным материалом для истории отечественной культуры.
Ключевые слова: Поволжье, фотограф, историк, реставрация, архитектура.

трошина с. в. видовые и панорамные фотографии константинополя второй половины xix — первой четверти xx века из собрания музея архитектуры им. а. в. щусева

Статья рассказывает о коллекции старинных архитектурных фотографий Константинополя, фиксирующих градостроительную ситуацию второй половины XIX — первой четверти XX века. Коллекция позволяет проследить историю видовой и панорамной архитектурной фотографии города, а также увидеть развитие комбинированной техники в создании панорам. В работе дано описание истории комплектования коллекции, а также представлен обзор фотографов и фотоиздательств, снимавших Константинополь, чьи снимки хранятся в Музее архитектуры.
Ключевые слова: панорама, архитектурная фотография, комбинированная печать, Робертсон, Себа.

эсоно а. ф. архитектура как основной сюжет: испанская туристическая фотография конца xix века из собрания росфото

Статья посвящена испанской фотографии конца XIX столетия, когда наряду с крупными ателье, созданными еще в середине века приезжими фотографами, активно развивались локальные фотостудии. Их бурный рост был во многом обусловлен развитием туризма в стране и затрагивал прежде всего такие города, как Гранада и Севилья. Основным объектом съемки, безусловно, выступала архитектура — через экзотические и романтические мотивы она наглядно обнаруживала своеобразие прошлого и настоящего Испании. Фотографы конца XIX века, как и их предшественники, много занимались видовой съемкой и портретами, которые были тесно связаны с местной архитектурой, подлинной или воссозданной в студии.
Ключевые слова: фотография в Испании, туристическая фотография, испанская архитектура, романтизм.

СОВЕТСКАЯ И ПОСТСОВЕТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

амелина м. и. москва 1920-х годов в фотографиях из архива государственной третьяковской галереи

В статье рассматриваются вопросы фотофиксации разрушающейся городской среды в Москве на примере снимков 1920-х годов из фотоархива Государственной Третьяковской галереи. Снимки сделаны профессиональными фотографами и любителями, занимавшимися проблемами охраны архитектурного наследия: М. С. Гнуни, С. Ф. Кулагиным, А. В. Лядовым; поступили в фотоархив в 1930-х годах. Фотографии памятников представляют большую ценность в связи с огромными утратами культурного достояния, произошедшими вследствие естественных разрушений и кардинальной перестройки города после революции 1917 года.
Ключевые слова: Москва, архитектурная фотография, охрана памятников, деревянная архитектура.

АРИШТОВИЧ Е. В., БАРЫШЕВ А. В. СЕЛЬСКАЯ АРХИТЕКТУРА 1960–1980-Х ГОДОВ В ОБЪЕКТИВЕ КАМЕРЫ НИКОЛАЯ ШАЛЬКОВА

В статье представлен обзор сельской фотографии из архива Н. И. Шалькова, комплектование которого продолжается. На снимках 1960–1980-х годов запечатлены занятия жителей села Великовисочного в течение года, знаковые события, техника, постройки, памятники архитектуры, природа и многое другое. На сегодняшний день история сельской фотографии малоизучена, поэтому подобные фотографии являются уникальным визуальным материалом.
Ключевые слова: село Великовисочное, инвалид, фотография, архитектура.

ДЕМЕНТЬЕВА И. Н. ФОТОГРАФИИ АРХИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ ГОРОДА ТУЛЫ, ВОЗВЕДЕННЫХ В XVI–XX ВЕКАХ, В КОЛЛЕКЦИИ ТУЛЬСКОГО МУЗЕЙНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ

Статья посвящена фотографиям произведений архитектуры Тулы, построенных в XVI–XX веках, из коллекции Тульского музейного объединения. Эти материалы дают представление о наиболее интересных зданиях, возведенных в различных архитектурных стилях: церковных и светских постройках, утраченных к настоящему времени и сохранившихся полностью или частично, а также отреставрированных и восстановленных. Благодаря фотографиям видов улиц Тулы можно узнать, как менялся облик города в разные периоды.
Ключевые слова: Тула, архитектурные объекты, барокко, классицизм, ампир, модерн, конструктивизм.

МЕЛЬНИКОВА Н. В. ФОТОГРАФИЯ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ И МУЗЕЕФИКАЦИИ ПАМЯТНИКОВ АВАНГАРДА 1920–1930-Х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ ДОМА-МАСТЕРСКОЙ К. С. МЕЛЬНИКОВА)

В статье рассмотрена фотографическая коллекция, которая входит в массив мемориально-обстановочного комплекса в доме-мастерской К. С. Мельникова. Фотоархив можно разделить на рабочий и семейный. Особое внимание уделено основным проблемам реставрации памятников 1920–1930-х годов, феномену дома-мастерской К. С. Мельникова, а также рассказывается о ремонтах и реставрациях здания. Статья содержит материалы, в которых подробно рассматриваются различные спорные ситуации, возникающие в процессе реставрации, и предлагаются способы их разрешения при помощи архивных и современных фотографий.
Ключевые слова: реставрация, музеефикация, дом-мастерская К. С. Мельникова, фотофиксация.

