

Сборник докладов конференции  
«Фотография в музее»

РОСФОТО, 2024



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОСФОТО  
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР

Сборник докладов  
конференции  
«Фотография в музее»

Санкт-Петербург  
2024

Сборник докладов конференции  
«Фотография в музее» 2024 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 Э. 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 2024 году тема конференции — «Фотография и изобразительные искусства: живопись, графика, скульптура».

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

Фото на обложке: А. Энке. Меланхолия. 1902. © РОСФОТО

ISSN: 2618-6683

© РОСФОТО

# Содержание

|   |    |   |    |
|---|----|---|----|
| <b>От редакции</b>  | 5  | <b>В. Н. Петрова, М. В. Черкасова</b>   | 51 |
| <b>ФОТОГРАФИЯ<br/>КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА</b>  |    | Использование фотоизображения в качестве основы для живописи русских художников второй половины XIX — начала XX века (из собрания Русского музея и частных коллекций) |    |
| <b>Н. Ю. Аветян</b><br>Йозеф Венингер. Из практики художника-фотографа  | 6  | <b>К. Ю. Соловьева</b>  | 56 |
| <b>Ю. П. Гордеева</b><br>Европейские альбомы фотографий из собрания Мамонтовых. К вопросу о формировании эстетики Абрамцевского художественного кружка (из собрания Музея-заповедника «Абрамцево»)      | 14 | К истории коллекции раскрашенных фотографий Торвальда Митрейтера (по материалам собрания Российского этнографического музея)  |    |
| <b>Е. А. Зиничева</b><br>Эжен Дрюэ и его фотоработы в фондах отдела визуальной информации Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина   | 21 | <b>Е. А. Теркель</b>  | 62 |
| <b>Е. А. Зырянова</b><br>Индустрия шедевров. К вопросу фотовоспроизведения искусства в Европе в 1839–1850-х годах   | 26 | Игорь Грабарь. Русский Север глазами художника-фотографа  |    |
| <b>А. Н. Каск</b><br>Реликты и реликвии: фотоотпечатки XIX века с воспроизведением скульптуры в фондах отдела визуальной информации Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина | 31 | <b>С. В. Трошина</b>  | 68 |
| <b>Л. Е. Ковалева</b><br>Детский фотопортрет конца XIX века: влияние живописи в создании образа (из фонда Нижневартковского краеведческого музея)   | 36 | Изобразительное искусство в итальянской фотографии второй половины XIX — начала XX века из собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева                                |    |
| <b>Н. Н. Миронова</b><br>История бытования предметов изобразительного искусства из коллекции Мамонтовых на основе исследования мемориальных фотографий из собрания Музея-заповедника «Абрамцево»        | 39 | <b>А. Ф. Эсоно</b>  | 73 |
| <b>К. Ч. Мургузова</b><br>Светопись художника Бориса Кустодиева: фотографии из собрания Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО  | 46 | Пикториализм Альфреда Энке на границе двух эпох (из собрания Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО)  |    |
|   |    | <b>СОВЕТСКАЯ И ПОСТСОВЕТСКАЯ<br/>ФОТОГРАФИЯ</b>   |    |
|   |    | <b>К. О. Валегина, А. Н. Соловьёва</b>  | 80 |
|   |    | Фотоальбом Н. Е. Морозовой «Детали памятников Лазаревского кладбища» в собрании Государственного музея городской скульптуры   |    |
|   |    | <b>В. А. Гусак</b>  | 85 |
|   |    | Фотографический архив Н. П. Акимова в контексте биографии художника и режиссера (из собрания РОСФОТО)   |    |
|   |    | <b>А. В. Зайчухина</b>  | 93 |
|   |    | Художники владимирской школы в живописных и фотографических материалах из собрания Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника                          |    |
|   |    | <b>И. В. Куклинский</b>   | 99 |
|   |    | Фотография на службе у красноярских художников  |    |

|   |     |   |                          |
|---|-----|---|--------------------------|
| <b>Е. М. Матвеева</b><br>Краткий обзор личных фотографий художников<br>в собрании МБУ «Музей-заповедник<br>«Дмитровский кремль»   | 104 | <b>С. Л. Ронгонен, Л. И. Григорьева</b><br>Карнавал «Капитализм и социализм».<br>Иллюстрации к воспоминаниям<br>Г. Ф. Базурина из Государственного<br>архива Российской Федерации | 123                      |
| <b>А. П. Нагорная</b><br>Д. М. Ципирович — фотограф, художник<br>и архитектор (из собрания Московского<br>государственного объединенного<br>музея-заповедника)                        | 109 | <b>А. Л. Чукина</b><br>Живопись, скульптура и танец в фотографиях<br>художников из собрания Московского музея<br>современного искусства   | 128                      |
| <b>И. В. Никитина</b><br>Творцы — городу: изобразительное и прикладное<br>искусство в коллекции фотодокументов<br>Музея-заповедника героической обороны<br>и освобождения Севастополя | 113 | <b>ОБЗОРЫ КОЛЛЕКЦИЙ</b><br><br><b>К. В. Авелев</b><br>Последний мирискусник Ленинграда —<br>забытый фотограф В. В. Пресняков  | 133                      |
| <b>А. В. Разина</b><br>Художественная жизнь Москвы середины<br>1930-х — начала 1940-х годов на кадрах<br>фотографа Николая Михайловича Попова   | 120 | <b>Аннотации статей</b><br><b>Summaries</b><br><b>Сведения об авторах</b><br><b>About the Authors</b>   | 137<br>141<br>145<br>147 |

Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО проводит конференцию «Фотография в музее» с начала 2000-х годов. Она является важной частью «Программы сохранения фотодокументов, входящих в состав государственных фондов Российской Федерации» — приоритетного проекта, последовательно реализуемого РОСФОТО. Основные цели программы — обеспечить всесторонний доступ и расширить знания о составе и характере фотоколлекций, хранящихся в российских музеях, архивах и библиотеках, а также о принципах комплектования фотофондов, их всестороннем исследовании, включении в современный научный оборот и практику выставочной деятельности.

За прошедшие годы на конференции «Фотография в музее» специалисты из разных регионов страны получили важную профессиональную информацию о проблемах и особенностях изучения редких визуальных материалов и сумели обменяться опытом по направлениям работы с фотографией. Органичное сосуществование искусствоведческого, антропологического, естественно-научного, философского и других аспектов рождает многообразие подходов к характеру репрезентации фотоконтента.

По итогам конференций, каждая из которых имеет собственную актуальную тематику, издаются иллюстрированные сборники докладов. В 2024 году тема конференции — «Фотография и изобразительные искусства: живопись, графика, скульптура», что представляется исторически обусловленным. Неслучайно одна из заметок, сообщавшая об изобретении француза Л. Ж. М. Дагера, называлась «Нового рода живопись». А англичанин У. Г. Ф. Тальбот свой альтернативный процесс получения изображения именовал «фотогеническим рисованием». Фотография с первых лет существования получила в России название «светопись», которая обозначала новый

способ увековечивания действительности и стремилась занять достойное место среди традиционных видов изобразительного искусства.

В этой связи чрезвычайно интересно обсуждение примеров тематического и стилистического влияния живописных или графических произведений на характер фотоснимка или образцов взаимодействия фотографической эстетики и художественной формы картины или рисунка. В подобном контексте заслуживает внимания концепция «фотография — служанка искусства», популярная во второй половине XIX века в среде художников-передвижников.

Живопись, графика и скульптура всегда были тесно связаны с фотографией также благодаря ее важной просветительской функции, обусловленной постоянно развивающейся технологией тиражирования. В точной фиксации произведений искусства, в создании многочисленных идентичных фотокопий были заинтересованы как сами творцы, так и представители многих важных для общества отраслей — от книгоиздания или туризма до активно формирующихся массмедиа. Поэтому так широка хронология и география фотографических ателье, занимавшихся съемкой живописных, графических или скульптурных произведений, — фоторепродукции хранятся во многих музейных или библиотечных коллекциях. Часто являясь важным инструментом атрибуции и каталогизации произведений искусства, фотокопии демонстрируют уровень профессионального мастерства фотографа и особенности технологии, характерной для времени создания снимка.

Сборник докладов конференции 2024 года будет, несомненно, интересен не только историкам фотографии, искусствоведам, музейным работникам, но и представителям многих других гуманитарных специальностей.

Н. Ю. Аветян

## Йозеф Венингер. Из практики художника-фотографа

Термин *photographie*, как и его русский аналог *светопись*, дали современникам изобретения самое емкое и точное определение сути нового творческого процесса, где есть автор, движимый идеей запечатлеть зримый образ, и есть инструмент, который помогает перенести его на основу. И в этом смысле фотографию с полным правом можно признать искусством рисования светом. Мастерство владения техникой, как и в других изобразительных практиках, зависело от степени дарования художника или хотя бы от уровня ремесленного навыка. Впрочем, знание технологий и наличие хорошей оптики не были гарантиями творческой удачи. Художественная природа фотографии проявляется там, где автор стремится найти наиболее емкое образное решение. Неудивительно, что с первых дней существования фотоискусства решение этой задачи оказалось под силу в основном тем, кто имел художественное образование или обладал развитым эстетическим чувством и интуицией. Немаловажную роль играло четкое понимание оптических возможностей камеры и навык в работе с фотографической химией. Эти качества в полной мере проявились в творчестве австрийского мастера Йозефа Венингера (1802 — после 1854). Он, как многие адепты светописи, воспринял фотографию в качестве оригинальной формы художественной практики: постигая и совершенствуя технологии, открывал для себя изобразительные средства нового искусства; шаг за шагом, движимый собственными эстетическими представлениями, создавал свой авторский стиль. Неотъемлемой частью творческой программы Венингера стало формирование статуса фотографа-художника. О глубокой обдуманности и успешности предпринятых им усилий свидетельствуют долгие годы профессиональной деятельности, репутация лучшей портретной студии в Петербурге и, самое главное, произведения мастера, демонстрирующие уровень его таланта. Попытка рассмотреть в данном ракурсе творчество Венингера, казалось бы уже досконально изученное, позволила расширить наши знания о нем и его профессиональных стратегиях, по-новому взглянуть на процессы становления фотоискусства в России.

Йозеф Эрнест Венингер (Josephus Ernestus Weninger) родился 21 марта 1802 года в небольшом местечке Сельнице (Zellnitz) в Нижней Штирии в семье владельца кузнечного предприятия С. Венингера<sup>1</sup>. С весны 1826 года он обучался в Академии изящных искусств в Вене как художник-портретист. Занятия живописью не принесли ему заметного успеха, видимо, поэтому следующие 15 лет его жизни представляют для исследователей лакуну. Это наталкивает на мысль о том, что эти годы он провел в путешествиях, предлагая свои услуги в качестве миниатюриста, или давал уроки рисования. По крайней мере, известно, что в начале

мая 1841 года он направился из Вены в Богемию, а спустя месяц оказался в Карлсбаде, где, вероятно, под влиянием австрийского физика А. Мартина (A. Martin) занялся дагеротипией. В начале сентября 1841 года, вооружившись камерой другого соотечественника — П. В. Ф. Фойхландера (P. W. F. Voigtländer), Й. Венингер направился в Прагу уже как дагеротипист. В рекламном объявлении в местной газете *Bohemia* 7 сентября он представил себя в качестве художника из Вены, осуществляющего съемку одиночных и групповых портретов по методу Л. Ж. М. Дагера (L. J. M. Daguerre)<sup>2</sup>. В дальнейшем, предлагая клиентам студии съемки, он неизменно сопровождал свое появление в новом городе рекламной публикацией в местной газете. Венингер пробыл в Праге около трех месяцев, лишь ненадолго отлучившись в Вену в ноябре того же года. Насколько успешным оказалось начало его деятельности, может свидетельствовать тот факт, что уже после отъезда из столицы Богемии его дагеротипы были выставлены весной 1842 года на Художественной выставке в Праге и заслужили хвалебные отзывы критиков<sup>3</sup>. В настоящее время трудно сказать, были ли они представлены кем-то из его местных клиентов или сам фотограф направил их для экспонирования на выставке, но демонстрацию его работ среди произведений большого искусства следует признать исключительным случаем. В 1840 году американский дагеротипист Дж. Э. Паркер (J. E. Parker) был удостоен почетного отзыва жюри Одиннадцатой Промышленной выставки, организованной Франклиновским институтом в Филадельфии, за представленные в разделе изящных искусств образцы гелиографии<sup>4</sup>. Двумя годами позже девять дагеротипов другого фотографа-любителя, А. Давиньона (A. D'Avignon), демонстрировались на ежегодной выставке Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге<sup>5</sup>. Эти два примера, существенно отдаленные друг от друга географически, но связанные незначительным временным промежутком, свидетельствуют об общности процессов становления фотографии. Дальнейшее погружение в исторический материал, несомненно, даст новые свидетельства интеграции первых фотомастеров в художественную среду. На данном этапе отметим, что Й. Венингер вряд ли был осведомлен о достижениях своих коллег: еще не проводились специализированные выставки, а образцы светописи чаще можно было видеть на промышленных ярмарках, в разделах техники, ремесел и искусства. Последователи изобретения все еще оставались по сути любителями, профессиональное сообщество только начало формироваться, пока это был круг единомышленников, включавший в себя тех, кто сделал фотографию средством заработка, и просто увлеченных людей. Общение происходило частным порядком





Й. Венингер. Портрет графа А. А. Бобринского. Санкт-Петербург. 1843–1844. Дагеротип. 11,8 × 9 (в свету); 18,5 × 13,4 (паспарту).  
© Государственный Эрмитаж

в магазинах оптики и художественной продукции или на заседаниях научных сообществ, которые в своих отчетах информировали о технологическом прогрессе изобретения. Другим не менее важным источником были периодические издания, публиковавшие новости о заметных событиях в культурной жизни и, что особенно важно, критические очерки о художественных выставках, имевших значительный резонанс в местном обществе. Участие в них первых фотографов в совокупности с упоминанием их работ в прессе могло способствовать увеличению интереса к имени мастера и росту числа заказов. В этой связи шаги, предпринятые Венингером для построения карьеры дагеротиписта, видятся нам новаторскими и служат подтверждением мысли о том, что он воспринимал фотографию через призму своего художественного опыта.

В начале 1842 года Венингер оказался в Лейпциге, где впервые представил себя как художник и химик, исполняющий дагеротипные портреты от 20 до 40 секунд по последней венской методике. Незадолго до этого он провел некоторое время в столице Австрии, вероятно совершенствуя свои знания. Ф. Шульце в своей публикации в 1918 году отмечал, что Венингер в работе не зависел от солнечного света, производя съемки, предположительно, в закрытом помещении, причем время экспозиции было незначительным<sup>6</sup>. В Лейпциге Венингер выставил свои «достижения» в галерее Дель Веккио (Del Vecchio), специализирующейся на торговле оптическими приборами, научными изданиями, художественными произведениями и сопутствующими товарами<sup>7</sup>. Это сделало ее центром притяжения широкого круга увлеченных людей: ученых,

представителей артистического круга, коллекционеров произведений искусства, путешественников и многих других, для которых знакомство с дагеротипией обещало новый культурный опыт, а для фотографа данное сотрудничество могло послужить дополнительным источником клиентуры. Упомянем еще об одном важном событии в профессиональной биографии Венингера — выступлении перед членами Художественно-промышленной ассоциации Лейпцига, где, помимо технических особенностей используемого им процесса, он изложил свои идеи о путях достижения верного сходства, что требовало, по его мнению, навыка портретиста, способного придать модели жизненную, естественную позу и подчеркнуть ее индивидуальность<sup>8</sup>. Это единственное известное высказывание мастера крайне важно для раскрытия сути его творческого метода.

В начале марта 1842 года Венингер обосновался в Дрездене. Сопровождая свое появление публикацией в местной газете, он представился художником-портретистом, химиком и, впервые, дагеротипистом, предлагая ознакомиться с его работами у арт-дилера Й. Браззовы (J. Brazzova) и во временной студии у него на квартире<sup>9</sup>. Анализируя публикации, явно написанные при участии самого фотографа, следует отметить, что в них акцентируется внимание на таких деталях, как «всеобщее признание» и «реалистичные, пользующиеся успехом дагеротипные портреты», которые он исполнял в «невероятно короткие сроки». Все это являлось, по мнению автора заметки, свидетельством «выдающихся достижений Венингера и его аппарата»<sup>10</sup>. Справедливость высказываний подтверждается тем фактом, что спустя несколько недель после приезда фотограф был вынужден обратиться к своим клиентам с просьбой заранее предупреждать о будущем визите, чтобы избежать накладок и потерянного времени, что явственно свидетельствует о популярности его портретов в столице Саксонии<sup>11</sup>.

Из Дрездена Венингер направился в Гамбург, где он оказался в середине апреля, а затем спустя месяц через Киль прибыл в Копенгаген, который, по мнению У. Стина, он рассматривал лишь как остановку на пути в Россию, но отсутствие серьезной конкуренции способствовало тому, что он задержался в Дании на более длительный срок<sup>12</sup>. 1 июня 1842 года он открыл ателье на *Norgesgade 179* (ныне — *Bredgade 54*) вблизи от королевской резиденции Амалиенборг (Amalienborg), на одной из самых фешенебельных улиц города, где, помимо роскошных особняков, располагались лучшие магазины и художественные галереи. В Копенгагене деятельность Венингера в качестве дагеротиписта вызвала интерес: спустя несколько дней после открытия мастерской он удостоился визита короля Кристиана VIII (Christian VIII), а в скором времени наряду с богатой клиентурой у него появились последователи. Одним из них стал уроженец Выборга ювелир М. Альstrup (M. Alstrup), который в конце лета вступил в конкуренцию со своим наставником, открыв собственную портретную студию в павильоне в парке замка Розенборг (Rosenborg), с 1838 года ставшего культурным центром датской столицы, где все желающие могли ознакомиться с художественным собранием королевской семьи<sup>13</sup>.

В настоящее время не выявлены произведения, выполненные Венингером в начале деятельности в качестве дагеротиписта, но существует ряд произведений, относящихся к 1842 году. Прежде всего отметим портреты А. Г. Булла (A. H. Bull) (Музей науки и техники, Норвегия), Л. Стинструпа (L. Steenstrup) и неизвестного мужчины (Национальный музей фотографии, Дания). У всех трех дагеротипов сохранились оригинальные





Й. Венингер. Портрет В. В. и А. М. Апраксиных. Санкт-Петербург. 1848–1849. Дагеротип. 10 × 7,5 (в свету); 16,8 × 13,2 (паспарту).  
© Государственный Эрмитаж

кожаные футляры с тиснением на крышке и паспарту из белой муаровой бумаги с восьмиугольным вырезом, украшенные по периметру полосками золоченой бумаги и растительным декором по углам; лицевая часть монтажных дополнена более широкой тисненой каймой окантовки. Эти изящные детали создают изысканное обрамление светописному изображению и влияют на его восприятие зрителем, вызывая ассоциации с камерным живописным портретом. Особый интерес вызывает пластина портрета А. Г. Булла с закругленным нижним и верхним краями, использовавшаяся в камерах производства австрийской фирмы *Voigtländer & Sohn*, имевших коническую форму и оснащенных оригинальным портретным объективом. Их достоинство заключалось в сосредоточении света в центральной части пластины, это позволяло добиться резкости изображения и сократить время съемки, что обеспечило популярность данного типа камер у фотографов-портретистов. Особое значение имеют этикетки на портретах Л. Стинструп и неизвестного мужчины, которые являются самыми ранними из известных в настоящее время специалистам. В тонко очерченной рамке изящная надпись на немецком языке: *Дагеротип Йозефа Венингера, художника-портретиста и химика из Вены*<sup>14</sup>. В короткой фразе заключено не просто творческое кредо мастера: артистический подход к процессу съемки и профессиональное знание химии — это в широком смысле компромисс между двумя подходами к фотографии, воспринимавшейся одной частью современников как инструментарий для решения научно-практических задач, для другой это был новый вид искусства со своими изобразительными средствами.

Во время пребывания в Дании к Й. Венингеру присоединился освоивший дагеротипию младший брат Генрих (H. Weninger), который в течение года совершал самостоятельные поездки по стране, на короткий период останавливаясь в Ньюборге и Оденсе, Фленсбурге, Шлезвиге, Эккернфёрде и Киле. Й. Венингер, совершив в течение лета несколько поездок в Хельсингёре, сосредоточил свои усилия на работе в столице, что позволило ему упрочить свое положение. Он представил четыре дагеротипа на выставке в местном Художественном объединении (*Kunstforeningen*) на *Østergade 13*. Основанное в 1825 году как кружок ценителей искусства, спустя 15 лет общество включало в себя более тысячи человек, среди которых были члены Королевской академии художеств: историки искусства, признанные архитекторы и художники Г. Ф. Хетч (G. F. Hetsch), К. В. Эккерсберг (C. W. Eckersberg), Ю. М. Тиле (J. M. Thiele) и многие другие, а также коллекционеры, издатели, арт-дилеры. Поддержка австрийского фотографа со стороны датской художественной элиты, несомненно, поднимала его статус портретиста, и к началу зимы 1842 года он перенес студию во «всегда отапливаемый» стеклянный павильон в отеле «Англетер» (*Angleterre*) вблизи Новой королевской площади (*Kongens Nytorv*). Местоположение нового ателье было выбрано крайне удачно, здесь же находились Королевский театр и замок Шарлоттенборг (*Charlottenborg*), где расположилась Королевская академия изящных искусств. В апреле 1843 года Венингер представил на ежегодной выставке в залах Королевской академии под № 410 шесть дагеротипных портретов<sup>15</sup>. Связи с художественным обществом и популярность у местной публики, казалось бы, должны были гарантировать ему, как первому дагеротиписту Копенгагена, стабильное положение, но Венингер, тонко чувствующий конъюнктуру, в поисках новых перспектив завершил свою деятельность в Дании и направился в Швецию. По всей видимости, он был хорошо осведомлен об уровне распространения здесь дагеротипии, во многом благодаря брату Генриху, который к этому времени уже успел поработать в Гётеборге.

В Стокгольме Й. Венингер прибыл в июне 1843 года, здесь еще осенью 1841 года художником и переводчиком Й. А. Севеном (J. A. Sevé) было открыто первое портретное ателье. Й. Венингер стал первым иностранным дагеротипистом, обосновавшимся в шведской столице. Он предложил клиентам услуги по съемке одиночных и групповых дагеротипов в любую погоду с применением передовых технологий, а спустя две недели в саду королевского дворца он уже снимал портрет принца Густава, герцога Уппландского (Prince Gustaf, Duke of Uppland). Стремительный успех фотохудожника стал возможен, вероятно, благодаря протекции влиятельного шведского аристократа графа К. де Гира (C. De Geer), видного государственного деятеля и члена шведской Академии наук (с 1831 года). Студия Венингера располагалась в стеклянном павильоне в саду дома графа на *Stora Trädgårdsgatan*<sup>16</sup>. Кроме того, ознакомиться с образцами его творчества можно было у книжного торговца А. Боннье (A. Bonnier) и в магазине музыкального издателя А. Хирша (A. Hirsch), на тот момент самых крупных художественных дилеров Стокгольма и по совместительству являвшихся приятелями<sup>17</sup>.

Появление Венингера в Стокгольме серьезным образом повлияло на становление дагеротипии. Его произведения превосходили по уровню исполнения работы местных дагеротипистов, и в скором времени Севен закрыл свое ателье и направился в провинцию, тем самым избежав нежелательной конкуренции. Это сделало Венингера монополистом и привело к появлению последователей. Им стал художник-пастелист П. Линдберг (P. Lindberg), в конце

1830-х годов дававший уроки рисования принцу Карлу, будущему королю Швеции Карлу XV (Charles XV). Как живописец он не снискал славы и обратился к опыту Венингера в надежде, что дагеротипия откроет ему путь к успеху и материальному благополучию<sup>18</sup>. Его влияние, по мнению исследователей, сказалось и на работах шведских мастеров. К примеру, дагеротипы Й. В. Бергстрёма (J. W. Bergström), открывшего ателье в Стокгольме летом 1844 года, стилистически близки произведениям Венингера. Это нашло отражение в применении тех же композиционных приемов и типа освещения, дающего четкую прорисовку всех деталей изображения, даже аксессуары, использованные Бергстромом в процессе съемки, кажутся заимствованными с дагеротипов Венингера, как и декоративное оформление портретов. Паспарту, которые применял для оформления пластин шведский фотограф, имеют восьмиугольный вырез, очерченный золотыми полосами разной толщины, и дополнены флоральным орнаментом по углам, характерным для монтаровок его австрийского коллеги начиная с 1843 года. Тогда же Венингер вводит в практику надпись на паспарту каллиграфическим почерком: *Daguerreotypie von Joseph Weningner aus Wien*. Подражая своему предшественнику, Бергстром размещает подпись: *Daguerreotyp af J. W. Bergström*<sup>19</sup>.

Анализируя произведения Венингера 1843 года, следует отметить, что он усовершенствовал технологию и достиг стабильного четкого изображения, в том числе за счет использования тонирования пластин золотом, а также добился композиционного разнообразия, во многом благодаря появлению новых предметов обстановки. Особенно эффектно на снимках выглядят модели, позирующие в резном кресле с высокой спинкой. Впоследствии для своего петербургского ателье фотограф приобретает похожее кресло, которое будет помогать ему с композиционной организацией пространства. Еще одной стилистической удачей фотографа стали бумажные паспарту с восьмиугольным вырезом, очерченные золотыми линиями разной толщины, создающими изысканный рисунок обрамления. С авторской подписью и без оной эти паспарту еще в течение нескольких лет использовались при оформлении дагеротипных портретов.

12 августа 1843 года Венингер в последний раз дал объявление в газете *Aftonbladet* и вместе с братом Генрихом через Або, Гельсингфорс и Выборг направился в Санкт-Петербург. Отъезд фотографов не был связан со снижением интереса к их предприятию со стороны шведской публики или с появлением конкурентов: французский дагеротипист А. Дервиль (A. Derville) открыл свою студию в Стокгольме в ноябре 1843 года, а Й. В. Бергстром последовал его примеру лишь летом 1844 года<sup>20</sup>. Стремление Й. Венингера открыть свою практику в России, казалось бы вдали от центров становления коммерческой фотографии, наводит на размышления о причинах этого решения и о рисках, с которыми сталкивались первые профессиональные мастера.

Для многих европейских деятелей искусства — архитекторов, живописцев и скульпторов, композиторов и музыкантов, танцовщиков и вокальных исполнителей — Российская империя служила неиссякаемым источником творческого и материального благополучия. Однако при всей открытости русского общества не всем удавалось преодолеть национальные особенности и добиться успеха. В 1843 году в Россию приехало 10 827 австрийских подданных, а к концу года осталось только семь человек, в том числе братья Венингер<sup>21</sup>. Как художника, Й. Венингера более всего интересовал опыт его коллег, к примеру живописца Ш. Козины (S. Kozina), обучавшегося в Венской академии художеств в те же годы и в качестве



Й. Венингер. Портрет графини А. Д. Строгановой. Санкт-Петербург. Ок. 1851. Дагеротип. 10 × 7,6 (в свету); 17,1 × 13,5 (паспарту). © Государственный Эрмитаж

модного портретиста с успехом работавшего в России. Но фотография была абсолютно новым явлением на художественном рынке, и первые мастера, помимо владения передовыми технологиями, должны были обладать и развитой профессиональной интуицией. Опыт, полученный Й. Венингером за два года работы в качестве дагеротиписта, позволил ему сформировать собственную, очень эффективную стратегию. Огромное значение для ее продвижения, наряду с правильно выбранным местоположением ателье и рекламной кампанией в местной прессе, имела концепция элитарности. Она включала в себя участие в художественных выставках, уровень исполнения произведений, их эстетическую подачу и, как следствие, порождала высокую стоимость работ, что формировало и



Этикетка ателье Й. Венингера. © Государственный Эрмитаж





Й. Венингер. Портрет князя Н. Б. Юсупова. Санкт-Петербург. Конец 1840-х. Отпечаток на соленой бумаге. 29,3 × 24.  
© Государственный Эрмитаж

определенную социальную группу клиентов. Это ставило его на один уровень с лучшими представителями артистических профессий и обеспечивало высокий общественный статус деятельности дагеротиписта.

Другой, не менее важной причиной для скоропалительного отъезда фотографов были суровые условия северного климата. Пребывание в Швеции еще два-три месяца вряд ли осложнило бы путешествие, скорее поставило бы под сомнение возможность открытия хорошо обустроенного ателье в российской столице до наступления зимы. В этом случае Венингерам пришлось бы остаться в Стокгольме как минимум до весны 1844 года. Следуя своему плану, они не задержались в Финляндии и в конце августа уже были в Петербурге. Для своего ателье Й. Венингер выбрал местоположение в непосредственной близости от Императорской Академии художеств на 4-й линии Васильевского острова между Большим и Средним проспектами в доме Шаристанова, № 18<sup>22</sup>. Решение, на наш взгляд, не случайное, свидетельствующее о глубокой продуманности фотографом своей профессиональной стратегии в России.

В начале октября в преддверии открытия студии в *St. Petersburgische Zeitung* вышла обширная статья, представившая русской публике творческое кредо австрийского мастера. В своих размышлениях автор публикации, анализируя изобразительные возможности дагеротипии, отмечал, что многие снимки на металле неотчетливы, в то время как изображениям Венингера присущи идеальная резкость и приятная для глаза общая мягкость. Причина, по его мнению, крылась в отсутствии у большинства дагеротипистов художественных знаний, подменявшихся техническими навыками. Стремление сократить время

экспонирования и получить отчетливое изображение подталкивало их к использованию прямых солнечных лучей, что приводило, на его взгляд, к появлению безжизненных изображений и искажало представление публики о подлинных возможностях дагеротипии. Й. Венингер, напротив, использовал при создании своих портретов рассеянный свет, достигая тем самым мягкой проработки всех деталей, причем снимки отличались резкостью и устойчивостью к повреждениям, что свидетельствовало о его знании технологии. В статье приводятся несколько интересных сведений, важных для завершения целостного образа фотографа-художника. Это упоминания об академическом образовании и о степени магистра химии, полученных им на родине, об успехе Венингера в Северной Европе, венцом которого стало создание портретов правящих династий Дании и Швеции<sup>23</sup>. В первый же месяц пребывания в Петербурге Венингер повторил тот же коммерческий ход, как в Копенгагене и Стокгольме, представив образцы в художественном магазине Дж. Дациаро (J. Daziaro) и в книжном магазине А. Г. Эггерса (A. G. Eggers), служивших местом встреч и культурного общения жителей столицы.

Выбор в пользу публикации статьи в авторитетной немецкоязычной газете также нельзя назвать случайным. В Петербурге проживало значительное число иностранцев: самой большой была немецкая диаспора, шведская уступала ей по численности, но имела не меньшее значение в экономической и культурной жизни города. Основным языком межнационального общения для столь значительной группы населения, в которую входили выходцы из Австро-Венгрии и Швейцарии, был немецкий, хорошо знакомый и образованной части русского общества. Однако стать клиентами петербургского ателье Й. Венингера могла позволить себе лишь состоятельная часть столичной публики: стоимость дагеротипов составляла от 25 до 40 рублей за экземпляр большого формата. К примеру, акварели вернувшегося в том же году из Франции признанного мастера камерного портрета П. Ф. Соколова стоили от 50 до 100 рублей<sup>24</sup>. Талант австрийского фотохудожника в скором времени оценили и представители русской аристократии. К настоящему времени сохранилось несколько дагеротипов, снятых в первый год работы Й. Венингера в России: портрет С. С. Корсакова (Российская государственная библиотека) с паспарту, идентичным тем, что фотограф использовал в шведской студии, а также портрет М. Ф. Петрово-Соловова (Государственный литературный музей), имеющий другой тип паспарту с арабесковым рисунком и типографской надписью: *Daguerreotype de J. Weninger, de Vienne*, и портрет графа А. А. Бобринского (Государственный Эрмитаж), имеющий тот же дизайн паспарту, но без авторской подписи. Однако сравнить их с работами петербургских дагеротипистов этого периода не представляется возможным, они практически не сохранились. Единственным исключением являются снимки А. Давиньона и А. Фоконье (H. Fauconnier), которые показывают, что у австрийского мастера были достойные соперники. Видимо, поэтому спустя десять дней после выхода публикации газета была вынуждена дать опровержение, где признавалось, что в столице имелись светописцы, создающие без помощи солнца «картины, столь же долговечные, как и у австрийского художника»<sup>25</sup>.

Серьезной конкуренции в лице местных дагеротипистов Венингер не встретил, но стоимость его снимков снизилась и составляла в марте 1844 года от 5 до 10 рублей серебром<sup>26</sup>. Тогда же фотограф решил сменить ателье и обратился в Департамент искусственных дел Главного управления путей сообщения за разрешением на устройство фотографического павильона во дворе дома



Й. Венингер. Портрет князя В. И. Барятинского. Санкт-Петербург. Ок. 1849. Отпечаток на соленой бумаге. 15,3 × 12.  
© Государственный Эрмитаж

балетмейстера Ш.-Л. Дидло в Троицком переулке, и спустя два месяца официальное согласие было получено<sup>27</sup>. Однако обстоятельства, по всей видимости, изменились, и ателье продолжило работать по тому же адресу. К этому времени изменилось оформление дагеротипов, появились новые паспарту взамен тех, что Венингер привез с собой из Швеции, с них исчезла надпись *Daguerreotype von Joseph Weninger aus Wien*, но остался тот же лаконичный дизайн — восьмиугольный или квадратный вырез бумажного паспарту, обрамленный тонкими полосками. На единственной сохранившейся этикетке этого периода также нет упоминания о роде деятельности Венингера, лишь его имя и адрес. Однако в этом не было, по всей видимости, никакой необходимости, фотограф снискал у петербургской публики большое уважение за свое художественное дарование и исключительное владение технологией. Благодаря разработанному и усовершенствованному им в результате кропотливого изучения методу, признавался автор очередной хвалебной рецензии, Венингер смог заставить «мертвый луч света», способный создавать лишь форму действительности, «привнести в портреты тайну жизни и воплотить прекрасный образ»<sup>28</sup>.

Следующие три года работы в Петербурге стали вершиной профессионального успеха фотографа. Он переводит ателье на одну из самых уважаемых улиц столицы — Большую Морскую, № 37, в дом Персона, где в 1845 году была проведена реконструкция крыши с целью устройства «стеклянного фонаря». Помимо портретной съемки, Венингер по желанию клиентов выполнял и репродукционную съемку, что сблизило его с художественными кругами. В частности, он сотрудничал с Ж. Гийу (J. Guillaou), издававшим журнал *L'artiste russe*. Дагеротипные копии с

картин К. П. Брюллова<sup>29</sup> и И. К. Айвазовского, но главным образом съемки скульптур и живописных полотен, эскизов росписей, созданных для храма Преподобного Исаакия Далматского, послужили основой для графических воспроизведений<sup>30</sup>. Копирование с пластин выполнялось художниками по специальной технологии, на которую французский издатель летом 1846 года получил в России привилегию<sup>31</sup>. К настоящему времени сохранились четыре дагеротипа, запечатлевшие скульптуры апостолов Симона, Иакова, Филиппа и Фомы работы И. П. Витали (Государственный исторический музей). Два последних изображения были положены в основу литографий и воспроизведены в издании в 1848 году, а также снимок картона П. В. Басина «Страдания святого великомученика Дмитрия Солунского» (Государственный Русский музей), который не был опубликован. Это дает основание полагать, что фотограф выполнил съемку и других произведений, созданных для Исаакиевского собора, так и оставшихся только на дагеротипных пластинах.

В том же году он представил свои произведения на ежегодной выставке в Императорской Академии художеств, где экспонировались «два мужских портрета», один «женский», «портреты целого семейства»<sup>32</sup>. В дальнейшем к опыту австрийского мастера прибегали другие художники и издатели. В частности, снимки Венингера использовались при подготовке «Портретной галереи русских литераторов, журналистов, художников и других замечательных людей», издаваемой А. Э. Мюнстером в первой половине 1860-х годов.

Дагеротипы Венингера, созданные во второй половине 1840-х годов, демонстрируют исключительный уровень профессионального мастерства, достигнутый им в эти годы. Он предпочитает работать с форматом 11 × 14 см (полпластины), добиваясь идеальной, плотной поверхности. Его снимки и сейчас отличаются прекрасной сохранностью, что свидетельствует о том, что фотограф в совершенстве овладел технологией. В работе с моделями он не боялся экспериментировать с первым планом, выстраивая композицию так, чтобы добиться тонального разнообразия кадра. Благодаря мастерски выстроенному освещению фотограф скрывал недостатки и подчеркивал достоинства позирующих людей, делая основной фокус резкости не на лицах, а на многочисленных деталях. Используя разнообразие фактур — костюмы моделей, аксессуары и драпировки, живописные задники, Венингер добивался сложного тонального рисунка снимка. Такое сочетание живописных элементов в одной плоскости создает у зрителя ощущение декоративного панно, которое усиливается благодаря использованию фотографом бумажных паспарту с разнообразным рисунком. Для этой цели он разработал несколько вариантов узора, представляющих сочетание фантазийных элементов, образующих эффектную рамку изображения. Среди современных ему мастеров паспарту Венингера, выполненные из бумаги разных оттенков, являются самыми изысканными и узнаваемыми.

По воспоминаниям С. Л. Левицкого, ателье Венингера было лучшим в российской столице<sup>33</sup>, и дагеротипы мастера служат тому ярким подтверждением, но, несмотря на успех и исключительное положение фотографа-художника, он прекрасно осознавал, что время совершенных изображений на металлических пластинах проходит и будущее за негативно-позитивными процессами. Венингер одним из первых профессиональных фотографов ввел их в практику, следуя принятому им правилу, стремился довести все еще небезупречную технику до художественного совершенства. Первые калотипы, относящиеся к концу 1840-х годов, еще далеки от

идеала<sup>34</sup>. Они скорее напоминают изящные графические произведения с легким, воздушным рисунком сепией. Стремление достичь в бумажных снимках столь же глубокой тональной проработки привело Венингера к иллюминированию снимков: с помощью серо-черной и коричневой красок калотипы визуально сближались с дагеротипами. В некоторых случаях подчеркивались лишь некоторые недопроявленные детали, а нередко изображение не просто дорабатывалось акварелью, а дополнялось новыми фантазийными элементами. Работавшие ретушерами у Венингера художники, в том числе его соотечественник М. Зичи (M. Zichy), мастерски превращали предметы обстановки ателье в романтические пейзажи или изящные интерьеры. В то же время можно встретить отдельные полихромные экземпляры; для них фотографическое изображение выступало в качестве подготовительного рисунка, который затем полностью раскрашивался акварелью или гуашью. Такие снимки, как и все камерные портреты, по выбору клиентов вставлялись в изящные бархатные и кожаные рамки, это повлияло и на оформление дагеротипных пластин.

В 1850 году Венингер вновь экспонировал дагеротипы на ежегодной выставке в Академии художеств, кроме того, публика могла ознакомиться с его произведениями в магазине И. Фельтена (J. Velten) в доме Голландской церкви на Невском проспекте<sup>35</sup>. Планомерное развитие технологий в первой половине 1850-х годов серьезно повлияло на положение на российский фотографическом рынке. Дагеротипия постепенно сдавала свои позиции, увеличивалось количество профессиональных мастеров, работающих уже только с негативно-позитивными процессами. Возможно, не все обладали опытом и художественным вкусом Й. Венингера и рассматривали фотографию лишь с позиции ремесла, но их предприимчивость и численное превосходство одержали верх над концепцией элитарности профессии фотохудожника. В последний раз Й. Венингер упоминается в Адресной книге Санкт-Петербурга как дагеротипный художник в 1854 году<sup>36</sup>. В настоящее время остаются загадкой

обстоятельства, подтолкнувшие фотографа завершить профессиональную деятельность и передать «обширное фотографическое заведение» в другие руки. Возможно, отъезд Й. и Г. Венингеров из России весной того же года не был окончательным, а был связан с их деловыми интересами в Европе. К примеру, это могла быть поездка для знакомства с новинками фотографического рынка, но, вполне возможно, они не покинули Россию. Это могло быть связано с такими личными обстоятельствами, как болезнь или смерть старшего из братьев Венингер. В таком случае кажется вполне объяснимым, что приглашенный владельцами для художественного руководства ателье Й. Штейнмюллер (J. Steinmuller) придерживался той же стилистической манеры, что и его предшественник; единственное, что напоминает о том, что перед нами снимки другого мастера, — это авторская подпись. Согласимся с мнением У. Стина, который предположил, что ателье перешло в собственность Штейнмюллера лишь во второй половине 1857 года<sup>37</sup>. Это подтверждают и архивные документы, свидетельствующие, что в период между 1854–1857 годами Министерством Императорского двора Венингеру (в данном случае речь могла идти о правопреемниках) были выплачены деньги за выполненные снимки<sup>38</sup>. А летом 1858 года Штейнмюллер уже официально именовал себя преемником ателье Венингеров<sup>39</sup>. Однако ему не удалось удержать ателье на том высоком художественном уровне, как это было при прежних владельцах.

Завершая рассказ об австрийском мастере Й. Венингере, следует отметить, что его творческая биография многогранна. Она представляет интерес через призму опыта иностранного художника, добившегося значительного профессионального успеха за пределами своей родины. Несомненно, огромное значение имеет его вклад как дагеротиписта, а впоследствии и калотиписта в становление русской фотографии. В данном исследовании была предпринята попытка рассмотреть деятельность Й. Венингера в контексте формирования новой профессии, что крайне важно для понимания эволюции отечественной светописы.

<sup>1</sup> Творчество Й. Венингера традиционно рассматривалось в контексте становления фотографии в Дании и Швеции, прежде всего следует отметить публикации: *Bäckström, H.* Wienaren Joseph Weningers fotografiska verksamhet i Stockholm sommaren 1843 // *Nordisk Tidskrift för Fotografi.* 1922. Heft 2, No. 57. 17 s.; *Söderberg, R., Rittsel, P.* Den svenska fotografins historia 1840–1940. Stockholm. Bonnier fakta. 1983. P. 16; *Ochsner, B.* Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920 Vol. II (K-Å). Landsudvalget for indsamling og bevaring af fotografier og dokumentarfilm. Kbh., Bibliotekscentralens forlag, 1986. S. 844–845; *Söderlind, S.* Porträttbruk i Sverige: 1840–1865: en funktions- och interaktionsstudie. Stockholm. Carlsson Bokförlag. 1993. S. 290; *Käyhkö, U.* Painted and Photographed Portraits in Finland 1839–1870. University of Jyväskylä. 1995. P. 25; *Johansson, B. A.* De första fotograferna. Introduktionen av fotokonsten i 1840-talets Sverige. Historiska Media, Lund 2005. S. 219; *Olausson, M.* Joseph Weninger: An Itinerant Photographic Pioneer // *Art Bulletin of Nationalmuseum.* Stockholm. 2017–2018. Vol. 24–25. S. 53–56. — Впервые наиболее полно деятельность Й. Венингера, в том числе и в России, была

представлена в статье: *Steen, U.* Joseph und Heinrich Weninger. Reisende Daguerreotypisten aus Österreich // *Fotogesichte.* 1998. Heft 70. Jg. 18. S. 3–19.

<sup>2</sup> [Daguerrotypista Josef Weninger v Praze] // *Bohemia.* 1841. 14 Zář. XIV. Č. 111. S. 4.

<sup>3</sup> *Müller, A.* Über die diesjährige Prager Kunstausstellung // *Bogemia.* 5 Juni 1842. No. 67 (1 Avril 1842. No. 39; 10 Avril 1842. No. 43; 14 Avril 1842. No. 44; 15 Avril 1842. No. 45; 17 Avril 1842. No. 46; 19 Avril 1842. No. 47; 24 Avril 1842. No. 49; 29 Avril 1842. No. 51; 6 Mai 1842. No. 54; 8 Mai 1842. No. 55; 10 Mai 1842. No. 56; 24 Mai 1842. No. 62).

<sup>4</sup> Report of the Committee on Premiums and Exhibitions // *Journal of the Franklin institute of the State Pennsylvania.* 1840. Vol. XXVI. P. 328.

<sup>5</sup> Указатель художественных произведений, выставленных в залах Академии Художеств. СПб., 1842. С. 18.

<sup>6</sup> *Eder, J. M.* History of Photography. Dover publications, Inc. New York, 1978. P. 283.

<sup>7</sup> [Daguer'sche portraits] // *Leipziger Tageblatt.* 23 Januar 1842. No. 23. S. 174.



- <sup>8</sup> Eder, J. M. Op. cit. P. 284.
- <sup>9</sup> [So eben hier angelangt] // *Dresdener Anzeiger*. 5 Marz 1842. No. 64. S. 8.
- <sup>10</sup> [Der Chemiker und Porträtmaler Herr Joseph Wrninger aus Wien] // *Ibid.* 12 Marz 1842. No. 71. S. 8.
- <sup>11</sup> [Da ich mich besonders gunftigen bufruchs in der kunst] // *Ibid.* 28 Marz 1842. No. 87. S. 2.
- <sup>12</sup> Steen, U. Op. cit. S. 6.
- <sup>13</sup> Berner, M.-L. Mads Alstrups virksomhed som daguerreotypist 1842–1858 // *Fund Og Forskning*. I Det Kongelige Biblioteks Samlinger, 2001. Årg. 40 (1). S. 128.
- <sup>14</sup> У. Стин в своей статье придерживается мнения, что Венингер не имел образования химика и что это был профессиональный ход, необходимый ему для дальнейшей успешной карьеры. (См.: Steen, U. Op. cit. S. 3). Согласимся с его мнением и предположим, что, увлекшись дагеротипией, он не только основательно подошел к освоению технологии, но и расширил свои знания по химии.
- <sup>15</sup> Ochsner, B. Op. cit. S. 844–845.
- <sup>16</sup> Olausson, M. Op. cit. S. 55.
- <sup>17</sup> Johansson, B. A. Op. cit. S. 219.
- <sup>18</sup> Nydahl, E. En avbildningsrevolution? Fotokonstens etablering i en norrländsk småstad omkring 1800-talets mitt // *RIG (Kulturhistorisk tidskrift)*. 2021. No. 3. S. 137.
- <sup>19</sup> Bolin, C. Diffuser la photographie. Importance et influence des photographes ambulants allemands en Suède dans les années 1840 et 1850 // *Photographica*. 2021. No. 2. P. 59.
- <sup>20</sup> Söderlind, S. History of photography in the Nordic countries. A reasoned bibliography of sources and history of photography research for the period from 1839 to 1865. Lund, 2020. P. 63.
- <sup>21</sup> Птицын А. Н. Переселение подданных Габсбургской монархии в Россию в XVIII — первой половине XIX века // *Российско-австрийский альманах: исторические и культурные параллели*. Ставрополь, 2018. Вып. VI. С. 35.
- <sup>22</sup> На обороте портрета графа А. А. Бобринского (Государственный Эрмитаж. ЭРФТ-27798) сохранилась этикетка, единственная из всех известных в настоящее время специалистам, относящаяся к периоду деятельности Й. Венингера на Васильевском острове. В тексте допущена ошибка в написании фамилии домовладельца: Шустанов вместо Шаристанов.
- <sup>23</sup> Gerr Joseph Weninger // *St. Petersburgische Zeitung*. 7 October 1843. No. 226. S. 1024.
- <sup>24</sup> Турчин В. С. Портретист Петр Соколов // *Петр Федорович Соколов, 1791–1848. Русский камерный портрет: из коллекций музеев Москвы, Санкт-Петербурга и частных собраний*. М., 2003. С. 11.
- <sup>25</sup> Erklärang // *St. Petersburgische Zeitung*. 17 October 1843. No. 235. S. 1062.
- <sup>26</sup> Дагерротипные портреты // *Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции*. 1844. 18 марта. № 62.
- <sup>27</sup> О постройке павильона для изготовления портретов живописцем Венингером // ЦГИА СПб. Ф. 921. Оп. 46. Д. 26 (1844).
- <sup>28</sup> Die daguerreotyp-portraits von J. Weninger // *St. Petersburgische Zeitung*. 26 April 1844. No. 92. S. 418.
- <sup>29</sup> В первом номере журнала была воспроизведена картина К. П. Брюллова «Христос во гробе» (Государственный Русский музей), выполненная по заказу графа В. Ф. Адлерберга в 1846 году. Вероятно, съемка состоялась до передачи ее в церковь Святой Живоначальной Троицы. По нашему мнению, тогда же в мастерской Венингеру позировал сам художник, об этом свидетельствует сохранившийся до наших дней дагерротип, запечатлевший К. П. Брюллова, позирующего в процессе работы над портретом П. К. Александрова (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН), стилистически близкий работам его ателье.
- <sup>30</sup> С 1846 по 1848 год было издано 11 графических копий с дагеротипов Й. Венингера.
- <sup>31</sup> О выданной привилегии иностранцу Гилью гравюры прямо на дагеротипной доске по очеркам самой природой наложенным // РГИА. Ф. 1341. Оп. 64. Д. 260. Л. 1–3.
- <sup>32</sup> Указатель художественных произведений, выставленных в залах Академии Художеств. СПб., 1846. С. 13.
- <sup>33</sup> Левицкий С. Л. Из времен дагеротипии // *Фотографический ежегодник П. М. Дементьева*. СПб., 1892. С. 93.
- <sup>34</sup> О рассмотрении изобретенного иностранцем Даутендей способа переводить дагеротипные изображения на бумагу, слоновую кость и т. п. // РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 3269. Л. 5.
- <sup>35</sup> Указатель художественных произведений, выставленных в залах Академии Художеств. СПб., 1850. С. 7.
- <sup>36</sup> Путеводитель 60 000 адресов из Санкт-Петербурга, Царского Села, Петергофа, Гатчины и прочия. СПб., 1854. С. 55.
- <sup>37</sup> Steen, U. Op. cit. S. 16.
- <sup>38</sup> О художественных произведениях и вещах, покупаемых и заказываемых по Высочайшему повелению // РГИА. Ф. 472. Оп. 9 (53 / 887). Д. 111. Л. 85.
- <sup>39</sup> Фотографии фотографа Венингера с акварелей академика Гау // Там же. Д. 144. Л. 87–88, 90–91.



Ю. П. Гордеева

## Европейские альбомы фотографий из собрания Мамонтовых. К вопросу о формировании эстетики Абрамцевского художественного кружка (из собрания Музея-заповедника «Абрамцево»)

В коллекции Музея-заповедника «Абрамцево» находится девять альбомов фотографий произведений европейского изобразительного искусства из собрания Мамонтовых. Они относятся к 1880–1890-м годам и отражают значение фотографии и ее популярность в культуре этого времени. С середины 1850-х годов фотография становится одним из двигателей просвещения, она позволяет быстро и удобно копировать все объекты окружающего мира. Технические усовершенствования в фотографии предоставили возможность воспроизводить и выпускать в тираж снимки известных произведений живописи, графики, скульптуры, памятников архитектуры. Этот революционный процесс, хоть еще и несовершенный, не умеющий передавать, например, колористическое богатство и нюансы светотеневой моделировки, позволил огромному количеству людей познакомиться с культурными ценностями из разных уголков мира. Возможности фотографии в полной мере отвечали запросам общества. Европейские фотографии, а чуть позднее и русские начинают проводить съемки культурных объектов и памятников, организовывать фотопутешествия, издавать серии снимков, тетрадей и альбомов с фотографиями.

В этот период в Европе стали широко тиражироваться и фотографии экспонатов крупнейших музеев. Подобные снимки приносили существенную выгоду от продаж. Основные покупатели — туристы, увеличению числа которых в то время в первую очередь способствовало быстрое развитие сети железных дорог. В 1858 году профессор Московского университета Карл Карлович Гёрц в статье «Фотография в отношении к истории искусства» писал: «Удобство и быстрота новых путей сообщения позволили огромной массе наглядно ознакомиться с лучшими произведениями искусства. В прежние времена это было делом решительно невозможным. Ныне миллионы людей из всех стран видели Кёльнский собор и „Сикстинскую мадонну“ Рафаэля. Каждому хочется привезти домой изображение виденных чудес искусства...»<sup>1</sup>

Семья Мамонтовых, владельцев усадьбы Абрамцево, не осталась в стороне от этой тенденции. Фотография и ее возможности всегда вызывали большой интерес в кругу их семьи и друзей, они могли позволить себе много путешествовать и в полной мере пользоваться успехами и техническими новшествами фотографического искусства.

Савва Иванович Мамонтов — представитель крупной купеческой фамилии, промышленник, занимавшийся железнодорожным строительством, а также большой ценитель искусства и меценат. В подмосковной усадьбе Абрамцево, приобретенной в 1870 году, энергичный, яркий, разносторонне одаренный Мамонтов и его чуткая к искусству, обаятельная жена Елизавета Григорьевна объединили вокруг себя самых талантливых русских художников, артистов, музыкантов. Постепенно сформировалось своеобразное творческое объединение, вошедшее в историю искусства как Абрамцевский (Мамонтовский) художественный кружок, к которому в разные годы присоединились И. Е. Репин, В. Д. Поленов, В. М. Васнецов,

М. М. Антокольский, В. А. Серов, М. А. Врубель, К. А. Коровин, М. В. Нестеров, Е. Д. Поленова, А. М. Васнецов, И. С. Остроухов.

Сближение семьи Мамонтовых с художниками происходило на фоне усиления интереса передовой русской интеллигенции того времени к национальным мотивам, стилям в искусстве, к отечественной истории, фольклору, древнерусскому зодчеству. При этом Мамонтовы соединяли его с интересом к Античности, эпохе Возрождения, современному западноевропейскому искусству. В интерьерах их домов гармонично сочетались предметы народного искусства и античного, современной русской и западноевропейской живописи. Такое внимание Мамонтовых к самым разнообразным художественным явлениям и культурам отвечало запросам художников, вошедших в Абрамцевский кружок, и помогло им творческому сближению, отражая в том числе общность мироощущения художников России и Европы, повышенный интерес двух культур друг к другу в тот период.

Заграничные поездки Мамонтовых, принимавших непосредственное участие во всех начинаниях кружка, пенсионерские поездки художников и их совместные путешествия, безусловно, способствовали творческим поискам членов объединения и открывали новые грани в деятельности Абрамцевского кружка. В поездках они посещали музеи, выставки, картинные галереи и салоны, мастерские европейских художников. Их письма из крупнейших городов европейской культуры дают богатейший материал о художественной жизни Европы 1870–1910-х годов.

Маршруты путешествий Мамонтовых были довольно разнообразны. Судьбоносное знакомство Саввы Ивановича и Елизаветы Григорьевны произошло в Италии в 1864 году. Еще до покупки усадьбы Абрамцево молодая чета посетила Венецию, Милан, Вену, Берлин, Женеву, Лондон. С появлением детей поездки в Италию становятся регулярными, семья предпочитает проводить зиму в теплом климате Рима, иногда заезжая в Париж, Ниццу, Вену, Женеву.

В Россию семья Мамонтовых в разные годы привозила живопись и скульптуры европейских и живущих в Европе русских художников, а также снимки и альбомы с фотографиями живописных произведений, скульптурных работ, архитектурных памятников и европейских городов. В коллекции Музея-заповедника «Абрамцево» хранится несколько подобных альбомов.

Одна группа альбомов — «сувенирные», выполненные на определенном качественном уровне, в них снимки подобраны по темам. Вторая группа альбомов — любительские, составленные самостоятельно. Для них, как правило, сами альбомы были куплены в художественных магазинах в России или за рубежом, а фотографии привезены из поездок. В подобных альбомах снимки порой разные по содержанию, формату, напечатаны на разной бумаге, вклеены не всегда аккуратно.

К «сувенирным» альбомам относится альбом самых известных архитектурных памятников Рима, на красной обложке которого — тиснение с растительным



Неизвестный автор. На ступенях собора Святого Петра. Слева направо: Андрей, Вера, Елизавета Григорьевна, Александра Мамонтовы, К. А. Коровин, Всеволод Мамонтов. Рим. 1888. Фотоотпечаток. 20 × 20,5. МА КП 256/53 Ф 5а63. © Музей-заповедник «Абрамцево»

орнаментом и надписью: Roma. В нем — фотографии собора Святого Петра, церкви Святой Марии Маджоре, церкви Святого Павла, Форума, Колизея, Капитолия, а также уличной скульптуры и интерьеров римских церквей. Другой подобный альбом представляет снимки античной скульптуры из музеев Рима, Ватикана и Неаполя. На его обложке внутри — этикетка римского магазина канцелярских товаров Этторе и братьев Зампини. Также в фонде музея хранится альбом со снимками фасадов собора Парижской Богоматери, многочисленными фотографиями каменных статуй химер, капителей, витражей и других архитектурных деталей собора.

Значительная часть любительских фотоальбомов посвящена итальянскому искусству — живописи, архитектуре, скульптуре. Среди них — альбом фотографий

разного качества исполнения исключительно с портретных работ итальянских художников, находящихся в галереях Флоренции. На обложке самого альбома внутри наклеена этикетка фабрики конторских книг: «Т. И. Гаген».

Один из альбомов Мамонтовы приобрели в универсальном магазине «Мюр и Мерилиз» в Москве и заполнили привезенными из-за границы видовыми и архитектурными снимками Венеции. Интерьеры и экстерьеры собора Святого Марка, Дворца дождей, церкви Святого Павла, фотографии капителей колонн и аркатурных фризос соседствуют на страницах альбома с фотографиями венецианского рынка и голубей на площади собора Святого Марка. Сохранился и приобретенный в Генуе в канцелярском магазине Баризьоне разлинованный для





Неизвестный автор. Д. Морелли на этюдах. О-в Капри. 1880-е.  
Фотоотпечаток. 25,5 × 20. МА КП 1/88 Ф 23/41.  
© Музей-заповедник «Абрамцево»

ведения учета конторский альбом, приспособленный с помощью прорезей для хранения фотографий. На страницах альбома — панорамы городов Италии, Греции и Турции, архитектура и интерьеры соборов, дворцов, церквей Палермо, Джирдженти, Сиракуз, Афин. На снимках можно увидеть триумфальную арку Porta Nuova в Палермо, храм Юноны в Джирдженти, греческий театр в Сиракузах и Таормине, вид на вулкан Этна с виллы Беллини, панораму острова Капри, Парфенон, а также несколько архаических скульптур.

Фотографии для еще двух альбомов подбирались на религиозную тематику. В одном из них — снимки деталей фресок «Рай» и «Странствие волхвов» Беноццо Гоццолли в часовне дворца Риккарди во Флоренции, фотографии фрески Симоне Мартини во Дворце народа в Сиене и мозаик в соборе Святого Виталия в Равенне. Сам альбом был приобретен в художественном магазине Джузеппе Джаннини во Флоренции. Основа другого альбома — фотографии религиозных произведений из галерей Флоренции — Уффици, Питти, галереи Академии, Музея Сан-Марко. Это изображения ангелов, мученичества Петра, Благовещения, Страшного суда, Поклонения волхвов, Сошествия Святого Духа и др. Также в альбоме встречаются фотографии памятников архитектуры и их интерьеров — монастыря Франциска Ассизского, церкви Святой Марии в Ассизи — и панорамные снимки Везувия, города Ассизи, острова Капри. На обложке, внутри, вытиснено название магазина канцелярских товаров: *Theyer & Hardtmuth Wien*.

Такие альбомы Мамонтовы приобретали не просто как сувениры из далеких стран, а в первую очередь как образцы для глубокого изучения, обсуждения, копирования. Главной для них являлась просветительская функция

этих альбомов. Они были источником вдохновения и для художников, и для членов семьи, оказывая в некоторой степени влияние на формирование эстетических взглядов, способствовали расширению кругозора. Так, Савва Иванович приобрел альбом скульптурных работ, поскольку он сам довольно серьезно занимался скульптурой, брал уроки у Марка Матвеевича Антокольского в его мастерской в Риме, затем самостоятельно работал в специально построенной для этого мастерской в Абрамцево; в переписке с Антокольским Савва Иванович регулярно сообщал о своих успехах, советовался, посылал ему фотографии своих произведений. А для сына Елизаветы Григорьевны и Саввы Ивановича Андрея, окончившего архитектурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества, эти альбомы служили неплохим подспорьем в учебе и творчестве.

Альбомы заботливо хранились в семье долгие годы. Упоминаются они и в инвентарной книге 1923 года, составленной младшей дочерью Мамонтовых, Александрой Саввичной, в период формирования под ее руководством на территории национализированной усадьбы музея имени С. Т. Аксакова (ныне — Музей-заповедник «Абрамцево»). Все имущество, в том числе и альбомы фотографий, принадлежавшее купцам Мамонтовым, было национализировано и стало частью фондов музея.

Среди альбомов особо выделяется довольно крупный по формату и содержанию альбом с фотографиями произведений европейских художников, в котором преобладают снимки работ Доменико Морелли (Domenico Morelli; 1826–1901), итальянского исторического живописца, пейзажиста и портретиста. Сто две фотографии (из них пять утрачены) живописных полотен мастеров, графических рисунков, а также две фотографии самого Морелли — портрет и снимок художника на этюдах на острове Капри — бережно вклеены в канцелярский альбом размером 34 × 45 см. На внутренней стороне обложки альбома есть небольшая этикетка художественного магазина Юлия Осберга: *Jules Osberg et cie Pont des Marchaux. Moscou*, который находился в Москве на Кузнецком Мосту. Надо полагать, сначала Мамонтовы приобрели в Москве этот альбом просто для коллекционирования и хранения снимков работ различных европейских художников. На первых страницах — фотографии произведений французских живописцев Жака Варге (Jacques Clement Wagrez), Жюль Бретона (Jules Breton), Андре Бруйе (André Brouillet), Эдуара Деба-Понсана (Édouard Debat-Ponsan) и Эдуара Жозефа Дантана (Édouard Joseph Dantan), бельгийского художника Яна ван Бирса (Jean Van Beers), а также несколько фотографий работ неустановленных художников. Но затем альбом пополнялся снимками только работ Морелли, и, вероятно, Мамонтовы взяли его с собой в очередное путешествие, чтобы подписать у художника. На обложке синими чернилами оставлен автограф: *Morelli*.

Этот альбом — яркий пример традиции коллекционирования снимков и собирания тематических альбомов с фотографиями произведений интересующих Мамонтовых европейских мастеров. В нем и самые известные произведения Морелли: «Иконоборцы» (1855), «Помпеянские бани» (1861), «Граф Лара» (1861), «Торквато Тассо читает „Освобожденный Иерусалим“ Элеоноре д'Эсте» (1865), «Искушение святого Антония» (1878), и менее известные: «Барка жизни» (1857–1859), «Поцелуй» (1868), «Жена султана возвращается из бани» (1877–1883), «Проповедь Мухаммеда», «Улица в Константинополе», многочисленные этюды. Среди других европейских художников именно Доменико Морелли, а также испанский живописец Мариано Фортуну (Mariano Fortuny; 1838–1874)

и австрийский художник Ганс Макарт (Hans Makart; 1840–1884) вызвали живой интерес среди членов Абрамцевского кружка. Их творчество побуждало к обсуждению, поэтому довольно часто эти имена упоминались в переписке и воспоминаниях.

Причины столь пристального интереса к Морелли надо искать в общности культурных процессов, характерных для России и Италии в это время. В период господства историзма стилиобразующим элементом являлось обращение к искусству прошлого, использование накопленных человечеством форм, приемов и техник. В России, как и в Италии, остро ставилась проблема сохранения самобытности национальной культуры в ее тесной связи с вопросами включенности русского искусства в западноевропейские процессы развития художественной культуры. Опыт использования отечественного наследия художниками из европейских стран был важен и для художников Абрамцевского кружка, поскольку в основе его деятельности также лежало стремление опираться на национальные традиции. Итальянское искусство того периода хоть и не находилось в авангарде художественных процессов, тоже стремилось к более широкому и глубокому обновлению. Основными центрами этого движения стали Неаполь и Флоренция. Молодые неаполитанские художники не подчинялись академическим авторитетам и отстаивали новые идеи. Среди них был и Доменико Морелли.

В ранний период своего творчества он был близок кругу художников школы Позиллипо. Усвоив пленэрную манеру этих мастеров, Морелли начал писать станковые картины на романтические сюжеты произведений Уильяма Шекспира, Джорджа Байрона, Якопо Маццони, работал в монументальной и театрально-декорационной живописи. С 1868 года он преподавал в Академии изящных искусств Неаполя, принимал активное участие и в ее коренном преобразовании, придя к мнению, что «искусство должно изображать фигуры пусть не видимые, не существующие, но созвучные своему времени»<sup>2</sup>. В 1870-е годы он начал работать над серией полотен на евангельскую тему. Морелли был высокообразованным и разносторонне одаренным человеком, пользовался заслуженным уважением среди современников, имел репутацию прекрасного рассказчика. Быть ему представленным и посетить его мастерскую в Неаполе считалось большой честью. И некоторые члены Абрамцевского кружка ее удостаивались.

Наиболее творчески близок Морелли оказался Василию Дмитриевичу Поленову и Илье Ефимовичу Репину. На протяжении многих лет во время зарубежных путешествий Поленов собирал фотографии его работ. В настоящее время в коллекции Музея-заповедника В. Д. Поленова хранится папка с 16 снимками картин Морелли. Среди них и довольно редкие фотографии работ художника: «Регина Предсказательница» (1878), «Дева в созерцании», «Возвращение с Голгофы» и др.

Первое знакомство Поленова с работами Морелли произошло в 1867 году, когда он отправился в Париж в рамках своей пенсионерской поездки и посетил Всемирную выставку. Писем художника с впечатлениями из Парижа не сохранилось, однако несколькими годами позже, в 1874 году, Поленов подробно написал секретарю Академии художеств Петру Федоровичу Исееву свое мнение о произведениях Морелли, представленных на выставке: «Этот художник сильно увлек меня в шестьдесят седьмом году на Всемирной парижской выставке, я так мало ожидал встретить в итальянском отделе что-либо подобное, что был поражен. Но произведения Морелли хороши не потому только, что вокруг него в Италии мало художников, выходящих из ряда посредственностей, картины его, стоя

среди самых крупных произведений остальной Европы, и тут блистали как драгоценные камни»<sup>3</sup>. Поленов, особенно ценивший колорит в живописи, сравнивал палитру Морелли с блеском драгоценных камней. Представленные на выставке работы художника «Граф Лара» (1861), «Помпейская купальня» (1861), «Торквато Тассо читает „Освобожденный Иерусалим“ Элеоноре д'Эсте» (1865) отличались изысканными сочетаниями цветов, контрастными светотенями, орнаментальностью. Умелая композиция, внимание к деталям, увлекательные исторические и литературные сюжеты этих работ привлекли тогда внимание интересовавшегося историей молодого Поленова. При этом представленные на выставке работы таких признанных впоследствии мастеров живописи, как Жан-Франсуа Милле, Камиль Каро, Теодор Руссо, Гюстав Курбе, не оставили того впечатления, какое произвели работы Морелли, и в воспоминаниях художника не фигурируют.

В письме к Исееву Поленов также рассказывает и о личном знакомстве с художником в 1873 году в его мастерской в Неаполе на виа делла Паче, 27: «Будучи в Неаполе, я постарался познакомиться с Морелли... Как они приветливы, эти великие люди Западной Европы, они держат себя с простым смертным просто, радушно, человечно. Как в Мюнхене у Пилоти, так и тут испытали мы такое теплое чувство, придя к Морелли (я был с Репиным). Он показывал нам свои этюды, эскизы, начатые картины, написал нам собственноручно дозволение осмотреть галерею Фонвиллера, где находятся почти все его самые лучшие произведения, так как иначе в эту галерею нет доступа. В этой галерее, между прочим, находится его глубоко поэтическая и полная жизни картина „Тассо, читающий свои стихи Элеоноре“, потом „Герцог Ларасский над черепом друга“, „Помпейская баня“ и еще несколько вещей. Но как плохо итальянцы ценят и заботятся о своих новых мастерах — я нигде не мог найти фотографии с картин Морелли и когда спросил у него самого об этом, то он не знал, на кого мне указать»<sup>4</sup>.

Тогда же, в 1873 году, и Репин, впервые посетивший Италию, познакомился с художником и его работами. Вот что он писал о своих первых впечатлениях о картинах Морелли и об их встрече в компании Поленова и Адриана Викторовича Прахова в письме к Владимиру Васильевичу Стасову от 17 июля 1873 года: «Видел я в Неаполе удивительную вещь Морелли — „Тассо, читающий перед Леонорой“; вещь превосходная и изящная, хотя и грубовато написана. Также (у Фонвиллера) есть еще его много вещей, между ними особенно замечательна небольшая картина: рыцарь с пажом — много поэзии; напоминает лермонтовского рыцаря. „Смерть, как доеду, поддержит мне стремя“. „Возвращение крестоносцев“ — нечто героическое. Мы познакомимся с самим Морелли, были у него в студии. Простой, симпатичный человек, с виду очень похож на персианина — черный, как смоль (таким мне воображался Гафиз<sup>5</sup>). Он дал нам фотографию, какая у него нашлась единственная, это занавес для Салернского театра; изображает нашествие сарацин на Салерно. Сам Морелли, должно быть, сарацин по крови (мы поедем в Салерно смотреть его картину). Но хороши итальянцы, они почитают его царем живописцев, и совсем не за лучшие его вещи („Тассо“ и „Рыцаря“ нельзя даже достать фотографии, нет их, и никто не знает). Они почитают его за Мадонн, которых он написал по заказу, неважные вещи, хотя и не без поэзии. Теперь он пишет Христа с толпой народа в Галилее, должно быть, по заказу. На стене у него висит, между прочим, „Явление Христа народу“ Иванова (фотография) да Делароша „Гемидикл“ и много своих этюдов. В Риме я был у двух знаменитостей — Фортуну





Неизвестный автор. Снимок картины Д. Морелли «Улица в Константинополе». Фотоотпечаток. 21 × 30,5. МА КП 1/88 Ф 23/22.  
© Музей-заповедник «Абрамцево».

и Виллегаса (испанца) — и видел их работы у одного мецената. Те больше очень хорошие мастера, а художник настоящий — это Морелли»<sup>6</sup>.

Неслучайно в знак внимания Морелли подарил художникам открытку с занавесом для Оперного театра Салерно, работу над эскизом которого он закончил незадолго до этого, в 1872 году. Темпераментная, музыкальная, динамичная композиционно, эта работа на огромном холсте тогда считалась одной из лучших в Италии.

Показательно упоминание И. Е. Репина о том, что в мастерской художника висела фотография картины А. А. Иванова «Явление Христа народу». Такой интерес Морелли к картине русского художника обусловлен общностью трактовки образа Христа. Искусствовед Е. Д. Федотова в своем исследовании «Евангельская тема в произведениях Доменико Морелли и русских художников 1860–1890-х годов» писала: «Как и русские художники, Морелли писал евангельские сцены, рассказывающие о трагическом конце жизненного пути Христа. В работах Морелли они решены жанрово, что было присуще и живописи русских художников и что, в свою очередь, являлось одним из отличительных свойств исторической картины середины — второй половины XIX века, характеризую процесс ее сближения с бытовой живописью. Поэтому при конкретном сравнении работ итальянского и русских художников речь могла бы идти, на наш взгляд, лишь о степени натурализации или романтической поэтизации сюжетов»<sup>7</sup>.

В этот же приезд в Неаполь Репин и Прахов посещали и студии учеников Морелли — Ф. Альтамур и Дольбони, работы которых они нашли очень интересными. 15 сентября 1873 года уже из Рима Репин пишет Исееву: «...Морелли замечательный колорист, его „Тасс с Елеонорой“, „Рыцарь

с пажамы“ и много других вещей самобытны, сильны и колоритны. Он считается там реформатором и создал целую школу. Я был у него в студии и у лучших его учеников: Боскетто, Альтамур, Дольбони, все они интересны и разнообразны. У фон Виллера все лучшие работы Морелли. Исторические картины, жанр, Мадонны и даже занавес для театра в Салерно — все пишет Морелли, и как чудесно! Ученики его тоже высоко стоят»<sup>8</sup>.

Спустя 20 лет интерес Репина к творчеству Морелли сохранился. В «Письмах об искусстве» в 1894 году он дает следующую оценку: «В самой Италии за последние тридцать лет искусство возродилось к настоящей жизни только благодаря разрыву с традициями своих великих предков. Выросла новая школа еще небывалых колоритов», заказанной у него Мамонтовым, Антокольский сделал фотографию этой работы и рассылал ее вместе с письмами. И хотя выполненный снимок статуи не вполне удовлетворил художника: он отмечал, что фотография сделана не с того ракурса, из-за чего неверно передан размер скульптуры, нарушены объемы, — это давало возможность обсудить ее со своими друзьями-художниками и знакомыми, не

имеющими возможности увидеть ее воочию. В письме к Ивану Николаевичу Крамскому от 6 (18) сентября 1874 года Антокольский приводит следующие строки из письма к нему Доменико Морелли, касающиеся этой скульптуры: «Раньше всего я хочу поблагодарить за фотографию, которую вы мне прислали с вашей превосходной статуи. Я очень доволен, что могу всегда видеть ее, я повесил ее на стене в моей комнатке... Даю целовать моим детям, когда они идут спать. Я хочу этим сказать только то, что для меня это не статуя, а живая фигура»<sup>10</sup>.

Чуть позже в октябре того же года уже в письме к В. В. Стасову М. М. Антокольский писал: «Между прочим, скажу вам вещь не безынтересную, особенно для вас: недавно здесь был неаполитанский художник Морелли (наверное, вы слышали о нем). Он смотрел „Христа“ очень долго и внимательно (и он теперь более недоволен фотографией). И на что, думали бы вы, он напал со свойственной ему энергией? На то, что художники-скульпторы до сих пор не раскрашивают своих статуй, в полном смысле этого слова. Вот вам и союзник! Я должен прибавить, что не знаю, как его более предпочитать, как художника или как человека? Истинный художник есть истинный человек, а поступки его просто — самопожертвование»<sup>11</sup>. Спустя несколько месяцев в компании других итальянских художников Морелли снова посетил мастерскую Антокольского, осмотрел еще одну работу Антокольского «Сократ» и также высоко оценил ее.

Для Мамонтовых же увлечение творчеством Доменико Морелли началось со знакомства Елизаветы Григорьевны с художником в его мастерской в Неаполе в начале 1874 года. Тогда же она договорилась о покупке у него работы «Богоматерь, идущая с Голгофы». Мадонны писались художником на продажу довольно часто в то время. В фонде рукописей Музея-заповедника «Абрамцево» хранятся два ранее не публиковавшихся письма Морелли к Елизавете Григорьевне из Неаполя в Рим<sup>12</sup> на итальянском языке, датированных 13 и 14 марта 1874 года. Это небольшие деловые письма, речь в которых идет о деталях покупки, стоимости картины (три тысячи лир), об упаковке работы для ее дальнейшей транспортировки. В письме от 14 марта Морелли пишет: «Если к завтрашнему дню у меня будет деревянный ящик, завтра же смогу отправить по адресу, который Вы мне указали. Если бы у меня был бы еще день времени, я бы мог отреставрировать раму, не сделав этого и по причине отъезда, Вы сами приведете ее в надлежащий вид, когда приедете на место»<sup>13</sup>.

Можно предполагать, что картина была доставлена на адрес Антокольского в Риме и хранилась у него более полугода, пока шла работа по подбору новой рамы и оформлению картины в нее. В одном из писем Марка Матвеевича к Савве Ивановичу упоминалось: «Картина Морелли теперь стоит у меня. Целый вечер я любовался ею; она не без недостатков, но все-таки это удивительная вещь. Я не хочу теперь о ней говорить, хочу предоставить это Елизавете Григорьевне»<sup>14</sup>. Затем в другом письме: «Что касается рамы для Мореллиевской картины, то за нее было условлено 500 фр., но вдруг Бронников получает письмо, что мастер ошибался и подобная рама будет стоить не менее как 1200 фр. (ай да мастер!) Что вы скажете на это? А ведь рама-то нужна, и непременно черная! Мы тут думали, думали и задумались делать раму из грушевого дерева и потом вычернить ее, но все-таки не смели решить без вас»<sup>15</sup>. В октябре 1874 года Антокольский пишет об отправке картины в Россию: «Картина Morelli на днях будет выслана. Рамка готова, картина в рамке чрезвычайно много выигрывает, да и сама рамка довольно красива. С рамкой была маленькая задержка: резчик пришел и заявил, что он ошибся в цене, а теперь за такую

рамку, из черного дерева, он хочет около 2000 лир. Делать нечего, надо было заказать из грушевого дерева и под черное полировать ее...»<sup>16</sup> И несколькими неделями позже: «Картина Морелли давно выслана. Вам придется там за нее уплатить, т. е. за ящик и за провоз, потому что столяр так распорядился без моего ведома... Пожалуйста, пишите, что скажут о картине»<sup>17</sup>.

Вероятно, позднее Мамонтовы приобрели еще одну работу неаполитанского художника. В инвентарной книге музея 1923 года имеется запись: «Комната VI. Стена против входной двери. Изображение распятия. Morelli. Акварель. 38 × 21». Других упоминаний этой работы на данный момент в источниках не обнаружено.

Местонахождение «Богоматери, идущей с Голгофы» и «Распятия» в настоящий момент неизвестно. В 1930-е годы на территории усадьбы был открыт дом отдыха, а в годы Великой Отечественной войны музейные предметы частично были эвакуированы в Загорск (ныне — Сергиев Посад). Только после окончания войны по решению о возрождении музея предметы были возвращены в усадьбу. Во вновь составленной книге поступлений от 1947 года этих картин не обнаружено. В фонде Музея-заповедника «Абрамцево» также хранится небольшая (27 × 17) акварельная копия картины Морелли «Мадонна» неизвестного художника, в черной деревянной лакированной раме, инкрустированной костью<sup>18</sup>. В фотографическом альбоме есть снимок с оригинальной картины.

Участники Абрамцевского кружка стремились знакомиться с произведениями художника не только в его мастерской и на выставках, но и через фотографии. Елизавета Григорьевна 23 марта (5 апреля) 1880 года писала Наталье Васильевне Поленовой из Абрамцева: «По вечерам в гостиной рассматриваем фотографии с Морелли... Савва ужасно рад рисунку Морелли, все мечтает, как ты его привезешь»<sup>19</sup>. Спустя несколько дней, 28 марта (10 апреля), Мамонтова пишет Поленовой также из Абрамцева: «Илья Ефимович был у нас давно (?) и пришел в такой восторг от Морелли, что по отъезде на другой день написал Савве восторженное письмо и благодарность за то, что он привез эти фотографии»<sup>20</sup>. Действительно, в одном из писем к Мамонтову Репин восторженно откликнулся о снимках: «А Морелли. Ах, Морелли, Морелли. Вот уж подлинно искушение! Вот так дьявольщина!! Какой художник! Как я вам благодарен, Вы себе представить не можете, ведь это так двигает нашего брата вперед. Да, вот что называется творчеством, воображением!.. Чувствую, что все-таки ничего путного сказать не могу; так очаровано чувство, до помрачения рассудка, логики определения и прочих человеческих сторон... Приеду еще и пересмотрю все»<sup>21</sup>.

Елизавета Григорьевна специально посещала художественные магазины, чтобы найти фотографии картин Морелли. Об этом она писала Н. В. Поленовой из Неаполя 11 (23) марта 1884 года: «...вчера заходила в одну фотографию на Via Roma, смотрела Морелли, нашла 3 фотографии, которых у нас нет, по-видимому со старых его вещей»<sup>22</sup>.

Еще одно увлечение, связывавшее художников Абрамцевского кружка и Морелли, — керамика. В 1891 году Мамонтов организовал поездку по Италии в компании Михаила Александровича Врубеля с целью изучить итальянское керамическое производство. В октябре из Неаполя Елизавета Григорьевна писала Елене Дмитриевне Поленовой: «Савва Ив[анович] в очень хорошем расположении духа... Он здесь был в керамической школе... Школа существует еще только лет восемь и дала блестящие результаты. Их работы нельзя отличить от древнеитальянских... Во главе школы стоят три художника, между ними и Морелли»<sup>23</sup>. Знакомство с современными



итальянскими керамическими школами и их ретроспективным направлением имело решающее значение для развития и оформления программы гончарной мастерской в Абрамцево. Между тем не все абрамцевские художники восхищались талантом Морелли. Строки из воспоминаний Николая Адриановича Прахова о путешествии 1891 года содержат информацию: «Бывали часто в музеях, катакомбах, на форуме и палатине; в древних церквях и на выставках современных художников. Среди последних в то время особенно славился Морелли, картина которого „Дочь Иаира“ вызывала различные толки и споры. Его „Мадонны“ и картины на различные темы очень нравились Мамонтовым и моей сестре. Врубель не разделял их восхищение, высмеивал автора и их вкус. Это дало повод В. С. Мамонтовой сказать, что спорит он с ним из зависти к Морелли, имеющему такой большой успех, но может утешиться тем, что как новобей [Wrobel — воробей (польск.)] будет теперь подписывать свои картины не Врубель, а Monelli, как в Риме зовут воробьев. Почти что Морелли. Всех рассмешила эта шутка, а Михаил Александрович запомнил и написал великолепную небольшую акварель — портрет С. И. Мамонтова в берете, на красном фоне. Подписал он ее почему-то Minolli<sup>24</sup> вместо Monelli и поставил дату — 1891 год»<sup>25</sup>. Такое различие в оценке творчества Морелли Михаилом Александровичем и другими членами Абрамцевского кружка можно объяснить тем, что Врубель был одним из самых молодых его членов и представлял уже новое поколение, иначе смотревшее на многие процессы в искусстве. Увлечение творчеством Доменико Морелли — свидетельство того, насколько сложными, неоднозначными были эстетические поиски среди членов Абрамцевского кружка. Они искренне заинтересовались и оказались под влиянием художника, которого мало знали в тот момент даже на его родине, в Италии. Еще в 1874 году в одном из своих писем Поленов делает примечание: «Морелли никому не известен, он под спудом бережется в Неаполе»<sup>26</sup>. Через несколько лет Доменико Морелли вошел в круг самых популярных итальянских живописцев своей эпохи, встал во главе школы

неаполитанских колористов, а его живописные поиски были высоко оценены современниками, среди которых были и многие члены Абрамцевского кружка. Тем не менее его творческое наследие оказалось практически забыто и не востребовано следующими поколениями. Уже в 1910 году Репин пишет искусствоведе Ольге Георгиевне Базанкур: «О Морелли!.. Ведь вот Вы, я думаю, даже имени этого не слыхали, а целые полвека в Италии он считался царем живописи...»<sup>27</sup> К сожалению, и в настоящее время его имя неизвестно широкому зрителю и лишь изредка встречается в узкоспециализированных источниках. Биография Доменико Морелли — это пример того, как может быть причудлива судьба художника, как мимолетна слава.

Таким образом, исследование альбомов фотографий произведений европейского изобразительного искусства, которые ранее не были предметом пристального внимания специалистов, дает дополнительную информацию о путях формирования эстетики Абрамцевского кружка, показывает, насколько сложным и непрямолинейным был этот процесс, как менялись художественные ориентиры. В кругу Мамонтовых, безусловно, понимали ценность подобных снимков как особого вида репродукции художественных памятников. Это позволило сохранить такое значительное количество фотоальбомов. Они представляли интерес не только для художников, но и для членов семьи, друзей, гостей. Фотографии были рассчитаны на внимательное рассматривание, пробуждали воспоминания об интересных путешествиях. Данные материалы свидетельствуют о высокой образованности русских художников, их стремлении к глубокому постижению не только отечественной, но и европейской культуры. Работа по изучению альбомов требует продолжения, поскольку остаются вопросы по атрибуции отдельных фотографий, по уточнению биографий европейских мастеров, исследованию причин интереса к ним абрамцевских художников, что позволит представить более детальную, сияющую многими красками картину деятельности уникального художественного объединения.

<sup>1</sup> Цит. по: Бархатова Е. В. От Императорской публичной до Российской национальной: формирование фотоколлекции библиотеки // Музей. 2010. Вып. 2. С. 32.

<sup>2</sup> Цит. по: Федотова Е. Д. Евангельская тема в произведениях Д. Морелли // Зарубежные художники и Россия: сб. по учеб.-метод. вопросам. Ч. 2. СПб., 1991. С. 21.

<sup>3</sup> Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов и Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников / под ред. А. И. Леонова. М., 1964. С. 112.

<sup>4</sup> Там же. С. 112–113.

<sup>5</sup> Репин сравнивал Морелли с Гаффизом, поскольку в то время испытывал особый интерес к произведениям великого персидского поэта XIV века, тексты которого переводил Мстислав Викторович Прахов.

<sup>6</sup> И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. 1871–1876. Т. 1 // И. Е. Репин. Письма / под ред. А. К. Лебедева. М.; Л., 1948. С. 66.

<sup>7</sup> Федотова Е. Д. Евангельская тема в произведениях Доменико Морелли и русских художников 1860–1890-х годов // Итальянский сборник: сб. науч. тр. / под ред. В. Д. Дажина и др. М., 2015. Вып. 7. С. 208.

<sup>8</sup> Репин И. Е. Избранные письма в двух томах. 1867–1930. Т. 1 / сост. И. А. Бродский. М., 1969. С. 78.

<sup>9</sup> Репин И. Е. Далекое близкое / под ред. К. И. Чуковского. М.; Л., 1944. С. 422.

<sup>10</sup> Антокольский М. М. Его жизнь, творения, письма и статьи / под ред. В. В. Стасова. СПб.; М., 1905. С. 177.

<sup>11</sup> Там же. С. 184–185.

<sup>12</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». МА КП 363/20/1 Рук. 207; МА КП 363/20/2 Рук. 208.

<sup>13</sup> Там же. МА КП 363/20/2 Рук. 208.

<sup>14</sup> Антокольский М. М. Указ. соч. С. 128.

<sup>15</sup> Там же. С. 149.

<sup>16</sup> Там же. С. 186.

<sup>17</sup> Там же. С. 194.

<sup>18</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». МА КП 7/235 Р 868.

<sup>19</sup> Государственная Третьяковская галерея (ГТГ). Отдел рукописей. Ф-54. Ед. хр. 10907. Письмо Мамонтовой Е. Г. к Поленовой Н. В. 23 марта (5 апреля) 1880 года.

<sup>20</sup> Там же. Ед. хр. 10908. Письмо Мамонтовой Е. Г. к Поленовой Н. В. 28 марта (10 апреля) 1880 года.

<sup>21</sup> Репин И. Е. Избранные письма в двух томах. Т. 1. С. 235.

<sup>22</sup> ГТГ. Отдел рукописей. Ф-54. Ед. хр. 10962. Письмо Мамонтовой Е. Г. к Поленовой Н. В. 11 (23) марта 1884 года.

<sup>23</sup> Цит. по: Пастон Э. В. Абрамцево. Искусство и жизнь: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2003. С. 190.

<sup>24</sup> Так же подписана хранящаяся в фонде Музей-заповедника «Абрамцево» майоликовая ваза авторства М. А. Врубеля (МА КП 834 Д 2100).

<sup>25</sup> Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике / сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская. Л.; М., 1963. С. 324–325.

<sup>26</sup> Сахарова Е. В. Указ. соч. С. 137.

<sup>27</sup> Репин И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880–1929 / под ред. А. И. Леонова. М., 1950. С. 183.

Е. А. Зиничева

## Эжен Дрюэ и его фотоработы в фондах отдела визуальной информации Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Фонд Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (далее — ГМИИ им. А. С. Пушкина) насчитывает более 200 тысяч единиц хранения репродукций памятников изобразительного искусства и архитектуры. Начало комплектования фонда было положено в середине XIX века в Кабинете изящных искусств и древностей Императорского Московского университета с очевидной целью — иметь учебные пособия при обучении студентов историко-филологического факультета. Затем фонд репродукций с коллекциями слепков и нумизматической коллекцией был передан во вновь созданный при университете стараниями профессора Ивана Владимировича Цветаева (1847–1913) учебный Музей изящных искусств. В дальнейшем фонд продолжал пополняться из самых разных источников. В течение нескольких последних лет сотрудниками отдела визуальной информации ГМИИ им. А. С. Пушкина ведется работа по систематизации и выявлению ценных артефактов. В результате проведенных исследований удалось в ряде случаев установить авторство Эжена Дрюэ.

Эжен Дрюэ (Eugène Druet; 1867–1916) в среде российских искусствоведов известен скорее как галерист, арт-дилер, нежели как фотограф. С его фотоработами в основном можно познакомиться в западных частных коллекциях и музеях.

Дрюэ был наследственным владельцем кафе, расположенного в Париже на площади Альма, и профессионально занимался фотографией. В 1893 году частым посетителем кафе стал Огюст Роден, мастерская которого находилась неподалеку. Увидев любительские фотографии, скульптор пригласил автора в свою мастерскую для съемки. С 1896 по 1900 год Дрюэ — личный фотограф Родена. Мастер мог спешно вызвать его, чтобы зафиксировать временное состояние скульптуры, оценить результат и при необходимости внести изменения<sup>1</sup>. К этому времени Роден успел оценить возможности фотографии не только документально точно фиксировать объекты, но и эффектно их подавать. Роден был очень требователен к качеству снимков. На положительно оцененных негативах и фотопечатках он оставлял автограф. Дрюэ, почувствовав уверенность, через некоторое время начал ставить свою подпись рядом с подписью мастера. Во время Всемирной выставки в Париже в 1900 году Родену было предложено открыть собственный павильон на площади Альма. Он пригласил к участию Дрюэ. В экспозиции<sup>2</sup> была представлена 71 фотография, что говорит о возросшем желании Родена представить свою скульптуру широкой аудитории посредством сотрудничества с опытным «интерпретатором» его работ.

Дрюэ постепенно совершенствовал ремесло фотографа. В результате многих экспериментов он выработал технологию изготовления фотографий, которую назвал «процесс Дрюэ». Подробного описания этого процесса найти не удалось. Встречаются неоднократные упоминания о том, что он применял длительную выдержку (иногда до 24 часов)<sup>3</sup>. Желатиносеребряные отпечатки

Дрюэ лишены баритового слоя и отличаются особой бархатистостью, мягкостью тональных переходов в сочетании с удивительной четкостью изображений. Обычно фотографии Дрюэ маркированы оттиснутым штампом *Procédé Druet*. В 1905 году он стал членом Французского фотографического общества (Société française de photographie (SFP); 1854 — по настоящее время). Высокое качество его фотографий привлекло внимание художников и скульпторов, работавших в то время в Париже. Они приглашали Дрюэ фотографировать свои произведения, благодаря чему мастер приобрел известность в среде художников, галеристов, художественных критиков.

В 1903 году Дрюэ, продав кафе, открыл художественную галерею. По совету Родена он выставлял и продавал в галерее работы молодых художников, которые еще не получили широкого признания<sup>4</sup>: символистов, фовистов, членов группы «Наби», пуантилистов и едва заявивших о себе кубистов. Одним из первых он показал работы Мориса Дени, Анри Матисса, Одилона Редона, Жоржа Руо и Кес ван Донгена. Также у Дрюэ можно было купить фотографии произведений искусства, выставленных в галереях других дилеров. Таким образом, он способствовал распространению знаний о новых тенденциях во французском искусстве и, разумеется, получал дополнительный доход от продажи своих фоторабот. Дрюэ стал известным фотографом, признанным специалистом в области художественного



Э. Дрюэ. Пастель Эд. Дега «После купания». Из альбома *Impressionisten: die Begründer der modernen Malerei in ihren Hauptwerken*. 1908. Желатиносеребряный отпечаток. 35,5 × 35,5. ГМИИ, РФ-158061. © ГМИИ им. А. С. Пушкина





Э. Дрюэ. Панно М. Дени «Пролетающий Амур поражен красотой Психеей». Париж. 1908–1909. Желатиносеребряный отпечаток. 50 × 35. ГМИИ, К-1409/1. © ГМИИ им. А. С. Пушкина

репродуцирования произведений искусства. Его снимки продавались не только во Франции, но и в других европейских странах.

Работы охотно использовали в различных издательских проектах. Например, в фонде ГМИИ им. А. С. Пушкина хранятся фоторепродукции из издания *Impressionisten: die Begründer der modernen Malerei in ihren Hauptwerken*<sup>5</sup>. Это большеформатный (70 × 50) альбом с обширной предваряющей статьей автора-составителя графа Гарри Кесслера (Harry Kessler; 1868–1937). Паспарту гораздо большего размера, чем наклеенные на них желатиносеребряные фотографии. Они не имеют баритового слоя, и черно-белыми их можно назвать условно, так как многие из них имеют заметный оттенок коричнево-пурпурного цвета. На них нет штампа *Procédé Druet*, но об участии в проекте Эжена Дрюэ известно из переписки фотографа с автором вводного текста<sup>6</sup>.

Фотографическое воспроизведение полотен Уильяма Тёрнера, Джона Констебла, Жана Огюста Доминика Энгра, Эжена Делакруа, Оноре Домье, Камилы Коро, Гюстава Курбе, Жана-Франсуа Милле, Шарля-Франсуа Добиньи призвано продемонстрировать истоки импрессионизма. Также в издании представлены работы ведущих импрессионистов и представителей последующих художественных направлений. К сожалению, в музейном экземпляре альбома, включавшего 60 репродукций, в наличии только 22 и отсутствует авторский текст. Гарри Кесслер, немецкий дипломат, писатель и популяризатор современного искусства, с 1904

года сотрудничал с Дрюэ: сначала покупал у него фоторепродукции картин современных французских художников, а в дальнейшем произведения искусства для своей коллекции и для Музея изящных искусств в Веймаре, директором которого он был с 1903 по 1906 год. Сотрудничество Дрюэ и Кесслера много способствовало появлению на немецком художественном рынке новой французской живописи. Например, записи галереи Амбруаза Воллара (Henri Louis Ambroise Vollard; 1866–1939) показывают, что после 1904 года немецкая клиентура заметно расширилась и заняла первое место по приобретениям<sup>7</sup>.

Знаменитые московские коллекционеры Сергей Иванович Щукин (1854–1936) и Иван Абрамович Морозов (1871–1921) были хорошо знакомы с Эженом Дрюэ. С 1906 по 1913 год через его галерею они купили не менее 40 полотен. Документально подтверждены покупки работ Винсента Ван Гога (5 произведений), Поля Гогена (2), Поля Сезанна (1), Мориса Дени (1), Жоржа Руо (2), Пьера Боннара (1), Альбера Марке (10), Оттона Фриеза (6), Франсиса Журдена (1), Пьера-Нарсиса Герена (6), Анри Матисса (6). В отделе рукописей ГМИИ им. А. С. Пушкина хранятся письма Дрюэ к Морозову<sup>8</sup> с предложением купить картины, сообщения о покупках и квитанции об оплате. К сожалению, в письмах нет упоминаний о фотоработах, которые Дрюэ выполнял для своих клиентов. Но наличие роскошного комплекта фоторепродукций с панно Мориса Дени, украшавших музыкальный салон в особняке Ивана Морозова на Пречистенке, говорит о том, что в Москве знали о мастерстве Дрюэ-фотографа.

В 1907 году Иван Морозов заказал Морису Дени пять панно для украшения недавно купленного и переоборудованного под нужды коллекционера дома на Пречистенке. Сюжетом был избран миф об Амуре и Психее. В конце 1908 года после показа на Осеннем салоне в Париже полотна прибыли в Москву, а в январе 1909 года по приглашению Морозова приехал Дени. Владелец дома и художник пришли к выводу, что ансамбль должен быть дополнен еще несколькими панно: двумя сюжетными над дверями, четырьмя декоративными узкими в простенках и двумя бордюрами с растительным орнаментом. В течение 1909 года второй заказ был выполнен. Перед отправкой в Москву в октябре 1909 года два панно из последней партии были показаны парижской публике в галерее Эжена Дрюэ.

Дрюэ подробно отснял весь живописный ансамбль, созданный в два этапа, кроме бордюрных лент. В комплекте, который хранится в отделе визуальной информации, 38 большеформатных листов размером 74 × 54 и 54 × 43 см. Было отснято 11 панно целиком и по несколько фрагментов каждой композиции. На толстые бумажные паспарту с тисненой рамкой по периметру изображений наклеены тонкие бумажные подложки цвета сепии, а на них — фотографии. Черно-белые желатиносеребряные снимки, имеющие оттенки сепии разной интенсивности, прекрасно смотрятся в таком обрамлении. В нижних правых углах подложек имеется красно-коричневый углубленный штамп *Phot. Procédé Druet*, которым обычно Дрюэ маркировал свои фотографии. На паспарту, тоже в нижнем правом углу, — блинтовой (слепой) оттиск имени фотографа и адреса галереи: E. Druet 108 Faubourg St. Honoré Paris (Э. Дрюэ, 108, Фобур-Сент-Оноре, Париж). Фотографии изумительного качества. Они отличаются тончайшими тональными переходами. Детали, воспроизведенные в размер оригинала, позволяют во всех подробностях рассмотреть живописную поверхность, увидеть рельеф холста. Листы репродукций хранятся в папке, снаружи обтянутой коричневой кожей, а с ее внутренней стороны все детали

имеют обтяжку атласом салатного цвета<sup>9</sup>. Поскольку первые пять панно по приезду Дени в Москву были им доработаны, то фотографии, сделанные еще в Париже, дают возможность судить о первоначальном цветовом (sic!) решении этих композиций. При сравнении фотографий и панно в настоящем их виде становится очевидно, что Дени усложнил цветовую гамму, нанеся поверх живописного слоя дополнительные красочные пятна. Также в Москве были дописаны некоторые детали, например лицо девушки, подносящей Психее цветы на панно «Пролетающий Амур поражен красотой Психее».

Подробности создания уникального комплекта фоторепродукций, к сожалению, неизвестны или пока неизвестны. Возможно, между Морозовым и галеристом-фотографом Дрюэ была предварительная договоренность о съемке панно по окончании работы над ними. В таком случае Дрюэ мог послать фотографии в Москву до того, как туда прибывали панно, а Морозов — заранее получить некоторое представление о выполненном заказе. Не менее вероятно предположение, что довольный заказчик пожелал иметь первоклассные репродукции украсивших его музыкальный салон полотен. Как уже говорилось, Дрюэ стремился фотографировать все произведения искусства, попавшие в поле его зрения. С Морисом Дени у Дрюэ были тесные отношения, и вся история создания цикла «Амур и Психее» была ему хорошо известна. Конечно, съемку он произвел независимо от желания коллекционера, но качественная печать и дорогое оформление, безусловно, свидетельствуют о том, что комплект репродукций — эксклюзивный проект, выполненный по заказу такого важного клиента, как Иван Морозов. С 1948 года фотографии хранятся в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Впервые они были показаны широкой публике на выставке «Брат Иван. Коллекции Михаила и Ивана Морозовых», проходившей в 2022 году в музее. В том же зале, где демонстрировались полотна Мориса Дени, можно было увидеть 12 фотографий Эжена Дрюэ.

Последняя находка, связанная с именем Дрюэ, касается фотографии панно «Музыка» Анри Матисса, которая отражает один из начальных этапов поиска художником композиционного решения. Как сказано ранее, Дрюэ был среди первых дилеров, которые выставляли в своих галереях и продавали картины Анри Матисса. Кроме того, художник неоднократно пользовался услугами Дрюэ-фотографа. Известен случай, когда летом 1908 года мастерскую Матисса посетили Амбруаз Воллар и Дрюэ, чтобы увидеть только что законченную «Гармонию в голубом»: «Дрюэ сделал тогда не традиционный черно-белый снимок, а цветной диапозитив<sup>10</sup>, который впоследствии сильно выгорел. Только благодаря ему и узким полоскам прежней живописи у кромки холста, оставшимся от „Гармонии в голубом“, можно представить себе первоначальную гамму картины, превращенной Матиссом в „Гармонию в красном“, ныне хранящуюся в Государственном Эрмитаже»<sup>11</sup>. Дело в том, что Матисс переписал картину вскоре после съемки, и уже в таком виде она была отослана заказчику в Москву.

Заказчиком был известный коллекционер Сергей Щукин, одним из первых откликнувшийся на новаторские искания Матисса. Он часто делал заказы непосредственно художнику, а не только покупал готовые картины в галереях маршанов. В начале 1909 года Матисс по заказу Щукина начал работу над двумя панно — «Танец» и «Музыка», которые должны были украсить парадную лестницу особняка коллекционера на Знаменке. Композиционное решение для «Танца» было найдено быстро, а со вторым панно работа шла



Э. Дрюэ. Панно М. Дени «Пролетающий Амур поражен красотой Психее». Фрагмент. Париж. 1908–1909. Желатиносеребряный отпечаток. 53 × 43. ГМИИ, К-1409/2. © ГМИИ им. А. С. Пушкина

труднее. Насколько известно, Матисс не делал подготовительных эскизов, а сразу начал работать на полотне. Окончательной композиции предшествовали более ранние варианты — следы изменений хорошо заметны на полотне. Благодаря двум фотографиям Эжена Дрюэ, которые он сделал, предположительно, в ноябре 1909-го, а затем в марте 1910 года, к радости исследователей творчества Матисса, можно увидеть, как выглядело полотно на первоначальных этапах работы над ним. Весной 1910 года художник, вероятно, полагал, что нащупал решение, и хотел его зафиксировать. Кроме того, он должен был послать фотографию заказчику, который просил его об этом. Поэтому для проведения съемки в очередной раз был приглашен Дрюэ.

В архиве Щукина фотография отсутствует, но она была опубликована в 1920 году в книге Марселя Самба (Marcel Sembat; 1862–1922) *Henri Matisse*<sup>12</sup>. Установить местонахождение оригинала снимка не удалось. Судя по отсылкам исследователей к этой публикации Марселя Самбы без указания места хранения, можно предположить, что фотография была утеряна.

В 2023 году в отделе визуальной информации ГМИИ им. А. С. Пушкина была обнаружена аналогичная фотография. На обороте имеется штамп парижского магазина Photo-librairie de France с указанием его адреса. Дело в том, что после смерти Дрюэ в 1916 году художественной галереей управляла его жена Люси. Магазин Photo-librairie de Paris приобрел фонд фотографий (отпечатков и негативов) Дрюэ. Передача права собственности состоялась в 1923 году. В 1930 году в январском номере ежемесячного журнала *L'Amour de l'art* опубликовано сообщение о том, что фотографический отдел магазина Librairie de France (коллекция Дрюэ) был передан фотографу и издателю





Э. Дрюэ. Панно А. Матисса «Музыка». Париж. 1910–1930. Желатиносеребряный отпечаток. 23,3 × 35. ГМИИ, РФ-165061.  
© ГМИИ им. А. С. Пушкина

Франсуа Антуану Виззавона<sup>15</sup>. Между этими двумя датами, видимо, и состоялась покупка фотографии. Кроме штампа парижского магазина, на обороте фотографии присутствуют штампы Государственного музея нового западного искусства (далее — ГМНЗИ). В ГМНЗИ она была сначала заинвентаризирована в фототеке, а в 1937 году этот фонд, судя по всему, был систематизирован, его инвентарные книги обновлены. В результате систематизации фотография была передана в фонд репродукций. Оказавшись в 1948 году при расформировании ГМНЗИ в фондах ГМИИ им. А. С. Пушкина, фотография не была обработана, о чем говорит отсутствие на ней инвентарных номеров. Иными словами, о ее существовании давно забыли.

Возможно, фотография, обнаруженная в фонде отдела визуальной информации ГМИИ им. А. С. Пушкина, была приобретена в Париже во второй половине 1920-х годов кем-то из сотрудников ГМНЗИ. Нина Викторовна Яворская в своих воспоминаниях упоминает о поездках в Париж в 1920-х годах Бориса Николаевича Терновца и Клавдии Алексеевны Зелениной<sup>14</sup>. Странно, правда, что ценные сведения о процессе работы Матисса над панно «Музыка», которые можно было извлечь из знакомства с этой фотографией, нигде не были использованы.

Сравнивая первоначальный вариант решения композиции, сохранившийся на фотографии, с окончательным, мы видим путь, который прошел мастер в попытках визуализации образа музыки. Переработка первоначального замысла была продиктована, по точному выражению Альберта Григорьевича Костеневича, многолетнего хранителя живописи Анри Матисса в Государственном

Эрмитаже, «не только стремлением к большему лаконизму, но и желанием добиться предельной полярности по отношению к „Танцу“»<sup>15</sup>.

При едином цветовом решении панно «Танец» и «Музыка» отличаются композиционным и эмоциональным строем. Предельное воплощение динамики и столь же безусловная демонстрация статики. В одном случае связанность всех элементов картины в единую параболическую фигуру, в другом — их подчеркнутая обособленность. Диptyх Матисса представляет точнейшие метафоры движения и покоя и два состояния человеческой души — экстаза и сосредоточенности.

Желатиносеребряный отпечаток размером 23,3 × 35 см не может похвастаться особыми художественными качествами, но крайне ценен информацией о творческих поисках Матисса. Дрюэ и впоследствии проводил съемки в мастерской художника. Известна фотография 1913 года панно «Купальщицы у реки», хранящегося в Чикагском институте искусств. В электронном каталоге<sup>16</sup> подробно описывается, как с помощью новых технологий, позволяющих колоризировать черно-белые архивные фотографии, удалось восстановить палитру холста, запечатленную на фотографии Дрюэ. Дрюэ известен снимками не только произведений скульптуры и живописи. Сохранилась серия фотографий, сделанных около 1900 года, на которых запечатлен танец Лои Фуллер (Loie Fuller; 1862–1928). Видимо, это был заказ Родена, крайне заинтересованного ее творчеством. В 1910 году по заказу художника Жака-Эмиля Бланша (Jacques-Émile Blanche; 1861–1942) Дрюэ провел фотосессию с Вацлавом

Нижинским, позировавшим в балетном костюме. Одна из фотографий была использована художником — заказчиком съемки для написания портрета знаменитого русского танцовщика. В том же году он снимал Иду Рубинштейн в образе Зобеиды из балета «Шахерезада», показанного в Париже в рамках Русских сезонов Сергея Дягилева.

Как уже упоминалось, Эжен Дрюэ умер в 1916 году, в 1923 году его фотоархив (30 тысяч пластинок) был передан магазину Photo-librairie de France, а затем куплен Франсуа-Антуаном Виззавона. С 2001 года фонд Дрюэ — Виззавона находится в форте Сен-Сир.

Даже на основании фотоматериалов из фонда ГМИИ им. А. С. Пушкина можно понять, насколько востребован был талант Дрюэ-фотографа. Художники и скульпторы привлекали его для фиксации этапов работы, а по ее окончании желали получить качественные воспроизведения для привлечения внимания потенциальных покупателей. Сами фотографии были так хороши, что становились предметом искусства. Использовались они и в многочисленных публикациях, посвященных истории искусства, а также как основа для создания художественных произведений.

<sup>1</sup> Rodin et la photographie // Musee Rodin: [website]. URL: <https://www.musee-rodin.fr/ressources/rodin-et-arts/rodin-et-photographie> (accessed: 05.12.2023).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Sterckx, M. Het fonds Druet-Vizzavona: een potentiële goudmijn // FotoMuseum Magazine, 30 jun. 2004. P. 74–83. — Также см. материалы к выставке: Eugène Druet (1867–1916) Photos d’Art (Galerie Lise Cormery, Paris, France, from July 21, 2021 to June 30, 2022) // Artsper: [website]. URL: <https://www.artsper.com/au/contemporary-art-galleries-exhibitions/12237/eugene-druet-1867-1916-photos-d-art?section=artwork&page=1> (accessed: 27.02.2024).

<sup>4</sup> Joyeux-Prunel, B. Paris-Weimar-Berlin: le “pivot merveilleux”? // Archive Ouverte en Sciences de l’Information et de la Communication. P. 14. URL: <https://core.ac.uk/reader/195574540> (accessed: 14.10.2023).

<sup>5</sup> Kessler, Harry, Graf. Impressionisten: die Begründer der modernen Malerei in ihren Hauptwerken. 60 Matt-Tonbilder mit einleitendem Text und einem Catalogue Raisonné. München: F. Bruckmann A.-G., 1908. 152 S.

<sup>6</sup> Joyeux-Prunel, B. Paris-Weimar-Berlin: le “pivot merveilleux”? // Archive Ouverte en Sciences de l’Information et de la Communication. P. 18. URL: <https://core.ac.uk/reader/195574540> (accessed: 14.10.2023).

<sup>7</sup> Ibid. P. 19.

<sup>8</sup> Иван Абрамович Морозов был человеком крайне аккуратным в деловой сфере. Он хранил в своем архиве все документы, связанные с покупкой картин. После революции архив был передан в Государственный музей нового западного искусства вместе с его художественной коллекцией и библиотекой.

В 1948 году после расформирования музея архив оказался в ГМИИ им. А. С. Пушкина.

<sup>9</sup> Папка для хранения репродукций могла быть изготовлена по заказу Морозова в Москве, но никакой информации о производителе она не содержит.

<sup>10</sup> В литературе, посвященной Эжену Дрюэ, содержатся сведения, что он использовал пластины Lumière Autochrome, как только они появились на рынке в 1907 году.

<sup>11</sup> Сперлинг Х. Матисс / пер. с англ. М., 2011. URL: <https://libking.ru/books/nonf-nonf-biography/554558-171-hilari-sperling-matiss.html#book> (дата обращения: 05.12.2023).

<sup>12</sup> Упоминание о публикации содержится в электронном каталоге Чикагского института искусств, см.: Matisse: Paintings, Works on Paper, Sculpture, and Textiles at the Art Institute of Chicago // Online catalogue The Art Institute of Chicago, 2019. URL: [https://publications.artic.edu/matisse/reader/works/section/61/61\\_anchor](https://publications.artic.edu/matisse/reader/works/section/61/61_anchor) (accessed: 23.10.2023).

<sup>13</sup> Сведения, касающиеся перемещений фотоархива в 1920-е годы, любезно предоставила хранитель фотографической коллекции Музея Родена в Париже Сириэль Дюро (Cyrielle Durox).

<sup>14</sup> Яворская Н. В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. М., 2012. С. 123.

<sup>15</sup> Выступление А. Г. Костеневича на симпозиуме Icons of Modern Art. The Shchukin Collection, приуроченном к одноименной выставке в Париже. См. трансляцию, опубликованную на ютуб-канале Fondation Louis Vuitton, с 3:54:03 по 3:58:00. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DzeGnNGOvlo> (дата обращения: 16.06.2023).

<sup>16</sup> Matisse: Paintings, Works on Paper, Sculpture, and Textiles at the Art Institute of Chicago.



## Индустрия шедевров. К вопросу фотовоспроизведения искусства в Европе в 1839–1850-х годах

В середине XIX века в Европе начинают закладываться основы будущей фотографической репродукционной индустрии. В это время основные споры и дискуссии велись главным образом относительно значения и процессов воспроизведения. Дагеротип и калотип воспринимались как продукты прединдустриального процесса, потому что были сделаны индивидуальным способом, затратным по времени создания и вложенному труду. Изображения, полученные таким способом, могли классифицироваться как уникальные и самостоятельные формы искусства. Получаемое в этом случае изображение зависело, как и в гравюре, от мастерства фотографа, от его умения не просто копировать произведение, а вносить в работу элемент интерпретации, как делали фотографы так называемой первой волны: Роберт Джефферсон Бингхем, Шарль Негр, Гюстав Ле Гре, Адольф Браун и др.

На смену дагеротипии и тальботипии, существовавшим менее двух десятков лет, пришел мокроколлодионный процесс. Благодаря своим достоинствам мокрый коллодион применялся в фоторепродукционных процессах до конца XX века и был окончательно вытеснен лишь новейшими фотоэлектронными разработками. Начиная с середины 1850-х годов калотип и дагеротип никогда более не продвигались как идеальные средства для воспроизведения. Более того, теперь они сами могли быть также репродуцированы посредством фотогравюры и фотолитографии.

В это время в Европе было два крупных центра подобной деятельности — Франция и Англия. Самыми известными издательскими домами, занимавшимися заказом и распространением отпечатков — сначала гравюрных, а потом и фотографических, — были «Гупиль», «Фонтени», «Лемерсье», «Жид-э-Бодри», «Дидо», «Кольнаги», «Блэндфорд» и др. На страницах специализированных изданий, таких как «Люмьер», «Типографская хроника», «Газета изящных искусств», велась полемика относительно традиционных и новых способов репродуцирования. Художники часто взаимодействовали как с граверами, так впоследствии и с фотографами.

Париж в середине XIX века был ведущим центром коммерческой фотографии, распространявшим фотографические произведения по всему миру. Работая над изобретением фотографии, французы Жозеф Нисефор Ньепс и Луи Дагер преследовали различные цели. Ньепс прежде всего хотел заменить дорогостоящий способ гравировки книжных иллюстраций быстрым и достаточно дешевым методом пересъемки и размножения гравюр. В 1816 году в письме к своему брату, описывая цели опытов, он указал на «использование гелиографических процессов для копирования гравюр на фоточувствительные пластины и создавать с них изображения»<sup>1\*</sup>.

Англичанину Уильяму Генри Фокс Тальботу, как ученому, был важен сам процесс закрепления оптической информации независимо от снимаемого объекта. В документе под названием «Об искусстве фотогенного рисования», который Тальбот представил в Королевский институт Великобритании, были подробно описаны цели созданного им метода, в том числе «делать недорогие копии редких или уникальных гравюр»<sup>2</sup>. Позднее критик Жюль Жанен говорил примерно о том же, имея в виду дагеротип: «Дагеротип служит для воспроизведения красоты природы и искусства. Его предназначение — популяризировать среди нас, и при этом дешево, самые прекрасные произведения искусства, которые мы имеем сейчас только дорого и в неточных репродукциях»<sup>3</sup>.

Интересен и тот факт, что на своих первых пробных изображениях родоначальники фотографии запечатлели именно произведения искусства: Ньепс — гравюру Исаака Брио «Кардинал д'Амбойзи», Дагер — скульптуру и барельефы, Тальбот — китайский фарфор. Однако для первых лет фотографии такие изображения были скорее исключением. Публика и сами фотографы скептически относились к фотографическому изображению произведений искусства, за исключением, пожалуй, архитектуры. В 1854 году Французская ассоциация содействия промышленности выпустила «Бюллетень», сопровождавший статью, в которой были описаны различия между старыми и современными способами фотографического воспроизведения: «Чтобы оценить выгоду этого нового приспособления, нужно помнить, что каждый серебряный отпечаток изменяем и слишком дорог, это, в свою очередь, сильно затрудняет налаживание постоянного производства продукции и чревато частыми провалами; в то же время другое дело с фотогравюрой, одна металлическая пластина может произвести 3000 отпечатков»<sup>4</sup>.

Интересы массовых техник воспроизведения в середине XIX века отстаивали две организации — Гелиографическое общество, посвятившее свою деятельность развитию фотографии во Франции, и Ассоциация мастеров-печатников, которая содействовала «Типографской хронике», ремесленному журналу индустриальной литографии. В самом начале 1850-х годов между представителями литографского способа создания изображения и фотографией, основанной на индустриальных процессах, еще не было серьезной конкуренции. Наоборот, при поддержке государственных структур — Академии наук и Французской ассоциации содействия промышленности — фотографы и литографы одинаково предлагали новые способы печатания для воспроизведения произведений искусства. Французское научное сообщество выражало надежду на плодотворное взаимодействие между представителями литографского цеха

\* Здесь и далее пер. наш. — Е. З.

и фотографиями. В 1851 году в журнале «Типографская хроника» появилась статья, в которой литографы приветствовали появление новой техники: «Фотография — это не более чем такая же мечта, как литография; она доказала себя, она существует. Мы твердо верим, что реализация проекта Гелиографического общества возможна и что в ближайшее время появится не одно, а много учреждений подобного типа, производящих, во-первых, произведения искусства, затем произведения меньшей значимости, и что эти произведения, на производство которых затрачены небольшие расходы, станут доступны для книг и торговли»<sup>5</sup>.

В 1848 году Гюстав Ле Гре представил несколько бумажных снимков-копий произведений искусства. В своем докладе, опубликованном в журнале «Люмьер», куратор Лувра и известный археолог Леон де Лаборд положительно оценил деятельность фотографа, подчеркнув «изящную законченность и добросовестность», с которыми он запечатлел объекты искусства. Спустя два года Лаборд представил министру образования свой проект, в котором предложил провести всеобъемлющую инвентаризацию всех публичных коллекций, начиная с Лувра, с использованием фотографии. Подобный восторг вызвали у редактора журнала «Люмьер» Эрнеста Лакана работы Генри Ле Сека, представленные на выставке в Париже в 1855 году. Тогда Французское фотографическое общество впервые выступило со своими работами: «...эти копии живописи представляют собой наиболее значимые отпечатки в этом жанре. Трудности, свойственные такой работе, хорошо известны. И м. Ле Сек преодолевает их с похвальным успехом»<sup>6</sup>. Стоит также отметить, что 10 медалей первого класса на этой выставке были присуждены фотоаграфам, представившим изображения произведений искусства.

В период 1853–1858 годов Национальная библиотека Франции приобрела порядка 600 фотографических изображений произведений классического и современного искусства. В конце 1850-х отдел хранения Лувра тоже стал приобретать художественные альбомы, проиллюстрированные фотографией, предназначенные в основном для провинциальных музеев и художественных школ. Благодаря этим альбомам сотрудники музеев и студенты могли увидеть недоступные ранее произведения искусства. Подобную цель преследовал и член правления Гелиографического общества в Париже Фрэнсис Вей. Восхищенный фотографическим изображением произведений искусства, он предложил отдать целый зал Лувра исключительно под фотокопии произведений, отсутствующих в коллекции. Он придерживался того мнения, что в деле изображения искусства нельзя полагаться на гравюру, качество исполнения которой напрямую зависит от таланта мастера, и единственный выход получить точное изображение — призвать на помощь гелиографию.

В это же время в Великобритании Музей Виктории и Альберта сделал фотографу Роджеру Фентону заказ на изображения рисунков старых мастеров, классической скульптуры, а также ископаемых, находящихся в коллекции Британского музея. В 1851 году художник Генри Коул, автор термина «художественная промышленность» и издатель «Журнала дизайна и промышленности», начал использовать фотографию для фиксации выставок, которые проходили в Музее Виктории и Альберта и других музеях.

В середине XIX века активные дебаты велись не только по процессам репродуцирования, но и главным образом по их предназначению и связи с репродукционной

гравюрой. Отношение к фотографическому воспроизведению было неоднозначным, о чем свидетельствуют многочисленные высказывания, опубликованные на страницах прессы, в выставочных каталогах и альбомах на протяжении практически всего XIX века. Главным аргументом сторонников традиционных способов изображения было то, что гравер может интерпретировать репродуцируемое произведение, тогда как механическая машина строго следует за оригиналом. Высказывание в духе автора статьи в «Газете изящных искусств»: «Отпечаток гравера или литографа — есть интерпретация» — было типичным для сторонников традиционных видов искусства. Художественный критик и коллекционер Филипп Барти достаточно резко высказался о выставке во Французском фотографическом обществе. По его мнению, фотография имела ничем не обоснованные претензии занять место, которое раньше принадлежало гравюре<sup>7</sup>.

Нельзя не сказать, что ряд критиков, издателей и художников в течение времени меняли свою точку зрения относительно нового изобретения. Ярким представителем подобного явления можно считать влиятельного английского художественного критика и акварелиста Джона Рёскина. Сохранилось множество дагеротипов, сделанных непосредственно им самим, а также его высказываний, из которых очевидно, что он видел в фотографии удобного помощника при создании рисунков и в обучении живописи. Эти взгляды Рёскина красноречиво подтверждает следующая цитата: «Им [фотографиям], конечно, цены нет, если нужно зарегистрировать известные действия, и данные фотографии большие мастера могут использовать в своих замыслах и произведениях»<sup>8</sup>. В 1845 году в письме отцу он пишет: «Ничего не скажешь, самое громадное изобретение мы получили — по-моему, как раз вовремя. <...> На все механические яды, которые XIX век выплеснул на человека, он дал нам только одно противоядие — дагеротип»<sup>9</sup>. Но спустя 30 лет тон его высказываний относительно фотографии резко меняется; Рёскин будто осознал, что в действительности противоядие оказалось ядом: «...ни в одном сфотографированном пейзаже, ни в сфотографированном рисунке вы не увидите настоящей правды, хотя она и кажется таковой. Она только портит ее. Ни в сфотографированных сценах, ни в фотографических изображениях вы не обнаружите никакой иной красоты, кроме красоты самих вещей, да и ту вы заметите благодаря собственным вашим усилиям»<sup>10</sup>.

По мнению Рёскина, фотографическая репродукция имела много изъянов. Отмечая успехи, которые дагеротипия делала в съемке архитектуры, он признавал ее недостатки при воспроизведении живописи. В письме, датированном ноябрем 1875 года, он пишет: «Фотография неизбежно упускает наиболее тонкую красоту вещей, потому что она не может передавать синие или коричневые цвета, а также и насыщенный красный; так что все раскаляется докрасна, и мягкие тени становятся темными». Возможно, в основе таких высказываний было желание ограничить распространение в обучении искусству фотоизображений, которые, по его мнению, были способны передать только «археологические аспекты произведений». Он утверждал, что качество работ художников-графиков всегда будет лучше фотографических отпечатков<sup>11</sup>.

Французский философ и археолог Феликс Равессон-Мольен, который в 1853 году стал инициатором создания специального комитета для введения фотографии в обучение рисункам в высших школах, наоборот, придерживался мнения, что «фотография может помочь карандашу

и резцовой гравюре, улучшая тем самым рисунки талантливых художников, когда они копируют великую живопись»<sup>12</sup>. Но в действительности комитет так и не получил серьезных полномочий. Куратор отдела отпечатков Национальной библиотеки Франции Анри Деларод, художественный критик и исторический живописец, был всецело на стороне представителей традиционных техник: «Гравюра... выполняет двойную задачу. Она должна одновременно копировать и комментировать живопись. Фотография, наоборот, действует только от факта, начиная и заканчивая фактом. За этим изнурительным подобием ничего не существует»<sup>13</sup>. Такая позиция, однако, не помешала ему в 1856 году написать текст для посмертного каталога-резоне работ Поля Делароша, проиллюстрированного фотографиями Роберта Бингхема и изданного домом «Гупиль»<sup>14</sup>.

Подобные взгляды разделял французский художественный критик Шарль Блан, говоря, что «конечно, фотография — это великое изобретение, способное ускорить движение науки и промышленности, но оно бессильно в развитии знаний об искусстве, потому что не может передавать „форму идей“»<sup>15</sup>.

В отличие от своих коллег, швейцарский историк Якоб Буркхардт ценил и использовал фотографию. В письме к швейцарскому искусствоведу Генриху Вёльфлину, работавшему над трудом «Классическое искусство» (1899), он с сожалением констатировал: «Знаю, проиллюстрировать книгу хорошей фотографией — это не ваш принцип»<sup>16</sup>. Вёльфлин опасался всех техник репродукции, которые, по его мнению, сильно искажали произведения искусства. Особенно это касалось фотографии. Изначально он даже планировал опубликовать собственный труд без единой иллюстрации. Свою точку зрения он обосновал в письме к Буркхардту из Италии в 1879 году: «День за днем я все более убеждался, что абсолютно бесполезно пытаться понять монументальное искусство на основе фотографии. Конечно, никто не будет впоследствии высоко ценить мою борьбу и то, что я пытаюсь сделать, потому что сегодня люди хотят иметь только понятную фотографию»<sup>17</sup>.

Вёльфлин был убежден, что, несмотря на всю точность в запечатлении объектов, фотография не сможет заменить рисунки и гравюру в изучении искусства. Тем не менее в 1896 и 1897 годах историк искусства издал статью под названием «Как скульптура должна быть сфотографирована», состоявшую из двух частей. В ней он сравнил фотографию скульптуры Аполлона, сделанную братьями Алинари, и гравюру Раймонди, отдавая бесспорное первенство последнему: «Гравюра Раймонди получилась более удачной, поскольку в ней отсутствует вид снизу. К сожалению, фотография не может соревноваться с ней в этом отношении, и вид снизу сильно искажает пропорции. Это одно из веских ограничений фотографии, которое снова и снова делает рисунок лучшим средством»<sup>18</sup>.

К 1863 году число фотографических репродукций с произведений живописи, зарегистрированных в Национальной библиотеке Франции, значительно превышало число отпечатков. Количество фотографических изображений, сделанных с произведений искусства, неуклонно росло на ежегодных выставках Французского фотографического общества и Английского королевского фотографического общества. Причем большинство отпечатков представляли работы современных художников: Поля Делароша, Ораса Верне, Ари Шеффера, Эрнеста

Мейссонье, Жана-Леона Жерома. Среди старых мастеров предпочтение отдавалось Рембрандту. Во второй половине XIX века производство отпечатков стало индустрией. Изготавливаемые и доступные во всех частях мира, они превратились в самый популярный объект потребления у современной публики. В 1847 году Уильям Генри Фокс Тальбот и Уильям Стерлинг выпустили совместный фотографический проект «Летопись художников Испании». Начиная с 1852 года стали издаваться такие альбомы, как, например, «Современное искусство», с фотоизображениями работ Рафаэля, Леонардо да Винчи, Рубенса, фотографическое факсимиле с работ Раймонди «Гравюры итальянского Ренессанса» и многие другие. Воспроизведения офортов Рембрандта впервые появились в 1853 году, когда издательство «Жид-э-Бодри» выпустило отдельный номер с фотоизображениями братьев Биссон и сопроводительным текстом Шарля Блана<sup>19</sup>. На фотографической выставке 1861 года в Лондонском фотографическом обществе из 722 экспонатов три представляли собой воспроизведения работ Рембрандта, в том числе знаменитое «Снятие с креста». По данным Элисон Маккуин в книге «Расцвет культа Рембрандта», фотографическое воспроизведение живописи, гравюры и скульптуры в 1853 году составляло 5,5 % от общего числа всех фотографических изображений, выпущенных на рынок, а спустя семь лет их количество колоссально возросло — до 28,5 %<sup>20</sup>.

Если развитие репродукционной гравюры дало первый робкий толчок к повсеместному распространению шедевров, то благодаря фотографии индустрия фотокопирования шедевров расцвела: наиболее популярные образы начали расходиться тысячами. Место оригинала постепенно занимала копия, и уникальность произведения искусства утрачивалась. Единственным слабым звеном в деле повсеместного распространения отпечатков была слишком высокая цена. Согласно каталогу Французского фотографического общества, альбомы с фотографическими отпечатками стоили гораздо дороже, чем книги с гравюрами и литографиями<sup>21</sup>, поскольку каждый снимок нужно было отпечатать, обрезать и наклеить вручную. Все это повышало цену, но значительно уменьшало тиражи. В книге Элизабет Энн Макалей «Промышленный рост, политическая экономика и изобретение фотографии во Франции» приводятся следующие цены на фотографические изображения произведений искусства: в 1859 году изображение с «Большой одалиски» Энгра стоило 8 франков для отпечатка на китайской бумаге с выгравированным названием; три фотографии с работ Делароша, включающие «Марию Антуанетту» и «Иродиаду», — 12 франков, панорамный вид «Полукружия» — 30 франков. Стоимость фотоизображений работ Делароша была выше из-за их популярности и востребованности, во многом благодаря стараниям издательского дома «Гупиль»<sup>22</sup>. Причем это касалось как гравюры, так и фотографических отпечатков. «Не будет преувеличением, — пишет Стефан Банн, — сказать, что Деларош был наиболее репродуцируемым художником своего времени не только во Франции, но и повсеместно»<sup>23</sup>.

Еще до появления фотографии произведения художника не были обделены вниманием граверов. Известный знаток и коллекционер гравюры Анри Беральди, не скрывая иронии по поводу вездесущих отпечатков с картин Делароша, описывает некий воображаемый интерьер дома, полностью завешанный его изображениями. Эта фантазия позволяет представить не только уровень

популярности художника, но и вкусы и потребности публики того времени: «Отпечатки — заменители живописи и рисунков — созданы для людей со скромными средствами. Хорошо оформленные, они вешаются на стены домов, где кажутся печальными и безучастными украшениями. В XVIII веке наши деды находили средство от уныния в героических сюжетах, спустя сто лет Поль Деларош завершает все это»<sup>24</sup>.

Благодаря компании «Гупиль», имевшей свое представительство в США, популярность произведений Делароша и самого художника оказалась поистине всемирной. Описывая американские интерьеры XIX века в своих знаменитых очерках «Жизнь на Миссисипи», Марк Твен упоминает среди отпечатков один, сделанный с картины французского художника: «Нетрудно описать это: большой, окрашенный белой краской, квадратный дом с портиком подобно греческому храму... Внутри — пол без ковров покрыт досками, в гостиной 50 на 50 над камином висит большая деревянная полка, на которой стоят большие корзины с персиками и другими фруктами в натуральную величину; все сделано грубо, из пластмассы или воска, раскрашено под настоящие фрукты, которыми они не являются. В центре над полкой — гравюра „Вашингтон пересекает Делавэр“, на противоположной стене — копия ее же, выполненная одной леди, работа, увидев которую Вашингтон бы подумал, стоило ли пересекать Делавэр. <...> Другая литография „Переход Наполеона через Альпы“... Так выглядят дома уважаемого гражданина от окрестностей Орлеана до Сент-Луиса»<sup>25</sup>.

В романе Марселя Пруста «В сторону Свана», действие которого охватывает 1840–1913 годы, есть один эпизод, описывающий очень ярко и, можно предположить, весьма достоверно ситуацию вокруг фотографических отпечатков с произведений искусства, пришедших на смену гравюре и литографии, и не исчезающей со временем моды на репродукцию среди публики: «Ей [бабушке Свана] очень хотелось, чтобы в моей комнате висели фотографии старинных зданий и красивых пейзажей. <...> Она осведомлялась у Свана, не писал ли какой-нибудь крупный художник Шартрский собор, Везувий, и, вместо фотографий этих мест, предпочитала дарить мне фотографии картин: „Шартрский собор“ Коро, „Большие фонтаны Сен-Клу“ Гюбера Робера, „Везувий“ Тернера, отчего художественная ценность репродукции повышалась»<sup>26</sup>.

В первой половине XIX века начинает складываться и в дальнейшем процветать целая сеть издательств и частных дилеров, специализировавшихся сначала на гравюрах и литографии, а затем, фотографических отпечатках. В 1860-е годы выходит сразу несколько изданий с фотографическими репродукциями: «Альбом фотографий», «Кабинетные карточки», «Визитные карточки». Эти серии, выполненные в популярных тогда форматах, предназначались для коллекционирования и наклеивания в альбом. Еще одна популярная маркетинговая стратегия среди издателей заключалась в продаже двух отпечатков вместо одного. Подобные пары задумывались издателями, а не авторами, они же оформляли их в одну раму или просто наклеивали на общее паспарту. Сочетание образов нередко строилось в вполне банальном родстве между ними. Издатели отбирали потенциально интересные сюжеты, руководствуясь вкусами публики, издавали их в отпечатках различных форматов и распространяли по всему миру. Издательский дом «Гупиль» занимал ведущее место в индустрии распространения и продажи как гравюрных, так и фотографических отпечатков. Предприятие

было основано в Париже в 1827 году и просуществовало до 1921 года, имело представительства в Нью-Йорке, Берлине, Брюсселе, Лондоне. Коллекция музея «Гупиль» в Бордо насчитывает 46 тысяч отпечатков и 70 тысяч фотографий, их большая часть сделана с произведений искусства<sup>27</sup>. В 1837 году Поль Деларош, например, решил не выставлять свои работы на выставках Парижского салона, избрав тем самым путь, в котором репродукционные техники приобретают ведущее значение, поскольку являются связующим звеном между произведениями художника и широкой публикой. В 1856 году «Гупиль» сделал беспрецедентный шаг, публикуя каталог-резоне — первый в истории искусства — произведений Делароша, проиллюстрированный фотографиями Роджера Джефферсона Бингхема. Однако тираж каталога был всего несколько экземпляров, предназначавшихся для небольшого числа коллекционеров. Фотограф и ранее делал изображения с произведений художника — об этом свидетельствует статья в «Люмьере», выпущенная незадолго до публикации каталога и, вероятно, являвшаяся рекламным трюком для подтверждения знаменитости фотографа. В ней говорится, что «прекрасные репродукции шедевров живописи м. Бингхема, и особенно с произведений Делароша, сегодня украшают студии художников»<sup>28</sup>.

Издание Бингхема имело успех у публики и вызвало шквал отзывов в критике. Стоит отметить, что ряд произведений был сделан им не с живописного оригинала, а с гравюр, часть из которых была уже ранее опубликована. Фотограф, кстати, редко воспроизводил оригинал, а использовал гравюру. Энтони Хамбер в книге «Фотографирование искусства в Англии, 1839–1880 гг.» пишет о широко распространенных случаях так называемого пиратства как в Англии, так и во Франции со стороны фотографов по отношению к оригинальной гравюре<sup>29</sup>. В конце 1858 года издательский дом «Гупиль» выпустил серию под названием «Фотографическая галерея». Примечательно, что 8 из 38 изображений были с произведений Делароша. Большой формат фотографий, очевидно, предполагал их дальнейшее размещение в интерьере, вместе или вместо гравюры, достаточно уверенно освоившей это пространство еще в начале XIX века. Бингхем нередко делал варианты, представляющие только часть произведения вместо целого. Подобная «интерпретация» изменяла не только смысл произведения, но и даже жанр. Так, например, историческая картина благодаря стараниям фотографа могла превратиться в портрет. Французский поэт, журналист и критик Теофиль Готье в целом недоброжелательно относился к фотографии, но по поводу работ Бингхема в каталоге иронично заметил, что «чрезмерное усилие изменило вполне заурядные полотна в очень красивые картины»<sup>30</sup>.

В 1858 году в одном из выпусков «Фотографической галереи» компания «Гупиль» наряду с работами с произведений Делароша, Шеффера и Верне опубликовала «Большую одалиску» Энгра, выполненную Бингхемом<sup>31</sup>. Жан Огюст Доминик Энгр никогда не был сторонником фотографии. Своеобразная художественная манера Энгра делала его произведения плохо подходящими для воспроизведения как гравюрой, так и фотографией. Энгр считал, что последняя искажает светотеневую моделировку его произведений, вследствие чего нарушается баланс композиции на картине и исчезают важные нюансы, необходимые для выражения авторской идеи художника. Однако сохранились свидетельства, что художник нередко использовал фотографию в целях документирования. Его

студию посещали фотографы и делали снимки работ, видимо с целью фиксации различных этапов работы над произведениями. Энгр часто забраковывал фотографии своих работ. Однажды, увидев дагеротип, сделанный неизвестным фотографом с портрета «Композитор Керубини и муза лирической поэзии», Энгр назвал его «ужасным изображением»<sup>32</sup>. В музее художника в Монтобане хранится фотография, сделанная Бингхемом с его произведения «Антиох и Стратоника». Возможно, она была выполнена с гравюры 1840 года Луиджи Каламатты. Современники считали, что удачным примером изображений произведений французского классика были работы Поля Бертье с «Большой одалиски» и картины «Роже спасает Анжелику». На последней фотограф прекрасно передал воздушное пространство между передним и задним планами изображения, не нарушив при этом пропорции целого. «Большая одалиска», изданная «Гупилем», была приобретена для коллекции принцессы де Саган. Благодаря этому

изображение появилось в роскошном фотографическом альбоме 1860 года, который был зарегистрирован под именем Бертье, чья печать стояла на некоторых листах<sup>33</sup>. Данное обстоятельство указывает на тот факт, что он мог быть автором изображения «Большой одалиски», сделанного с фотографии Бингхема в содружестве с химиком Альфонсом Луи Пуатевеном.

Изобретенная в 1855 году Пуатевеном фототипия позволяла передавать с большой точностью сложные художественные оригиналы. Благодаря процессу, на который опирались все будущие фотомеханические технологии, можно было создавать значительно большее количество отпечатков — до 3000 — с одного клише. С этого времени начинается новая эпоха, связанная с развитием и использованием фотомеханических технологий, особенно пригодились в деле репродуцирования и распространения изображений с произведений искусства.

<sup>1</sup> Gernsheim, H. L. J. M. *Daguerre 1787–1851*. London, 1956. P. 15.

<sup>2</sup> *Photography, essays & images: illustrated readings in the history of photography* / ed. by Beaumont Newhall. London, 1980. P. 30.

<sup>3</sup> Scharf, A. *Art and Photography*. Baltimore, 1974. P. 26.

<sup>4</sup> Rosen, J. *Lemercier et Compagnie: Photolithography and the Industrialization of Print Production in France*. Northwestern University, 1987. P. 120.

<sup>5</sup> Nisbet, R. *History of the Idea of Progress*. New York, 1979. P. 23.

<sup>6</sup> Rosen, J. *The Printed Photograph and the Logic of Progress in Nineteenth-Century France* // *Art Journal*. Winter 1987. Vol. 46, no. 4. P. 305–306.

<sup>7</sup> Hamber, A. *The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians* // *Visual Resources*. 1990. Vol. 7, no. 2–3. P. 138.

<sup>8</sup> Scharf, A. *Art and Photography*. Baltimore, 1974. P. 95.

<sup>9</sup> *Ibid.* P. 96.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 97.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Font-Réaulx, de D. *The Work of Art and Its Reproduction*. Paris, 2006. P. 14.

<sup>13</sup> Wolfgang, M. F. *Early Uses of Photography in the History of Art* // *Art Journal*. 1979. Vol. 39, iss. 2. P. 117–123.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Scharf, A. *Art and Photography*. Baltimore, 1974. P. 162.

<sup>16</sup> Wolfgang, M. F. *Early Uses of Photography in the History of Art* // *Art Journal*. 1979. Vol. 39, iss. 2. P. 118.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Luke, M. *The Photographic Reproduction of Space: Wölfflin, Panofsky, Kracauer* // *Academia.edu*.

URL: [https://www.academia.edu/2775894/The\\_Photographic\\_Reproduction\\_of\\_Space\\_W%C3%B6lfflin\\_Panofsky\\_Kracauer](https://www.academia.edu/2775894/The_Photographic_Reproduction_of_Space_W%C3%B6lfflin_Panofsky_Kracauer) (accessed: 15.10.2023).

<sup>19</sup> McQueen, A. *The Rise of the Cult of Rembrandt*. Amsterdam, 2003. P. 28.

<sup>20</sup> *Ibid.* P. 175.

<sup>21</sup> Rosen, J. *Lemercier Et Compagnie: Photolithography and the Industrialization of Print Production in France*. Northwestern University, 1987. P. 234.

<sup>22</sup> McCauley, E. A. *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*. New Haven, 1994. P. 264.

<sup>23</sup> Bann, S. *Paul Delaroche: History Painted*. London, 1997. P. 53.

<sup>24</sup> Pierre-Lin, R. *The Image on the Wall: Prints as Decoration in Nineteenth-Century Interiors* // *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 2006. Vol. 5, iss. 2. P. 77.

<sup>25</sup> *Ibid.* P. 79–80.

<sup>26</sup> Пруст М. В сторону Свана. URL: <https://www.litres.ru/book/marsel-prust/v-storonu-svana-24308748/chitat-onlayn/page-4/> (дата обращения: март, 2021).

<sup>27</sup> Pierre-Lin, R. *The Image on the Wall: Prints as Decoration in Nineteenth-Century Interiors*. P. 73.

<sup>28</sup> Bann, S. *Paul Delaroche: History Painted*. London, 1997. P. 100.

<sup>29</sup> Hamber, A. *A Higher Branch of the Art: Photographing the Fine Arts in England, 1839–1880*. Amsterdam, 1996. P. 156.

<sup>30</sup> Bann, S. *Paul Delaroche: History Painted*. London, 1997. P. 102.

<sup>31</sup> *Ibid.* P. 159.

<sup>32</sup> *Ibid.* P. 122.

<sup>33</sup> *Ibid.* P. 162.



А. Н. Каск

## Реликты и реликвии: фотоотпечатки XIX века с воспроизведением скульптуры в фондах отдела визуальной информации Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

В середине 1850-х годов фоторепродукция заинтересовала предпринимателей как товар, и к концу следующего десятилетия возник огромный международный рынок по производству и продаже фотографий архитектуры, скульптуры, живописи и графики. Одновременно с ростом и распространением фоторепродуцирования некоторые (хотя и не все) историки искусства XIX века высоко оценили его потенциал для науки и заговорили о необходимости создания коллекций фоторепродукций в музеях и университетах<sup>1</sup>. Постепенно фотография стала утверждаться в качестве основного средства документирования произведений искусства, и на протяжении следующих веков восприятие искусства не только широкой публикой, но и искусствоведами формировалось скорее на основе фотографических репродукций, чем на основе оригиналов<sup>2</sup>.

При историко-филологическом факультете Московского университета с начала 1850-х годов существовал Кабинет изящных искусств и древностей, где, помимо слепков со знаменитых произведений мировой скульптуры, аккумулировались репродукционные гравюры и фотографии. Этот материал на протяжении десятилетий использовался преподавателями во время лекционных и семинарских занятий. После передачи собрания репродукций во вновь созданный Музей изящных искусств (с 1937 года Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина — ГМИИ им. А. С. Пушкина) его пополнение из года в год продолжалось. Фонд репродукций музея ценился исследователями, педагогами и студентами за богатый визуальный материал, а его комплектование было нацелено на создание систематического собрания изображений памятников мирового искусства, где скульптуре было отведено достойное место.

В результате в отделе визуальной информации ГМИИ им. А. С. Пушкина (ОВИ ГМИИ) сохранился внушительный массив фотоотпечатков XIX века с изображением скульптуры. Это разнообразный материал, включающий как продукцию коммерческих фотоателье<sup>3</sup>, так и фотографии, специально созданные в научно-образовательных целях. Такое разделение условное. Коммерческие ателье, которые зарабатывали съемкой и торговлей фотографиями, одновременно выполняли важную миссию по индексации и каталогизации памятников и вполне осознавали педагогическую ценность фотовоспроизведений. С другой стороны, в свободную продажу поступали снимки музейных фотографов, чья работа в первую очередь была нацелена на документальную фотофиксацию музейных коллекций<sup>4</sup>.

Возможности интернета свели к минимуму непосредственное использование хранящихся в ОВИ ГМИИ фотоотпечатков XIX века в качестве репродукций. С этой точки зрения — это реликтовый материал, не соответствующий современной практике, хотя и обладающий историко-мемориальной ценностью. К коллекциям фотографий скульптуры XIX века сегодня могут быть актуальны другие подходы. Остановимся на двух, обозначив их как эстетический и эпистемологический.

Неизбывная проблема фотографического репродуцирования связана с напряженностью между авторитетом фотографического изображения как объективного документа и теми искажениями, которые сопутствуют любым попыткам передать форму и содержание художественного произведения через иную форму репрезентации, например через фотографию. Для трехмерных объектов, каким является скульптура, это напряжение ощущается особенно остро. Фотограф свободен в выборе ракурса, освещения, фокуса, кадрирования, расстояния, ориентации скульптуры относительно других объектов в кадре и, наконец, ретуши. Возникает новое изображение с собственной формой и содержанием, не сводимым к идентификации и репрезентации скульптуры. Иногда такая фотография поднимается до уровня самостоятельного художественного произведения, и тогда копия становится оригиналом<sup>5</sup>. В ОВИ ГМИИ хранится серия фотографий шедевров древнегреческой скульптуры Парфенона, так называемых «мраморов



Л. Кальдеси. № 20. «Мраморы Элгина». Британский музей. Торс Кокропса. 1861. Альбуминовый отпечаток. 55,5 × 42 (изображение); 63,5 × 46 (лист). ГМИИ, РФ-74276. © ГМИИ им. А. С. Пушкина



Элгина» — памятников, доставленных в Англию в начале XIX века Томасом Брюсом, седьмым графом Элгином. Фотосъемка была выполнена одним из ведущих лондонских фотографов Леонидой Кальдези (Leonida Caldesi; 1823–1891) в 1857 году по заказу великой княгини Марии Николаевны — президента Российской Императорской академии художеств. Восемь альбуминовых отпечатков, которыми располагает музей, выпущены в 1861 году под маркой старейшей британской художественной галереи Кольнаги (Colnaghi)<sup>6</sup>, с которой на постоянной основе сотрудничал Кальдези. Фотографии «мраморов Элгина» могут служить убедительной иллюстрацией к высказыванию авторитетного критика фотографии и одновременно специалиста по ренессансной скульптуре Джеральдин А. Джонсон, отмечавшей, что сами фотографии скульптуры «могут быть такими же визуально привлекательными, концептуально сложными и прекрасными, как и изображенные на них памятники»<sup>7</sup>.<sup>8</sup> Опуская вопрос о концептуальной сложности, заметим, что крупноформатные листы с большими фотоотпечатками Кальдези обладают завораживающей эстетической привлекательностью. Могучие мраморные фрагменты древнегреческих шедевров, поверхность которых передана фотографией почти осязаемо, рвутся за пределы слишком тесных для них кадров. Кальдези, выигрываясь композицией, добился превосходных снимков. Но не только удачные кадры ответственны за тот эффект, который эти работы производят на современного зрителя. Как писала Сьюзен Зонтаг, а многие исследователи с ней согласились и ее процитировали, фотографии, как и руины древних памятников, обладают способностью становиться с течением времени все более и более привлекательными<sup>9</sup>. Это относится и к содержанию снимка, и к самому фотоотпечатку как артефакту.

Фотоотпечаток — автономный эстетический объект, обладающий собственной историей материального и интеллектуального производства и собственной «биографией». Хотя фотографирование скульптуры (из-за монохромности и неподвижности объекта) было наименее проблематично для фотографов XIX века, их и здесь подстерегали сложности. Существенную проблему при съемке составлял подбор освещения. Слишком яркий свет приводил к огрублению передачи полутонов, и скульптура выглядела на фотографии абсолютно плоской. А при недостаточной освещенности сложно было достичь четкости изображения. Известен случай, когда для достижения необходимой засветки негатива фотографу Роберту Макферсону (Robert Turnbull Macpherson; 1814–1872) в сумрачных скульптурных галереях Ватикана потребовалась двухдневная экспозиция<sup>10</sup>. Трудности возникали также из-за неравномерной светочувствительности ранних фотоматериалов в различных областях оптического излучения, что приводило к невозможности адекватно отразить в черно-белой фотографии тональные нюансы. Отливающие желтизной зоны мрамора на снимках выглядели грязно-темными пятнами, а благородная зеленая патина бронзовых памятников превращалась в белесые блики. Фотографы прибегали к самым разным хитростям, стремясь повысить качество снимков. Например, припудривали объекты съемки порошкообразной глиной или маскировали пятна на мраморе белилами и хорошо разбавленной штукатуркой, как это предлагалось в руководстве 1868 года<sup>11</sup>. Если процесс получения негатива, несмотря на все сложности, все же достаточно механизирован, то производство с него серии фотоотпечатков требовало выполнения трудоемких ручных операций, особенно если фотографы сами изготавливали альбуминовую бумагу, а не пользовались фабричной. Каменная мощь «мраморов Элгина» явлена в

тонком хрупком альбуминовом слое полутора вековой давности. Сегодня главная ценность альбуминовых отпечатков не в визуальном сообщении об изображенных предметах (эту роль теперь превосходно играют цифровые медиумы), но в самих материальных объектах — памятниках ранней эпохи фоторепродуцирования — и в том эстетическом опыте, который приходит в процессе общения с ними.

Фотоотпечатки потеряли свои первоначальные функции, утилитарную и коммерческую, но приобрели художественный статус.

Большинство фотографий XIX века с изображением скульптуры создавались по правилам ординарной, типовой практики, нацеленной на репродуцирование. Но художественное содержание в отпечатки XIX века сегодня имеют возможность вдохнуть кураторы выставок и сами зрители. Поиск и оценка эстетических особенностей этих артефактов, несущих след истории, — увлекательная задача со множеством решений и один из возможных подходов к материалу<sup>12</sup>.

Ряд редких изданий с фотоотпечатками из фондов ОВИ ГМИИ иллюстрируют важные вехи в раннем научном использовании фотографии скульптуры и ее применение при преподавании истории искусств в XIX веке. К пионерским публикациям в данной области относится альбом с фотографиями итальянской скульптуры Средневековья и Возрождения из Музея Южного Кенсингтона<sup>13</sup>, подготовленный хранителем коллекции Джоном Чарльзом Робинсоном (John Charles Robinson; 1824–1913)<sup>14</sup>. Альбом, имеющий штамп Кабинета изящных искусств и древностей Московского университета, был выпущен в 1862 году в дополнение к иллюстрированному каталогу. Иллюстрированное дополнение содержит 50 альбуминовых отпечатков по фотографиям Чарльза Терстона Томпсона — значимой фигуры в истории фотографии, официального фотографа (суперинтенданта) Музея Южного Кенсингтона и Королевских коллекций. Д.-Ч. Робинсон был новатором в научном использовании фотографии искусства и ее применении в рамках профессии музейного хранителя. Он в начале 1860-х годов предвидел, что очень скоро искусство фотографии поможет ученым представлять различные памятники «мысленно... бок о бок для сопоставления»<sup>15</sup>. Действительно, очень скоро фотография внесла глубокие изменения в методологию искусствоведения: сравнительный визуальный анализ утвердился как жизненно важный искусствоведческий метод.

По инициативе и под наблюдением хранителей Британского музея Огастуса Волластона Фрэнкса (Augustus Wollaston Franks; 1826–1897) и Сэмюэля Бёрча (Samuel Birch; 1813–1885), при участии ассириолога Джорджа Смита (George Smith; 1840–1876) и других ученых в 1872 году в издательстве W. A. Mansell and Co вышло монументальное серийное издание фотографий предметов из коллекции Британского музея<sup>16</sup>. Львиная доля негативов (всего их более тысячи) была подготовлена Стивенсом Томпсоном (Stephen Thompson; ок. 1830 — 1893). Среди его снимков можно встретить произведения, отличающиеся высокой гармонией. Например, выделяется кадр со скульптурой сатира, играющего на кимвалах. Главная ось скульптурной композиции с почти геометрической точностью совмещена с центром каннелированной колонны, находящейся позади сатира. Боковой солнечный свет вносит ритм в композицию: чередование затемненных и освещенных полос каннелюр перекликается с колоннадой на заднем плане. Это и выбранная фотографом чуть заниженная точка съемки, подчеркивающая устремление всей статуи вверх, создают в двухмерном пространстве фотографии тонко

сбалансированную картину. Подчеркивали качество фотографий и сами издатели, но, скорее всего, цена в первую очередь техническую составляющую<sup>17</sup>. Образцами фотографического совершенства считал снимки Стивена Томпсона русский библиограф и историк искусства Владимир Васильевич Стасов<sup>18</sup>. Но все же предназначение серии, как и заявлялось в предисловии, заключалось в представлении коллекции Британского музея историкам, искусствоведам и широкой публике. Авторы-составители призывали к тому, чтобы их издание «положило начало системе взаимного обмена фотографиями, сделанными в национальных и местных музеях Европы и Америки»<sup>19</sup>. Действительно, в конце 1860 — начале 1870-х годов эта идея завладела умами. В 1873 году в Вене прошел Первый международный конгресс истории искусств, где обсуждался вопрос о репродукциях произведений искусства и их распространении. Видные ученые — участники форума выразили мнение, что фотография может и должна «использоваться на службе науки об искусстве и художественного образования», фото-репродукции должны быть доступны в научных центрах и учебных заведениях, а между музеями следует наладить обмен фотокопиями<sup>20</sup>.

В XIX веке несколько глобальных проектов по документированию и инвентаризации памятников скульптуры было осуществлено в Германии. В ОВИ ГМИИ представлено три издания, связанные с именами знатоков античности и выдающихся немецких археологов — Генриха Брунна (Heinrich Brunn; 1822–1894) и Пауля Арндта (Paul Arndt; 1865–1937): 1) «Памятники греческой и римской скульптуры» (Мюнхен, 1888–1944)<sup>21</sup>; 2) «Греческие и римские портреты, отобранные и составленные Генрихом Брунном и Паулем Арндтом, изданные Фридрихом Брукманом» (Мюнхен, 1891–1913)<sup>22</sup>; 3) «Фотографические снимки античных скульптур: выбранные и [дополненные] текстом Паулем Арндтом» (Мюнхен, 1893–1929)<sup>23</sup>. В бюллетене Государственного музея изящных искусств «Жизнь музея» за 1927 год про первые два издания сказано, что они были приобретены между 1909 и 1914 годами на ассигнования, которые ежегодно выделялись музеем на покупку памятников и книг<sup>24</sup>. Однако на некоторых листах из серий можно встретить более ранние штампы Библиотеки филологических семинарий и Кабинета изящных искусств Императорского Московского университета.

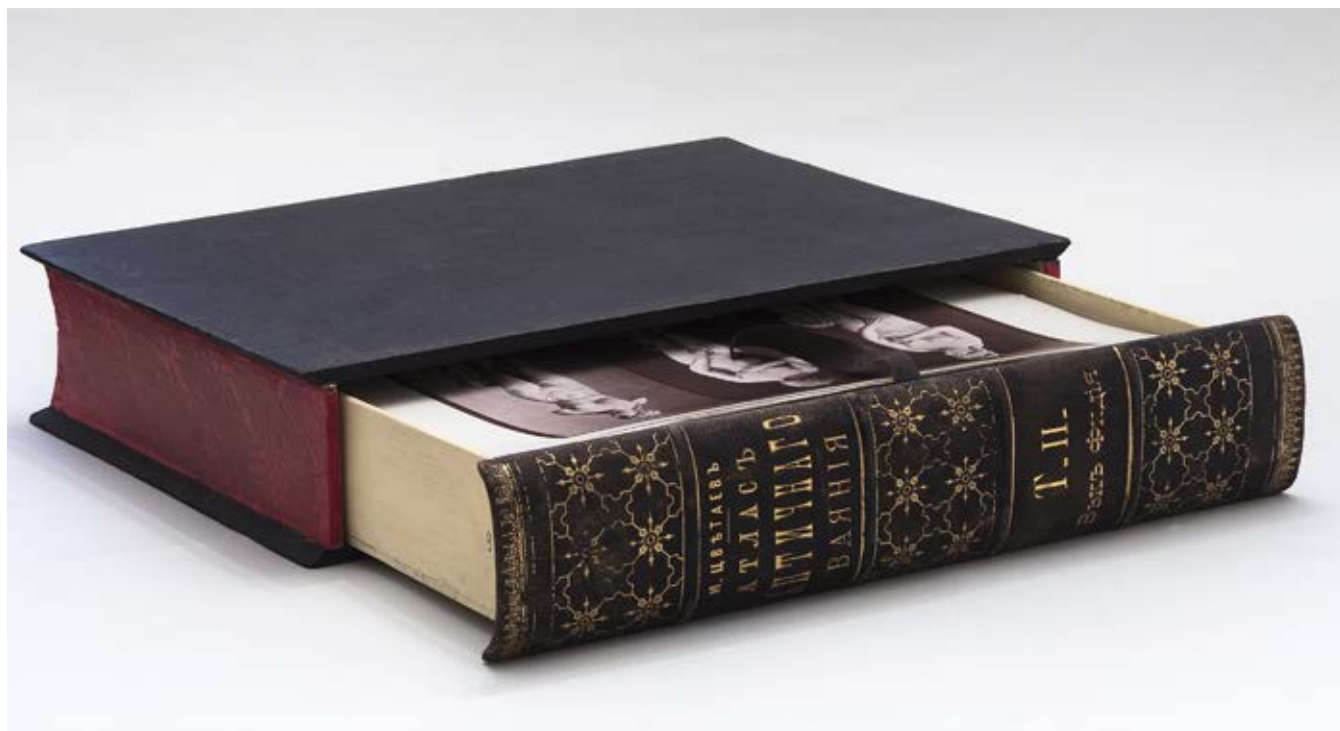
В 1888 году директор Мюнхенской глиптотеки профессор археологии Университета имени Людвига — Максимилиана Генрих Брунн и издатель Фридрих Брукман (Friedrich Bruckmann; 1814–1898) начали выпуск серийного издания «Памятники греческой и римской скульптуры» — работы, которая должна была дать «полное представление о греческой скульптуре» и послужить «пособием для ее исторического изучения»<sup>25</sup>. Ничего подобного в виде иллюстраций ранее не издавалось. Ученик Брунна немецкий ученый Леопольд Юлиус (Leopold Julius; 1850–1890) отправился по европейским музеям для отбора материала и непосредственного руководства фотосъемкой. Полученные фотографии в издании воспроизводились с помощью фототипии, но об этих изображениях нельзя не упомянуть, так как они затем сами стали оригиналами для репродуцирования в фотоотпечатках в других изданиях. Негативы использовались также в амбициозном проекте Пауля Арндта. Он задумывал серию «Фотографические снимки античных скульптур» как максимально полный *Corpus Statuarum* античной пластики. Имея в начале пути менее 30 подписчиков, Арндт с уверенностью планировал выпуск на пять десятилетий вперед. Немногочисленность аудитории,



С. Томпсон. № 812. Вид греко-римской галереи. Сатурн, играющий на кимвалах. Из издания British Museum. Pt. 1–7: [vol. 1–14]. 1872. Альбуминовый отпечаток. 28,2 × 21 (изображение); 58 × 38 (лист). ГМИИ, К-992. © ГМИИ им. А. С. Пушкина

возможно, и стала причиной выбора в качестве способа воспроизведения кропотливой фотографической печати, осуществить которую в больших тиражах сложно.

Пауль Арндт, предвзято выпустив, писал о том, что арт-дилеры производят фотографии с учетом интересов не ученого, а «иностраница с покупательной способностью», а специалист, который публикует памятник в журнале, «делает это только в том случае, если имеет возможность сказать что-то новое о нем»<sup>26</sup>. Значение издательского проекта мыслилось составителем в полноте, в осознанном выборе произведений и в научном структурировании материала. Информация о некоторых артефактах никогда бы до нас не дошла, если бы не фотографии издания. В 1911 году Георг Липпольд (Georg Lippold; 1885–1954) писал, что многие произведения из серии «до сих пор не обрели окончательного владельца, а блуждают по художественным лавкам, исчезая и вновь появляясь по воле случая, а другие, упоминаемые в старых публикациях, возможно, навсегда утрачены или уничтожены»<sup>27</sup>. Издание «Фотографические снимки античных скульптур» отражает этап кумулятивного накопления знаний об античной пластике. Изображения для серии собирались из разных источников, включавших коммерческую фотографию, специально выполненные снимки, иллюстрации из других серий и пр. Осуществлению замысла Арндта (и присоединившихся к нему немецких ученых Вальтера Амелунга (Walther Amelung; 1865–1927) и Георга Липпольда) содействовали самые разные ученые, официальные лица и частные коллекционеры, которые



С. Г. Шевченко. Папка-кофр с репродукциями второго тома издания И. В. Цветаева «Учебный атлас античного ваяния». 2017. Цифровое фото. ГМИИ, К-3041. © ГМИИ им. А. С. Пушкина

помогали в организации съемок, предоставляли фотографии и комментарии. Без сомнения, сочувствовал проекту Иван Владимирович Цветаев, профессор Московского университета, будущий создатель и первый директор Музея изящных искусств. Его имя среди первых подписчиков<sup>28</sup>.

Трехтомный «Учебный атлас античного ваяния для студентов Императорского Московского университета» (М., 1890–1894), составленный и выпущенный самим Цветаевым, еще одно важное издание для фонда ОВИ ГМИИ. Цветаев с 1889 года преподавал в университете курс по истории античного искусства на кафедре теории и истории искусств. Приступив к чтению лекций, он оказался неудовлетворен количеством и качеством визуального материала, доступного для студентов, и в короткий срок подготовил иллюстрированное учебное пособие. Атлас вышел мизерным тиражом: в предисловии к первому тому говорится о 4–5 десятках экземпляров. Издание содержит альбуминовые фотоотпечатки с изображением более чем 500 памятников. В качестве источников фотографий Цветаев указывает издание Брунна «Памятники греческой и римской скульптуры»; фотографии, привезенные им самим из Европы; иллюстрации в книжно-журнальных изданиях и пр.

Брунн, Арндт, Цветаев стремились к объективному повествованию об античной скульптуре посредством фотографических образов. Но по отношению к изображенному объекту фотография отнюдь не нейтральна, она способна повлиять на понимание и восприятие скульптуры. Фотография вмешивается в интерпретацию, в построение смысла и может придать репрезентируемому объекту неточные, неадекватные или дополнительные значения<sup>29</sup>. Обладающая собственными средствами художественной выразительности фотография оказывается вовлечена в визуальный анализ. Современный исследователь фотографии Мэри Бергштейн утверждает, что в истории изучения скульптуры «фотография выступает как способ критического вмешательства», и предполагает, что

документальную фотографию скульптуры можно считать особой областью искусствоведения<sup>30</sup>. Историки искусства второй половины XIX века не раз подчеркивали, например, важность ракурса при съемке скульптуры. В русскоязычных публикациях на эту тему в 1858 году высказался Карл Карлович Гёрц, первый в России профессор истории искусств: «...статуи, снятые с неправильной точки, совершенно теряют свой художественный характер и делаются столь же неверны, как и самый плохой рисунок»<sup>31</sup>. Но все же отправным пунктом размышлений искусствоведов о влиянии фоторепродукций на восприятие скульптуры можно считать трехчастное эссе Генриха Вёльфлина «Как следует фотографировать скульптуру»<sup>32</sup>. Вёльфлин, развернуто аргументируя свою позицию, утверждал, что «правильные» ракурсы для съемки только те, которые соответствуют концепции скульптора, то есть воссоздают направление взгляда, изначально задуманное художником как наилучшее. Ученый негативно оценивал ту степень свободы, которая всегда доступна фотографу при съемке трехмерных объектов<sup>33</sup>. Теоретику искусства и педагогу Вёльфлину в фотографии скульптуры была важна именно скульптура, а не художественный язык фотографии и тем более не сам фотоотпечаток как артефакт. Благодаря сохранившимся в музеях, библиотеках, фотоархивах фотоотпечаткам XIX века с изображением скульптуры, сегодня существует возможность взглянуть на этот материал по-другому и ценить его за те качества, которые современники не принимали или не замечали.

Таким образом, еще одно значение коллекции фоторепродукций XIX века в потенциале для исследователей истории науки. Подобные коллекции, особенно институциональные, отражают историю искусствоведения, несут информацию об инструментарии и условиях развития науки об искусстве, а каждая конкретная коллекция является результатом неповторимого процесса своего формирования.



- <sup>1</sup> Об этом см.: *Bredenkamp, H.* A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft // *Critical Inquiry*. 2003. Vol. 29, no. 3. P. 418–428; *Freitag, W.-M.* Early Uses of Photography in the History of Art // *Art Journal*. 1979–1980. Vol. 39, no. 2. P. 117–123; *Hamber, A.* The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians // *Art History through the Camera's Lens. Documenting the Image Series* / ed. by Helena E. Roberts. 1995. P. 89–121; *Mahard, M.* Berenson Was Right! Why We Maintain Large Collections of Historical Photographs // *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*. 2003. Vol. 22, no. 1. P. 9–12.
- <sup>2</sup> На эту тему плодотворно размышляли Андре Монро (*Andre Malraux*; 1901–1976), Генрих Дилли (*Heinrich Dilly*; 1941–2019), Хелен Э. Робертс (*Helene E. Roberts*; 1931–2008), Барбара Э. Саведофф (*Barbara E. Savedoff*) и др.
- <sup>3</sup> В первую очередь студии фотографов открывались на горячих туристических маршрутах Италии. Тысячи фотографий распространяли через каталоги и магазины, работавшие в этой стране ателье братьев Алинари (*Fratelli Alinari*), Джакомо Броджи (*Giacomino Brogi*; 1822–1881), Джеймса Андерсона (*James Anderson*; 1813–1877), Карло Найя (*Carlo Naya*; 1816–1882), Джорджио Зоммера (*Giorgio Sommer*; 1834–1914) и др. Во второй половине XIX века мощный приток фоторепродукций на рынок поступал от французской фирмы *Adolphe Braun & Cie*, немецкого издательства *Franz Hanfstaengl*, испанского ателье Жана Лорана (*Juan Laurent Minier*; 1816–1886) и пр. Продукция этих и других мастеров и фирм представлена в фонде ОБИ ГМИИ им. А. С. Пушкина.
- <sup>4</sup> Например, в Великобритании фотографии первых в мире официальных музейных фотографов Роджера Фентона (*Roger Fenton*; 1819–1869) и Чарльза Терстона Томпсона (*Charles Thurston Thompson*; 1816–1868) продавались в магазине при Музее Южного Кенсингтона. Реализация фотографий музейных предметов шла и через другие торговые точки. Например, фотографии экспонатов Британского музея продавались в знаменитой галерее Кольнаги (*Colnaghi*). См.: *Hamber, A.* The Photography of the Visual Arts, 1839–1880: Pt. IV // *Visual Resources*. 1990. Vol. VI. P. 220.
- <sup>5</sup> Так это превращение охарактеризовала Роксана Маркочи, куратор фотографии Музея современного искусства в Нью-Йорке и идеолог выставки «Оригинальная копия: фотография скульптуры с 1839 года до наших дней». См.: *Marcosi, R., Batchen, G., Bezzola, T.* The original copy: photography of sculpture, 1839 to today // *Museum of Modern Art, New York* (August 1 — November 1, 2010). New York, 2010. P. 12–13.
- <sup>6</sup> Основана в 1760 году. В середине XIX века фирма носила название *P.&D. Colnaghi, Scott & Co.*
- <sup>7</sup> Здесь и далее пер. наш. — А. К.
- <sup>8</sup> *Johnson, G.-A.* EPILOGUE. Photographing Sculpture, Sculpting Photography // *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction* / ed. by S. Hamill and M. Luke. 2017. P. 277.
- <sup>9</sup> *Sontag, S.* On Photography. New York, 1977. P. 204.
- <sup>10</sup> *Fawcett, T.* Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century // *Art History through the Camera's Lens. Documenting the Image Series* / ed. by Helena E. Roberts. 1995. P. 191.
- <sup>11</sup> *A Manual of Photographic Manipulation* / ed. by L. Price. London, 1868. P. 209.
- <sup>12</sup> Пересечение двух средств художественной выразительности находилось в центре ряда научных и художественных проектов. Взаимосвязь скульптуры и фотографии являлась центральной темой для выставок: *Pygmalion Photographe: La sculpture devant la camera 1844–1936* (Geneva, Musée d'Art et d'Histoire, 1985); *The Kiss of Apollo: Photography and Sculpture 1845 to the Present* (San Francisco, Fraenkel Gallery and Bedford Arts, 1991); *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today* (New York, The Museum of Modern Art, 2010). В 2014 году в Исследовательском институте Гетти (*The Getty Research Institute*) был проведен научный симпозиум *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction*.
- <sup>13</sup> Музей Южного Кенсингтона позднее был переименован в Музей Виктории и Альберта.
- <sup>14</sup> *Robinson, J. C.* Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art. London, 1862. 192 p.
- <sup>15</sup> *Ibid.* P. XVIII.
- <sup>16</sup> *British Museum.* Pt. 1–7: [vol. 1–14] / ed. by W. A. Mansell and Co. London, 1872.
- <sup>17</sup> *Harrison, Ch.* Introduction // *Catalogue of a series of photographs* (by S. Thompson) from the collection on the British Museum. 1872. P. XLVI.
- <sup>18</sup> *Смаков В. В.* Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. СПб., 1885. С. 154.
- <sup>19</sup> *Harrison, Ch.* Introduction / *Catalogue of a series of photographs* (by S. Thompson) from the collection on the British Museum. 1872. P. X.
- <sup>20</sup> *Eitelberger von Edelberg, R.* Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien // *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 19. 1874. S. 40–46.
- <sup>21</sup> *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur.* München, 1888–1944. — В ОБИ ГМИИ издание представлено 23 томами, последний из которых относится к 1913 году.
- <sup>22</sup> *Griechische und römische Porträts nach Auswahl und Anordnung von Heinrich Brunn und Paul Arndt, herausgegeben von Friedrich Bruckmann.* München, 1891–1913.
- <sup>23</sup> *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen: nach Auswahl und mit Text von Paul Arndt, Walther Amelung, Georg Lippold.* München, 1893–1929.
- <sup>24</sup> *Малицкая К.* Библиотека Музея изящных искусств // *Мир музея. Бюллетень Государственного музея изящных искусств*. 1927. Год II. № 3. С. 8–11.
- <sup>25</sup> *Brunn, H.* Einleitung // *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur.* München, 1888–1900. [S. 4].
- <sup>26</sup> *Arndt, P.* [Einleitung] // *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen: nach Auswahl und mit Text von Paul Arndt.* 1893. [Serie I, Teil 1]. [S. 3].
- <sup>27</sup> *Lippold, G.* Vorwort // *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen. Serien zur Vorbereitung eines Corpus Statuarum unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben Paul Arndt und Walter Amelung. Register zu Serie I–V.* 1911. [S. 3].
- <sup>28</sup> *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen: nach Auswahl und mit Text von Paul Arndt.* 1894. Serie I, Teil 2. [S. 3]. — Источник поступления серии в Музей изящных искусств пока не установлен.
- <sup>29</sup> Например, немецкий археолог Фридрих Хаузер (*Friedrich Hauser*; 1859–1917) не только запечатлел фрагмент статуи юноши в руинированном состоянии, но и непроизвольно передал пронзительный образ разрушения. Снимок Хаузера воспроизведен в серии «Фотографические снимки античных скульптур...» под № 537. На фотографии № 361 из этой же серии скульптура сидящего Аполлона из Уффици так драматически подсвечена, что нечто невидимое, оставшееся за кадром, невольно занимает зрителя.
- <sup>30</sup> *Bergstein, M.* Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture // *The Art Bulletin*. 1992. Vol. 74, no. 3. P. 475–498.
- <sup>31</sup> Гёриц К. К. Фотография в отношении к истории искусств // *Русский вестник*. 1858. XV, май. Кн. I. С. 152–169.
- <sup>32</sup> *Wölfflin, H.* Wie man Skulpturen aufnehmen soll // *Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge*. VII. 1896. S. 224–228; *Wie man Skulpturen aufnehmen soll // Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge*. VIII. 1897. S. 294–297, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll? Probleme der italienischen Renaissance // Neue Folge*. XXVI. 1914–1915. S. 237–244. — Пер. на англ.: *Wölfflin, H.* How One Should Photograph Sculpture // *Art History*. 2013. Vol. 36, no. 1. P. 52–71.
- <sup>33</sup> Для съемки итальянской скульптуры эпохи Возрождения Вёльфлин настаивал на прямом фронтальном виде, по его мнению обеспечивающем обзор, при котором почти всегда «фигура объясняет сама себя... и становится полностью понятной» (*Wölfflin, H.* How One Should Photograph Sculpture // *Art History*. 2013. Vol. 36, no. 1. P. 53). Для барочной скульптуры ученый допускал необходимость нескольких конкретных ракурсов. Возвратившись к теме фотографии скульптуры в 1914 году, Вёльфлин добавил еще одно жесткое условие: верное освещение на снимках должно определяться светотеневыми эффектами, характерными для живописи соответствующего периода.