МОЛОДЦОВА Н. В. ОБЛИК ГОРОДОВ ПОДМОСКОВЬЯ НА ФОТОГРАФИЯХ 1950–1960-Х ГОДОВ ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ»

Статья посвящена обзору фотографий 1950–1960-х годов с видами городов Подмосковья, хранящихся в фондах музея «Новый Иерусалим». Показано, как отразился на фотографиях новый облик подмосковных городов, складывавшийся в 1950-е годы, как изменялось отношение к жилищному строительству и формированию городской среды во второй половине 1950-х — начале 1960-х годов, как подходили фотографы к изображению архитектуры. Затронут вопрос о месте фотоматериалов в составе музейных фондов.
Ключевые слова: музей, фотография, архитектура, жилище, Подмосковье.

МУРТУЗОВА К. Ч. АРХИТЕКТУРА В ФОТОГРАФИЯХ «ЛЕНИНГРАДСКОГО ЦИКЛА» БОРИСА КУДОЯРОВА (ИЗ СОБРАНИЯ РОСФОТО)

Статья посвящена творчеству выдающегося фоторепортера, мастера советского фотоискусства Бориса Павловича Кудоярова, в частности его «Ленинградской серии». Фотограф провел в Ленинграде все 872 дня осады и создал за этот период около 3000 кадров. В собрании Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО хранится «Ленинградский цикл» Бориса Кудоярова. Исследование данных снимков позволило проследить роль архитектуры в фотографии и выявить взаимосвязь между Ленинградом и жителями блокадного города.
Ключевые слова: Б. П. Кудояров, фотография, архитектура, блокада Ленинграда, блокадная фотография.

НИКИТИНА И. В. «АЛЬБОМ ПРОЕКТОВ УПРАВЛЕНИЯ ГЛАВНОГО АРХИТЕКТОРА Г. СЕВАСТОПОЛЯ» 1947 ГОДА — СВИДЕТЕЛЬСТВО РОЖДЕНИЯ НОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ ПОСЛЕВОЕННОГО ГОРОДА

В статье рассмотрены фотографии проектов архитекторов, принимавших участие в составлении генерального плана восстановления центра Севастополя в 1944–1954 годах. Обследованы материалы, представленные в «Альбоме проектов Управления главного архитектора г. Севастополя» 1947 года. Анализ снимков показал, что в 1947 году основные усилия архитекторов были направлены на разработку восстановления города в целом, реконструкцию объектов его центра, формирование новых типов жилых домов в стиле классической архитектуры.
Ключевые слова: альбом, проекты, архитекторы, восстановление, сталинский ампир.

ПАЛИЦКАЯ Т. Р. АРХИТЕКТУРНАЯ ФОТОГРАФИЯ В СОБРАНИИ ФОТОАРХИВА ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

Статья посвящена обзору архитектурной фотографии из собрания фотоархива Государственной Третьяковской галереи. В его составе, содержащем более 2000 единиц хранения, представлены снимки архитектурных проектов, экстерьеры и интерьеры памятников, художественная фотография. Особое внимание уделено системному формированию коллекции архитектурной фотографии, заложенному в начале 1930-х годов сотрудниками Архитектурного кабинета. На примерах комплексов снимков сделана попытка обозначить научный потенциал и экспозиционные возможности архитектурной фотографии в собрании художественного музея.
Ключевые слова: фотография, архитектура, коллекция, Архитектурный кабинет, художественный музей.

ОБЗОРЫ КОЛЛЕКЦИЙ. ИКОНОГРАФИЯ

ГЛАЗКОВ В. В. МУЗЕЙНЫЙ ПРОЕКТ «ПРОЯВЛЕНИЕ» КАК СРЕДСТВО ИЗУЧЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ ТУЛЫ XIX–XX СТОЛЕТИЙ

В статье описан музейный проект «Проявление», реализованный в Тульском историко-архитектурном музее. Проект посвящен выявлению, сбору и публикации любительских фотографий, изображающих архитектурные памятники

Тулы. Временной диапазон снимков — по 2000 год. Кратко рассказано о проблематике изучения архитектуры старой Тулы, о плохой сохранности источников и о том, почему значение любительских фотографий исключительно велико. Приведены конкретные сведения о реализации проекта, примеры фотографий и их описания.
Ключевые слова: Тула, архитектура, фотографы-любители, памятники, публикации.