## Детский фотопортрет конца XIX века: влияние живописи в создании образа (из фонда Нижневартковского краеведческого музея)

Фотографический портрет как жанр с момента появления фотографии тяготел к живописному или графическому портрету. Лучшие фотографы-портретисты России уже в 1850-х годах стремились использовать законы изобразительного искусства в создании работ, добываясь именно художественного образа, а не просто фиксации изображения.

Наряду с Сергеем Львовичем Левицким (1819–1898), одним из первых мастеров, достигших значительного успеха, был Андрей (Генрих) Иванович Деньер (1820–1892), окончивший в 1849 году Императорскую Академию художеств. Открывая в 1851 году фотоателье в Санкт-Петербурге, Деньер именовал себя прежде всего художником. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» в связи с этим событием писала следующее: «...нашелся же один художник, который вздумал приложить свой артистический талант к усовершенствованию фотографического искусства, и поступил как нельзя более основательно: фотография при содействии живописи может произвести изумительные вещи. Г. Деньер — первый русский художник, посвятивший себя фотографии; это первый опыт соединения двух искусств и опыт, увенчавшийся самым блистательным успехом. <...> Ясно, что знание законов живописи для фотографа необходимо точно так же, как и вкус, приобретаемый, конечно, от занятий изящным искусством. Фотограф-художник обладает вдвое большими средствами, нежели обыкновенный фотограф: как художник, он знает, что должно требовать от всякого рисунка, а как фотограф, знает, чего можно требовать от камер-обскуры; ясно, что он скорее всякого другого сумеет найти предел совершенства, возможного для фотографического искусства...»<sup>1</sup>

Как отмечает Л. И. Старилова, на раннем этапе своего развития фотография подражала живописи не только в устройстве ателье, приближаясь в этом к мастерской художника, но и в самой организации кадра, расстановке объектов съемки, использовании определенных поз при создании фотопортрета. Позы, которые считались фотогеничными, по сути, повторяли позы парадного портрета: портрет в профиль означал спокойный характер; поворот в три четверти — грациозность и изящество, фронтальное изображение — достоинство и твердость и т. д.<sup>2</sup>

В творчестве выдающихся отечественных фотографов следующего поколения, к которым можно отнести нижегородца Андрея Осиповича Карелина (1837–1906), по-прежнему сохраняется заметное влияние живописи. Карелин, как и Деньер, был выпускником Академии художеств. Его творчество пришлось на тот период развития портретной фотографии, когда, по словам С. А. Морозова, «...фотопортретное ремесло можно было поднимать до уровня искусства. Тогда в художественной манере выполняли портреты не только столичные, но и многие провинциальные фотографы: Федецкий, Иваницкий, Хмелевский — в украинских городах, Метенков, Терехов — на Урале и другие»<sup>3</sup>. В круг знаменитых российских мастеров светописы, имевших академическое образование в области изобразительного искусства, входит и

Вильям Андреевич Каррик (1827–1878), работавший в это же время в Санкт-Петербурге. Он прошел обучение в Императорской Академии художеств, как и многие петербургские фотографы<sup>4</sup>. Огромное значение художественному образованию придавал знаменитый вятский фотограф Сергей Александрович Лобовиков (1870–1941), творивший на рубеже XIX–XX веков<sup>5</sup>.

Сближению фотографии и живописи немало способствовали усилия фотографов привнести цвет в фотографию еще до изобретения цветной съемки. Фотографии, в том числе портреты, раскрашивались вручную гуашью, акварельными, анилиновыми или масляными красками.

В коллекции фотографий дореволюционного периода Нижневартковского краеведческого музея до недавнего времени отсутствовали образцы раскрашенных фотографий. Однако в 2018 году в фонд музея поступил раскрашенный фотографический портрет мальчика в возрасте примерно трех-четырёх лет, сидящего в кресле. Снимок датирован концом XIX века<sup>6</sup>. Фотография размером 39,3 × 30,2 см наклеена на картонную подложку и раскрашена, предположительно, масляными красками. Тип фотобумаги к настоящему моменту не установлен. Портрет смонтирован в глубокую деревянную раму размером 61,4 × 52,5 см черного цвета с позолотой. Увеличенный размер снимка, массивная рама, выбранный способ раскрашивания (масляные краски) — все это создает полное ощущение того, что перед нами не фотографический, а классический живописный портрет.

Ребенок одет в рубашечку зеленоватого цвета, подпоясанную ремешком, темно-коричневые, возможно бархатные, короткие штанишки, плотные зеленоватые чулки и кожаные ботиночки. Запечатлен в полный рост, анфас. Изображение мальчика выполнено крупным планом: автор портрета стремился сохранить непосредственность выражения лица ребенка, схваченную фотографией, которую, безусловно, было бы сложнее добиться в случае создания живописного портрета, — маленький ребенок не в состоянии позировать долгое время. Красноречива и поза мальчика: он сидит на краю кресла, подогнув под себя правую ножку, опершись слегка правой рукой на сиденье, ладонью прижимает к сиденью уздечку стоящей внизу игрушечной лошадки. Левая ручка свободно лежит на бедре левой ноги, словно ребенок задержался на минуту в кресле, вот-вот соскочит и побежит играть со своей лошадкой. Фотографический снимок, как это часто бывало в этот период, стал основой для портрета в живописной манере.

Изучая портрет, можно увидеть несомненные доказательства того, что художник, раскрасивший фотографию, хорошо владел кистью. Особенно тщательно он выполнил фигуру мальчика — краски здесь положены легко, на лице и кистях рук они почти полупрозрачны, лишь слегка, осторожными мазками, дополняют фотографическое изображение. Едва ощутимые тени придают лицу и рукам модели характерную детскую мягкость и пухлость. Тщательно выписана одежда: рисунок ткани,

пугови, складки на рубашечке и чулках малыша, заломы от постоянной носки на высоком кожаном ботиночке. При этом кресло, на котором запечатлен мальчик, раскрашено менее филигранно: мазки становятся более общими, краска ложится плотнее, спинка кресла погружается в плотную тень, она практически неразличима, становясь фоном. Это придает фотографии еще большее сходство со старинным живописным портретом. Стоит заметить, что краски со временем потемнели, возможно портрет был покрыт олифой, и сейчас трудно сказать, как на самом деле был выполнен фон на заднем плане снимка.

Манера раскрашивания второстепенных деталей (кресла, лошадки) отличается пастозностью мазка, порой — нарочитой небрежностью. Перед художником, на наш взгляд, при раскрашивании антуража стояла иная задача — создание колорита живописного произведения. Так, например, раскрашена грива лошадки: без сомнения, белые пятна здесь должны были поддержать белый цвет рукавов нижней рубашечки малыша, выглядывающих из-под рукавов верхней. Цвет пояска на рубашке гармонирует с цветом подвязок, придерживающих чулки, и всё вместе — с цветом сиденья стула. А это задача сугубо живописная, вряд ли на фотографической версии портрета детали играли столь существенную роль.

Предположительно, на портрете изображен Александр, сын знаменитого нижегородского фотографа Максима Петровича Дмитриева (1858–1948), родившийся в 1893 году. При идентификации личности портретируемого применялась методика, предложенная А. М. Зининым<sup>7</sup>. Установить тождество мальчика, запечатленного на портрете, с Александром Максимовичем помогли семейные фотографии Дмитриевых, хранящиеся в Государственном архиве аудиовизуальной документации Нижегородской области<sup>8</sup>. В фотокаталоге представлено около 20 снимков семьи Дмитриевых, пять из них — с изображением Александра, запечатленного в разном возрасте, с разных ракурсов. Наиболее близок по времени съемки групповой портрет детей М. П. Дмитриева<sup>9</sup>: Анна Максимовна (дочь), Александр Максимович (сын), Екатерина Максимовна (дочь)<sup>10</sup>. Судя по возрасту младшей дочери, Екатерины (крайняя справа), родившейся в марте 1895 года, фотография сделана не ранее конца 1895 года. Александр (крайний слева), которому на снимке около двух лет, изображен примерно с такого же ракурса, что и на портрете Нижневартковского краеведческого музея. На обоих фотоснимках совпадает характер освещения — свет падает справа. При сравнении изображений отчетливо видно их сходство: характерный выпуклый лоб с высокой линией роста волос, форма бровей, разрез глаз, форма ушных раковин и подбородка, овал лица. Эти черты сохраняются на всех последующих детских и подростковых портретах Александра, например на парном портрете<sup>11</sup>, где изображены Анна Максимовна и Александр Максимович, а также на групповом снимке<sup>12</sup>. Слева направо: Анна Максимовна (дочь), Анна Филипповна (жена), Александр Максимович (сын), Екатерина Максимовна (дочь), Максим Петрович Дмитриев<sup>13</sup>. Все вместе позволяет с высокой долей вероятности идентифицировать мальчика на портрете, поступившем в Нижневартковский краеведческий музей, как Александра Максимовича Дмитриева.

Дмитриев сам снимал свою семью, поэтому логично предположить, что автором портрета также является Максим Петрович. Однако в опубликованных источниках, посвященных жизни и творчеству М. П. Дмитриева, в том числе в работах С. А. Морозова, В. М. Тарасовой, Л. С. Ганюшкиной, фотоальбомах под редакцией



Неизвестный автор. Портрет мальчика. 1890-е. Раскрашенная (масло) фотография. 39,3 × 30,2. МБУ «НKM им. Т. Д. Шуваева». НвKM-8238. © Муниципальное бюджетное учреждение «Нижневартковский краеведческий музей имени Тимофея Дмитриевича Шуваева»

Я. Гройсмана и др., а также на сайте Государственного архива аудиовизуальной документации Нижегородской области, не удалось встретить ни одного упоминания об этом произведении знаменитого фотографа. Согласно устным свидетельствам продавца портрета (был приобретен в одном из антикварных магазинов Нижегородской области), он хранился в семье потомков М. П. Дмитриева.

Трудно предположить, кто именно выполнил колорирование снимка. Известно, что в фотоателье Дмитриева, как и во многих других фотомастерских того времени, оказывались услуги по раскрашиванию фотографий. К 1890-м годам знаменитый фотограф уже получил широкое общественное признание в России и за рубежом, владел собственным ателье в доме № 9 на улице Осыпной (ныне улица Пискунова, в доме располагается Русский музей фотографии), в самом центре Нижнего Новгорода. Например, в рекламном объявлении начала 1900-х годов читаем: «Фотограф М. П. Дмитриев. Фотография художественная на гуммиарабиковой бумаге, миниатюры на слоновой кости, а также на заграничных матовых бумагах в синий, голубой, желтый, красный, черный, гравюрный и другие модные тона. Фотографии на фарфоре, шелковой материи, стекле и дереве. Художественные увеличенные портреты на матовой платиновой бумаге, портреты масляными красками и акварелью»<sup>14</sup>.

В опубликованных источниках обнаруживаются примеры раскрасок, выполненных в фотоателье Дмитриева в данный период. Это, в частности, портрет



известного нижегородского купца и благотворителя Николая Александровича Бугрова и портрет Анны — дочери М. П. Дмитриева — в малороссийском костюме. Оба снимка хранятся в фонде Русского музея фотографии в Нижнем Новгороде. Портреты монтированы на фирменные бланки дмитриевского ателье, раскрашены акварельными или анилиновыми красками<sup>15</sup>. Помимо портретных снимков, известны раскрашенные пейзажные фотографии, изготовленные в мастерской М. П. Дмитриева.

К раскрашиванию фотографий владельцы ателье привлекали не только фотографов, но и художников. Раскрашиванием наиболее важных снимков, вероятно, мог заниматься и сам Дмитриев. В бытность подмастерьем в московском фотоателье Михаила Петровича Настюкова (?–?) Дмитриев пробовал себя в ретуши, посещал классы рисования Строгановского училища. Затем, перебравшись в 1877 году в Нижний Новгород, работал ретушером в фотоателье Д. С. Лейбовского (?–?), ученика А. О. Карелина. В то время Дмитриев проживал на квартире учителя рисования Петра Васильевича Нейского (1845–1922), где сразу попал в кружок художников, оказавших на него большое влияние<sup>16</sup>. Работая у А. О. Карелина, который был неплохим живописцем и занимался живописью наряду с фотографией, Максим Дмитриевич не мог не испытывать на себе его влияния. В свой второй московский период Дмитриев некоторое время трудился в ателье Ивана Григорьевича Дьяговченко (1835–1887), который считался лучшим мастером фотографического воспроизведения живописи<sup>17</sup>.

Таким образом, Максим Петрович владел и знаниями, и навыками, необходимыми для профессионального раскрашивания фотографий, и, вполне вероятно, мог

применять их на практике не только в ранний период своей деятельности. Впрочем, вопрос авторства портрета остается пока открытым.

Александр Максимович Дмитриев, второй из троих детей фотографа, родился 9 декабря 1893 года. Сведений о его судьбе сохранилось немного. Несмотря на то что он пробовал себя в фотографии в конце 1920-х годов и даже учил этому искусству своего друга детства Максима Пешкова — сына Максима Горького, продолжать дело отца не стал. Он получил юридическое образование, работал в Горьковской коллегии адвокатов<sup>18</sup>.

Есть свидетельство того, что в 1930-х годах Александру Максимовичу не удалось избежать репрессий: в 1938 году в Горьком он был арестован по обвинению по статье 58, пункт 10, часть 1, провел в заключении около полутора лет. К счастью, дело в отношении него было прекращено. Какие-либо подробности этого факта пока остаются неизвестными<sup>19</sup>.

Исследователь Л. С. Ганюшкина отмечает, что Александр Максимович был способным человеком, продолжал работать адвокатом. Состоял в браке с Анной Моисеевной Ротенберг, но детей в браке не было<sup>20</sup>. Скончался А. М. Дмитриев в 1955 году в возрасте 62 лет, похоронен в Нижнем Новгороде.

Таким образом, портрет мальчика из фонда Нижневартковского краеведческого музея представляет собой яркий пример взаимодействия живописи и фотографии в истории русского фотографического искусства конца XIX века и является интереснейшим объектом исследований. В дальнейшем музей планирует провести более основательную научную экспертизу, а также реставрацию портрета, в которой он, безусловно, нуждается.

<sup>1</sup> Фотографии художника Денъера // Санкт-Петербургские ведомости. 1854. № 216 (29 сентября). URL: <https://stereoscop.ru/articles/фотографии-художника-денъера/> (дата обращения: 09.12.2023).

<sup>2</sup> Старилова Л. Как позировали для фотографий в конце XIX — начале XX века? URL: <https://familio.media/history-and-we/pro-kakim-pravilam-fotografirovalis-semi-v-koncze-xix-nachale-xx-veka/> (дата обращения: 09.12.2023).

<sup>3</sup> Морозов С. Фотограф-художник Дмитриев. М., 1960. С. 28.

<sup>4</sup> Вильям Каррик. Картины русской жизни: каталог выставки. СПб., 2010. С. 11, 16.

<sup>5</sup> Сазанова Е. Г. Сергей Лобовиков. Мастер русской светописи: альбом. Киров, 2015. С. 23.

<sup>6</sup> Нижневартковский краеведческий музей (НКМ). Ед. хр. НвКМ-8238.

<sup>7</sup> Зинин А. М. Основы портретной идентификации в исследовании исторических источников // Фотография. Изображение. Документ. 2015. Вып. 3. С. 9–15.

<sup>8</sup> Фотокаталог. М. П. Дмитриев. Семья и окружение // Государственная архивная служба Нижегородской области. URL: <https://www.archive-nnov.ru/?id=5256> (дата обращения: 12.10.2023).

<sup>9</sup> Государственный архив аудиовизуальной документации Нижегородской области (ГКУ ГАрхАДНО). Ед. хр. 1.1–8\_8450.

<sup>10</sup> Фотокаталог. М. П. Дмитриев. Семья и окружение // Государственная архивная служба Нижегородской области. URL: <https://archives.nobl.ru/presscenter/photo/1460/> (дата обращения: 26.02.2024).

<sup>11</sup> ГКУ ГАрхАДНО. Ед. хр. 1.1–8\_8451.

<sup>12</sup> Там же. Ед. хр. 1.1–8\_8441.

<sup>13</sup> Фотокаталог. М. П. Дмитриев. Семья и окружение // Государственная архивная служба Нижегородской области. URL: <https://archives.nobl.ru/presscenter/photo/1460/> (дата обращения: 26.02.2024).

<sup>14</sup> Мастер светописи Максим Дмитриев / авт.-сост. Я. Гройсман, М. Храповицкий, П. Аксенова. Нижний Новгород, 2018. С. 201.

<sup>15</sup> Тарасова В. М. Антология нижегородской фотографии 1875–1917 гг. Из фондов Русского музея фотографии: фотоальбом. Нижний Новгород, 2018. С. 69.

<sup>16</sup> Морозов С. Указ. соч. С. 6, 8.

<sup>17</sup> Там же. С. 11.

<sup>18</sup> Мастер светописи Максим Дмитриев. С. 211.

<sup>19</sup> Дмитриев Александр Максимович // Открытые списки. URL: [https://ru.openlist.wiki/Дмитриев\\_Александр\\_Максимович\\_\(1893\)](https://ru.openlist.wiki/Дмитриев_Александр_Максимович_(1893)) (дата обращения: 28.11.2023).

<sup>20</sup> Ганюшкина Л. С. Малоизвестные факты о М. П. Дмитриеве и его семье // Нижегородский краевед. 2016. Вып. 2. С. 142.

Н. Н. Миронова

## История бытования предметов изобразительного искусства из коллекции Мамонтовых на основе исследования мемориальных фотографий из собрания Музея-заповедника «Абрамцево»

Савва Иванович Мамонтов — талантливый предприниматель и меценат, друживший и сотрудничавший с художниками, стремился окружать себя красотой, приобретая различные предметы изобразительного искусства. О том, какие произведения входили в мамонтовскую коллекцию, красноречиво рассказывают фотографии, сделанные в усадьбе Абрамцево, в Москве — в доме на Садовой-Спасской улице и в усадьбе Бутырки.

Самую большую группу из этих снимков составляют фотографии, выполненные в Абрамцево. Значительная часть коллекции Мамонтовых прежде всего представлена на снимках в Главном усадебном доме. Высокой степенью мемориальности обладает Красная гостиная — практически все предметы, которые в ней представлены, в тот или иной период мамонтовского Абрамцева находились в данной комнате, в том числе картины.

Ранние фотографии относятся ко второй половине 1880-х годов. На одном из снимков этого периода, где запечатлены Елизавета Григорьевна Мамонтова (жена Саввы Ивановича) с дочерью Верой за роялем<sup>1</sup>,

особое внимание привлекают две гипсовые скульптуры М. М. Антокольского: «Спиноза» и «Петр I». Мамонтовы высоко ценили его творчество. Для Саввы Ивановича он стал не только другом, но и учителем. У Антокольского Мамонтов обучался скульптуре.

На западной стене узнаваемы детский портрет В. В. Алексеевой, матери Е. Г. Мамонтовой, работы художника М. К. Дмитриева (Федосеева) (1825. Холст, масло. 48,5 × 43. Музей-заповедник «Абрамцево») и портрет Веры Мамонтовой художника Н. Д. Кузнецова ([1883]. Холст, масло. 164 × 96). К сожалению, последняя работа была утрачена. На негативе Красной гостиной Н. Д. Виноградова 1929 года<sup>2</sup> мы видим, что эта картина находилась еще в экспозиции. Скорее всего, она пропала во время Великой Отечественной войны. В акте от 4 марта 1942 года картина находилась в перечне предметов, не вывезенных в Загорский музей в 1941 году и оставшихся на ответственном хранении заведующего по хозяйственной части госпиталя № 2898 В. Н. Кирейского в Абрамцево. После этого упоминаний о картине не встречается. При работе



Неизвестный автор. Красная гостиная. Абрамцево. 1902. Бумага, фотопечать. 6,2 × 8,7. МА КП 159 Ф 399/1.  
© Музей-заповедник «Абрамцево»





И. Г. Дьяговченко. Портрет В. С. Мамонтовой. Москва. [1883]. Бумага, картон, фотопечать. 37 × 27 (изображение); 62 × 45 (паспарту). МА КП 61/181 Ф 202.  
© Музей-заповедник «Абрамцево»

над портретом Веры Мамонтовой Кузнецов использовал фотографию. Этот снимок сохранился до наших дней<sup>3</sup>. Он сделан в большом формате (37 × 27) известным фотографом И. Г. Дьяговченко, к услугам которого Мамонтовы нередко обращались. Фирменный оттиск «И. Дьяговченко» выполнен на паспарту и на фотографии в нижнем правом углу. Снимок датировался 1880-ми годами. Однако в именном альбоме Веры встречается снимок того же фотографа, датируемый октябрем 1882 года, где она запечатлена в той же одежде, но волосы у нее значительно короче<sup>4</sup>. Следовательно, фотографию, которую использовал Кузнецов, можно датировать 1883 годом. Вере на тот момент было 6–7 лет. На фотографии осталась карандашная разметка, сделанная художником. Очевидцы находили большое сходство портрета с натурой. В воспоминаниях В. С. Мамонтова рассказывается история создания картины: «Фотографическую карточку эту Кузнецов разлиновал квадратиками, после чего разлиновал также холст, приготовленный для портрета, и до работы с натуры нарисовал углем по этим квадратикам и фигуру сестры, и весь антураж. Прделав описанную подготовку, он приступил к работе красками уже с натуры»<sup>5</sup>.

На другой фотографии Красной гостиной второй половины 1880-х годов засняты Елизавета Григорьевна уже со своей младшей дочерью, Александрой, и двумя неизвестными<sup>6</sup>. На восточной стене заметна часть большого полотна, предположительно, авторства Г. Курбе (Вторая половина XIX века. Холст, масло. 178 × 227.

Музей-заповедник «Абрамцево»). На более поздних фотографиях этой комнаты данный пейзаж уже не появлялся, поскольку быт Мамонтовых был очень подвижным и обстановка менялась. По воспоминаниям внучки Мамонтовых Е. А. Самариной (в замужестве Чернышёвой)<sup>7</sup>, работа находилась в начале XX века в коридоре Главного дома, позднее ее, видимо, вынули из рамы, но, в отличие от портрета Веры Мамонтовой, картина сохранилась. На южной стене можно узнать два портрета — С. И. Мамонтова художника И. Е. Репина (1878. Холст, масло. 71 × 58. Музей-заповедник «Абрамцево») и А. С. Мамонтовой художника Н. Д. Кузнецова (1883. Холст, масло. 57 × 46,5. Музей-заповедник «Абрамцево»).

На фотографиях Красной гостиной 1890-х годов и 1902 годов<sup>8</sup> в интерьере появляется большое количество произведений, в том числе и живописных работ. На южной стене, помимо упомянутых ранее портретов В. В. Алексеевой (прежде он находился на западной стене) и А. С. Мамонтовой, видны портреты других родственников: сына С. И. Мамонтова Андрея работы художника А. А. Киселева (Конец 1880-х. Холст, масло. 52 × 44,5), неизвестной девочки Маши Лаптевой (предположительно, родственницы Е. Г. Мамонтовой) неизвестного автора (1844. Холст, масло. 49 × 38) и матери С. И. Мамонтова, Марии Тихоновны (копия И. А. Астафьева с портрета К. И. Лаша) (Конец 1860-х — начало 1870-х. Холст, масло. 79 × 63). Также просматривается небольшой акварельный портрет отца С. И. Мамонтова, Ивана Федоровича, художника Я. Ф. Яненко (1845. Бумага, акварель. 20 × 19,5). На восточной стене остался портрет В. С. Мамонтовой художника Н. Д. Кузнецова. Справа от него представлен портрет хозяйки усадьбы работы И. Е. Репина (1874–1879. Холст, масло. 73 × 59). Возле камина запечатлен экран «Гвидон» художника М. А. Врубеля (1890-е. Холст (рединный), клеевые краски (с золотом и серебром). 87 × 97). Также на одной из фотографий появляется бюст Натана Мудрого работы М. М. Антокольского, приобретенный Елизаветой Григорьевной у скульптора в Италии. В своих записках Мамонтова отмечала: «В моем распоряжении было две тысячи франков, присланные мне матерью в подарок на покупку какого-нибудь художественного произведения. Я купила у Бронникова картину „Мученик“, а у Антокольского мраморную головку Натана Мудрого»<sup>9</sup>. Все предметы, кроме упомянутого выше портрета Веры Мамонтовой, сохранились и представлены в экспозиции.

Многие снимки сделаны в столовой, так как она была самой светлой комнатой, а в то время качество фотографий зависело от хорошего освещения в большей степени, чем сейчас. Неслучайно именно в этом просторном помещении И. А. Серов, воплощая свой принцип «отрадного в искусстве», создал известную картину «Девочка с персиками» (1887. Холст, масло. 91 × 85. Государственная Третьяковская галерея) — портрет двенадцатилетней В. С. Мамонтовой. Художник с детства подолгу гостил в Абрамцево, и в хозяйке усадьбы Елизавете Григорьевне он нашел ту душевность, которой ему не хватало в родной матери. В знак благодарности он подарил ей портрет ее дочери. Картина располагалась в той же комнате, где и создавалась. На фотографиях столовой 1890-х и 1901 года<sup>10</sup> мы ее видим на южной стене. Здесь же угадываются очертания еще одной работы — акварели Е. Д. Поленовой «Столовая в доме С. И. Мамонтова в Москве» (1884. Бумага, картон, акварель. 20 × 35,3. Музей-заповедник «Абрамцево»).

На этом же снимке 1890-х годов на восточной стене также запечатлено другое известное произведение, созданное тоже в Абрамцево, — портрет С. И. Мамонтова работы И. Е. Репина (1880. Холст, масло. 68,7 × 56,9). Савва Иванович одет в белую блузу — хозяйка и гости Абрамцева





Неизвестный автор. В. Д. Поленов за работой в Студии-мастерской. Из семейного альбома Мамонтовых. Абрамцево. Вторая половина 1880-х. Бумага, фотопечать. 14,5 × 9,7. МА КП 256/3 Ф 519/18.

© Музей-заповедник «Абрамцево»

часто носили специально сшитые блузы, которые ассоциировались с образом художника. Об этом рассказывается в письме М. М. Антокольского: «Вспоминается и мне мое первое посещение Абрамцева, помню, что ты, Савва Иванович, одел меня в белую холстинную блузу, в каких... все там ходили, и я стал одинаков со всеми...»<sup>11</sup> На усадебных фотографиях второй половины 1880-х годов можно встретить некоторых участников Абрамцевского художественного кружка (1883–1889) в таких блузах, в том числе и Савву Ивановича. В топографической описи 1923 года, сделанной А. С. Мамонтовой, портрет Мамонтова отсутствует. Вероятно, он остался у потомков Мамонтовых. Позднее картина оказалась в Государственном литературном музее (скорее всего, поступила от В. С. Мамонтова), а в 1938 году по акту передачи от 11 июня перешла в собрание Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина.

Под портретом С. И. Мамонтова расположилась неизвестная работа, по композиции похожая на одну из жанровых акварелей С. А. Коровина. Другие его две работы — «Прохожие» (1889. Бумага (наклеена на картон), гуашь. 34,5 × 32,5. Музей-заповедник «Абрамцево») и «Странницы» (1889. Бумага (наклеена на картон), гуашь. 44,5 × 29. Музей-заповедник «Абрамцево») — находились на северной стене, а чуть правее висела работа И. Е. Репина,

написанная тоже в Абрамцево, — портрет племянницы С. И. Мамонтова, Софьи Федоровны (1879. Холст, масло. 89 × 69). После революции картина хранилась у потомков Мамонтовых. В 1928 году, после ареста, А. С. Мамонтова находилась в очень тяжелом материальном положении и кому-то продала портрет через И. С. Остроухова. Но в 1966 году эта картина была приобретена музеем у Н. С. Ободовской — портрет возвратился на свое прежнее место в столовой Главного усадебного дома.

На одной из фотографий конца 1880-х<sup>12</sup>, на которой хорошо видна восточная стена, привлекает внимание еще одно произведение, чье местоположение на данный момент неизвестно, — карандашная копия эскиза А. А. Иванова к картине «Явление Христа народу (Явление Мессии)» (1837–1857. Холст, масло. 540 × 750. Государственная Третьяковская галерея), выполненная И. А. Астафьевым.

Кабинет хозяйки усадьбы тоже обладает высокой степенью мемориальности. Многие художественные работы, запечатленные на фотографиях Мамонтовых в этой комнате, присутствуют в экспозиции и сейчас. По снимкам кабинета Е. Г. Мамонтовой 1902–1904 годов<sup>13</sup> узнаваемы висящие на южной стене этюды: «Река Воря» (1881. Холст, масло. 43,4 × 31) и два миниатюрных натюрморта с цветами В. Д. Поленова (1880. Холст, картон, масло. 18 × 10,5; второй натюрморт был впоследствии утрачен), «Дорога в Быково» Е. Д. Поленовой (1883. Бумага, акварель. 22 × 26,8), «Калитка» В. М. Васнецова (1876. Холст на картоне, масло. 15 × 23) и «Вид на Капри» М. В. Нестерова (1889). Дерево, масло. 38,5 × 23).

Многие снимки второй половины 1880-х годов имеют очень низкое качество, поэтому картины, запечатленные на них, различаются плохо. Так, например, среди множества картин на фотографии, где заснята Елизавета Григорьевна за рабочим столом<sup>14</sup>, едва определяется этюд И. С. Остроухова «Внутренний вид Абрамцевской церкви» (1883. Холст, масло. 40 × 32).

Фотографии кабинета Елизаветы Григорьевны показывают только три стены — восточную, южную и западную. У западной стены в простенке между окнами, как наиболее светлой части комнаты, находился рабочий стол. На сравнительно небольшом количестве снимков мы можем видеть восточную стену. На фотографии 1903 года, на которой запечатлена Елизавета Григорьевна с внуком Андреем<sup>15</sup>, представлены две работы: «Голова Данте» и копия «Мадонны» Луки делла Роббиа.

Самые ранние фотографии Диванной комнаты (бывший кабинет С. Т. Аксакова) относятся к началу 1900-х годов. В помещении, помимо висевших на северной стене фотографий и гравюр, связанных с писателем Сергеем Тимофеевичем Аксаковым, как память о прежних известных владельцах Абрамцева, находились и работы знаменитых художников. На фотографии 1901 года, где запечатлены С. П. Братановская, А. С. Мамонтова, Т. В. Васнецова и В. В. Сапожникова<sup>16</sup>, на восточной стене представлены художественные работы из настоящего собрания музея: иллюстрация В. М. Васнецова к «Борису Годунову» А. С. Пушкина (1891. Бумага (наклеена на картон), карандаш, уголь, белила. 75 × 55,5) и абрамцевский пейзаж Н. Д. Кузнецова (1885. Холст, масло. 36,5 × 23,5). Над небольшими графическими и фотографическими портретами аксаковского окружения на северной стене доминантой возвышалась копия «Сикстинской мадонны» Рафаэля. Впоследствии эта работа в документах не упоминалась. На фотографии, сделанной 24 марта 1902 года<sup>17</sup>, на северной стене узнаваем этюд И. Е. Репина «Смерть Ф. В. Чижова» (1877.



К. А. Фишер. Иконостас церкви Спаса Нерукотворного. Абрамцево. [1898]. Бумага, картон, фотопечать. 22,5 × 17 (изображение); 34 × 26,5 (паспарту). МА КП 361/4 Ф 700. © Музей-заповедник «Абрамцево»

Холст, масло. 35,5 × 54,5). В топографической описи 1923 года А. С. Мамонтовой эта работа не упоминается. Впоследствии она попала к балерине Е. В. Гельцер, а в 1971 году картина была приобретена у ее сестры, Т. В. Гельцер, Государственным музейным объединением «Художественная культура Русского Севера». На этом же снимке мы видим две скульптурные работы: «Казак с лошадью» Е. А. Лансере и бюст А. Д. Свербеева, выполненный С. И. Мамонтовым. Александр Дмитриевич Свербеев, дядя жены В. С. Мамонтова, был самарским губернатором. В начале 1900-х годов он довольно часто гостил в Абрамцево, имел колоритную внешность, что, вероятно, привлекало Савву Ивановича Мамонтова как скульптора. К сожалению, бюст Свербеева не дошел до наших дней.

Мамонтовы, придавая особое значение всем художественным проектам, реализованным в Абрамцево, в конце 1890-х годов пригласили в усадьбу фотографа К. А. Фишера, который заснял наиболее знаковые произведения. Это было связано с изданием журнала «Мир искусства», выпускаемого С. И. Мамонтовым и М. К. Тенишевой с 1898 года. Были запечатлены керамические печи, резные изделия, но главным объектом для фотографирования стала церковь Спаса Нерукотворного — совместный проект участников Абрамцевского кружка. В журнале № 9 1899 года было опубликовано пять снимков с изображением абрамцевского храма. Размещение их в качестве иллюстраций философско-мистического путевого очерка З. Н. Гиппиус «На берегу Ионического моря», наряду с рисунками Т. Стейлена, Л. Н. Бакста, Ф. А. Малявина, гравюрами Ф. Валлотона, фотографиями античных скульптур и архитектуры в Таормине, в наше время кажется несколько

странным, — по-видимому, это связано с тем, что журнал имел в первую очередь художественную направленность и для редактора было важно показать определенный ряд изображений современного искусства.

На четырех снимках К. А. Фишера запечатлен интерьер абрамцевской церкви<sup>18</sup>. По ним видно, что убранство храма осталось практически неизменным. На двух из них заснят иконостас, выполненный по эскизам В. Д. Поленова. На царских воротах изображено «Благовещение», написанное В. Д. Поленовым под впечатлением от путешествия на Восток (Архангел. 1882. Медь, масло. 76 × 35. Дева Мария. 1882. Медь, масло. 76 × 35,5). Храмовая икона «Спас Нерукотворный» И. Е. Репина (1881–1882. Медь, масло. 93,5 × 62) выполнена в реалистичной манере, в чертах Христа прослеживается сходство с писателем В. М. Гаршиным, который послужил моделью для эскизов к картинам «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885. Холст, масло. 199,5 × 254. Государственная Третьяковская галерея), «Не ждали» (1884–1888. Холст, масло. 160,5 × 167,5. Государственная Третьяковская галерея). Икона «Богородица» В. М. Васнецова (1882. Медь, масло. 47,5 × 35,5) стала предтечей центрального образа Владимирского собора в Киеве. Слева от «Богородицы» расположена икона «Николай Чудотворец» Н. В. Неврева (1880-е. Медь, масло. 125,5 × 68).

По обе стороны от царских врат мы видим колонки, где находились иконы евангелистов (скопированы с икон Хотьковского монастыря Н. В. Якунчиковой), «Иоанн Креститель» и «Апостол Павел» Н. В. Неврева; «Моисей» и «Апостол Петр» В. Д. Поленова<sup>19</sup>. В настоящее время в собрании музея имеется только одна из них, в очень плохой сохранности.

Над царскими воротами в небольших мелких киотах расположены святые Александра ([1882]. Дерево, масло. 13 × 8) и Всеволод (1882. Дерево, масло. 12,5 × 8) — покровители детей Мамонтовых, а в центре — «Тайная вечеря» В. Д. Поленова (1882. Медь, масло. 23 × 23). В левом верхнем ряду расположены иконы двенадцати праздников. Предположительно, их расписывали мастера.

На другой фотографии 1890-х годов неизвестного автора<sup>20</sup> заснята большая часть иконостаса и можно разглядеть еще несколько икон в правом верхнем ряду: «Вера, Надежда, Любовь и мать их София» В. А. Репиной (при участии ее мужа И. Е. Репина) (1882. Медь, масло. 53 × 31), «Святые Кирилл и Мефодий» и «Княгиня Ольга» В. Д. Поленова (1882. Медь, масло. 53,3 × 15,3), «Князь Владимир» В. М. Васнецова (1882. Медь, масло. 53,5 × 15,5). За кадром остались расположенные в этом же ряду «Нестор Летописец», «Алиппий Печерский» В. Д. Поленова (1882. Медь, масло. 53 × 15,3) и «Митрополит Алексей» В. М. Васнецова (1882. Медь, масло. 53,5 × 15,5).

К сожалению, ни на одной фотографии иконостаса не встречается такой важной для абрамцевской церкви иконы, как «Сергий Радонежский» работы В. М. Васнецова (1882. Холст, масло. 138 × 61,5). Однако на этюде И. С. Остроухова «Внутренний вид Абрамцевской церкви» 1883 года<sup>21</sup> она изображена.

В коллекции музея также находятся любительские фотографии интерьера Студии-мастерской. Снимки относятся ко второй половине 1880-х годов. В студии-мастерской Савва Иванович занимался скульптурой, поэтому на фотографиях мы видим большое количество гипсовых скульптур Мамонтова. В студии работали и художники. Так, на одном из снимков запечатлен В. Д. Поленов за работой над живописным полотном<sup>22</sup>. Дочь художника, Н. В. Поленова, о его творческом методе писала следующее: «Над картиной работал так: писал



целый ряд небольших этюдов, а потом их увеличивал дома и обыкновенно большую картину писал в Москве, в мастерской, далеко от природы»<sup>23</sup>. Фотограф снял Поленова повернутым к зрителю спиной и закрывающим собой картину, над которой он работал. На мольберте слева хорошо виден другой небольшой пейзаж, который художник использовал для написания основной картины. Выше, над этюдом, закреплена фотография пейзажа. Поленов увлекался фотографией и использовал это в своей работе, о чем свидетельствует рассматриваемый снимок. Другие детали хорошо вписываются в композицию: светлая ширма оттеняет главного участника съемок, а гипсовые работы на стене с фотографией «Венеры Милосской» как символом прекрасного в центре передают творческую атмосферу мамонтовской мастерской.

На другом снимке с этого же ракурса мы видим, что количество скульптур увеличилось. Рядом с кушеткой, которая на фотографии с В. Д. Поленовым была закрыта ширмой, на восточной стене находился портрет купца В. А. Кокорева, близкого окружению отца Саввы Ивановича, работы неизвестного художника ([Первая половина XIX века]. Холст, масло. 123 × 101. Музей-заповедник «Абрамцево»). Еще одна яркая живописная работа — «Воевода» Н. В. Неврева (1870-е. Холст, масло. 177 × 231. Музей-заповедник «Абрамцево») — запечатлена

на фотографии с Саввой Ивановичем, его сыном Андреем и камердинером Ф. К. Артеменковым. Местоположение картины (над входом) выглядит странно, этот факт объясняется тем, что летом вход походил с другой стороны — из парка. Снимок явно постановочный: Савва Иванович фотографирует себя, сына и камердинера в зеркале — это можно определить по зеркальному отражению героев картины. Прослеживается некоторая ирония в расстановке лиц: камердинер расположился в кресле, как барин, а хозяева, наоборот, стоят.

Количество снимков, сделанных в абрамцевском доме и московском доме Мамонтовых на Садовой-Спасской улице, отличается: фотографий московского дома значительно меньше, чем абрамцевского. Все известные на сегодня снимки в московском доме сделаны либо в большом или малом кабинетах С. И. Мамонтова, либо в столовой. Чаще всего публиковались и экспонировались две фотографии большого формата (23 × 28,5 и 21,5 × 27,5) 1892 года<sup>24</sup>. На первой запечатлен в своем большом кабинете Савва Иванович за роялем с художниками вокруг него. Фотография хорошего качества: выстроен свет, продумана композиция. Расположение участников Абрамцевского кружка концептуально: в центре за роялем — С. И. Мамонтов, как главный идейный вдохновитель кружка, сзади него — представители старшего поколения



Неизвестный автор. Группа в столовой московского дома С. И. Мамонтова на Садовой-Спасской улице. Москва. Начало 1890-х. Бумага, картон, фотопечать. 21,5 × 27,5 (изображение); 24 × 32 (паспарту). МА КП 5/21 Ф 82.  
© Музей-заповедник «Абрамцево»





Неизвестный автор. С. И. Мамонтов и М. С. Морозова в скульптурной студии. Из альбома С. И. Мамонтова. Москва, Бутырки. 30 августа 1911. Бумага, фотопечать. 5,7 × 8,5. МА НП 314/3 Ф 678/60.

© Музей-заповедник «Абрамцево»

художников — В. И. Суриков и И. Е. Репин, а впереди — молодые художники, близкие друг другу по творческому духу, — К. А. Коровин и В. А. Серов. В середине, в глубине, находится скульптура М. М. Антокольского «Христос перед судом народа». Произведение украшало кабинет Саввы Ивановича в московском доме вплоть до 1901 года, после разорения и распродажи имущества Мамонтова попало в Третьяковскую галерею. Создатель скульптуры расположился перед роялем, несколько обособленно от других участников. Неслучайно рядом с ним, чуть правее, представлены предметы скульптора — станок и глина. Несмотря на постановочность фотографии, в позах и лицах участников ощущается естественность и увлеченность игрой Саввой Ивановичем музыкой.

Другая фотография сделана в столовой. Представлен эпизод из жизни Абрамцевского кружка, когда за общим столом собрались хозяева, их родственники и художники: Л. И. Лахтина, В. С. Мамонтов, В. А. Серов, А. И. Мамонтов, К. А. Коровин, З. В. Якунчикова, Н. В. Поленова, С. И. Мамонтов, И. Е. Репин, В. И. Суриков, А. С. Мамонтова, Е. Г. Мамонтова, М. М. Антокольский, О. Ф. Мамонтова, С. Ф. Мамонтова, В. К. Олив, М. Ф. Якунчикова. Также в коллекции музея имеется менее удачный дубль этой фотографии, где многие лица смазаны<sup>25</sup>. Вероятно, кадры были сделаны тем же фотографом и в тот же день, что и фотография в большом кабинете, так как лица, которые присутствуют на снимке, те же, что и на предыдущем фото. Возможно, автором снимков был В. Д. Поленов, ближайший друг и творческий соратник С. И. Мамонтова, так как на фотографии в столовой мы видим основных участников Абрамцевского кружка, в том числе и супругу художника, Наталью Васильевну. Поленов на фотографиях отсутствует, вероятно, потому, что он и снимал эти кадры (в собрании музея имеются фотографии его авторства). На снимке в столовой справа от роскошного камина расположена знаменитая картина В. М. Васнецова «Ковер-самолет» (1880. Холст, масло. 165,7 × 298,7. Нижегородский государственный художественный музей). После постройки Донецкой железной дороги Савва Иванович заказал художнику для кабинета правления три полотна, которые бы отображали богатое культурное прошлое и будущее страны. Однако впоследствии члены правления посчитали сказочные сюжеты недостаточно серьезными для деловой обстановки и картины у Васнецова не приняли, вследствие чего

Мамонтов приобрел для себя две из них — «Ковер-самолет» и «Бой скифов со славянами» (1881. Холст, масло. 161 × 295. Государственный Русский музей). Полотна висели в столовой вплоть до разорения мецената. Картина «Три царевны подземного царства» (1879–1881. Холст, масло. 152,7 × 165,2. Государственная Третьяковская галерея) попала в дом его брата — Н. И. Мамонтова.

Остальные фотографии, показывающие интерьеры московского дома, представлены в довольно небольших форматах. Самая крупная из них — Мамонтов в малом кабинете<sup>26</sup> — имеет размер 8 × 9,6 см. Несмотря на то что на ней запечатлено над книжными полками большое количество картин (шесть), из-за плохого качества снимка их нельзя определить.

В собрании музея имеются лишь две интерьерные фотографии московского дома<sup>27</sup>. На одной из них заснята картина В. М. Васнецова «Витязь на распутье» (1882. Холст, масло. 167 × 308. Государственный Русский музей) в большом кабинете С. И. Мамонтова. На соседней стене размещены афиша А. В. Прахова к спектаклю «Алая роза» и неизвестный мужской портрет (из описи дома движимого имущества С. И. Мамонтова после разорения ни один портрет не соответствует силуэту данной картины). У камина стоит бюст неизвестного мастера, скорее всего из мрамора.

Одна из фотографий московского дома, где запечатлен Савва Иванович на фоне своих скульптурных работ<sup>28</sup>, вероятно, снята в большом кабинете, где Мамонтов занимался скульптурой. На фотографии узнаваем бюст А. С. Мамонтовой (скульптура в настоящее время находится в собрании музея).

В фондах музея хранится коллекция фотографий небольшого формата периода 1909–1913 годов, показывающая жизнь Саввы Ивановича в Бутырках. После ареста и освобождения, несмотря на потерю своего крупного состояния, Савва Иванович продолжал вести активную творческую деятельность. Он занимался скульптурой и руководил Керамико-художественной гончарной мастерской «Абрамцево» за Бутырской заставой в Москве. Территория завода условно разделялась декоративной оградой на производственную и жилую части, в одной из построек которой проживал Мамонтов. В целом владение напоминало усадьбу.

Снимки этого периода имеют небольшой формат, основная их часть находится в альбоме. На этих фотографиях не встречается ярких живописных работ, как на снимках в Абрамцево и в московском доме на Садовой-Спасской, но зато можно увидеть много керамических и гипсовых скульптур. Сама территория мастерской была украшена керамическими произведениями искусства и запечатлена на фотографиях: въездные ворота, на которых представлены работы по эскизам М. В. Якунчиковой, М. А. Врубеля, В. Д. Поленова<sup>29</sup>; фонтан-скамья, в центре которого представлен рельеф по эскизу М. В. Врубеля «Морской царь»<sup>30</sup>; скамья и рядом с ней кирпичный склад керамических изделий, на котором запечатлено панно «Пеликаны» (подобное панно украшало здание гостиницы «Метрополь»).

На нескольких фотографиях засняты изделия абрамцевской мастерской на мольбертах вдоль въездной дороги. На одном из стендов определяются панно «Девочка с совой» М. В. Якунчиковой и панно «Святой Георгий Победоносец» А. А. Остроградского<sup>31</sup>, на другом, в центре, находится, вероятно, фрагмент панно аттика гостиницы «Националь» П. В. Кузнецова<sup>32</sup>.

В 1901–1905 годах в абрамцевской мастерской работал мастером-лепщиком А. Т. Матвеев. Здесь он создал портреты П. П. Трубецкого, Ф. И. Шаляпина, актрисы

Т. С. Любатович, С. И. Мамонтова и др. На одном из снимков запечатлена его работа — голова С. И. Мамонтова на керамической скамье на территории завода<sup>35</sup>.

Палисадник, который находился в жилой части мастерской, Мамонтов часто украшал своими скульптурными работами из гипса. Об этом свидетельствует одна из фотографий, на которой заснят певец Московской русской частной оперы С. И. Мамонтова М. Д. Малинин, а зади него расположены его бюст и бюст актрисы Г. Н. Федотовой<sup>34</sup>.

Сохранились снимки столовой и скульптурной мастерской дома, где жил Савва Иванович. В интерьере встречается много изделий гончарной мастерской и скульптурных работ Мамонтова. На фотографии, предположительно, 1913 года, на которой запечатлен керамический камин в столовой, а также изделия абрамцевской мастерской<sup>35</sup>, с правой стороны, внизу, на лавочке, можно увидеть две одинаковые работы С. И. Мамонтова, но в разном цвете — «Голова Орфея». Савву Ивановича привлекала тема Орфея. 30 ноября 1897 года была поставлена опера Глюка «Орфей и Эвридика» на сцене Московской русской частной оперы С. И. Мамонтова. Приблизительно к этому времени относится упомянутая выше гипсовая скульптура «Орфей». Также на снимке можно увидеть справа от камина гипсовый бюст Ф. В. Чижова, наставника С. И. Мамонтова в железнодорожном деле.

Среди фотографий, сделанных в скульптурной студии Мамонтова, имеется целая серия снимков, на которых запечатлена М. С. Морозова за работой над бюстом Мамонтова<sup>36</sup>. Бюст Саввы Ивановича на фотографиях предстает достаточно массивным и характерным. В скульптуре удалось передать масштаб личности модели. Некоторое время Мария Саввична работала у Мамонтова в гончарной

мастерской. В коллекции музея имеются две керамические копилки-слоны по ее эскизам<sup>37</sup>. Бюст Мамонтова и названный выше бюст Чижова упоминались в списке вещей Мамонтова, поступивших в Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина после революции.

Изучение фотографий, сделанных в усадьбе Абрамцево, в московском доме и в усадьбе Бутырки, расширяет наши представления о коллекции Мамонтовых. Савва Иванович не был коллекционером, как его родственник П. М. Третьяков, он стремился к тому, чтобы произведения искусства окружали его в быту. Большая часть предметов, встречающихся на мемориальных фотографиях, в настоящее время занимает важное место в экспозиции Музея-заповедника «Абрамцево». Она включает портреты хозяев усадьбы работы И. Е. Репина, портреты их родственников, убранство церкви Спаса Нерукотворного, каминный экран «Гвидон» М. А. Врубеля, скульптуры «Натан Мудрый» и «Спиноза» М. М. Антокольского, небольшие этюды В. Д. Polenova, В. М. Васнецова, М. В. Нестерова и др.<sup>38</sup> Некоторые предметы находятся в фондах музея<sup>39</sup>. Такие известные работы, как портрет С. И. Мамонтова в белой блузе и «Смерть Ф. В. Чижова» И. Е. Репина, «Девочка с персиками» В. А. Серова, «Христос перед судом народа» М. М. Антокольского, «Ковер-самолет» и «Витязь на распутье» В. М. Васнецова, украшают экспозиции других крупных музеев. К сожалению, неизвестна судьба роскошного портрета Веры Мамонтовой работы Н. Д. Кузнецова.

Исследуемые мемориальные фотографии имеют значение документа, они дают достоверные сведения о мамонтовском художественном собрании и позволяют говорить о высокой степени его сохранности.

<sup>1</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 520/7.

<sup>2</sup> Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева. ОРН-4533.

<sup>3</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 202.

<sup>4</sup> Там же. Ф 829.

<sup>5</sup> Мамонтов В. С. Воспоминания о русских художниках. М., 1951. С. 36–37.

<sup>6</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 708/25.

<sup>7</sup> Чернышёва Е. А. Воспоминания об Абрамцево. Абрамцево, 1980. С. 7.

<sup>8</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 397, Ф 399/1.

<sup>9</sup> Мохова Е. Ф. Елизавета Григорьевна Мамонтова. «Счастливое сочетание ума и большого сердца». Абрамцево, 2022. С. 27.

<sup>10</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 399/2, Ф 2388.

<sup>11</sup> Мохова Е. Ф. Указ. соч. С. 28.

<sup>12</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 252.

<sup>13</sup> Там же. Ф 812, Ф 2469.

<sup>14</sup> Там же. Ф 255.

<sup>15</sup> Там же. Ф 2463.

<sup>16</sup> Там же. Ф 2414.

<sup>17</sup> Там же. Ф 2433.

<sup>18</sup> Там же. Ф 698, Ф 699, Ф 700, Ф 702.

<sup>19</sup> Мохова Е. Ф. Указ. соч. С. 86.

<sup>20</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 703.

<sup>21</sup> Там же. Ж 87.

<sup>22</sup> Там же. Ф 519/18.

<sup>23</sup> Пастон Э. В. Мир Василия Polenova. М., 2019. С. 172.

<sup>24</sup> Музей-заповедник «Абрамцево». Ф 83, Ф 82.

<sup>25</sup> Там же. Ф 204.

<sup>26</sup> Там же. Ф 624.

<sup>27</sup> Там же. Ф 708/68, Ф 708/71.

<sup>28</sup> Там же. Ф 639-а.

<sup>29</sup> Там же. Ф 678/32.

<sup>30</sup> Там же. Ф 678/50, Ф 678/54, Ф 678/73.

<sup>31</sup> Там же. Ф 264.

<sup>32</sup> Там же. Ф 265.

<sup>33</sup> Там же. Ф 816.

<sup>34</sup> Там же. Ф 678/152.

<sup>35</sup> Там же. Ф 628.

<sup>36</sup> Там же. Ф 626, Ф 678/60–66.

<sup>37</sup> Там же. Д 772, Д 773.

<sup>38</sup> Там же. Ж 77, Ж 78, Ж 64, Ж 43, Ж 191, Ж 60, Ж 63, Ж 266, Р 292, Ж 95, Ж 96, Ж 97, Ж 98, Ж 99, Ж 206, Ж 101, Ж 102, Ж 103, Ж 104, Ж 105, Ж 106, Ж 107, Ж 109, Ж 68, Ж 38, СК 17, СК 22, Ж 49, Ж 185, Ж 5, Ж 13.

<sup>39</sup> Там же. СК 21, СК 49, Р 288.

К. Ч. Муртузова

## Светопись художника Бориса Кустодиева: фотографии из собрания Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО

Фотографическая коллекция Бориса Кустодиева поступила в собрание Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО в 2022 году из архива Союза фотохудожников России. Она состоит из 34 желатиносеребряных отпечатков, выполненных с авторских негативов в более позднее время.

Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927) — человек огромного художественного таланта, известен как портретист, мастер жанровых сцен и пейзажей, график, театральный художник и декоратор, иллюстратор и оформитель книг. Он также был увлечен фотографией, и хранящиеся в собрании РОСФОТО снимки позволяют узнать подробности о жизни и творчестве этого выдающегося мастера.

Интерес к фотографии появился не случайно. Кустодиев пришел к этому искусству, чтобы расширить художественный кругозор и вдохновиться новыми идеями для живописных работ. С начала 1900-х до 1910-х годов он активно использовал фотографию как дополнительный инструмент творческой деятельности, исследовал особенности всевозможных техник и экспериментировал

со светом, тенями и композицией. Отпечатки из семейного альбома, которые были бережно сохранены родными и близкими Бориса Михайловича, позволяют увидеть его страсть к фотографии, лучше понять личную жизнь и глубже проникнуть в творчество<sup>1</sup>.

Многие снимки из коллекции сделаны в промежутке с 1902 по 1906 год, когда художник был наиболее успешен и плодотворен в искусстве. Еще в студенческие времена Кустодиев серьезно увлекся фотографией и стал искать способы ее применения в художественной практике. Этот светлый период связан со счастливыми событиями в личной жизни. Борис Михайлович был одним из немногих русских художников того времени, кто так часто изображал свою семью. Будучи открытым и добрым человеком, он старался проводить как можно больше времени со своими близкими, часто снимал жену, детей, друзей, любимые места, сцены из деревенской жизни. Нередко фотоаппаратом пользовались друзья, и тогда появлялись снимки Кустодиева с женой. Многие из них позже стали частью семейного



Б. М. Кустодиев. Купание коней. Российская империя. 1900-е — начало 1910-х. Желатиносеребряный отпечаток. 29,8 × 39,6 (лист); 23,6 × 35,1 (изображение). © РОСФОТО





Б. М. Кустодиев. Часовня на берегу реки Кутум в Астрахани. Российская империя, Астраханская губерния, Астрахань. Начало 1910-х. Желатиносеребряный отпечаток. 29,8 × 39,6 (лист); 23,4 × 31 (изображение). © РОСФОТО

альбома и служили вдохновением для живописных работ, когда болезнь вынудила его работать только в мастерской. Фотографии Кустодиева передают неповторимую атмосферу времени, в котором жил художник. На них можно увидеть Российскую империю начала XX века, пейзажи родной Астрахани и Костромской губернии, а также портреты его матери, брата, жены, сына, дочери, сестры его жены и, конечно, автопортреты. Неудивительно, что художник создал особенно много таких произведений в период семейной жизни с Юлией Евстафьевной Кустодиевой (урожденной Прошинской)<sup>2</sup>. С помощью фотографии автор мог зафиксировать те моменты, которые позже использовал в творчестве. За свою непродолжительную жизнь Кустодиев сделал множество снимков различных жанров — от архитектурных и природных пейзажей до бытовых сцен, создав уникальные композиции. Он много путешествовал по России и за ее пределами, стремясь сохранить память о городах и достопримечательностях не только как турист, но и как художник, что выразилось в поиске необычных ракурсов и деталей<sup>3</sup>.

На фотографиях Кустодиева преобладают портреты. Как ученик И. Е. Репина, индивидуальность каждого персонажа он показывал через взгляд, эмоции и настроение, уделяя внимание деталям — мимике, жестам, позам. При создании фотопортретов художник придерживался традиции русской реалистической школы, которая позволяет

передать сложное внутреннее состояние человека<sup>4</sup>. Желание выразить непосредственность природы в сочетании с живописностью приняло в работах Кустодиева новую, нетипичную для того времени форму<sup>5</sup>.

Среди портретов мастера значимое место занимают автопортреты, созданные не только в живописи и графике, в том числе в гравюре, но и в фотографии. Рассматривая работы в хронологическом порядке, можно увидеть, как менялась внешность автора и творческая манера. Это свидетельствует о саморефлексии художника и отражает его постоянное стремление к совершенствованию своего искусства<sup>6</sup>.

Отдельный интерес представляют фотопортреты Кустодиева, выполненные его супругой, запечатлевшие художника за работой на пленэре, во время отдыха с детьми и в заграничных поездках. Сравнивая автопортреты Кустодиева с работами жены, можно прийти к выводу, что любительские снимки Юлии Евстафьевны сделаны для семейного архива, а фотографии Бориса Михайловича носят своеобразный исследовательский характер, являясь актами самопознания.

Кустодиев также снимал сцены повседневности, свою семью и друзей, улавливал моменты истинной жизни, ее радости и горести и передавал их на фотографиях. Кустодиев работал по принципу: «Чем выдумывать всякие „сюжеты“ — нужно только брать из природы, которая бесконечно разнообразнее всего выдуманного»<sup>7</sup>.



Б. М. Кустодиев. Пятницкая башня Троице-Сергиевой лавры. Российская империя, Московская губерния, Сергиев Посад. Начало 1910-х. Желатиносеребряный отпечаток. 39,6 × 29,8 (лист); 31 × 23,5 (изображение). © РОСФОТО

Будучи мастером портретного жанра, Кустодиев запечатлевал членов своей семьи на протяжении трех десятилетий. Мать Екатерина, супруга Юлия, сын Кирилл и дочь Ирина представали в разных видах изобразительного искусства — живописи, графике, фотографии — в сценах повседневной жизни, а множество портретов детей можно рассматривать как своеобразную поэму о детстве.

Кустодиев, проводивший время как в Петербурге, так и в провинции, много путешествовавший по России и Европе, создавал галерею изображений людей разных слоев русского общества конца XIX — первой четверти XX века<sup>8</sup>. Моделями автора выступали представители творческой интеллигенции (художники, писатели, музыканты, режиссеры, актеры), соседи и знакомые. Но при этом лишь портреты родственников и близких друзей нашли отражение в его фотографической деятельности. Вероятно, это связано с тем, что памятные кадры не должны были стать со временем достоянием общественности, в отличие от художественных работ.

Важная часть фотонаследия Кустодиева — снимки семейной и творческой жизни в доме-мастерской «Терем» и в усадьбе Поленовых, расположенных в Костромской губернии. Обитель нашла отражение в произведениях художника как любимое и значимое место, ставшее семейным очагом и плодотворным местом для творчества. Здание «Терема» не сохранилось, поэтому о нем мы можем знать только по авторским изображениям.

Наиболее продуктивно в области портрета художник работал в 1903–1910-х годах, большое внимание уделяя жанровому искусству, которое стало основным направлением

его творчества. Недалеко от города Кинешмы Кустодиев впервые оказался в русской деревне и познакомился с укладом обычной крестьянской жизни. Он был глубоко впечатлен разноцветным зимним сельским базаром, который представлял собой настоящую палитру красок и обилие деталей быта<sup>9</sup>. Художник создавал большие полотна, переполненные энергией и национальным колоритом, стремился передать все богатство отечественной культуры и красоту русского народа.

В работах Кустодиева, посвященных насыщенной внешней стороне сельской жизни, мы можем наблюдать, как она превращается в нескончаемый праздник<sup>10</sup>. Спокойную будничность внутренней провинциальной жизни можно увидеть в произведениях, повествующих о времяпровождении семьи художника в усадьбе «Терем».

В фотографической деятельности творческий метод мастера отображен так же ярко, как в живописи и графике. В наследии Кустодиева мотив провинциального русского городка со всеми его характерными чертами — храмовой архитектурой, трактирами, торговыми лавками и пожарной каланчой, как и тема Масленицы, отражает национальные традиции. В противоположность Петербургу и крупным промышленным городам его глубинка всегда отличается добротой, искренностью и душевностью<sup>11</sup>.

На фотографиях храма Всемилового Спаса в Красных рядах в Костроме и Пятницкой башни Троице-Сергиевой лавры в Сергиевом Посаде церковные сооружения противопоставлены кричащим вывескам в торговых рядах. Схожие приемы использованы на снимках, запечатлевших дни праздничных гуляний — ярмарок, Масленицы и других важных календарных событий, которые Кустодиев связывал с природными явлениями, будь то морозный иней или яркие осенние цвета<sup>12</sup>.

Основу творчества художника всегда составляла реальная жизнь, в особенности в приволжской провинции<sup>13</sup>, а красота природы служила источником вдохновения. Он с удовольствием фотографировал живописные пейзажи, которые впоследствии отображал в произведениях. Астрахань, где Кустодиев родился и провел детство<sup>14</sup>, предстает большим торговым городом на Волге, к берегам которой пришвартованы груженные арбузами и дынями барки и рыбацкие судна. На снимке с берега реки Кутум открывается вид на главную достопримечательность города — кремль. По подобной композиции выполнена графическая работа «Красная флотилия под Астраханью» (1927).

Кустодиев при построении композиций жанровой живописи вписывал сюжет в пейзаж с церковной архитектурой на фоне набережной. Изображение окружающей среды гармонично интегрировано в городскую жизнь, так как для художника пейзаж никогда не был самостоятельным жанром, а всегда являлся частью сюжета произведения. Таким образом, художник создавал портреты и работы, посвященные праздничным гуляниям и купальщицам. Данный подход он применял также и в графике, и в фотографии.

При иллюстрации первого акта пьесы «Гроза» А. Н. Островского художник использовал этот прием как неотъемлемую составляющую произведений. Вся творческая деятельность Кустодиева тесно связана между собой и ориентирована на бытовой жанр<sup>15</sup>. На основе исторических и литературных источников, предметов искусства, свидетельств современников и своих впечатлений о реальной жизни художник создавал сюжеты, которые он считал собственным вымыслом, но которые на самом деле достоверно отражали русскую действительность<sup>16</sup>. Для Кустодиева также характерно использование



в произведениях буквенных обозначений, многократно встречающихся на ярмарочных вывесках, которые привлекают внимание зрителя и указывают на место действия. Художник употребляет название предметов продаваемой продукции, нередко обрывая их на полуслове.

Со временем его творчество претерпело значительные изменения<sup>17</sup>. Оно развивалось в двух основных направлениях. Одно представляло символическое обобщение образа Руси, где художник все больше абстрагировался от реальности. Другое направление было связано с изображением быта, воссозданием образа провинции, облика людей и городских площадей<sup>18</sup>.

Зачастую композицию или сюжет фотоснимка художник переносил в графические и живописные работы. Один из ярких примеров — автопортрет, созданный для галереи Уффици (1912)<sup>19</sup>. Благодаря эскизу можно увидеть, как Кустодиев внес корректировки в позу и свой внешний вид, а также изменил передний и задний планы. В этой работе он объединил портретный и бытовой жанры. Основой для автопортрета послужил снимок Пятницкой башни Троице-Сергиевой лавры. Композиция фотографии воплощена в графической работе «Красная башня Троице-Сергиевой лавры». Автор, не изменяя внутрикадровое пространство, придавал портрету индивидуальную творческую манеру и красочность. Данный случай прекрасно демонстрирует роль фотографии, которая послужила для Кустодиева отправной точкой к созданию большой работы. Также

стоит отметить, что в обоих произведениях Пятницкая башня изображена в ее первоначальном виде, еще не измененном после реконструкции в связи с пожаром 1920 года и реставрации 1960-х годов.

Как и многие художники, Кустодиев в творческих процессах прибегал к помощи натурщиков. Фотография с ее свойством моментальной фиксации наиболее подходит в качестве наброска будущей композиции при работе с обнаженной натурой. Мастер искал наиболее выразительные позы и фигуры при создании портретов и произведений, изображающих купальщиц, и именно в этой серии особенно заметна взаимосвязь между живописью, графикой и фотографией. В течение долгого времени художник был увлечен формированием эстетического представления о женском теле, выражением национального идеала женской красоты и созданием особого сексуального стандарта. Комплексный образ женской привлекательности развивался из персонажей «ярмарок» и «праздников», которые объединили в себе черты «крестьянок», «купчих» и «красавиц»<sup>20</sup>. Кустодиевские купальщицы, как любые героини его живописных и графических произведений, — пышущие красотой и здоровьем барышни, живущие в гармонии с природой и окружающим миром. Эти образы были вдохновлены народными песнями и былинами<sup>21</sup> и настойчиво пропагандировали новые стандарты женской красоты, противопоставляя их приторным моделям позднего салона и болезненным формам декаданса<sup>22</sup>.



Б. М. Кустодиев. Семья Кустодиевых у дома-мастерской «Терем». Российская империя, Костромская губерния, Маурино. Конец 1900-х — начало 1910-х. Желатиносеребряный отпечаток. 29,7 × 39,6 (лист); 23,5 × 30,6 (изображение). © РОСФОТО





Б. М. Кустодиев. Натурщица перед зеркалом. Российская империя, Санкт-Петербург. Конец 1900-х — начало 1910-х. Желатиносеребряный отпечаток. 39,6 × 29,7 (лист); 29,2 × 22,2 (изображение). © РОСФОТО

В серии фотографий жанра ню автору позировали дамы некустодиевского типажа. Художник, видоизменяя изображения, переносил их в свои работы, дорабатывая и мастерски вписывая фигуры в антураж. Примерами такого творческого метода могут служить фотография сидящей на столе модели и живописное произведение «Натурщица» с обнаженной женщиной на фоне ковра, а также графический лист «Купальщицы», на котором девушка заходит в воду. Героини изображены со спины, ярко выделены продольная линия позвоночника, ямочки

на поясице, волосы, собранные в пучок. При явной схожести поз поражает композиционное разнообразие работ. Нельзя сказать, что художник использовал фотографию как второстепенный элемент творчества. Прекрасной иллюстрацией тщательно продуманных кадров может быть снимок обнаженной натурщицы, стоящей перед зеркалом спиной к зрителю. Спина — символ закрытости и нежелания общения, но при этом может обозначать уязвимость и незащищенность. Отражение в зеркале — символ второго «я», ведущий во внутренний мир человека. Художник композиционно выстраивает линию закрытой позы и нагой откровенности как аллегория на самопознание и кажущуюся двойственность, правду на которую проливает свет из окна.

Особое внимание художник уделял игре света и тени, орнаментам и тонким деталям предметов, которые отличаются удивительной четкостью и яркостью. Исследуя фотографии с обнаженной натурой, можно предположить, что на снимках запечатлена одна и та же модель, вероятно супруга автора. Сравнивая интерьер помещения и семейный портрет Кустодиевых 1913 года, можно сделать вывод, что данная серия снимков была выполнена в его петербургской квартире-мастерской, в которой художник проживал с семьей в 1907–1915 годах. Из этого следует, что Юлия Кустодиева была любимой моделью и музой автора на протяжении всей жизни.

Фотографии из коллекции Бориса Кустодиева позволяют нам увидеть его быт и окружение, передают атмосферу времени и места, в которых мастер работал. Он умел зафиксировать моменты повседневности, а также важные события и людей, которые влияли на его творчество.

Увлекательное и уникальное явление в деятельности художника — снимки позволяют взглянуть на мир его глазами, отметить талант и способность выражать прекрасное. Кустодиев тщательно продумывал композиции и впоследствии зачастую переносил их в графику и живопись.

Творческие поиски привели художника к новому способу общения со зрителем на языке фотографии, технические возможности которой открывали новые способы самовыражения. Используя игру контрастов черного и белого цветов, света и тени, он создавал яркие и запоминающиеся образы.

В заключение можно сказать, что Борис Кустодиев — универсальный художник, выразивший свое видение мира не только в живописи и графике, но и в фотографии. Транслируя мысли и эмоции автора, снимки открывают новые аспекты его художественного мастерства.

<sup>1</sup> Ватаман В. П. Борис Кустодиев — фотограф // Борис Кустодиев. 1878–1927. Живопись. Графика. Фарфор. Фотография: каталог выставки / сост. К. В. Березовская, К. В. Ремизова. СПб., 2020. С. 146.

<sup>2</sup> Эткинд М. Г. Борис Кустодиев. М., 1982. С. 17.

<sup>3</sup> Ватаман В. П. Указ. соч. С. 145.

<sup>4</sup> Саутин Н. А. Борис Михайлович Кустодиев. 1878–1927. Л., 1987. С. 9.

<sup>5</sup> Гоголицин Ю. М. Борис Кустодиев — живописец и график // Борис Кустодиев. 1878–1927. Живопись. Графика. Фарфор. Фотография... С. 6.

<sup>6</sup> Круглов В. Ф. Кустодиев: между лирикой и гиперболой // Борис Михайлович Кустодиев. К 125-летию со дня рождения. СПб., 2003. С. 24.

<sup>7</sup> Эткинд М. Г. Борис Михайлович Кустодиев. Л., 1968. С. 14–15.

<sup>8</sup> Круглов В. Ф. Указ. соч. С. 22.

<sup>9</sup> Эткинд М. Г. Борис Михайлович Кустодиев. С. 14.

<sup>10</sup> Борис Кустодиев и художники Поволжья: каталог выставки / сост. К. В. Березовская. СПб., 2007. С. 5.

<sup>11</sup> Круглов В. Ф. Указ. соч. С. 40.

<sup>12</sup> Соколов М. Н. Борис Кустодиев. М., 2007. С. 42.

<sup>13</sup> Саутин Н. А. Указ. соч. С. 6.

<sup>14</sup> Турков А. М. Борис Михайлович Кустодиев: биография отдельного лица. М., 1986. С. 5.

<sup>15</sup> Лебедева В. Е. Борис Кустодиев. М., 1997. С. 41.

<sup>16</sup> Докучаева В. Н. Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве. М., 1991. С. 60.

<sup>17</sup> Лебедева В. Е. Указ. соч. С. 46.

<sup>18</sup> Докучаева В. Н. Указ. соч. С. 12.

<sup>19</sup> Лебедевский М. С. Портреты Кустодиева. М., 2013. С. 20.

<sup>20</sup> Саутин Н. А. Указ. соч. С. 59.

<sup>21</sup> Гоголицин Ю. М. Указ. соч. С. 7.

<sup>22</sup> Северюхин Д. Я. Эротические аккорды в искусстве Бориса Кустодиева // Борис Кустодиев. 1878–1927. Живопись. Графика. Фарфор. Фотография... С. 134.

В. Н. Петрова, М. В. Черкасова

## Использование фотоизображения в качестве основы для живописи русских художников второй половины XIX — начала XX века (из собрания Русского музея и частных коллекций)

Тема настоящей статьи возникла в результате многолетнего изучения произведений живописи и графики в отделе технологических исследований Государственного Русского музея. Исследование под микроскопом, в инфракрасной области спектра, а также анализ состава пигментов позволяют обнаружить скрытые красочным слоем картины нижележащие изображения и подготовительный рисунок. Перед нами возникла задача выявить обычными технологическими методами исследования не подготовительный рисунок, а фотографический отпечаток и убедительно доказать его наличие, особенно в тех случаях, когда визуально он не виден.

В первой четверти XIX века для копирования и тиражирования живописных изображений применялись такие техники, как гравирование и литографирование. К этому времени относится появление так называемой «венки», которая представляла собой офорт или раскрашенную литографию, наклеенную на жесткую основу в виде доски или картона. Это могли быть литографии с портретов, пейзажей или натюрмортов, обычно небольших размеров, которые раскрашивали акварелью или масляной краской. Термин «венка» особенно популярен среди антикваров и коллекционеров, его происхождение традиционно связывают с названием города Вены, где подобные произведения изготавливали в большом количестве. Впоследствии с появлением бумажных фотоотпечатков этот термин стали применять и к раскрашенным фотографиям. Следует отметить, что в искусствоведческой литературе термин «венка» практически не встречается.

Согласно нашим исследованиям, самым ранним случаем использования литографии для тиражирования были портреты, исполненные маслом в мастерской английского художника Джорджа Доу (George Dawe)<sup>1</sup>. Известно, что портреты императорских особ для различных присутственных мест писали в большом количестве. Одними из первых, кто придумал наносить изображение на грунтованный холст при помощи литографии для ускорения процесса написания картины, были Джордж Доу и его мастерская, работавшая в Санкт-Петербурге в 1820-х годах. Визуальное исследование в микроскоп и дальнейшее изучение в инфракрасной области спектра помогли определить, что три близких по композиции портрета императора Александра I из собрания Государственного Русского музея<sup>2</sup> были написаны поверх одного и того же литографического изображения с известного «Портрета императора Александра I с треуголкой в руке» кисти Д. Доу (оригинал 1825 года)<sup>3</sup>. Характерное для литографии печатное зерно хорошо видно на макроснимках глаз Александра I, а также в тех местах, где слой краски наиболее тонкий. Из архивных и литературных источников известно, что мастерская Доу использовала печатные изображения под живопись<sup>4</sup>, но впервые в процессе изучения картин технологическими методами удалось получить очевидные доказательства. Во второй четверти XIX века успешное развитие фотографических технологий

способствовало появлению первых фотографий на бумаге, что дало возможность художникам активно применять эти достижения в творческом процессе.

История исследования одного портрета кисти художника Пимена Никитича Орлова позволила определить, возможно, самый ранний для России случай использования фотографии в качестве основы для живописи. В 2018 году в отдел технологических исследований Русского музея поступил на изучение из частного собрания «Портрет итальянки с карнавальной маской» (Дерево, масло. 38,5 × 30). По наличию на картине слева внизу остатков подписи и даты: «П.О... 1855» — владельцы высказали предположение об авторстве П. Н. Орлова. Портрет сразу заинтересовал своим внешним видом и состоянием сохранности: не подделка ли это?

Для сравнения с исследуемой картиной из фондов живописи была взята аналогичная по композиции работа П. Н. Орлова «Итальянка в ложе с маской в руке»<sup>5</sup>. Эта небольшая по размеру работа 18,2 × 13,9 согласно каталожным данным написана масляными красками на бумаге и имеет авторскую подпись: «П. Орловъ 1856 Римъ». Картина была смонтирована в конверт, с тыльной стороны которого сохранились наклейки. Надпись «СП 1928» свидетельствовала о поступлении в 1928 году из Шуваловского особняка в собрание Русского музея. Таким образом, и авторская подпись художника П. Орлова, и хорошее происхождение свидетельствовали о подлинности произведения. Однако при изучении красочной поверхности под микроскопом был обнаружен слой фотоэмульсии. Светло-коричневый отпечаток изображения (возможно, альбуминовая печать) особенно хорошо заметен в местах, не покрытых красочным слоем, там, где использован белый цвет бумаги. В инфракрасной области спектра фотоизображение оказалось практически прозрачным (в отличие от литографической печати). На инфракрасном снимке хорошо видны только написанные масляными красками сажая черная маска и зрачки глаз. Элементный анализ не покрытых живописью участков основы показал наличие золота в небольших количествах, что характерно для альбуминовых отпечатков и подтверждает наше предположение (после промывки отпечаток обрабатывали в вирулирующих растворах золота). В результате изображение альбуминовых отпечатков состояло не из серебра, а из заместившего его золота, придававшего изображению контраст и приятный оттенок<sup>6</sup>.

Возможно, это была та самая авторская копия с картины «Карнавал», про которую П. Н. Орлов, находясь в Риме, в 1856 году сообщал в письме профессору Академии художеств В. И. Григоровичу, историку искусства и издателю «Журнала изящных искусств»: «Примите, Василий Иванович, старой мой долг в альбом Ваш и не гневайтесь, что такую безделицу посылаю; это боцето<sup>7</sup> с картины, которую теперь послал в Совет Импер. Академии, хотел было окончить для Вас хорошенько, но глазам больно, слишком все мелко»<sup>8</sup>. Таким образом, эта небольшая работа, в основе которой фотография с оригинальной картины, имеет





П. Н. Орлов. Итальянка в ложе с маской в руке. Слева внизу: П. Орловъ 1856 Римъ. 1856. Фотоотпечаток, наклеенный на картон, масло. 18,2 × 13,9. ГРМ. Ж-3556. © Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный Русский музей»



П. Н. Орлов. Итальянка в ложе с маской в руке. 1856. Макросъемка фрагмента рукава со следами фотоизображения. © Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный Русский музей»

художественную ценность как авторское произведение, а также дает представление об утраченной картине кисти П. Н. Орлова «Карнавал» («Итальянка на балконе во время карнавала»). Что касается работы из частного собрания, поступившей на исследование, то ее состояние сохранности не позволяет увидеть в ней шедевр П. Н. Орлова,

подаренный им императору. О картине в свое время писал архитектор Алексей Александрович Авдеев, видевший ее в 1856 году на выставке Общества любителей изящных искусств в Риме: «В этой небольшой головке г. Орлов... далеко превзошел все, что нам известно из произведений его кисти... Головка, им написанная, наравне с дорогою галантерейною вещицею, может служить лучшим украшением кабинета самого роскошного»<sup>9</sup>.

Рассмотрим еще один случай использования фотографии для написания небольшого овального портрета императора Александра II из собрания Русского музея, с подписью Ивана Николаевича Крамского<sup>10</sup> слева над плечом вдоль края. В данном случае необходимо было найти технологические аргументы для подтверждения авторства И. Н. Крамского. При исследовании под микроскопом выяснилось, что это раскрашенная фотография, отпечаток которой можно увидеть при увеличении в 25 раз. К тому же в процессе исследования пигментов методом рентгенофлуоресцентного анализа было обнаружено присутствие серебра, находившегося в слое фотоэмульсии.

Известно, что до поступления в Академию художеств молодой И. Н. Крамской подрабатывал ретушированием снимков в фотоателье Ивана Федоровича Александровского и выполнял заказы фотографа и художника Андрея (Генриха Йоганна) Ивановича Денъера. Однако подпись «И. Крамской» на портрете выглядела как поздняя и вызывала большие сомнения в аутентичности. На оборотной стороне работы видны надписи карандашом: старая — «Н. Лавровъ» и ниже современная длинная надпись — «Маслянн. краск. портрет Имп. Алекс. II. Работа Крамского» (под ней читается затертая фамилия — «Лаврова»). Наличие креста «За службу на Кавказе» (не ранее 1864 года) и отсутствие ордена «За заслуги» (Pour le Mérite) — высшей военной награды Пруссии, полученной Александром II в 1869 году, позволили датировать работу между 1864 и 1869 годами, что соответствовало и результатам исследования пигментов.

В процессе поиска аналогичных изображений Александра II, как в живописи, так и в фотоотпечатках, было обнаружено, что в 2022 году ГМП «Исаакиевский собор» приобрел аналогичный портрет Александра II в овале, написанный акварелью, с подписью художника Алексея Ивановича Стрелковского<sup>11</sup> и датой «1866 год» (возможно, тоже написан по фотографии?). Сохранилось несколько фотоизображений Александра II в форме лейб-гвардии гусарского полка, а также близкие по композиции живописные портреты Александра II (1860-х годов) кисти Егора Ивановича Ботмана и Николая Андреевича Лаврова<sup>12</sup>. Таким образом, определение автора в нашем случае оказалось затруднительным, а прототипом для многих схожих по композиции портретов явно была фотография императора, сделанная с натуры. Среди многочисленных фотографов в 1860-е годы наиболее известны были Андрей Иванович Денъер и Сергей Львович Левицкий. Но если А. И. Денъер в это время уже имел звание фотографа Его Императорского Величества, то С. Л. Левицкий только просил о получении его в 1877 году<sup>13</sup>. Можно предположить, что именно фотография А. И. Денъера была использована в нашем случае для написания портрета Александра II.

Рассмотренные выше произведения небольшого формата относятся к раннему периоду развития фотографии, когда для съемки использовали мокрый коллодионный процесс, а отпечатки на альбуминовой бумаге осуществляли контактным способом с коллодионного стеклянного негатива. 1870-ми годами датируется «Нижегородский альбом» фотографа и художника Андрея



Осиповича Карелина. Из архивных и литературных источников известно, что крупноформатные листы с видами Нижнего Новгорода были расписаны акварелью по фотографиям. Делал снимки фотохудожник Карелин, а расписывал знаменитый художник-пейзажист Иван Иванович Шишкин.