малкаева и. в. фотографии и чертежи 1909–1917 годов из собрания архитектурного класса высшего художественного училища при императорской академии художеств

В начале XX века в архитектурном классе Высшего художественного училища сложилась практика дополнять сделанные по заказу Императорской Академии художеств чертежи по обмерам памятников архитектуры фотографическими снимками. Подготовительные материалы и фотографии выполнялись учениками и выпускниками училища в летнее время. По сюжетам снимки можно разделить на три группы: древнерусская архитектура, архитектура XVIII — начала XIX века и Кавказ. После ликвидации академического музея большую часть материалов (по русской архитектуре) передали в Государственный Русский музей, часть (по Кавказу) в Эрмитаж. Меньшая часть чертежей и фотографий осталась в здании Академии художеств. Задачей статьи было восстановить источник поступления и взаимосвязь между графическими и светописными работами.
Ключевые слова: фотографии, обмеры, архитектурный класс, Императорская Академия художеств.

родигина м. с., козлов а. а., старилова л. и. архитектурная фотография в составе архива царскосельского архитектора с. а. данини

Актуальность темы исследования определена историческим контекстом. В нашей стране после революции и двух войн многие объекты культуры оказались полностью утрачены, документы уничтожены, профессиональная архитектурная преемственность восстанавливается медленно. В связи с этим становится очевидной необходимость изучения и использования фотографий, чертежей, архитектурной графики и других артефактов в чудом сохранившихся домашних архивах зодчих, работавших в дореволюционной России. Уникальный фотографический архив С. А. Данини все эти годы бережно сохранялся в семье потомков архитектора, только небольшая его часть была передана в Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Настоящая статья посвящена классификации и анализу состава архива, истории бытования и возможностям дальнейшего использования архитектурных фотографий, сделанных С. А. Данини и профессиональными отечественными фотографами, а также привезенных в 1914 году из-за границы снимков других авторов.
Ключевые слова: фотография архитектуры, семейный фотоархив, С. А. Данини, постройки Царского Села.

SUMMARIES

PHOTOGRAPHY OF THE LATE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES

ZAICHUKHINA ANNA. ARCHITECTURAL MONUMENTS OF VLADIMIR IN PHOTOGRAPHS AND POSTCARDS OF THE 1870S–1910S IN THE COLLECTION OF THE STATE VLADIMIR-SUZDAL MUSEUM-RESERVE

The article is devoted to architectural monuments of Vladimir in photographs and postcards of the 1870s–1910s in the collection of the State Vladimir-Suzdal Museum-Reserve. View photographs of the city and architectural monuments are part of the visual culture of the shown time. The material is systematized by thematic groups, information on the number of items in the collections is provided. The article contains biographical information about Vladimir photographers — the authors.
Keywords: photography, postcard, architectural monuments, V. Iodko, Ya. Melekhov, V. Kukushkin, V. Korenev.

KOLOSKOVA SVETLANA. PHOTOGRAPHER-ARCHITECT N. N. USHAKOV IN THE COLLECTION OF THE SHCHUSEV MUSEUM OF ARCHITECTURE

The article is devoted to the study of photographic materials from the collection of the Shchusev State Research Museum of Architecture, related to the work of N. N. Ushakov. The history of the formation of the photographer's collection and the problems associated with its attribution are described. The work of N. N. Ushakov is considered in the context of his cooperation with the Moscow Archaeological Society. His participation in major MAS projects, exhibitions, scientific publications, and cooperation with researchers is traced. The significance of photographic documents as a source for studying architectural heritage is determined.
Keywords: N. N. Ushakov, Moscow Archaeological Society, Archaeological Congress, Central State Restoration Workshops.

MATVEEVA EKATERINA. CRIMEAN PHOTOGRAPHS IN THE COLLECTION OF THE DMITROV KREMLIN MUSEUM-RESERVE AS ILLUSTRATIONS OF THE DIARY OF DMITRY ALEKSEEVICH MILYUTIN

The collection of the Dmitrov Kremlin Museum-Reserve contains scenic photographs of Crimea from the late XIXth and early XXth centuries, depicting urban landscapes, houses and palaces of the Russian aristocracy. Some of the buildings have not survived to this day. The line associated with the Minister of War D. Milyutin was tracked through photographs from the period of the Russo-Turkish War, supplemented by his memories and diary entries. The presented photographs became a kind of illustrations to the memoirs. Milyutin's memoirs tell not only about military actions, but about peaceful life as well. Having compared the geographical names mentioned in the diary and the photographs of the museum-reserve, it was decided to continue the study from a new angle. These photographs are an important visual source that can provide additional information on Crimean monuments under restoration, and serve as interesting evidence for preserving the historical memory of generations.
Keywords: photography, museum, Crimea, D. Milyutin, F. Orlov, A. Rylsky, Yalta.