В это время существовал и сухой коллодионный процесс, позволявший брать запас готовых фотопластинок даже в длительные экспедиции. Сухие коллодионные пластины обладали очень низкой светочувствительностью, недостаточной для портретирования, но давали возможность снимать неподвижные объекты — пейзажи и архитектуру. Возможно, А. О. Карелин пользовался именно этим способом съемки. Произведения из «Нижегородского альбома» представляют собой синтез искусства светописа и живописи, когда фотографический снимок, являющийся основой, специальным способом был снят и подготовлен для дальнейшей работы акварелью.

Альбом с 23 акварелями, изображающими виды и типы Нижнего Новгорода, поступил из Эрмитажа и хранился ранее в бронекладовой Русского музея ввиду наличия серебряного футляра. Девятнадцать акварелей принадлежат кисти И. И. Шишкина и четыре — А. О. Карелину, соученику И. И. Шишкина по Академии художеств. Акварели отличаются тематикой: преобладающая группа — это архитектурно-пейзажные мотивы, которые исполнены И. И. Шишкиным, и четыре, изображающие типы населения, выполнены и подписаны А. О. Карелиным. Две акварели Шишкина имеют подписи, а одна — дату «1870». Акварели по исполнению и цветовому звучанию близки масляной живописи, как и у многих художников второй половины XIX века. Однако в творчестве И. И. Шишкина «Нижегородский альбом» — единственная серия акварелей.

В историю возникновения альбома вносит ясность хранящееся в Российской национальной библиотеке письмо Карелина от 31 октября 1898 года племяннице и биографу Шишкина Александре Тимофеевне Комаровой: «...в 1870 году... мне было поручено нижегородским дворянством исполнить акварелью по фотографии виды и типы для альбома, который был поднесен Государю Императору, и стоит этот альбом больше 10 тысяч рублей — около 7 тысяч стоили серебряные эмалированные крышки (ящик) с виньеткой — заглавным листом, исполненным Н. Д. Дмитриевым-Оренбургским. Эмалированное серебро было исполнено по рисунку академика Л. В. Дала. Все вышеизложенное достаточно объясняет, что я не мог удовлетвориться раскраской фотографий, а сделав слабые отпечатки на ватманской бумаге, отправился в Петербург за художником-пейзажистом. Шишкин решительно отказался принимать на себя этот труд, говоря, что акварелью никогда и ничего не делал, и мне стоило большого труда убедить его... Ну, сказал он, подумав, будем служить Государю, будем учиться работать акварелью, две, три вещи испорчу, а там, Бог даст, и пойдет дело на лад. И действительно, пошло на лад. Первая же вещь, сделанная им, была совершенно хороша, а о последующих и говорить нечего... Государь был в восторге от его акварелей, а министр Тимашев верить не хотел, что они сделаны по фотографии». В заключение Карелин пишет: «Если суждено будет акварелям Шишкина появиться в каком-нибудь музее, то прошу Вас посоветовать все типы, сделанные мной, предать сожжению»<sup>14</sup>.

При визуальном исследовании этой группы из 19 акварелей действительно довольно трудно увидеть, что они выполнены по фотоотпечатку на ватмане с

использованием акварели, белил и графитного карандаша. Лишь при исследовании под микроскопом с трудом обнаруживаются слабые контуры фотоотпечатка светло-коричневого или желтоватого тона, иногда более темные. Но следует отметить, что видимые под микроскопом пятна фотоотпечатка не имеют зерна, присущего почти любым красочным составам, в основе которых всегда присутствует растертый пигмент, чьи частицы видны при увеличении.

Процесс подготовки ватмана и стекол для создания фотографий интересно описан у Федора Афанасьевича Фомина, работавшего у Карелина в 1881–1888 годах, — он был невероятно сложным. Так, ватман на одну минуту погружали в смесь взбитой в пену воды, спирта, хлористого аммония и свежего белка (альбумина). Затем осторожно вытягивали на веревку для высыхания и далее для просушки заворачивали на скалку и разрезали на листы нужного размера. Такая бумага летом хранилась 2–3 дня, а зимой 10–14 дней<sup>15</sup>.

Среди акварелей И. И. Шишкина из альбома присутствуют панорамы, состоящие из нескольких соединенных листов. Таким образом, были использованы три или четыре стекла. И. И. Шишкин работал с отпечатками, далее панорама склеивалась так, чтобы ее можно было развернуть.

Изображение имеет очень слабый контраст и на некоторых листах полностью скрыто живописью. Например, на листе с названием «Китайские ярмарочные ряды»<sup>16</sup> местами можно увидеть в нижнем слое фотографию, которая является подготовительным этапом в разработке окончательной композиции. Карандашный рисунок на отдельных фрагментах свидетельствует о том, что И. И. Шишкин вносил изменения прямо по фотографии. В данном случае такие методы исследования, как рентгенофлуоресцентный анализ и изучение в инфракрасной области спектра, оказались неэффективными для выявления наличия фотографического изображения. Начиная с 1871 года применение желатина стало крупным шагом в дальнейшем развитии фотографии и дало толчок к промышленному изготовлению фотоматериалов. Совершенствование техники фотографирования и множество появившихся новых методов печатного тиражирования изображений привели к общедоступности репродукций хорошего качества, копирующих популярные произведения живописи и графики. Это способствовало распространению так называемой «венки» на художественном рынке России в последней четверти XIX — начале XX века, так как цветную картинку, раскрашенную по печатному изображению, нанесенному практически на любую основу (в том числе и на холст), можно было купить относительно недорого. Рассмотрим несколько примеров подобных произведений, поступавших в разное время на исследование в Русский музей.

Старая желатиновая фотография размером 36 × 59 см с изображением всем известной картины И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»<sup>17</sup> была раскрашена акварелью в конце XIX — начале XX века. Среди мастеров, работавших по раскрашиванию фотографий, были как неизвестные студийные ретушеры, так и знаменитые художники. Цвет в фотографии позволял делать ее похожей на живопись или акварель. Множество фотостудий работало в этой области. В зависимости от прихоти заказчика стиль раскрашивания менялся — от благородных и изысканных акварелей для дворянских семейств до заказов простых горожан. В данном случае рассматриваемая желатиновая фотография очень приблизительно пройдена графитом по контурам. Рисунок робкий, его характер имеет любительские черты — «замученные» и затертые повторы по одному



И. И. Шишкин, А. О. Карелин. Китайские ярмарочные ряды. Бумага, акварель. 39 × 50,6. ГРМ. № РБ 1 5092.  
© Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный Русский музей»



И. И. Шишкин, А. О. Карелин. Китайские ярмарочные ряды. Фрагмент с видимым фотоотпечатком. © Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный Русский музей»

и тому же контуру. Раскрашенный слой с киноварью, графитом и лаком можно датировать концом XIX — первой четвертью XX века. Особый интерес представляет случай с картиной «Улица восточного города»<sup>18</sup>, которая поступила на исследование в 2008 году как произведение Василия Федоровича Тимма — известного русского живописца и графика, баталиста и литографа, иллюстратора и издателя «Русского художественного листка». Исследование показало, что картина была написана по фотоотпечатку, но лишь спустя 15 лет удалось случайно обнаружить во французском альбоме Terre Sainte цветную печатную иллюстрацию, сделанную по оригинальной фотографии Луиджи Фиорилло (Luigi Fiorillo) в конце XIX века<sup>19</sup>. Таким образом, авторство В. Ф. Тимма полностью исключается.

К началу XX века репродукционные технологии позволяли делать отпечатки большого формата и переносить их на различные основы. Способы увеличения фотоизображений и печати их на холстах описаны в разных периодических журналах по фотографии, например в «Фотографическом обозрении» и «Фотографическом ежегоднике П. М. Дементьева», о которых упоминает Е. В. Нестерова в своей статье<sup>20</sup>. Также автор подробно рассказывает об использовании Генрихом Ипполитовичем

Семирадским фотографии в процессе написания картин и в качестве основы для копирования своих произведений. Самое крупноформатное произведение, написанное по фотографии, было исследовано в 2020 году. Это полотно размером 257 × 380 см, подписанное Исааком Израилевичем Бродским «II конгресс Коминтерна (Торжественное открытие второго конгресса Коминтерна во дворце имени Урицкого (бывшем Таврическом))», из собрания Русского музея. Картина была завернута на вал и так хранилась долгое время. Когда ее развернули и стали исследовать, то обнаружилось, что это раскрашенный желатиносеребряный отпечаток. Оригинальное произведение находится в Государственном историческом музее, датируется 1920–1924 годами, его размеры еще больше — 320 × 532 см, и на нем изображено около 600 человек<sup>21</sup>. В результате проведения ИК-спектроскопии с преобразованием Фурье картины из Русского музея были определены следующие составляющие красочного слоя: натуральное масло, меловой грунт с животным клеем и следами воска, а также желатиновая эмульсия. Известно, что И. И. Бродский неоднократно использовал фотопечать в качестве основы при создании ряда работ, изображающих В. И. Ленина, например картины «Великий Октябрь», где вождь изображен на фоне Смольного собора<sup>22</sup>. В последнем рассмотренном

случае удивляют размеры фотоотпечатка, сделанного с оригинального произведения И. И. Бродского. В Музее В. И. Ленина (филиал Государственного исторического музея в Москве), где хранится оригинальная картина, находятся фотографии, сделанные в 1920-х годах Виктором Карловичем Буллой, который после революции стал штатным фотографом Смольного и автором многочисленных портретов В. И. Ленина. Возможно, именно фотоснимок В. К. Буллы был использован для создания копии.

Рассмотренные случаи использования фотографических снимков для написания картин, как в живописи, так и в графике, свидетельствуют о тесной взаимосвязи фотографии и живописных искусств во второй половине XIX — начале XX века. Однако необходимо различать произведения, написанные по фотографиям, и выделять подобные работы в отдельную категорию с характерными для них особенностями и «упрощенной» техникой исполнения. В зависимости от времени создания этих работ менялся химический состав не только художественных красок, но и фотоматериалов, и с учетом характера основы (наличие фотопечати) наиболее эффективными методами изучения оказались макросъемка фрагментов, микроскопическое исследование, а также определение состава пигментов методами рентгенофлуоресцентного анализа и ИК-спектроскопии с преобразованием Фурье.

<sup>1</sup> Петрова В. Н. Секреты мастерской Джорджа Доу. Раскрашенные литографии как способ тиражирования портретов // Страницы истории отечественного искусства: сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, Санкт-Петербург, 2016). СПб., 2017. Вып. XXVIII. С. 113–120.

<sup>2</sup> Д. Доу. Портрет Александра I. Холст, масло. 88 × 60. Справа внизу: Geo: Dawe R. A. Pinx it 1826. Государственный Русский музей (ГРМ). ЖБ-619; Неизвестный художник. Портрет императора Александра I. Холст, масло. 88 × 60. ГРМ. Ж-10217; Д. Доу. Портрет императора Александра I на фоне Камероновой галереи. Холст, масло. 87,5 × 61. Справа внизу: Geo: Dawe R. A. Pinx: 1826. ГРМ. Ж-6348. См.: Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания. Живопись. В 15 т. Первая половина XIX века (А–И). СПб., 2002. Т. 2. С. 174–176. № 524, 528.

<sup>3</sup> Ренне Е. П. Британская живопись XVI–XIX веков: каталог коллекции. СПб., 2009. С. 95. № 38.

<sup>4</sup> ВА ГРМ. Ф. 71. Д. 22. Копия записки «О предосудительных поступках английского художника Дова» из архива ОПХ (Общества поощрения художников).

<sup>5</sup> П. Н. Орлов. Итальянка в ложе с маской в руке. Бумага на картоне, масло. 18,2 × 13,9. Слева внизу: П. Орловъ 1856 Римъ. См.: Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания. Живопись. В 15 т. Вторая половина XIX века (Н–Я). СПб., 2017. Т. 7. С. 24.

<sup>6</sup> Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках. СПб., 2013. С. 22.

<sup>7</sup> В переводе с испанского *boseto* означает эскиз или набросок.

<sup>8</sup> Пенсионер Пимен Орлов — художник «высочайших особ» // С. С. Степанова, А. А. Погодина. Рим. Русская мастерская. М., 2017. С. 278.

<sup>9</sup> Там же. С. 275.

<sup>10</sup> Неизвестный художник (И. Крамской?). Портрет императора Александра II. Бумага на картоне, масло. 20,5 × 16,5. Подпись слева вдоль края на фоне: И. Крамской. ГРМ. КПВХ-3253.

<sup>11</sup> А. И. Стрелковский. Портрет Александра II. 1866. Бумага, акварель. ГМП «Исаакиевский собор». URL: <https://cathedral.ru/en/posts/09-11-2022-3> (дата обращения: 07.02.2024).

<sup>12</sup> Н. А. Лавров. Портрет императора Александра II в форме лейб-гвардии саперного батальона. Холст, масло. 89 × 75. ФГБУК «Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи». КП 2804.

<sup>13</sup> Аветян Н. Ю. Портреты Александра II работы фотографа С. Л. Левицкого // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2011. № 127. С. 191–195.

<sup>14</sup> РНБ. Ф. 861. Шишкин. № 177.

<sup>15</sup> Жадаева Н. Ф. Воспоминания об А. О. Карелине // Андрей Карелин. Портрет в интерьере / сост. Т. Г. Сабурова. М., 2006. С. 35.

<sup>16</sup> А. О. Карелин, И. И. Шишкин. Китайские ярмарочные ряды. Лист из Нижегородского альбома. Бумага, акварель, графитовый карандаш, белила, лак. 39 × 50,6. ГРМ. РБ-15092.

<sup>17</sup> Неизвестный художник. Казаки пишут письмо турецкому султану (копия с картины И. Е. Репина. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Холст, масло. 203 × 358. 1880–1891. Ж-4005. Государственный Русский музей). Бумага на картоне, акварель, белила. 36 × 59. Частное собрание.

<sup>18</sup> Неизвестный художник конца XIX века (В. Ф. Тимм?). Доска, масло. 27,5 × 21. Частное собрание.

<sup>19</sup> Terre Sainte. Sites et Monuments. D'après les clichés photographiques de M. M. Fiorillo / ed. by L. Boulanger. Paris, 1896. CXXXII. Bethléem. Une Rue. URL: [https://ic.pics.livejournal.com/watermelon83/60539528/9742088/9742088\\_original.jpg](https://ic.pics.livejournal.com/watermelon83/60539528/9742088/9742088_original.jpg) (accessed: 08.02.2024).

<sup>20</sup> Нестерова Е. В. Некоторые аспекты творческого метода Г. И. Семирадского. Художник и фотография // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства: материалы XX науч. конф. М., 2016. С. 89.

<sup>21</sup> И. И. Бродский. II конгресс Коминтерна (Торжественное открытие второго конгресса Коминтерна во дворце имени Урицкого (бывшем Таврическом)). 1924. Холст, масло. 320 × 532. Государственный исторический музей. Общий вид. URL: <https://lenin.shm.ru/255-2/> (дата обращения: 20.02.2024).

<sup>22</sup> Рустамова И. В., Шумихин К. В. Опыт использования фотографии в живописной практике на рубеже XIX–XX веков на материале исследований в Третьяковской галерее // Реставрация, консервация, исследования: науч.-практ. конф. имени А. П. Ковалева. М., 2019. С. 152.



К. Ю. Соловьева

## К истории коллекции раскрашенных фотографий Торвальда Митрейтера (по материалам собрания Российского этнографического музея)

На многие проекты 1870–1890-х годов, связанные с визуальной репрезентацией культуры народов Российской империи, и прежде всего традиционного костюма как одного из самых определяющих ее компонентов, напрямую или опосредованно оказала влияние Всероссийская этнографическая выставка 1867 года. Именно она стала первым отечественным опытом в показе культуры славян Европы и познакомила «русскую публику с населением России в антропологическом и этнографическом отношении»<sup>1</sup>.

В период ее подготовки в рамках общей научной концепции (представить главнейшие «племена, населяющие Россию и соседние с нею Славянские земли»<sup>2</sup>) было реализовано немало новаторских для своего времени идей, касающихся технологий и художественных решений, начиная от оформления общего выставочного пространства в едином стиле и заканчивая мельчайшими проработанными деталями в каждом разделе. Впервые работа над одной темой (созданием визуальных образов) была объединена усилиями ученых, художников, скульпторов,

фотографов. Результатом такого беспрецедентного по своему масштабу сотрудничества, а точнее, сотворчества явились экспонировавшиеся на выставке в трехмерных (на манекенах) и плоскостных (на фотографиях) изображениях этнографические образы мужчин, женщин, детей в традиционной повседневной, праздничной и обрядовой одежде, привлекая внимание огромного количества посетителей и обусловившие несомненный ее успех. Выставка актуализировала и значение фотографии в самых разных направлениях — научном (как документальный и достоверный источник), историко-культурном (как отражение определенных социально-политических и общественных процессов), визуальном (как специфическая возможность производить и воспроизводить изображения в новых образах) и, наконец, художественном (как отражение таланта и видения фотографа).

После ее окончания внушительная этнографическая коллекция была безвозмездно передана «в собственность Московского публичного музея с наименованием „Дашковским этнографическим музеем, устроенным при содействии Императорского общества любителей естествознания при Московском университете“»<sup>3</sup> с отдельным «для него хранителем, каковым был назначен один из деятельнейших членов выставочного комитета Н. Г. Керцелли»<sup>4</sup>. Известный ученый и хранитель музея с 1897 года Н. А. Янчук в историческом очерке о Дашковском этнографическом музее сообщал в 1912 году, что после окончания выставки в музей «поступило до 160 русских и славянских костюмов, около 1200 других предметов домашнего быта и обстановки, около 300 разных моделей и около 2000 фотографий, картин и рисунков этнографического характера»<sup>5</sup>. В 1867 году собрание музея также пополнилось коллекцией манекенов «типов русских, инородцев и славян в полном одеянии, в числе 274» в исполнении лучших на тот момент скульпторов-художников, и, по мнению Н. А. Янчука, особенно они составляли «самое ценное и оригинальное в этом обширном выставочном материале»<sup>6</sup>. Данная публикация посвящена истории альбома Торвальда Андреевича Митрейтера в виде коллекции отдельных листов раскрашенных фотографий, на которых запечатлены экспонировавшиеся на Всероссийской этнографической выставке 1867 года манекены в виде этнографических образов, как не имеющего аналогов отечественного проекта, до сих пор известного отдельными сюжетами, опубликованными в научно-популярных изданиях и на интернет-ресурсах<sup>7</sup>.

Найденные нами достаточно разрозненные и скудные по информативности в научной и справочной литературе сведения не позволяют хронологически точно восстановить историю формирования коллекции. Однако если в дополнение к ним проанализировать доступные для изучения материалы коллекций музеев и частных собраний, то становится совершенно очевидно, что созданию альбома предшествовала огромная работа по поиску визуального решения, и это дает возможность достаточно достоверно реконструировать основные этапы работ над



Т. А. Митрейтер. Венская фотография. Манекен крестьянки Верх-Инвенской волости в старинном наряде. 1880-е. Однослойная печать, акварель. 23,3 × 17,5. РЭМ 8764-1286. © Российский этнографический музей

его составлением. Здесь мы вновь должны обратиться к истокам — истории Всероссийской этнографической выставки 1867 года в контексте задач, которые были поставлены перед принимавшими участие в ее подготовке и экспозиционном решении профессиональными художниками и скульпторами, и установить, как это повлияло на создание альбома, посвященного манекенам.

На подготовительном этапе Всероссийской этнографической выставки среди обязательных условий, обозначенных в специально подготовленной секретарем комитета Н. К. Зенгером и изданной в 1865 году «Инструкции для художников», указывались тщательность «на основании... научных сведений о племени» и художественность, необходимость предоставления эскиза для утверждения, поскольку антропологически точно выполненные «фигуры по большей части будут костюмированы так, что только голова и руки будут составлять в каждой фигуре главную задачу художника»<sup>8</sup>. Несколько пунктов инструкции были посвящены задачам, которые должны быть решены художниками: «головы, выполняемые художником для фигур, должны представлять верные портреты лиц, характеристических для данного племени... должны быть вылеплены по маскам, снятым с представителей племени, или же по фотографиям. <...> Головы должны быть сделаны из папье-маше. <...> В отношении выражения лица... желательнее правдивое, соответствующее действительным условиям характера племени выражение, в котором художник не украсил бы естественные черты данного лица и не уклонился бы от типичности»<sup>9</sup>. Особо подчеркивалось, что «комитет считает нужным обратить внимание художников также на то обстоятельство, что фигуры и группы с выставки поступят в постоянный музей. Драпировку костюмов на манекенах и окончательную позировку фигур комитет считает нужным поручить также... художникам. <...> Сведения для расположения частей костюма доставляет комитет»<sup>10</sup>.

В соответствии с условиями комитет предлагал художникам представить «образец своей работы, а именно: голову для какой-либо фигуры», дополненную манекеном, и эскиз группы, в состав которой она должна была входить; отдельно указывалось обязательное соблюдение не только перечисленных условий, но и сроков в случае получения заказов на каждую отдельную группу (в случае их нарушения неустойка составляла ½ цены заказа). Художники, согласные с условиями, были обязаны их подписать. Таким образом, уже на первоначальном этапе были сформулированы базовые принципы изготовления манекенов как ключевой основы будущего выставочного проекта: научная достоверность, визуальная подлинность и художественность. И эта задача была блестяще решена.

С января 1865 года на заседаниях комитета выставки началось активное обсуждение технологии изготовления манекенов и их предварительного бюджета: в качестве «специалиста-художника» был приглашен профессор кафедры скульптуры Московского училища живописи, ваяния и зодчества, академик Императорской Академии художеств Н. А. Рамазанов, назначенный позже ответственным «по скульптурному отделению»<sup>11</sup>. Первоначально предполагалось изучить технологию, сняв слепки с экспонировавшихся в 1851 году манекенов на Всемирной выставке в Хрустальном дворце в Лондоне, но из-за сложности ее реализации решили делать своими силами. В качестве предпочтительной основы для создания эскизов в виде вылепленных из глины голов Н. А. Рамазанов предложил «воспользоваться фотографическими портретами с натуры»<sup>12</sup>. Опубликованные в 1878 году протоколы



Т. А. Митрейтер. Венская фотография. Манекены крестьянок Рязанского и Сапожковского уездов Рязанской губернии. 1880-е. Однослойная печать, акварель. 23,3 × 17,5. РЭМ 8764-1300.  
© Российский этнографический музей

заседаний комитета наглядно демонстрируют, насколько определяющую роль в создании манекенов для выставки сыграли прежде всего поступившие в его адрес около полутора тысяч фотографий (в том числе портреты, поясные и в полный рост, в фас и профиль)<sup>13</sup>. Кроме того, при подготовке предварительных эскизов фигур манекенов использовали раскрашенные литографии, гравюры с работ разных художников с изображениями представителей разных народов в национальных костюмах (например, альбом С. В. Павлова, рисунки В. Ф. Тимма)<sup>14</sup>. Для эскизов некоторых фигур использовали студийные рисунки с натуры; натурщиками выступали представители разных этнических групп. Для разработки экспозиционных сцен, характерной постановки групп Н. А. Рамазанов предложил изучить «альбомы художников, путешествовавших по России, как, например, Айвазовского, кн. Гагарина, Трутовского, Соколова и др.»<sup>15</sup>.

Летом 1866 года был определен окончательный состав группы приступивших к работе скульпторов и художников: Н. А. Рамазанов, С. И. Иванов, И. И. Севрюгин, Я. М. Яковлев, С. П. Закревский, А. М. Любимов, И. В. Шаманский, И. Гейзерт<sup>16</sup>. За каждым из них было закреплено изготовление манекенов для определенных групп народов или отдельных фигур предполагаемых для экспонирования сюжетных композиций. В результате, согласно информации, отраженной в протоколах заседания комитета, по нашим подсчетам, в течение 1866 по апрель 1867 года к выставке было подготовлено 278 манекенов, наибольшее количество фигур сделано Н. А. Рамазановым (60) и С. П. Закревским (56), наименьшее — И. В. Шаманским и И. Гейзертом (по 8).





Т. А. Митрейтер. Венская фотография. Манекен «Чумак с волами». 1880-е. Однослойная печать, акварель. 17,3 × 23,3. РЭМ 8764-1348. © Российский этнографический музей

Впервые над созданием визуальных этнографических образов народов Российской империи и славян Европы работали специалисты разных направлений. Среди них — члены Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, отвечавшие за достоверность научных описаний и правильность в составлении комплексов костюмов; члены Распорядительного комитета, утверждавшие все работы, касающиеся будущей выставки; фотографы, присылавшие свои работы, от качества которых во многом зависела работа скульпторов над манекенами; ремесленники, торговцы, промышленники (например, для манекенов были изготовлены парики, заказано изготовление глаз на немецких мануфактурах). В некоторых манекенах образ типажа был передан максимально близко к фотографическому оригиналу, в других реализовывался собирательный образ, который рисовало воображение художника при работе со снимками и эскизами, сделанными во время позирования натурщиков<sup>17</sup>. Успех работы скульптора во многом определялся качеством исполненных фотографических портретов, количеством ракурсов и сопроводительной информации: чем подробнее была запись (с указанием роста, возраста, цвета глаз и волос), тем больше достигалось сходства, что наглядно продемонстрировали манекены уральских казаков в исполнении художника-скульптора Я. М. Яковлева.

Трудоемкая и сложная задача — создание нетиражированных, оригинальных, художественно достоверных и одновременно обобщающих образов представителей

разных народов России и славянских земель — была решена на высочайшем профессиональном уровне: манекены, одетые в костюмы, стали основной доминантой экспозиционных сцен на выставке. Об этом мы можем судить благодаря серии фотолитографий, на которых запечатлена выставка, исполненной известной в 1860-е годы московской фирмой «Шерер, Наболиц и К<sup>о</sup>»<sup>18</sup>.

После окончания выставки, уже в 1868 году, директор Московского публичного и Румянцевского музеев почетный член многих ученых обществ Василий Андреевич Дашков за свой счет издал «Сборник антропологических и этнографических статей о России и странах, ей прилежащих», в основу которого легли «лекции, прочитанные перед московской публикой в марте и апреле 1867 года <и> Исторический очерк собрания предметов для этнографического музея... [с] целью указать, что уже сделано этнографическим музеем и чего именно ему недостает для всестороннего знакомства с бытом племен, населяющих Россию»<sup>19</sup>. Также В. А. Дашков объявил об учреждении трех премий по 500 рублей серебром за исследования по этнографии и антропологии для следующего сборника при его финансовой поддержке.

В начале 1870-х годов Василий Андреевич задумался о необходимости запечатлеть уникальные костюмированные манекены, что подтверждается публикацией во втором томе сборника, вышедшем в 1873 году<sup>20</sup>, со специальным приложением в виде шести рисунков, «исполненных хромофотографически в Московском заведении Баумана



и изображающих некоторые из групп, находящихся в Дашковском этнографическом музее» (надпись «Хромолит. В. Бахмана в Москве» помещена внизу справа на каждом листе. — *Примеч. авт.*). К рисункам, пронумерованным от одного до шести, было дано подробное описание костюмов представленных народов (латышки, финны, зырянина, казанской татарки, черемишенки (девушки), караимов — старика и девушки, граничара). Однако после выхода сборника В. А. Дашков, видимо, не совсем был удовлетворен полученным результатом, поскольку работа по зарисовкам манекенов не имела существенного продолжения. Рисунки, с графической и колористической точностью воспроизводившие особенности костюмов, тем не менее не передавали экспрессию и документальную достоверность этнографических образов, воплощенных в костюмированных манекенах. Такую задачу, как показал опыт Всероссийской этнографической выставки, способна была решить фотография: экспонировавшиеся раскрашенные отпечатки выделялись как своей документальностью, так и особой красочной образностью и живостью и, несомненно, производили яркое впечатление на посетителей и специалистов.

Как мы уже упоминали в связи с запечатленными экспозициями выставки, Московский публичный и Румянцевский музеи имели опыт сотрудничества с фотографами.

В 1881 году вышел несброшюрованный альбом, состоявший из 22 листов<sup>21</sup> в виде наклеенных на картон фотографий с размещенными под снимками информацией «Фот. Митрейтер» и «Москва» и соответствующей изображению, напечатанной прописными буквами надписью: например, «Фасад Румянцевского музея» или «Зал Дашковского этнографического музея». На двух листах альбома было представлено по четыре фотографии, на которых сняты витрины с находящимися в них манекенами в костюмах. Данный альбом — первое издание, где мы встречаем фамилию Митрейтер и его профессиональную принадлежность, что он фотограф.

В 1882 году с мая по сентябрь в Москве состоялась Всероссийская художественно-промышленная выставка, один небольшой отдел которой был посвящен фотографии, помещенной в разделе «Научно-учебные произведения» — отдельно от произведений искусства<sup>22</sup>. По этому поводу журнал «Фотограф» отмечал, что фотография «имеет притязания на права искусства и на место среди произведений художества, а живопись, как чистое искусство <...> или отрицает всякое право фотографии на самостоятельное значение, как бы подозревая в ней соперника, или соглашается признать светопись только своею помощницей»<sup>23</sup>. Среди экспонентов выставки под № 21 была указана Митрейтер Мария Ивановна и следующая информация: «Москва, Петровка, д. Хомяковых. Фотографические портреты. Фотография существ. с 1879 г.; рабочих 12, годовое производство 12 тыс. руб., закупка материала и сбыт произведений в Москве»<sup>24</sup>. В сентябре состоялось награждение участников выставки: бронзовой медалью были отмечены работы Марии Митрейтер.

В том же году в «Указателе улиц Москвы» была помещена реклама следующего содержания: «Снимаю с 9 ч. утра до 5 ч. вечера во всякую погоду. Исполняю по фотографии красками масляными и акварелью. Дети снимаются моментально. Снимки видов — исполнение добросовестное и скорое. Фотограф Московского публичного и Румянцевского музеев. Кузнецкий переулок, дом Хомяковых, подъезд с парикмахером Теофиль»<sup>25</sup>. В рекламе не указана фамилия фотографа, но, как мы обозначили выше, по этому адресу находилась фотография

Марии Митрейтер; зато среди видов услуг перечислено раскрашивание фотографий. Согласно каталогу-справочнику Владимир-Суздальского музея-заповедника, в 1879 году датский подданный фотограф Торвальд Андреевич Митрейтер получил свидетельство на содержание фотографии «в доме Хомяковых, в Тверской части 4-го квартала. В сентябре 1880 г. подал прошение, в котором сообщил, что передал свою фотографию под фирмой „Венская фотография“ жене и просил выдать ей разрешающее свидетельство. С 5 ноября 1880 г. Мария Ивановна стала владелицей ателье»<sup>26</sup>.

В целом приведенная информация позволяет утверждать, что как минимум с 1880 года фотографы супруги Торвальд и Мария Митрейтер начали сотрудничать с Московским публичным и Румянцевским музеями, получив официально это звание.

В цитируемом в начале статьи очерке Н. А. Янчука была отдельная глава, посвященная истории деятельности выдающегося сподвижника музейного дела и науки В. А. Дашкова, директора музея с 1867 по 1896 год. В ней Н. А. Янчук сообщал, что В. А. Дашков придавал особое «значение коллекции манекенов в подлинных костюмах и, имея в виду неизбежную их порчу, выцветание костюмов и т. д. ... пришел к мысли запечатлеть настоящий их вид в точных копиях, и им были заказаны художественно исполненные фотографии всех манекенов музея, иллюстрированные согласно натуре и составляющие драгоценный (стоимостью до 3600 руб.), единственный в своем роде альбом народностей России и всего славянства»<sup>27</sup>. Далее он указывал, что к юбилею Румянцевского музея «имелось в виду издать» этот альбом, «но, к сожалению, на это издание не нашлось свободных средств ни у музея, ни у министерства»<sup>28</sup> (была выпущена только серия открыток. — *Примеч. авт.*). Это единичное выявленное нами упоминание в научной литературе об изготовлении фотографий как о целостном проекте в виде тематического альбома, в котором обозначено, кто был автором его идеи. И такой альбом в виде несброшюрованных фотографий был подготовлен: заказ на его исполнение получила фотография, принадлежащая на тот момент М. И. Митрейтер.

В настоящее время фотографии, на которых запечатлены яркие этнографические образы в виде манекенов в костюмах, хранятся в собрании Государственного исторического музея (240 листов)<sup>29</sup> и Российского этнографического музея<sup>30</sup> (далее — ГИМ и РЭМ). Отдельные экземпляры раскрашенных отпечатков, судя по открытым источникам, есть в частных собраниях коллекционеров, например А. З. Злобовского (59 листов)<sup>31</sup>. В собрании ГИМ находится 239 листов наклеенных на картон одинакового формата (35 × 49 см) альбуминовых отпечатков и один раскрашенный (всего 240 листов), в РЭМ — 238 листов раскрашенных акварелью от руки отпечатков на картоне, оформленных в паспарту размером приблизительно 30 × 40 см, и один наклеенный на картон отпечаток (тоже в паспарту). Обе коллекции имеют общий источник поступления — Дашковский этнографический музей. В коллекции ГИМ есть несколько снимков, сюжеты которых не представлены в собрании РЭМ, например манекен зырянина (рисунок с него был опубликован в указанном выше иллюстрированном приложении сборника 1873 года) или манекены женщины с мальчиком, помещенные под названием «Киргизы Оренбургской губернии» (на самом деле это якуты. — *Примеч. авт.*). В целом как альбуминовые, так и раскрашенные отпечатки коллекций из обоих музеев полностью совпадают по сюжетам, размерам (в среднем 23,3 × 17,8 см) и по достаточно нестандартному формату (их верхний край имеет полуовальную форму). Есть одно



Т. А. Митрейтер. Венская фотография. Манекен черногорца в национальной одежде. 1880-е. Однослойная печать, акварель. 23,3 × 17,5. РЭМ 8764-1412. © Российский этнографический музей

существенное различие: отпечатки обеих коллекций создавались контактным способом с одного негатива, но в разной технике (отпечатки из собрания ГИМ — двухслойные, РЭМ — однослойные)<sup>32</sup>. Раскрашенные отпечатки из собрания РЭМ сделаны в технике однослойной печати, что связано с особенностями процесса ручного раскрашивания: акварель на нее лучше ложилась, что давало возможность передать максимально точно этнографический образ, который был представлен через костюмированный манекен.

Фотографии из коллекции ГИМ, согласно информации раздела «Экспонаты» на сайте, объединены в единую серию «Этнографический отдел Румянцевского музея» с указанием автора: «Митрейтер Торвальд Андреевич». Альбуминовые отпечатки, оформленные в одном стиле и составляющие единую серию, скорее всего, были сделаны в качестве образца, своеобразного портфолио проекта, для утверждения В. А. Дашковым съемки как способа наиболее выигрышной репрезентации художественных образов уникальных манекенов, и только после этого были напечатаны снимки, предназначенные для изготовления серии раскрашенных акварелью фотографий.

На многих фотографиях из собрания РЭМ, в отличие от альбуминовых отпечатков ГИМ, имеются аутентичные, унифицированные и сделанные в одну строчку рукописным шрифтом оттиски. Параллельно по обеим сторонам запечатленных на снимках манекенов вытиснены надписи: по левой стороне — сверху вниз «Фот. музея Митрейтер», по правой стороне — снизу вверх «Дашковский

этнографический музей». Равнозначность обеих надписей — с указанием владельца коллекции (Дашковский этнографический музей) и автора снимков, который был официально назван фотографом музея, — свидетельствует о том, какую высокую оценку получила работа фотографа со стороны заказчика в лице В. А. Дашкова. Видимо, этими надписями обозначался копирайт владельцев и помещались они на предназначенные для продажи снимки.

Впервые российская публика познакомилась с частью раскрашенных фотографий в исполнении Т. А. Митрейтера на Всероссийской фотографической выставке, устроенной в 1889 году в Москве и посвященной 50-летию со времени открытия светопластики (ее почетным председателем был князь Владимир Андреевич Долгоруков, московский генерал-губернатор)<sup>33</sup>. Т. А. Митрейтер выставил несколько своих работ в разных отделах выставки: так, в III отделе, где были показаны «портреты и группы, снятые при дневном освещении», он представил мужские, женские, групповые портреты, среди которых была «головка ребенка красками по фотографии»<sup>34</sup>. В IV отделе выставки, где экспонировались «как прямо снятые, так и увеличенные портреты, группы, жанры, пейзажи, снимки со зданий, картин, скульптурных произведений, снимки с животных, предметов (nature morte), стереоскопические снимки и снимки при искусственном освещении», фотограф выставил «50 раскрашенных акварелью» фотографий типов народов России и славян с указанием, что «весь альбом состоит из 240 картин и продается»<sup>35</sup>. Сколько экземпляров такого альбома существовало, еще предстоит исследовать, но показательный факт, что фотограф имел право свои работы не только экспонировать, но и продавать. На раскрашенной фотографии из коллекции Государственного исторического музея и части оборотов фотографий из собрания Российского этнографического музея есть штамп «В. Avanzo»<sup>36</sup> московского торгового дома «Аванцо», знаменитого продажами предметов искусства, что говорит о признании художественности и высокой ценности этих фотографий.

В очерке Н. А. Янчука раскрашенные фотографии были названы, как и в указателе выставки, альбомом, но в несколько измененном варианте: «Альбом народностей России и всего славянства». На наш взгляд, это более удачное название: оно точно коррелируется как с содержанием, так и с историческим контекстом его создания. Под «типами» все-таки больше имелись в виду снимки типажей реальных людей. Особенность альбома в том, что фотографу посредством правильно выбранного ракурса, композиции (в центре любой фотографии — манекен на нейтральном, в большинстве случаев неретушированном фоне, с низкой линией горизонта), точной колористической передачи (что входило в условия заказчика) удалось передать тот этнографический образ, который был создан талантом скульпторов и художников, рассмотренных в первой части данной статьи. Некоторые фигуры сняты с предметами или животными, являющимися неотъемлемой частью повседневной или ритуальной практики. Каждый лист альбома — не просто фотофиксация манекена и копирование костюма, раскрашенного в соответствии с заданием: он индивидуален, его оформление (одинаковые по размеру, цвету, формату пастарту нанесенные оттиски, подчеркивающее серийный характер всех изображений) при кажущейся простоте отличается изысканностью. Цельность творческого замысла, блестяще реализованного талантом фотографа и художника, не менее ценна, как мы могли убедиться, чем творение скульптора и художника при создании манекенов. Из рекламы и информации, подготовленной для выставки с участием Марии Митрейтер, следует, что в фотографическом производстве было задействовано 12 работников, а работа велась



добросовестно и быстро. Вероятно, раскрашиванием занимался не только фотограф, ему помогали работники студии и, конечно, его супруга. Ни в коей мере не подвергая сомнению авторство Т. А. Митрейтера, нам представляется, что это был в большей степени семейный проект — М. И. Митрейтер имела не меньше регалий, — и, возможно, поэтому на отписке фотографий указана только фамилия фотографа, которую можно интерпретировать как символ общего дела. Конечно, это требует дальнейшего исследования.

Несомненно то, что Всероссийская этнографическая выставка 1867 года дала мощный импульс развитию стратегий репрезентации культуры народов Российской империи в виде цельных этнографических образов. «Альбом народностей России и всего славянства» — одно из ярких тому доказательств. В нем органично соединились уникальность, неповторимость, неподражаемость живописных приемов с документальностью и атмосферой студийной съемки, присущей только фотографии.

<sup>1</sup> Этнографическая выставка 1867 года Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Императорском Московском университете // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Т. XXX. Вып. I. М., 1878. С. 15.

<sup>2</sup> Предисловие // Указатель Русской этнографической выставки, устроенной Императорским обществом любителей естествознания, состоящим при Императорском Московском университете. М.: Унив. тип. Катков и К<sup>о</sup>, 1867.

<sup>3</sup> Этнографическая выставка 1867 года Императорского общества... С. 38.

<sup>4</sup> Янчук Н. А. Дашковский этнографический музей и отделений иностранной этнографии // Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве. 1862–1912. Исторический очерк. М., 1913. С. 169.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> См.: Коллекция jesen/zima 1867: српска колекција из Руског этнографског музеја у Санкт-Петербургу: 6. децембар 2005 — 6. март 2006. Београд, 2006. 110 с.; Славяне Европы и народы России. К 140-летию Первой этнографической выставки 1867 года: каталог выставки. СПб., 2008. 254 с.; Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839–1914. СПб., 2009. С. 181; Т. Митрейтер. Съемка национальных костюмов. 1870-е гг. Историческая фотография. Из коллекции А. З. Злобовского. Торвальд Митрейтер. URL: <https://www.rusroads.com/media/103104-t-mitreyter-semka-nacionalnyh-kostyumov-1870-e-g> (дата обращения: 27.01.2024).

<sup>8</sup> Всероссийская этнографическая выставка, устроенная Императорским обществом любителей естествознания, состоящим при Московском университете в 1867 году. М., 1867. С. 10.

<sup>9</sup> Этнографическая выставка 1867 года Императорского общества... С. 4.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же. С. 72–74.

<sup>12</sup> Там же. С. 73.

<sup>13</sup> См. подробнее: Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года: альбом / авт.-сост. К. Ю. Соловьева. СПб., 2022. С. 6–29.

<sup>14</sup> Этнографическая выставка 1867 года Императорского общества... С. 77, 83.

<sup>15</sup> Там же. С. 73.

<sup>16</sup> Там же. С. 37.

<sup>17</sup> Там же. С. 73.

<sup>18</sup> Славяне Европы и народы России. К 140-летию... С. 13–43.

<sup>19</sup> Сборник антропологических и этнографических статей о России и странах, ей прилежащих, издаваемый В. А. Дашковым. М., 1868. Кн. I. С. I–II.

<sup>20</sup> Сборник антропологических и этнографических статей о России и странах, ей прилежащих, издаваемый В. А. Дашковым. М., 1873. Кн. II. 238 с.

<sup>21</sup> Московский публичный и Румянцевский музеи [изоматериал]: [несброшюрованный альбом]. М.: Фотография Митрейтер, [1881]. [22] л. ил. в папке; фотопечать; 66 × 50 см. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01007555677> (дата обращения: 23.01.2024).

<sup>22</sup> Указатель Всероссийской промышленно-художественной выставки 1882 года в Москве. М., 1882. С. 88–92.

<sup>23</sup> Фотограф: [ежемесячный журнал]. Орган V-го отдела Императорского Русского технического общества по светописью и ее применениям. СПб., 1882. Т. 3, № 7. С. 170.

<sup>24</sup> Указатель Всероссийской промышленно-художественной выставки... С. 90.

<sup>25</sup> Частные объявления. Фабрики и заводы // Указатель улиц и домов столичного города Москвы. М., 1882. 901 с.

<sup>26</sup> Мастера русского фотографического портрета (работы московских фотографов XIX — начала XX в. в собрании ВСМЗ): каталог-справочник / сост. Т. Е. Маркова. Владимир, 2010. С. 42.

<sup>27</sup> Янчук Н. А. Указ. соч. С. 170.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Экспонаты Государственного исторического музея онлайн. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT?query=%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B5%D1%80%20%D0%B8%D0%B7%20%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B8> (дата обращения: 15.01.2024).

<sup>30</sup> Российский этнографический музей. Колл. 8764.

<sup>31</sup> Т. Митрейтер. Съемка национальных костюмов... URL: <https://www.rusroads.com/media/103104-t-mitreyter-semka-nacionalnyh-kostyumov-1870-e-g> (дата обращения: 21.01.2024).

<sup>32</sup> Согласно атрибуции художника-реставратора фотографий Российского этнографического музея В. А. Костюк, раскрашенные фотографии и одна нераскрашенная сделаны в технике однослойной печати, но в какой именно — платинотипии или на вирированной соленой бумаге, — требует дальнейшего исследования.

<sup>33</sup> Указатель Всероссийской фотографической выставки, устроенной фотографическим отделом Общества распространения технических знаний в Москве в ознаменование пятидесятилетия открытия светописи. 1838–1888. М., 1889. С. V.

<sup>34</sup> Там же. С. 18.

<sup>35</sup> Там же. С. 19.

<sup>36</sup> URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2457646?query=%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B5%D1%80%20%D1%82.&index=0> (дата обращения: 08.02.2024).



Игорь Грабарь известен как художник, искусствовед, музейный деятель. Немногие знают, что он был талантливым фотографом. На рубеже XIX–XX веков в России среди интеллигенции стало широко распространяться увлечение фотографией. Некоторые живописцы использовали снимки при создании картин: В. Э. Борисов-Мусатов, И. Е. Репин, Н. К. Рерих и др. Грабарь был не из их числа. Как импрессионист он больше доверял непосредственному впечатлению. Однако его очень интересовали световые эффекты. Так, в своей ранней картине «Лампа с зеленым абажуром» (1891. Холст, масло. 35,5 × 52,6. Частное собрание) он сосредоточил внимание на игре светлых пятен с тенями в интерьере слабо освещенной настольной лампой комнаты. Эксперименты с освещением занимали художника во время обучения в частной художественной школе Антона Ажбе (Anton Azbe) в Мюнхене, куда он поступил в 1896 году. В то же время началось и увлечение фотографией, которая была интересна ему скорее как что-то новое, необычное, технически удивительное.

Мюнхен второй половины XIX века был настоящим фотографическим центром. В 1855 году здесь была основана физиком и астрономом Карлом Августом фон Штайнхейлом (Carl August von Steinheil) компания оптической промышленности Steinheil Söhne, знаменитая изобретением в 1866 году объектива «Апланат» (Aplanat). В Мюнхене придворный фотограф короля Баварии Йозеф Альберт (Joseph Albert) разработал свой метод монохромной печати под названием «альбертипия», чему предшествовали многолетние эксперименты, проведенные в сотрудничестве с выдающимся немецким химиком Йоганном Обернеттером (Johann Baptist Obernetter). Фирма Альберта добилась значительного коммерческого успеха, что позволяло заниматься технологическими экспериментами и сильно продвинулось в удешевлении процесса печати, в том числе без использования дорогостоящей светочувствительной бумаги с содержанием солей серебра.

Попав в Мюнхен, фактически являвшийся центром фотографических экспериментов, Грабарь серьезно увлекся светописью. Он не остался равнодушен даже к сложным химическим процессам, что связано с интересом к техническим приемам старых мастеров живописи, краски которых продолжали излучать удивительный свет спустя столетия. В своих воспоминаниях художник упоминает «занятия историей техники живописи и лабораторные испытания с плавкой смол и исканием новых связующих веществ»<sup>1</sup>.

Занятия химией способствовали и пониманию фотографических процессов. Поехав ненадолго к родственникам в Юрьев<sup>2</sup>, где преподавал брат Владимир, а отец являлся проректором университета, Игорь Грабарь использовал не только университетскую библиотеку, но и возможности хорошо оборудованных лабораторий физико-математического факультета. Результаты химических опытов нашли применение в попытках размещения фотоотпечатков на простой почтовой бумаге в письмах к родным. При внимательном рассмотрении видно, что особый раствор нанесен кистью лишь на угол письма, где впоследствии проявилось

изображение. Художник писал 11 октября 1896 года брату из Мюнхена: «Вот Вам моя карточка. Печатать на фотографических бумагах незачем, когда можно тиснуть в письме: и удобно, и ничего не стоит»<sup>3</sup>. Вероятно, с новыми методами он познакомился на открывшейся в сентябре 1896 года в Мюнхене выставке фотобумаги, организованной южногерманским союзом фотографов. Особенности печати на разных видах материалов и нюансы покрытия химическими реактивами заинтересовали мастера.

Сделанные таким образом отпечатки видов Мюнхена появились в письмах Грабаря. Вскоре он научился снимать не только при естественном освещении, но и в помещении. В углу одного из посланий брату 11 октября 1896 года он дал изображение картины на подрамнике, о чем сообщил: «Портрет я тебе обещал привезти на Рождество, но вот нашел возможность переслать его несколько раньше гораздо более удобным и удешевленным способом»<sup>4</sup>. К сожалению, кроме изображений, помещенных на страницах писем, снимков мюнхенского периода почти не сохранилось.

Вернувшись из Баварии на родину, художник сразу же использовал полученные навыки. Оценить Грабаря как мастера светописья можно по сохранившимся кадрам, сделанным во время первого путешествия на Русский Север в 1902 году. Сам автор позднее вспоминал: «Было желание уехать на Северную Двину, хотя меня и отговаривали от этого: наступила вторая половина августа, а на севере морозы уже в октябре сковывали реки. Все же я уехал. <...> Я взял с собой из Петербурга цейсовский фотографический аппарат с тридцатью дюжинами пластинок, размером 13 × 18, двуствольное ружье с запасом пороха и дроби и консервы»<sup>5</sup>. Интересно, что в более раннем варианте рукописи, хранящемся в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи, размер пластинок указан иной — 18 × 24 см<sup>6</sup>.

В рукописи Грабаря речь идет о фотоаппарате немецкой фирмы «Карл Цейсс Штифтунг» (Carl-Zeiss-Stiftung). Надо отметить, что на годы, проведенные Грабарем в Германии, выпадает бурное развитие фототехники. В 1896 году этой фирмой был создан легендарный фотообъектив «Планар» (Planar), конструкция которого помогла убрать сферическую и хроматическую аберрации. Компания продолжала работать над усовершенствованием оптики и в 1902 году выпустила четырехлинзовый объектив «Тессар» (Tessar), за высокое качество изображения прозванный «Орлиным глазом». Каким объективом пользовался художник, установить не удалось, но качество снимков было настолько высоким, что долгое время витала идея выпустить их отдельным изданием.

Поездка Грабаря 1902 года не была уникальной. К концу XIX века изучение архитектурных памятников Русского Севера стало все больше притягивать специалистов, так как именно здесь сохранились нетронутыми не только старые здания, но и традиции, в соответствии с которыми возводились и новые постройки. На Север все чаще отправлялись научные экспедиции, производившие

зарисовки, обмеры и фотографирование. Не меньшим был и интерес живописцев к неизведанному краю. В конце XIX — начале XX века здесь побывали художники А. Е. Архипов, И. Я. Билибин, А. А. Борисов, В. В. Верещагин, С. А. Виноградов, К. А. Коровин, В. В. Переплетчиков, В. А. Плотников, Н. К. Рерих, В. А. Серов, архитекторы Ф. Ф. Горностаев, Д. В. Милеев, К. К. Романов, В. В. Суслов и др.

Оказавшись на Русском Севере, живописцы стремились передать свое впечатление не только от природы и уникальных памятников, но и от их гармоничного сочетания. В 1894 году путешествие по Северной Двине предпринял В. В. Верещагин, запечатлевший интерьеры старых церквей: «Внутренний вид деревянной церкви Петра и Павла в Пучуге» (1894. Холст, масло. 38,7 × 29,5. Государственный Русский музей), «Икона Николы с верховьев реки Пинеги» (1894. Холст, масло. 27,9 × 21,1. Государственная Третьяковская галерея), «Резной столб в трапезной Петропавловской церкви в селе Пучуге Вологодской губернии» (1894. Холст, масло. 29 × 19,6. Государственная Третьяковская галерея). По итогам путешествия художник написал книгу «На Северной Двине. По деревянным церквам»<sup>7</sup>. Интерес И. Я. Билибина к Северу был связан с работой над акварелями к народным сказкам. Как и Грабарь, зарисовывавший и фотографировавший памятники деревянного зодчества Билибин после поездок 1902–1904 годов написал две статьи — «Остатки искусства в русской деревне»<sup>8</sup> и «Народное творчество Русского Севера»<sup>9</sup>. Последняя была помещена в журнале «Мир искусства» с 70 фотографиями автора. Часть этих снимков вошла в «Историю русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря, обширная переписка которого с художниками-фотографами, участвовавшими в издании, еще ждет своего исследователя.

Тем не менее поездки на Русский Север были в то время сложным делом, сопряженным с большими трудностями и риском. Сохранилось не так много целостных коллекций снимков, сделанных в подобных путешествиях. В личном фонде Грабаря<sup>10</sup> в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи собрано более 100 фотографий, выполненных в поездке 1902 года<sup>11</sup>. Это наклеенные на зеленоватое картонное паспарту разноформатные снимки, выполненные в технике желатиносеребряной печати. Размеры квадратных и прямоугольных отпечатков варьируются от 2,4 × 6,9 до 11,8 × 16,4 см, встречаются сильно вытянутые — 3 × 17,1 см. Огромный разброс в размерах объясняется тем, что, вероятно, автор кадрировал уже отпечатанные изображения, отрезая лишнее. Ретушь и технические пометки на паспарту, сделанные Грабарем, свидетельствуют о подготовке материалов к изданию. На фотографиях оказались запечатленными уникальные архитектурные памятники — северные деревянные церкви, колокольни, жилые дома, а также пейзажи, снятые на всем протяжении маршрута.

Выехав из Петербурга в конце июля 1902 года, Грабарь по железной дороге добрался до Ярославля, а затем до Вологды. Оттуда по Сухоне на пароходе он доплыл до Великого Устюга, далее по Северной Двине до Котласа, стоявшего у впадения в нее реки Вычегды, по которой приплыл в Сольвычегодск. Там, путешествуя по окрестностям, он много фотографировал. Художник планировал далее отправиться в Архангельск по Северной Двине, для чего купил парусно-гребное судно (карбас) и нанял гребцов. Он отказался от поездки на пароходе, чтобы иметь возможность причалить и задержаться в том месте, где природа было особенно хороша или сохранившиеся памятники требовали времени на полноценное обследование. Впоследствии Игорь Эммануилович писал:



Неизвестный автор. И. Э. Грабарь. Мюнхен. 1897–1898. Желатиносеребряный отпечаток. 16 × 11,9. © ОР ГТГ

«...я беспрестанно обмерял и снимал деревянные церкви, снаружи и внутри, делая выписки из клировых ведомостей о датах их построения, снимая иконы, утварь, шитье, а также интересные древние избы»<sup>12</sup>. До Архангельска Грабарь добрался в октябре, когда уже выпал снег и Северная Двина готова была покрыться льдом. В порту было сделано несколько заключительных кадров и зарисовок.

Из путешествия 1902 года Игорь Эммануилович привез альбомы с карандашными набросками<sup>13</sup>, некоторые листы почти точно соответствуют сохранившимся снимкам. В путешествии художник не расставался с красками и этюдником, стремясь запечатлеть не только архитектурные памятники, но и уголки дикой природы. К сожалению, живописные работы почти не сохранились, и мы лишены возможности сравнить их с фотографиями. А вот акварели, выполненные мастером по возвращении, показывают, что при сюжетном сходстве с кадрами, схваченными объективом, трактовка архитектурно-пейзажных мотивов нарочито нефототрафична. Блеклые цвета акварельных рисунков соответствуют северному настроению автора. Четко очерченные силуэты строений дают возможность ощутить графичность старинной деревянной архитектуры. Возможно, этот прием использовался художником с оглядкой на предназначение создаваемых произведений — заказ на открытки.

Путешествие оказало большое влияние на мировосприятие Грабаря не только художника, но и ученого-искусствоведа. О возникавшем переплетении и взаимосвязи интересов писал выдающийся искусствовед А. А. Федоров-Давыдов: «Это сочетание в одном лице

художника и знатока, исследователя истории искусства было характерно для того времени и было свойственно многим мастерам круга „Мира искусства“. <...> Грабарь любил вводить в пейзажи старинную архитектуру усадеб, а во время своей поездки на Север создавал акварели, в которых древнерусская архитектура была главным предметом изображения в пейзаже („Северная Двина у погоста Пермогорье“, „Церковь в селе Панилово“, 1903 — обе в Закарпатской картинной галерее). <...> Северные акварели Грабаря можно считать более характерными в смысле выражения в них собственно увлечений древнерусским и народным искусством...»<sup>14</sup>

О естественности и гармоничном переплетении интересов свидетельствуют строки самого Грабаря: «Человек, бывший на Севере, ездивший по Северной Двине, Онеге, Мезени или по Олонецким озерам, на всю жизнь сохраняет воспоминание об этих сказочных прекрасных церквях-грезах, поднимающихся то тут, то там среди густого елового леса, таких же остроконечных, как ели, таких же, как они, седых. Поразительно уменьше, с которым эти строители-поэты выбирали места для храмов: нет возможности придумать композиции лучше той, при помощи которой они связывали встающие из-за леса шатры или вырастающие из-за береговой кручи главки церквей со всем окружающим пейзажем, с изгибом реки, с изломом холмов, с гладью лугов и со щетиной лесов. Необыкновенно сильное впечатление оставляют целые группы таких церквей на великих северных реках; издали их можно принять за укрепленные городки со множеством башен и глав»<sup>15</sup>. Эти строки свидетельствуют скорее о восприятии художника и поэта, чем ученого. Однако описанные ощущения Грабарю удалось лучше всего передать не в живописных и графических произведениях, а в серии выполненных в 1902 году снимков. По словам самого автора, «фотографии Северной Двины произвели в Петербурге сенсацию, и одно время мы носились с мыслью об их достойном издании. Из этого, однако, ничего не вышло»<sup>16</sup>.

Про упомянутый несостоявшийся проект мы знаем из переписки. Надо отметить, что в путешествие Грабарь отправился после изнурительной работы по организации выставочного предприятия «Современное искусство»<sup>17</sup>, которое субсидировали художники-любители князь С. А. Щербатов и сын железнодорожного магната В. В. фон Мекк, приятели Игоря Эммануиловича. Естественно, привезя из поездки по Русскому Северу более сотни снимков, мастер показал их друзьям. Щербатов и фон Мекк загорелись идеей выпустить издание этих фотографий с пояснительным текстом Грабаря. Но выставочное предприятие «Современное искусство» не приносило прибыли. Издание книги о путешествии откладывалось. Щербатов писал Грабарю 31 мая 1903 года: «Что касается Двины, то окончательно решено не приступать к изданию ее в сезоне [19]03–04»<sup>18</sup> года. Относительно гонорара за текст, то я помню, что Вы мне говорили, что он включается в три тысячи, предполагавшихся Вами на издание, а не в ту сумму, которая Вами была израсходована на поездку»<sup>19</sup>. Надо отметить, что часть денег на поездку художник был вынужден занять у друзей, с которыми тесно сотрудничал.

В 1903 году В. В. фон Мекк и С. А. Щербатов выпустили альбом «Константин Сомов» (под редакцией И. Э. Грабаря). При этом от мысли напечатать уникальные фотографии из путешествия не отказались, а отложили, в том числе по финансовым соображениям. Однако в преддверии будущего издания фон Мекк решил купить у Грабаря негативы. Из-за безденежья и в надежде на будущее сотрудничество автор был вынужден согласиться, хотя кадры были уникальными, а снимки церквей ему были необходимы как

историку искусства. Кем был меценат, одолживший деньги на северную поездку и готовый финансировать издание? Владимир фон Мекк был сыном Владимира Карловича, внуком Надежды Филаретовны фон Мекк, известной покровительницы П. И. Чайковского. Володя фон Мекк в подростковом возрасте учился рисованию у В. А. Серова, который способности двенадцатилетнего ученика оценивал довольно скромно: «Видел я мальчика, моего будущего ученика, ничего интересного не представляет, я думаю, заниматься с ним будет довольно скучновато»<sup>20</sup>. В 1899–1903 годах Владимир заведовал благотворительными учреждениями великой княгини Елизаветы Федоровны, с 1904 года стал ее личным секретарем. Задуманному с Грабарем изданию помешало начало Русско-японской войны, во время которой фон Мекк в качестве главного уполномоченного Российского общества Красного Креста в Японии занимался отправкой на родину русских военнопленных. Однако он помнил о фотографическом проекте.

24 января 1905 года Щербатов писал Грабарю: «Благодарю Вас за обещанную присылку негативов и позитивов Двины. Что касается Вашего желания сохранить на память по одному снимку каждого, то думаю, что Мекк ничего не будут иметь против, конечно при условии, чтобы они остались личной собственностью Вашей, но никто ими не пользовался. Конечно, очень желательно иметь и дополнительные затерянные клише и снимки. Просил бы Вас завезти или прислать с кем-нибудь все стекла на Никитскую в дом (№ 54), т. к. пересылка почтой слишком опасна для их сохранности»<sup>21</sup>. Проект издания широко обсуждался в культурных кругах Петербурга весь 1905 год, о чем свидетельствует письмо поэта и художественного критика С. К. Маковского от 4 октября 1905 года, адресованное Н. К. Рериху: «Напишите мне и относительно плана издания путешествия Грабаря»<sup>22</sup>. По неизвестным причинам книга не вышла.

Фотографии так и не были собраны в единый блок, но многие из них опубликованы в первом томе «Истории русского искусства», выходящей в издательстве И. Н. Кнебеля (например, Зосимо-Савватиевская и Никольская церкви в Зачачье Архангельской губернии Холмогорского уезда<sup>23</sup>; Успенская церковь в Черевкове Вологодской губернии Сольвычегодского уезда<sup>24</sup> и др.). Грабарь выполнял и довольно сложные в техническом плане съемки интерьеров церквей, например иконостаса церкви Владимирской Божьей Матери в Белой Слуде Вологодской губернии Сольвычегодского уезда<sup>25</sup>, столба в главном помещении Петропавловской церкви в Пучуге Вологодской губернии Сольвычегодского уезда<sup>26</sup> и др.

Оставшиеся неопубликованными снимки нередко являются уникальными. Например, сохранилась панорамная фотография городка Красноборска, размер отпечатка уникален: 3 × 17,1 см<sup>27</sup>. Интересно сравнить этот снимок с единственным большеформатным произведением, созданным Грабарем по итогам путешествия, — панно «Городок на Северной Двине» (1903. Холст, масло. 100 × 400. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева). Сам художник остался недоволен этой работой, однако посетители выставки «Мир искусства» оценивали ее достаточно высоко. В. В. Розанов писал: «„Городок на Северной Двине“ И. Грабаря, „Город строят“ Н. Рериха, „Вечер“ К. Сомова и „Корова“ В. Серова привлекли одинаково мое внимание, как при первом, так и при втором посещении выставки. 1) Человек, 2) Внутри его жилища и 3) Его жилище извне, — таковы, в сущности, три темы, так сказать, антропологической живописи. Третья из этих тем хорошо выражена г. Грабарем и г. Рерихом, особенно первым. Схвачена психология тихого, маленького,





Неизвестный автор (И. Э. Грабарь?). Из поездки по Северной Двине. Красноборск. 1902. Желатиносеребряный отпечаток. 3 × 17,1.  
© ОР ГТГ

уединенного городка; не улицы его, не двора на нем — а его всего. Видишь „статую“ города, — рассматриваемую и открытую как статуя человеческого тела. Домики, в самом деле, точно члены городского „целого“. Маленькие окна даже не в маленьких домах дают превосходно впечатлительное холода. Тут около 65° северной широты, и с широким венецианским окном не раскинешься...»<sup>28</sup> Образ северного городка Красноборска предстает перед нами и на фотографии, которая до мельчайших подробностей соответствует выполненному панно. В путевом альбоме подобные наброски карандашом также фиксируют вид города с реки. Можно предположить, что это тот редкий случай, когда качественный снимок мог стать важным подспорьем при создании крупноформатного произведения, где детали построек воссозданы с завидной точностью.

Сам художник считал более удачной серию графических работ, вернее открыток, заказанных ему в начале 1903 года Общиной святой Евгении, созданной Комитетом попечения о сестрах милосердия Красного Креста. Эскизы, выполненные акварелью, как и панно, ныне хранятся в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева. В апреле 1903 года Грабарь принялся за работу: «Тогда же я приступил к исполнению заказа Общины св. Евгении — шести открыток Северной Двины. Вначале работа не спорилась — я никак не мог найти необходимого для открытки языка, который в одно и то же время был бы достаточно декоративен и не искажал бы моего собственного лица. Только медленно, путем долгих и упорных исканий, период первоначальных неудач сменился уверенностью: тут впервые я сознательно попробовал применить завещанный мне П. И. Чайковским его метод „высживания“ — „рассудку вопреки, наперекор стихиям“. Сидел, сидел и в конце концов высидел. Первая

открытка — бугор с деревенькой и церковкой — малоутешительна, вторая — „Ветряные мельницы“ — тоже слаба, но уже лучше, третья — „Пермогорье“ — с панорамой Двины — еще лучше, четвертая — „Красноборск“ — много лучше, пятая — „Погост“ в с. Ракулы — довольно неплоха, а шестая — „Церковь в Панилово“ — совсем меня удовлетворила. Моя серия имела успех и была признана одной из лучших, на что я во время работы над нею никак не смел рассчитывать»<sup>29</sup>. В июле 1904 года руководивший издательством Общины святой Евгении И. М. Степанов сообщил Грабарю: «Ваши рисунки только что вышли из печати; Александр Николаевич Бенуа и другие художники от Ваших рисунков в восторге, они выделяются из других изданий Красного Креста»<sup>30</sup>. А. Н. Бенуа писал Игорю Эммануиловичу 4 августа 1904 года: «Твои открытки восхитительны. Говорю без преувеличения: это лучшие до сих пор номера в этом издании»<sup>31</sup>. Похвала мирискусников была не случайной: именно в этот момент Игорь Эммануилович приблизился к их стилистическим поискам. Известный искусствовед Д. В. Сарабьянов, специалист по стилю модерн, справедливо обратил внимание на необычную для художника манеру исполнения этих произведений: «Грабарь, возвратившись в Россию с Запада и начав разрабатывать импрессионистический метод, неожиданно создает несколько работ в мирискуснической графической манере; в этих работах он запечатлевает картины Севера, то есть берется за мотивы того самого Heimatkunst, который во всех европейских художественных школах так или иначе связан с модерном»<sup>32</sup>. Стоит отметить, что созданные для Общины святой Евгении произведения не имеют прямых фотографических аналогов, хотя ряд снимков дает представление о том, как рождался рисунок.



По Северной Двине. Город Красноборск.  
Bords de la Dvina du Nord. Krasnoborsk. o o

Игорь Грабарь

И. Э. Грабарь. По Северной Двине. Город Красноборск. 1904. Почтовая открытка. Картон, фототипия цветная. © Частное собрание



Неизвестный автор (И. Э. Грабарь?). Из поездки по Северной Двине. 1902. Желатиносеребряный отпечаток. 9,4 × 16,2. © ОР ГТГ

Для Игоря Эммануиловича основным итогом поездки стали не живописные и графические находки, а огромный собранный материал по деревянному зодчеству, в том числе фотографический. Для третьего и четвертого выпусков «Истории русского искусства» Грабарь в соавторстве с Ф. Ф. Горностаевым написал весь раздел «Деревянное зодчество Русского Севера» (12 глав). Продолжая работу над следующими томами, ученый вновь и вновь возвращался к фотографии. Так, он сообщил В. Т. Георгиевскому 10 января 1913 года: «Недавно я обснял церкви Федора Стратилата, Спаса Преображения, Рождественскую на кладбище, Волотовскую и Ковалевскую в Новгороде»<sup>33</sup>. 21 июля 1913 года он писал А. А. Луговому о поездке в Калязин: «Явилась экстренная надобность бросить все и лететь сюда фотографировать и изучать замечательные фрески, покрывающие стены собора и относящиеся к 1654 г. Это для одного из ближайших выпусков моей „Истории“»<sup>34</sup>.

Многотомное издание осталось незавершенным из-за начала Первой мировой войны, точнее, из-за немецких погромов в Москве, когда были разграблены магазины и склады И. Н. Кнебеля. В июне 1915 года Грабарь писал Е. Е. Лансере: «У Кнебеля каждый негатив вынимали из коробки, им любовались и разбивали. Все погибло, а многого не снимешь ни за какие деньги, потому что оно тоже погибло в 1905 году и позже. <...> ...был закончен сборником материал для всех 18 оставшихся выпусков моей „Истории“. Что будет дальше, не знаю»<sup>35</sup>. К сожалению, потери оказались невосполнимыми. Выпуск томов «Истории русского искусства» надолго прекратился. Кроме утраты фотографического архива, общая разруха и дефицит сказались на издательском деле. В 1916 году вышел последний, 23-й выпуск «Истории русского искусства».

Бесспорно, в издании опубликованы лучшие кадры, сделанные Грабарем во время путешествия по Русскому Северу. Однако не те, где передано особое настроение

или создан целостный образ деревни, погоста или просто чудесный пейзаж. Для «Истории русского искусства» были отобраны иллюстрации, на которых архитектурные памятники предстают во всех подробностях, демонстрируя неповторимые детали и нюансы. Стоит отметить, что особенно сложными и интересными были съемки интерьеров старых деревянных церквей. Так, в кадре, сделанном в трапезной церкви Дмитрия Солунского в Чёлмохте Холмогорского уезда Архангельской губернии, свет из окна пронизывает лучами огромное помещение, как бы отражаясь от рубленых стен и деревянных резных столбов. Автору удалось не засветить кадр, а, наоборот, подчеркнуть игру света и тени, для чего фото пришлось обрабатывать. Те же сложности преодолевались при печати снимка трапезной Петропавловской церкви в Пучуге Вологодской губернии, но тут свет падает сбоку, лучи солнца делают игру света частью композиционного решения, придавая особую выразительность кадру. Интересно сравнить эти фотографии с живописным произведением «Весенний ветер» (1905. Холст, масло. 79,5 × 79,5. Пермская государственная художественная галерея), на котором изображен интерьер деревянной комнаты с развевающимися легкими занавесками на окнах. Солнце буквально пронизывает комнату, и это ощущение солнечных лучей важно для художника как для импрессиониста. Вероятно, оно было интересно ему и как фотографу, стремящемуся подчеркнуть игру света на гранях резных столбов трапезной.

Грабарь достаточно часто снимал интерьеры старых церквей, иконостасы, царские врата, храмовую утварь, шитье. Сложность съемок заключалась в отсутствии искусственного освещения в указанных помещениях, необходимо было работать в солнечный день и точно просчитать заранее час съемки, чтобы лучи солнца давали нужное освещение, не засвечивая кадр, а, наоборот, подчеркивая детали.

Конечно, большинство фотографий делалось на улице. В основном это видовые кадры: пейзажи, церкви, колокольни, жилые дома, элементы отделки (деревянная резьба, фрагменты мезонинов). Очень красивые кадры получались при съемке с колоколен, когда автору удавалось запечатлеть туманные дали. Также эффектными выходили виды с горок и речных обрывов, что объяснимо взглядом на окружающее художника-пейзажиста. Интересно, что, при полном восторге от Севера, Грабарь не стал воплощать свои впечатления в живописных полотнах.

Впоследствии Грабарь не раз бывал на Севере, особенно часто в 1920-е годы с организованными им экспедициями Наркомпроса. Из-за сложной транспортной доступности все маршруты прокладывались по рекам. Красота водной глади привлекала Игоря Эммануиловича как художника. Однако сохранилось очень мало живописных холстов того времени. Примером может служить этюд «Сийский монастырь» (1920. Бумага, картон, масло. 47 × 61. Частное собрание). Автор писал: «Во время поездки по Северной Двине после основательной натюрмортной зарядки я уже написал серию этюдов, среди которых были неплохие. Особенное удовлетворение доставил мне один, написанный на Сийском озере. Сийский монастырь издали при лучах вечернего солнца производил впечатление

выросшего прямо из воды, посреди озера. Было что-то сказочное во всем этом, и я с жаром написал этюд с лодкой на первом плане»<sup>36</sup>.

Обладая хорошей коллекцией северных фотографий, Грабарь не использовал их для написания произведений, как делали многие художники. Вероятно, объяснение кроется в его мироощущении импрессиониста. По своему характеру и темпераменту он просто не мог делать копии, о чем свидетельствует письмо И. Е. Крачковскому: «Вы просите непременно копии с „Последних лучей“, „Сентябрьского снега“ или „Мартовского снега“. Я должен сказать, что эти впечатления я лично переживаю один раз и ни за что не смог бы сносно повторить их, так как для этого нужно было бы их снова пережить»<sup>37</sup>. Скорее всего, именно поэтому прекрасные фотографии, сделанные мастером, так и не стали основой для его полотен. И Русский Север глазами Грабаря-фотографа остался таким, каким его увидел автор в 1902 году через затвор камеры. Архитектурные снимки воспроизведены на страницах многотомного издания «История русского искусства», некоторые пейзажные фотоэтюды — в книге «Игорь Грабарь. Северные экспедиции»<sup>38</sup>. Большинство опубликованных снимков, при их несомненном качестве, имели своей целью фиксацию памятников, в то время как Грабарь-фотохудожник еще ждет своего зрителя и издателя.

<sup>1</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь: автобиография. Этюды о художниках. М., 2001. С. 134.

<sup>2</sup> Юрьев (в 1030–1224, 1893–1919 годах, в 1224–1893 годах — Дерпт, ныне — Тарту) — город в Эстонии.

<sup>3</sup> ОР РГБ. Ф. 376. К. 2. Ед. хр. 21. Л. 1.

<sup>4</sup> Игорь Грабарь. Письма. 1891–1917. М., 1974. С. 76.

<sup>5</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь: автобиография... С. 169–170.

<sup>6</sup> ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 84. Л. 610.

<sup>7</sup> Верещагин В. В. На Северной Двине. По деревянным церквям. М., 1896. 121 с.

<sup>8</sup> Билибин И. Я. Остатки искусства в русской деревне // Журнал для всех. СПб., 1904. № 10. С. 608–618.

<sup>9</sup> Билибин И. Я. Народное творчество Русского Севера // Мир искусства. 1904. № 11. С. 303–318.

<sup>10</sup> ОР ГТГ. Ф. 106.

<sup>11</sup> Там же. Ед. хр. 16043, 19306.

<sup>12</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь: автобиография... С. 170.

<sup>13</sup> Например, дорожный альбом И. Э. Грабаря. 1902. ГТГ. Р-263.

<sup>14</sup> Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII — начала XX века. М., 1986. С. 243.

<sup>15</sup> Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. 1. Архитектура. Допетровская эпоха. М., [1910]. С. 11–12.

<sup>16</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь: автобиография... С. 169–172.

<sup>17</sup> Подробнее см.: Теркель Е. А. «Грабарня»: «Современное искусство» глазами очевидцев // Русское искусство. 2010. № 3 (27). С. 80–91.

<sup>18</sup> В подлиннике ошибочно указаны годы 93–94.

<sup>19</sup> ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 12780. Л. 1 об.

<sup>20</sup> Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2 т. Л., 1971. Т. 1. С. 478.

<sup>21</sup> ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 12788. Л. 2-2 об.

<sup>22</sup> Там же. Ф. 44. Ед. хр. 813. Л. 1 об.

<sup>23</sup> Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. 1. С. 404.

<sup>24</sup> Там же. С. 413.

<sup>25</sup> Там же. С. 451.

<sup>26</sup> Там же. С. 464.

<sup>27</sup> ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 19306. Л. 27.

<sup>28</sup> Розанов В. В. Среди художников. М., 1994. С. 215.

<sup>29</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь: автобиография... С. 174.

<sup>30</sup> ОР ГТГ. Ф. 106. Ед. хр. 11009. Л. 1.

<sup>31</sup> Там же. Ед. хр. 2148. Л. 2 об.

<sup>32</sup> Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М., 1980. С. 195.

<sup>33</sup> ОР ГТГ. Ф. 122. Ед. хр. 47. Л. 1 — 1 об.

<sup>34</sup> Цит. по: И. Э. Грабарь. О русской архитектуре: исследования. Охрана памятников. М., 1969. С. 18.

<sup>35</sup> Игорь Грабарь. Письма. 1891–1917. С. 306.

<sup>36</sup> Грабарь И. Э. Моя жизнь: автобиография... С. 272–273.

<sup>37</sup> Игорь Грабарь. Письма. 1891–1917. С. 179.

<sup>38</sup> Игорь Грабарь. Северные экспедиции. М., 2022.



С. В. Трошина

## Изобразительное искусство в итальянской фотографии второй половины XIX — начала XX века из собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева

С момента изобретения фотографии съемка предметов изобразительного искусства стала одной из важнейших областей ее применения. Наибольший размах фотографирование произведений искусства приобрело в Италии. Изображения памятников архитектуры, живописи, скульптуры, исторических городов и популярных мест, особенно относящиеся к Гран-туру, имели большой спрос среди путешественников и туристов, исследователей, любителей искусства, коллекционеров.

Столицей итальянской фотографии по праву была признана Флоренция с ее многочисленными музеями и архитектурными памятниками. Она стала одним из крупнейших центров репродукции в Европе. Здесь в 1852 году было основано фотоиздательство братьев Алинари (Fratelli Alinari). Имя фирмы связано с расцветом флорентийской фотографии. В 1858 году издательство получило государственный заказ на съемку произведений искусства из собрания галереи Уффици. С этого времени фиксация произведений искусства становится важнейшим направлением в деятельности фирмы<sup>1</sup>. Исследователь фотографии Мишель Фризо отмечает, что фирма Алинари быстро добилась международного признания благодаря контрактам с крупными музеями и такими выдающимися искусствоведами, как Джон Рёскин (John Ruskin; 1819–1900) и Бернард Бернсон (Bernard Berenson; 1865–1959)<sup>2</sup>. Рёскин и Бернсон, помимо уникальных исследовательских библиотек по истории искусства, имели превосходные собрания оригинальной живописи и богатые фототеки репродукций. Рёскин для иллюстрации своих лекций в Оксфордском университете, где в 1869 году был избран первым почетным профессором искусств, собрал большую коллекцию произведений искусства в оригиналах, репродукциях<sup>3</sup> и фотографиях. Собрание Бернсона состояло из 250 тысяч фотографий, посвященных изобразительному искусству<sup>4</sup>. Несомненно, фотографические заказы искусствоведов влияли на выбор учебных учреждений при пополнении их коллекций, а изданные исследователями книги с иллюстрациями — на формирование вкусовых предпочтений туристов.

В XVIII–XIX веках появляются и формируются научные учреждения, музеи, библиотеки примерно в том виде, в котором они существуют сегодня. В это время возникают специализированные музеи, в частности исторические и археологические. Доступность музейных собраний для широкого круга людей способствовала развитию репродукционной фотографии. При университетах, музеях, в частных коллекциях начиная с середины XIX века формировались негатеки и фототеки соответствующего профиля. Многие музеи постепенно переходили в государственное управление. Таким образом, фотография почти сразу нашла применение в научной, архивной и музейной области, а также имела огромный успех в коммерческой сфере<sup>5</sup>.

Распространению репродукций, так же как и фотографий памятников знаменитых мест, способствовало издание каталогов. Крупные фотоиздательства, такие как Алинари, Андерсон, Броджи, Зоммер и другие, регулярно

выпускали каталоги своей продукции. Благодаря этому исследователи могли заказывать необходимые для работы изображения, находясь на расстоянии.

Фотографии из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева (далее — Музей архитектуры) выполнены известными издательствами. Большая часть изображений произведений искусства принадлежит фотографической фирме братьев Алинари. По качеству съемки и популярности продукции ей не уступают работы фирм Джеймса Андерсона (James Anderson; 1813–1877), Джакомо Броджи (Giacomo Brogi; 1822–1881), Джорджо Зоммера (Giorgio Sommer; 1834–1914), Ромуальдо Мошиони (Romualdo Mosconi; 1849–1925), Карло Найя (Carlo Naya; 1816–1882), «Андервуд и Андервуд» (Underwood & Underwood; 1881–1920-e). Фотографии производства этих фирм выполнены в различной технике печати и имеют разное оформление.

Музей архитектуры, кроме богатого собрания итальянской архитектурной фотографии, обладает интереснейшей коллекцией отпечатков, запечатлевших произведения различных видов изобразительного искусства — живописи, графики, скульптуры, а также архитектурные рисунки старых европейских мастеров. Большое количество фотографий попало в коллекцию Музея архитектуры из архивов русских и советских архитекторов. М. В. Красовский (1874–1939), И. В. Жолтовский (1867–1959), Л. А. Ильин (1880–1942), Н. Д. Колли (1894–1966) во время посещения Италии приобретали не только фотографии памятников архитектуры, но и репродукции произведений искусства, которые в дальнейшем использовали в профессиональной деятельности или включали в коллекции как воспоминания о поездках.

В Музее архитектуры имеются фотографии интерьеров палаццо Барберини и палаццо Спада, выполненные Мошиони, интерьеров палаццо Спада работы Андерсона (из собрания архитектора И. В. Жолтовского), которые отражают многовековые традиции частного коллекционирования. Часто собрания итальянских палаццо XVI–XVIII веков содержат родовые коллекции произведений искусства — живописи, скульптуры и пр., формировавшиеся веками. Собрания Корсини, Боргезе, Альтемпс, Барберини, Памфили, Спада, Торлония и другие коллекции знаменитых римских и флорентийских семей относятся к так называемым фидеокomisным (неотчуждаемым) коллекциям<sup>6</sup>. Их дворцовые собрания постепенно превратились в публичные музеи.

Особый интерес в собрании Музея архитектуры вызывают фотографии настенной живописи эпохи Возрождения, периода барокко, сохранившейся в уникальных интерьерах старинных палаццо.

В XVI веке около моста Сант-Анджело находился дворец известного банкира, одного из богатейших и влиятельнейших людей в Италии — Биндо Альтовити (Bindo Altoviti; 1491–1557). Альтовити слыл любителем разных искусств и щедрым меценатом, поддерживал дружеские отношения с такими художниками эпохи Возрождения,

как Бенвенуто Челлини, Рафаэль, Микеланджело и др. В результате их общения различные музейные собрания имеют живописные и скульптурные портреты исторической личности, выполненные великими мастерами. Знакомство с Джорджо Вазари (Giorgio Vasari; 1511–1574) привело к тому, что в 1553 году художник по заказу банкира выполнил фрески для главной залы дворца Альтовити. Известны фотографии второй половины XIX века, на которых запечатлены интерьеры этого дворца с фресками Вазари<sup>7</sup>.

В 1870–1890-е годы в результате реконструкции Рима монастырские земли и территории вилл аристократии были подвергнуты межеванию под новое строительство. Подтопление берегов Тибра вело к неизбежному разрушению старой береговой застройки. В 1890-е годы Тибр получил набережные с высокими стенами. Изменение облика города привело к уничтожению части старой застройки, примыкавшей к реке, со старинными палаццо и их уникальными интерьерами. Дворец Альтовити с фасадом на реку был снесен в результате реконструкции береговой линии Тибра в 1888 году. Как выглядел дворец со стороны реки, можно судить по живописным работам художников XVIII века — Джузеппе Вазари, Антонио Джолли и др. Художник XIX века Этторе Франц, зная о сносе дворца, запечатлел его фасад со стороны реки. Встречаются редкие фотографии фасада палаццо со

стороны Тибра. Их изображения напоминают подтопленные сказочные дворцы Гранд-канала в Венеции. Известны достаточно скромные виды палаццо со стороны площади Сант-Анджело. В Музее архитектуры имеется желатиносеребряная фотография конца XIX — начала XX века, выполненная с более раннего негатива примерно конца 1860-х — начала 1870-х годов. На ней видна часть фасада, выходящего на площадь.

В 1888 году, перед сносом здания, фрески Вазари были демонтированы и перемещены в галерею Корсини<sup>8</sup>. В конце 1880-х годов фрагменты этих фресок были сняты Мошиони в залах экспозиции галереи Корсини в виде «картин в рамах».

Работая в Риме, фотограф снимал топографические виды, раскопки, произведения искусства. Время деятельности Мошиони совпало с реконструкцией города. С 1889 года он сотрудничал с различными художественными музеями Европы и России<sup>9</sup>, что говорит о качестве его работ и востребованности, в том числе и в музейной практике. Фотографии фресок из дворца Альтовити, выполненные Мошиони, имеют различное оформление — на паспарту и без. Снимки без паспарту относятся к собранию архитектора И. В. Жолтовского. Под фотографиями подписи: «Roma. № 796–798. Fregi del demolito palazzo Altoviti (Gallerea Corsini)». На фотографиях мы видим фрески, которые оформлены в деревянные рамы<sup>10</sup>. Они



Дж. Зоммер. Атриум дома Веттиева. Помпеи, Италия. 1860-е. Альбуминовый отпечаток, раскрашенный. 20 × 25,3. ГНИМА НФ-ОФ-121/1014.  
© Музей архитектуры им. А. В. Щусева





Р. Мошиони. Фреска Джорджо Вазари из дворца Альтовити (в галерее Корсини). Рим, Италия. Конец 1880-х. Альбуминовый отпечаток. 19,5 × 23,3 (изображение); 32 × 24 (паспарту). ГНИМА НФ-ОФ-121/1662. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

расположены на специальных конструкциях вдоль стен. Рядом висят таблички с аннотациями и музейными номерами. Фотографии фиксируют временное пребывание фресок. Культурные ценности уничтоженных палаццо, многочисленные археологические находки требовали мест хранения и выставочных пространств. Во второй половине XIX века в ряде старых палаццо создаются различные художественные учреждения, формируются новые музейные собрания. В 1929 году в Риме был создан Национальный музей Палаццо Венеция. Фрески были перенесены в Национальный музей и смонтированы на плафоне и стенах зала Альтовити<sup>11</sup>.

Съемка Помпей — архитектуры, архитектурных деталей, фресок и их фрагментов, мозаики, скульптуры, фонтанов, различной утвари — была связана с проводившимися в Помпеях археологическими раскопками, реставрацией и перенесением многочисленных объектов искусства в различные итальянские и зарубежные музеи. Фотографирование достопримечательностей Помпей было популярным среди путешественников, этому способствовало распространение по Европе и Америке серий, сделанных профессиональными фотографами.

Одним из первых профессионалов, совершивших в 1879 и 1880 годах фотографическую экспедицию в Помпеи, был Джакомо Броджи. В следующем году вместе с сыном Карло (1850–1925) он представил свои работы на выставке в Милане. Его сыновья Карло и Альфредо (?–1925) позже тоже имели фотографические компании в Неаполе и Помпеях<sup>12</sup>. В Музее архитектуры имеется ряд фотографий, выполненных издательством Броджи. На них запечатлены руины Помпей с сохранившимися на месте фрагментами древних фресок и произведениями скульптуры. Зоммер фотографировал древние руины, археологические

памятники во время проведения раскопок в Помпеях и Геркулануме, а также отдельные монументы. Он работал как по заказу, так и для пополнения собственной коллекции<sup>13</sup>. Учитывая интерес путешественника к уникальной живописи помпейских домов, тонировал и раскрашивал свои фотографии, в результате чего его работы приобретали вид акварели. В ателье Зоммера в Неаполе работали 12 человек, которые занимались печатью, ретушью и раскрашиванием фотографий. К началу 1880-х годов в Неаполе были открыты уже четыре его фотостудии. В 1860 году по заказу правительства он снимал археологические раскопки в Помпеях. Серия видов была опубликована в альбоме *Souvenir de Pompéi*<sup>14</sup>. В Музее архитектуры имеется подборка раскрашенных альбуминовых фотографий Зоммера с видами Помпей, на которых видны фресковые росписи, сохранившиеся в тот период на своем месте. Возможно, они относятся к данному альбому. Наиболее интересна раскрашенная альбуминовая фотография общего вида главного атриума дома Веттиева. Помимо раскрашенных фресок, на снимке запечатлена скульптура, украшающая дворик, которая позже была перенесена в Археологический музей Неаполя.

В Музее архитектуры хранятся фотографии фресок, скульптуры, светильников, ваз, найденных при раскопках в Помпеях, которые дополнили собрание Археологического музея Неаполя и были запечатлены в его экспозиции. Снимки выполнены в основном издательством Алинари. Имеются отдельные работы Зоммера и Броджи. На ряде фотографий издательства Алинари запечатлены архитектурные детали и фрагменты скульптуры, найденные во время раскопок. Археологические находки тесно сложены вдоль стены в ожидании перемещения в музей.

Ко времени появления фотографии многие фрески были перемещены со своих исторических мест в музеи. Съемка настенных росписей осложнялась тем, что фрески на местах или в музеях часто были труднодоступны и мало освещены. Закопченность настенной живописи могла мешать восприятию истинных красок и скрывать их разрушения. Благодаря использованию фотографии для фиксации монументальных росписей исследователи получили возможность рассмотреть детали рисунка, невидимые на расстоянии, выявить состояние фресок, которым требовалась реставрация, зафиксировать их фрагменты, а также снять стенопись. Событием в культурной жизни общества стала съемка интерьеров Ватиканских дворцов с росписями Микеланджело, Рафаэля и других знаменитых художников. В коллекции Музея архитектуры имеются фотографии с изображениями фресок Сикстинской капеллы, зафиксировавшие плохое состояние сохранности стенописи с ярко выраженными разрушениями. Они выполнены работниками издательства Алинари и Андерсона.

Целый ряд старых фотографий Музея архитектуры позволяет увидеть изменения облика города, которое происходило благодаря установке на площадях новых памятников. Церковь Санта-Кроче во Флоренции запечатлена до и после установки памятника Данте (скульптор Энрико Пацци) в 1865 году, а также после того, как скульптура была перемещена ближе к западному фасаду церкви<sup>15</sup>. Подобная информация помогает установить время съемки.

На площади Синьории во Флоренции в 1504–1873 годах стояла колоссальная статуя Давида Микеланджело. В 1873 году во избежание порчи скульптура была перемещена в купольный зал Академии изящных искусств Флоренции. В том же году на площади Микеланджело, известной панорамным видом на Флоренцию, была





Алиари. Фрагмент фрески «Пророк Иона» Микеланджело. Сикстинская капелла. Ватикан, Италия. Конец XIX — начало XX в. Желатиносеребряный отпечаток. 26,2 × 19,7. ГНИМА ОФ-1072/1281. © Музей архитектуры им. А. В. Щусева

поставлена бронзовая копия скульптуры. Заменившая ее копия статуи Давида работы Луиджи Арригетти, которую можно увидеть на площади Синьории в наши дни, была установлена в 1910 году.

Украшением площади Санти-Джованни-э-Паоло перед зданием Scuола Гранде-ди-Сан-Марко в Венеции является бронзовая конная статуя Бартоломео Коллеони — знаменитая скульптура эпохи Возрождения, выполненная Андреа Верроккио и установленная в 1496 году. Общий вид памятника рядом с фасадом Scuола Гранде-ди-Сан-Марко предстает перед нами на фотографии известного венецианского фотографа Карло Найя. Альбуминовая фотография на паспарту выполнена Найя в середине 1860-х годов. На обороте паспарту указана следующая информация: № 16, Venezia — Monumento di Bartolomeo Colleoni; аннотация на трех языках — французском, английском, немецком; имя, К. Найя, и адрес его студии на площади Сан-Марко. Фотография была использована при создании в 1866 году альбома Venezia с видами Венеции. В этом проекте также участвовали другие известные венецианские фотографы. Позднее, в конце XIX — начале XX века, общий вид памятника зафиксирован на желатиносеребряной фотографии издательства Андерсона. Открытое пространство площади перед зданием Scuола Гранде-ди-Сан-Марко позволяет обозревать и фотографировать памятник со всех сторон. Благодаря развитию фотографии стало возможно детально изучить этот достаточно высокий, около четырех метров (без пьедестала), памятник. Съемка скульптуры всегда была достаточно трудным процессом. На желатиносеребряных фотографиях издательства Андерсона, предположительно 1930-х годов, запечатлено поясное

изображение и вид головы памятника крупным планом. Особым приемом съемки явилось создание белого фона для скульптуры во время печати. Темное изображение фрагментов скульптуры контрастирует с белым фоном, устраняющим все лишнее, мешающее изучению. Эффектный разворот скульптуры, белый фон, правильное освещение сосредотачивают внимание зрителя только на деталях. На данных фотографиях мастер удачно передает пропорции памятника, характер героя, понимание замысла художника.

Во время путешествий по Италии не только европейские и американские туристы и исследователи итальянского искусства, но и русские и советские архитекторы коллекционировали фотографии с видами и памятниками искусства Италии, выполненные известными зарубежными мастерами и талантливыми безымянными авторами. К концу XIX века путешественник-исследователь мог позволить себе производить самостоятельную съемку интересующих его мест и памятников при помощи собственной камеры. В Музее архитектуры имеются уникальные фотографии, выполненные архитектором М. В. Красовским во время его поездки в Италию в 1904 году<sup>16</sup>. До нас дошла фотография общего вида копии скульптуры Давида, установленной на площади Микеланджело в 1873 году. Фотография наклеена на картон, имеет на обороте штамп Красовского и краткую аннотацию, выполненную чернилами. Благодаря этой съемке можно датировать изображение и время посещения М. В. Красовским Флоренции и других городов Италии 1904 годом.

Уникальными в коллекции Музея архитектуры являются фотографии произведений графики, хранящихся в галерее Уффици во Флоренции. В первой половине 1930-х годов советский архитектор Н. Д. Колли привез из Флоренции 13 фотографий с изображением архитектурной графики выдающихся архитекторов и художников Италии XVI–XVII веков: Бальдассаре Перуцци, Донато Браманте, Джулиано да Сангалло, Филиппо Брунеллески, Винченцо Скамоцци, Джакомо да Виньола, Микеле Санмикели и др. Их чертежи хранятся в Кабинете рисунков и эстампов галереи Уффици. Фотографии чертежей великих мастеров выполнены издательством Броджи в технике палладиотипии. Благодаря технике палладиотипии, придающей фотографиям коричневые оттенки, автор пытался воспроизвести тональность оригинала.

Начиная с XVIII века в Европе появляются дома-музеи, хранящие наследие определенного мастера. Четыре желатиносеребряные фотографии, выполненные издательством Броджи с рисунков Микеланджело, были приобретены Н. Д. Колли во флорентийском музее «Каза Буонарроти» (Casa Buonarroti). В здании XVI века, принадлежавшем роду Микеланджело, в 1859 году открылся музей, посвященный скульптору, демонстрирующий ряд его произведений. Помимо архива и библиотеки, музей хранит более 200 рисунков и архитектурных планов художника<sup>17</sup>.

С возникновением стереофотографии со второй половины XIX века появилась возможность путешествовать не выходя из дома. К середине 1890-х годов всемирно известная американская стереофотографическая фирма «Андервуд и Андервуд» вышла на европейский рынок и работала практически во всех странах Европы, в том числе в Италии, благодаря своим агентам<sup>18</sup>. Фотографы производили съемку и реализовывали продукцию в Европе и Америке и даже в Японии и Китае. Работая за рубежом, фирма могла приобретать у местных и иностранных специалистов негативы и фотографии, предназначенные для тиражной печати. На рубеже веков «Андервуд и Андервуд» издавала серии стереопар на определенные темы, связанные с путешествиями. Например, экскурс по



Дж. Броджи. Архитектурная фантазия  
Б. Перуцци. Галерея Уффици. Флоренция,  
Италия. Палладиевый отпечаток.  
20 × 24,7. ГНИМА ОФ-4836/473.  
© Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Риму представлен видами панорам города, архитектурных достопримечательностей, интерьеров из собрания известных музеев и пр. Наборы стереопар с приложением карты и путеводителя продавались в специальных коробках-футлярах. На оборотах стереопар встречаются аннотации на шести языках, сопроводительные тексты — цитаты ученых и писателей из прилагаемых путеводителей<sup>19</sup>. На альбуминовых стереопарах из собрания Музея архитектуры запечатлены Лоджия деи Ланци во Флоренции со скульптурой, экспозиции флорентийских галерей

Уффици и Питти, скульптура Давида в Академии изящных искусств. Стереопары выполнены в 1898 году. Съемка статуй и Сикстинской капеллы Ватикана относится к 1903–1908 годам. Редкое собрание старой зарубежной фотографии Музея архитектуры позволяет воссоздать историю памятников архитектуры, узнать о перемещении сохранившихся архитектурных деталей здания, произведений искусства, даже интерьеров дворцов и пр. Картина истории архитектурного памятника часто выстраивается благодаря съемке фотографов, работавших в разное время.

<sup>1</sup> Гран-тур. Русская версия: Италия в фотографиях XIX века: альбом-каталог. СПб., 2020. С. 181.

<sup>2</sup> Новая история фотографии / под ред. М. Фризо / пер. с фр. 2008. С. 156.

<sup>3</sup> URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Рёскин,\\_Джон](https://ru.wikipedia.org/wiki/Рёскин,_Джон) (дата обращения: 20.06.2023).

<sup>4</sup> URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Беренсон,\\_Бернард](https://ru.wikipedia.org/wiki/Беренсон,_Бернард) (дата обращения: 20.06.2023).

<sup>5</sup> Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии: каталог выставки. 2018. С. 33.

<sup>6</sup> Passerini, L. Genealogia e storia della famiglia Corsini. Firenze, 1858. Nuova Edizione. Roma, 1989. P. 19.

<sup>7</sup> Рим мартовский 6. Площадь у моста Сант-Анджело // LiveJournal (Живой Журнал) — блог-платформа. URL: <https://paintervic.livejournal.com/125549.html> (дата обращения: июнь, 2023).

<sup>8</sup> Galleria Corsini, palazzo (1730–1740), Национальная галерея старинного искусства с 1883 года.

<sup>9</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography / ed. by J. Hannavy. New York; London, 2008. P. 940.

<sup>10</sup> Фрески в зале дворца Альтовити были оформлены в деревянные рамы и вмонтированы в потолок.

<sup>11</sup> Rubin, P. L. Giorgio Vasari. Art and History. New Haven; London. 1995. P. 11, 14, 117.

<sup>12</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. P. 217.

<sup>13</sup> Ibid. P. 1311.

<sup>14</sup> Гран-тур. Русская версия... С. 183.

<sup>15</sup> Главная улица Венеции. Большой канал в итальянских фотографиях конца XIX — начала XX века. М., 2012. С. 8, 11.

<sup>16</sup> Все фотографии поездки архитектора М. В. Красовского в Италию желатиносеребряные, желтовато-коричневого цвета с выцветанием. Они одинакового качества, возможно из-за плохих условий промывки и печати в походных условиях. Фотографии наклеены на картон или бумагу, на всех имеется штамп архитектора. Иногда на оборотах встречаются его аннотации, выполненные черными чернилами. Фотографии показывают предпочтения архитектора, его видение памятника (Красовский М. В. Исследования по архитектуре Византии. М., 2019. С. 10).

<sup>17</sup> Procacci, U. La Casa Buonarroti a Firenze. Milano, 1965. 244 p.; Ragionieri, P. Casa Buonarroti. Firenze, 1997. 104 p.

<sup>18</sup> Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. P. 1119, 1120.

<sup>19</sup> Rome through the Stereoscope. Journeys in and about the Eternal City / ed. by D. J. Ellison. New York; London, 1902. 310 p.

А. Ф. Эсоно

## Пикториализм Альфреда Энке на границе двух эпох (из собрания Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО)

Пикториальная фотография пользовалась популярностью в конце XIX — начале XX века по разным причинам — техническим, экономическим, культурным. Активно распространявшийся с 1830-х годов феномен фотографии, удивлявшей натурализмом и детализацией, столь желанными после правдоподобия дофотографического искусства, постепенно, однако, отдалился от так или иначе «реалистической» фотофиксации. Этому способствовало все увеличивающееся число фотографов, их объединение в клубы и кружки, появление теоретических сочинений и специализированных изданий<sup>1</sup>, которые не только распространяли знания<sup>2</sup>, но и публиковали типографскими способами произведения современных фотографов-пикториалистов. Образовавшееся с появлением готовых сухих пластинок в 1890-е большое число любителей фотографии,

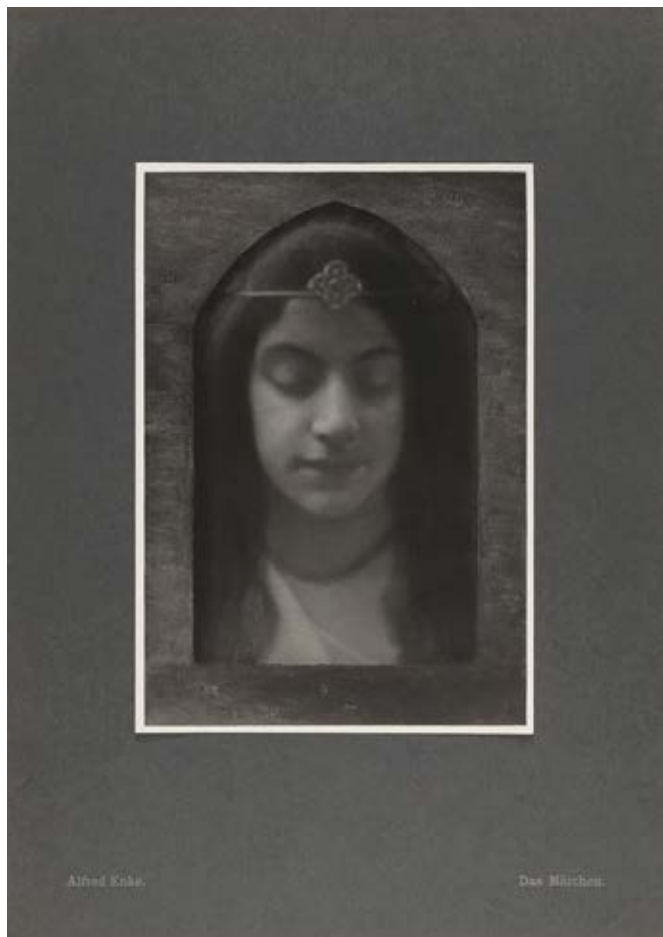
часто имевших художественное образование, пытались использовать фотографию как художественный метод, инструмент искусства в их понимании.

В еще большей степени этому способствовало объективное развитие техники и искусства Нового времени, в котором все ярче проявлялись популярные черты, присущие ему уже некоторое время, но не всегда очевидные в привычных формах живописи, графики или скульптуры. Разделение профессионального производителя и широкой публики постоянно толкало это развитие вперед, а новые технические возможности каждый раз давали преимущества для развития ранних форм массового искусства по сравнению с дорогостоящими видами так называемого классического или высокого искусства — что произошло, например, с гравюрой и книгопечатанием.



А. Энке. Ожидание. 1899. Гелиогравюра. 18,4 × 23,8. РОСФОТО КП 1025/013. © РОСФОТО





А. Энке. Сказка. 1902. Автотипия. 23,2 × 16,4. РОСФОТО КП 1026/004. © РОСФОТО

Однако если поначалу появление фотографии и ее влияние в существующие жанровые и производственные схемы было логичным и плавным<sup>3</sup>, то скорость совершенствования фототехники и рост ее доступности вскоре создали беспрецедентную проблему. Так, если раньше тиражное искусство создавалось в профессиональном мире художника, гравера, издателя, писателя новостей, а затем журналиста и фотографа, то фотограф-любитель конца XIX столетия оказался между потреблением искусства и его же созданием, подобно средневековому писцу в размышлениях М. Маклюэна о некогда сосуществовавших рукописной и печатной книгах<sup>4</sup>.

Существенный вопрос в проблеме пикториализма — слияние устремлений любителей фотографии и современного им изобразительного искусства. Для того чтобы понять, насколько любитель с фотоаппаратом приблизился к тому, чтобы создавать современное искусство, достаточно сравнить такие вещи с хорошо знакомыми высокими образцами. Подобные параллели, однако, возникли одновременно с самим этим феноменом и, вероятно, не только зафиксировали его восприятие в обществе, но и обнаружили его популярную природу: массовое искусство хоть и пытается казаться высоким и прежде всего подчеркнуто художественным, в то же время демократично, широкодоступно и понятно. Уже в середине XIX века стало заметно, что фотография демократизирует искусство<sup>5</sup>, и фотолюбительство рубежа веков было новым витком этого большого процесса в эволюции искусства. Пикториальная фотография тесно переплетается с уже существовавшими техниками печати. Распространенные

способы репродуцирования изображений определяют формально-стилистические основы пикториализма как явления массового в неменьшей степени, чем сама фотографическая техника и творческие поиски авторов.

### Пикториализм Альфреда Энке

В коллекции Государственного музейно-выставочного центра РОСФОТО хранятся две папки с пикториальными фотографиями, принадлежащими к наследию немецкого мастера Альфреда Энке, которые, вероятно, позволяют со всей очевидностью рассмотреть весь обозначенный круг проблем. Тем не менее сам творческий портрет Энке сложно воссоздать из-за недостатка информации. Можно опираться лишь на скудные сведения об издательской деятельности Энке, его отношении к фотографии, а также на данные современной ему прессы.

Альфред Энке (Alfred Enke; 1852–1937) происходил из семьи эрлангенского издателя Фердинанда Энке, чье издательство специализировалось на научной литературе, прежде всего по медицине и праву. Унаследовав дело отца в 1874 году, Альфред перенес «Издательство Фердинанда Энке» в Штутгарт, развитый южногерманский центр печати. По-видимому, около 1890-х годов Энке увлекся фотографией, хотя точных сведений об этом нет, мы лишь можем предполагать, что он питал определенные симпатии к искусству<sup>6</sup>. Вероятно, будучи свободным от заказов, привычных для профессионального фотографа, Энке обратился к пикториальной фотографии, которая стремилась к близости с изобразительным искусством. Роль фотографа-любителя в этом была поистине судьбоносной — именно любитель, по мнению современников, мог бы научить профессионала смотреть на природу, ориентироваться на публику и вырваться из шаблонной деятельности<sup>7</sup>.

Одновременно Энке обладал возможностью публиковать и тиражировать свои произведения, что привело к появлению двух серий пикториальных снимков — «Фотоэтюды» (Lichtbildstudien, 1899) и «Новые фотоэтюды» (Neue Lichtbildstudien, 1902). Хотя появившийся недавно в немецкой антикварной торговле «архив фотографа-пикториалиста» с несколькими сотнями отпечатков<sup>8</sup> может свидетельствовать о продолжавшейся работе Энке в этом направлении.

Произведения фотографа-издателя находили отклик и рекламировались в прессе, однако единственный программный, а потому наиболее интересный комментарий к ним сделал сам автор в предисловии ко второй папке. Энке относился к своей работе как к художественному творчеству, а его фотоэтюды «на самом деле являются результатом кропотливой подготовительной работы». Он подчеркивал то, как непросто было добиться желаемого результата: «...многие из представленных здесь листов потребовали большого количества попыток, различных сеансов или даже смены модели, прежде чем мне удалось передать живописный эффект, который я имел в виду»<sup>9</sup>.

Методы Энке созвучны пикториальным — он описывает их так: «Сначала при съемке, затем при проявлении пластины и, наконец, при работе с позитивом мое постоянное внимание было направлено на достижение спокойного, однородного настроения, подавление или, по крайней мере, уменьшение мешающих подробностей и особенно избегание резкости...»<sup>10</sup>

Важной для понимания творческого метода автора является и сама возможность тиража. Так, первой папке, сообщает Энке, благосклонная публика оказала «дружеский прием», что в итоге стимулировало появление второй. Публикация фотографий начинает становиться, по сути, важнейшей составляющей творческого метода Энке: его

пикториализм — это создание такого искусства, которое стремится быть популярным. Уже в 1899 году в знаменитом иллюстрированном журнале для семейного чтения «Садовая беседка» были воспроизведены несколько его работ — виды озер Гарда и Мизурина<sup>11</sup>, не входивших в корпус фотоэтюдов.

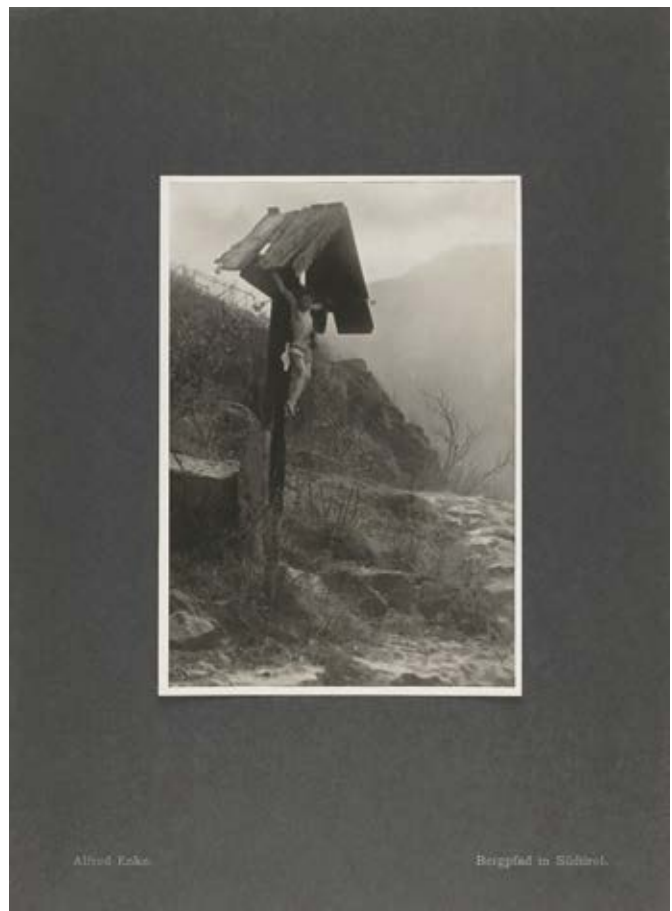
Очевидно, что за пикториальной фотографией и ее «живописными» методами следует видеть движение к совсем иным уровням восприятия и производства искусства. Энке прямо указывает в предисловии ко второй папке: «...для того чтобы сделать этюды доступными для более широкого круга, был выбран автотипический метод воспроизведения»<sup>12</sup>. Если первые снимки появились в технике гелиографуры (изданы Union Deutsche Verlagsgesellschaft, гравюры выполнены на передовом печатном предприятии Meisenbach, Riffarth & Co. в Мюнхене), то вторые созданы посредством автотипии (вышли в свет под издательской маркой Фердинанда Энке на «химикографическом предприятии» Августа Шулера в Штутгарте). И если эти факты и устремления кажутся в определенной мере противоречивыми, так как сопрягают фотолюбительство и профессиональное издание, то путем снятия противоречия пикториализм Альфреда Энке может быть рассмотрен как ранняя форма массового искусства.

### Обзор прессы

Обоснованным такой взгляд делает и современная мастеру пресса, что позволяет выделить несколько ключевых моментов. Действительно, быстрое развитие типографской техники позволило расширить доступ публики к фотографиям Энке. «Мюнхенские последние известия» в 1899 году оценивали первую папку фотоэтюдов как «работу, которую мы можем с уверенностью поставить в первый ряд бесспорно художественных произведений. Излишне указывать на исключительную ценность таких фотоснимков, которые доставят огромное эстетическое удовольствие всякому, кто не может позволить себе роскошь картинной галереи. Энке очень хорошо использовал большую прогресс, достигнутый нашими фотографами-любителями, которые обязаны Альфреду Лихтварку<sup>13</sup> легитимностью своей отрасли искусства, и поэтому его пейзажи, портреты, картины настроения, этюды освещения предстают перед нами как настоящие произведения искусства»<sup>14</sup>.

Мысли о легитимности любительской фотографии, выходящей на уровень высокого искусства, следует начать из «Ежемесячника [издательства], „Вельхаген и Класинг“»: «Любой, кто знаком с развитием фотографии в Германии за последние десять лет, неоднократно сталкивался с именами Альфреда Энке из Штутгарта и В. ф. Глэдена из Таормины<sup>15</sup>. В работах обоих, о техническом совершенстве которых нечего и говорить, резко выступает стремление к живописному эффекту, они рассматривают свою камеру как подлинно художественное орудие...»<sup>16</sup> Иными словами, на первом плане таких суждений всегда находится вопрос о художественности и качестве фотографий, но за ним стоит проблема обладания искусством, демократизации доступа к нему — и она все время ищет разрешения через эволюцию массового искусства Нового времени.

Будучи владельцем издательства, Энке свое искреннее увлечение фотографией перенес в область печатного бизнеса, уже много веков существующей отрасли производства, наиболее близкой к тому, чтобы пониматься как часть генезиса массового искусства. Этим Энке обозначил формообразующие противоречия такого искусства как области творчества, познания и коммерческого производства, что очевиднее всего выражается в разделении профессионального производителя и усредненного потребителя<sup>17</sup>.



А. Энке. Горная тропа в Южном Тироле. 1902. Автотипия. 21,6 × 15,1. РОСФОТО КП 1026/008. © РОСФОТО

Неудивительно, что «Фотоэтюды» активно рекламировались в тогдашней прессе, — так, в «Фотографическом обозрении» 1902 года вторая папка с 40 изображениями рекомендовалась как «прекрасный подарок на Рождество»<sup>18</sup>.

Нужно отметить, что все эти цитаты были собраны самим Энке и публиковались как реклама в книгах его издательства. Например, в труде анатома и антрополога Карла Генриха Штраца «Красота женского тела» (1900)<sup>19</sup> после основного текста и без нумерации помещались отзывы о фотоработах Энке из многочисленных газет Мюнхена, Кёльна и т. д. Эта подборка высказываний о пикториализме является полезным источником для исследования.

Простую и емкую характеристику пикториальной фотографии как явления дал швейцарский писатель Якоб Кристоф Геер (Jakob Christoph Heer; 1859–1925)<sup>20</sup>, который в «Новой Цюрихской газете» писал: «Когда было изобретено искусство фотографии, оно первоначально в течение десятилетий использовалось для чистого воспроизведения реальности, это было полностью натуралистическое искусство, но в последнее время постоянно возрастающее совершенство технических средств привело к необычайной утонченности вкуса и качества, которые... поднимают фотографию с уровня прикладного искусства на вершины настоящего искусства»<sup>21</sup>. Похвала, относящаяся в данном случае к Энке, может быть применена к пикториализму в целом, так как дает ключ к пониманию данного явления: если раньше все европейское искусство — от рисунка до скульптуры — стремилось к натурализму, иллюзорному объему, «следованию природе», то фотография в этом ряду стояла как средство создания произведений, по своей сути уже натуралистических и потому нуждающихся в

творческой доработке. Эти, казалось бы, противоположные устремления изобразительного искусства и фотографии свидетельствуют о том, что искусство как таковое все время искало не воплощения самой реальности, но шло к созданию эффекта реальности художественными средствами. Сей эффект, очевидно, историчен — зависит от времени, места и социума, а значит, и искусство такое не правдиво, а правдоподобно. Можно утверждать, что пикториализм именно это и иллюстрирует, что чрезвычайно важно при формально-стилистическом анализе данных фотографий и соотношении их с искусством рубежа XIX–XX веков, в рамках которого работы пикториалистов были эстетически приемлемы.

Геер отмечал разнообразие работ художника, помещенных в первую папку, а также качество печати: «Воспроизведение каждого отпечатка издательством безупречно, цена... довольно низкая, и мы думаем, что эта красивая работа будет тепло встречена не только фотографами, которые должны увидеть в ней триумф своего искусства, но и семьями, дружественно настроенными к искусству...»<sup>22</sup> Можно предположить, что работы Энке предназначались для широкой публики, которую в духе времени следует назвать «буржуазной», — именно ее восприятие должно было обеспечить фотографии место в развивающемся массовом искусстве благодаря тому уровню правдоподобия, коего можно было достичь с помощью методов пикториализма, делающих фотографии стилистически и сюжетно вписанными в визуальный контекст своего времени.

Журнал «Искусство для всех» в 1900 году выражал сходную мысль: «Если раньше фотография была чистым ремеслом, а затем в качестве слуги стала доступна науке и искусству, то сегодня о ней можно говорить как о самостоятельном искусстве. Если раньше она видела своей задачей лишь воспроизведение объектов, то сегодня она стремится вложить в это воспроизведение что-то от личности фотографа... Фотографические исследования Альфреда Энке показывают, насколько можно достичь такого результата. Достаточно взглянуть на пейзажи в папке, чтобы вспомнить того или иного из наших крупных художников-пейзажистов, настолько они субъективны и индивидуальны по настроению и эффекту»<sup>23</sup>.

Эти наблюдения современников кажутся характерными, а Энке, вероятнее всего, разделял их точку зрения на художественную фотографию. Отзывы можно суммировать так: техническая эволюция дала возможность фотографу-любителю проявить себя как художника, тем самым раскрыв потенциал самой фотографии, скованной до того объективным натурализмом. Но то же касается и техники воспроизведения — она сделала снимки законченными произведениями уже издательского искусства, решив проблему доступности результатов искусства фотографического в рамках эволюции тиражного. Исследователи уже отмечали, что публика XIX века из-за потока гравированных репродукций (прежде всего так или иначе базирующихся на фотографии) привыкла относиться скрупулезно не столько к воспроизводимому произведению, сколько к самой печати<sup>24</sup>, и такая смена фокуса — любопытный эффект взаимодействия массового потребителя с тиражной продукцией, которой он буквально обладал.

В вышедшей в издательстве Энке книге того же Штраца «Тело ребенка для родителей, педагогов, врачей и художников»<sup>25</sup> также приводились отзывы о двух папках с фотоэтюдами. Обратимся к выдержкам, касающимся второй папки. В журнале «Искусство для всех» отмечалось: «...эти снимки сделал не просто любитель, а художник. Художник, умеющий с тонким вкусом и глубоким пониманием

поднять ремесло фотографа на высоту настоящего искусства. Тонкий вкус проявляется в поиске мотивов, которые он умеет соединять в картины, полные поэзии и пластики настолько, что приходится не раз вспоминать того или иного великого живописца из числа наших современных мастеров или вспоминать тот или иной значимый образ, который, кажется, вдохновил Энке...»<sup>26</sup>

Однако можно предположить, что в условиях производства массового искусства, если фотоснимки похожи на произведения современной живописи или графики, они вполне могут считаться уже частью такого искусства, его тиражной, популярной формой. Со всей очевидностью это можно понять, анализируя вторую папку с фотоэтюдами, так как с ней Энке, хоть и не писал об этом, стремился влиться в современное ему изобразительное искусство. Он сделал это настолько успешно, что некоторые его работы кажутся репродукциями с картин. Вопрос о таком подобии, пожалуй, является ключевым при соотношении работ Энке с проблематикой массового искусства.

«Мюнхенские последние известия» в 1902 году писали: «...Альфред Энке из Штутгарта продолжил свою первую серию фотоэтюдов, которая по праву пользовалась исключительно благоприятным приемом, следующей серией...»<sup>27</sup> В «Кельнской газете» в том же 1902 году работы Энке хвалили, но от похвалы искусству фотографии перешли к проведению аналогий с классическим искусством: «Каждый лист завораживает внимательного зрителя и передает настроение, как поэтический шедевр. Эффект картины немало усиливается мастерски устроенным освещением, которое, отчасти в так называемой „рембрандтовской манере“<sup>28</sup>, позволяет довольно ярко выделить фигуры...»<sup>29</sup>

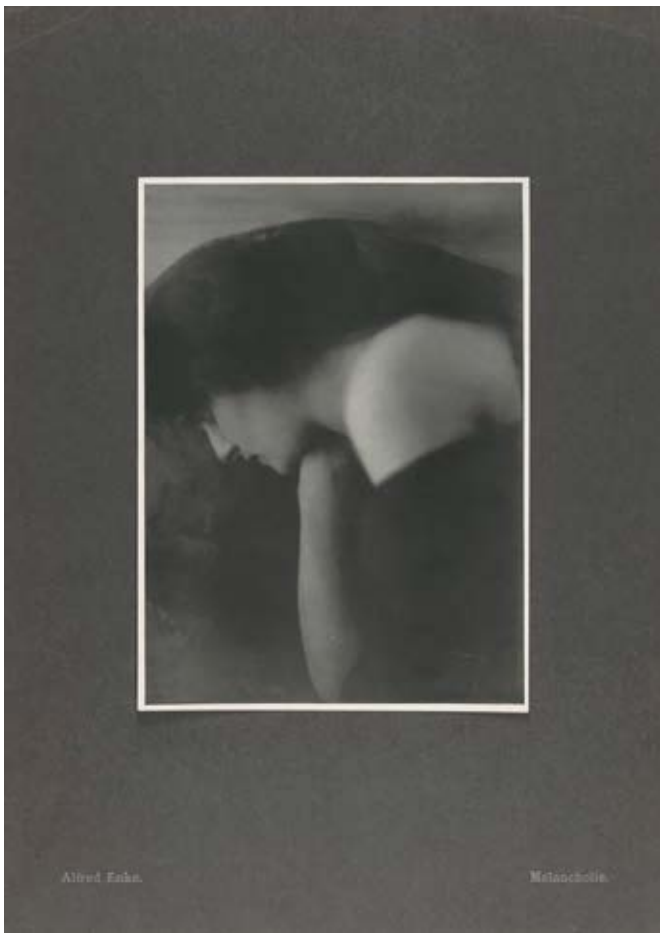
Сравнения с классическим искусством продолжила «Фотографическая переписка» в 1902 году, характеризуя новые этюды Энке так: «Все его произведения говорят о глубоко художественном мастерстве и стремлении создать „картины настроения“ средствами фотографии, в этом направлении художник совершил гораздо больший прогресс, чем это можно было признать в первом опубликованном им цикле». Для современников было очевидно и место произведений из второй папки Энке в панораме искусства своего времени: «По сравнению с предыдущей коллекцией настоящая работа представляет собой решительный уклон в сторону канона современной тенденции»<sup>30</sup>.

Обозревая источники, собранные самим фотографом, в чем следует видеть косвенное выражение его собственных представлений, можно прийти к выводу, что фотоэтюды, которые, может, и не оставили большого следа в мировом искусстве, тем не менее тяготели к тому, чтобы быть понятными и востребованными. Это были действительно такие произведения, в которых стремление казаться современным искусством воплощается техническими средствами настолько качественно и прогрессивно, что буквально делает их, эти произведения, частью современного искусства. Данный механизм характерен для массового искусства и хотя не очевиден, но актуален до сих пор.

### Пикториальные работы

Краткий анализ листов из альбомов позволит вписать их в общий художественный контекст рубежа веков. Разница между двумя альбомами, на которую уже обращали внимание выше, указывает не только на технические изменения, но и на возрастающее стремление создавать эффектные произведения в духе своего времени. Так, работы Энке в папке гелиографур 1899 года, нацеленные на создание





А. Энке. Меланхолия. 1902. Автотипия. 21,7 × 15,9. РОСФОТО  
 КП 1026/020. © РОСФОТО

определенного настроения, остаются в пределах графической традиции прошлых веков. Именно поэтому Энке работал здесь в основном с пейзажем и изображением человека. Эти жанры почти неизменно лидировали в печатной продукции XVI–XIX веков в виде панорам городов, портретов исторических деятелей, путевых зарисовок и этнографических типов. Поэтому первую папку можно в духе истории гравюры охарактеризовать как своеобразное, исполненное романтического настроения «мысленное путешествие» (*voyage imaginaire*) — феномен, имеющий долгую предысторию в виде серий «оптических видов» — гравюр с подчеркнутой линейной перспективой<sup>31</sup> и «живописных путешествий» первой половины XIX века.

Зритель, разглядывая гелиогравюры, следовал сценарию, задуманному Энке, получая смену впечатлений, которые можно отметить с помощью нескольких ключевых кадров. Так, «Венецианский продавец мидий» — работа на грани импрессионизма и этнографической съемки, чему способствует довольно большая четкость изображения. «Ранняя весна» с тонкими стволами берез, напротив, создает эффект, близкий к символистской живописи.

В альбоме также есть несколько работ, в которых живая модель, освещение и аксессуары призваны были создать законченный художественный образ. Первая такая студия — образ дамы в шляпке с вуалью, боа и зонтом. В трогательной работе «В монастырском саду» монахини трудятся в огороде на фоне обители, а в «Ожидании» одинокая женская фигура, стоящая на ступенях спуска к воде, навеивает романтическое настроение. «Восточная женщина» — попытка с помощью портрета создать

загадочный женский образ в духе символизма. Похожая работа «Вакханка» — композиция с женщиной в тунике и с венком из виноградной лозы.

«Воскресный покой» создает действительно умиротворяющее впечатление, ведь Энке удается передать яркое солнечное освещение, проникающее сквозь густую листву деревьев. Среди работ есть и сугубо «живописные», почти уходящие от фотографии как таковой, и наиболее «фотографические» в плане резкости и детализации изображения, о чем писал и сам Энке. Целостное впечатление от разглядывания этюдов из папки напоминает путешествие по одному региону, что недалеко от правды (все это, вероятно, Южный Тироль, Южная Германия и Италия).

Листы из второй папки выполнены в технике автотипии и демонстрируют тесную связь со стилем модерн. Странный и, бесспорно, далекий от фотографии как таковой лист «Сказка» обращает на себя внимание буквальным живописным эффектом, который достигается тем, что фотографическое изображение обрамлено фотографией поверхности, покрытой маслом. Это придает конечному типографскому образу фактуру полотна — как если бы это была репродукция с живописного произведения.

Последовательное рассматривание листов второй папки также создает законченное впечатление — но не «путешествия», а собрания, чередования разных аффектирующих образов. Если фотоэтиюд «Весной» — импрессионистическая картина с почти голыми деревьями на берегу водоема, то «Горная тропа в Южном Тироле» изображает деревянное распятие, одиноко стоящее у дороги. Об этой работе писатель Геер был высокого мнения: «две фотографии... с изображениями распятия могут расцениваться в качестве прекрасного вклада в религиозное искусство»<sup>32</sup>. Определенно, в листах второй папки Энке взялся за сложные и порой драматические сюжеты.

Развитие заметно и в изображении людей — «Госпожа» напоминает этюды с изображениями женщин из первой папки, но только тут Энке придает студии с аксессуарами неопределенное настроение вне сущности портрета. Напротив, «Старость» — драматическое по освещению портретное изображение пожилой женщины с выделенными с помощью света лицом и руками. Далее идет «Улица гробниц в Помпеях» — картина в духе символизма, с кипарисами, руинами памятников, привлекавших не одно поколение путешественников. Наконец, «Пьяная вакханка» в противоположность застенчивой «Вакханке» из первой папки — обращенный к зрителю задорный, живой образ.

Композиция листа «Буковый лес поздней осенью» уводит наш взгляд в глубину пространства, намекая с помощью картины природы на цикл жизни, цветения и увядания. Вероятно, неслучайно следующим появляется образ «Меланхолии» — черноволосой женщины, в чьей позе есть намек на Меланхолию с гравюры Альбрехта Дюрера, как если бы мы разглядывали ее лицо в профиль. Несмотря на такую отсылку, вся композиция, изгибы линий, контрасты темных и светлых областей создают произведение модерна. Энке берется во второй папке и за передачу творческого труда художника: «Портрет молодого скульптора» — выверенная композиционная схема, где взгляд человека направлен по диагонали на скульптуру, которой он занят.

Фотоэтиюд «Голгофа» относится к тем двум работам, которые Геер причислял к религиозным, с чем трудно поспорить: и по драматическому напряжению трех деревянных скульптур в горном ландшафте, и по сюжету это, безусловно, современное Энке религиозное искусство. Следует отметить также «Лили» — изображение женской

головки в круглой рамке, помещенной вновь на поверхность, покрытую маслом, за счет чего Энке пытается создать эффект живописной фактуры. Фотоэтиюд «Сумерки» с профилем задумчивой женщины, грустно склонившей голову на фоне едва различимого, вероятно, нарисованного пейзажа, уподобляется работам прерафаэлитов. В символистской по духу «Калитке» зритель как будто подплывает к источенным водой ступеням и видит дверку в стене, едва различимую за пышной растительностью. Подобные образы с виллами, кипарисами и причалами отсылают зрителя к работам Арнольда Бёклина (Arnold Böcklin; 1827–1901) — от «Виллы у моря» (1863) до знаменитого «Острова мертвых» (1880-е).

Ассоциации с живописью может продолжить и «Сенокос в Малое», который выглядит классической жанровой сценкой настолько, что в композиционном и смысловом плане напоминает, например, картины Жан-Франсуа Милле (Jean-François Millet; 1814–1875). Если студия «Буря» по своему решению более всего приближается к эстетике модерна, то «Вечер на Гранд-канале» возвращает зрителя к спокойному созерцанию традиционного венецианского пейзажа, композиция которого хорошо известна по многочисленным полотнам и гравюрам XVIII–XIX веков. «Вечерний час», на котором вторая папка заканчивается, являет собой вовсе караваджистский опыт со свечой, освещающей лицо женщины.

Рассмотренные произведения Энке действительно напоминают репродукции с неких полотен, как если бы его папка была подборкой фотокопий европейской живописи рубежа XIX–XX веков. Как уже отмечалось, этот эффект далеко не случаен.

## Выводы

Два альбома, выполненные в разной технике, находились, по сути, между разными этапами эволюции печатного искусства — тиражированием в гравюре и созданием произведения массового искусства. Уже современники отмечали: «...на границе двух времен стоят фотоэтиюды Альфреда Энке»<sup>33</sup>. Разница между двумя сериями, очевидно, отражает не только эволюцию фотографического творчества самого Энке, но и развитие техники печати, переход от гравюры к массовой печати, к слиянию пикториального любительства (в случае с Энке) с современным тиражным искусством. Можно поэтому утверждать, что гелиогравюра в первом альбоме была синтезом старой техники гравюры на металле и новейшей техники фотографии. Несмотря на то что гравюра в XIX веке часто использовалась как способ репродуцирования рисунков и фотографий в книгах и прессе, применение гелиогравюры выдавало отношение к фотографии как к этапу на пути создания итогового графического произведения. Второй альбом, автотипический, был детищем новых технологий, которые разрывали прямую связь с гравюрой, давая не только больший тираж, но и другой эффект — изображения,

наделенного живописными качествами или эффектом фотокопии. Граница между живописными эффектами и иллюзией репродукции — тонкая и характерная особенность массового искусства вообще. Поэтому по своей сути работы Энке можно рассматривать как популярный вариант не столько фотографии, сколько изобразительного искусства. Сложный, дорогой и тем не менее не требующий строгого художественного образования процесс фотографирования давал возможность условному любителю производить современное искусство, для тиража которого использовалась наиболее современная техника печати. Такое искусство могло создавать романтическое настроение, иметь отсылки к символизму, прерафаэлитам, ар-нуво, вызывать в памяти имена Дюрера, Караваджо, Рембрандта, Милле, Бёклина и др. Само вхождение в современное искусство нового художника посредством новой техники заслуживает быть отмеченным как важный вопрос искусства Новейшего времени. Не менее интересен вопрос о том, какое влияние оказывало современное искусство на зрителя, что именно ему нравилось настолько, чтобы при наличии возможности сделать нечто подобное. На эти вопросы практически и ответил Энке, владевший фотоаппаратом и издательством, а также проявлявший несомненный интерес к искусству.

Таким образом, с точки зрения эволюции массового искусства главная проблема пикториальных работ Энке заключается в том, что техническое стало возможным производить вещи, которые принципиально включены в ряд высокого профессионального современного искусства. По сути, на краткий миг прогресс техники позволяет обойти профессионализм, возникающий в условиях коммерческого разделения труда, и шагнуть в мир, где почти любой может создать нечто художественное и современное в массовом масштабе. Это происходит очень редко, и случай Энке — пример именно такой ситуации, заслуживающей поэтому пристального внимания в наше время.

Отсюда же исходит двойственность работ Энке как продукта фотолюбительства, дававшего возможность создавать современное искусство, и, одновременно, попытки включить такое искусство в уже существующий ряд тиражных изданий. Однако подобная двойственность — не только свойство практики Энке, но и специфика массового искусства вообще: производить вещи на грани искусства / неискусства, экспансивно развиваться, нарушая границы, чтобы закрепиться в них на новом производственном уровне. Это движение рубежа XIX–XX веков, вероятно, и отразилось в пикториальной фотографии. По мере развития техник тиражирования и роста тиража объективность фотографии все больше уступает место вопросам художественного выражения и популярного восприятия, что и оказалось зафиксировано в эволюции фотоэтиюдов Альфреда Энке, в творческом методе которого фотография неотделима от факта публикации и тиража.

<sup>33</sup> В Германии — Die Kunst in der Photographie (1897–1908), Der Amateur-Photograph (1887–1905), Das Atelier des Photographen. Zeitschrift für Photographie und Reproduktionstechnik (1894–1903, с 1904: Das Atelier des Photographen und Allgemeine Photographen-Zeitung), Photographische Chronik. Organ des Reichsinnungsverbandes des Photographenhandwerks

(1894–1943), Photographische Mitteilungen. Halbmonatsschrift für die Photographie unserer Zeit (1864–1911), Photographische Rundschau. Zeitschrift für Freunde der Photographie (1887–1903), Photographische Rundschau und photographisches Zentralblatt. Zeitschrift für Freunde der Photographie (1904–1911), Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der

- Photographie (1860–1897) и многие другие, а также в Англии, США и Франции — *Photography and focus. An illustrated weekly for every camera user* (1908–1918), *The photographic news. Weekly record of the progress of photography* (1861–1891), *Camera Notes* (1897–1903), *Camera Work* (1903–1917), *Bulletin du Photo-Club de Paris* (1891–1902) и т. д.
- <sup>2</sup> *Lichtwark, A. Die Bedeutung der Amateur-Photographie.* Halle, 1894. S. 16.
- <sup>3</sup> *Аверьянова О. Н. Городской вид. Историческое и художественное значение тиражной фотографии XIX века // Вестник Брянского государственного университета. Исторические науки и археология.* 2018. Вып. 2. С. 10.
- <sup>4</sup> *Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / пер. с англ. Киев, 2004. С. 145.*
- <sup>5</sup> *Fawcett, T. Graphic versus photographic in the nineteenth-century reproduction // Art History.* Vol. 9, iss. 2. 1986. P. 193.
- <sup>6</sup> Старший Энке определенно имел художественные навыки. См.: URL: <http://www.zeno.org/Schmidt-1902/A/Enke,+Ferdinand> (accessed: 23.01.2024). Когда же Альфред Энке скончался, в журнале *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (31 / 1937), к которому он как издатель имел прямое отношение, Энке был охарактеризован как тонкий любитель музыки и приобщенный к искусству через свои «Фотоэтюды» человек.
- <sup>7</sup> *Lichtwark, A., Matthies-Masuren, Fr., Muther, R. Künstlerische Photographie: Entwicklung und Einfluss in Deutschland.* Berlin, 1907. S. 33.
- <sup>8</sup> *Antiquariat Banzhaf & Antiquariat Michael Kühn. Photography.* 2018. URL: <http://www.antiquariat-banzhaf.de/wp-content/uploads/Banzhaf-Kuehn-Photography-2018-2.pdf> (accessed: 23.01.2024); *Antiquariat Banzhaf. Masterpieces of Pictorialist Photography.* URL: <http://www.antiquariat-banzhaf.de/wp-content/uploads/Katlog-Photographie.pdf> (accessed: 23.01.2024).
- <sup>9</sup> *Neue Lichtbildstudien von Alfred Enke.* Stuttgart, 1902.
- <sup>10</sup> *Ibid.*
- <sup>11</sup> *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt.* Leipzig, 1899. S. 621.
- <sup>12</sup> *Neue Lichtbildstudien von Alfred Enke.*
- <sup>13</sup> Имеется в виду труд историка искусства директора Гамбургского Кунстхалле (Hamburger Kunsthalle) Альфреда Лихтварка *Die Bedeutung der Amateur-Photographie* (1894).
- <sup>14</sup> *Münchener Neueste Nachrichten: Wirtschaftsblatt, alpine und Sport-Zeitung, Theater- und Kunst-Chronik.* Freitag, 1 December 1899, Nr. 554. S. 5.
- <sup>15</sup> Вильгельм фон Глөден (Wilhelm von Gloeden; 1856–1931) — известный фотограф с художественным образованием, работавший в Италии.
- <sup>16</sup> *Velhagen und Klasings Monatshefte. Jahrgang 1899/1900.* I. Band. Bielefeld, Leipzig, 1900. Heft 5. S. 607.
- <sup>17</sup> Однако самой моделью совмещения фотолюбительства и тиражного способа распространения Энке как бы невольно обнаруживает разрешение этих противоречий — массовое искусство на новых, еще не достигнутых витках развития, вероятно, может создаваться самим же потребителем.
- <sup>18</sup> *Stratz, C. H. Die Schönheit des Weiblichen Körpers.* Stuttgart, 1900.
- <sup>19</sup> *Ibid.*
- <sup>20</sup> С 1899 по 1902 год — редактор журнала «Садовая беседка».
- <sup>21</sup> *Stratz, C. H. Die Schönheit des Weiblichen Körpers.*
- <sup>22</sup> *Ibid.*
- <sup>23</sup> *Stratz, C. H. Der Körper des Kindes für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler.* Stuttgart, 1903.
- <sup>24</sup> *Ivins, W. M., Jr. Photography and the “modern” point of view. A speculation in the history of taste // Metropolitan Museum Studies.* 1928. Vol. 1, part 1. P. 22.
- <sup>25</sup> *Stratz, C. H. Der Körper des Kindes für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler.*
- <sup>26</sup> *Ibid.*
- <sup>27</sup> *Ibid.*
- <sup>28</sup> Вероятно, это косвенная отсылка к голландскому художнику XVII века через характеристики калотипической фотографии еще со времен Уильяма Генри Фокса Тальбота (William Henry Fox Talbot; 1800–1877).
- <sup>29</sup> *Stratz, C. H. Der Körper des Kindes für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler.*
- <sup>30</sup> *Ibid.*
- <sup>31</sup> *Kaldenbach, K. Perspective Views // Print Quarterly.* 1985. Vol. 2. P. 86–104.
- <sup>32</sup> *Stratz, C. H. Der Körper des Kindes für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler.*
- <sup>33</sup> *Baier, W. Quellendarstellungen zur Geschichte der Photographie.* München, 1977. S. 531.



К. О. Валегина, А. Н. Соловьёва

## Фотоальбом Н. Е. Морозовой «Детали памятников Лазаревского кладбища» в собрании Государственного музея городской скульптуры

В собрании Государственного музея городской скульптуры сохранилась обширная фотоколлекция, отражающая историю создания его музейных экспозиций, находящихся под открытым небом. В ее составе фотографии памятников города, мемориальных досок, кладбищ Александровской лавры, преобразованных в 1932 году в музейные некрополи. Среди работ — фотографический альбом авторства Натальи Евгеньевны Морозовой под названием «Детали памятников Лазаревского кладбища», упоминание о котором мы находим в «Автобиографических записках» художницы Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой<sup>1</sup>. Дипломная работа Морозовой экспонировалась на выставке в Высшем институте фотографии и фототехники

в 1921 году и получила высокую оценку художника Александра Николаевича Бенуа: «В 3 часа я отправился к Анне Петровне, у которой собрались ее ученики по Фототехническому институту, деканом художественного факультета она состоит. Ее шустрая племянница Наташа Морозова составила отличный альбом снимков памятников Лазаревского кладбища, он совершенно готов для издания»<sup>2</sup>.

Наталья Евгеньевна Морозова, в замужестве Григорьева (1896–1974)<sup>3</sup> — дочь архитектора Евгения Львовича Морозова и Марии Петровны Морозовой, племянница Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой. В 1919 году поступила в Высший институт фотографии и фототехники<sup>4</sup>. В мае 1920 года была зачислена в число лиц ускоренного выпуска<sup>5</sup>, окончила институт в 1921 году. Н. Е. Морозова участвовала в выставках «Мира искусства», «Общины художников», работала как оформитель книг. Впоследствии оставила изобразительное искусство<sup>6</sup>.

А. П. Остроумова-Лебедева писала, что «среди учащихся художественного факультета с самого начала сплотилась группа молодых фотографов, больших энтузиастов, которые с чрезвычайной энергией и увлечением стремились к художественному развитию и образованию. Вспоминаю очень привлекательную и талантливую чету Я. М. и А. Д. Черновых, Е. С. Иоаниди, К. Г. Бессонова, К. Н. Фролова, мою племянницу Н. Е. Морозову, А. А. Хотеновского, Кириллова и др. Я с увлечением занималась с ними, а они верили в мое желание передать им мои познания и развить их вкус»<sup>7</sup>. Осенью 1918 года Остроумова-Лебедева начала преподавать на художественном факультете в созданном в марте того же года Институте фотографии и фототехники.

Стоит отметить, что в первые годы советской власти уделялось пристальное внимание подготовке специалистов по фотографии. Это выражалось в работе фотографических обществ, издании фотожурналов, организации выставок. Высшему институту фотографии и фототехники было передано обширное помещение, выделены ассигнования и оборудование для лабораторий. К сотрудничеству привлекли лучшие научные силы дореволюционной русской фотографии — В. И. Срезневского, Н. Е. Ермилова, Д. И. Лещенко и др. Здесь читали популярные лекции и доклады, консультировали заинтересованные организации. При институте открылись первые краткосрочные курсы по фотографии для городских учителей; руководил работой курсов профессор Н. Е. Ермилов.

В задачи института с самого его основания входила также фотофиксация и репродуцирование различных объектов и предметов искусства по заказам



Н. Е. Морозова (Григорьева). Обложка фотоальбома «Детали памятников Лазаревского кладбища». Петроград. 1921.  
© СПб ГБУК «Государственный музей городской скульптуры»

учреждений (коттеджа в Александрии, части рукописей М. Ю. Лермонтова, хранившихся в Саратове, временных помещений Пушкинского Дома в здании Академии наук, мемориального кабинета академика А. А. Шахматова и др.). В 1919 году ректор института А. А. Поповицкий произвел фотосъемку памятников искусства и старины и репродуцирование картин известных художников «для пополнения коллекций музея института»<sup>8</sup>.

Деканом художественного факультета был сначала назначен Владимир Яковлевич Курбатов, читавший лекции по истории искусства, автор вышедшего в 1913 году путеводителя «Петербург» и высоко оцененного современниками, в котором он объединил исторический очерк и обзор художественного богатства столицы<sup>9</sup>. Иллюстратором путеводителя выступила А. П. Остроумова-Лебедева, муж которой, С. В. Лебедев, был дружен с В. Я. Курбатовым с университетских времен. Вместе они путешествовали по Европе. Остроумова-Лебедева вспоминала: «В[ладимир] Я[ковлевич] был положительно неутомим. Когда мы в изнеможении от переполняющих нас впечатлений возвращались домой, он, бодрый и свежий, оставляя нас, убежал еще куда-то что-то досмотреть»<sup>10</sup>.

Фотографию Курбатов особенно ценил как средство визуализации архитектуры. Перед слушателями художественного факультета он ставил задачу «развить вкус, поднять культуру профессионалов-фотографов и достичь того, чтобы ремесло фотографа стало большим фотографическим мастерством». Курбатов писал: «Фотография, которая по существу моментальна, дает предельное техническое средство передать „момент“, но нужно этим умением овладеть. Эта задача, как всякая основная задача, кажется простой, а в исполнении оказывается чрезвычайно трудной. <...> Надо овладеть двумя условиями совершенства — вкусом и умением перед началом работы представлять себе весь ее ход и все необходимые приемы... Достижение вкуса возможно сравнениями со старыми великими мастерами. <...> Материала без конца кругом. Кто видел щедринских воинов на Адмиралтействе и кто их покажет так, чтобы можно было оценить их спокойную уверенную позу? А это не просто, так как приходится снимать или с колоннады, расположенной выше, или с крыши, которая много ниже. Кто даст полные снимки иконостасов Петропавловского и Никольского соборов, на  $\frac{2}{3}$  закрытые от объектива столбами и сводами церкви?..»<sup>11</sup>

Остроумова-Лебедева добавляла: «Развивали вкус и умение снимать портрет одного лица, группировки нескольких лиц, группировку масс. Учили фотографировать живописные художественные произведения. В программу факультета входило также ознакомление студентов с художественными произведениями искусства, посещение музеев»<sup>12</sup>.

Первый выпуск художественного факультета состоялся при руководстве Остроумовой-Лебедевой, и «многие дипломные работы были превосходны»<sup>13</sup>.

В 1953 году альбом «Детали памятников Лазаревского кладбища» Н. Е. Морозовой поступил в Государственный музей городской скульптуры. Кроме года регистрации, в учетных документах информации о том, кем был передан этот альбом, в нашем распоряжении нет. Можно только предположить, что это была Остроумова-Лебедева, хранившая более 30 лет дипломную работу своей племянницы.

В коллекции негативов музея было выявлено 38 фотопластинок формата 12 × 9 см, содержание которых соответствует фотоотпечаткам альбома. На негативах нет авторских помет, подписей и т. п. В учетной документации музея есть данные об авторе — Н. Е. Григорьева и



Н. Е. Морозова (Григорьева). Фотография надгробия А. Г. Баташевой. Петроград. 1921. Желатиносеребряный отпечаток. 10,8 × 7. © СПб ГБУК «Государственный музей городской скульптуры»

дате создания — 1921 год. Зарегистрированы предметы в 1970 году, источник поступления неизвестен. Таким образом, музей хранит уникальный комплекс фотодокументов одного автора — оригиналы на стекле и альбом фотоотпечатков, по всей видимости предполагавшийся к изданию.

Альбом небольшого размера — 18 × 13 см. Блок состоит из шести тетрадей из плотной бумаги, пожелтевшей от времени; тетради прошиты нитью. Обложка альбома украшена изображением факела и лекифа в лавровом венке. Это воспроизведение элемента художественной ограды захоронения генерал-майора С. А. Олсуфьева (1755–1818). На титульном листе изображение погребального сосуда — лекифа, обвитого гирляндой из листьев. Далее зрителя ждет знакомство с 46 фотографиями разного размера на желатиносеребряной бумаге, наклеенными по одной на каждую страницу; страницы пронумерованы автором. На двух фотографиях авторская подпись на оборотной стороне. Завершает альбом оглавление в дореформенной орфографии со списком фотографий на двух страницах. На заставке изображены скрещенные факелы, перевязанные лентой, со змеей, свернувшейся кольцом, — воспроизведение одного из рельефов на надгробии М. В. Левашевой (1782–1825). Морозова выступила не только фотографом, но и художником, разработавшим





Н. Е. Морозова (Григорьева). Фотография фрагмента надгробия Н. Н. и А. Н. Демидовых. Петроград. 1921. Желатиносеребряный отпечаток. 7,4 × 9,8. © СПб ГБУК «Государственный музей городской скульптуры»

дизайн альбома: формат издания, шрифт, размер и расположение изображений. Например, одна из фотографий надгробия детей А. Н. и Н. Н. Демидовых с барельефным портретом ребенка обреза на форме восьмиугольника. Из 46 фотографий альбома 16 — с изображениями рельефов, 26 — фотографии круглой скульптуры и 4 общих плана со скульптурными надгробиями.

Для характеристики содержания фотоальбома можно использовать название экспозиции Государственного музея городской скульптуры — «Знаки памяти», в которой представлены мемориальные портреты, гербы, символика — барельефы и скульптура. Многие памятники Лазаревского кладбища (некрополя XVIII века) создавались в эпоху классицизма, широко использовавшего античное наследие, что нашло отражение в мемориальной пластике. Христианские добродетели веры, смирения и принятия судьбы переплетены с идеалами классицизма, воспевающего гражданские добродетели, преданность Отечеству, служение обществу. Высокий слог эпитафий, сообщающих о месте человека в обществе и семье, дополнялся символическими скульптурными образами. На памятнике военачальнику помещались доспехи и лавры, на надгробии мореплавателя — дельфин, обвивающий якорь, что означало господство над морями. Змея, свернувшаяся кольцом, символизирует вечность, опущенный факел — смерть и т. д.

Ярким примером может послужить фотография рельефа на надгробии супруги тульского купца А. Г. Баташевой (урожденной Сушкиной) (1754–1781): под изящным бантом на лентах песочные часы — символ переходящей земной жизни, сноп, срезанный серпом, и череп с перекрещенными костями как напоминание о неизбежности смерти.

На третьей странице альбома фотография надгробия В. В. Шереметева (1794–1817) — ротмистра Кавалергардского полка, погибшего на дуэли с графом А. П. Завадовским из-за балерины А. И. Истоминой. Внимание фотографа сосредоточено на скульптурном изображении урны, обвитой змеей, кавалергардской каски и кирасы с сидящим на ней двуглавым орле — классицистическом мотиве, символизирующем и увековечивающем воинскую доблесть и славу. Фотография приклеена верхним краем к бумаге, поэтому на оборотной стороне можно увидеть авторскую подпись простым карандашом: «Н. Морозова. 1921».

На страницах с шестой по восьмую три фотографии деталей памятника русскому мореплавателю В. Я. Чичагову (1726–1809). Первым идет изображение барельефного мужского портрета в обрамлении уробороса — символа вечности. Далее дан общий план северной стороны надгробия: медальон с гербом рода Чичаговых, по сторонам от него накладные трезубцы, обвитые дельфинами (символ власти над морскими просторами). Третья фотография кадрирована таким образом, чтобы внимание зрителя было сосредоточено на еще одном символе власти — ликторском пучке с якорем и канатами.

Отсутствующая ранее в русском надгробии скульптура играет важную роль в эпоху классицизма. В рельефах и круглой скульптуре запечатлены берущие истоки в античности аллегории и символы. На тринадцатой странице альбома фотография скульптуры гения смерти на надгробии Е. А. Куракиной (1766–1824). Прекрасный юноша, облокотившись на колонну с урной, в руке удерживает опущенный факел.

С опущенным факелом изображались на надгробиях гении-путто — крылатые младенцы, символизирующие смерть. В альбоме есть два таких примера: фотография фигуры гения-путто на памятнике неизвестному (с. 17) и фотография крылатого младенца на надгробии А. А. Шкуриной (1807–1818) (с. 42). Второе фото сделано с верхнего ракурса при боковом направлении съемки, что придает изображению определенную выразительность. Путто, прижимающий левую руку к груди, а правую держащий на ручке факела, выглядит сидящим, мы можем рассмотреть его личико, хотя в действительности фигура младенца скорее полулежит, а голова запрокинута назад.

На двадцатой странице помещена фотография фрагмента надгробия архитектора А. Н. Воронихина (1759–1814). Это небольшая скульптура крылатого гения, венчающая колонну с профилированной абакой. Композиция кадра фронтальная, что, вероятно, потребовало от фотографа изобретательности при съемке небольшой фигуры, находящейся довольно высоко. Отметим, что с южной стороны руста колонны вырублен рельеф с изображением Казанского собора, однако Н. Е. Морозова не уделила внимания этой детали, вероятно, потому, что рельеф не связан с темой мемориальной символики.

Многочисленны и разнообразны изображения плакальщиц, символизирующих Психею — душу, полную скорби. Эти излюбленные символы мемориальных памятников представлены в альбоме фотографиями рельефов и скульптур. Интересна фотография надгробия генералу М. Д. Хрущову (?–1808): боковая точка съемки позволяет оценить общую гармонию, изящество композиции памятника с фигурой плакальщицы, склоненной над портретным медальоном.

На восемнадцатой и девятнадцатой страницах — фотографии надгробий Разумовских. Первое изображение — надгробие П. К. Разумовского (1751–1823): боковое направление съемки, общий план со скульптурой





Н. Е. Морозова (Григорьева). Фотография надгробия С. А. Строгановой. Петроград. 1921. Желатиносеребряный отпечаток. 10,7 × 7,9. © СПб ГБУК «Государственный музей городской скульптуры»

сидящей плакальщицы, опирающейся на урну, с опущенным факелом в правой руке. На фронте рельеф: скрещенные факелы и змея, свернувшаяся кольцом. Правее надгробие С. С. Разумовской (1746–1803): фигура коленопреклоненной плакальщицы, склонившейся к урне. На заднем плане справа виден бюст мужчины в римской тоге на надгробии В. С. Попова (1743–1822). На следующей странице альбома памятник Разумовской показан чуть снизу — так, что мы можем рассмотреть рядом с плакальщицей чашу, крест и книгу — символы веры и знаний.

Начиная с двадцать девятой страницы размещены три фотографии надгробия княгини Е. С. Куракиной (урожденной Апраксиной) (1735–1769). Первая фотография — боковая точка съемки: фигура плакальщицы, опирающейся на медальон с барельефным портретом Куракиной. На боковой стороне эпитафия, на центральном поле постамента рельефное изображение двух скорбящих в античных одеждах. Ограда памятника попала в кадр, над фигурой плакальщицы ветви деревьев. Второй снимок кадирован так, что внимание уделено только скульптуре, композиция фронтальная. На третьей фотографии надгробие дано чуть сверху на фоне памятников и оград некрополя, на белом мраморе рябь теней.

С тридцать четвертой по тридцать восьмую страницу в альбоме помещены фотографии надгробия П. А. Потемкиной (урожденной Закревской) (1763–1816).

Первое изображение (фронтально) — аллегорический рельеф «Надежда»: женская фигура рядом с якорем. Еще в дохристианские времена якорь изображался на могилах моряков как знак профессиональной принадлежности. Море таило в себе много опасностей, и якорь, независимо от формы, издревле был символом надежды и спасения. Позднее якорь получил широкое распространение как атрибут надежды. Состояние рельефа на фотографии удручающее. В 1958–1960 годах музеем была проведена полная реставрация памятника, мрамора и гранита; рельефы заменены копиями, подлинники перенесены в фонды. Вторая фотография — карнизная плита с орнаментированным фризом, фронтоном с рельефом скрещенных факелов, перевязанных лентой, в лавровом венке. Третья фотография (фронтально) — аллегорический рельеф «Любовь»: женщина, держащая у груди двух детей, третий ребенок с яблоком в руке стоит рядом с матерью. На четвертом снимке дан общий план надгробия — вид сбоку, со стороны рельефа «Любовь». По неизвестной причине Н. Е. Морозова не включила в альбом фотографию с изображением аллегорического рельефа «Вера» с этого же надгробия. Негатива с таким изображением в распоряжении музея нет.

Наконец, пятая фотография представляет собой, как озаглавлено у Н. Е. Морозовой, «перспективу памятников». На заднем плане надгробие П. А. Потемкиной-Закревской, правее надгробие Н. К. Лау (1795–1810) со скульптурой женщины, которая стоит опершись на урну, так называемой «трискорниевой плакальщицей». Скульптуры такого типа изготавливались в мастерской Трискорни с 1810 до середины 1820-х годов и интерпретировались как аллегория скорбящей души. На переднем плане справа памятник М. Ф. Толстому (1772–1815) — усеченная гранитная пирамида, увенчанная урной с покрывалом, в нише пирамиды помещена скульптура плакальщицы. Еще правее памятник А. И. Ушаковой (1745–1813) — невысокая колонна, увенчанная вазой-светильником. Эта фотография выделяется из общего ряда снимков альбома, при составлении которого автор уделял внимание именно «деталю Лазаревского кладбища».

Интересны фотографии надгробия баронессы С. А. Строгановой, урожденной княжны Урусовой (1779–1801). Это работа в жанре мемориальной скульптуры выдающегося мастера эпохи классицизма М. И. Козловского (1753–1802). Памятник был заказан родителями баронессы, скончавшейся через шесть дней после родов (вскоре умерший младенец похоронен рядом с матерью). Скульптурная композиция памятника, очевидно, символизирует родителей баронессы — князя А. В. Урусова (1729–1813) и мать Анну Андреевну, в первом браке Муравьеву (?–1804). Первая фотография — с фигурой старика, стоящего слева от постамента со следами от несохранившихся элементов металлического декора. Утрачены гирлянды на вазе-светильнике, украшенной букраниями. Вторая фотография с барельефным женским портретом в обрамлении уробороса, третья — с сидящей женской фигурой, склонившей голову под покрывалом; у ног ее маленький ангелок, возможно символизирующий душу покойной.

Состояние скульптур считалось катастрофическим еще в начале XX века. Н. Н. Врангель писал о памятнике: «Могила баронессы Строгановой находится в ужасном виде. Руки и носы прекрасных мраморных фигур отбиты, бронзовые украшения частью уже уничтожены, и все это чудесное произведение Козловского доживает последние дни. Если потомки Строгановой не позаботятся теперь же о сохранении памятника, то через несколько лет от него не останется и следа. <...> Надпись трудно разобрать,



Н. Е. Морозова (Григорьева). Фотография надгробия А. А. Чичерина. Петроград. 1921. Желатиносеребряный отпечаток. 10,1 × 7,3. © СПб ГБУК «Государственный музей городской скульптуры»

так как весь памятник покрыт плесенью»<sup>14</sup>. Фотографии Н. Е. Морозовой фиксируют состояние памятника на 1921 год. Это самые ранние снимки (и негативы) в иконографии памятника, хранящиеся в музее. Выразителен снимок надгробия А. А. Чичерина (1791–1808), сына генерал-майора

А. Н. Чичерина (1750–1793). Скульптура феникса с распростертыми крыльями на постаменте в виде расширяющейся сверху колонны, увенчанной рустом, на сторонах которого вырублены тексты эпитафии. Феникс, рождающийся из пепла, переосмыслен здесь как символ воскресения из мертвых. Изображение сказочной птицы, сжигающей себя, чтобы родиться вновь, в широком смысле может быть истолковано как знак памяти, над которой не властны время и разрушение.

Говоря об альбоме как о «повествовании», отметим, что Н. Е. Морозова не задает ему твердый ритм в духе чередования фотографий «рельеф — круглая скульптура — рельеф» и т. д. или от общего плана к детали и наоборот. Но соседство в альбоме отобранных автором фотографий все же создает выразительную целостность, представляющую разнообразие классицистической пластики в «деталях памятников Лазаревского кладбища».

В 1906–1910 годах по заказу Академии художеств Н. Г. Матвеев фотографировал художественные надгробия городских некрополей, но в основном на Лазаревском кладбище, где художественных памятников сохранилось больше всего. Известны работы А. Т. Лебедева, фотографировавшего кладбища Москвы и других городов в 1920–1930-е годы. Его снимки надгробий Лазаревского кладбища в большинстве датированы 1934 годом, когда этот уникальный некрополь уже получил музейный статус и реставрационные работы там стали вестись активнее. Позволим себе поставить имя Н. Е. Морозовой (Григорьевой) в один ряд с Н. Г. Матвеевым и А. Т. Лебедевым. Выразительные снимки элементов надгробий Лазаревского кладбища, созданные в 1921 году, демонстрируют попытку автора альбома создать своего рода компендиум мемориальной символики эпохи классицизма.

При этом следует отметить, что в дальнейшем тема мемориальной символики, исследования некрополей не получила развития у Н. Е. Морозовой, как и занятия фотографией. На данный момент неизвестно о наличии подобных работ этого автора в других музейных собраниях, архивах или частных коллекциях, что может говорить о случайности выбора Морозовой темы для создания дипломного проекта. Тем не менее данный альбом для Государственного музея городской скульптуры представляет несомненный интерес и имеет важное историко-культурное значение.

<sup>1</sup> *Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. III. М., 2003. С. 427.*

<sup>2</sup> *Венуа А. Дневник. 1918–1924. URL: <https://corpus.prozhitto.org/notes?date=%221921-01-01%22&diaries=%5B115%5D> (дата обращения: 13.12.2023).*

<sup>3</sup> *Шапорина Л. В. Дневник: в 2 т. Изд. 3-е. М., 2017. Т. 2. С. 531.*

<sup>4</sup> *Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. Р-2963. Оп. 1. Д. 518. Морозова Н. Е. Л. 1.*

<sup>5</sup> Там же. Л. 4.

<sup>6</sup> *Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. I–II. М., 2003. Т. II. С. 519.*

<sup>7</sup> *Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. III. М., 2003. С. 28.*

<sup>8</sup> *Захарова А. А. Научная деятельность Высшего института фотографии и фототехники 1918 — начала 1920-х гг. в архивных источниках // Фотография. Изображение. Документ. 2016. Вып. 4. С. 21–28.*

<sup>9</sup> *Курбатов В. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы с 315 иллюстрациями. [СПб.], 1913. 662 с.*

<sup>10</sup> *Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. II. С. 293.*

<sup>11</sup> *Цит. по: Векслер А. Ф. Владимир Яковлевич Курбатов и его «Петербург» // История Петербурга. 2001. № 4. С. 3–9.*

<sup>12</sup> *Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. III. С. 27–28.*

<sup>13</sup> Там же. С. 31.

<sup>14</sup> *Врангель Н. Н. Забытые могилы // Старые годы. 1907. Февраль. С. 50–51.*



В. А. Гусак

## Фотографический архив Н. П. Акимова в контексте биографии художника и режиссера (из собрания РОСФОТО)

Наследие художника, режиссера, педагога, теоретика театра Николая Павловича Акимова (1901–1968) обширно, разнообразно и на данный момент изучено. В разные годы выходили альбомы портретов, эскизов, плакатов, каталоги выставок, сборники его статей. Проводятся конференции, издаются воспоминания, исследования искусствоведов и театроведов. Каждые пять — десять лет открываются экспозиции, приуроченные к его юбилею. Память об Акимове — своем создателе, художественном руководителе, режиссере и художнике — особенно чтят в Санкт-Петербургском театре комедии, которому присвоено его имя. Без Акимова, спектакли которого памятны нескольким поколениям театралов, сложно представить историю отечественного театра второй половины XX века. Его авторитет как одного из основоположников ленинградской школы сценографии продолжает оказывать влияние на развитие театрального искусства через опыт его учеников и их последователей.

Исследователи традиционно связывают деятельность Акимова с изобразительным и сценическим искусствами. Не случайно названный «человеком Возрождения», Акимов до сих пор предстает с разных сторон как многогранная творческая личность<sup>1</sup>. Профессиональные занятия и увлечения Акимова не исчерпывались театром или изобразительным искусством. Важный, но малоизвестный факт его биографии — страстное увлечение фотографией, захватившее уже зрелого мастера во второй половине 1950-х годов.

После прошедшей в Санкт-Петербургском театре комедии весной 2020 года выставки «Н. П. Акимов: режиссер, художник, фотограф», приуроченной к 120-летию со дня рождения мастера, в РОСФОТО на постоянное хранение семьей Акимова был передан его архив бумажных фотоотпечатков. В данный момент архив исследуют специалисты-хранители музейно-выставочного центра.

Создатели экспозиции в Театре комедии, преследуя цель показать разные ипостаси творческой личности Акимова, соединили портреты и эскизы, плакаты и макеты к спектаклям с оригинальными фотоотпечатками. Таким образом выставочный проект поставил вопрос о статусе фотографического увлечения мастера в общем контексте его художественной деятельности. На выставке экспонировалась только небольшая часть фотографического наследия, что вызвало интерес к фотоархиву, который многие годы хранился в нескольких коробках, подписанных краской рукой Акимова. Надписи были следующие: «Люди», «Города», «Лондон, 1965», «Италия», «Финляндия», «Прага — Братислава, ноябрь — декабрь 1965» «Венгрия», «Братислава, Румыния, 1965», «Европа». Внутри коробок, содержимое которых не всегда соответствовало надписям, лежали конверты с надписанными рукой автора географическими названиями и номерами. Общее количество отпечатков — более 10 тысяч. Большинство из них формата 18 × 13 см, что типично для фотолюбительства 1950–1960-х годов. Меньшее количество отпечатков формата 21 × 15, 12 × 9 и 8,5 × 6 см.

Для более подробного изучения архива имелся ряд оснований. Первое — наличие большого количества отпечатков, что говорит о высокой степени увлеченности автора

снимков и ее причинах; второе — понимание того, что занятие фотографией на позднем этапе биографии художника не могло не повлиять на обстоятельства его жизни и творчества в этот период; третье — информационный потенциал. Таким образом, архив дает возможность лучше узнать специфику деятельности Акимова-фотолюбителя и причины его интереса к фотографии, что позволяет выстроить более точный нарратив позднего периода жизни художника в целом.

Стоит отметить, что пример Акимова не единственный. Можно обратиться к аналогичному опыту Сергея Владимировича Образцова (1901–1992), режиссера и актера, руководителя Центрального театра кукол, современника Акимова. В этом случае заметна срифмованность увлечений обоих театральных деятелей. Авторские фотографические вставки-иллюстрации в книге-дневнике Образцова<sup>2</sup> сюжетами и широтой интереса напоминают видовые фотографии Акимова, сделанные в тот же период в зарубежных поездках. Схожие примеры обнаруживаются среди деятелей разных художественных профессий — от писательства до кинорежиссуры. Но пример Акимова, будучи интересным как любой индивидуальный случай, заслуживает внимания еще и как пример *фотолюбительства художника с многолетним опытом*.

В этой связи важно поставить вопрос о том, как *большой фотолюбительский архив меняет или расширяет картину жизненной и творческой биографии известного человека*, а также рассмотреть *подходы в исследовании архива*. Оценивая художественный и информационный потенциал фотографий, необходимо отметить еще одно существенное условие. Будучи личным фотоархивом, собрание почти не содержит отпечатков, связанных с детством и молодыми годами Акимова. Карточки сделаны только в период увлечения фотографией (1957–1968) — во время театральных репетиций, гастрольных и личных поездок, встреч с разными людьми. Около 12 снимков, созданных во время поездки во Францию, принадлежат жене художника — актрисе Елене Владимировне Юнгер (1910–1999); 18 отпечатков — фоторепортаж неизвестного автора с церемонии гражданской панихиды и похорон Акимова в сентябре 1968 года; совсем немного фотографий — 8, также снятых неизвестными, показывают его во время поездок. Таким образом, фактически весь архив — это сохранившееся целостное собрание фотографий самого Н. П. Акимова.

В содержании архива важны не только художественное качество фотографий и историческая значимость запечатленных моментов. Ценность архива определяется скорее широтой и жадностью интереса автора, который проявляется в разных местах и в разных обстоятельствах, демонстрируя личность фотографа с точки зрения его увлеченности окружающим миром и людьми. Портрет, пейзаж, уличные сцены, архитектурная съемка — ряд традиционных жанров трансформируются в конкретных снимках прежде всего ввиду субъективного интереса, определяющего взгляд Акимова. Встречи с людьми, гастрольные поездки, жизнь внутри театра, нахождение в других странах, природа — все служит источником для фотографического





Н. П. Акимов. Италия. 1967. Желатиносеребряный отпечаток. 12,2 × 18,2. © РОСФОТО

исследования. Особенности, которыми отличается реальность в 1960-е годы, — интенсивность и новизна времени, люди с их поведенческими моделями, «фактура» жизни — управляют взглядом художника, побуждая часто нажимать на кнопку затвора фотокамеры. Фотография позволяет Акимову расширить спектр визуальных возможностей, обогатить ту оптику, которая известна по его портретам, эскизам и плакатам, спроецировать ее на разнообразие впечатлений, связанных с внешними изменениями окружающей действительности.

Сюжеты, темы архива Акимова побуждают рассматривать его снимки в контексте жизни и творчества. Здесь необходимо привлекать конкретные свидетельства и оценки, содержащиеся в монографиях, исследованиях, мемуарах на фоне отсутствия документов и свидетельств, рассказывающих об увлечении фотографией. Не менее существенным является анализ самой практики фотографирования в контексте развития фотолюбительства в 1960-е годы как отдельного культурного явления.

Отпечатки архива можно распределить по условным разделам, которые соотносятся, с одной стороны, с жанровыми особенностями и темами, интересовавшими фотографа, а с другой — с условиями процесса съемки. Такое разделение выявляет намерения и характер интереса со стороны автора. В качестве первых следует выделить городской или сельский вид, архитектурную съемку, уличные сцены, портрет, репортажную съемку с прохожими (отдельно стоит отметить удачные сюжеты с детьми), театральную съемку, съемку памятников, витрин, неоновой рекламы, автотранспорта, животных, людей-фотографов, музейных экспозиций и отдельных экспонатов, интерьеров, предметов, природы. В качестве вторых можно назвать кадры, снятые в помещении, из автомобиля, с верхней точки балкона или окна гостиницы, во время пешеходных прогулок, через линзу,

приставленную к объективу. То есть весь материал архива делится на разделы по сюжетному принципу и по методу съемки. По причине численного превосходства обращают на себя внимание видовые и пейзажные снимки. В конце 1950-х и все 1960-е годы, несмотря на постоянную занятость на посту художественного руководителя, Акимов много путешествует, выезжает на гастроли с коллективом Театра комедии. Большую часть архива составляют фотографии, сделанные в разных городах СССР и других стран. Среди них Лондон, Кембридж, Нью-Йорк, Париж, Рим, Флоренция, Венеция, Милан, Помпеи, Амстердам, Прага, Братислава, Карловы Вары, Будапешт, Бухарест, Тимишоара, Стокгольм, Гётеборг, Турку, Стамбул, Афины, Москва, Вильнюс, Рига, Таллин, Петрозаводск, Казань, Кишинев, Винница, Одесса, Львов, Пушкинские Горы, Чита, Уфа, Челябинск.