MIRONOVA NATALIA. ARCHITECTURAL APPEARANCE OF THE MOSCOW REGION ESTATE AKHTYRKA MID-1880S - 1910S IN PHOTOGRAPHS

The article provides information about the architectural complex of the lost Akhtyrka estate based on photographs from the collection of the Abramtsevo Museum-Reserve and several photographs from other collections. Architectural washes from an album with 18 drawings of the facades of the Akhtyrka estate buildings from the State Hermitage collection are compared with photographs of Akhtyrka from the mid-1880s to the 1910s. The studied photographs show the true architectural history of Akhtyrka under its last owners, the Matveyevs, shed light on little-known corners of the estate and pose new questions for researchers (about the interiors of the palace, greenhouses, unknown outbuildings).
Keywords: Akhtyrka estate, A. Kutepov, photography, Lumiere brothers, autochrome.

NIKITINA POLINA. ARCHITECTURAL MONUMENTS OF THE YAROSLAVL REGION IN THE WORKS OF PHOTOGRAPHERS OF THE SECOND HALF OF THE XIXTH — XXTH CENTURIES (FROM THE COLLECTION OF THE YAROSLAVL MUSEUM-PRESERVE)

The article contains information on the history of the creation and formation of architectural photography in the collection of the Yaroslavl Museum-Preserve. The museum's collection contains about 4,500 photographs, negatives, photo postcards, albums, and slides depicting architectural monuments of the Yaroslavl region, covering the period from 1857 to 2015. Architectural objects of the Yaroslavl region, especially ancient Russian monuments, temples, and monasteries, attracted the attention of professional and amateur photographers, architects, and restorers. The museum presents works by pre-revolutionary, Soviet, and contemporary photographers.
Keywords: architectural photography, photo postcard, restoration, photographers, Yaroslavl region.

NIKIFOROVA NADEZHDA. COLLECTION OF PHOTOGRAPHER B. N. MENSHUTKIN: HISTORY OF CONSTRUCTION OF THE ST. PETERSBURG POLYTECHNIC INSTITUTE

The article provides the first overview and classification of the glass negatives collection, as well as the description and analysis of individual images by the photographer, later professor of the St. Petersburg Polytechnic Institute B. N. Menshutkin, stored in the Museum of the History of SPbPU. The documentary photo chronicle covers the period from 1901 to 1906 and allows one to trace the history of the construction of numerous buildings and facilities of the institute and to show Boris Nikolaevich as an experienced photographer.
Keywords: photograph, negative, B.N. Menshutkin, construction of the Polytechnic Institute, Museum of the History of SPbPU.

ROKINA ELIZAVETA. FEATURES OF VENIAMIN METENKOV'S LANDSCAPE PHOTOGRAPHY USING PHOTOGRAPHS OF PRE-REVOLUTIONARY YEKATERINBURG AS AN EXAMPLE

The object of the article is the legacy of the Ural photographer Veniamin Leontyevich Metenkov, in particular his photographs of Yekaterinburg at the turn of the XIXth–XXth centuries. The subject of the analysis is the photographer's approach to creating landscape photographs and the features of his imaging in the urban space. Particular attention is paid to the creation and specificity of panoramic photographs. Despite the fact that the article is based on the principles of local history, the study of Veniamin Metenkov's photographic practice contributes to the study of a broader context reflecting the portrait of a particular era.
Keywords: Metenkov, pre-revolutionary photography, city photography, landscape photography, panorama, postcard, Yekaterinburg, Urals.

RATOMSKAYA YULIA. ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHS OF UMBRIA OF THE SECOND HALF OF THE XIXTH - EARLY XXTH CENTURIES IN THE COLLECTION OF THE A. V. SHCHUSEV MUSEUM OF ARCHITECTURE

The collection of early Italian architectural photography at the Shchusev Museum of Architecture has an extensive collection of photographs depicting architectural works located in "non-tourist" regions of Italy. The capital of Umbria, Perugia, attracted specialist travelers not only with its university, and the cities of Assisi and Orvieto — not only with their Christian shrines and relics. In these cities, as in Spoleto, Spello, Todi, architects were attracted by ancient, medieval and Renaissance churches, private and public palaces. In addition to sketches from nature, specialists took away numerous photographs of architectural structures as souvenirs, which allow studying the history of Italian architecture, as well as reconstructing the history of early Italian photography, the work of central photo firms, and the names of local photographers who made an important contribution to the preservation of historical memory.
Keywords: Shchusev Museum of Architecture, old Italian photography, Umbria, Perugia, Assisi, Orvieto, Spoleto, Spello, Todi, Alinari brothers, D. Anderson, R. Moshioni, S. Benvenuti, Armoni, Raffaelli.

TARASOVA VERA. PHOTOGRAPHIC HERITAGE OF M. DMITRIEV - THE BASIS FOR STUDYING ARCHITECTURAL MONUMENTS OF THE VOLGA REGION CITIES

As a result of many years of work, Nizhny Novgorod photographer M. Dmitriev collected unique material that immortalized church and civil architectural monuments. His "Volga series" captured the Volga from its source to its mouth, which made it possible to obtain valuable materials about landscapes, cities and villages, historical sites of the Volga region at the turn of the 19th and 20th centuries. Dmitriev's photo archive, consisting of several thousand negatives, shows a huge layer of a bygone era. The master's photographs are still in demand, being rich and invaluable material for the history of Russian culture.
Keywords: Volga region, photographer, historian, restoration, architecture.