Во время пешеходных прогулок, поездок в автомобиле, даже нахождения в гостинице Акимов снимал разные сюжеты. Наиболее часто — моменты уличной жизни, вид местности или архитектурные достопримечательности. Любопытны уличные сценки, открывающие интерес к жизни социума: Акимов реагирует на колоритных прохожих, превращает случайных людей в персонажей. Можно увидеть как типичных граждан общества, так и представителей маргинальных социальных групп. Среди снятых в заграничных поездках, например, респектабельные англичане, модные француженки либо ведущие бродячий образ жизни румынские цыгане и т. д. Одновременно запечатлевались витрины, вывески, автомобили, дорожные знаки, образующие конкретный пространственный и временной контекст. Все это можно оценивать как документы «акимовских впечатлений»: с одной стороны, мы видим туриста-фотолюбителя, а с другой — фиксирующего новые урбанистические впечатления художника. Важно и то, что это снятые непосредственно на месте моменты жизни крупных городов середины

XX века. В музее Театра комедии сохранились фотографии, на которых можно увидеть выставки, созданные самим Акимовым по его же инициативе. По возвращении из-за границы художник собирал работников театра и рассказыывал о поездках. Фотографии размещались в директорском кабинете или в фойе и, наклеенные на картон с названием города, служили наглядным материалом. Предназначенная для работников театра, такая экспозиция являлась визуальным отчетом руководителя о поездках. Следует отметить важность таких выставок «для своих», которые становились одним из немногих конкретных видов реализации фотографа-любителя Акимова.

Отдельный интерес представляют фотографии, сделанные Акимовым в Праге в ноябре — декабре 1965 года. Фактура старых домов и улочек столицы Чехословакии улавливается в эскизах декораций Акимова к пьесам У. Шекспира и Е. Л. Шварца. Возможно, видовые фотографии, особенно с архитектурой, делались с целью найти идеи для новых сценарийных решений. Данная особенность прослеживается и в съемке других городов. Интересно, что не только замки, черепичные крыши, мостовые, мощенные крупным камнем, но и вывески кинотеатров, универмагов, современная архитектура фотографируются как отдельный сюжет и одновременно как фиксация визуальных впечатлений. Вместе с тем снимки из чехословацкой поездки неоднородны по сюжетам. Интерес в них смещается от вида замка или дворца к сценам с людьми. Похожее встречается в итальянских сериях (поездки 1962 и 1967 годов) и во время путешествия в Англию (1965), где жизнь людей на улицах, в общественных местах захватывала фотографа ничуть не меньше, чем вид современных и средневековых архитектурных сооружений. Отдельными сюжетами в сериях, созданных во время вояжей, становятся съемка детей и жанровые сцены. То есть интерес автора почти систематически перемещается с достопримечательностей на отдельные стороны жизни социума.

Портретные снимки по своей численности занимают второе место после видовых фотографий. Акимовым выполнены портреты многих официальных и полуофициальных лиц науки и культуры 1950–1960-х годов. Фотографии, как правило, показывают людей крупно, реже — в полный рост. На них запечатлены академик Иосиф Орбели, ученые Петр и Сергей Капица, профессор Никита Толстой, писатели Михаил Зощенко, Константин Паустовский, Александр Солженицын, Юрий Бондарев, Леонид Лиходеев, Юрий Алянский, Семен Гейченко, Леонид Борисов, поэты Ольга Берггольц, Сергей Михалков, переводчики Татьяна Гнедич, Наталья Трауберг, сценаристы Илья Нусинов и Семен Лунгин, кинорежиссеры Сергей Юткевич, Григорий Козинцев, композиторы Дмитрий Шостакович, Исаак Шварц, Андрей Петров, Олег Каравайчук, дирижер Евгений Мравинский, художники Гавриил Гликиман, Олег Целков, Михаил Кулаков, Татьяна Кернер, Игорь Вускович, Марина Азизян, искусствовед Марк Эткинд, артисты цирка и эстрады Леонид Маслюков, Махмуд Эсамбаев, Эдита Пьеха. Обширен ряд портретов деятелей театра, очевидно близких Акимову. Здесь можно увидеть драматургов Жана-Поля Сартра, Фридриха Дюрренматта, Артура Миллера, Евгения Шварца, Алексея Арбузова, Александра Володина, Самуила Алешина; режиссеров Юрия Завадского, Николая Петрова, Эмиля Буриана, Николая Охлопкова, Валентина Плучека, Рубена Симонова, Георгия Товстоногова, Леонида Вивьена, Игоря Владимировича, хореографа Леонида Якобсона; театральных художников Татьяну Бруни, Софью Юнович; фотографа Нину Аловерт; артистов Рину Зеленую, Марлен Дитрих, Жана-Луи Барро, Марселя Марсо, Николая Черкасова, Елену Кузьмину, Льва Свердлина, Аркадия и Константина Райкиных, а также многих членов труппы и работников Театра комедии, фотоизображения

которых составляют большинство портретной части архива. Встречаются и артисты Ленинградского Нового театра (с 1953 года — Театра имени Ленсовета), которым Акимов руководил в 1951–1956 годах и с частью коллектива которого впоследствии сохранил отношения.

Портретная фотография Акимова — это, с одной стороны, непосредственный интерес к человеку, а с другой — процесс живой акимовской оценки коллег, близких, знакомых. Помимо основных функций, фотоаппарат здесь всегда служит средством коммуникации и расположения. Обращают на себя внимание отдельные кадры, на которых можно увидеть профессиональную деятельность человека. Такие кадры, как, например, портрет Софьи Юнович у мольберта или Марселя Марсо во время исполнения номера, — свидетельство любопытства к творческому человеку в работе.

С героями портретов у Акимова разная форма общения и, соответственно, дистанция. Дружески расположенный, но сдержанный Александр Володин, пустившие в свое личное пространство Евгений Шварц и Константин Паустовский, немного улыбающийся, но оставшийся непроницаемым Дмитрий Шостакович, невозмутимый Фридрих Дюрренматт. Слегка играет перед камерой Марлен Дитрих. Отрешен самоуглубленный Артур Миллер. Это — точные характеристики, которые фотограф дает своим персонажам, находясь на расстоянии, не нарушающем личное пространство. Он стремится узнать их лучше, закрепить свои впечатления.

На первый взгляд фотографии художника могут восприниматься как дополнительный материал к большому массиву его эскизов, портретов, афиш. Бытует мнение, что фотопортреты близких и знакомых были необходимы Акимову-художнику в качестве заготовок для его живописных портретов. В этой связи исследователи лишь упоминают фотографию как увлечение, рассматривая ее в качестве занятия, важного по отношению к основным творческим ипостасям художника, но всегда факультативного. Журналист Э. А. Шевелев пишет: «Многолетняя работа Акимова над портретами сопровождалась и как бы жанрово сопрягалась с его увлечением художественной фотографией. Об этой стороне его творчества мы знаем не очень много и, думается, прежде всего потому, что он считал фотографию очень уж личным, если не сказать интимным, делом. Между тем и здесь, как во всем, за что брался Николай Павлович, он достиг высочайшего профессионализма, и любой, даже самый непритязательный снимок отмечен острым творческим взглядом и неожиданным ракурсом»<sup>5</sup>. Шевелев отмечает именно увлеченность Акимова, заметность его фотографической манеры, вместе с тем считая фотографию «интимным занятием», что, с его точки зрения, является причиной отсутствия более полной информации об увлечении.

Обратимся еще к одному мнению, чтобы убедиться в существовании оценок фотографий Акимова, которые, к сожалению, не приводили к серьезным попыткам осмыслить его фотографическое занятие. Вот что пишет бывший директор нескольких московских театров и Центрального дома литераторов Б. М. Филиппов: «...на фотографию Акимов смотрел как на искусство — стремился никогда не использовать ее для натуралистического воспроизведения действительности. Фотографируя, он искал в человеке, в явлениях природы, в архитектурных ансамблях образы, выражающие не только его собственное отношение к тем или иным объектам, но и вскрывающие их суть»<sup>4</sup>.

Существуют высказывания самого Акимова о фотографии, проливающие свет на его понимание опосредующей роли фототехники и специфики нового взгляда, который она формирует: «Я считаю, что наличие кино и фотографии сыграло огромную роль для изобразительного искусства.

Оно изменило метод видеть. Зрительное восприятие, которое получается на сетчатке глаза, корректируется психологической оценкой видимого. Кино и фото внесли в наше представление новые ракурсы, новые точки зрения, которые были неизвестны и непонятны раньше. Это расширение психологии глаза зрителя требует такого же расширения глаза художника — он должен уметь поворачивать и показывать предмет с нужной стороны»<sup>5</sup>. Акимов оформил свой интерес к данной области в виде ряда развернутых тезисов несколько позже, в единственном тексте, посвященном исключительно фотографии, — «Ценнейший способ документальной информации», опубликованном на страницах журнала «Советское фото»: «...я признаю, что фотография заняла в нашей жизни большое и нужное место как ценнейший способ документальной информации, как новый вид записной книжки, как крупное усовершенствование, расширяющее наши возможности познания действительности и общения между людьми»<sup>6</sup>. Далее Акимов высказывает основополагающий для себя тезис об отличии фотографии от живописи: «Наряду с работами художников у людей есть совершенно другая область интересов — это интерес к факту. <...> Представим себе на минуту, что подтвердилась давняя легенда о сохранившихся в неизведанных глубинах океанов гигантских допотопных чудовищах. Допустим, что какому-то кораблю удалось обнаружить такой экземпляр и что в очередном номере „Огонька“ нам будет показано его изображение. Допустим, что на этом корабле находились и художники, пусть даже очень хорошие, и фотографы. <...> Интересно ли нам в данном случае оценивать, как такой-то художник со своей индивидуальной точки зрения „воспринял“ зверя, которого мы никогда не видали и поэтому не сможем понять, что отнести за счет мирозерцания художника, а что за счет зоологии. Мы, конечно, будем обращать свой взгляд на фотографию, четкую, ясную, которая нам объективно сообщит, каков этот зверь на самом деле, без всяких художественных почерков и индивидуального восприятия»<sup>7</sup>. Здесь делается акцент на документальной ценности фотографии, ее размежевании с живописью.

Интересно, что в следующем году на страницах «Советского фото» будет опубликован ответ на статью «Ценнейший способ документальной информации». М. Жолондз, отстаивая художественные возможности фотографии и соотнося их с живописными, будет оппонировать Акимову: «Здесь мы сталкиваемся с непониманием того факта, что в фотографии существует целая область, именуемая „художественной фотографией“, что у живописи и художественной фотографии одни главные цели и задачи. <...> Нет, фотография — это не только своеобразная записная книжка, не только ценнейший способ документальной информации о фактах с учетом мировоззрения авторов снимков. Художественная фотография как область фотографии является одним из ценнейших способов художественного изображения действительности»<sup>8</sup>. Любопытно, что не имевшая дальнейшего развития полемика на страницах «Советского фото» ставит Акимова, известного художника, в положение поборника документальных достоинств фотографии. Так, например, он опровергает близкий ему тезис о «художественном изображении», который отстаивает М. Жолондз. Подобные обмены мнениями характерны для конца 1950-х и в большей степени для дальнейших десятилетий, когда сама необходимость привести фотографию к жесткой жанровой и эстетической системе координат была вызвана расширяющимся полем ее практического использования, а также увеличением количества фотографирующих и отсюда — все более настойчивой рефлексией касательно ее природы и способностей. Знакомство с фотографией у Акимова, судя по тексту его статьи, случилось в

одиннадцатилетнем возрасте, когда будущий художник научился снимать и печатать со стеклянных пластин. Героями фотографий были родственники и знакомые. Через два года, решив стать художником, он прекратил занятия фотографией. Спустил много лет, в августе 1956 года, он узнает о возможности совершить круиз на теплоходе с посещением городов и столиц Европы. «Условия поездки — шесть стран за месяц — не сулили больших возможностей фиксировать свои впечатления в рисунках или тем более в живописи, — говорится в статье «Ценнейший способ документальной информации». — На это просто не хватило бы времени. И вот я решил, что такое обилие впечатлений в сжатый срок можно зафиксировать только при помощи фотоаппарата, чтобы потом полнее в них разобраться»<sup>9</sup>. Перед поездкой автор «поупражнялся в фотографии», выбрал «наиболее подходящий его целям „Зенит“ и во время путешествия сделал около 1400 снимков, из которых 1100 считает вполне приемлемыми»<sup>10</sup>. Подводя итог, Акимов пишет о привычке после круиза использовать фотографию в качестве записной книжки<sup>11</sup>. Таким образом, художник считает уникальным способ визуального исследования с помощью фотоаппарата и руководствуется этим далее.

Рассматривая обстоятельства формирования и развития увлечения Акимова, нельзя не упомянуть о влиянии на него ученого-физика Никиты Толстого, фотографов Бориса Стукалова и Нины Аловерт. Знакомство с Никитой Толстым, известным ученым из Ленинградского института точной механики и оптики, профессором физического факультета Ленинградского государственного университета, одним из основателей научно-педагогической школы в области магнитооптических явлений и квантовой оптики, увлеченным фотолюбителем, очевидно, помогло развитию интереса Акимова в бытность его уже состоявшимся режиссером и художником<sup>12</sup>. Деятельность Бориса Стукалова, в 1970–1980-е годы ведущего театрального фотографа Ленинграда, работавшего в Большом драматическом театре, возможно, опосредованно повлияла на дальнейшее углубление интереса к фотографии. Достоин внимания факт написания Акимовым предисловия к альбому Бориса Стукалова и Валентина Брызгина «Ленинградские мелодии», изданного в 1966 году<sup>13</sup>. Книга находится в ряду других подобных изданий, связанных с темой города на Неве, где в рамках жанра городского этюда очевиден поиск новых языковых приемов черно-белой фотографии: «Вместе с солнцем» (фотографы Бенцион Фабрицкий и Игорь Шмелев, 1966), «На проспектах Ленинграда» (группа фотографов, 1969), «Силуэты Ленинграда» (фотограф Леонид Зиверт, 1971). В этих изданиях атмосфера городского пейзажа, пространства, наполненного людьми и транспортом, умело создается посредством использования ракурса, работы с воздушной перспективой, съемкой в контражуре, в вечернее или рассветное время. Формальные приемы, как и сам этюдный подход к теме города, соединяющий видовой жанр и репортаж, способствуют выразительному качеству снимка и устанавливают новые изобразительные правила съемки. Акимов, как заинтересованный фотолюбитель, обращает внимание на подобные поиски профессионалов, с деятельностью которых он может сравнивать свое фотолюбительство. Среди фотографий в его архиве есть виды Ленинграда, снятые несколько нетрадиционно, например набережная Фонтанки ночью с отражающимися в воде огнями городского освещения; в разное время суток и с разной обстановкой — перекресток Невского проспекта и улицы Гоголя (ныне — Малая Морская улица) из окна квартиры дома в Кирпичном переулке, где жил Акимов. На нескольких снимках этот вид снят через линзу, искажающую пространство, — в съемках Ленинграда обнаруживается



поиск новых точек и новых возможностей передать состояние города, фактуру и динамику его жизни. Интересен факт общения Акимова с будущим известным балетным фотографом Ниной Аловерт. Аловерт пришла в начале 1960-х в Театр комедии молодым драматургом, заинтересовав в этом качестве Акимова, а затем стала работать в музее театра, дослужившись до его заведующей. Одновременно она фотографировала спектакли и развивалась как театральный фотограф, регулярно снимая балетные постановки Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Акимов отдавал ей свои пленки для проявки и печати, что засвидетельствовано ею<sup>14</sup>. Поэтому не стоит исключать версии, что позитивные бумажные отпечатки, составляющие архив художника, сделаны Ниной Аловерт.

Приведенные выше факты — доказательства не только пересечений Акимова с профессиональным фотографическим опытом, но и следующих за этим рефлексий художника. На последнем стоит остановиться подробнее ввиду того, что практике фотографии у Акимова предшествовало понимание ее эстетического своеобразия. Важно и то, что, декларируя интерес к фотографии как к «инструменту познания», основанному на визуальной фиксации факта, художник нигде не пишет о необходимости или желании становиться профессионалом. Его устраивает статус «познающего» фотолюбителя.

Мысли, высказанные в статье «Ценнейший способ документальной информации», как и образцы снимков Акимова, могут послужить иллюстрациями специфики фотолюбительства середины — второй половины XX века — явления культурной истории фотографии. Обращают на себя внимание особенности этого массового хобби, например его способность развиваться до серьезного художественного уровня. В связи с этим В. Т. Стигнеев в своем исследовании пишет:

«В самом деле, если согласиться с тем, что отечественное фотоискусство в немалой степени было создано усилиями любителей (а об этом говорят факты) и этот вклад в отечественную культуру весьма значителен, то их творческие интересы, жизненная позиция и сама одержимость „самодельной“ профессией (как и уровень достигнутого мастерства), конечно же, не отвечали параметрам института массовой самодельности в традиционном понимании.

У большинства мастеров любительской фотографии была другая профессия, и на жизнь (впрочем, как и на любимое дело) они зарабатывали ею. Зато, как правило, не было фотографического образования. Тем не менее такие авторы сознательно ориентировали себя на освоение высот фотографического искусства. Постигая профессиональный уровень ремесла, они начинали ставить перед собой сложные творческие задачи, отвечающие актуальным запросам фотокультуры»<sup>15</sup>. Рассматривая становление фотолюбительства в СССР, Стигнеев отмечает феномен его появления в период, на который приходится увлечение Акимова. Широта и степень вовлеченности людей разных занятий и интересов были стимулированы не только возможностью фотофиксации событий для памяти, но и стремлением лучше узнать меняющийся мир. Внутри этого процесса формировались разные авторские подходы, манеры, выведившие любительство в каждом конкретном случае, в зависимости от степени увлеченности и других сопутствующих факторов, на художественный уровень. Возможно, осознание себя фотолюбителем выражалось в творческой свободе, что проявлялось в использовании Акимовым фотокамеры как записной книжки. В данном контексте понятие «записная книжка» предполагает субъективную оценку художника, а фотолюбительство характеризуется отношением к фотографии как к *медиа*, *необходимость применения которого*



Н. П. Акимов. Витрина. Финляндия. 1960-е. Желатиносеребряный отпечаток. 18,3 × 17,2. © РОСФОТО

объясняется познавательным интересом. Любопытно в этой связи отметить понятие «факт», имеющее в статье Акимова значение, близкое к категориальному. Акимов пишет о том, что фотография более всего ценна с точки зрения передачи впечатления от факта. Здесь подразумевается факт реальности во всей его уникальности и выразительности. Анализ фотографий показывает: многие снимки произведены как результат наблюдения и эмоционального переживания увиденного непосредственно как состоявшегося факта. Будучи любительскими по своему исполнению, фотоизображения несут в себе эстетические качества, которые немецкий социолог и эстетик З. Кракауэр называл «природными склонностями фотографии». К таковым он относил: «тяготение к неинсценированной действительности», «склонность подчеркивать элементы ненарочитого, случайного, неожиданного», «ощущение незавершенности» и «ощущение неопределенного содержания»<sup>16</sup>. «Склонности» почти всегда проявляются в любительской или массовой фотографии. Не стоит забывать, что фотолюбительство Акимова-художника может быть преломлением тенденций, которые у Стигнеева связываются с 1960-ми годами: «На рубеже 60-х годов искусство заново открывало человеку сложность мира, в котором он живет. Читатель, слушатель, зритель ощущали, сколь неоднозначно все то, что еще недавно представлялось простым и ясным. Стремление знать правду порождало тягу к документу, и это оказывало сильное воздействие на литературу, живопись, кино. Изменения происходили и в фотографии. Репортаж, который противопоставляли постановке, был признан единственно верным методом, правдиво отражающим жизнь, и, поскольку считалось, что только он обеспечивает документальность и правдивость, любителей,

как и фотожурналистов, призывали снимать исключительно репортажно»<sup>17</sup>. В цитате Стигнеева важен уже отмеченный интерес к окружающей действительности.

Нередко Акимов стремился к репортажу во время пешеходных прогулок или передвижения в автомобиле, ища сюжеты, нарративность в уличной жизни, разглядывая интересные сцены. Понимание ценности репортажа как жанра, присущего в наибольшей степени самой фотографии, проявляется в «уличных сюжетах» и свидетельствует о понимании художником особенностей фотографии.

Ценность изображений, сделанных фотографом-любителем, специалист в области массовой фотографии О. Ю. Бойцова предлагает оценивать через «компетенцию носителя фотографической культуры»<sup>18</sup>. Поясняя, исследователь пишет: «Носители любительской фотографической культуры вполне отдают себе отчет, что фотоснимки служат для коммуникации и передачи визуальных сообщений»<sup>19</sup>. «Фотографическая культура» предполагает не только знания техники и процессов, навыки фотографирования, но и целеполагание, заинтересованность, которые ведут к интеллектуальной оснащенности фотографа, к стремлению создать снимок-сообщение. Развивая мысль О. Ю. Бойцовой, надо понимать, что регулярное фотолюбительство, как серьезное занятие, ведет к личностному развитию. В случае Акимова «компетенции носителя фотографической культуры» обусловлены его богатым художественным опытом. По его статье из «Советского фото» понятно, что, изначально будучи художником, он восприимчив к фотографической специфике.

Снимки Акимова открывают «природные склонности» фотографии и одновременно преодолевают зависимость от них. Здесь важно, что именно художник закрепляет свои познавательные интересы и связанные с ними впечатления посредством фотографии.

Предшествующий каждой фотографии «взгляд» автора взаимодействует в акимовском фотолюбительстве еще с одним важным условием — наличием у автора *художественного подхода*, который сформировался в период формальных экспериментов с графикой и работой над театральными постановками 1920–1930-х годов. Период этот был чрезвычайно плодотворным. Пройдя учебу у известных мастеров живописи М. В. Добужинского и младших мирискусников В. И. Шухаева и А. Е. Яковлева, Акимов поступает в Академию художеств. Затем сотрудничает с Н. Н. Евреиновым в театре «Кривое зеркало». Создает плакаты для спектаклей Петроградского отделения театра Пролеткульта. В начале 1920-х он иллюстрирует книги для издательств Academia и «Былое», а с середины 1920-х регулярно оформляет постановки в театре «Балаганчик», Театре музыкальной комедии, Театре-кабаре, Современному синтетическому театре, а также московском Театре имени Е. Б. Вахтангова и Ленинградском академическом театре драмы. В начале 1930-х Акимов возглавляет экспериментальную мастерскую Ленинградского мюзик-холла, а с конца 1920-х предпринимает первые шаги в театральной режиссуре. Его режиссерским дебютом стал «Гамлет», воплощенный в 1932 году в Театре имени Е. Б. Вахтангова в жанре комедии. Новые постановки 1930-х позволяют мастеру дальше развиваться в рамках нетрадиционной формы профессии театрального режиссера — «сценографической режиссуры». Период 1920–1930-х сформировал Акимова как художника, которому присущ универсализм.

«Сценографическая режиссура», или «визуальная режиссура», кристаллизовалась как из личного опыта, так и из специфики самой эпохи. Активное творческое становление Акимова созвучно и органично тому периоду, когда многие художники как бы перемещались по разным

сферам искусства, везде находя применение своим талантам. Театровед С. Л. Цимбал пишет в этой связи: «Благодаря приходу в режиссуру театральных художников (а в кинорежиссуру чаще всего графиков) в театральном творчестве начали выдвигаться и становились все более заметными новые закономерности. Изобразительный ряд и архитектура сценической площадки стали формироваться не в согласии с режиссерскими решениями, а одновременно с ними или как бы внутри них. Можно сказать еще больше. Не только отдельные талантливые и многогранные художники стали режиссерами, но и само оформительство обрело свойства режиссуры»<sup>20</sup>. Акимов находился в эпицентре подобных процессов и развивался, нередко прибегая в режиссуре к визуальным решениям, определявшим характер спектакля, его эстетические параметры и целостность. Качествами, сопутствующими такому развитию, были смелость, стремление к оригинальности. Это неоднократно отмечалось авторами театральных рецензий в ленинградских газетах 1920–1930-х годов<sup>21</sup>. Более вдумчивые критики, искусствоведы, отслеживая профессиональную деятельность художника на протяжении десятилетий, нередко обращали внимание на конкретные нестандартные решения, оценивая смелость Акимова как творца. А. А. Барташевич, суммируя опыт своего героя за предшествующую эпоху, подмечал: «Пожалуй, основной чертой характера и творчества Н. П. Акимова является последовательность, настойчивость и смелость»<sup>22</sup>. А в одной из ранних статей, также подводящей итог пути Акимова-сценографа в 1920-е, автор — историк театра А. А. Гвоздев подчеркивал «исключительную изобретательность» художника, «вошедшую как основная черта в его характеристику, уже успевшую сложиться, несмотря на сравнительно недолгий срок его работы в театре»<sup>23</sup>. Аналогичные особенности как раннего, так и позднего творчества описаны в исследовании М. Г. Эткинды<sup>24</sup>. Опираясь на эти и другие свидетельства, следует выделить неслучайность некоторых приемов фотосъемки, которые порой могут показаться игрой со стороны автора. Было бы неправильно называть Акимова новатором в фотографии, но при этом нельзя не отметить данную особенность.

Действительно, набор существующих эстетических нормативов в советской фотографии 1960-х далеко не всегда соблюдается Акимовым, и не только по причине отсутствия профессиональных навыков. Пусть опосредованно, благодаря силе документальности фотографии, у Акимова-фотографа встречаются свежие решения, способность к которым он развил в период 1920–1930-х годов. Это заметно, к примеру, на портретах. На некоторых из них в руках у модели необычный предмет: фотограф Нина Аловерт смотрит через воздушный шар, а художник Валентина Коршикова-Бруни держит около лица жестяной диск и т. д. Свобода эксперимента присуща и редким автопортретам, на которых автора можно увидеть необычно отраженным в зеркале с фотоаппаратом. На этих снимках Акимов, подобно конструктору образов, работает с фактурой, особенностями обстановки, то есть мыслит привычно для себя, как художник-сценограф, пробуя нестандартные решения. Выбор верхнего ракурса иногда в самом резком, почти вертикальном варианте, укрупнение лица, сочетающееся с рельефным нижним или боковым освещением, съемка пейзажа через деформирующее стекло, сопоставление визуальной конфликующих объектов и т. д. — все это свидетельствует о присущей Акимову оригинальности в стремлении к наибольшей выразительности. «Глаз художника — внутренний глаз — независимо от пронизательности и логики ума, интуитивно спасал его от запрограммированности решения», — писала исследовательница творчества Акимова М. В. Заболотная<sup>25</sup>.



Н. П. Акимов. Гастроли в Румынии. Цыгане. 1960-е. Желатиносеребряный отпечаток. 13,1 × 18,3. © РОСФОТО

Следует отметить еще ряд снимков, свидетельствующих об интересе Акимова к экспериментам. В архиве есть фотографии, сделанные камерой «Чайка», включающие два разных изображения на одном отпечатке. Фотоаппарат, выпускавшийся в 1965–1967 годах Минским механическим заводом имени С. И. Вавилова, имел кадр  $18 \times 24$  мм, что позволяло при печати в рамочном окне увеличителя, имевшего стандартные размеры  $36 \times 24$  мм, получать один отпечаток с двумя кадрами пленки. Акимов в основном снимал этим фотоаппаратом сцены на улицах, виды и портреты. Возможно, здесь случай интереса художника именно к особенностям фототехники как таковой. Фотографии, выполненные камерой «Чайка», можно воспринимать как результат увлеченности художника техническими возможностями, создающего нечто похожее на коллаж — отпечаток, где на одном поле сочетаются разные фотоизображения.

Отдельно стоит вопрос о том, как работал художник с традиционными приемами фотографирования, приходилось ли ему специально изучать их. Большинство фотографий архива ближе к традиционному фотолюбительству, описанному исследователями<sup>26</sup>. В данной связи интересны отдельные подходы, выработанные Акимовым-фотографом. Среди таковых можно выделить точку съемки, обнаруживающую степень близости к человеку. Таких точек две: «активная» и «пассивная» (наблюдательная). «Активная» наиболее заметна на многих портретах. Выражение лица, поза снимаемого отражают процесс диалога, а нередко и эмоционального взаимодействия. Стоит отметить и то, что объектив фотоаппарата приближен к лицу модели. Эти условия транслируют ощущение удовольствия, которое испытывают фотограф и модель. Вариативные кадры с одним и тем же портретируемым раскрывают эмоциональное увлечение

фотографа. С другой стороны, очевиден процесс нахождения наиболее выразительного и достоверного образа. Возможно, за последним условием стоит цель получения точной фотографии для дальнейшего выполнения живописного портрета. Наблюдательная позиция свидетельствует об отдаленности фотографа от героя, как дистанционной, так и эмоциональной. Далеко не все портретируемые общались с Акимовым как с близким человеком. Некоторые люди сняты ненавязчиво или в режиме репортажа во время собраний, банкетов, юбилеев, где собирались члены театрального сообщества, деятели искусства. Здесь Акимов, будучи в центре внимания, успевал делать целую серию снимков. Такую съемку можно считать случайной, ситуативно зависимой от конкретных условий, что позволяло иногда работать с фоном, обстановкой. Нередко такие фотографии включали сразу несколько человек.

По вариантам портрета одного и того же героя можно «прочитать» целый рассказ о самой фотосессии. Исследовательница режиссуры Акимова И. В. Родионова, рассматривая этапные постановки 1930–1940-х годов, отмечает особенности работы с актером в системе «сценографической режиссуры»: «Акимов не принадлежит к тем режиссерам, которые „растворяются“ в актере. Он не может согласиться с установкой — „все через актера и только через актера“. <...> Работу с актером Акимов строил не совсем обычно. Он предоставлял исполнителю полную самостоятельность, фиксируя удачные находки, подсказывал ценные детали. Он умел одним кратким замечанием, точным примером, рождающим конкретную ассоциацию, раскрыть суть роли. Своеобразным „режиссерским показом“ был момент знакомства состава с эскизами костюмов, которые Акимов делал в расчете на определенного исполнителя, передавая в них



„зерно“ образа»<sup>27</sup>. Для такой работы с актерами необходима открытость и умение расположить и заинтересовать партнера по творчеству. Фотографируя актеров и не только их, Акимов использовал свои режиссерские методы. Выражение лица, поза, непринужденность позирующего более всего говорят о правильной эмоциональной тональности коммуникации, достигнутой фотографом. Воспоминания артистов старшего поколения труппы Театра комедии Б. А. Улитина, Е. Г. Флоринской, В. Е. Никитенко помогают узнать, как конкретно Акимов проявлялся в качестве фотографа<sup>28</sup>. Все говорят о том, что в определенный период — в начале 1960-х — Акимов почти не расставался с фотоаппаратом. Людей, более всего актеров, снимал часто, даже во время репетиций, но не на большой сцене, а в репетиционной комнате на начальном этапе подготовки спектакля. Основательно, как и в других своих занятиях, подходил к съемкам. Акимов предлагал артистам стать его моделями, и дальше все развивалось как общение, в процессе которого портретируемым иногда предлагалось внести изменения в свой облик ради съемки. Высказываемые со свойственным Акимову тактом и иронией соображения способствовали своеобразным открытиям относительно облика, характера поведения, которые «модели» осмысливали после таких фотосессий. Выводы делал для себя и сам фотограф.

Оценивая эмоциональную составляющую, которая очевидно присутствует на фотографических портретах, можно отметить эффект «эмпатии». Эмпатия была свойственна фотографирующему, она же проявлялась со стороны героя портрета. Такие проявления заметны в мимике, жестах и позах. Изменения лица, верхние или нижние ракурсы,

условный свет, особая сосредоточенность камеры Акимова могли способствовать не только заинтересованности, но и эмоциональному контакту.

Все изложенное предполагает ряд обобщений относительно архива Н. П. Акимова. В нем сложно ориентироваться из-за большого количества однородных по сюжетам и темам снимков. Вместе с тем внутри такого серийного нарратива при его цельности снимки, одинаковые по содержанию, не одинаковы по художественному и информационному значению. Существенными условиями являются изначальная цельность архива, возможность взаимодействовать с ним как с большим собранием изображений, что ведет к большей точности установленных сведений. Смысловое прочтение, прослеживание связей фотографий и биографических «моментов», определение субъектной позиции автора, жанровое деление позволяют вносить очевидные смысловые ориентиры в материал архива и убеждают в том, что его богатое содержание отражает таланты Н. П. Акимова, круг его профессиональных интересов, способствует изучению истории фотографии на фоне общих культурных процессов. Поэтому описание должно учитывать в том числе биографические «сюжеты», которые соединяют весь массив отпечатков с этапами творческого развития Акимова и процессами в социокультурной сфере общества. Работа с архивом, его осмысление, дальнейшая систематизация и музеефикация должны продолжаться, преследуя цель формирования полного представления о фотографическом собрании Н. П. Акимова как ценном источнике культурной информации, позволяющем исследовать фотолюбительство в среде деятелей культуры 1950–1960-х годов.

<sup>1</sup> Заболотная М. В. Человек эпохи Возрождения // Акимов — это Акимов! сб. / сост. М. Ю. Любимова, В. М. Миронова. СПб., 2006. С. 18.

<sup>2</sup> Образцов С. В. О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон. М., 1957. 216 с.

<sup>3</sup> Шевелев Э. Сотворение чуда. СПб., 2005. С. 97.

<sup>4</sup> Филиппов Б. М. Записки «Домового». М., 1989. С. 7.

<sup>5</sup> Цит. по: Барташевич А. Н. Акимов — художник. Л., 1947. С. 20.

<sup>6</sup> Акимов Н. Ценнейший способ документальной информации // Советское фото. 1957. № 3. С. 18.

<sup>7</sup> Там же. С. 19.

<sup>8</sup> Жолондз М. Фотография и искусство // Советское фото. 1958. № 2. С. 17–22.

<sup>9</sup> Акимов Н. Указ. соч. С. 19–20.

<sup>10</sup> Там же. С. 20.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Толстой И. Наша обложка // Connaisseur. Историко-культурный альманах. Прага, 2022. № 3. Второй полутом. С. 631–657.

<sup>13</sup> Ленинградские мелодии: фотоальбом. Л., 1966. С. 4–5.

<sup>14</sup> Аловерт Н. Портрет театральной эпохи. СПб., 2018. С. 11.

<sup>15</sup> Стигнеев В. Т. Фотолюбительство // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999. С. 359.

<sup>16</sup> Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. с англ. М., 1974. С. 44–46.

<sup>17</sup> Стигнеев В. Фототворчество России: история, развитие и современное состояние фотолюбительства / сост. А. Баскаков. М., 1990. С. 58.

<sup>18</sup> Бойцова О. Ю. Любительские фото. Визуальная культура повседневности. СПб., 2013. С. 18.

<sup>19</sup> Там же. С. 19.

<sup>20</sup> Цимбал С. Л. Акимов и время // Акимов Н. П. Театральное наследие: в 2 кн. / под ред. С. Л. Цимбала. Л., 1978. Кн. 1. Об искусстве театра. Театральный художник. С. 17.

<sup>21</sup> Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945). М., 1983. С. 235–239.

<sup>22</sup> Барташевич А. Указ. соч. С. 8.

<sup>23</sup> Гвоздев А. Театральная критика. Л., 1987. С. 87.

<sup>24</sup> Эткинд М. Н. П. Акимов — художник. Л., 1960. С. 11.

<sup>25</sup> Заболотная М. В. Указ. соч. С. 15.

<sup>26</sup> Стигнеев В. Фототворчество России...

<sup>27</sup> Родионова И. В. Заметки о режиссуре Н. П. Акимова // Наука о театре: межвуз. сб. Л., 1976. С. 301.

<sup>28</sup> Информация взята из бесед автора с артистами Санкт-Петербургского театра комедии имени Н. П. Акимова в 2020 году.

А. В. Зайчухина

## Художники владимирской школы в живописных и фотографических материалах из собрания Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника

Владимирская школа живописи — это направление в современном отечественном искусстве, наиболее яркими и самыми известными представителями которого являются Владимир Яковлевич Юкин<sup>1</sup>, Ким Николаевич Бритов<sup>2</sup> и Валерий Григорьевич Кокурин<sup>3</sup>. Все они проживали на территории Владимирской области, работали во второй половине XX — начале XXI века.

Произведения художников охватывают большой период времени и дают достаточно полное и разностороннее представление об их творчестве. Под влиянием и при активном участии этих выдающихся мастеров во Владимире сложилась региональная школа пейзажа. Существует целая плеяда других авторов — Николай Николаевич Модоров, Валерий Сергеевич Егоров, Николай Алексеевич Мокров, но в настоящей работе мы не будем фокусировать на них внимание.

Коллекция живописных произведений народных художников России К. Н. Бритова и В. Г. Кокурина, заслуженного художника России В. Я. Юкина в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника (далее — ГВСМЗ) является самой крупной среди музейных собраний России — всего 167 работ. В настоящее время их работы хранятся в Государственной Третьяковской галерее, большинстве региональных музеев России, ГБУК Владимирской области «Центр пропаганды изобразительного искусства», в частных коллекциях в России и за рубежом.

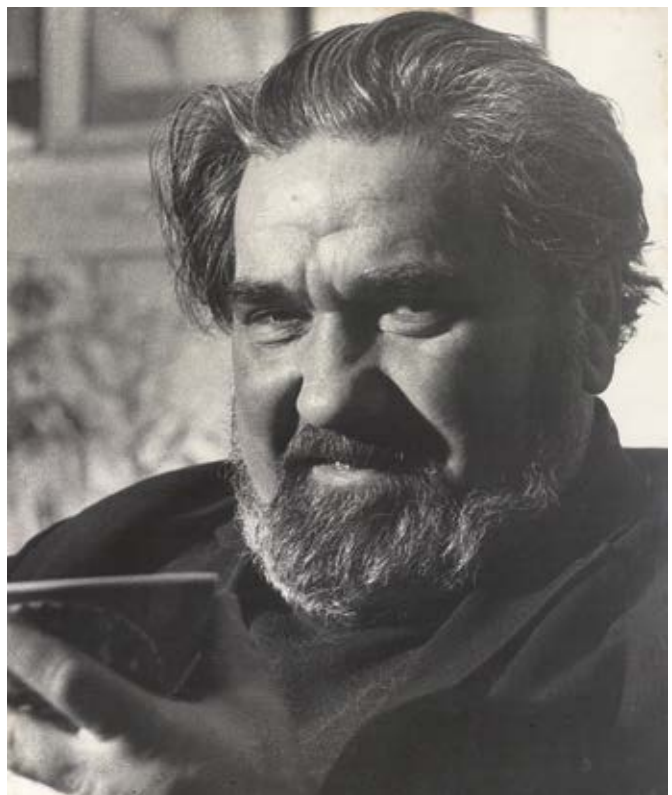
Основателями школы считаются В. Я. Юкин и К. Н. Бритов, знакомые друг с другом с 1950-х годов, позднее к ним присоединился В. Г. Кокурин. Биографии художников известны, достаточно хорошо изучены, мы не будем подробно на них останавливаться. Признанным специалистом в этой области является искусствовед старший научный сотрудник ГВСМЗ Н. И. Севастьянова<sup>4</sup>. Мы обратились к фотографическим и живописным материалам музейного собрания, связанным с представителями владимирской школы. Работа с фотоматериалами не могла осуществляться без обращения к живописным произведениям художников. По этой причине на первый план выступили некоторые аспекты сходства и различия фотографии и живописи, главным из которых, вероятно всего, является проблема эмоционального воздействия на зрителя, переданного живописными средствами и при помощи фотографии.

В собрании ГВСМЗ хранится около восьми десятков фотографий и негативов, связанных с художниками владимирской школы; в основном это их портреты, снимки с открытия персональных выставок, фотофиксации экспозиций.

Фотографии и негативы, которые нами привлекались, созданы в период с конца 1940-х до начала 2000-х годов. Эти материалы, поступившие в 1950–2010-е годы, представляют собой фотографии разных размеров, негативы и слайды размерами 24 × 36 мм, 6 × 6 и 6 × 9 см.

Несколько черно-белых фотографий 1940-х годов переданы в фонды ГВСМЗ Анатолием Павловичем Гришиным, одним из основателей Владимирского отделения Союза художников СССР. А. П. Гришин — член артели «Художник», в 1935–1951 годах — председатель правления Владимирского отделения Союза художников СССР, до 1949 года возглавлял товарищество «Владимирский художник». Видимо, поэтому у него сохранились портреты К. Н. Бритова, В. Я. Юкина, М. В. Либенсона, М. В. Мыслиной, В. И. Маркелова, искусствоведа Н. П. Сычёва и других художников.

В 1983 году фотограф Дома культуры Владимирского тракторного завода А. В. Привезенцев передал ГВСМЗ негативы, которые он сделал в 1982 году, работая в качестве внештатного корреспондента в журнале «Огонек». Снимки были выполнены во время поездок по Владимирской области. В 1984 году ГВСМЗ были подарены 10 негативов с портретами владимирских художников, выполненных фотографом В. Г. Улитиным и его женой. Можно отметить, что часть из них связана с писателем С. К. Никитиным.



В. И. Ишутин. Фотография черно-белая. Художник Бритов Ким Николаевич. 2003. С негатива 1975 г. Фотобумага, желатиносеребряный отпечаток. 59,1 × 50. В-52995.

© Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник





К. Н. Бритов. Автопортрет. 1978. Холст, масло. 26,5 × 22,5. В-26279. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

Ряд негативов сделан фотографами ГВСМЗ С. Ю. Скуратовым и Н. В. Суслиным. Так, весной 1986 года в здании Картинной галереи Владимиро-Суздальского музея-заповедника открылась персональная выставка К. Н. Бритова. Штатный фотограф С. Ю. Скуратов осуществлял фотосъемку данного мероприятия, в фонды было оформлено несколько удачных портретов, в том числе иллюстрирующий, как К. Н. Бритов подписывает автографы на открытии выставки. Фотограф Н. В. Суслин в 1995 году снимал в Картинной галерее Владимиро-Суздальского музея-заповедника открытие персональной выставки В. Я. Юкина, посвященной его 75-летию.

В июле — августе 2003 года в выставочном зале культурно-образовательного центра «Палаты» ГВСМЗ проходила персональная выставка кинооператора художественных и документальных фильмов В. И. Ишутина «Нетленно кинокадров серебро». Несколько фотографий и негативов закупил у него Владимиро-Суздальский музей-заповедник, в том числе портреты художников владимирской школы В. Я. Юкина и К. Н. Бритова. В музее хранится снимок, на котором В. Я. Юкин запечатлен в 1977 году в селе Любец Владимирской области (В-52998). Художник одет в светлую рубашку в горошек и куртку, на голове белая кепка. Снят опершимся на деревянный плетень, на фоне скошенного сена. На дальнем плане — сельский пейзаж. Также в фондах хранятся два живописных портрета, выполненных с разницей в два года: работа В. И. Смирнова «Портрет художника Юкина Владимира Яковлевича» (1955) и К. Н. Бритова «Портрет В. Я. Юкина» (1957). На портрете Смирнова изображен мужчина средних лет, с усами, с русыми с проседью, зачесанными

назад волосами. Корпус показан на три четверти влево, плечи частично срезаны краями, голова слегка наклонена к правому плечу, взгляд отведен в сторону влево. На портрете Бритова Юкин напоминает хитроватого крестьянина из народных сказок. Сравнивая две живописные работы, нельзя не заметить, что художники изобразили Юкина настолько по-своему, что даже его возраст кажется зрителю разным.

Фотограф В. И. Ишутин в 1975 году сделал очень выразительный портрет К. Н. Бритова, а сам художник в 1978 году выполнил автопортрет, на котором не изобразил себя детально, а использовал яркие солнечные цвета, чтобы передать настроение. На картине «Старый рыбак» (1962) Бритов весьма иронично показал самого себя.

Большая часть снимков — это черно-белые изображения. На цветном слайде 1983 года С. Ю. Скуратова художник В. Г. Кокурин представлен в мастерской на фоне живописного полотна. Цвет загара лица и кисти руки художника контрастирует с белой рубашкой и перекликается с оттенками желтого, оранжевого, красного, коричневого цветов на картине. Цветное изображение воспринимается совсем иначе.

Некоторым отступлением от жанра портрета является работа Кокурина «Автопортрет с женой» (1968). Это жанровое произведение, на котором на каменистом пляже Гурзуфа показана со спины фигура лежащей обнаженной женщины. На втором плане, справа, художник изобразил себя по грудь в воде; видны купающиеся в море люди; вдали — выступающая из воды скала, каменистый берег.

Темы произведений художников владимирской школы связаны с красотой родной земли — древних русских городов с их архитектурными памятниками, деревень и природы. Нам кажется важным отметить, что в работе владимирские художники применяли особую технологию, которая заключалась в использовании мела, глины, клея, опилок в качестве наполнителей в грунт. Это должно было сделать живопись объемнее за счет рельефа и вызвало интерес. Прошли годы, прежде чем у каждого из этих художников окончательно сложилась своя индивидуальная манера письма.

Большинство исследователей отмечают, что у художников владимирской школы присутствуют те же общие черты, что у предыдущих поколений мастеров, сохранивших принципы и методы реалистической живописи: выбор пейзажа как основного жанра; национальное самосознание, выражающееся в любви к русской земле, к ее истории, культуре; общие композиционные особенности; значение цвета и цветового решения.

Проводить какие-то параллели между произведениями этих художников и фотографией сложно. Определенно к тому времени, когда художественная фотография могла как-то повлиять на их творчество, они уже выросли в больших мастеров со своим стилем, манерой письма. Это только подтверждает мнение о том, что художественную фотографию и произведение, выполненное рукой автора, отличают различные отношения с воспроизводимой натурой, иная мера изобразительной конкретности, свои формы передачи времени.

Посмотрим на живописные работы и обратим внимание на отличия. На многих пейзажах изображены небольшие церкви, соборы без прорисовки и далекие от узнаваемости. Авторам важен сам пейзаж, в который вписывается церквушка, монастырь. На картине В. Я. Юкина «Вечер» (1994) — зимний городской пейзаж. На первом плане слева старая береза с желтой листвой, за ней высокий кирпичный забор, покрытый снегом. За забором в центре одноэтажный деревянный дом синего цвета,



красный двухэтажный дом, одноглавый белокаменный собор; справа одноэтажный деревянный дом. Крыши всех строений покрыты снегом. Рядом с домами березы с желтой листвой. Закатное небо оранжевого цвета, затянутое облаками, занимает половину изображения. Работа написана в многослойной технике по фактурному грунту. На картине — вид Успенского Княгинина монастыря Владимира из окна мастерской художника В. Я. Юкина. На негативе фотографа С. Ю. Скуратова представлено, как Успенский Княгинин монастырь, находящийся в историческом центре города, буквально обступает со всех сторон новая застройка.

К. Н. Бритов в своих работах тоже соединяет природу с архитектурой: «Март в Переславле» (1959), «Старое и новое» (1967), «Загорск. У Красной башни» (1968), «Зима в Загорске» (1969), «Солнце в Суздале» (1979), «Троице-Сергиева лавра» (1993). Картина «Солнце в Суздале» — это архитектурный пейзаж. На переднем плане — булыжная мостовая торговой площади, справа — груженная телега, запряженная лошадей. В центре — фигуры торгующих людей, сидящих и стоящих перед палатками, слева — часть фасада здания торговых рядов, два автомобиля и фигуры людей. На дальнем плане справа в листве деревьев — Рождественский собор Суздальского кремля, купола и часть фасадов двух приходских церквей, слева — приходская церковь, кремлевская колокольня, часть фасада трехэтажного каменного здания и пожарная колокольня. В верхней части — большой солнечный диск с радиально расходящимися полосами света, и этот свет, падая на поверхности, буквально заливает их. Сюжеты картин настолько продуманны, а образы настолько самобытны, что к ним нельзя применить фотографический

прием кадрирования изображения, который используют для больших полотен других художников, например для более полного раскрытия замысла работы или описания отдельных ее частей. Не случайна работа В. Я. Юкина «Старинный мотив» (1967) выполнена по мотивам архитектуры Суздаля. На картине — зимний городской пейзаж: каменная стена, напоминающая стену Спасо-Евфимиева монастыря с высокой крытой башней из красного кирпича; в центре — ворота Ризоположенского монастыря; за стеной белокаменный одноглавый храм с притвором, крытая колокольня; храм с тремя видимыми главами, шатровая колокольня красного цвета; белокаменный одноглавый храм. Небо с кучевыми облаками занимает пятую часть изображения. На приведенных выше примерах хорошо видно, что часто художники для выражения задуманного сюжета на картине специально помещали близко объекты, расположенные на самом деле далеко друг от друга.

Художники владимирской школы много раз обращались к изображению базара. В творчестве К. Н. Бритова несколько сюжетов, посвященных народным базарам и народным гуляньям: «Базарный день» (1968), «Суздаль. Базарный день» (1971), «Праздник в Суздале» (1980), «Торговые ряды», «На базаре» (1993), «Суздаль. Воскресный день» (1995). Обратимся к его этюду «Базар» (1958). На картине — городской пейзаж: на первом плане толпа людей в разноцветных одеждах, с преобладанием синих и голубых оттенков. На втором плане городские постройки с разноцветными крышами, в центре одноглавая белая церковь. Вверху светло-серое небо. Этюд выполнен обобщенно, без детализаций. В творчестве В. Г. Кокурина провинциальные базары тоже нашли свое отражение: «Базар в Переславле» (1965), «Рынок на Волге» (1969), «Рынок в Касимове» (1977),



В. Я. Юкин. Старинный мотив. 1967. Картон, масло. 80 × 117. В-9748. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник





В. Г. Кокурин. Владимир на Клязьме. 1999. Холст, масло. 85,5 × 120,5. В-52834.  
© Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

«Проводы зимы» (2000) и др. При проведении исследования нам не удалось обнаружить сюжеты провинциальных базаров и народных гуляний в творчестве В. Я. Юкина. С этих позиций можно рассматривать его городские пейзажи, посвященные провинциальной жизни, например «В начале марта» (1960), «У почты» (1968), «Ждут автобуса» (1970). Здесь живописец, в отличие от большинства своих «чистых» пейзажей, вводит фигуры людей. Рассматривая работы, мы видим, что для художников это очень яркое воспоминание, ведь они были выходцами из простого народа; это целое событие как для большого города, так и маленьких городков или деревень. Люди на картинах не прорисованы: они пришли не себя показать, у них другие цели. Художникам важно передать общее настроение, движение.

Художник К. Н. Бритов на картине «Город Владимир» (1958) изобразил зимний городской пейзаж. На первом плане заснеженное пространство, справа — тропинка; на втором плане разными цветами изображены городские постройки по склону горы; чуть правее центра — церковь, купол которой срезан верхним краем; вверху — голубое облачное небо.

Памятники архитектуры, на фоне которых происходит бурлящая, шумная жизнь, присутствуют в большинстве городских пейзажей В. Г. Кокурина. На картине «Собор Василия Блаженного» (1968) изображен собор Покрова на Рву, расположенный на Красной площади в Москве. На первом плане — большое количество людей на площади и транспорт: автобусы, легковые автомобили. На втором плане — собор Василия Блаженного; за собором, слева — Спасская башня и часть Кремлевской стены. В советское

время художники часто изображали православные храмы без крестов, поэтому купола собора и верх башни обрезаны верхним краем картины.

На картине «Родной город» (1984) представлен праздничный день в городе Владимире. На первом плане — толпа людей, гуляющих на Театральной площади, — мужчины, женщины, дети в цветных одеждах; на втором плане — высокое здание Троицкого старообрядческого храма (ныне — Музей хрусталя) и Золотые ворота; Дворянская улица украшена флагами; на дальнем плане — школа № 1. Безоблачное небо, в котором видно множество ярких воздушных шаров, занимает большую часть изображения.

Картина «Владимир на Клязьме» (1999) — осенний пейзаж с панорамным видом на город из-за реки. На первом плане — водная поверхность с выступающими опорами старого моста, на которых сидят чайки. На берегу, вдоль русла реки, улица Урицкого с малоэтажными домами. Слева — автодорожный мост, выше моста — Спасская и Георгиевская церкви, невысокие дома прилегающих улиц. Постройки как бы проглядывают сквозь цветную листву. На вершине холма, справа — Успенский и Дмитриевский соборы города Владимира. Голубое безоблачное небо занимает четвертую часть изображения. Южная панорама центральной части Владимира, вид на Золотые ворота со стороны Театральной площади, Красная площадь в Москве — это очень распространенные и широко тиражируемые в фотографиях и на открытках виды. Но на данных живописных работах настроение задает цвет. Работа К. Н. Бритова «Строительство моста во Владимире»



(1959) тоже городской пейзаж. На первом плане изображено заснеженное холмистое пространство; справа среди деревьев видны двускатные крыши домов. На втором плане, по диагонали (от левого края) — дорога с плотно движущимися по ней людьми и транспортом. Далее — арочные проемы строящегося моста через реку, над ними — строительная арматура. Третью часть холста занимает серое небо с редкими птицами. Картина — не дань времени, строительство моста — целое событие для художника как жителя города, как гражданина. И действительно, этого события очень ждали, потому что с давних времен существовал наплавной, затем свайный мост, связывающий город с правым берегом Клязьмы. О строительстве капитального моста речь шла до Первой мировой войны, остро чувствовалась необходимость во время Великой Отечественной войны. И только в 1960 году по автомобильному мосту было открыто движение. Мост построили с применением рационализаторских новинок, строители при монтаже арок отказались от возведения промежуточных опор. Это было новшеством. Кстати сказать, в собрании ГВСМЗ хранится редкий альбом с фотографиями строительства и открытия моста. Сегодня мы можем сравнить, как событие увидел фотограф и художник.

Работа В. Г. Кокурина «Тракторный строится» (1970-е) — жанровая композиция. На первом плане — конструкция цеха с колоннами и фермами покрытия, правее центра — трое рабочих (фигуры срезаны по поясу). На втором плане — открытая строительная площадка, в центре которой — стреловой кран, слева трубы, в глубине — ряд тракторов. На дальнем плане — заводские корпуса, дымящиеся трубы на фоне сиреневато-голубого неба.

Владимирский тракторный завод начали строить еще во время Великой Отечественной войны, и к открытию завода в 1945 году было выпущено несколько сотен тракторов. В последующие годы продукцию экспортировали в

десятки стран мира. Конечно, художник этим гордился и передал свои эмоции на картине. В 1962 году художники К. Н. Бритов и Н. А. Мокров ездили на Русский Север в творческую командировку. В советское время северные земли считали кладовой ресурсов, которые нужно осваивать. На Север ехали строители, нефтяники, геологи, а также люди творческих профессий — художники, писатели, этнографы. Бритов был в северных областях несколько раз. В 1973 году вместе с писателем С. К. Никитиным он совершил поездку в Карелию. После таких поездок художники написали серии пейзажей. Северная тема схожа с главной темой творчества художников Владимира — темой русской провинции, ее духовными корнями. В настоящее время в музейном собрании хранится более шести десятков работ владимирских художников (Бритова и других), связанных с темой Русского Севера. О поездке на Север в 1973 году мы также можем судить по фотографиям, хранящимся в собрании ГВСМЗ. Автором шести черно-белых снимков с изображением С. К. Никитина является художник К. Н. Бритов.

У представителей владимирской школы был непростой путь к признанию. В 1960 году в Москве проходила Первая республиканская выставка «Советская Россия», на которой впервые были представлены работы В. Я. Юкина, К. Н. Бритова и В. Г. Кокурина. Их все заметили — журналисты, критики, публика. Наряду с положительными оценками, были критические высказывания, даже сам термин «владимирская школа» подвергался нападкам. В 1970-е годы владимирская школа была реабилитирована во многом благодаря работе О. П. Вороновой<sup>5</sup> «Владимирские пейзажисты». Оценку творчества художников владимирской школы предоставим профессионалам и зрителям — любителям живописи. Мы попытались найти сходства (общие направления произведений этих художников и предметов фотоколлекции в



К. Н. Бритов. Строительство моста во Владимире. 1959. Холст, масло. 82 × 142. В-6097.  
© Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник





Альбом с фотографиями «Владимир. Мост через р. Клязьму им. 850-летия основания города». 1960. Лист 13. Фотография черно-белая. Состояние работ на август 1958 г. Фотобумага, желатиносеребряный отпечаток. 20,4 × 28,4 (изображение); 29 × 37 (лист). В-15778. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

музейном собрании). Художников владимирской школы любят жители города, некоторые даже могут назвать имена ее основателей. Поскольку живопись самобытна, оригинальна, она известна и за пределами региона. К сожалению, вынуждены констатировать, что в фотоколлекции ГВСМЗ материалы о художниках представлены недостаточно, они поступали не системно. Основателей школы уже нет в живых, а «молодые» художники уже перешагнули отметку среднего возраста. В высших учебных заведениях упор в основном делается на мировое искусство.

Безусловно, картины художников владимирской школы имеют не только художественную ценность, это еще и историческая память. В своей яркой, жизнеутверждающей и очень индивидуальной манере они показывают уходящую действительность непростого времени, в котором жили и творили, выражают любовь к родной земле с ее красотами и традициями. В этом многие картины художников владимирской школы могут дополнить документальную историческую фотографию того же периода, и мы можем сказать, что живопись и фотография, каждая своими средствами, достигают одних целей.

<sup>1</sup> Владимир Яковлевич Юкин (1920–2000) — один из крупнейших советских пейзажистов второй половины XX века, заслуженный художник РСФСР (1987), народный художник Российской Федерации (1995), один из основателей художественной группировки «Владимирская школа пейзажной живописи».

<sup>2</sup> Ким Николаевич Бритов (1925–2010) — художник-живописец. Заслуженный художник РСФСР (1978), народный художник Российской Федерации (1995), обладатель золотой медали Российской академии художеств (1997), лауреат премии имени И. И. Левитана (2002), почетный гражданин города Владимира (2003). Председатель Владимирского областного отделения Союза художников СССР (1956–1965). Преподавал на художественно-графическом факультете Владимирского государственного педагогического университета (1997–2003).

<sup>3</sup> Валерий Григорьевич Кокурин (1930–2019) — художник-живописец, заслуженный художник РСФСР (1982), народный художник Российской Федерации (1998). Родился во

Владимире, там же окончил изостудию при Доме народного творчества (1949). Ученик профессора Николая Сычёва, ученого-реставратора. С 1956 года — постоянный участник всех областных выставок. В 1960 году стал членом Союза художников СССР.

<sup>4</sup> Надежда Игоревна Севастьянова (р. 1955) — искусствовед, член Союза художников России, эксперт Министерства культуры в области изобразительного искусства. В ГВСМЗ занимается изучением и систематизацией творчества владимирских живописцев и графиков, пополнением музейной коллекции их произведениями; является автором и куратором выставок, проходящих в залах музея.

<sup>5</sup> Ольга Порфирьевна Воронова (1924–1985) — искусствовед, журналист, автор книг. Член Союза журналистов и Союза художников СССР. Заведовала отделом искусств в газете «Комсомольская правда». Организатор персональных выставок молодых художников.

Со времени своего появления фотография оказывала значительное влияние на изобразительное искусство. Многие художники признают, что используют при создании произведений фотографические снимки. Другие стараются не афишировать тот факт, что работе с натуры и самостоятельному построению композиции художественного произведения они предпочитают использовать готовые сюжеты, образы и композиционные решения, примененные фотографами.

В предлагаемой статье рассматриваются несколько конкретных примеров заимствования красноярскими художниками сюжетов у своих земляков — фотографов.

В 1860-е годы, еще до поступления в Императорскую Академию художеств, уроженец Красноярска Василий Иванович Суриков (1848–1916) тренировал мастерство копированием иллюстраций с картин известных мастеров, таких как «Ангел молитвы» Тимофея Андреевича Неффа, «Благовещение» Владимира Лукича Боровиковского<sup>1</sup> и др. В этот же период он создал акварельный портрет губернатора Енисейской губернии Павла Николаевича Замятнина<sup>2</sup>. Небольшая по формату работа представляет собой раскрашенную перерисовку его фотографического портрета<sup>3</sup>. На обороте имеется дарственная подпись и датировка — 12 сентября 1868 года. По всем признакам эта фотография — увеличенная пересъемка дагеротипного портрета губернатора, относящегося к 1862–1865 годам. Создатель дагеротипа, так же как и автор фотографии, неизвестны. Акварель, вероятно всего, была создана накануне отъезда художника из Красноярска на учебу в Санкт-Петербург, то есть в 1867–1868 годах. Полностью скопировав композицию, позу и все детали одежды губернатора, Суриков тем не менее внес в изображение лица портретируемого незначительные изменения: волосы и усы стали светлее, и появилось впечатление, что на картине художника Замятнин выглядит чуть старше. Это может быть связано с тем, что акварель была написана на несколько лет позже исходного дагеротипного портрета и автор пытался добавить реалистичности образу губернатора, который постарел за прошедшие годы. Также Суриков раскрасил отдельные элементы мундира (эполеты, пуговицы, пояс, награды и т. д.) и подробно прорисовал эфес и ножны кавалерийской офицерской сабли, которую на фотографии совершенно не видно. Однако молодой художник допустил неточность в изображении руки губернатора, которая сжала рукоять сабли, но находится над гардой-корзиной, а не внутри нее. Эта деталь еще раз подчеркивает, что портрет создавался не с натуры, а с фотографии.

Акварель можно было бы считать исключительно ученическим опытом художника, однако, уже будучи зрелым мастером, Суриков вновь обратился к фотографии. В 1894 году художник на основе миниатюрного парного фотографического портрета своей родной сестры Екатерины Ивановны с мужем Сергеем Васильевичем Виноградовым<sup>4</sup> написал акварель<sup>5</sup>, воспроизводящую снимок в увеличенном виде, но в зеркальном отображении. Эта немаловажная деталь с большой долей вероятности

говорит о том, что Суриков писал акварель, используя проекцию фотокопии, а значит, он был знаком с различными оптическими приспособлениями и приборами, использовавшимися многими известными мастерами прошлого, начиная с эпохи Возрождения. Более того, в распоряжении Василия Ивановича была даже личная камера-обскура, применяя которую он мог при создании этюдов к портретам. В 1920–1930-е годы эта камера находилась в экспозиции, посвященной Сурикову, в краеведческом музее<sup>6</sup>, но в настоящее время ее местонахождение неизвестно.

В 1914 году художник повторно обратился к фотографии сестры и ее мужа, создав на основе этого снимка отдельный живописный портрет Екатерины Ивановны Виноградовой<sup>7</sup>. Как и в акварели 1894 года, фигура сестры имеет зеркальное отображение по сравнению с исходной фотографией. Вероятно, в творчестве Василия Ивановича использование оптических приборов и снимков могло играть немаловажную роль: в письмах к матери и брату в Красноярск художник время от времени пишет о «карточках», то есть фотографиях, просит прислать ему снимки друзей и родных или сообщает, что скоро пришлет свое фотоизображение. Однако ни в сохранившейся переписке



В. И. Суриков. Губернатор П. Н. Замятнин. 1866–1868. Бумага, акварель. 24 × 19,5. НККМ О/Ф 10100/323. © КГАУК «Красноярский краевой краеведческий музей»





Неизвестный автор. Пересъемка с дагеротипа. П. Н. Замятин.  
1860-е. Альбуминовый отпечаток. 17 × 13. КККМ О/Ф 10275/20.  
© КГАУК «Красноярский краевой краеведческий музей»

с родными и близкими, ни в воспоминаниях, записанных Максимилианом Александровичем Волошиным, художник ни разу не сообщает о непосредственном использовании фотографий и оптических устройств в творческой работе.

Красноярский фотограф первой трети XX века Людвиг Юрьевич Вонаго (1872–1935)<sup>8</sup> сохранил на фотопластинах значимые события дореволюционной и раннесоветской истории Красноярска и Красноярского края. К примеру, он сфотографировал несколько эпизодов революционной жизни города 13 августа 1905 года, когда проходили похороны железнодорожного рабочего Михаила Чальникова, погибшего во время разгона массовой демонстрации красноярских рабочих. В советской историографии указывалось, что похороны Чальникова вылились в масштабную антиправительственную демонстрацию. На могиле проносились речи, призывающие к борьбе с преступным правительством<sup>9</sup>. В Красноярске фамилия М. Чальникова стала одним из символов первой русской революции. Сохранилось два стеклянных негатива Л. Ю. Вонаго<sup>10</sup>, на которых зафиксирована большая траурная процессия, движущаяся по мосту через реку Качу в сторону кладбища у Троицкой церкви.

В 1935 году красноярский художник Дмитрий Иннокентьевич Каратанов (1874–1952), сотрудник Красноярского краевого музея, написал большеформатную живописную картину «Похороны рабочего Михаила Чальникова»<sup>11</sup>. Произведение носило заказной характер, его создание было приурочено к 30-летию революции 1905 года<sup>12</sup>, и очевидно, что заказчиком выступал Красноярский краевой музей, так как фотограф музея Иван Иванович Балувев даже сделал снимок Каратанова

за работой над полотном<sup>13</sup>. Причем художник писал картину прямо в стенах музея, так как ее размер по длинной стороне составлял более 3,5 м. После написания картина «Похороны рабочего Михаила Чальникова» заняла место в историческом отделе музейной экспозиции<sup>14</sup>. За основу произведения Каратанов взял фотографию Вонаго (КККМ НЕГ 9790), причем заимствовал не только общую композицию, но и отдельные, даже мельчайшие детали (расположение домов, фигуры людей, подвод с лошадьми и т. д.). По сути, картина стала увеличенным и раскрашенным повторением фотографии, но художник выбрал для холста панорамную композицию. Сократив большую часть неба и земли, он тем самым приблизил зрителя к разворачивающимся на полотне событиям. Также Каратанов добавил в работу и немаловажные элементы, которые отсутствовали на оригинальной фотографии. Так, он перенес гроб с рабочим на передний план, поместив его в группе людей, движущихся по мосту, в то время как на снимке он находился в глубине кадра, на противоположном берегу реки. Кроме того, по воле художника на переднем плане в похоронной процессии появились множественные зеленые венки с красными лентами и даже красные флаги, которые отсутствовали на фотографии Вонаго. Таким образом, Каратанов, в меру своего мастерства и владения художественной техникой, из исходного кадра, лишь фиксирующего исторический эпизод, создал историко-революционное полотно, имеющее пропагандистское и образовательно-просветительское значение.

В начале 1930-х годов в Красноярске проводилась съемка исторических зданий, связанных с деятельностью марксистских и революционных кружков. В частности, был сделан снимок<sup>15</sup> улицы Дзержинского (бывшего Садового переулка) с деревянным домом, где помещалась библиотека революционера Леонида Никитича Скорнякова (1873–1949) и собирався в 1898 году первый марксистский кружок. Спустя несколько лет художник Карл Фрицевич Вальдман (1897–1982) создал акварель<sup>16</sup> с изображением дома Скорнякова, причем за основу он взял стеклянный негатив из фондов музея. Художник подрезал композицию снимка по краям, оставив только сам дом, который своим видом полностью копировал снимок, повторяя его даже в мелких деталях. Для чистоты образа Вальдман убрал из кадра электрический столб, расположенный перед фасадом дома, а вместо дорожной грязи на переднем плане изобразил сухую дорогу с зеленью. Акварель Вальдмана, по сути, является цветной иллюстрацией и раскрашенным повторением фотографического снимка. Среди работ Вальдмана 1930-х годов есть еще несколько акварелей, созданных, предположительно, на основе фотографий: «Дом П. А. Красикова» (КККМ О/Ф 2095/3), «Библиотека Г. В. Юдина» (КККМ О/Ф 2095/2), «Дом О. Б. Лепешинской» (КККМ О/Ф 9512/2), «Старый очаг (избушка на Столбах)» (КККМ О/Ф 9512 /3) и др. Все эти акварели совершенно лишены идеологического пафоса и только иллюстрируют внешний вид зданий, связанных с жизнью и деятельностью сосланных в Сибирь революционеров.

В конце 1970-х — начале 1980-х годов красноярский художник Борис Яковлевич Рязуев (1919–1994) создал серию картин, посвященных старому дореволюционному Красноярску. Искусствовед Иван Максимович Давыденко, друживший с художником, писал: «Восьмидесятые годы знаменуют продолжение работы Рязуева над циклом произведений „Красноярск — родина В. И. Сурикова“»<sup>17</sup>. Произведения со старым Красноярском, по существу, воспроизвели те уголки города, которые видел знаменитый земляк всех красноярских художников Василий Суриков, но которые кардинальным образом видоизменены и



перестроены в советские годы. Сам Ряузов говорил: «Работы этой тематики готовлю к очередной академической выставке. Вижу Красноярск в прошлом и сегодняшнем, с местами суриковскими, историческими. Труд увлекает. Хочется, чтобы что-то доброе получилось»<sup>18</sup>. Две работы этой серии художник представил на выставке, посвященной 350-летию Красноярска в 1978 году. Помимо пейзажей современного Красноярска, художник выставил исторические пейзажи: «У Красного Яра. 1628 год» (1976–1977) и «Дом Суриковых в прошлом» (1975)<sup>19</sup>. Первая из них представляет собой общий вид берега Енисея с группой казаков, сидящих около большого костра. Вторая изображает дом Суриковых, в котором родился Василий Иванович, проживали его мать и младший брат. Обе работы представляют поэтичный и очень обобщенный образ старого города. На картине «У Красного Яра. 1628 год» Красноярска, в принципе, еще нет, но есть очаг и есть люди, которые построят Красноярский острог. На картине «Дом Суриковых в прошлом» изображена старинная красноярская усадьба, построенная в середине XIX века. Обе работы созданы без использования фотографий, так как усадьбу Суриковых и Красный Яр в районе стрелки Енисея и Качи можно было написать с натуры. Однако, разрабатывая в своем творчестве тему старого Красноярска, художник обращался и к таким сюжетам, создание которых требовало привлечения исторических фотографий.

К сожалению, зачастую городские пейзажи Ряузова на тему старого Красноярска времен Сурикова не имеют точного авторского названия, но в них фигурирует

словосочетание «Красноярск в прошлом» либо «Красноярск в XIX веке». Эти картины — своего рода исторические реконструкции, создаваемые как на материале фотографий, так и по воспоминаниям или описаниям, которые в отдельных случаях несут в себе неточные сведения. К примеру, на картине «Вид Красноярска, начало 1900-х годов» (1979)<sup>20</sup> представлена Старобазарная площадь города в районе Воскресенского собора. Выбрав для картины панорамную композицию, Ряузов представил общий вид на город со стороны мыса, расположенного на месте впадения Качи в Енисей. Это место красноярцы называют Стрелкой, именно здесь казаки заложили Красноярский острог в 1628 году. На переднем плане полотна изображено широкое пустое пространство дороги, спускающейся с возвышенности Старобазарной площади к Енисею. В левой части виден восточный фасад Воскресенского собора — первого каменного здания в городе, который был частично разрушен в середине 1930-х годов, а окончательно разобран в 1959 году. Очевидно, что к моменту создания картины, то есть к концу 1970-х годов, Ряузов, приехавший в Красноярск только в 1941 году, имеет лишь отдаленные воспоминания об историческом виде собора и месте его расположения. В связи с этим на картине Воскресенский собор занимает в пространстве площади не совсем соответствующее исторической действительности положение — он значительно смещен к ее южному краю, а должен быть смещен к северному, но на этом месте изображены одноэтажные деревянные дома. Другие церкви, расположенные на дальнем плане картины, занимают соответствующее истории расположение, хотя



Л. Ю. Вонаго. Похороны М. Чальникова. 1905. Стекланный негатив. 13 × 18. ККМ НЕГ 9790.  
© КГАУК «Красноярский краевой краеведческий музей»



Д. И. Каратанов. Похороны рабочего М. Чальникова. 1935. Холст, масло. 120 × 360. НКМ ПГС 133. Ж 1033. © КГАУК «Красноярский краевой краеведческий музей»

ко времени написания картины они, как и Воскресенский собор, уже отсутствуют на карте города. Создавая это произведение, художник не стремился к фотографической точности, и у него не было конкретного снимка с видом Красноярска в выбранном им ракурсе. В работе «Вид Красноярска, начало 1900-х годов» Рязузов скорее пытался передать некий общий дух старого малоэтажного деревянного Красноярска, основными визуальными доминантами которого были высокие белокаменные церкви с зелеными куполами и часовня Параскевы Пятницы на Покровской (Часовенной) горе. Общий колорит картины очень светлый, включает в себя голубые, зеленые и песочные цвета. В этом смысле художнику удалось создать идиллический пейзаж старого Красноярска, чья архитектура соразмерна природе (густая и высокая зелень деревьев в левой и правой части картины, из-за которой проглядывают очертания деревянных домов) и окружающему город природному ландшафту (серо-голубые горы на дальнем плане).

Образ провинциального, если не сказать захолустного, села художник создал на картине «Старая Шушь. Старая площадь» (1973–1975)<sup>21</sup>, где представлена Петропавловская церковь села Шушенского. Эта церковь заинтересовала художника тем, что именно в ней в июле 1898 года состоялось бракосочетание административно-ссылных Владимира Ульянова и Надежды Крупской. Церковь была разрушена в 1938 году, и художник создал произведение на основе фотографии, оригинал которой находится в фондах Минусинского регионального краеведческого музея им. Н. М. Мартыанова. Картина имеет панорамную композицию, весь передний план занимает заезженная дорога с коричнево-зеленой землей и непролазной грязью. В правой части картины на дороге изображена телега, нагруженная сеном, в левой части весь средний план занимает высокая белокаменная церковь с зелеными куполами и крышей. На дальнем плане видно несколько невысоких деревянных домов, буквально сливающихся с землей. Общий колорит картины серо-зеленый, создается впечатление, что над селом нависла огромная

грозовая туча. Интересно, что на оригинале фотографии хорошо видно, что церковная ограда состояла из железной решетки, установленной на широком каменном цоколе с белокаменными столбами. Однако на картине Рязузова церковная ограда принимает подобие деревянного заплота, что упрощает общее впечатление об архитектуре церкви и ее ограды. Элементы декоративного убранства главного западного фасада церкви также переданы предельно схематично. Художник создал на картине образ старого досоветского села, главной доминантой которого является церковь.

В 1988 году новгородский фотограф Вячеслав Иванович Ищенко (1943–2018) сделал черно-белый оплечный портрет писателя Виктора Петровича Астафьева с закрытыми глазами и развевающимися на ветру волосами. Фотография имеет подпись с указанием «город Вологда», однако ее задний фон размыт, и совершенно невозможно установить, где именно снят писатель, но очевидно, что на пленэре, а не в помещении. Астафьев как будто на секунду прикрыл глаза из-за легкого порыва ветра, пряди волос развеваются в разные стороны, рот приоткрыт, а лицо выражает печаль и внутреннюю тревогу. У фотографа получился очень поэтичный и выразительный образ писателя-мыслителя, болеющего душой за природу и человека.

Спустя пять лет, в 1993 году, красноярский живописец Борис Михайлович Белый (1936–1996) создал живописный портрет Астафьева небольшого формата — 41,5 × 45 см<sup>22</sup>, взяв за основу фотопортрет Ищенко. Черты лица писателя он полностью скопировал с фотографии, повторив все глубокие морщины, прикрытые глаза, приоткрытый рот и развевающиеся на ветру волосы. Однако фигуру он поместил в совершенно конкретный пейзаж. За головой Астафьева мы видим реку Енисей и высокие горы, расположенные напротив села Овсянка, родины писателя. Также позади Астафьева изображено высокое сухое дерево. Над горами просматривается тонкая голубая извилистая линия неба. По сути, живописный портрет Белого лишь раскрашивает поэтичный образ



Б. Я. Рязузов. Вид Красноярска, начало 1900-х годов. 1979. Холст, масло. 43 × 120. НКМ О/Ф 10041 Ж 322. © КГАУК «Красноярский краевой краеведческий музей»

писателя с черно-белой фотографии Ищенко, помещая его в конкретный узнаваемый пейзаж. По сравнению с оригинальной фотографией этот портрет не раскрывает никаких новых черт писателя, однако своей лаконичностью и выразительностью, заимствованными со снимка, производит сильное впечатление. Каждый из рассмотренных в статье художников по-своему перерабатывал исходное фотоизображение в новый живописный образ. В некоторых случаях, как, например, на портрете В. П. Астафьева, художник Б. М. Белый не смог добавить ничего нового к фотографическому образу писателя. Акварели В. И. Сурикова «Портрет Енисейского губернатора П. Н. Замятнина» (до 1869) и «Портрет Е. И. Суриковой и С. В. Виноградова» (1894) лишь незначительно видоизменяют фотографический образ, но все же остаются в

большой зависимости от него. Зато живописная работа «Портрет Е. И. Суриковой (Виноградовой)» (1914) по сравнению с акварелями демонстрирует большую самостоятельную работу художника над художественным образом. Картина Д. И. Каратанова «Похороны рабочего Михаила Чальникова» и акварели К. Ф. Вальдмана изначально задумывались авторами как своего рода наглядные пособия и иллюстрации конкретных событий историко-революционного прошлого Красноярска. В то же время исторические городские пейзажи Б. Я. Рязова хотя формально и связаны с историко-революционным прошлым города, по сути, являют зрителю очень субъективный взгляд художника, совершенно отличный от взгляда фотографа.

<sup>1</sup> Обе работы находятся в фондах Музея-усадьбы В. И. Сурикова (далее — МУС): МУС 374, Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации (далее — ГК РФ): 4440554; МУС 372, ГК РФ: 4440552.

<sup>2</sup> Красноярский краевой краеведческий музей (далее — КККМ) О/Ф 10100/323, ГК РФ: 15634439.

<sup>3</sup> КККМ О/Ф 10275/20, ГК РФ: 27779982.

<sup>4</sup> КККМ в/ф 7826/143. Фотография. Неизвестный фотограф. Е. И. Сурикова (Виноградова) с мужем. 1864–1866. 6,5 × 5.

<sup>5</sup> МУС 348. В. И. Суриков. Портрет Е. И. Суриковой и С. В. Виноградова. 1894. Бумага, акварель. 27 × 18,5. ГК РФ: 4440543.

<sup>6</sup> К примеру, ее очень хорошо видно на стеклянном негативе КККМ НЕГ 6211. Уголок В. И. Сурикова в музее. 1924. ГК РФ: 20231998.

<sup>7</sup> МУС 362. В. И. Суриков. Портрет Е. И. Суриковой (Виноградовой). 1914. Холст, масло. 58 × 48. ГК РФ: 4015009.

<sup>8</sup> См.: Л. Ю. Вонаго — фотограф на выезд (Красноярск и его окрестности в фотографиях Людвиг Вонаго) / авт.-сост. И. В. Куклинский; вступ. ст. Т. А. Сабуровой, Красноярск, 2020. 239 с.

<sup>9</sup> Справочник по г. Красноярску на 1923 г. Красноярск, 1922. С. 69–70.

<sup>10</sup> КККМ О/Ф 10426/326. Стеклянный негатив. ГК РФ: 9282006; КККМ НЕГ 9790. Стеклянный негатив. ГК РФ: 25697504.

<sup>11</sup> КККМ ПГС 133. Д. И. Каратанов. Похороны рабочего Михаила Чальникова. 1935. Холст, масло. 120 × 360. ГК РФ: 16536923.

<sup>12</sup> Каратанов. Д. И. Каталог произведений из собрания Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова. Красноярск, 1984. С. 52.

<sup>13</sup> КККМ НЕГ 11476. Стеклянный негатив. Фотограф И. И. Балувев. Д. И. Каратанов работает над картиной «Похороны Чальникова». 1935. ГК РФ: 39174909.

<sup>14</sup> КККМ НЕГ 9723. Стеклянный негатив. Фотограф неизвестен. [Картина] Похороны рабочего Чальникова, убитого жандармами. Революция 1905 г. [в экспозиции музея]. 1935–1940. ГК РФ: 24950777.

<sup>15</sup> КККМ НЕГ 13085. Негатив стеклянный. Фотограф [Фефелова]. Переулок Дзержинского. Дом, где помещалась библиотека Скорнякова и собирался первый марксистский кружок в 1898 году. ГК РФ: 39177989.

<sup>16</sup> КККМ О/Ф 10100/781. К. Ф. Вальдман. Дом Скорнякова. 1930-е. Бумага, акварель. 34,7 × 49,4. ГК РФ: 17475127. — Так как эта и другие упоминаемые работы не имеют авторской подписи К. Ф. Вальдмана, предположительно, автором акварелей может быть художник Иван Иванович Ляхов (1890–1944), написавший в 1920–1930-е годы несколько схожих акварелей с видами старинных зданий Красноярска, Минусинска, села Шушенского, связанных с В. И. Лениным и другими ссыльными революционерами, к примеру: КККМ О/Ф 3402/2. Квартира В. И. Ленина во время его пребывания в ссылке в Шушенском. 1920–1930-е. Бумага, акварель. ГК РФ: 17801772; КККМ О/Ф 3402/8. Минусинск. Дом, в котором останавливался В. И. Ленин проездом в Шушенское в 1897 году (дом Брагиной). 1936. Бумага, акварель. ГК РФ: 17801838 и др.

<sup>17</sup> Борис Рязов / рук. проекта М. В. Москалюк. Красноярск, 2018. С. 130.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Краевая художественная выставка 350-летию г. Красноярска посвящается: каталог / сост. А. А. Абисова. Красноярск, 1978. С. 8–9.

<sup>20</sup> КККМ О/Ф 10041. Б. Я. Рязов. Вид Красноярска начала 1900-х гг. Холст, масло. 43 × 120. ГК РФ: 15095180.

<sup>21</sup> КККМ О/Ф 7223. Б. Я. Рязов. Старая Шушь. Старая площадь. Холст, масло. 35,5 × 77,5. ГК РФ: 20283963.

<sup>22</sup> КККМ О/Ф 10487. Б. М. Белый. Писатель В. П. Астафьев. 1993. Холст, масло. 41,5 × 45. ГК РФ: 11717507.



## Краткий обзор личных фотографий художников в собрании МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

В экспозициях Муниципального бюджетного учреждения «Музей-заповедник «Дмитровский кремль» (далее — Дмитровский музей) представлены работы известных художников: Ф. С. Рокотова, В. Л. Боровиковского, В. А. Тропинина, Ю. Ю. Клевера, П. И. Нерадовского и многих других. Часть картин поступила в Дмитровский музей из усадьбы Ольгово Дмитровского уезда, где до 1926 года располагался музей дворянского быта. Сегодня эти полотна составляют золотую коллекцию музейного собрания.

Применительно к коллекции «Фотографии» особый интерес представляют имена художников XX века, связанных с Дмитровским краем, чьи фотографии передали сами авторы, их родственники и друзья. Остановимся только на некоторых снимках.

В Дмитровском музее хранится фотопортрет Виктора Михайловича Васнецова<sup>1</sup> с его автографом и дарственной надписью: «Музею краеведения Дмитровского союза кооперативов. 1919 г. Октябрь, 1». На портрете, поступившем в 1919 году, в паспарту горчичного цвета — черно-белое погрудное изображение пожилого мужчины с длинной густой бородой. Голова анфас, корпус повернут на три четверти влево, кисть левой руки частично спрятана за лацкан пиджака. На белом поле, под фото, справа надпись в две строки: «Ф. т. П. Павлов. / 1912 г.». Этот портрет — один из самых крупных в коллекции «Фотографии»: 58,1 × 46,1 см (в свету), 83,7 × 60 см (паспарту).