TROSHINA SVETLANA. VIEW AND PANORAMIC PHOTOGRAPHS OF CONSTANTINOPLE OF THE SECOND HALF OF THE XIXTH - FIRST QUARTER OF THE XXTH CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE A. V. SHCHUSEV MUSEUM OF ARCHITECTURE

The article gives information about the collection of old architectural photographs of Constantinople, recording the urban development situation of the city in the second half of the XIXth — first quarter of the XXth century. The collection allows one to trace the history of landscape and panoramic architectural photography of Constantinople, as well as to see the development of combined technology in the creation of panoramic photographs of the city. The work describes the history of the collection and presents an overview of photographers and photo publishers who photographed Constantinople, whose objects are stored in the Museum of Architecture.
Keywords: panorama, architectural photography, combination printing, Robertson, Seba.

ESONO ALEXANDER. ARCHITECTURE AS THE MAIN SUBJECT: SPANISH TOURIST PHOTOGRAPHY OF THE LATE XIXTH CENTURY FROM THE ROSPHOTO COLLECTION

The article is devoted to Spanish photography of the late XIXth century, when local photo studios were actively developing alongside large studios created in the middle of the century by visiting photographers. Their rapid growth was largely due to the development of tourism in the country and primarily affected cities such as Granada and Seville. The main subject of photography was architecture – through exotic and romantic motifs, it clearly revealed the uniqueness of the past and present of Spain. Photographers of the end of the century, like their predecessors, were often engaged in landscape photography, but the portraits they created were also closely connected with local architecture, authentic or recreated in the studio.
Keywords: Photography in Spain, travel photography, Spanish architecture, romanticism.

SOVIET AND POST-SOVIET PHOTOGRAPHY

AMELINA MAYYA. MOSCOW OF THE 1920^{S} IN PHOTOGRAPHS FROM THE ARCHIVE OF THE STATE TRETYAKOV GALLERY

The article examines the issues of the decaying urban environment in Moscow photo-recording using the example of photographs from the 1920s from the photo archive of the State Tretyakov Gallery. The photographs were taken by professional and amateur photographers involved in the problems of preserving architectural heritage: M. Gnuni, S. Kulagin, A. Lyadov. The photographs were added to the photo archive in the 1930s. The monuments photographs possess a great value due to the enormous losses of cultural heritage that occurred as a result of natural destruction and the radical reconstruction of the city after the revolution of 1917.
Keywords: Moscow, architectural photography, protection of monuments, wooden architecture.

ARISHTOVICH EVGENIYA, BARYSHEV ALEXEY. RURAL ARCHITECTURE OF THE 1960–1980S THROUGH THE LENS OF NIKOLAI SHALKOV CAMERA

The article presents an overview of rural photography from the archive of N. Shalkov. The archive is still being completed. The photographs from the 1960s — 1980s depict the activities of residents of the village of Velikovisochnoye throughout the year, significant events, equipment, buildings, architectural monuments, nature and much more. To date, the history of rural photography has been little studied, these photographs are unique visual material.
Keywords: village, Velikovisochnoye, disabled person, photography, architecture.

DEMENTIEVA IRINA. PHOTOGRAPHS OF ARCHITECTURAL OBJECTS OF THE TULA CITY, BUILT IN THE XVITH — XXTH CENTURIES, IN THE COLLECTION OF THE TULA MUSEUM ASSOCIATION

The article is devoted to photographs of architectural and urban development works of Tula, built in the XVIth–XXth centuries, from the collection of the Tula Museum Association. These materials provide an idea of the most interesting buildings erected in various architectural styles: church and secular buildings, both those lost by now and those preserved in whole or in part, as well as those restored and rebuilt. Thanks to photographs of Tula street views, one can learn how the appearance of the city changed in different periods.
Keywords: Tula, architectural objects, baroque, classicism, empire, modernism, constructivism.

MELNIKOVA NATALIA. PHOTOGRAPHY AS A HISTORICAL SOURCE IN THE PROCESS OF RESTORATION AND MUSEUMIFICATION OF AVANT-GARDE MONUMENTS OF THE 1920S–1930S (USING THE EXAMPLE OF THE HOUSE-STUDIO OF K. MELNIKOV)

The article describes the photographic collection that is part of the memorial and furnishing complex in the house-studio of K. Melnikov. The photo archive can be divided into two groups: work photographs and family photographs. Particular attention is paid to the main problems of monuments restoration dated 1920-1930s, the phenomenon of the house-studio of K. Melnikov, and provides information on the repairs and restoration of the house. The article contains materials that examine in detail various controversial situations that arise in the process of restoration, and their resolution with the help of archival and modern photographs.
Keywords: restoration, museumification, house-workshop of K. S. Melnikov, photo fixation.

MOLODTSOVA NATALIA. THE VIEWS OF CITIES IN THE MOSCOW REGION IN PHOTOGRAPHS OF THE 1950S–1960S FROM THE COLLECTIONS OF THE NEW JERUSALEM MUSEUM

The article is devoted to a review of photographs from the 1950s and 1960s with views of cities in the Moscow region, stored in the funds of the New Jerusalem Museum. It shows how the new appearance of Moscow region cities that took shape in the 1950s was reflected in the photographs, how the attitude to housing construction and the formation of the urban environment changed in the second half of the 1950s — early 1960s, how photographers approached the depiction of the architectural space of the city. The issue of the place of photographic materials in the museum funds is touched upon.
Keywords: museum, photography, architecture, housing, Moscow region.

MURTUZOVA KAMILLA. ARCHITECTURE OF LENINGRAD IN PHOTOGRAPHS OF THE "LENINGRAD SERIES" BY BORIS KUDOYAROV (FROM THE ROSPHOTO COLLECTION)

The article is devoted to the work of the outstanding photojournalist, master of Soviet photography Boris Pavlovich Kudoyarov, in particular his "Leningrad series". The photographer spent all 872 days of the siege in Leningrad and created about 3,000 photographs during this period. The collection of the State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO contains Boris Kudoyarov's "Leningrad series". The study of these photographs allowed to trace the role of architecture in photography and to identify the relationship between Leningrad and the residents of the besieged city.
Keywords: B. Kudoyarov, photography, architecture, siege of Leningrad, siege photography.

NIKITINA IRINA. "ALBUM OF PROJECTS OF THE OFFICE OF THE CHIEF ARCHITECT OF SEVASTOPOL IN 1947" - EVIDENCE OF THE NEW ARCHITECTURE BIRTH OF THE POST-WAR CITY

The article examines photographs of projects by architects who participated in the preparation of the General Plan for the restoration of the center of Sevastopol in 1944–1954. The materials presented in the "Album of Projects of the Office of the Chief Architect of Sevastopol in 1947" were analyzed. An analysis of the photographs showed that in 1947, the main efforts of the architects were aimed at developing the restoration of the city as a whole, reconstructing its center objects, and forming new types of residential buildings in the style of classical architecture.
Keywords: album, projects, architects, restoration, Stalin's empire style.

PALITSKAYA TATIANA. ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY IN THE COLLECTION OF THE PHOTO ARCHIVE OF THE STATE TRETYAKOV GALLERY

The article is devoted to the review of architectural photography from the collection of the photo archive of the State Tretyakov Gallery. It contains more than 2000 storage units, including photographs of architectural projects, exteriors and interiors of monuments, and art photography. Particular attention is paid to the systematic formation of the collection of architectural photography, laid down in the early 1930s by the employees of the Architectural Cabinet. Using examples of photo complexes, an attempt is made to outline the scientific potential and exhibition possibilities of architectural photography in the collection of an art museum.
Keywords: photography, architecture, collection, Architectural office, art museum.

COLLECTION OVERVIEW

GLAZKOV VLADIMIR. MUSEUM PROJECT "MANIFESTATION" AS A MEANS OF STUDYING AND POPULARIZING THE HISTORY OF ARCHITECTURE OF TULA IN THE 19TH-20TH CENTURIES

The article describes the museum project "Manifestation", located in the Tula Historical and Architectural Museum. The project is dedicated to identifying, collecting and publishing amateur photographs depicting architectural monuments of

Tula. The time range of the photographs is up to 2000. It briefly describes the problems of studying the architecture of old Tula, the poor preservation of sources and why the importance of amateur photographs as sources is exceptionally great. Specific information on the implementation of the project, examples of photographs and their descriptions are provided.
Keywords: Tula, architecture, amateur photographers, monuments, publications.

RODIGINA MARIA, KOZLOV ANDREY, STARILOVA LYUDMILA. ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY IN THE ARCHIVE OF THE TSARSKOYE SELO ARCHITECT S. DANINI

The relevance of the research topic is determined by the historical context. In our country, after the revolution and two wars, many cultural objects were completely lost, documents were destroyed, and professional architectural continuity is being restored slowly. In this regard, it is necessary to study and use photographs, drawings, architectural graphics, and other artifacts in the miraculously preserved home archives of architects who worked in pre-revolutionary Russia. The unique photographic archive of S. Danini has been carefully preserved in the family of the architect's descendants all these years, and only a small part of this archive was transferred to the State Museum of the History of St. Petersburg. The article is devoted to the classification and analysis of the archive's composition, the history of its existence, and the possibilities of further use of architectural photographs taken by S. Danini and professional Russian photographers, as well as photographs by other authors brought from abroad in 1914.
Keywords: photography of architecture, family photo archive, S. Danini, buildings of Tsarskoye Selo.