Снимок интересен тем, что подарен музею самим художником, чье имя, приобретенное им в 1901 году, располагалось в селе Ваньково Дмитровского уезда<sup>2</sup>.

Виктор Михайлович Васнецов (1848–1926) родился под Вяткой в семье сельского священника. После окончания Вятского духовного училища и духовной семинарии он поступил в 1868 году в Императорскую Академию художеств, а в 1878 году принял решение перебраться на постоянное место жительства в Москву. Здесь он познакомился с Саввой Ивановичем Мамонтовым — владельцем имения Абрамцево Дмитровского уезда. В Абрамцево зародился первый цикл сказочных работ Виктора Михайловича.

Именно по совету Мамонтова Васнецов купил дом на берегу реки Яхромы в деревне Ваньково Дмитровского уезда и жил в нем с 1902 по 1918 год. Приобретенную усадьбу художник назвал Новым Рябовым — в память о селе Рябове, в котором ранее жило семейство Васнецовых. Стоит отметить, что новое название не прижилось.

Усадебный дом представлял собой двухэтажный сруб с мезонином, обшитый тесом, в окружении сада, дубовых и липовых аллей. В доме имелось два крыльца и просторная веранда. На территории усадьбы также находились дом для прислуги, две голубятни, конюшня, скотный двор, сенной сарай, молотилка, хозяйственные постройки, глубокий колодец, погреб для хранения молока и овощей. Весь усадебный комплекс был обнесен деревянным забором, вдоль которого высились стройные липы. На въезде в усадьбу стояла деревянная арка. Гостями здесь

были известные художники: М. В. Нестеров, В. А. Серов, И. Е. Репин, В. Д. Поленов, А. М. Васнецов и др. В этих благодатных местах Виктор Михайлович работал в основном в летние месяцы.

После революции 1917 года новая власть объявила В. М. Васнецова помещиком и наложила огромную контрибуцию. Назначенной суммы у Васнецовых не было, и они с болью в сердце покинули Ваньково<sup>3</sup>. В доме была устроена коммуна, затем — дом отдыха «Кооператор»<sup>4</sup>. В 1950-е годы в соседней деревне Шадрино действовал пионерский лагерь «Березки» для детей рабочих Дмитровского завода фрезерных станков, куда в 1952 году был перевезен усадебный дом Васнецова. В 1990-х годах пионерский лагерь «Березки» прекратил свое существование. Позднее из усадебного дома Васнецова исчезли рамы, двери, косяки, пол, а через некоторое время он и вовсе сгорел<sup>5</sup>.

В мае 2008 года в честь 175-летия со дня рождения Виктора Васнецова в деревне Ваньково, благодаря дмитровским краеведам и потомкам Васнецовых, при поддержке местной администрации состоялось открытие памятного камня художнику<sup>6</sup>.

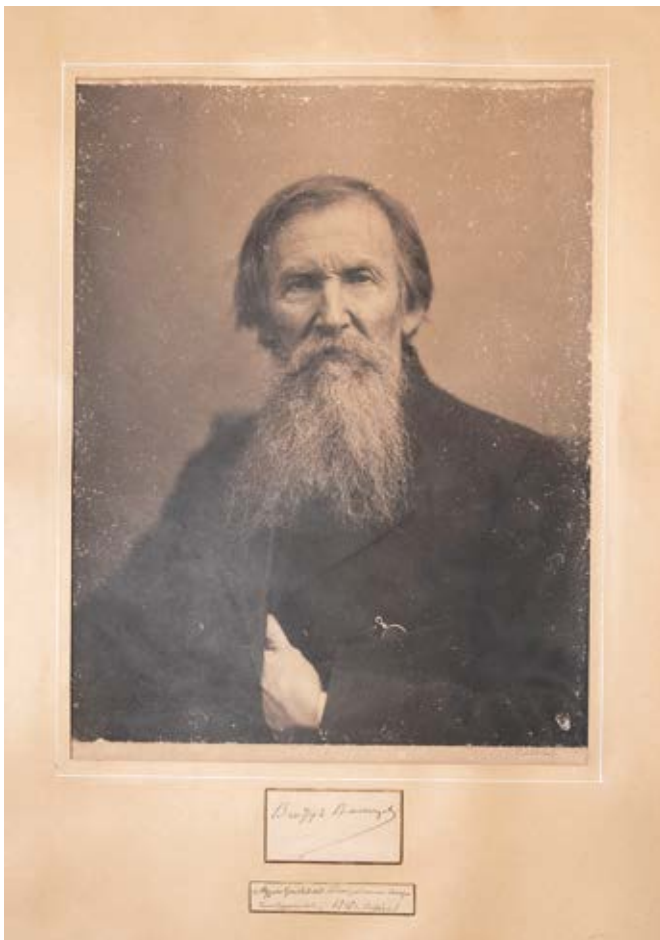
В Дмитровском музее сохранились фотографии усадебного дома<sup>7</sup>, снимок Виктора Михайловича на террасе дома в Ванькове<sup>8</sup> и фотопортрет братьев Васнецовых: Аркадия, Виктора и Александра<sup>9</sup>. Источник поступления снимков неизвестен. Возможно, они вместе с этюдом «Трощейково»<sup>10</sup> поступили в 1949 году от дочери художника — Татьяны Викторовны Васнецовой, о чем свидетельствует надпись фиолетовыми чернилами с оборотной стороны этюда: «Удостоверяю, что это работа моего отца В. М. Васнецова, этюд деревни Трощейково / Т. Васнецова / 24 / V 1949 г.»<sup>11</sup>.

В 1919 году в Дмитровский музей поступил альбом В. М. Васнецова с литографиями известных картин с его автографом и дарственной надписью на титульном листе<sup>12</sup>. Альбом с литографиями был издан в 1900 году Анатолием Ивановичем Мамонтовым, московским типографом и братом Саввы Ивановича Мамонтова, основателя Абрамцевского художественного кружка. Издание включает 15 листов крупноформатных фототипий К. А. Фишера<sup>13</sup> и представляет интерес как просветительский материал.

Стоит отметить, что с конца 1890-х годов все более заметное место в творчестве Виктора Михайловича занимает религиозная тема. Он расписывал Владимирский собор в Киеве<sup>14</sup> и храм Спаса на Крови в Санкт-Петербурге, а также работал в коллективе художников, оформлявших интерьер храма-памятника Александра Невского в Софии.

Живя в Ваньково, Васнецов писал для церкви соседнего села Ассаурово икону патриарха Гермогена<sup>15</sup>, а в 1910 году принимал участие в росписи церкви Покрова Пресвятой Богородицы в селе Орудьево Дмитровского уезда<sup>16</sup>.

Неоднократно посещал усадьбу Ваньково и Аполлинарий Михайлович, младший брат Виктора Михайловича, мастер исторической живописи, искусствовед.



П. Павлов. Фотопортрет «Васнецов Виктор». Дмитров. 1912. Фотобумага, картон, фотопечать, чернила. 83,7 × 60 (паспарту); 58,1 × 46,1 (изображение). МЗДК КП ОФ 10274. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856–1933) родился в селе Рябово Вятской губернии. В 13 лет он остался круглым сиротой, и все заботы о нем взял на себя Виктор Васнецов, к тому времени уже поступивший в Академию художеств. Виктор отвел брата к польскому ссыльному художнику Эльвиру Андриолли (Elwiro Andriolli), который когда-то помог ему определиться с выбором пути. В 1878 году Аполлинарий приехал в Москву, где обосновался Виктор после заграничной поездки. Годом ранее Аполлинарий Михайлович сдал экзамен на звание народного учителя, после чего уехал работать в село Быстрица Орловского уезда Вятской губернии.

На рубеже XIX–XX веков художник заинтересовался историческим прошлым страны, что нашло выражение в его картинах. Если его брат обратился к сюжетам русских сказок и былин, то Аполлинарию Михайловичу были ближе пейзажи старой Москвы. Он лично участвовал в археологических раскопках в центральной части города, осматривал старинные здания и церкви, а также был членом Комиссии по сохранению древних памятников при Московском археологическом обществе<sup>17</sup>.

Кроме многочисленных изображений столицы Васнецов писал и другие древние города — Дмитров, Коломну, Серпухов. По заказу Дмитровского музея была написана одна из жемчужин коллекции — картина «Дмитров в XVI веке», представленная в одной из его экспозиций. Будучи графической реконструкцией

средневекового города, она передает облик древнего Дмитрова с западной стороны. На земляном валу сохранились деревянные башни, еще не сожженные поляками. Перед Никольскими воротами собирается народ на ярмарку. Над городом будто слышится перезвон колоколов Успенского собора и Борисоглебского монастыря<sup>18</sup>. Внизу картины подпись автора: «Апол. Васнецов 1921 г.», на обороте — авторское название: «Г. Дмитров до 1632 года»<sup>19</sup>.

В коллекции «Графика. Картография» хранится графический эскиз к картине «Старый Дмитров» (1921), на котором запечатлен Дмитров с западной стороны. Внизу слева подпись графитным карандашом: «Аполлинария Михалича Васнецова»<sup>20</sup>.

Связи братьев Васнецовых с Дмитровом начались с 1885 года, когда здесь поселился Николай Николаевич Башкиров — старший учитель земской школы, ставший затем страховым агентом губернского земства по Дмитровскому уезду. Его родной брат Василий, известный московский архитектор, был дружен с братьями Васнецовыми.

В музее хранится письмо Аполлинария Васнецова, адресованное Башкирову, с просьбой найти работу своему брату Аркадию в Дмитрове<sup>21</sup>. В нем Васнецов рассказывает о трудном положении Аркадия и просит Башкирова поспособствовать в получении для него должности страхового агента, а также приглашает Николая Николаевича к себе в Москву и сообщает, что сам собирается заехать к нему в Дмитров.

Дружеские отношения Васнецовых и Башкирова подтверждает фотография из альбома, принадлежавшего семье Башкировых и поступившего в Дмитровский музей в 2012 году от Т. А. Цыкориной. На небольшом снимке, со слов дарителя, изображены двое молодых мужчин — известный московский архитектор Василий Николаевич Башкиров и его друг, художник Аполлинарий Михайлович Васнецов. Вверху фотографии подписи фиолетовыми чернилами: «1899 г.», внизу синими чернилами: «Башкиров Вас. Ник.»<sup>22</sup>. Василий Николаевич Башкиров сотрудничал с Виктором Михайловичем Васнецовым, по рисункам которого осуществил три постройки в Москве: дом Васнецова (1893–1894, переулок Васнецова, 13); особняк И. Е. Цветкова, совместно с Б. Н. Шнаубертом (1901, Пречистенская набережная, 29); фасад здания Третьяковской галереи<sup>23</sup>, строительство осуществлял архитектор А. М. Калмыков (1900–1903, Лаврушинский переулок, 10).

Среди работ братьев Васнецовых есть и картины, сделанные по заказу известного издателя и книготорговца Иосифа Николаевича Кнебеля. В 1908–1913 годах была выпущена серия школьных наглядных пособий «Картины по русской истории». Совместно с историком и педагогом Сергеем Александровичем Князьковым был разработан план комплекса пособий, подготовлены пояснительные тексты. Издание разделено на четыре периода: «Киевская Русь», «Суздальская Русь», «Московская Русь», «Всероссийская Русь». Для создания иллюстраций были привлечены лучшие художники Москвы и Петербурга. Среди них — братья Виктор Михайлович и Аполлинарий Михайлович Васнецовы, Сергей Васильевич Иванов<sup>24</sup> и др.<sup>25</sup>

Имя живописца, графика Сергея Васильевича Иванова (1864–1910), одного из основателей Союза русских художников, также связано с Дмитровским краем. Он родился в городке Руза Московской губернии в семье акцизного чиновника. Художественные наклонности у него проявились рано, но отец считал, что художника из Сергея не выйдет. Полагая, что живопись и черчение — это одно и то



К. Фишер. Фотопортрет художника Иванова С. В. 1903–1910. Фотобумага, картон, фотопечать, чернила. 83,7 × 60 (паспарту); 58,1 × 46,1 (изображение). МЗДК КП ОФ 4507/8. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

же, отец прочил мальчика в инженеры. После окончания уездного училища в 1875 году в возрасте 11 лет Сергей по воле отца поступил в Константиновский межевой институт, но оставил его в 1879 году, поступив в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, в котором занимался до 1882 года<sup>26</sup>.

В мае 1903 года Иванов по рекомендации Васнецовых приобрел участок земли в селении Свистуха Дмитровского уезда<sup>27</sup> и построил дачу, где жил до конца дней. В усадьбе на берегу реки Яхромы художник написал одну из своих лучших картин «Семья» (1907. Холст, масло. 153 × 238,5. Государственная Третьяковская галерея).

Представляет интерес изобретение художника — кибитка на санях, которую он использовал для работы на пленэре в зимнее время<sup>28</sup>. Среди предметов, хранящихся в собрании Дмитровского музея, есть поступившие от внуков С. В. Иванова, В. А. Яковлева и О. А. Кукушкиной, посмертная маска художника<sup>29</sup>, его визитная карточка<sup>30</sup>, каталог Всесоюзной юбилейной выставки («100 лет со дня рождения» [С. Иванов]<sup>31</sup>, альбом<sup>32</sup>), юбилейная почтовая марка «100 лет со дня рождения художника С. В. Иванова»<sup>33</sup>, две репродукции картины «Бунт в деревне» (1889)<sup>34</sup>, 11 фотографий<sup>35</sup> и два рисунка<sup>36</sup>.

На снимках — бытовые сцены из дачной жизни художника: «С. В. Иванов в Свистухе» (1904)<sup>37</sup>, «С. В. Иванов с вилами в руках» (1904)<sup>38</sup>, «С. В. Иванов в кругу семьи за столом» (1904?)<sup>39</sup>, «С. В. Иванов в мастерской с женой и дочерью» (1900-е)<sup>40</sup>, «Интерьер мастерской С. В. Иванова в Свистухе» (нач. 1900-х)<sup>41</sup>, «Постройка в усадьбе Иванова С. В. в Свистухе» (нач. 1900-х)<sup>42</sup>.

На фотографиях, снятых около 1900<sup>43</sup> и в 1903 годах<sup>44</sup>, мы видим дом художника, который сохранился до настоящего времени с некоторыми перестройками. На снимке «Надкладная часовня в с. Свистуха» (1900-е)<sup>45</sup> изображена часовня, деревянный сруб (подобие северных надкладных часовен) художник построил своими руками<sup>46</sup>. Снимок отличается от ранее упомянутых тем, что сделан в зимнее время<sup>47</sup>.

На двух снимках представлен сам художник. На фотопортрете Сергея Васильевича Иванова<sup>48</sup> на фирменном бланке фотографии К. А. Фишера кабинетного формата мы видим поколенное изображение сидящего мужчины средних лет, с закинутой правой ногой. Фигура развернута на три четверти оборота влево. Руки положены на закинутую ногу, голова слегка наклонена вправо. Портретируемый в очках с овальными линзами в тонкой оправе, с пышными усами и небольшой короткой бородой, немного напоминающей эспаньолку.

Другая, посмертная фотография «Фотопортрет Иванова Сергея Васильевича на смертном одре»<sup>49</sup> снята в 1910 году неизвестным фотографом. На снимке — поясное изображение в профиль мужчины средних лет, с густой короткой бородой и пышными усами, лежащего вдоль стены с окном, на подоконнике которого стоит небольшая ваза в виде кринки с ручкой. Голова мужчины покоится на белой подушке. У мужчины высокий лоб, нос прямой, глаза закрыты. Руки сложены на груди — правая на левой, вдоль пояса заметен фрагмент одеяла из плотной ткани с рисунком в виде широких и узких полос темного и светлого цвета.

Похоронен Сергей Васильевич в деревне Свистуха, недалеко от дома, под каменной плитой, эскиз которой выполнил близкий друг — художник А. М. Васнецов. В честь живописца названа одна из улиц деревни — Художественная. В год 150-летия со дня рождения Сергея Васильевича заложена Ивановская аллея и установлена памятная доска<sup>50</sup>.

Говоря о художниках, иллюстрировавших учебные пособия, нельзя не упомянуть об уроженце Дмитровского уезда Василии Степановиче Баюскине (1898–1952). Его иллюстрации в учебниках 1930–1950-х годов были известны каждому советскому школьнику. Творческий путь художник начал в школе технического рисования и литографического дела при товариществе И. Д. Сытина<sup>51</sup>. С 1922 года иллюстрировал учебники, детские книги, букварь 1949 года<sup>52</sup> и журналы «Огонек», «Крестьянка», «Вожатый», «Мурзилка», «Дружные ребята»<sup>53</sup>. Самыми яркими считаются иллюстрации к книге П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка»<sup>54</sup>. В 2000 году Баюскин был признан лучшим художником Дмитровской земли XX века<sup>55</sup>.

В 1997 году его дочь, К. В. Баюскина, передала в Дмитровский музей две книги П. П. Бажова — «Хозяйка медной горы»<sup>56</sup> и «Серебряное копытце»<sup>57</sup>, каталог выставки<sup>58</sup>, несколько этюдов<sup>59</sup> и эскизов<sup>60</sup>.

Внучка живописца, Татьяна Петровна Светлишина, в 2000 году передала в фонды музея автопортрет художника Баюскина<sup>61</sup>, портреты его жены<sup>62</sup> и дочери<sup>63</sup>, шкатулку<sup>64</sup> и коробку с акварельными красками<sup>65</sup>.





Неизвестный автор. Баускина В. С. с этюдником на плече. СССР. До 1952. Фотобумага, фотопечать. 16,7 × 11,3. МЗДН КП НВФ 748/2. © МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»

В Дмитровском музее хранится ростовой фотопортрет Баускина<sup>66</sup>. На лужайке на фоне леса стоит мужчина средних лет в белой рубашке и темно-серых брюках с этюдником на левом плече. Эта фотография поступила в Дмитровский музей в 2002 году от Т. П. Светлишиной вместе с этюдником<sup>67</sup>, тремя этюдами<sup>68</sup>, рисунком<sup>69</sup> и открыткой<sup>70</sup>. Не менее интересен комплект фотографий, поступивший в 2019 году от Изольды Ивановны Костылёвой, дочери художника Ивана Александровича Костылёва, с его рисунками, эскизами, макетами обложек, инструментами и матрицами для орнаментов.

Информации об И. А. Костылёве очень мало<sup>71</sup>. Будущий художник родился в деревне Бунятино Синьковской волости Дмитровского уезда в 1906 году<sup>72</sup> в бедной крестьянской семье<sup>73</sup>. Дальнейшие сведения известны из биографии художника, написанной его дочерью и приложенной к заявлению о пожертвовании № 83 от 6 декабря 2019 года. Возможно, чтобы легче было трудоустроиться, Иван Александрович прибавил себе год и везде указывал, что родился в 1905 году. Со школьной скамьи проявился у Костылёва талант к рисованию. В 14 лет будущий художник уехал в Москву и поступил учиться в 1-ю гравёрно-штемпельную мастерскую (бывшая фабрика «Шансон и Жаке» в Столешниковом переулке, 8). В 1927 году Костылёв ушел

добровольцем во флот, служил на крейсере «Профинтерн» и продолжал рисовать. В это же время он познакомился с Максимом Горьким, который помог ему поступить в 1932 году в Московский полиграфический институт на графический факультет. Иван Александрович проучился там два года и ушел. Чтобы не попасть под «каток репрессий», он решил не числиться нигде. Костылёв не поступал на работу, но ходил по издательствам и просил какую-нибудь подработку; оформлял технические книги, считался одним из лучших знатоков орнаментов народов СССР. Перед Великой Отечественной войной его с другим художником, Г. А. Петровым, отправили в Киргизию оформлять эпос «Манас». Петров рисовал людей, коней, а Костылёв — орнаменты на одежде, сбруе, оружии. Вышла и маленькая книжечка, для которой Иван Александрович делал гравюры по рисункам Петрова<sup>74</sup>. Первая книга издана в 1941 году, вторая — в 1946-м. Авторский состав, в том числе художники, один и тот же<sup>75</sup>. В 1949 году к юбилею А. С. Пушкина Костылёв начал иллюстрировать поэму «Руслан и Людмила», однако заболел и слег в больницу. Из большой работы — гравюр, рисунков — только две картины вошли в однотомник Пушкина. В 1962 году Костылёв поступил на работу в Московский полиграфический институт, разработал шрифт «Агат», введенный в действие Постановлением Государственного комитета стандартов Совета Министров СССР от 9 марта 1971 г. № 400<sup>76</sup>. Умер Костылёв в Москве в 1973 году<sup>77</sup>.

Среди переданных в Дмитровский музей фотографий — «Костылев И. А. за работой»<sup>78</sup> и «Моряки Балтийского флота»<sup>79</sup>. На первой фотографии, снятой в 1963 году, мы видим поясное изображение анфас пожилого мужчины, сидящего за рабочим столом в интерьере комнаты. По краям снимка белые поля. На обороте надпись синими чернилами в две строки: «Иван Александрович Костылев. В НИИ шрифтов. / 1963 год»<sup>80</sup>. На втором фото 1930 года в интерьере студии изображена группа молодых мужчин в военно-морской форме, расположенных в четыре ряда. Пятый слева в верхнем ряду — И. А. Костылёв<sup>81</sup>.

В семье художника бережно хранились и фотографии пейзажей Китая, которые также были переданы в Дмитровский музей. Возможно, художник черпал в них идеи для своих работ. По воспоминаниям И. И. Костылёвой, Иван Александрович считался специалистом по восточным орнаментам. На его рисунках в Дмитровском музее чаще всего встречаются восточные орнаменты.

Стоит отметить, что на начальном этапе стояла задача сделать краткий обзор фотографий художников, хранящихся в собрании Дмитровского музея, проследить их связь с Дмитровским краем. Этот момент очень важен для региональных музеев, а МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль» по своей сути — краеведческий музей. На протяжении 105 лет он ведет активную работу по изучению края. Некоторые сотрудники лично общались с родственниками живописцев, которых, помимо художественного мастерства, объединяет опыт работы с издательствами. Таисия Дмитриевна Шолохова — в прошлом сотрудник Дмитровского музея, педагог, краевед — лично знакома с родственниками Васнецовых, Иванова и Баускина; Наталья Васильевна Табунова — кандидат педагогических наук, ведущий научный сотрудник Дмитровского музея, хранитель коллекции «Графика. Картография» — записала интервью с дочерью И. А. Костылёва и в настоящее время хранит его работы. Их заметки, рассказы и напутствия очень помогли в процессе сбора и изучения материалов к данной статье.

- <sup>1</sup> МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 10274.
- <sup>2</sup> *Чишков А. Б.* Подмосковные усадьбы: аннотированный каталог с картой расположения усадеб. М., 2006. С. 27–28.
- <sup>3</sup> Подробнее см.: *Моргунов Н. С., Моргунова-Рудницкая Н. Д.* Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество: монография. М., 1962. 459 с.
- <sup>4</sup> *Хохлов Р. Ф.* Васнецов в Ваньково // *Путь Ильича*. 1973 (15 мая). С. 3.
- <sup>5</sup> Новое Рябово. URL: <https://www.derevenka.su/Vankovo.html> (дата обращения: 28.10.2023).
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 9550/3 (альбом л. 25, фото 96 и 97).
- <sup>8</sup> МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 10686.
- <sup>9</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 10685.
- <sup>10</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 5151.
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 1286/1-22.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> Великие имена: из собрания Государственной Третьяковской галереи. Виктор Васнецов / авт.-сост. Э. Пастон. М., 2006. Вып. 1. С. 23.
- <sup>15</sup> *Хохлов Р. Ф.* Васнецов в Ваньково.
- <sup>16</sup> Орудьево, церковь Покрова Пресвятой Богородицы. URL: <https://dmkgray.ru/orudevo-tserkov-pokrova-presvyatoj-bogoroditsy.html> (дата обращения: 28.10.2023).
- <sup>17</sup> Подробнее см.: *Беспалова Л. А.* Аполлинарий Михайлович Васнецов. 1856–1933. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1983. 229 с.
- <sup>18</sup> МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 2837.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 2821.
- <sup>21</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 7715/23.
- <sup>22</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 9268.
- <sup>23</sup> Великие имена: из собрания Государственной Третьяковской галереи. Виктор Васнецов. С. 29.
- <sup>24</sup> *Суздальев П. К.* Сергей Васильевич Иванов: альбом. М., 1975. С. 19.
- <sup>25</sup> Картины по русской истории: Из издания Кнебеля. Москва. 1908–1913 / авт.-сост. Л. И. Юниверг. М., 1989. 32 с.
- <sup>26</sup> *Дмитренко А. Ф., Кузнецова Э. В., Петрова О. Ф., Федорова Н. А.* 50 кратких биографий мастеров русского искусства: сб. Л., 1970. С. 264–269.
- <sup>27</sup> *Бутовецкий Д. А.* Свистухинский меридиан. Памяти художника-революционера С. В. Иванова // *Путь Ильича*. 1980 (16 августа). С. 4.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 4507/1.
- <sup>30</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/2.
- <sup>31</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/3.
- <sup>32</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/4.
- <sup>33</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/5.
- <sup>34</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/6–7.
- <sup>35</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/8–18.
- <sup>36</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/19–20.
- <sup>37</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/9.
- <sup>38</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/10.
- <sup>39</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/11.
- <sup>40</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/12.
- <sup>41</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/16.
- <sup>42</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/17.
- <sup>43</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/14.
- <sup>44</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/18.
- <sup>45</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/15.
- <sup>46</sup> *Бутовецкий Д. А.* Свистухинский меридиан. Памяти художника-революционера С. В. Иванова.
- <sup>47</sup> МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 4507/15.
- <sup>48</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/15.
- <sup>49</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 4507/13.
- <sup>50</sup> Революционер по природе своей // *Правда*. 2021 (3–6 сентября). № 96 (31156). URL: <https://gazeta-pravda.ru/issue/96-31156-36-sentyabrya-2021-goda/revolyutsioner-po-prirode-svoey/> (дата обращения: 31.10.2023).
- <sup>51</sup> *Шолохова Т. Д.* Великие сказы в обрамлении иллюстраций великого художника [к 120-летию со дня рождения художника Василия Степановича Баюскина] // *Дмитровский вестник*. 2018 (29 июня). № 60. С. 7.
- <sup>52</sup> Там же.
- <sup>53</sup> Баюскин В. С. URL: <https://dmkgray.ru/bayuskin-v-s.html> (дата обращения: 02.11.2023).
- <sup>54</sup> *Шолохова Т. Д.* Великие сказы в обрамлении иллюстраций великого художника.
- <sup>55</sup> Там же.
- <sup>56</sup> МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». МЗДК КП ОФ 6645/1.
- <sup>57</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 6645/2.
- <sup>58</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 6645/3.
- <sup>59</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 6645/4–7.
- <sup>60</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 6645/8–24.
- <sup>61</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 7314/1.
- <sup>62</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 7314/2.
- <sup>63</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 7314/3.
- <sup>64</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 7314/5.
- <sup>65</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 7314/4.
- <sup>66</sup> Там же. МЗДК КП НВФ 748/2.
- <sup>67</sup> Там же. МЗДК КП НВФ 748/1.
- <sup>68</sup> Там же. МЗДК КП НВФ 748/3–6.
- <sup>69</sup> Там же. МЗДК КП НВФ 748/7.
- <sup>70</sup> Там же. МЗДК КП НВФ 748/8.
- <sup>71</sup> URL: <https://youtu.be/wMaSe3XuK2E> (дата обращения 03.11.2023).
- <sup>72</sup> Иван Александрович Костылев. 1905–1973. URL: [https://archive.ru/artists/33627-Ivan\\_Aleksandrovich\\_Kostylev](https://archive.ru/artists/33627-Ivan_Aleksandrovich_Kostylev) (дата обращения: 03.11.2023).
- <sup>73</sup> МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». Делопроизводство 02-05 т. Заявление о пожертвовании № 83 от 06.12.2019.
- <sup>74</sup> Там же.
- <sup>75</sup> Художник Георгий Петров и его «Манас». URL: <https://www.na-vasilieva.ru/xudozhnik-georgij-petrov-i-ego-manas/> (дата обращения: 07.11.2023).
- <sup>76</sup> URL: [https://allgosts.ru/01/140/gost\\_3489.8-71](https://allgosts.ru/01/140/gost_3489.8-71) (дата обращения: 03.11.2023).
- <sup>77</sup> МБУ «Музей-заповедник «Дмитровский кремль». Делопроизводство 02-05 т. Заявление о пожертвовании № 83 от 06.12.2019.
- <sup>78</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 12572.
- <sup>79</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 12573.
- <sup>80</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 12572.
- <sup>81</sup> Там же. МЗДК КП ОФ 12573.

## А. П. Назорная

### Д. М. Ципирович — фотограф, художник и архитектор (из собрания Московского государственного объединенного музея-заповедника)

Давид Миронович Ципирович (1885–1946) — советский художник-керамист, архитектор, фотограф, художественный руководитель на фабрике керамики в городе Дерута (Италия, 1923–1927), участник конкурсов Национальной школы изобразительного искусства (Франция, 1913–1914, 1930–1931), соавтор проектов зданий Дома Правительства (СССР, 1927), Дворца Советов (СССР, 1931) и Наркомтяжпрома (СССР, 1936).

Давид Миронович родился в городе Херсоне в семье фельдшера. В 1909 году окончил художественное училище в Одессе, затем переехал в Париж, где получил профессиональное архитектурное образование в Национальной школе изобразительного искусства. Художник был освобожден от платы за обучение, так как имел награды за победы в студенческих конкурсах.

Une Mosquee. Pl. 200-201 — одна из первых графических работ художника, которая получила первую Вторую медаль<sup>1</sup> на архитектурном конкурсе 1913/14 академического учебного года в парижской школе. Ципирович создал эскиз-проект Великой парижской мечети, ее «вскрытый» и «в поперечном сечении» планы, интересные архитектурные элементы (галерею, арки и др.), внутренний интерьер. Работа была напечатана в одном из известных французских издательств Vincent, Fréal & Cie (1900 — по настоящее время)<sup>2</sup>.

Во время обучения во Франции Ципирович создал несколько проектов, а также отснял чертежи и планы однокурсников — победителей конкурсов на стеклянные фотопластины — диапозитивы. Коллекция Московского государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника (далее — МГОМЗ) насчитывает 50 предметов данной тематики.

В собрание МГОМЗ вошел ящик для хранения студенческих диапозитивов, выполненный в виде шкатулки прямоугольной формы с откидной крышкой, которая фиксируется двумя металлическими застежками в виде накидных крючков фигурной формы. Главный материал экспоната — дерево хвойной породы, покрытое масляным лаком. Техника изготовления — ручная сборка и склейка, слесарная работа. Предмет в надлежащей сохранности, отсутствует коррозия металла и основательные повреждения дерева. Такой ящик был типичным примером организации хранения для стеклянных фотопластин конца XIX — начала XX века<sup>3</sup>. В 1914 году Ципирович переехал в Италию. Первое время он работал архитектором, а с 1923 года — художественным руководителем на фабрике керамики в Деруте. В этом небольшом городке с XVI века существовало производство знаменитой итальянской майолики, которая славится мастерством ручной работы. Художник жил в Деруте четыре года и создал за это время около 200 произведений, в том числе наружные и интерьерные панно. В личном архиве Ципировича сохранились фотографии итальянского периода с изображением процесса обучения и изделиями, выполненными на фабрике. Большинство его керамических работ осталось

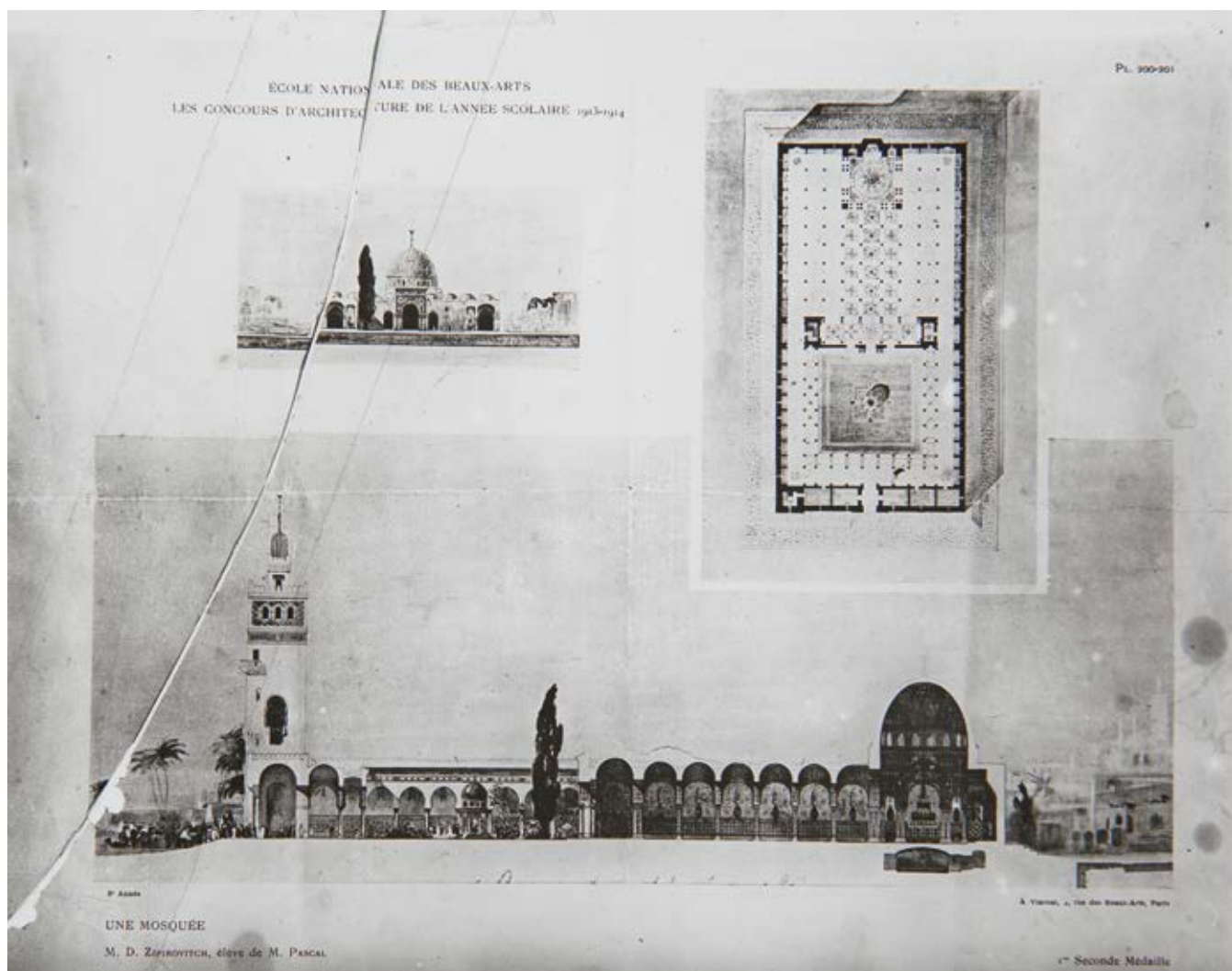
в Италии, а часть из того, что художник увез с собой в Россию, позднее вошло в собрание МГОМЗ. Исследователи отмечают значительное влияние творчества художника на работы его итальянских коллег, что выразилось в «стиле Ципировича», который узнаваем и в современной продукции<sup>4</sup>. Итальянцы бережно хранят память о русском художнике: одна из улиц Деруты названа в честь Давида Ципировича.

В Италии художник приобрел коллекции фотографий из разных фотоателье, датируемые концом XIX — началом XX века. Среди них снимки собора Святого Петра (Saint Pierre de Rome, Les Cupoles) и церкви Иль-Джезу (Église du Gesù a Rome) в Риме, выполненные фотоиздательством братьев Алинари (Fratelli Alinari, основано в 1852 году), а также дворца кардинала Алессандро Фарнезе в местечке Капрарола (Palais Farnese a Caprarole) работы ателье Андерсона (Anderson; 1845–1963) 1922 года<sup>5</sup>. Фотографии



Неизвестный автор. Ципирович Д. М. СССР. 1992. Фотобумага глянцевая, желатиносеребряный отпечаток. 9 × 13. МГОМЗ. МФ-4821/8. © Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник





Д. М. Ципирович. Национальная школа изобразительного искусства. Архитектурный конкурс академического 1913/14 учебного года. 8-й год (проведения конкурсов). 1-я Вторая медаль: Д. М. Ципирович, ученик г-на Паскаля. Мечеть. Планшет 200-201. 4-я улица изобразительных искусств. Париж, Франция (?). 1900–1920. Из издания Vincent, Fréal & Cie. Желатиносеребряный негатив. 8,5 × 8,5. МГОМЗ. КП-200063/7. © Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник

были пересняты художником в 1920-х годах на стеклянные фотопластины. Возможно, Давид Миронович отснял их во время работы в Италии. Он часто вспоминал итальянскую архитектуру при проектировании Дворца Советов в 1930-х годах: «Терракотовая скульптура и майолика, применявшиеся для украшения стен, сводов, ниш в зданиях Рима, Флоренции, Пистойи, Перуджии в эпоху Возрождения, служат для нас поучительным примером использования формы и цвета в архитектуре»<sup>6</sup>. Также навыки, приобретенные в Италии, он применял при оформлении декора фасадов и интерьеров советских зданий — Дома Правительства и санатория «Барвиха»<sup>7</sup>.

В Италии Ципирович приобрел диапозитив с изображением Пантеона на площади Пьяцца делла Ротонда (Pantheon in Piazza della Rotonda) из фотоателье Джакомо Броги (Giacomo Brogi; 1822–1881). Фотоснимок состоит из двух склеенных фотопластин, одна из которых с изображением Пантеона в Риме, а вторая — дубльстекло. Обе пластины скреплены кантом из бумаги, а на фотопластину с изображением нанесен текст золотой краской: *Collezioni Brogi Diapositive per produzione*<sup>8</sup>. Предположительно, снимок был сделан в 1880–1890-х годах сыновьями Джакомо Броги — Карло и Альфредо<sup>9</sup>.

Пантеон на площади Пьяцца делла Ротонда — памятник архитектуры античного периода эпохи правления императора Адриана, одна из главных достопримечательностей Древнего Рима и усыпальница великих художников, архитекторов, ваятелей и композиторов Италии: Рафаэля Санти, Бальдассаре Перуцци, Аннибале Карраччи, Перино дель Вага, Таддео Цуккарро, Джакомо да Виньола, Фламинио Вакка, Арканджело Корелли. Пантеон был реконструирован в XVII веке архитектором Джаном Лоренцо Бернини (Giovanni Lorenzo Bernini, 1598–1680), в результате чего появились две небольшие колокольни, прозванные в народе «ослиные уши Бернини». Интересно, что снимок был сделан после их демонтажа в 1883 году.

В 1927 году Ципирович вернулся на родину. Давид Миронович был знаком с грандиозными архитектурными проектами СССР, в которых он надеялся реализовать свой опыт архитектора и художника-керамиста. Первое время (1927–1930) он работал в Государственном экспериментальном институте силикатов в Москве, занимавшемся разработкой экспериментальных изделий для строительной индустрии. Однако сотрудничество было прервано вынужденным отъездом из Москвы в село Кузнецово<sup>10</sup>, где он работал заведующим художественным отделом на



Д. М. Ципирович. Пантеон на площади Пьяцца дела Ротонда. Collezioni Brogi Diapositive per produzione. СССР. 1900–1930-е. Желатиносеребряный негатив. 8,5 × 10. МГОМЗ. НП-20063/29. © Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник

керамической фабрике. В 1929 году Ципирович вернулся в Москву и занялся архитектурой, также он работал в области керамики и сотрудничал с лабораторией керамики Академии архитектуры СССР. Вскоре его пригласили в творческую мастерскую Дворца Советов. Там художник провел серьезную работу по подготовке неосуществленного проекта высотного административного здания в Москве для проведения сессий Верховного Совета СССР. Концептуально здание должно было стать архитектурной доминантой не только центра столицы, но и центра страны.

Важным этапом работы творческой мастерской Дворца Советов являлись чертежи и схемы известных советских архитекторов. Давид Миронович, будучи членом мастерской, выступал с докладами о возможном дизайне интерьеров и делал эскизы, а также фотографировал готовые изделия и проекты<sup>11</sup>. В коллекции МГОМЗ хранится диапозитив «Вид на Дворец Советов СССР с Ленинских гор», снятый художником в 1934 году с графической работы архитекторов из отдела планировки Моссовета<sup>12</sup>.

Несмотря на то что проект Генерального плана реконструкции Москвы был разработан к 1935 году, ранее, с 1931 года, Дворец Советов являлся неотъемлемой частью

творческого процесса: «Образ столицы так же настойчиво приводился в соответствие с канонами „идеального города“. „Радиально-кольцевая структура“, спонтанно сложившаяся когда-то, всячески подчеркивалась и доводилась до логического конца. Центр Москвы, он же центр страны, выделялся особо. Сначала им должен был стать гигантский Дворец Советов (сам, кстати, композиционно напоминающий город-Солнце Кампанеллы с „Человеком-Солнце“ наверху)»<sup>13</sup>.

Вероятно, большое влияние на строительство Дворца Советов и Генеральный план реконструкции Москвы оказал И. В. Сталин: «Его конкретные предложения не имели отношения к выбору архитектурного стиля будущей социалистической Москвы. В начале 1930-х годов у большевистской верхушки присутствовало представление о политической важности реконструкции столицы, но точно не было предварительного плана воздействия на архитекторов и ясного понимания результатов»<sup>14</sup>. Архитекторы В. Г. Гельфрейх, Б. М. Иофан, В. А. Щуко, скульптор С. Д. Меркулов и другие участники творческой мастерской придерживались концепции «Дворец Советов — центр страны», который должен был порадовать



зрителей своими масштабами<sup>15</sup>, а также иметь элементы сталинского ампира. В зале на 14 тысяч человек была предусмотрена акустика без специальных устройств, что проверялось световыми волнами<sup>16</sup>. Постепенно дизайн эволюционировал от современного и функционального к эклектичному и монументальному. Опираясь на архивные материалы<sup>17</sup>, можно отметить, что эти изменения происходили постепенно и противоречиво.

В основе Дворца Советов была заложена творческая идея ступенчатой башни, помещенной на высокий стилобат и состоявшей из поставленных друг на друга цилиндрических ярусов. Здание должно было быть увенчано статуей Ленина высотой 100 метров, которая составляла бы четверть высоты всего здания, а сооружение — превратиться в гигантский пьедестал для памятника<sup>18</sup>. Все это отразилось на процессе моделирования конкурсного макета Дворца Советов 1935 года, который был снят Ципировичем в творческой мастерской.

В 1937–1939 годах художник снял серию эскизов «Интерьеры Дворца Советов». Диапозитивы «Малый зал» и «Боковое фойе» для альбома «Технический проект Дворца Советов в Москве» позднее были переданы в коллекцию МГОМЗ<sup>19</sup>. Представляет интерес «Проект оформления интерьера Дворца Советов СССР» 1930-х годов, снятый Ципировичем<sup>20</sup>. Этот эскиз был создан, возможно, Ф. Ф. Федоровским (1883–1955) — советским художником-живописцем, который работал в творческой мастерской Дворца Советов. Такое предположение было сделано на основе аналогов эскизов и фотографии художника за работой (из коллекции Музея архитектуры им. А. В. Щусева). Эскиз был предназначен для оформления зала Героики Гражданской войны (бокового фойе Дворца Советов). Изображение имеет симметрию, пространственную организацию, состоящую из одного широкого и одного узкого пролета, прилегающего непосредственно к стене бокового фасада. Пролеты разделены рядом пилонов. В творческой

мастерской Дворца Советов Д. М. Ципирович продолжил работу по изготовлению образцов живописной керамики. Он расписал керамические панно, предназначавшиеся для внутренней облицовки: «Шота Руставели» (по эскизам художника С. С. Кобуладзе) и «Шахтеры» (по эскизам художника Е. Е. Лансере)<sup>21</sup>.

По воспоминаниям дочери Ципировича, эти изделия он расписывал дома, а обжигал на керамико-плиточном заводе, куда они ходили вместе<sup>22</sup>. Пример переснятого изображения с иллюстрацией «Шота Руставели» 1937 года есть в собрании МГОМЗ, а также несколько плиток с изображениями литературных героев<sup>23</sup>.

В письме архитектора А. П. Иваницкого директору Третьяковской галереи М. П. Кристи следующие слова: «Во время моего длительного пребывания в Свердловске я в мастерской Дворца Советов получил возможность ознакомиться с художественными работами Д. М. Ципировича в области обаятельного искусства керамической майолики, которую он освоил в Италии, где традиции и техника этого искусства еще живы...»<sup>24</sup>

Сведения о Давиде Мироновиче отсутствовали в источниках, и только благодаря его дочери Эльзе Давыдовне был обнаружен и впервые опубликован архив Ципировича. В 1939 году она передала в МГОМЗ фотографии художника, архивные материалы и изразцы<sup>25</sup>.

Тематически негативы и диапозитивы художника из коллекции музея разделены на отснятые планы, чертежи и схемы: «Национальная школа изобразительного искусства» (50 шт.), «Моссвет» (3 шт.), «Дворец Советов» (8 шт.) и другие (35 шт.); фотосъемку интерьеров (13 шт.), картин и графики (23 шт.); отснятые фотокопии из известных фотоателье — «Союзфото» (3 шт.), Alinari (7 шт.), Direct. des Beaux-Arts d'Italie (5 шт.), Anderson (10 шт.), Giacomo Borgi и другие снимки западноевропейской архитектуры (13 шт.). Все предметы выполнены в технике желатиносеребряной печати и отсняты автором в единственном экземпляре.

<sup>1</sup> Второе место разделили два участника, одним из них оказался Д. М. Ципирович.

<sup>2</sup> Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник (МГОМЗ). КП-200063/7.

<sup>3</sup> МГОМЗ. Инвентарная книга № 1 фото-фоно-видеофонда. Шифр ФФ. С. 82; Инвентарная книга № 6 научно-вспомогательного фонда. Шифр МФ. С. 51; Акт ПП № 17 от 29.03.1993; Главная инвентарная книга № 26. Инв. № 20031-20281. С. 26.

<sup>4</sup> Баранова С. И. Советская облицовочная керамика из собрания музея. Забытое имя // Коломенское. Материалы и исследования. 1993. Вып. 4. С. 195–211.

<sup>5</sup> <https://www.alinari.it/it/> (accessed: 15.11.2023).

<sup>6</sup> Архитектура Дворца Советов. Материалы V пленума правления Союза советских архитекторов СССР. 1–4 июля 1939 года / под ред. И. Г. Сушкевич. М., 1939. С. 75.

<sup>7</sup> МГОМЗ. Оп. 7. Д. 19. Ципирович Д. М. Отдельные выписки по архитектурному проектированию и строительству в СССР. Л. 1–51.

<sup>8</sup> МГОМЗ. КП-20063/29.

<sup>9</sup> URL: [https://books.google.ru/books?id=yVFdAgAAQBAJ&pg=PA25&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=yVFdAgAAQBAJ&pg=PA25&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (accessed: 15.11.2023).

<sup>10</sup> Кузнецово (с 1929 года — Конаково) — город в Тверской области.

<sup>11</sup> Баранова С. И. Невоплощенное. Художник Давид Ципирович (1885–1946) // Московский архив. 2002. Вып. 3. С. 489–499.

<sup>12</sup> МГОМЗ. КП-20063/9.

<sup>13</sup> Кавтарадзе С. «Хронотоп» культуры сталинизма // Архитектура и строительство Москвы (Зодчий). 1990. № 11. С. 7.

<sup>14</sup> Кузнецов С. О. Власть и Генеральный план реконструкции Москвы (1931 — начало 1950-х гг.) // Architecture and Modern Information Technologies. 2019. № 4 (49). С. 43.

<sup>15</sup> Архитектура Дворца Советов... С. 75–76.

<sup>16</sup> Подробнее об этом см.: Ле Корбюзье. Архитектура XX века / пер. с фр. М., 1977. С. 303.

<sup>17</sup> Баранова С. И. Советская облицовочная керамика из собрания музея...

<sup>18</sup> Архитектура Дворца Советов... С. 75–76.

<sup>19</sup> МГОМЗ. КП-20063/27; КП-20063/28.

<sup>20</sup> Там же. КП-20063/103.

<sup>21</sup> Там же. Оп. 7. Д. 24. Документы служебной деятельности (доклад, стенограмма доклада, статьи, лекции, докладные и пояснительные записки, план конференции). Л. 29–32.

<sup>22</sup> Баранова С. И. Советская облицовочная керамика из собрания музея...

<sup>23</sup> МГОМЗ. КП-20063/103.

<sup>24</sup> Цит. по: Баранова С. И. Советская облицовочная керамика из собрания музея...

<sup>25</sup> МГОМЗ. Оп. 7. Д. 13. Ципирович Д. М. Материалы по приобретению фонда Ципировича Д. М. музеем. Л. 1–15.



И. В. Никитина

## Творцы — городу: изобразительное и прикладное искусство в коллекции фотодокументов Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя

Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя» (далее — музей-заповедник) создано в 1960 году как объединение двух памятников батальной живописи — панорамы «Оборона Севастополя 1854–1855 годов» и диорамы «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года». На протяжении всей своей истории в музее-заповеднике активно формировались коллекция живописи, графики, прикладного искусства и архив материалов о деятельности севастопольских художников и об образах города в искусстве. Данные темы нашли отражение и в коллекции фотонегативного фонда учреждения.

Из-за фрагментарности и отсутствия целенаправленного комплектования сложно определить основные хронологические рамки коллекции. Обследованные документы и негативы имеют разные датировки и время поступления. Источниками поступления материалов стали архивы художников, коллекции фотокорреспондентов газеты «Слава Севастополя» Сергея Ивановича Муравьева и Александра Васильевича Баженова, а также музейных фотографов. Основное количество снимков поступило в фонды музея-заповедника в 1960–2005 годах.

Разнородность фотодокументов показывает, что как о коллекции о них можно говорить условно. Исключение составляют материалы, раскрывающие характер

полотен главных объектов музея-заповедника — «Оборона Севастополя 1854–1855 годов» и Диорамы «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года».

В целом же фотографии и негативы позволяют проследить степень отображения в них произведений живописи, скульптуры, прикладного искусства по истории Севастополя и Черноморского флота, проанализировать творчество севастопольских творцов, проиллюстрировать работу иногородних авторов. На снимках можно увидеть произведения батальной живописи, масштабные памятники и малые архитектурные формы, изделия художественной росписи и керамики. Фотодокументы дают прекрасное представление о разнообразии жанров искусства города-героя.

Значительная часть фотографий запечатлела скульптуры, установленные в Севастополе, авторства местных и иногородних художников, а также памятники севастопольских мастеров в городах Крыма. Кроме того, в связи с размещением изображений музейных предметов в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации в музее-заповеднике была произведена фотофиксация живописных полотен, графических работ, произведений из керамики, скульптуры в большом объеме.

Частично на снимках запечатлены авторы в мастерских за работой или со своими произведениями, а также городские мероприятия, включая церемонии открытия памятников и персональных выставок художников.

Значительную часть коллекции составляют снимки различного характера, на которых представлен главный объект музея-заповедника — Панорама «Оборона Севастополя 1854–1855 годов». Это виды самого полотна и многочисленные фотографии, зафиксировавшие этапы его возрождения: работы художников, воссоздание предметного плана, совещания на смотровой площадке панорамы.

«Оборона Севастополя 1854–1855 годов» — самый посещаемый объект музея-заповедника. Исторической основой его создания послужили события обороны города в период Крымской войны 1853–1856 годов между Россией и созданным против нее военным союзом, куда входили Турция, Великобритания, Франция, Королевство Сардиния (Италия). С осени 1854 года главные усилия союзников сосредоточились в Крыму с целью уничтожения Черноморского флота и его главной базы — Севастополя. Оборона города продолжалась с 13 (25) сентября 1854 до 27 августа (8 сентября) 1855 года. За это время неприятель предпринял шесть бомбардировок города и два штурма. Стойкость защитников Севастополя потрясла весь мир.

Пятидесятилетие обороны Севастополя 1854–1855 годов широко отмечалось в Российской империи. Был создан Комитет по восстановлению памятников Севастопольской обороны под председательством великого князя Александра Михайловича. В 1901 году Комитет принял решение о создании панорамы, которая должна



В. Веренич. Церемония открытия памятника подводникам черноморцам. Севастополь. 1983. Черно-белая фотопленка. 35 мм. ГМГООС. КП 43166. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»



О. Н. Самойлова. Сувенир керамический «Мишка Олимпийский» (с символикой XXII летних Олимпийских игр в Москве). Автор эскиза М. С. Сихарулидзе. Дата изготовления изделия: 1978 г. Цифровая фотография. 2016. 809 × 1024 пикс. ГМГООС. КП 88810. Фото без номера. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

была отразить важнейшие события Севастопольской обороны и увековечить память героев. Заказ на работу в 1901 году получил художник Франц Алексеевич Рубо (1856–1928), основоположник отечественной школы батальной и панорамной живописи.

Сюжетом для панорамы художник избрал день отражения защитниками штурма Малахова кургана и Корабельной стороны 6 (18) июня 1855 года. В начале января 1902 года эскиз картины был представлен в Зимнем дворце для ознакомления и утверждения. Последующая работа велась в Мюнхене, в специально построенном павильоне. Писать панораму Ф. А. Рубо помогали немецкие художники Л. Шенхен, О. Мерте, К. Фрош и 20 студентов Баварской академии художеств. Здание панорамы решили возвести на Историческом бульваре, бывшем четвертом бастионе. В августе 1904 года картина и детали предметного плана были доставлены в Севастополь. 14 (27) мая 1905 года Панорама «Штурм 6 июня 1855 года» была открыта.

С началом Великой Отечественной войны и обороны Севастополя 1941–1942 годов работа панорамы не прекратилась. Она сражалась за город вместе с его защитниками. 25 июня 1942 года во время налета фашистской авиации и артиллерийского обстрела здание панорамы загорелось. При спасении художественное полотно разрезали на части. Удалось спасти 86 фрагментов — две трети картины; на лидере эсминцев «Ташкент» их вывезли в Новороссийск и впоследствии доставили в Новосибирск и Москву.

К столетию обороны Севастополя 1854–1855 годов было принято решение воссоздать панораму Ф. А. Рубо. Основой стали спасенные фрагменты. Панорама, получившая название «Оборона Севастополя 1854–1855 годов», открылась 16 октября 1954 года в восстановленном здании<sup>1</sup>.

Фотодокументы, хранящиеся в фондах музея-заповедника, запечатлели экспозиции залов севастопольской панорамы, как созданной в 1954 году (после ее второго открытия), так и последующих, которые были оформлены после 1970 года, когда в здании панорамы был оборудован новый экспозиционный зал.

Негативы, сделанные в 1954 году фотокорреспондентом газеты «Слава Севастополя» С. И. Муравьевым, позволяют увидеть помещенные на стене в зале № 1 (на снимке на дальнем плане) этюды Ф. А. Рубо. Фиксацией произведений это можно назвать условно, так как изображения мелкие, частично угадывается контур этюда «Матросы, тянущие канат», на котором автор прорабатывал движения моряков, занятых тяжелой работой. Ближе к зрителю, перпендикулярно к этюдам, также на стене закреплен фрагмент первого полотна панорамы «Черниговцы». Полная копия фрагмента помещена на возрожденное полотно. Мастерство художника ярко проявилось в передаче движения большой массы людей, благодаря чему батальные сцены приобрели необходимую динамику. По сценарию произведения солдаты Черниговского полка изображены в момент отправки из тыла Малахова кургана на передовые позиции. Положение их фигур и особенности движения показывают, что они спешат<sup>2</sup>.

Одним из источников сведений об истории возрождения панорамы является альбом «Воссоздание Панорамы „Оборона Севастополя 1854–1855 годов“» с работами фотокорреспондента газеты «Слава Севастополя» А. В. Баженова. Альбом поступил в фонды музея-заповедника в



О. Н. Самойлова. Керамическое панно «Застолье» в кафе «Наламита». Автор А. С. Шахунова. Севастополь. Инкерман. 1992. Черно-белая фотопленка. 35 мм. ГМГООС. КП 6653.7/7. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»



1950-е годы, в конце 1960-х годов ему присвоен госучетный номер. На одном из снимков запечатлен общий план работ группы художников над живописным полотном. Художников мы видим со спины, значительную часть изображения занимают строительные леса, за которыми расположена часть полотна панорамы. Несколько размыто показан воссоздаваемый участок полотна, в общих чертах предстает вид осажденного Севастополя летом 1855 года. Просматриваются частично тыловые позиции Малахова кургана, верхушка строений Лазаревских казарм.

Еще на одном снимке из этого альбома изображен руководитель коллектива художников П. П. Соколов-Скаля во время работы над участком полотна. На фрагменте, расположенном за спиной художника, можно рассмотреть фигуру доктора Н. И. Пирогова, часть его повозки и бруствера. Таким образом, снимок зафиксировал процесс написания фрагмента, посвященного приезду Н. И. Пирогова в тыловую перевязочный пункт<sup>5</sup>.

Отметим также фотографию «Художник Н. Г. Котов за работой над полотном Панорамы „Оборона Севастополя 1854–1855 годов“ в период ее воссоздания». Сравнение снимка, на котором запечатлены фигуры солдат Черниговского полка, с аналогичным изображением фрагмента Ф. А. Рубо дает понять, что советские художники повторили оригинал. Подчеркнем еще раз, что на полотне эти солдаты представлены в движении в момент отправки из тыла Малахова кургана к месту первых боев в ходе отражения защитниками Севастополя штурма 6 июня 1855 года<sup>4</sup>.

Большое количество снимков по истории возрождения панорамы поступило в музей-заповедник в 1969 году из коллекции художника Николая Ивановича Фирсова, члена коллектива, воссоздавшего панораму. На одной из фотографий запечатлены художники П. П. Соколов-Скаля (в центре), Н. И. Фирсов, Н. Г. Котов, Н. К. Соломин, Б. Н. Беляев, В. И. Гранди, предположительно, во время проведения совещания в ходе работ по возрождению полотна. На втором плане за группой видна часть полотна со строительными лесами, где ведутся живописные работы. Само полотно на снимке несколько размыто и еще не окончено, хотя частично уже прорисованы батальные сцены в районе Оборонительной башни Малахова кургана — кульминационного фрагмента панорамы. Автор кадра не установлен<sup>5</sup>. Анализ фотодокументов по истории панорамы показал, что значительная часть снимков позволяет охарактеризовать различные фрагменты полотна в процессе работы над ними художников, дает представление о батальных сценах, объеме, перспективе, сюжете (штурм Севастополя 6 июня 1855 года). Также фотоколлекция музея демонстрирует процесс восстановления предметного плана панорамы, например работу над макетами артиллерийских орудий.

В фондах музея-заповедника хранятся негативы с видами полотна и предметного плана панорамы, выполненные А. В. Баженовым в 1954 году. Шесть снимков поступили в рамках большой коллекции фотографий и негативов автора в 1999 году. На них запечатлены общие виды пейзажной и батальных частей живописного полотна, детали произведения просматриваются далеко не на всех изображениях, цветовую гамму черно-белые фотографии не передают. Интерес представляют также снимки полотна и предметного плана панорамы, выполненные в 2005 году фотографом музея-заповедника Ольгой Николаевной Самойловой. Не все изображения достаточно четкие, однако позволяют рассмотреть значительную часть фигур, пейзажа, понять характер батальных сцен,



Т. С. Марачковская. «Покорителям космоса» — аннотационный знак Гагаринского района г. Севастополя. Скульптор Яковлев Вячеслав Васильевич (1937–1999). 2000. Цветная фотопленка 35 мм. ГМГООС. КП 81239. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

особенности формирования предметного плана. Цветные снимки в дальнейшем активно использовались для издания по истории панорамы

При обработке упомянутой коллекции фоторабот А. В. Баженова в 2005 году искусствовед Л. В. Барановская описала негативы «Подготовка и открытие выставки работ заслуженного художника РСФСР Н. Я. Бута, художника студии имени М. Б. Грекова, в Севастопольском художественном музее», выполненные 29 мая и 1 июня 1969 года.

Николай Яковлевич Бут (1928–1989) — народный художник РСФСР, уроженец Роменского района Сумской области Украинской ССР. Выпускник Ростовского художественного училища имени М. Б. Грекова (1949), Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова (1953), Харьковского художественного института (1957). В 1967 году участвовал в воссоздании панорамы Ф. А. Рубо «Бородинская битва» (1912). Почетный гражданин города-героя Керчь. С 1958 года работал в Студии военных художников имени М. Б. Грекова (с 1978 года старший





А. В. Баженов. Н. Я. Бут, заслуженный художник РСФСР, художник студии им. М. Б. Грекова, на церемонии открытия его персональной выставки в Севастопольском художественном музее. 1969. Черно-белая фотопленка. 35 мм. ГМГООС. КП 86158. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

военный художник студии). Лауреат премии имени Вита Неедлы (Чехословакия) за цикл картин «Словацкое национальное восстание» (1972). Награжден золотой медалью имени М. Б. Грекова (1968), дипломом Академии художеств СССР (1975), золотой медалью Академии художеств СССР (1976), почетной медалью Советского фонда мира (1982)<sup>6</sup>.

На выставке Н. Я. Бута в Севастопольском художественном музее было представлено 150 пейзажей и портретов с натуры, этюды и путевые зарисовки во время путешествий по Чехословакии, Италии, Финляндии. На полученных снимках запечатлены крупным планом три работы художника, посвященные героям Аджимушкай (микрорайон в черте города Керчь): «Детство, опаленное войной» (1965), «Аджимушкайская Аленушка» (1965), «Между боями» (1966)<sup>7</sup>. Оригиналы хранятся в Восточно-Крымском историко-культурном музее-заповеднике. Идея картины «Детство, опаленное войной» возникла после изучения художником истории детей-солдат, которые участвовали в обороне Аджимушкайских каменоломен. Одним из таких участников был Михаил Радченко (1927–2017). Перед зрителем — двое мальчишек-сорванцов в одежде с чужого плеча, с автоматами в руках. На картине

«Аджимушкайская Аленушка» запечатлена прислонившаяся к стене спящая девушка в военной форме (на плечи накинута шинель) и с медицинской сумкой. Художник изобразил героиню отдыхающей после оказания помощи раненому. На переднем плане картины «Между боями» показано, как медсестра перевязывает бойца, за ними за камнями видны головы двух воинов, один в бескозырке, справа в верхнем углу картины подземный коридор.

Все три снимка позволяют рассмотреть указанные произведения до мельчайших подробностей, являясь их полной фотофиксацией, за исключением цветовой гаммы, так как изображения черно-белые<sup>8</sup>. Они также подтверждают мастерство художника как портретиста и баталиста.

Запечатленные на фото картины входят в цикл художественных полотен «Аджимушкай. 1942 год», написанных им в разные годы. Начало работы над этим циклом положила поездка художника в 1960 году на территорию Аджимушкай для изучения истории подвига. В общей сложности по этой теме Н. Я. Бут создал 150 картин. Также он был членом коллектива художников, работавших над крупнейшей советской панорамой «Сталинградская битва», которая была открыта в Волгограде в 1982 году.

Как уже отмечалось, значительная часть фотографий и негативов — это фотофиксации выставок художников в залах Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя и Севастопольского художественного музея.

Так, в кинопавильоне музея-заповедника 5 июня 1998 года состоялось открытие выставки «Декоративно-прикладное искусство татар Крыма», на которой были представлены предметы быта, картины, фотографии из музейных фондов, Севастопольского фонда возрождения крымско-татарской культуры имени профессора С. О. Изидинова и личной коллекции художника Мамута Юсуфовича Чурлу, председателя общественной организации «Объединение мастеров народного искусства „Устолар“». На снимках, сделанных фотографом музея-заповедника О. Н. Самойловой, можно увидеть произведения прикладного искусства крымских татар — килимы и подушки, созданные коллективом мастеров ткачей и красильщиков под руководством М. Ю. Чурлу вручную из овечьей шерсти, нити окрашены отваром корней, листьев и цветов растений Крыма<sup>9</sup>.

Фотографии произведений прикладного искусства можно условно отнести к коллекции музея-заповедника, поскольку они подготовлены для размещения в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации. К таким материалам, в частности, относятся цифровые снимки произведений керамики, изготовленных в 1960–1990-е годы в одном из цехов Балаклавского завода строительных материалов. Среди них — авторские работы М. С. Сихарулидзе: сувенирная керамика с символикой XXII летних Олимпийских игр в Москве (олимпийские мишки, вазы «Ярославна» и «Факел») и другие керамические изделия. Например, фото фигурки олимпийского медведя дает представление о форме изделия, выполненного из светло-коричневой глины, с небольшим дополнением черной и белой глазури.

Мурад Семенович Сихарулидзе родился в 1944 году в Грузинской ССР. С ранних лет тянулся к творчеству, в детстве увлекался историей. Выпускник училища художественной керамики города Мцхета. С 1968 года работал на Салаватском заводе технического стекла, с 1972 года — на Балаклавском заводе строительных материалов художником в цехе майолики. В 1977 году изделия



А. В. Баженов. Картина «Детство, опаленное войной». Автор Н. Я. Бут. Персональная выставка художника в Севастопольском художественном музее. 1969. Черно-белая фотопленка. 35 мм. ГМГООС. КП 86158. © ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

М. С. Сихарулидзе — набор для компота и один из декоративных сосудов — были представлены в павильоне УССР на Национальной выставке СССР в США (Лос-Анджелес). В 1978 году М. С. Сихарулидзе вместе с А. М. Грабченковым и А. С. Смирновым работал над эскизами декоративной керамики, посвященными XXII летним Олимпийским играм в Москве, подготовил эскизы десяти таких изделий. В 1999 году из-за банкротства завода (с 1990 года гослесхоз), освоила художественную роспись деревянных изделий. Работала в стиле городецкой, петриковской и семеновской росписи, затем выработала собственный стиль. Автор росписи не менее 40 изделий лесхозага: декоративных емкостей, шкатулок, кухонных досок и пр. Ее рисунок

На многих снимках художники показаны в мастерской или в домашней обстановке. Так, в 1995 году А. В. Баженов сделал фотографии С. Н. Чернявиной и ее декоративных работ — расписных изделий, прежде всего досок, у нее дома.

Светлана Николаевна Чернявина родилась в 1946 году в Севастополе. В 1969 году переехала в Балаклаву. В 1974–1977 годы работала техником в конструкторском бюро Морского гидрофизического института. Перейдя на работу в Севастопольский лесхозаг (с 1990 года гослесхоз), освоила художественную роспись деревянных изделий. Работала в стиле городецкой, петриковской и семеновской росписи, затем выработала собственный стиль. Автор росписи не менее 40 изделий лесхозага: декоративных емкостей, шкатулок, кухонных досок и пр. Ее рисунок

отличает тонкость линий и цветовая насыщенность композиции<sup>11</sup>. В коллекции музея-заповедника есть сюжетные фотографии «В мастерской севастопольского художника Марченко Евстафия Филипповича (1883–1966)», сделанные в 1941 году. Автор снимков не установлен. Фотографии прекрасно демонстрируют работу художника и одну из его картин на морскую тематику. Материалы по истории данных снимков и о судьбе художника и его работ еще предстоит изучить<sup>12</sup>.

В фондах музея-заповедника хранятся снимки мемориала «Родина — сыновьям» (экипажу линкора «Новороссийск»), бюстов матросов Петра Кошки и Игната Шевченко, генерала Степана Хрулева и штабс-капитана Александра Мельникова, установленных на здании панорамы «Оборона Севастополя 1854–1855 годов», памятников на могилах известных людей Севастополя на кладбище Коммунаров, мемориала «Героям подполья», памятника адмиралу Федору Ушакову и др.

Наибольшее число фотографий скульптур и памятников связано с творчеством Станислава Александровича Чижа (1935–2008) — севастопольского скульптора, заслуженного художника УССР (1978), народного художника Украины (2003), почетного гражданина города-героя Севастополя (2007). Мастер создал 168 художественных произведений, большая часть из которых посвящена Севастополю: 25 скульптурных композиций и памятников, 33 произведения мемориальной скульптуры, более 100 станковых произведений и памятных досок<sup>13</sup>.

Среди снимков, характеризующих произведения С. А. Чижа, — фотография 1965 года, поступившая в музей-заповедник на рубеже 1960–1970-х годов. На ней представлена группа рабочих после завершения работ по сооружению надгробного памятника Герою Социалистического Труда Н. А. Музыке, бригадире штукатуров строительного управления № 42 треста «Севастопольстрой». Группа запечатлена на фоне стелы из белого мрамора в виде четырехгранного пилона, с выступающим объемом, который символизирует часть кирпичной стены. Стелу венчает бюст героя, голова повернута влево, лицо сосредоточенно. Портретное сходство условное, автор сделал акцент на молодости Н. А. Музыки.

На некоторых фотографиях скульптор снят в своей мастерской за работой над памятником Герою Советского Союза адмиралу Ф. С. Октябрьскому, командующему Черноморским флотом в 1939–1943 и 1944–1948 годах, командующему Севастопольского оборонительного района в 1941–1942 годах. В данном случае мы наблюдаем за созданием одного из произведений монументального искусства<sup>14</sup>.

Фотограф музея-заповедника В. Д. Веренич 23 февраля 1983 года сделал ряд снимков на церемонии открытия памятника подводникам-черноморцам работы С. А. Чижа. На одном из кадров показан общий вид памятника, окруженного большим количеством людей, преимущественно военных. Это скульптурная композиция из черного гранита в виде рубки субмарины с фигурами подводников — командира и матроса-сигнальщика. Она помещена в бассейн с парапетом из серых и светло-коричневых гранитных плит, в который вмонтированы памятные плиты с именами почти тысячи подводников, погибших в годы войны. За скульптурным монументом установлена гранитная стела со словами: «Участникам Великой Отечественной войны — бесстрашным воинам морских глубин». Стела также украшена двумя барельефами — «Память» и «Подвиг»<sup>15</sup>. Автор запечатлел церемонию и часть городского пространства, покрытого снегом.



А. В. Баженов. С. Н. Чернявина, балаклавская художница, мастер прикладного искусства, со своими работами. Севастополь. Балаклава. 1995. Черно-белая фотопленка. 35 мм. ГМГООС. КП 86443. © ФГБУН «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя»

В разные годы штатные фотографы музея-заповедника проводили съемку городских мероприятий и объектов. Так, в 2000 году Т. С. Марачковская сделала снимок аннотационного знака Гагаринского района Севастополя «Покорителям космоса» авторства севастопольского скульптора В. В. Яковлева и архитектора И. А. Балицкого. Знак, установленный в начале проспекта Гагарина в 1986 году<sup>16</sup>, представляет собой две металлические стелы, увенчанные символическими звездами, на которых закреплен барельеф с портретом Ю. А. Гагарина. В фондах музея-заповедника также в значительном количестве имеются фотографии Мемориальной стены в честь героической обороны Севастополя 1941–1942 годов, расположенной в центре города на площади Нахимова. Это совместная работа В. В. Яковлева и архитектора И. Е. Фиалко 1967 года. На верхней части фасада стены — рельефное изображение воина, отражающего натиск врага. Внизу — строгий ряд мемориальных досок. На первой из них начертано: «С 29 октября 1941 года по 3 июля 1942 года Севастополь героически защищали войска Севастопольского оборонительного района в составе соединений, кораблей, частей Черноморского флота, Приморской армии и трудящихся города». Далее следуют списки и надписи: «Подвиги севастопольцев, их беззаветное мужество и самоотверженность, ярость в борьбе с врагом будут жить в веках, их увенчает бессмертная слава». На серых гранитных плитах указаны фамилии Героев Советского Союза, удостоенных этого высокого звания за мужество, проявленное при обороне Севастополя<sup>17</sup>. Вячеслав Васильевич Яковлев (1937–1999) — севастопольский скульптор-монументалист,

автор известных работ. Уроженец Москвы, в 1957 году окончил Московское художественно-промышленное училище имени М. И. Калинина, в 1963 году — Московское высшее художественно-промышленное училище. С 1963 года жил в Севастополе и работал в художественно-производственных мастерских, участвовал в городских, республиканских, всесоюзных выставках. С 1964 по 1966 год преподавал в Севастопольской художественной школе. Среди его работ — скульптуры «Нептун», «Русалка», «Рыбка» и «Спрут», мозаичная композиция «Весенние цветы» на территории у морского порта в Евпатории, памятная триумфальная арка в честь двухсотлетия Севастополя, барельеф «История флота» на здании кинотеатра «Россия» и др.<sup>18</sup>

В 1970–1990-х годах в Севастополе существовала практика украшать остановочные павильоны, территории предприятий мозаиками, а также оформлять различные учреждения, в том числе общепита, произведениями прикладного искусства. Так, в 1992 году О. Н. Самойлова сделала снимки, получившие в фондовой коллекции наименование «Интерьер кафе „Каламита“, оформленный севастопольскими художниками Шахуновой Анной Сергеевной (1967 г. р.) и Велигиным Игорем Николаевичем (1947 г. р.)». Внимание фотографа сосредоточено на декоративном оформлении, которое состояло из керамического панно, настенных керамических блюд и декоративной перегородки в стиле макраме. Керамические элементы выполнены А. С. Шахуновой (панно «Застолье», серия блюд в керамике «Натюрморт с попугаем», «Натюрморт с самоваром» и другие, техника — рельеф в шамоте, глазурная роспись), декоративная перегородка — И. Н. Велигиным.



Над оформлением кафе «Каламита» в Инкермане художники работали в 1990 году<sup>19</sup>. А. С. Шахунова родилась в Москве в 1967 году, вместе с родителями переехала в Севастополь. В 1982–1987 годах училась в Абрамцевском художественно-промышленном училище имени В. М. Васнецова на отделении художественной керамики. Принимала участие в городских и республиканских выставках<sup>20</sup>.

И. Н. Велигин (1947–?) учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой на факультете керамики и стекла, был распределен в Севастопольский художественный фонд. Участник городских, республиканских и международных выставок с 1967 года, автор многочисленных графических работ, в том числе пейзажей. Активно участвовал в разработке интерьеров и их декорировании<sup>21</sup>.

При обследовании коллекции, поступившей в музей-заповедник в 1999 году, были выявлены негативы авторства А. В. Баженова 1974 года, запечатлевшие работу севастопольского художника-баталиста В. К. Коваленко над картиной «Вернемся», посвященной истории боев за Севастополь в годы Великой Отечественной войны. Снимки позволяют подробно рассмотреть черты произведения, которое относится к одним из лучших работ художника: оно выполнено в стиле соцреализма, в сдержанных тонах, с упором на проработку фигур героев полотна<sup>22</sup>.

Виктор Карпович Коваленко (1930–2017) — уроженец города Туапсе Краснодарского края, с 1948 по 1950 год учился в Краснодарском художественном училище. После военной службы в 1954 году поступил в Днепропетровское художественное училище,

которое окончил в 1956 году. С 1956 по 1962 год учился в Харьковском государственном художественном институте. Участник республиканских, всесоюзных и международных художественных выставок. В 1967 году принят в Союз художников СССР. В 1983 году ему присвоено почетное звание «Заслуженный художник УССР». Главная тематика работ В. К. Коваленко — Черноморский флот, Севастополь, его картины находятся в Севастопольском художественном музее, Музее-заповеднике героической обороны и освобождения Севастополя, Музее Черноморского флота, Феодосийской картинной галерее имени И. К. Айвазовского, в частных коллекциях Голландии, Италии, Франции<sup>23</sup>.

Анализ коллекции фотонегативного фонда Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя с произведениями изобразительного и прикладного искусства показал, что материал получен либо при описании работ корреспондентов городских газет, либо при фиксации фотографов музея-заповедника. Изученные материалы дают прекрасное представление о работах художников и их творчестве, об их выставках, знакомивших севастопольцев в разные годы с живописными полотнами на тему Великой Отечественной войны, культурой народов Крыма и т. д. Также значительный пласт фотодокументов позволяет проанализировать использование таких произведений в экспозициях музея-заповедника, историю возрождения и экспонирования севастопольской панорамы, историю полотна диорамы «Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года». Коллекция, безусловно, требует дополнительного исследования.

<sup>1</sup> Наши объекты: Панорама «Оборона Севастополя» // Официальный сайт ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя». URL: <https://sevmuseum.ru/museums/detail/panorama-oborona-sevastopola-1854-1855-gg/> (дата обращения: 10.12.2023).

<sup>2</sup> Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. КП 75991.

<sup>3</sup> Там же. КП 2041 /39.

<sup>4</sup> Там же. КП 2041 /39.

<sup>5</sup> Там же. КП 3482 /57.

<sup>6</sup> Кожевников Ж. И. Бут Николай Яковлевич // Энциклопедия Таганрога. Изд. 2-е, перераб. и доп. Ростов-на-Дону, 2003. С. 170–171.

<sup>7</sup> Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. КП 86158.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. КП 79222.

<sup>10</sup> Никитина И. Скромный ваятель // Литературная газета + Курьер Культуры: Крым-Севастополь. 2008 (14–27 марта). № 5. С. 7.

<sup>11</sup> Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. Научный паспорт на КП 94724.

<sup>12</sup> Там же. КП 22770.

<sup>13</sup> Микиртумова Н. Флотская душа ваятеля // Флаг Родины. 2015 (23 октября). № 81. С. 8.

<sup>14</sup> Данные отдела хранения фондов Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя.

<sup>15</sup> Никитина И. В. 23 февраля исполняется 40 лет со дня открытия памятника подводникам-черноморцам. URL: <https://vk.com/sevmuseum> (дата обращения: 10.12.2023).

<sup>16</sup> Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. КП 81239.

<sup>17</sup> Мемориальная стена в честь героической обороны Севастополя 1941–1942 годов. URL: <http://15dayvic.ru/objects/мемориальная-стена-в-честь-героическ/> (дата обращения: 10.12.2023).

<sup>18</sup> Островская И. В. Вячеслав Васильевич Яковлев // Официальный сайт ФГБУК «Музей-заповедник героической обороны и освобождения Севастополя». URL: <https://sevmuseum.ru/scientific-activity/article/litsa-goroda/vyacheslav-vasilevich-yakovlev/> (дата обращения: 10.12.2023).

<sup>19</sup> Фонды Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. КП 66337.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же. КП 83346.

<sup>23</sup> Коваленко Виктор Карпович. URL: <https://www.akademart.com/sevastopol.html> (дата обращения: 10.12.2023).

А. В. Разина

## Художественная жизнь Москвы середины 1930-х — начала 1940-х годов на кадрах фотографа Николая Михайловича Попова

Имя фотографа Николая Михайловича Попова (1897–1982) неизвестно широкому кругу исследователей, однако он был одним из достойных представителей славной когорты военных фотокорреспондентов. В годы Великой Отечественной войны, будучи фотографом 5-й общевойсковой Краснознаменной армии, он прошел вместе с ее частями от Подмосковья до Маньчжурии, сделав несколько тысяч снимков, часть из них хранится сегодня в Мультимедиа Арт Музее. За смелость, отображение боевого пути армии, создание галереи советских воинов в 1944 году он был награжден медалью «За боевые заслуги», а в 1945-м — орденом Великой Отечественной войны. Но была еще одна важная и интересная страница в творческой

биографии фотографа, связанная с деятельностью Союза художников СССР, и в частности его Московского отделения. С середины 1930-х и вплоть до начала войны Николай Попов посещал почти все главные выставки, проходившие под эгидой Московского областного союза советских художников (МОССХ), обычно в залах объединения «Всекохудожник» на Кузнецком Мосту (д. 11), делал обзорные кадры экспозиций, запечатлевал отдельные произведения художников и скульпторов. Некоторые из этих работ появлялись на страницах газет «Советское искусство» и «Вечерняя Москва». Чаще всего кадры фотографа использовались в качестве иллюстраций к статьям, освещавшим те или иные выставки, но были случаи,



Н. М. Попов. Групповой портрет мастеров живописи, участвовавших в выставке художников старшего поколения РСФСР. Выставочный зал объединения «Всекохудожник» на Кузнецком Мосту. Среди присутствующих в первом ряду: Федот Сычков (в центре), Иван Горюшкин-Сорокопудов (четвертый справа), Иван Куликов (третий справа), Николай Шлейн (Шлеин) (второй справа). Во втором ряду крайний слева — Александр Бузовкин. Москва. 1940. Негатив на пленке. 8,8 × 11,2. © Из собрания Н. М. Красниковой

когда они опубликовывались и без привязки к конкретным событиям художественной жизни Москвы. Стоит отметить, что негативов с «художественной» тематикой, хранящихся в собрании родственницы Николая Попова Натальи Красниковой, гораздо больше, чем опубликовано. Возникает мысль, что посещение выставок и фотофиксация произведений искусства были для него не только и не столько профессиональной обязанностью, сколько личным пристрастием. Рассматривая кадры с портретами близких или пейзажами, понимаешь, что и сам он, как фотограф, находился в поисках собственных художественных приемов. Возможно, сыграло свою роль и то, что его первой женой была скульптор Надежда Константиновна Вентцель, дочь знаменитого педагога Константина Вентцеля и правнучка скульптора Петра Клодта.

Одна из первых опубликованных репродукционных работ Николая Попова была сделана на выставке картин Александра Дейнеки, проходившей в декабре 1935 года в залах «Всекохудожника» на Кузнецком Мосту, и использована в качестве иллюстрации к статье «Мастер социального образа» критика и искусствоведа Льва Варшавского<sup>1</sup>. Критик подробно осветил творческие искания художника, но картина, запечатленная фотографом и отобранная редакцией для публикации (Париж. В кафе. 1935. Государственный Русский музей), в статье не упоминается. Весь «западный» цикл работ Дейнеки, созданный им во время шестимесячной поездки в США, Италию и Францию, противопоставляется произведениям советской тематики, в пользу, конечно же, последних. Картина Александра Дейнеки, на которой изображена привлекательная незнакомка, сидящая за столиком уличного кафе, в какой-то степени отображала характер самой газеты, недаром носившей название «Вечерней», то есть уделявшей много внимания отдыху, досугу москвичей в свободные от работы часы.

Кадры фотографа в эти предвоенные годы появлялись в газетах достаточно часто. Так, в ноябре 1935 года в двух выпусках «Вечерней Москвы» были опубликованы репродукции произведений, показанных на осенней выставке живописи и скульптуры, — картины одного из членов творческого коллектива «Кукрыниксы» Порфирия Крылова «Андрюша» (портрет сына художника) (№ 274 (3603) от 30 ноября) и полотна Юрия Пименова «Портрет жены» (№ 273 (3602) от 28 ноября). Интересно, что и в данном случае редакция газеты остановила свой выбор на произведениях лирического, почти интимного плана. Летом 1936 года в Москве прошла персональная выставка Евгения Лансере, и «Вечерняя Москва» откликнулась на нее большой и подробной статьей Льва Варшавского<sup>2</sup>, а в качестве иллюстрации был выбран кадр фотографа с репродукцией офорта художника «Сванетия». Наибольший интерес представляют кадры Николая Попова, сделанные им в выставочных залах, на них мы можем увидеть экспозиции, рассмотреть отдельные произведения, а на некоторых — и посетителей выставок. Эти снимки в основном были сделаны в выставочном зале объединения «Всекохудожник» на Кузнецком Мосту — поистине легендарном месте, где в 1918–1919 годах располагалось знаменитое кафе «Питтореск». В оформлении интерьера кафе, задуманного московским предпринимателем Николаем Филипповым еще до революции и переименованного в октябре 1918 года в «Красный петух», принимали участие выдающиеся художники-авангардисты Владимир Татлин, Александр Осмеркин, Надежда Удальцова, Лев Бруни, Александр Родченко. Кафе просуществовало всего два года, но в начале 1930-х здание бывшего пассажа

Сан-Галли с остекленными потолочными сводами было вновь отдано в распоряжение художников: здесь был открыт выставочный зал.