MALKAEVA ILONA. PHOTOGRAPHS AND DRAWINGS FROM THE COLLECTION OF THE ARCHITECTURAL CLASS OF THE HIGHER ART SCHOOL AT THE IMPERIAL ACADEMY OF ARTS, 1909–1917

In the early 20th century, the architectural class of the Higher Art School developed a practice of supplementing the architectural drawings commissioned by the Imperial Academy of Arts with photographs. Preparatory materials and photographs were prepared by students and graduates of the school in the summer. According to their subjects, the photographs can be divided into three groups: Old Russian architecture, XVIIIth — early XIXth century architecture, and the Caucasus. After the liquidation of the academic museum, most of the materials (on Russian architecture) were transferred to the State Russian Museum, and some (on the Caucasus) to the Hermitage. A smaller number of drawings and photographs remained in the building of the Academy of Arts. After the restoration of the academic museum, the remaining items were entered into the 1932 Inventories: architectural drawings separately and photographs separately, thus the connection between them was lost. The purpose of this article was to restore the source of receipt and the relationship between the graphic and light-painting works.
Keywords: photographs; measurements; architectural class; Imperial Academy of Arts.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ / ABOUT THE AUTHORS

Амелина Майя Ивановна, главный специалист научно-справочного отдела фотокиноматериалов Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея»; amelina12@yandex.ru

Ариштович Евгения Владимировна, научный сотрудник музея-заповедника «Пустозерск» — филиала Государственного бюджетного учреждения культуры «Музейное объединение Ненецкого автономного округа»; Arishtovich.evg@mail.ru

Барышев Алексей Владимирович, независимый исследователь, Архангельск; ifuzz1975@gmail.com

Глазков Владимир Владимирович, научный сотрудник муниципального бюджетного учреждения культуры «Тульский историко-архитектурный музей»; glazkow@inbox.ru

Дементьева Ирина Николаевна, хранитель музейных предметов отдела учета и хранения фондов Государственного учреждения культуры Тульской области «Тульское музейное объединение»; stydem@rambler.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

Козлов Андрей Андреевич, специалист по экспозиционно-выставочной деятельности музея «Монумент героическим защитникам Ленинграда» — филиала Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей истории Санкт-Петербурга»; andrakozlov@gmail.com

Колоскова Светлана Валентиновна, научный сотрудник Отдела по работе с посетителями фондов (Отдел научного фотокаталога) Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева»; muar_svetlanagri@mail.ru

Малкаева Илона Владимировна, научный сотрудник, хранитель фотонегатеки Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств»; ilonamalkaeva@mail.ru

Матвеева Екатерина Михайловна, старший научный сотрудник отдела фондов, хранитель коллекции «Фотографии» муниципального бюджетного учреждения «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»; katrinav15@mail.ru

Мельникова Наталья Владимировна, архитектор, старший научный консультант Государственного музея Константина и Виктора Мельниковых (филиал Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева»); apieceofchalk@mail.ru

Миронова Наталия Николаевна, научный сотрудник научно-фондового отдела Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»; natniklun@yandex.com

Молодцова Наталья Владимировна, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник исторического отдела Государственного бюджетного учреждения культуры Московской области «Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим»; nmolodcova@njerusalem.ru

Муртузова Камилла Чингизовна, магистр искусствоведения, хранитель музейных предметов Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО»; mila.murtuzova@mail.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

Никитина Полина Александровна, заведующая отделом хранения фондов Государственного автономного учреждения культуры Ярославской области «Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник»; Linaju@mail.ru

Никифорова Надежда Геннадьевна, хранитель фондов Музея истории Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого; nadinkaniki@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

Прокина Елизавета Павловна, экскурсовод, архивист-исследователь фотографического музея «Дом Метенкова» — отдела муниципального автономного учреждения культуры «Музей истории Екатеринбурга»; metenkovshouse@yandex.ru

Ратомская Юлия Владимировна, главный научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева»; ratomskaya@inbox.ru

Родигина Мария Сергеевна, архитектор, хранитель архива Данини-Козловых; mariarodigina@gmail.com

Старилова Людмила Ивановна, хранитель музейных предметов Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО»; book@rosphoto.org

Тарасова Вера Михайловна, старший научный сотрудник Государственного бюджетного учреждения культуры «Русский музей фотографии»; rmfmuseum@mail.ru

Трошина Светлана Владимировна, хранитель I категории отдела хранения фотографий Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева»; sv-troshina@inbox.ru

Эсоно Александр Флорентинович, кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО»; aesono@yandex.ru

Amelina Mayya, Leading specialist of the scientific department of photo and film materials of the Federal State Budgetary Institution of Culture "All-Russian Museum Association "State Tretyakov Gallery"; amelina12@yandex.ru

Arishtovich Evgeniya, Researcher at the Pustozersk Museum-Reserve – a branch of the State Budgetary Institution of Culture "Museum Association of the Nenets Autonomous Okrug"; Arishtovich.evg@mail.ru

Baryshev Alexey, Independent Researcher, Arkhangelsk; ifuzz1975@gmail.com

Dementieva Irina, Curator of museum items of the department of accounting and storage of funds of the State Institution of Culture of the Tula region "Tula Museum Association"; stydem@rambler.ru

Esono Alexander, PhD in Art Criticism, Curator of museum items of the State Russian and Exhibition Centre ROSPHOTO; aesono@yandex.ru

Glazkov Vladimir, Researcher at the Municipal Budgetary Institution of Culture "Tula Historical and Architectural Museum"; glazkow@inbox.ru

Koloskova Svetlana, Researcher at the Department for work with visitors (Department of Scientific Photo Catalogue) of the Federal State Budgetary Institution of Culture "Shchusev State Research Museum of Architecture"; muar_svetlanagri@mail.ru

Kozlov Andrey, Specialist in exhibition activities of the museum "Monument to the Heroic Defenders of Leningrad" - a branch of the St. Petersburg State Budgetary Institution of Culture "State Museum of the History of St. Petersburg";andrakozlov@gmail.com

Malkaeva Ilona, Researcher, Curator of the photo negative library of the Federal State Budgetary Institution of Culture "Research Museum at the Russian Academy of Arts"; ilonamalkaeva@mail.ru

Matveeva Ekaterina, Senior researcher of the Department of collections, Curator of the photographs collection of the Municipal Budgetary Institution "Dmitrov Kremlin" Museum-Reserve; katrinav15@mail.ru

Melnikova Natalia, Architect, Senior scientific consultant of the State Museum of Konstantin and Viktor Melnikov (branch of the Federal State Budgetary Institution of Culture "Shchusev State Research Museum of Architecture"); apieceofchalk@mail.ru

Mironova Natalia, Researcher at the Research and collection department of the Federal State Budgetary Institution of Culture "State Historical, Artistic and Literary Museum-Reserve "Abramtsevo"; natniklun@yandex.com

Molodtsova Natalia, PhD in Historical Sciences, Leading researcher of the Historical Department of the State Budgetary Institution of Culture of the Moscow Region State Museum of History and Art "New Jerusalem"; nmolodcova@njerusalem.ru

Murtuzova Kamilla, Master of Arts criticism, Curator of Museum Items at the Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO"; mila.murtuzova@mail.ru

Nikiforova Nadezhda, Curator of the funds of the Museum of the History of Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University; nadinkaniki@mail.ru

Nikitina Irina, Ph D in Historical Sciences, Chief Researcher of the Federal State Budgetary Institution of Culture "Museum-Reserve of the Heroic Defense and Liberation of Sevastopol"; IrinaNikita@yandex.ru

Nikitina Polina, Head of the Department of storage of funds of the State Autonomous Cultural Institution of the Yaroslavl Region "Yaroslavl State Historical, Architectural and Art Museum-Preserve"; Linaju@mail.ru

Palitskaya Tatiana, Senior researcher, Curator of the rare photography collection of the Federal State Budgetary Institution of Culture "All-Russian Museum Association "State Tretyakov Gallery"; tapal64@yandex.ru

Prokina Elizaveta, Tour guide, Archivist-researcher of the photographic museum "Metenkov's House" - a Department of the Municipal Autonomous Institution of Culture "Museum of the History of Yekaterinburg"; metenkovshouse@yandex.ru

Ratomskaya Yulia, Chief researcher of the Federal State Budgetary Institution of Culture "Shchusev State Research Museum of Architecture"; ratomskaya@inbox.ru

Rodigina Maria, Architect, Curator of the Danini-Kozlov archive; mariarodigina@gmail.com

Starilova Lyudmila, Curator of museum items of the Federal State Budgetary Institution of Culture "State Museum and Exhibition Center ROSPHOTO"; book@rosphoto.org

Tarasova Vera, Senior researcher of the State Budgetary Institution of Culture "Russian Museum of Photography"; rmfmuseum@mail.ru

Troshina Svetlana, Category I curator of the Department of storage of photographic materials of the Federal State Budgetary Institution of Culture "Shchusev State Research Museum of Architecture"; sv-troshina@inbox.ru

Zaichukhina Anna, Category I curator of museum items of the Federal State Budgetary Institution of Culture "State Vladimir-Suzdal Historical, Architectural and Art Museum-Reserve"; zaichuhina@vladmuseum.ru

Сборник докладов конференции «Фотография в музее»

РОСФОТО
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

Редакция: РОСФОТО
190031, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 35;
Тел./факс +7 (812) 500–70–00; e-mail: office@rosphoto.org

Подписано в печать 10.04.2025. Формат 60×90/8. Печать офсетная. Тираж 500 экз. Заказ № 4707

Отпечатано в ООО «Идальго-принт», 192148, Санкт-Петербург, ул. Крупской , д. 55, лит. В