Подробнее мы остановимся на трех выставках, проходивших на Кузнецком Мосту в 1940 году. Первая из них открылась 3 января, для участия в ней были приглашены художники старшего поколения РСФСР (на страницах прессы ее называли также выставкой художников с периферии, поскольку в ней не участвовали художники из Москвы и Ленинграда). Открытия выставки ждали, предвкушали удовольствие от знакомства с новыми работами известных и опытных мастеров: Константина Богаевского, Николая Самокиша, Александра Бучкури, Ивана Горюшкина-Сорокопудова, Федота Сычкова, Ивана Куликова, Николая Шлейна (Шлеина).

Конечно же, на это событие не могли не откликнуться московские издания, в том числе газета «Вечерняя Москва». На ее страницах появилась статья критика Давида Арановича<sup>3</sup>. Был издан каталог, намечалось обсуждение выставки, в котором должны были принять участие и художники, предоставившие свои работы. Состоялось это обсуждение или нет, неизвестно, но то, что художники встретились в зале на Кузнецком Мосту, мы знаем совершенно точно — сохранился кадр Николая Попова с их групповым портретом.

Вглядимся в лица художников внимательнее. В первом ряду в центре, в так называемых бурках на ногах, сидит художник Федот Сычков. До революции и в советские годы одной из важнейших тем его творчества была жизнь деревни и села. На выставке были представлены две его «сельские» картины, в том числе яркая и жизнерадостная «Зимой в деревне», и два портрета, один из них — портрет художника Ивана Горюшкина-Сорокопудова. Это полотно мы можем увидеть на стене позади примерно по центру. Сам же Горюшкин-Сорокопудов сидит по левую руку от Сычкова, голова повернута немного влево. Выпускник Академии художеств, он приобрел известность благодаря своей исторической живописи, но на выставку были отобраны его портреты, в том числе портрет однокашника Федота Сычкова, вместе с которым они обучались в мастерских Академии художеств. Эта картина также вошла в кадр (на стене первая слева). Можно сказать, что художники, хорошо знакомые друг с другом, «обменялись» портретами на этой выставке.

Второй справа в первом ряду — художник-реалист Николай Шлейн (Шлеин), автор одного из лучших портретов Максима Горького, созданного на Капри в 1910 году. На выставке были представлены портреты и пейзажи его кисти.

Третий справа в первом ряду — художник Иван Куликов, академик, выпускник Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств, ученик И. Е. Репина. Его творчество было представлено как портретами и автопортретом, так и картинами других жанров.

Крайний слева во втором ряду — Александр Бузовкин, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, жизнь которого была связана с Тулой и Серпуховым. Помимо творчества, он много времени посвящал педагогической и организационной деятельности, был одним из создателей Серпуховского историко-художественного музея.

Определить имена остальных художников пока не удалось, нужна помощь региональных исследователей. Опубликовывая этот кадр, мы надеемся на их отклик.

Следующие кадры Николая Попова, на которых хотелось бы остановиться подробнее, также были сделаны в залах на Кузнецком Мосту, на этот раз на персональной





Н. М. Попов. На групповой выставке пятерых московских художников: Льва Аронова, Михаила Добросердова, Льва Зевина, Абрама Пейсаховича, Арона Ржезникова. Выставочный зал объединения «Всекохудожник» на Кузнецком Мосту. Картины художника Михаила Добросердова. Москва. 1940. Негатив на пленке. 8,8 × 11,8. © Из собрания Н. М. Красниковой

выставке художника Николая Ромадина. Она открылась 12 мая 1940 года, к ее открытию был выпущен каталог со статьей критика и редактора Осипа Бескина<sup>4</sup>. Надо сказать, что удостоиться персональной выставки в эти годы было очень непросто, критерии отбора были чрезвычайно высокими. Художник в эти годы был увлечен темой пейзажа, много ездил по стране, хотя стал известен благодаря своим портретам. На стендах, запечатленных фотографом, можно рассмотреть его автопортрет на фоне окна, а также портрет балерины Ольги Лепешинской.

27 октября 1940 года в этих же залах открылась выставка пяти молодых художников: Льва Аронова, Михаила Добросердова, Льва Зевина, Абрама Пейсаховича и Арона Ржезникова. Работы, которые они представили на суд общественности, были наполнены теплом и лиризмом, что во многом шло в разрез с суровыми веяниями тех лет. Об «эмоциональном начале», объединяющем этих художников, пишет в своей объемной статье художник, искусствовед Николай Щёкотов<sup>5</sup>.

Николай Попов сделал несколько кадров на этой выставке, но, скорее всего, они так и не были опубликованы. Судьбы пяти художников сложились по-разному. Арон Ржезников и Лев Зевин ушли добровольцами на войну и погибли, остальные прожили еще не один десяток лет, наполненных творческими поисками и открытиями.

В 2016 году правнук художника Льва Аронова Александр Аневский организовал в галерее «Открытый клуб» ретроспективную выставку пяти художников-друзей, посвященную их памяти. Думается, что обнаруженные недавно кадры Николая Попова помогут всем интересующимся реконструировать существующие пробелы в судьбах этих художников, увидеть несохранившиеся произведения, почувствовать атмосферу, которая царила на выставке 1940 года.

Среди негативов фотографа, как мы говорили, много кадров с репродукциями отдельных произведений художников. Многие из них посвящены военной тематике. Так, были обнаружены репродукции нескольких рисунков Артура Фонвизина с портретами женщин на войне, эскизы к «Окнам ТАСС», кадры с патетическими полотнами Павла Соколова-Скаля, Бориса Иогансона, Георгия Савицкого и других авторов. Возможно, это был подготовительный материал к выставке, посвященной Великой Отечественной войне, которая открылась 7 ноября 1942 года в залах Третьяковской галереи, либо материал для создания передвижных выставок, которые планировалось разворачивать на агитпунктах, вокзалах и в частях Красной армии. Выяснить нам это предстоит в ближайшем будущем, исследование наследия фотографа продолжается.

<sup>1</sup> Варшавский Л. Мастер социального образа // Вечерняя Москва. 1935 (16 декабря). № 288 (3617).

<sup>2</sup> Варшавский Л. Евгений Лансере // Вечерняя Москва. 1936 (3 июня). № 126 (3756).

<sup>3</sup> Аранович Д. Художники старшего поколения // Вечерняя Москва. 1940 (3 января). № 2 (4830).

<sup>4</sup> Н. М. Ромадин. Каталог выставки. Москва. 1940.

<sup>5</sup> Щёкотов Н. Группа пяти // Творчество. 1940. № 12.

С. Л. Ронгонен, Л. И. Григорьева

## Карнавал «Капитализм и социализм». Иллюстрации к воспоминаниям Г. Ф. Базурина из Государственного архива Российской Федерации

Художник театра, живописец, график Григорий Федорович Базурин родился в деревне Павликово Диево-Городищенской волости Ярославской губернии<sup>1</sup> в 1896 году<sup>2</sup>. Художественный талант мальчика проявился с детства и был поощряем родителями. Григорий рано остался сиротой, переехал с дядей в Рыбинск, затем в Петербург, где работал реставратором<sup>3</sup>. Затем, согласно автобиографии, был призван на флот, окончил морскую школу в Ораниенбауме (имел звание инструктора унтер-офицера<sup>4</sup>). С разрешения командира Гвардейского экипажа он посещал школу Императорского общества поощрения художеств; работал статистом в Мариинском театре<sup>5</sup>.

Григорий Федорович — участник встречи у Финляндского вокзала и штурм Зимнего дворца. Затем в Рыбинске он работал комиссаром особого отряда по борьбе с контрреволюцией и саботажем. С 1920 года Базурин организовал в Рыбинске художественную студию, где сам и преподавал, а также занимался живописью, участвовал в выставках. С 1922 года он продолжил учебу в Москве и в 1925–1930 годах являлся студентом ВХУТЕМАСа (театрально-декорационное отделение, класс П. П. Кончаловского).

После окончания вуза Базурин был приглашен в Большой театр, где трудился художником-постановщиком, заведующим декорационными мастерскими. Во время Великой Отечественной войны Григорий Федорович — фронтовик, был участником обороны Москвы, а также занимался наглядной агитацией, оформлял выставки. После войны работал художником-постановщиком в театрах и дворцах культуры Москвы и других городов<sup>6</sup>, оформлял павильоны «Пчеловодство» и «Шелководство» на ВДНХ<sup>7</sup>, участвовал в художественных выставках. Его работы находятся в музеях Москвы, Рыбинска, Екатеринбурга.

В процессе архивного поиска на тему «организация выставок в Центральном парке культуры и отдыха имени Максима Горького» (далее — ЦПКиО) в Государственном архиве Российской Федерации (далее — ГА РФ) были обнаружены в собрании отдельных поступлений документов личного происхождения любопытные фотографии, определенные в каталоге как «фотоснимки карнавальных фигур, выполненных по эскизам Г. Ф. Базурина, с их описанием»<sup>8</sup>.

На черно-белых фотографиях запечатлены как эскизы, так и моменты изготовления ростовых кукол и декораций, видимо, для крупного проекта. Работы ведутся в помещениях и на улице. На фоне одной из фотографий видна река и противоположный берег с характерной линией крыш. На некоторых снимках — молодой Базурин, в том числе за работой. Датированы отпечатки довоенным временем. Визуальная масштабность проекта, имя художника, работавшего в те годы в Большом театре, место и время действия (ЦПКиО в 1930-е годы без преувеличения был культурным центром столицы) — все это сделало уместной попытку атрибутировать событие, запечатленное на серии фотографий. В деле<sup>9</sup> хранится 18 фотографий, все они авторизованы фондообразователем. Подписи на обороте каждой фотографии расшифровывают изображение,

иногда указано место и время действия. Все надписи сделаны темными чернилами рукой Базурина, под каждой стоит его подпись. Уточнения (тоже «под подпись») сделаны его же рукой синими чернилами и карандашом.

Первые 16 фотографий, судя по подписям и содержанию, относятся к одному проекту — созданию карнавальных фигур. Они имеют следующие сюжеты (в трактовке Базурина): 1. Лига Наций. Колесо вращающееся. 2. Америка. Статуя Свободы. 3. Франция. Пилсудский<sup>10</sup> и другие. 4. Ватикан. Похороны религии. 5. Галльский петух и другие. 6. Американский империализм. 7. Английский империализм и колонии. Африка. Индия. 8. Рабочий момент над карнавальными фигурами (1929). 9. Работа над эскизом американского империализма. 10. Рабочий момент над фигурами Франции и другими для карнавала. 11. Америка. Автомобильный король (1929). 12. Американские короли. Карнавальные фигуры. Парк культуры им. Горького. 13. Карнавальные фигуры. Свиной



Неизвестный автор. Лига Наций. Колесо вращающееся. 1929. ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 1. Д. 275. Л. 1. © Государственный архив Российской Федерации





Неизвестный автор. Америка. Статуя Свободы. 1929. ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 1. Д. 275. Л. 2. © Государственный архив Российской Федерации

король (1929). 14. Киносъемка карнавальных фигур. Парк культуры им. Горького. 15. Карнавальные фигуры. Танк империализма. 16. Карнавальные фигуры.

Две фотографии дела 275 относятся к другим проектам Г. Ф. Базурина: 17. Торжественное оформление. Герб Союза ССР. Участвует самодетельность В.Ц.С.П.С.<sup>11</sup> (1939). Не осуществлено. 18. Эскиз театральной постановки «Взятие Зимнего дворца» в Зеленом театре в парке культуры и отдыха им. Горького. Не осуществлено (1941).

Для 16 фотографий атрибуция изображенного события стала возможной благодаря опубликованным воспоминаниям Григория Федоровича. В изданной в 2022 году книге (составитель Н. С. Зелов), посвященной архивным материалам Базурина, опубликованы воспоминания художника из личного архива Н. С. Зелова. Последний абзац мемуаров повествует о знакомстве Г. Ф. Базурина с М. М. Литвиновым<sup>12</sup> и одновременно является описанием процесса и результата работ, изображенных на фотографиях из дела 275. Таким образом, мы можем четко атрибутировать данные сюжеты.

Приведем пассаж из воспоминаний Базурина полностью: «Познакомился я с Литвиновым Максимом Максимовичем вот при каких обстоятельствах. Задумали

мы, студенты ВХУТЕМАСа — дипломники, сделать карнавал по Москве на тему „Капитализм и социализм“ — приурочить это действие к открытию парка культуры и отдыха им. Горького. Работу проводили на территории парка, работали все факультеты, зачинщики были театральные художники. Это борьба капитализма американского, английского, французского, итальянского, немецкого. Все выполнялось объемными фигурами. Например, Лига Наций — этот был круг в виде столовой крышки, вращался кругом диаметром 3 метра. На нем были изображены вокруг капиталисты, как бы сидящие за столом, а посередине — головы их колониальных людей — негров Африки. Головы капиталистов были очень похожи, например диктатор итальянского фашизма Муссолини, на которого обратил внимание Литвинов. Он стал нас упрашивать, чтобы мы изменили сходство. Я говорю ему: „Сейчас изменим вот так“. Взял и приделал к лицу Муссолини усы. „Вот и хорошо, — сказал Литвинов, — и других тоже надо изменить. Вы представляете, — сказал он, — очень много протестов получили мы из-за границы по поводу оскорбления их флага“. А когда Литвинов уехал, мы все фигуры и головы оставили без изменений. Весь этот карнавал ехал по Москве на 45 грузовиках с прицепами целый день с музыкой. Я с Куренковым<sup>13</sup> делал американских капиталистов с их ку-клукс-кланами и с их огромной статуей Свободы в руке. Она держала череп человеческой головы, факел. Двигалась фигура объемная вокруг своей оси»<sup>14</sup>.

Первый сюжет запечатлен на фотографии № 1<sup>15</sup>. Изображенная на ней инсталляция, как мы бы сейчас сказали, пародия на Лигу Наций, полностью совпадает с описанием той, которая стала поводом для знакомства Базурина с Литвиновым. Вокруг импровизированного стола-тарелки, на котором лежат головы чернокожих, собрались капиталисты (всего их девять) в характерных головных уборах — котелках, фуражках, касках.

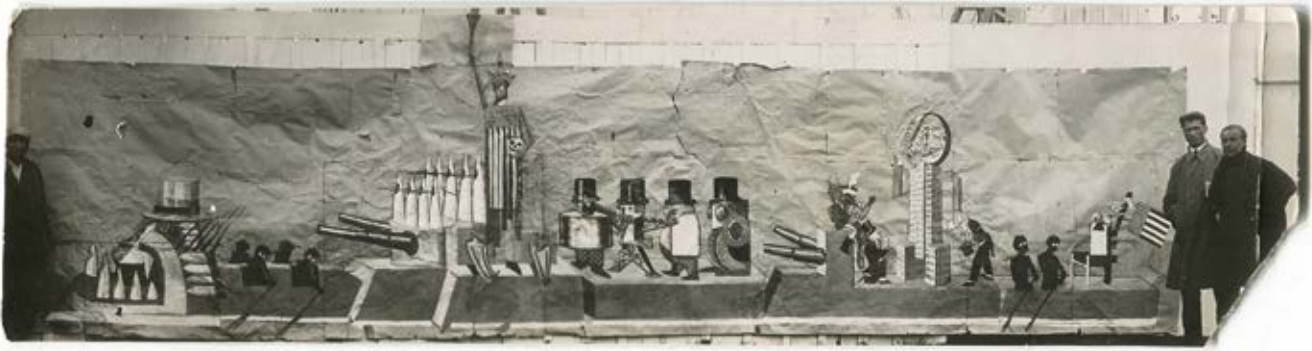
Второй описанный Базуриным сюжет изображен на нескольких фотографиях<sup>16</sup>. На первых двух мы видим готовый плоскостной эскиз будущей объемной композиции, в технике аппликации, а также процесс работы над ним. На остальных идет работа над созданием карнавальных кукол в соответствии с эскизом и отрывком воспоминаний. На последней фотографии все фигуры уже в сборе.

Четверо американских капиталистов плывут на зубастой и вооруженной лодке. На веслах чернокожие и краснокожие (?). В центре композиции — гротескная статуя Свободы, держащая в руке человеческий череп. На корме союзники молятся доллару, изображенному в виде одушевленного небоскреба. «Ку-клукс-кланы» сделаны похожими на белые «лодочки», имитирующие известные плащи с капюшоном. Все фотографии черно-белые, но представление о многоцветности оригинала мы получаем. На оставшихся шести фотографиях этого блока запечатлены другие фигуры карнавала, а также момент работы киносъемочной группы.

Из отрывка воспоминаний следует, что карнавальное шествие было приурочено к открытию ЦПКиО (с 1932 года им. Горького), которое состоялось в августе 1928 года. (Печально известные факты: директор парка Георгий Иванович Лебедев был вскоре снят с должности, затем директором стала Бетти Николаевна Глан, и начался золотой век парка. Но в 1937 году Глан была арестована и провела в лагерях более десяти лет.)

Атмосфера Москвы того времени хорошо чувствуется в газетных заметках об открытии ЦПКиО: «В парке открывается ресторан на 1000 человек, чайная на 1200 человек, 7 закусовых пунктов и ресторан-поплавков на пруду в Нескучном саду. Но руководители парка считают, что всех





Неизвестный автор. Американский империализм. 1929. ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 1. Д. 275. Л. 6.  
© Государственный архив Российской Федерации

этих мест питания недостаточно при хорошей погоде и наплыве публики»<sup>17</sup>; «По всей территории парка разбиты цветники, выстроены концертные эстрады и аттракционы. Уже со вчерашнего дня начал работать детский театр, два кино, вмещающие несколько тысяч человек. „Красный Петрушка“ гастролирует по всем площадкам парка. Бесперывно играют три духовых оркестра, симфонический, выступают акробаты, украинская капелла, крестьянский хор, этнографический ансамбль»<sup>18</sup>.

13 августа 1928 года появились и критические замечания, весьма лояльные, за подписью К.: «Первый день открытия парка показал, что Москва приобрела огромную культурную ценность. Посетители парка довольны. Но неужели в парке нет недостатков? Они, разумеется, есть... Они, конечно, будут устранены. Но самая трудная работа уже сделана. Парк открыт, и москвичи приняли этот парк. Теперь остается его улучшать и совершенствовать»<sup>19</sup>; «Было несколько неожиданных эксцессов. Безобразничала группа пьяных хулиганов. Неорганизованная толпа посетителей солидно помяла газоны и цветники. Управление парка исправит в течение 2–3 дней все повреждения и ликвидирует обнаруженные недочеты»<sup>20</sup>; «Мы получили место для отдыха, которое через год-два превратится в ценнейший культурный очаг. Надо научиться и вести себя культурно на его территории»<sup>21</sup>.

Вот как вспоминала эти события впоследствии Б. Н. Глан: «По инициативе Московского комитета комсомола и, главное, по предложению Московского комитета партии я была переведена в 29-м году на работу в Центральный парк культуры и отдыха... я была с самого начала 29-го... Открывала [парк] комиссия! Был временный, общественный, исполняющий обязанности заведующего, как тогда называли. Меня утвердили первую как директора и художественного руководителя, а он назывался „исполняющий обязанности заведующего“. Был такой Григорий Иванович Лебедев. [Правильно Георгий Иванович Лебедев. На самом деле именно он стоял у истоков создания ЦПКиО, первым обсуждал этот проект с архитекторами и проектировщиками, со своим другом В. В. Маяковским. При нем это пространство и открылось<sup>22</sup>.] Он был заведующий Домом крестьянина, и по совместительству его в общественном порядке назначили на период подготовки к открытию... который [Г. И. Лебедев] работал еще когда-то на сельскохозяйственной выставке в качестве заведующего Домом крестьянина. А затем он уже с самых первых месяцев 29-го года отсюда ушел по ряду причин и вернулся на свою работу. Вот тогда меня перевели в парк, назначили сначала (на какое-то время недолгое) исполняющей обязанности худрука и директора, а затем уже я была утверждена

официально, распоряжением Московского совета на это дело. Но дело не в этом, а дело в том, что там помимо руководства работал интереснейший коллектив людей, что нам удалось подобрать замечательную молодежь... Открылся парк 12 августа 1928 года»<sup>23</sup>.

Датировка — 1929 год, сделанная Базуриным для переданных им в ГА РФ фотографий, нашла подтверждение в сохранившихся афише и программе «Большого карнавала»<sup>24</sup>. Они датированы 9 июня, без года. Но указано, что это воскресенье, а на 9 июня оно пришлось именно в 1929 году<sup>25</sup>. Карнавал назывался «Советский Союз — оплот мировой революции». Программа карнавала<sup>26</sup> перекликается с описанием его в воспоминаниях Г. Ф. Базурина, здесь есть и «лживая пустышка Лига Наций», и капитализм, который «на жестокой эксплуатации и крови трудящихся и угнетенных народов колоний доживает свои дни, обреченный историей на гибель». Из афиши<sup>27</sup> узнаем, что в оформлении карнавала принимали участие студенты декоративного отделения ВХУТЕИНа при участии группы студентов скульптурного факультета. Режиссерская группа в составе В. И. Григорьева, В. В. Малченко и А. А. Мирского работала под руководством С. П. Алексеева. Программа карнавала: «Маска империализма. Наши враги. Угроза войны. Красная армия — верный страж завоеваний Октября. 10 лет Коминтерна. Мировое революционное движение. Ленинская компартия — руководитель Первого Рабочего государства. Пятилетка и социалистическое соревнование. Народности СССР». Карнавал выезжал из парка в 11 часов 30 минут, двигался к Калужской площади, затем к Серпуховской, у Саратовского (Павелецкого) вокзала поворачивал к Крестьянской Заставе, затем к Абельмановской, через площади Ильича, Ногина, Дзержинского, Свердлова оказывался на Красной, потом к Пречистенским воротам и в 16 часов был уже на Хамовническом плацу.

Видимо, в процессе подготовки карнавала его название поменялось, а возможно, те фигуры, в создании которых принимал участие Базурин, стали одной из частей Большого карнавала. Отчасти это подтверждается и одним из вариантов карнавального сценария (авторизован Г. Ф. Базуриным), который также находится в ГА РФ, под названием «Похороны русского капитализма». Сценарий содержит указания на материалы для изготовления карнавальных фигур (проволака, марля, цветная бумага, фанера, сетка, жезл и пр.) и способ их передвижения (мотоцикл, грузовик), звуковые эффекты. Отдельные части сценария («Британский империализм», «Американский империализм», «Французский империализм и Италия», «Наши соседи: Польша, Румыния, Латвия, Эстония и Финляндия») <sup>28</sup> были использованы



Неизвестный автор. Американские короли. Карнавалы. Парк культуры им. Горького. 1929. ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 1. Д. 275. Л. 12. © Государственный архив Российской Федерации

создателями карнавалов, запечатленных на фотографиях. Вот как описывается в сценарии грузовик № 1: «Прекрасная Франция в виде фигуры распутной женщины, заигрывающей с долларом. Изысканно модный костюм из трехцветного флага. В украшениях элементы вооружения... в руке зонтик с картой колоний»<sup>29</sup>. Мы можем видеть полуготовую фигуру Франции на одной из фотографий, а на фото из газетного репортажа о карнавале в день открытия ЦПКиО — та же узнаваемая фигура<sup>30</sup>.

Сценарий написан «с расчетом на разворачивание в городе в дневные часы... путем движущегося карнавала, карнавализирующего город и подготавливающего его к празднеству открытия парка, после чего, развертываясь на поле Смывки и Москва-реке, карнавализирует парк как в дневные часы, так и в вечерние — трансформируясь в феерическое световое зрелище, достигаемое тем, что большинство элементов — транспортные, заканчивающиеся грандиозным фейерверком, возникающим из карнаваловых форм огневой динамикой, подчеркивающей основные построения карнавала, посвященные Коминтерну и социалистическому строительству. Карнализация реки помимо композиции из элементов карнавала легко будет достигаться в вечерние часы транспортными фонарями-масками, размещенными на массе лодок, передвигающейся по всем направлениям в

процессе катания. Большинство карнавалово-сатирических форм при условии предоставления как подъемной силы аэростатов создадут занимательно эффектное зрелище, развертывающееся в воздушном пространстве, таким образом карнавализируя значительно большую территорию в силу воспринимаемости на очень большие расстояния»<sup>31</sup>.

В периодической печати того времени были опубликованы отклики на карнавальное шествие «Капитализм и социализм». Газета «Вечерняя Москва» опубликовала заметку за подписью «М. АНДР»:

«Площади центра избалованы шествиями и карнавалами. За далекими заставами, где к широкому плацу совершенно по-провинциальному льнут низкорослые домики, карнавал — громаднейшее событие. О нем с раннего утра из уст в уста перелетает крылатая весть.

— Будет!.. У нас будет карнавал!..

Картон умеет смеяться. Эту истину подтвердит всякий, кто был на карнавале. Картон положительно смеялся чудовищными фигурами кулаков, попов, сектантов, мировых буржуев, польских погромщиков, воинствующих Цергибелей<sup>32</sup>. Впрочем, с последним случилось несчастье. Опора германской социал-демократии внезапно утерял картонную устойчивость и, под общий хохот, улегся на деревянный помост. Карнавал хотел отразить действительность, и карнавал ее отражал. Каждый фургон казался

знакомым. Грузовики с плакатом „нефть и уголь“. Тесно жмутся друг к другу миниатюрные нефтяные вышки. Фургон „Строительство“ с домиками поселков и небоскребами рабочих казарм настолько напоминает на наших глазах выросшие дома и поселки... Бесконечны грузовики народностей СССР. Черкески, бубны, яркие одежды женщин... Чистокровными и неряжеными оказываются и следующие, в других фургонах: узбеки, иранцы, таджики... Украинцы едут и поют „Реве та стогне“... Тут и вузовцы, и комсомольцы, и служащие учреждений. „С пид Киева“ иль Харькова привезли они свитки и очипки, которые, в качестве воспоминания, хранились на дне сундуков. Теперь их вынули и надели. Вот и все.

Плавно катится „обновленная деревня“, утопающая в золоте колосьев. Она везет чудо-овощи: бураки с голову, тыквы в человеческий рост, гигантские огурцы и помидоры... Сопровождающий „деревню“ крестьянин — самый настоящий крестьянин-выдвиженец. А рабочий, махающий шапкой с фургона „Машиностроение“ и кричащий „ни одного прогульщика на заводах“, — самый обычный рабочий, который сегодня участник карнавала, а завтра с гудком станет у станка...

Гремит музыка... Пионеры бросают с фургонов в толпу лозунги о пятилетке... Играючи, проходит кавалерия... Тяжело лязгают броневики... и все это перекатывается

с площади на площадь и тянет за собой разноцветную вереницу зрителей. Карнавал, задуманный в широком масштабе, удался»<sup>33</sup>.

К сожалению, в воспоминаниях Б. Н. Глан нет рассказа именно об этом карнавале, хотя есть упоминание о других (1930, 1934 и 1935 годов). То же и в хрестоматийной книге О. В. Цехновицера, который отмечает: «После массовых празднеств и постановок, охвативших почти весь Союз в дни десятилетия Октября, наступил как бы временный перерыв. Лишь накануне майских дней 1929 года, в связи с пасхальной антирелигиозной пропагандой, в Ленинграде у здания биржи и на прилегающей к ней площади снова было развернуто массовое зрелище»<sup>34</sup>. О карнавале 1929 года в Москве нет ни строчки, как и о карнавале, посвященном промкооперации, летом 1928 года в Москве.

Хранящаяся в архиве фотосессия является прекрасной иллюстрацией смеховой карнавальной культуры в СССР 1920–1930-х годов<sup>35</sup>. Незатейливые, на первый взгляд, ростовые куклы на 45 грузовиках должны были производить впечатление на москвичей. Повседневность столичных жителей и гостей города в 1929 году была в том числе и такой. Данные изображения также дополняют историю ВХУТЕМАСа (ВХУТЕИНа), студенты которого принимали участие в создании московских карнавальных шествий, на практике реализуя художественное образование.

<sup>1</sup> Ныне — Некрасовский район Ярославской области.

<sup>2</sup> Художники народов СССР. Библиографический словарь: в 6 т. М., 1970. Т. 1. С. 260.

<sup>3</sup> Григорий Базурин: [документы живописца, графика, театрального художника в Государственном архиве Российской Федерации] / сост. Н. С. Зелов. М., 2022. С. 5.

<sup>4</sup> ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 1. Д. 273.

<sup>5</sup> Там же. Д. 266.

<sup>6</sup> Григорий Базурин. Документы живописца... С. 7.

<sup>7</sup> ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 1. Д. 263.

<sup>8</sup> Н. С. Зелов отмечал, что данные материалы были переданы самим художником в архив (см.: Григорий Базурин: [документы живописца...]. С. 47).

<sup>9</sup> ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 1. Д. 275.

<sup>10</sup> Иосиф Клеменс Пилсудский (1867–1935) — первый глава Польской Республики, существовавшей в 1918–1939 годах.

<sup>11</sup> ВЦСПС — Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов (1918–1990).

<sup>12</sup> Максим Максимович Литвинов (1876–1951) — советский дипломат и политический деятель, заместитель народного комиссара по иностранным делам СССР, народный комиссар по иностранным делам СССР.

<sup>13</sup> Михаил Куренков — упоминается в воспоминаниях, видимо сокурсник.

<sup>14</sup> Григорий Базурин: [документы живописца...]. С. 95.

<sup>15</sup> ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 1. Д. 275. Л. 1.

<sup>16</sup> Там же. Л. 2, 6, 8–14.

<sup>17</sup> Открывается вход в Парк культуры и отдыха // Рабочая Москва. 1928 (11 августа). № 185 (1795).

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Парк культуры и отдыха открылся // Вечерняя Москва. 1928 (13 августа). № 186 (1896).

<sup>20</sup> Уроки первого дня // Там же. 1928 (14 августа). № 187 (1897).

<sup>21</sup> Открылся парк культуры и отдыха // Рабочая Москва. 1928 (14 августа). № 187 (1797).

<sup>22</sup> Лебедев В. «А я иду, шагаю по Москве» (размышления на прогулке) // Вместе. Журнал русской диаспоры в Словакии. 2021. № 2. С. 19–21.

<sup>23</sup> Беседа с Б. Н. Глан, записанная 18 декабря 1980 года. URL: <https://oralhistory.ru/talks/orh-781-782> (дата обращения: 01.03.2024).

<sup>24</sup> ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 17. Д. 268. Л. 1, 2.

<sup>25</sup> В этом нет противоречия, поскольку открытия сезона в ЦПКИО были ежегодными.

<sup>26</sup> ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 17. Д. 268. Л. 2.

<sup>27</sup> Там же. Л. 1.

<sup>28</sup> Там же. Д. 259. Л. 12–20.

<sup>29</sup> Там же. Л. 21.

<sup>30</sup> Карнавал // Вечерняя Москва. 1929 (10 июня). № 130 (1642).

<sup>31</sup> ГА РФ. Ф. р-9577. Оп. 17. Д. 259. Л. 10.

<sup>32</sup> Карл Цергибель (Karl Friedrich Zoergiebel; 1878–1961) возглавлял полицию Берлина во время Кровавого мая 1929 года.

<sup>33</sup> Карнавал // Вечерняя Москва. 1929 (10 июня). № 130 (1642).

<sup>34</sup> Цехновицер О. В. Празднества революции. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1931. С. 30.

<sup>35</sup> См.: Кустова Э. М. Советский праздник 1920-х годов в поисках масс и зрелищ // Неприкосновенный запас. 2015. № 3 (101). С. 57–77; Алпатов С. В. Мотивы и образы народной смеховой культуры в топике советского карнавала 1920–1930-х гг. // Смех и юмор в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2021. С. 223–248; Зеверт Д. Советский карнавал: от политического шествия до «праздника для народа» // Вестник РГГУ. Серия «Политология. История. Международные отношения». 2016. № 4. С. 118–125.



А. Л. Чукина

## Живопись, скульптура и танец в фотографиях художников из собрания Московского музея современного искусства

Коллекция «Фотография» Московского музея современного искусства на сегодняшний день насчитывает около 1300 единиц хранения основного фонда и порядка 450 единиц — научно-вспомогательного и экспериментального. Основопологающим принципом комплектования коллекции является собирание художественной фотографии XX–XXI веков, работ мастеров, которые используют фотографию как медиа своего творческого высказывания. И поскольку художники почти всегда находятся в диалоге с предшественниками и современниками, то редкий автор не обращается к творчеству коллег в своем искусстве. Пожалуй, две трети всех представленных в коллекции работ так или иначе связано с произведениями других авторов.

Творчество художника Андрея Чежина, создавшего серию «Кнопка и модернизм» и продолжающего над ней работать, заслуживает отдельного монографического исследования. Этот диалог-антология всего искусства XX века длится уже несколько десятилетий. Чежин не только художник-концептуалист, мастер художественной аналоговой печати фотографий, но и создатель личного музея современного искусства «Музей канцелярской кнопки» в арт-центре «Пушкинская-10» в Санкт-Петербурге<sup>1</sup>, где он живет и работает. В собрании Московского музея современного искусства хранится 101 отпечаток из авторской серии, над которой Чежин начал работать еще в конце 1990-х годов. Летом 2023 года в центре визуальной культуры Béton прошла выставка «Кнопка зрения Андрея Чежина», на которой были представлены новые 50 работ из этой серии. Хотелось бы обратить внимание на то, что автор часто выступает не только как фотограф, автор концепции произведения, но и как художник и скульптор, который сам создает объекты своей съемки. Ему удается выявить главное в творчестве определенного мастера, который уже вошел в историю искусства, и создать собственное произведение на основе культуры восприятия зрителем образов этого художника. Через призму всего одного предмета — кнопки — Чежин обыгрывает целые пласты и явления в искусстве XX века. Новые образы оказываются узнаваемыми, характерными, объединяющими двух или нескольких художников в рамках одного фотоотпечатка. Как последовательный исследователь, Андрей Чежин не пропускает ни одного значимого имени в искусстве, работая как с отечественными, так и зарубежными авторами, в том числе привлекая внимание публики к творчеству фигур, которым он делает свои оммажи.

Можно с уверенностью сказать, что кнопка будет ассоциироваться с именем Андрея Чежина — так много он сделал для увековечивания этого обыденного канцелярского предмета. Он много рассуждает о форме кнопки как о плоской геометрической фигуре — с треугольником, вписанным в круг, — и как об объемной форме, лаконичной и законченной. Обратим внимание на наиболее выразительные скульптурные произведения автора, созданные на тему кнопки и искусства предшественников. Например, гипсовая кнопка, сделанная для фотографии «Посвящение

Жану Дюбюффе / Hommage à Jean Dubuffet», основоположнику ар-брют — «грубого искусства» (или «сырого»), принципиально близкого к живописи детей, самоучек, душевнобольных, не признающего общепринятых эстетических норм и использующего любые подручные материалы<sup>2</sup>. Нарочито небрежная поверхность скульптурного произведения отсылает именно к самому явлению ар-брют, а раскрашенная черными контурными линиями форма напоминает крупную белую скульптуру Дюбюффе, который чаще обращался к абстракции и сюрреализму в своем творчестве.

Странная конструкция для произведения «Посвящение Альберто Джакометти / Hommage à Alberto Giacometti», выстроенная из геометрических форм, созданных из кнопок, очевидным образом отсылает зрителя к ранней сюрреалистической работе художника «Подвешенный шар» 1932 года. Чежин очень точно повторил геометрические формы Джакометти в кнопочной технике и других материалах и даже создал ощущение неустойчивости всей конструкции, какое могут произвести «подвески» Джакометти.

Живописное искусство тоже широко представлено в серии: здесь и чисто абстрактные композиции, посвященные Василию Кандинскому, и оптическое искусство, как, например, «Посвящение Вазарели». Особый интерес в творчестве Андрея Чежина вызывает «Черный квадрат» Казимира Малевича и его супрематические поиски в целом. На фоне черного квадрата еле заметен силуэт кнопки, который напоминает ранние геометрические построения Малевича.

Тема супрематизма волновала и других авторов второй половины XX века, чьи работы находятся в собрании Московского музея современного искусства. Франциско Инфанте раскладывал похожие геометрические композиции на снегу, вовлекая природу и реальное пространство в свое искусство. В коллекции музея находятся две фотографии из серии «Супрематические игры». Пожалуй, он один из первых, если не единственный, из отечественных художников, кто выстраивал свои инсталляции в декорациях реального ландшафта, принципиально не пользовался компьютерными технологиями, создавая одновременно и картинку, и объемно-пространственное произведение, и событие во времени.

Хрестоматийные композиции Казимира Малевича вдохновили молодых художников из группы «Синие носы» на создание несколько хулиганской серии «Кухонный супрематизм», где вместо безупречно выверенных геометрических форм изображены тарелки с выложенными на них хлебом и колбасой. Серия была придумана Вячеславом Мизиным в 2004–2005 годах как пародия на полотна Казимира Малевича и художников его круга, символизируя тезис о том, что «авангард стал кормушкой»<sup>3</sup> для галеристов и кураторов, и выставлялась аналогично первой персональной выставке Малевича. Идею продолжил Тимофей Парщиков, создав тотальную инсталляцию из 21 фотографии планов эвакуации, напечатанных на холстах.

Пропорции холстов и принцип развески строго повторяют первую выставку работ Малевича «0.10» 1915 года. Ее столетие автор посвятил свой проект *The Great Escape*, название которого на русский язык можно перевести и как «Великий побег», и как «Большой исход». Возможно, есть и другие варианты и смыслы. Пространственная инсталляция — один из главных жанров в современном искусстве, поэтому Парщиков в этом произведении постарался объединить идеи Малевича с тем, что происходило в течение ста лет после него. Планы эвакуации как обязательный атрибут любого общественного пространства были выбраны тоже не случайно, художник рассматривает их как абстрактное искусство нашего времени в широком смысле.

Отдельного интереса заслуживает тема фотографии скульптуры и скульптуры в фотографии. Мало кому из художников удавалось справиться с переносом на плоскость впечатления, которое производят объемные композиции, поэтому на стыке образовался новый подвид искусства, где свет, тени, взаимодействие форм имеют огромное значение. Но современные художники пошли дальше и часто снимают скульптуру не как произведение искусства, а как часть своих концептуальных проектов, подчеркивая творческую индивидуальность.

Например, Игорь Мухин на протяжении многих лет продолжает работать над проектом «Памятники», посвященном советской городской скульптуре и оставшимся от нее артефактам. В собрании Московского музея современного искусства хранится всего пять фотографий из этой большой серии, но и они достаточно выразительно демонстрируют общий подход автора: это и неожиданные ракурсы, и стремление подчеркнуть дешевизну материалов, из которых сделаны многие памятники, что привело к их быстрому разрушению. Важен и общий политический контекст, который интересует автора во многих проектах.

«Фотопроект Игоря Мухина „Пустые места“ отличается тем, что посвящен прежде всего провинциальным памятникам, не организованным иерархически. Фотографируются анонимные памятники: вратарь, горнист, пионерка со знаменем, уменьшенные провинциальные Ленины, копии известных работ... средние образцы советской пластики, часто сделанные из гипса и поэтому подверженные быстрому распаду...»

Субъектом этой фотосеквенции является распад, который уже начался. Ему трудно что-либо противопоставить, тем более что распадающееся не имеет музейной ценности, не наделяется особым символическим значением... Исключительную важность в работе фотографа приобретает ракурс: то гигантская деталь снимается с близкого расстояния на фоне дома или человеческой фигуры, чтобы подчеркнуть эпические размеры памятника; то исчезновение скульптуры фиксируется тем, что то же место через некоторое время фотографируется приблизительно с того же расстояния... то, напротив, внимание привлекается к скромному советскому ландшафту, на фоне которого исчезает, теряется какой-нибудь известный патетический символ...»<sup>4</sup>

Еще более сложный концептуальный проект создал Гриша Брускин, в собрании музея находится 36 фотографий его авторства. Полиптих «Сумерки богов» представляет собой фотодокументацию «археологических раскопок», которые автор оформил как художественный проект. Брускин закопал в землю 33 бронзовые скульптуры, изображающие героев его знаменитой картины «Фундаментальный лексикон». Это полотно, сделавшее автора героем московского аукциона Sotheby's в 1988 году, является словарем советских архетипов и символов в картинках. Каждый персонаж картины для автора — архетип

идеологического советского мифа: пионер, рабочий, врач, заключенный, больной, военный. Для того чтобы на бронзе проступила патина, скульптуры на три года были закопаны в землю и покрыты морской солью для скорейшего старения. Вот как пишет о проекте автор: «И я подумал: будущее — непрожитое настоящее. Надо бы украсть раскрывшуюся перед моим взором величественную картину и показать моим современникам. Для этого я взял героев „Фундаментального лексикона“ и эмблемы советской цивилизации. Количеством тридцать три. По числу букв русского алфавита и был создан мир. Вылепил их в натуральную величину. Затем разрушил вылепленные скульптуры. Собрал заново из обломков. Отлил в бронзе. Закопал в Тоскане. Выкопал через несколько лет. И получил естественную патину...»<sup>5</sup> В землю ушла лишь малая часть персонажей этого живописного произведения — пионеры, мавзолей, доктор с плаката в поликлинике. Откопав статуи в ноябре 2009 года, специально нанятые художником итальянские археологи-металловеды провели молекулярную экспертизу, подтвердив подлинность патины. Италия была выбрана художником для этой акции по той причине, что ему хотелось объединить в ее земле обломки всех трех великих империй — Римской, Византийской и той, которую можно назвать «Москва — Третий Рим» в варианте СССР. На снимках откопанные, «найденные» герои смотрятся как маски, проступающие на поверхность сквозь грязь, и кажутся совершенно невременными.

Похожая тема советской скульптуры как продолжения империи, а значит, и интереса к античности и классике обыграна в графической серии Тимура Новикова «Утраченные идеалы счастливого детства». Серия графических листов создана Тимуром Новиковым по воспоминаниям об ощущении идеального мира для детей в советских пионерских лагерях. В основу отпечатков легли фотографии скульптур пионеров, сделанных в разное время и украшавших территории этих лагерей. Образы



А. С. Чежин. Посвящение Жану Дюбуффе / *Hommage à Jean Dubuffet*. Из серии «Кнопка и модернизм». 2008. Фотобумага, фотопечать (ручная), тонирование (химическое). 50 × 47. ММСИ КП-4223. © Московский музей современного искусства





И. В. Мухин. Скульптура волейболиста. Алушта. 1991. Проект «В поисках монументальной пропаганды» (1991–1995). Фотобумага, желатиносеребряная фотопечать (ручная). 23,3 × 30. ММСИ КП-6552. © Московский музей современного искусства

пионеров представлены на фоне декоративных барочных орнаментальных рам, архитектурных элементов: знаменосцы, барабанщики, горнисты, мальчики с самолетом и ракетой. Советская скульптура напоминает классические образы античных героев и дополнительно «героизирована» с помощью оформления и особенностей печати на ризографе. Формально серия относится к графической коллекции музея, но для современного материала эти рамки стираются. Фотографию используют авторы, работающие в самых разных видах искусства, и не всегда ей отводится главенствующая роль.

Еще два автора — Анатолий Осмоловский и Дмитрий Пригов — обратились к изображению скульптуры в фотографии. Хотя им приписывается авторство снимков, это опять же фотодокументация их художественных акций. Оба мастера являются еще и поэтами, прозаиками, теоретиками, скульпторами, концептуалистами. В своих проектах они представили себя в диалоге с писателями и поэтами прошлого. Анатолий Осмоловский залез на памятник Владимиру Маяковскому, а Дмитрий Пригов скромно встал около памятников известным литераторам, но зато совместно с автором фотографий Викентием Нилиным напечатал эти кадры на алюминиевых листах и вставил их в деревянные рамы наподобие корыт. На всех снимках скульптурные памятники играют второстепенную роль, подчеркивается важность самой акции — художники стремятся войти в историю наравне со своими кумирами. Пригов сознательно надел наполеоновскую шляпу и встал рядом с подписью — сами памятники не видны, только подиумы с надписями, как если бы он занял место этого памятника. Статуя Маяковского тоже видна фрагментарно.

«Художник [Осмоловский] возвращает исторический смысл деградировавшему пространству памяти, увенчанному статуей Маяковского. Свой перформанс он называет „Путешествие Нецезюдика в страну Бробдингнегов“, легендарных великанов в романе Свифта. Художник совершает свое восхождение от лица Нецезюдика, выдуманного им персонажа, имя которого на первом искусственном языке волапюк означает „лишний“»<sup>6</sup>.

Продолжая разговор о синтезе искусств в фотографии в широком смысле слова, хочется рассмотреть тему танца и балета в материалах из собрания Московского музея современного искусства. Нам всем хорошо известна традиция, берущая начало в 1910–1920-х годах, съемки артистов балета и Русских сезонов в частности: это всегда черно-белое изображение, сделанное обычно в студийных условиях с условным задником и почти всегда в костюмах и балетных позах. На протяжении XX века фотохудожники обращались к портретированию артистов балета крупным планом. Документация самих спектаклей стала доступна позже, с развитием фототехники, но все же снимки не могли полностью передать ощущение, возникающее у зрителей во время танца, пока не появилась видеотехника. Но даже видеосъемки художникам, работающим с фотографией, показалось мало. Им захотелось создать собственные произведения, основанные на эмоциях, возникших при просмотре балетных спектаклей.

Рассмотрим произведения авторов, чьи произведения хранятся в коллекции «Фотография» Московского музея современного искусства. Речь идет о Валентине Самарине, Серже Головаче и Сергее Сапожникове. Каждый из художников в уникальной авторской манере переосмыслил



балетные постановки или образ балерин и танцовщиков. Получившийся результат выделяет их творчество из ряда ординарной документальной съемки.

Еще один петербургский художник, Валентин Самарин, огромную часть своего творчества посвятил съемкам и преобразованиям темы балета. На протяжении нескольких десятилетий у него была возможность жить и работать в Париже, он снимал спектакли знаменитых мировых хореографов, постановки Мориса Бежара, Пины Бауш, Антона Адасинского, Филиппа Талляра, Леонида Якобсона, Бориса Эйфмана и др. Основной объем коллекции фотографий автора в собрании Московского музея современного искусства, составляют съемки балетов Бориса Эйфмана и Леонида Якобсона. Художнику удалось при помощи своей авторской техники «санки-принт» создать абстрактные динамические композиции, узнаваемые, уникальные, «метафизические».

«Валентину Самарину важно создать-изобрести формулу пространственного вечного движения/свечения, формулу изменения пространств в квантовой локальности, вечного перемещения, смещения. Вместить шум и звуки вселенных, пространств, физических тел, метафизических проявлений, трансцендентных метаморфоз, приблизить прекрасное как чистую категорию астрального и реального, вывести космогоническую единичность целого. В его работах уложено ощущение жизни как плотной материи, воздушного пространства как скопления следов движения всего и вся, частиц, тел, материй, энергий, силовых полей, известных и неизвестных науке. Именно поэтому в его работах есть место человеку, не фантому. Это и материализация чувственных идей (сродни Калиостро), и ноосфера Вернадского, и многомерность аур, и мистицизм движения — танца, шаманского, пифийского...»<sup>7</sup>

Сержа Головача тоже главным образом интересовал эффект фотографии, передающий ощущение динамики, впечатления от движения танцовщиков. Но в отличие от Валентина Самарина он использовал не химическое тонирование и наложение нескольких кадров, а съемку при длинной выдержке. Результат получался в каком-то смысле похожий — некая абстрактная монохромная картина, напоминающая облако и запечатленное движение в прямом смысле. Все шесть работ, которые находятся в собрании Московского музея современного искусства, — это съемки

балетных постановок Русского камерного балета «Москва», например балета «Взлом» (современная труппа, 2003 год, режиссер Пол Нортон).

«Хореограф предложил российским танцовщикам современную хореографию настоящего европейского уровня, и те не просто выполнили задачу, но привнесли в постановку собственную виртуозность и страстность. Сложный, невероятно эффектно выстроенный художественный мир „Взлома“ сложен из городских, индустриальных шумов, замкнутости и агрессивности людей, из их одиночества и неустроенности»<sup>8</sup>. Роман Андрейкин был удостоен «Золотой маски» в 2002 году за главную мужскую роль в этом балете»<sup>9</sup>.

Художнику вполне удалось создать абстрактные произведения на своих фотографиях; оба автора, запечатлевшие балетные постановки, сумели передать атмосферу, ощущение зрителя, настроение спектакля, а не просто воспроизвести позы танцовщиков и общие картины балетного спектакля.

Сергей Сапожников на своих фотографиях апеллирует одновременно к самым «современным» видам живописного и танцевального искусства — абстракции и брейк-дансу. Общность подхода художников-абстракционистов и Сапожникова отметила Елена Яичникова: «Кажется, что человеческие фигуры, различные предметы и материалы, которые можно увидеть в работах художника, значимы для него не сами по себе, а как необходимые элементы общей композиции, складывающейся из динамических линий, фигур, света, колористических пятен, контрастов и поверхностей. Такой подход сближает фотографию с живущей по сходным законам живописью, и в случае Сергея Сапожникова скорее в ее абстрактном варианте. Наиболее очевидно это в тех работах художника, где человеческие фигуры, предметы и пейзаж сплетаются в неразличимую на первый взгляд красочную массу, или в тех, где материалы с различной фактурой и цветные пласти смещают друг друга на плоскости фотографии, как в слоеном пироге. Нетрудно заметить, что Сапожников отдает предпочтение нарочито сложным и многослойным композициям. В них не сразу удастся опознать знакомые предметы, различить человеческую фигуру и происходящее вокруг, и очень часто первое впечатление от этих работ именно эстетического свойства: воспринимаются цвета,



С. М. Головач. № 10. Из серии «Траектории движений. Балет „Москва“». 2003. Тираж 2/5. Бумага хлопковая, печать. 29,7 × 38,5. ММСИ КП-5042/7. © Московский музей современного искусства

линии, формы»<sup>10</sup>. Но статичные композиции Сапожникова часто являются и документациями танцевальных перформансов, которые художник проводит целенаправленно в неких декорациях, будь то интерьеры, чаще всего самые неожиданные, или на открытом воздухе. И в движениях танцоров ему хочется запечатлеть максимально «противоестественные» позы, самые смелые или странные ракурсы, самые хаотичные, неудобные, вызывающие и небанальные сочетания композиции, цветовых и световых пятен. Художнику интересно раздвигать рамки привычных представлений и одновременно быть в диалоге со своими кумирами — Джеффом Уоллом, Пабло Пикассо, Валерием Кошляковым, а также Тинторетто, Караваджо и даже Рембрандтом: «Его отношение к свету сыграло для меня большую роль — я часто использую искусственный свет по принципам, позволяющим вернуться к классическому ощущению вселенной и формы»<sup>11</sup>.

В разговоре о танце в фотографии важно обратить внимание на уникальный подход Сергея Сапожникова, который выступал еще и в качестве хореографа, тренера и продюсера своих проектов. Об этом можно судить, читая воспоминания одного из танцоров, участника проекта Dance 2015–2017 годов, ставшего основой одноименной выставки в 2018 году:

«Как и многие виды танца, брейкинг начался с музыки: не было правильных и неправильных движений, а были вечеринки, на которых люди собирались в круг и, танцуя, старались удивить друг друга всевозможными выкрутасами...

На первых этапах работать над проектом было трудно: я не знал, как вписать мой опыт в новый контекст, как адаптировать свой брейкинг под новые задачи. На первых этапах мы решили работать с „фризами“ — характерными для брейк-данса позами. Сергей видел в этом возможность поймать на снимке нечто застывшее, открывающееся на пике моих возможностей...

Он предлагал идеи, локации и ситуации, а я испытывал себя в них. <...> ...это был потрясающий опыт, полный проб и ошибок, открытий и наблюдений»<sup>12</sup>.

В заключение хотелось бы привести еще одну важную цитату, посвященную пути, который прошло искусство фотографии в контексте взаимоотношений с искусством прошлого с 1976 года по 2020-е: «В 1976 году Франциско Инфанте поместил в пространство природы созданные из зеркальной пленки геометрические объекты, назвав этот акт вторжения искусства в реальность „артефактом“.

И обнаружил, что отобразившее природу зеркало „не удваивает мир, а делает его изменившимся“. „Артефакты“ Инфанте кажутся фантастическими картинами необычных явлений, в которых природа и искусственный объект дополняют друг друга. „Картины“ Сапожникова носят совсем иной характер — если Инфанте преобразует реальность, следуя идее постижения гармонии, на которой базируются законы построения мироздания, то Сапожников как будто подчиняется стихийности современного состояния мира, воспроизводит или воссоздает хаос бытия. <...> В основе большинства „проектных фотографий“ Сергея Сапожникова — природные ландшафты или специально созданные конструкции. Камера фиксирует действия перформеров, которые становятся частью эклектичного организма, подчас балансирующего между фигуративностью и абстракцией. За кажущейся случайностью, „испорченностью“ кадра скрывается тщательно продуманная структура, а напряженность, неустойчивость композиций отсылает к динамике барочных картин. В творчестве Франциско Инфанте и Сергея Сапожникова как будто отразились две эпохи: время, когда художник, наследуя идеям русского авангарда, искал пути преобразования мира, и современность, „данная нам в ощущении“, главной составляющей которой является непрерывная и неконтролируемая подвижность реальности. Значение экспериментов Сапожникова состоит в создании созвучного настоящему состоянию человечества нового гибридного вида искусства, соединяющего перформанс, инсталляцию и фотографию, которая выполняет роль совершенного инструмента, не просто фиксирующего результат, но придающего ему новые качества — картины, технология изготовления которой свидетельствует о достоверности образа, а композиция — о невозможности его удержать»<sup>13</sup>.

Таким образом, разговор о взаимодействии фотографии с живописью, скульптурой и танцем неизбежно выходит за узкие рамки определенных привычных границ видов искусств, поскольку для современного материала они иногда просто стираются. Авторы часто сознательно работают сразу в нескольких жанрах и техниках, беспрепятственно расширяя возможности зрительского восприятия. Важны и исторические аналогии, и визуальные ассоциации, и тематическая актуальность, и оригинальность идеи, и качество самого отпечатка как уникального арт-объекта или пространственной инсталляции. Безусловно, перечисленные художники преуспели в создании произведений современного искусства в диалоге с предшественниками.

<sup>1</sup> Чмырева И. Ю. Лексикон русской фотографии XX–XXI веков: сборник статей и очерков. М., 2022. С. 877.

<sup>2</sup> URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дюбуяффе,\\_Жан](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дюбуяффе,_Жан) (дата обращения: 10.11.2023).

<sup>3</sup> URL: <https://news.rambler.ru/other/42648955-kuhonny-suprematizm-v-tretyakovke-vystavyat-fotografii-buterbrodov/> (дата обращения: 25.03.2024).

<sup>4</sup> Рыклин М. Память статуй // Игорь Мухин. В поиске ментальной пропаганды. М., 2018.

<sup>5</sup> Гриша Брускин. Коллекция археолога: каталог. М., 2013. С. 115.

<sup>6</sup> URL: <https://vladey.net/ru/artwork/6289> (дата обращения: 10.11.2023).

<sup>7</sup> Шейнина М. Пространство световых перемещений // Валентин Самарин. Пространства световых перемещений. Квантовые

преобразования в классических пространствах. Серебряная фотография SANKI и живопись: альбом. СПб., 2011. С. 14–16.

<sup>8</sup> URL: [https://www.goldenmask.ru/proj\\_17.html](https://www.goldenmask.ru/proj_17.html) (дата обращения: 10.11.2023).

<sup>9</sup> URL: [https://www.goldenmask.ru/fest\\_8\\_73.html](https://www.goldenmask.ru/fest_8_73.html) (дата обращения: 10.11.2023).

<sup>10</sup> Яичникова Е. Круговорот вещей в природе // Sergey Sapozhnikov. Total Picture / ed. by F. Bonami. Milano, 2014. P. 56.

<sup>11</sup> О фотографии и чуде. Беседа с Сергеем Братковым // Сергей Сапожников: альбом. Venezia, 2012. P. 39.

<sup>12</sup> Кислов А. О проекте Dance // Сергей Сапожников. Dance («Танец»). М., 2018. С. 113–115.

<sup>13</sup> Горлова И. Вступительная статья // Сергей Сапожников: каталог выставки, Москва, 28 января — 31 марта 2020 года. М., 2020. С. 4.

К. В. Авелев

### Последний мирискусник Ленинграда — забытый фотограф В. В. Пресняков

На рубеже 1920–1930-х годов в жанре городской фотооткрытки эрмитажный фотограф Владимир Пресняков возвышался, как Пиранези на руинах гравированного Рима. Но после ареста в 1934 году и расстрела в 1937-м предан полному забвению, как большинство репрессированных сограждан. Блокада, проредившая ленинградцев, и неблагоприятное советское время почти стерли его из памяти. Остались только фамилия и инициалы: «С фото В. В. Преснякова». И то не везде: открытки Государственного издательства (далее — ГИЗ) почти все безымянны.

В архиве Государственного Эрмитажа хранится «Дело В. В. Преснякова. На 74 листах»<sup>1</sup>. Первый же документ проливает свет на главные взаимосвязи в судьбе фотографа — рекомендательная записка Ф. Ф. Нотгафта<sup>2</sup> на бланке «Ленгиза» от 8 апреля 1926 года: «Дорогой Марк Дмитриевич<sup>3</sup>, податель сего мой сослуживец по Сенату Пресняков. Вы его, кажется, знаете. Он великолепный фотограф. Потолкните с ним, может быть, он подойдет для должности, о которой Вы только <...> говорили. Крепко жму руку. Всегда Ваш Ф. Нотгафт»<sup>4</sup>.

Оказывается, Нотгафт и Пресняков знали друг друга чуть ли не со студенческой скамьи — оба выпускники юридического факультета Петербургского университета. Это знакомство проясняет и стремительный взлет талантливого фотографа, и истоки его мирискуснического видения. Нотгафт издавна собирал художников этого направления,

а после революции работал в издательствах, которые печатали Преснякова. В рукописном заявлении директору Государственного Эрмитажа в апреле 1926 года Пресняков просит «предоставить место штатного фотографа» и сообщает: «Фотографический стаж — 25 лет экспериментальной работы и 2 года профессиональной. Работаю в ряде издательств и учреждений»<sup>5</sup>. Принят 16 мая 1926 года.

В конце 1924 года Комитет популяризации художественных изданий (далее — КПХИ), последний осколок уходящей эпохи мирискусников, возобновил выпуск фотооткрыток с видами города, прерванный Гражданской войной. Фотографом пригласили Преснякова. Вероятно, его знакомство с Комитетом также не обошлось без участия Нотгафта, бывшего в те годы и деятельным участником КПХИ, и секретарем «Мира искусства».

Неизвестно, был ли Пресняков лично знаком с художниками этого круга, но влияние испытывал: сюжетам фотографа присущи мирискуснический ретроспективизм и характерное любование старыми камнями. К этому времени в издательстве уже вышли два градообразующих манифеста объединения — «Медный всадник» с рисунками А. Н. Бенуа и «Петербург в 1921 году» в литографиях М. В. Добужинского. Снимки Преснякова, пронизанные духом бывшей столицы, продолжили графическую эстетику «Мира искусства» в новом медиа — фотографии. Цитируемые десятки лет спустя, они перекинули мост



В. В. Пресняков. Ленинград. Вид на набережную Красного Флота с крыши Дворца Искусств (б. Зимний). ГИЗ № 54. 1929. Почтовая открытка. 10,5 × 15.  
© Из коллекции К. В. Авелева





В. В. Пресняков. Ленинград. Площадь Урицкого (вид с Дворца Искусств). ГИЗ № 10. 1929. Почтовая открытка. 10,5 × 15.  
© Из коллекции К. В. Авелева

от старого Петербурга к новому ленинградскому мифу 1960-х. Это был последний всполох Серебряного века перед грозой 30-х годов.

В 1927 году Пресняков снял знаменитую серию видов города сквозь статуи парапета на крыше Зимнего дворца. Изыщно, как энтомолог бабочку, поймал гений места среди барочных форм и ракурсов Невы. Благодаря ему эрмитажные изваяния стали нашими *genius loci*. Многократно цитируемые, со временем превратились в ленинградский канон, вместе с ангелами Дворцовой площади и Петропавловской крепости.

Фотосъемка серии, скорее всего, сделана летом 1927 года. В это же время в Ленинграде Сергей Эйзенштейн с размахом снимал юбилейный «Октябрь». Вероятно, Пресняков, как штатный фотограф музея, оказался на крыше дворца вместе со съемочной группой фильма. В ленте революционные матросы крадутся по крыше Зимнего вдоль того же парапета со статуями. Кто кому подсказал эффектный ракурс? Теперь можно только гадать. Но открытки с фото Преснякова были напечатаны еще в 1927 году, а картина Эйзенштейна вышла в прокат уже в 1928 году.

9 декабря 1927 года Пресняков пишет докладную записку на имя директора Эрмитажа, где обосновывает необходимость создания в музее профессионального фотокабинета из «павильона и двух фотолабораторий» вместо убогого чулана «где-то между уборной и прихожей»<sup>6</sup>. Вероятно, этот документ можно считать отправной точкой в истории современной фотослужбы Эрмитажа.

Вслед за эрмитажной сюитой Пресняков делает съемку с балюстрады Исаакиевского собора. По-видимому, это случилось ранней осенью 1927 года, когда в городе еще

не опала листва, а трубы уже дымят. Исаакиевский собор выше Зимнего дворца, и панорама получилась глубже эрмитажной — город как на ладони, и все так же на фоне ангелов, наших *genius loci*.

Комитет популяризации художественных изданий успел напечатать только один сюжет из новой серии с крыши Исаакия. Это была последняя карточка издательства. В апреле 1928 года КПХИ лишили права издавать открытки, а в 1930-м и вовсе ликвидировали вместе с НЭПом. За несколько лет комитет издал три десятка открыток с видами Ленинграда, и все с фото В. В. Преснякова.

С 1928 года отдельные сюжеты КПХИ продолжил печатать вновь образованный трест «Ленполиграф», открыв ими собственную серию городских видов. Вся серия была сделана по фотографиям Преснякова. Трест просуществовал до мая 1931 года и выпустил еще четыре десятка городских vedut талантливого фотографа.

В 1929 году всесоюзный ГИЗ приступил к изданию «основной» серии открыток с видами Ленинграда. За четыре года было выпущено три с лишним сотни наименований. В серию вошли многие сюжеты КПХИ, а также неизданные виды с крыши Исаакия. В первый год напечатано более сотни карточек — в большей части удалось подтвердить авторство Преснякова. Остальные по стилистике и косвенным признакам в большинстве, скорее всего, тоже принадлежат ему.

В 1929–1930 годах ГИЗ выпустил в продажу альбомы с отрывными открытками. На момент публикации выявлено шесть изданий, посвященных Ленинграду, и два — пригородам: «Детское Село» и «Фонтаны Петергофа».

Во всех альбомах количество сюжетов с подтвержденным авторством Преснякова составляет примерно половину, а в «Фонтанах Петергофа» — все. В то время художественной частью ленинградского отделения ГИЗа заведовал опытный издатель, уже упомянутый Ф. Ф. Нотгафт, высоко ценивший Преснякова. Все фотографии в альбомах выглядят стилистически однородно. Поэтому можно предположить, что все отрывные сборники сформированы полностью из фотографий В. В. Преснякова.

Сюжеты Преснякова узнаваемы по высокой точке съемки, которую фотограф использует при любой возможности, забираясь на крыши соседних зданий, а при их отсутствии оживляет пейзаж запущенностью переднего плана, вводя в композицию заросшую мостовую или кучи строительного мусора. Остатки революционной разрухи, отсылающие и к «Петербургу в 1921 году» Добужинского, и к римским руинам Пиранези, придают кадру убедительность документа. При съемке загородных дворцов на первый план выходят ветви деревьев, доводимые на типографских оттисках до серебристого лунного мерцания. Стаффаж, небрежно рассыпанный по кадру, всегда образует выверенную графическую композицию, вроде бы хаотичную, но создающую удивительную цельность, как фигурки на льду у малых голландцев. Главная, наиболее яркая находка фотографа — небесная линия города сквозь статуи на парапетах Исаакия и Эрмитажа. Эти ракурсы, цитируемые поколениями, в 1960-е годы превратились в городской символ, как разведенные мосты над Невой.

С 1 ноября 1930 года Пресняков назначен заведующим фотокабинета (расп. от 4 ноября 1930 года № 187)<sup>7</sup>, но уже 1 июля 1932 года переведен на должность консультанта фотографа (расп. от 16 июля 1932 года № 58)<sup>8</sup> с льготным графиком работы по личной «договоренности с директором»<sup>9</sup>. Неизвестно, что повлияло на почетную отставку: востребованность ли фотоиллюстратора в издательствах Ленинграда, или музейные интриги взяли верх... Надо помнить: в те годы в государственных учреждениях разворачивались чистки классово чуждых элементов.

В 1932 году ИЗОГИЗ утратил право издания открыток: закончилась эпоха типографской фото-мечцо-тинто-техники, позволявшей печатать бархатистых полутонов, как в гравюре, способом глубокой печати. Монополия на фотоиллюстрацию перешла к специально созданному всесоюзному тресту. Выпуск открыток продолжился, но уже фотоспособом на фотобумаге. «Союзфото» публиковал сюжеты Преснякова, но в меньшем количестве: за период 1932–1934 годов было издано около сотни городских видов, среди них авторства Преснякова не более десятка.

КПХИ, «Ленполиграф», ГИЗ, «Союзфото» и музейные издательства, включая Эрмитаж, выпускали обширные серии о дворцовых пригородах и музейных интерьерах по фотографиям Преснякова, но это пока недостаточно систематизированный материал.

Известны также фотопортреты, сделанные В. В. Пресняковым: писателя М. М. Зощенко (1927)<sup>10</sup> и художника Б. М. Кустодиева, а также посмертная съемка С. А. Есенина в номере гостиницы «Англетер» (1926)<sup>11</sup>, где поэта нашли повешенным. В 1928 году в ГИЗе вышла детская книжка Б. С. Житкова «Сквозь дым и пламя» с фотографиями и монтажом В. В. Преснякова и Б. В. Эндера. В 1931 и 1933 годах Пресняков, как фотоиллюстратор, оформил два путеводителя по Ленинграду.

В 1933 году «Ленизогиз» вместо открыток начинает печатать фотоальбомов «Ленинград» в виде небольших брошюр с восемью сюжетами и фотообложкой. Выявлено семь из двенадцати известных номеров. В первых семи выпусках все фото В. Преснякова, технический



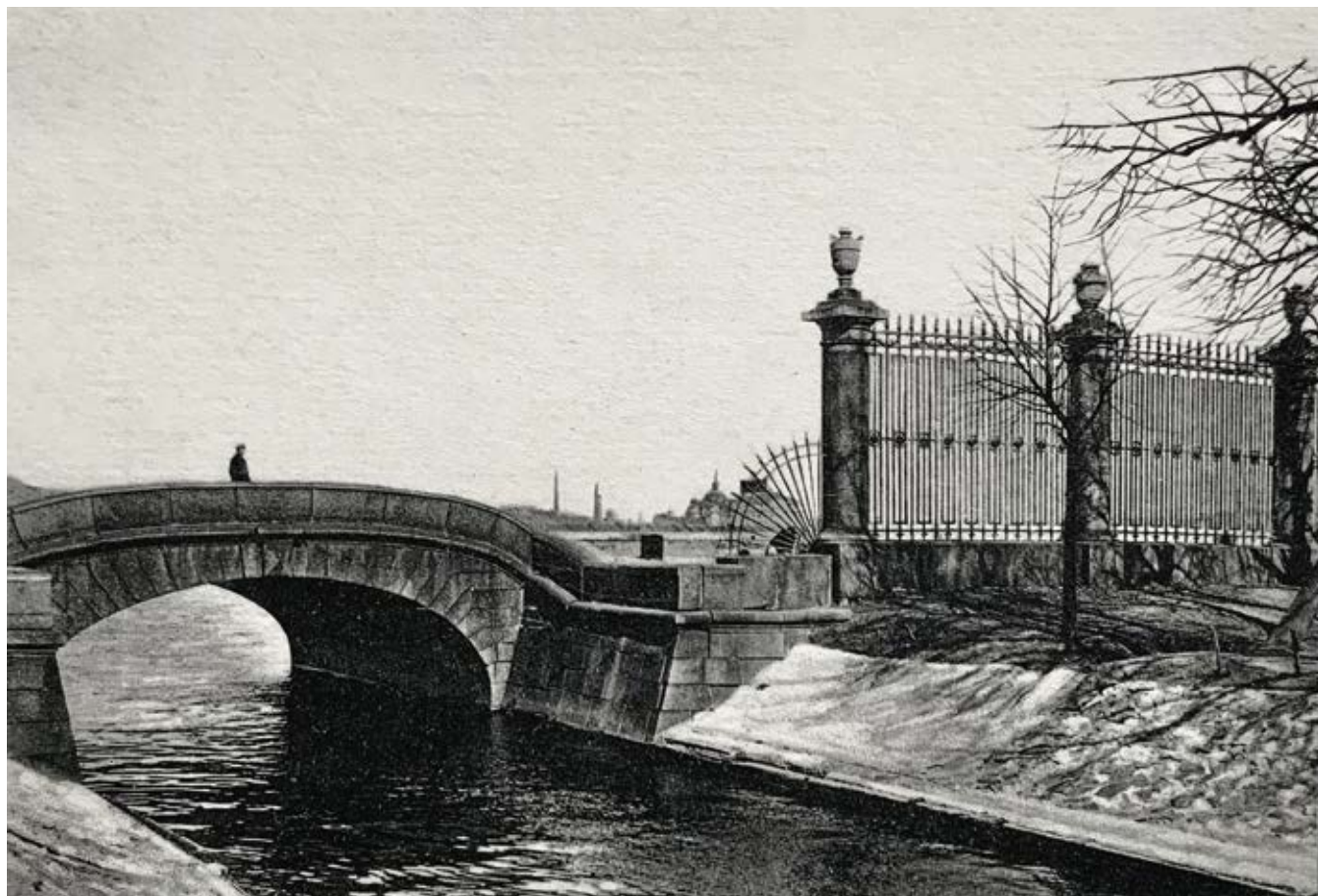
В. В. Пресняков. Ленинград. Ростральные колонны на Биржевой стрелке. Ленполиграф № 351. 1928–1929. Почтовая открытка. 10,5 × 15. © Из коллекции К. В. Авелева

редактор — Ф. Ф. Нотгафт, обложки принадлежат некому С. Иванову. Начиная с восьмого номера уходит Нотгафт, а в одиннадцатом и двенадцатом нет уже и Преснякова, остался только один загадочный С. Иванов.

12 сентября 1933 года Преснякова вынудили уволиться из Эрмитажа, «28 декабря 1934 г. арестован Особым совещанием при НКВД СССР 17 марта 1935 г. осужден как „социально опасный элемент“ на пять лет ссылки. Отбывал срок в г. Оренбурге, фотограф Оренбургстройтреста. Арестован 22 июля 1937 г. тройкой УНКВД Оренбургской обл. 25 октября 1937 г. приговорен по статье 58-1а-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян в г. Оренбурге 26 октября 1937 г. Одновременно расстреляна его жена Евдокия Георгиевна»<sup>12</sup>.

До сих пор не найден ни один фотопортрет самого Преснякова. Мы не представляем, как выглядел самый востребованный фотограф довоенного Ленинграда. Возникла красивая, пока ничем не подтвержденная гипотеза. На дальнем плане некоторых открыток «Ленинград. Верхне-Лебяжий мост и решетка Летнего сада», «Павловск. Лестница к Большому Дворцу» и двух видах Петергофа (авторство Преснякова в двух последних документально не подтверждено) появляется одинокая фигура в фуражке. Четыре открытки с похожим и, главное, одиноким персонажем в кадре — это не случайность, скорее задуманная постановка. Можно предположить, что фотограф во всех кадрах снимал себя, используя задержку затвора или привлекая помощника. Это своего рода авторская подпись на





В. В. Пресняков. Ленинград. Лебяжий канал и решетка Летнего сада. КПХИ № 29. 1926–1927. Почтовая открытка. 9 × 13,7.  
© Из коллекции К. В. Авелева

титულном листе серии. Увы, рассмотреть на них ничего, кроме фуражки и общих очертаний фигуры, невозможно. На рубеже 1920–1930-х годов Пресняков делал снимки в оранжереях Ботанического сада, это подтверждают два документа, связанных с «досадным инцидентом» в Ботаническом саду в августе 1932-го. Существует большая серия открыток «Главный Ботанический сад СССР», напечатанная фотоспособом в те же годы. Исходя из строк эрмитажных документов и, главное, художественной манеры Преснякова, можно предположить его авторство серии. Почти все кадры безлюдны, только изощренные узоры тропических растений разнообразят

фотокарточки. Однако в серии есть один сюжет, где одинокий мужчина в фуражке<sup>15</sup> фигурирует уже на переднем плане. Хочется думать, что это автор — Владимир Владимирович Пресняков.

Облик довоенного города увидел сквозь статуи на крыше Эрмитажа и зафиксировал на открытке, главном медиа тех лет, всего один человек. Им сняты почти все серии для главных издательств Ленинграда. После войны найденные им образы множилось и в «оттепель» расцвели романтикой белых ночей. Свежий взгляд на старые камни всколыхнул застывший в годы террора петербургский миф, когда-то придуманный мирискусниками.

<sup>1</sup> Архив Государственного Эрмитажа (АГЭ). Ф. 1. Оп. 13. Д. 685.

<sup>2</sup> Федор Федорович Нотгафт (1886–1942) — эстет, юрист, сотрудник Эрмитажа. Выпускник Петербургского университета. В 1922 году основал издательство «Аквилон», где вышли главные «Белые ночи» с рисунками М. В. Добужинского. С 1925 года секретарь «Мира искусства» и член Комитета популяризации художественных изданий. Заведовал художественной частью ленинградского ГИЗа и издательским отделом Эрмитажа. Собрал «недурную» коллекцию. Умер от голода в блокадном Ленинграде в 1941 году вместе с женой.

<sup>3</sup> Марк Дмитриевич Философов (1892–1938) родился в дворянской семье, юрист, музейный работник. Участник общества «Старый Петербург», работал в Комиссии по охране памятников искусства и старины. С 1925 года ученый секретарь и член правления Эрмитажа, в 1927 году неоднократно исполнял обязанности директора музея. В 1935 году выслан в Куйбышев. Расстрелян 14 февраля 1938 года.

<sup>4</sup> АГЭ. Ф. 1. Оп. 13. Д. 685. Л. 4.

<sup>5</sup> Там же. Л. 6.

<sup>6</sup> Там же. Л. 1.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. Л. 76.

<sup>9</sup> Там же. Л. 70.

<sup>10</sup> Известно два фотопортрета Михаила Зощенко из архива искусствоведа И. С. Зильберштейна со штампом В. В. Преснякова и дарственной писателя от 5/IV 27.

<sup>11</sup> Гибель С. А. Есенина: исследование версии самоубийства / сост. А. В. Крусанов. СПб., 2023. С. 42–44.

<sup>12</sup> Пресняков Владимир Владимирович. URL: <https://bessmertnybarak.ru/books/person/51513/> (дата обращения: июль, 2022).

<sup>13</sup> Пресняков восемь лет проработал юристом в Сенате и мог остаться верен привычной фуражке.



## Аннотации статей

### ФОТОГРАФИЯ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

АВЕТЯН Н. Ю. ЙОЗЕФ ВЕНИНГЕР. ИЗ ПРАКТИКИ ХУДОЖНИКА-ФОТОГРАФА

В статье рассматривается становление профессии фотографа-художника на примере деятельности одного из первых дагеротипистов в России — австрийского мастера Й. Венингера. Изучение творческой биографии и произведений фотохудожника в данном ракурсе позволило проследить стратегии, продвигаемые им для успешной практики ателье и формирования статуса фотографии как художественной практики. Автором особо отмечается то факт, что Венингер умел сочетать творческий подход и владение передовыми технологиями с коммерческой стабильностью.

**Ключевые слова:** фотограф, художник, дагеротипия, калотипия, портрет.

ГОРДЕЕВА Ю. П. ЕВРОПЕЙСКИЕ АЛЬБОМЫ ФОТОГРАФИЙ ИЗ СОБРАНИЯ МАМОНТОВЫХ. К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ЭСТЕТИКИ АБРАМЦЕВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КРУЖКА (ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «АБРАМЦЕВО»)

В статье представлен обзор хранящихся в фонде Музея-заповедника «Абрамцево» альбомов фотографий произведений изобразительного искусства из коллекции семьи С. И. Мамонтова, которые являются ярким примером традиции коллекционирования снимков и создания тематических альбомов в кругу Мамонтовых. Эти материалы дают представление о разносторонних интересах семьи Мамонтовых и художников Абрамцевского кружка, позволяют выявить истоки, питавшие их художественную деятельность, и дополнить существующие представления об их эстетических вкусах и взглядах. Основное внимание уделено альбому фотографий произведений европейских художников, в котором преобладают снимки работ итальянского живописца Доменико Морелли. Творчество художника вызывало живой интерес среди членов Абрамцевского кружка, побуждало к обсуждению, поэтому довольно часто его имя упоминалось в переписках и воспоминаниях, а снимки работ коллекционировались в течение многих лет.

**Ключевые слова:** Абрамцево, С. И. Мамонтов, альбомы, Италия, Д. Морелли.

ЗИНИЧЕВА Е. А. ЭЖЕН ДРЮЭ И ЕГО ФОТОРАБОТЫ В ФОНДАХ ОТДЕЛА ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

В коллекции Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина хранятся фотоработы Эжена Дрюэ, известного в начале XX века галериста и фотографа. Его имя хорошо знакомо исследователям творчества Огюста Родена, Анри Матисса, Феликса Валлотона и многих других художников этого времени. Фотографии Дрюэ запечатлели как этапы работы мастеров, так и законченные произведения. Они служили иллюстрациями к

искусствоведческим изданиям и продавались по всей Европе, способствуя распространению знаний о новых тенденциях во французском искусстве.

**Ключевые слова:** репродукция, французская живопись, французские фотографы, коллекция ГМИИ им. А. С. Пушкина, Эжен Дрюэ.

ЗЫРЯНОВА Е. А. ИНДУСТРИЯ ШЕДЕВРОВ. К ВОПРОСУ ФОТОВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В ЕВРОПЕ В 1839–1850-х ГОДАХ

В XIX веке производство отпечатков стало индустрией, во всех частях мира они превратились в самый популярный объект потребления у современной публики. Этому способствовало изменение в технологиях и способах репродуцирования, связанных прежде всего с появлением фотографии. В статье рассмотрены различные этапы и механизмы создания новой визуальной культуры, в которой место оригинала постепенно занимает копия, а уникальность произведения искусства утрачивается. Представлены различные точки зрения по отношению к новому способу репродуцирования, в том числе со стороны таких влиятельных историков искусства, как Джон Рёскин, Якоб Буркхардт и Генрих Вёльфлин. Предлагается по-новому взглянуть на природу и особенности фотографического изображения произведений искусства, сложившегося в середине XIX столетия.

**Ключевые слова:** искусство, фотография, гравюра, издатель, индустрия.

КАСК А. Н. РЕЛИКТЫ И РЕЛИКВИИ: ФОТООТПЕЧАТКИ XIX ВЕКА С ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕМ СКУЛЬПТУРЫ В ФОНДАХ ОТДЕЛА ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

Большинство фотографий скульптуры в XIX веке создавались по правилам ординарной, типовой практики, нацеленной на репродуцирование. Сегодня фоторепродукции XIX века уже не отвечают своим первоначальным задачам — утилитарной и коммерческой. На примере редких артефактов из фонда отдела визуальной информации Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в статье рассматриваются два возможных актуальных подхода к фотоотпечаткам XIX века с изображением скульптуры. Предлагаемые подходы условно обозначены как эстетический и эпистемологический.

**Ключевые слова:** фотография XIX века, фотография скульптуры, репродукция, коллекция репродукций, история искусствознания.

КОВАЛЕВА Л. Е. ДЕТСКИЙ ФОТОПОРТРЕТ КОНЦА XIX ВЕКА: ВЛИЯНИЕ ЖИВОПИСИ В СОЗДАНИИ ОБРАЗА (ИЗ ФОНДА НИЖНЕВАРТОВСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ)

Статья посвящена вопросам взаимодействия живописи и фотографии в практике русского фотографического искусства конца XIX века, выражавшегося, в частности, в создании раскрашенных фотопортретов. В качестве примера рассматривается детский портрет, представляющий собой фотографию

увеличенного размера, раскрашенную масляными красками. Портрет хранился в семье известного русского фотографа М. П. Дмитриева. В статье подробно анализируется изображение, запечатленное на портрете, живописные приемы, использованные при его раскрашивании, а также результаты, полученные в ходе атрибуции портрета.

*Ключевые слова:* фотопортрет, раскрашенная фотография, живопись, цвет, М. П. Дмитриев.

МИРОНОВА Н. Н. ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ ПРЕДМЕТОВ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ  
МАМОНТОВЫХ НА ОСНОВЕ ИССЛЕДОВАНИЯ  
МЕМОРИАЛЬНЫХ ФОТОГРАФИЙ ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ-  
ЗАПОВЕДНИКА «АБРАМЦЕВО»

В статье рассматриваются мемориальные фотографии из собрания Музея-заповедника «Абрамцево», сделанные в усадьбе Абрамцево, в московском доме Мамонтовых на Садовой-Спасской улице и в усадьбе Бутырки. По снимкам изучается история бытования предметов изобразительного искусства из коллекции Мамонтовых. Исследование расширяет представление об этом собрании. Снимки имеют значение документа, они дают достоверные сведения о мамонтовском художественном собрании и позволяют сказать о высокой степени его сохранности.

*Ключевые слова:* фотография, Музей-заповедник «Абрамцево», изобразительное искусство, С. И. Мамонтов, Абрамцевский художественный кружок, К. А. Фишер.

МУРТУЗОВА К. Ч. СВЕТОПИСЬ ХУДОЖНИКА  
БОРИСА КУСТОДИЕВА: ФОТОГРАФИИ ИЗ СОБРАНИЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО  
ЦЕНТРА РОСФОТО

Б. М. Кустодиев известен как живописец, график, театральный художник и декоратор, книжный иллюстратор. В начале XX века он был сильно увлечен фотографией. В собрание РОСФОТО в 2022 году из архива Союза фотохудожников России поступила коллекция фотоотпечатков, выполненных с авторских негативов. Исследование фотографий Бориса Кустодиева позволяет проследить взаимосвязь с его произведениями изобразительного искусства и выявить их роль в его творчестве. Интересно сравнить фотографии, в особенности портретные и жанровые, с созданными Кустодиевым живописными и графическими работами. Большинство снимков публикуются впервые. *Ключевые слова:* Б. М. Кустодиев, фотография, изобразительное искусство.

ПЕТРОВА В. Н., ЧЕРКАСОВА М. В. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ  
ФОТОИЗОБРАЖЕНИЯ В КАЧЕСТВЕ ОСНОВЫ ДЛЯ  
ЖИВОПИСИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА (ИЗ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ  
И ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ)

В статье рассмотрены примеры исследования произведений живописи и графики (акварели), в качестве основы которых использована фотография. Изложение ведется в хронологическом порядке по времени написания картин и с учетом развития фотографических технологий. Исследование под микроскопом, в инфракрасной области спектра, а также анализ состава пигментов позволяют обнаружить скрытые красочным слоем картины нижележащие изображения и подготовительный рисунок. Перед исследователями стояла задача выявить обычными технологическими методами не подготовительный

рисунок, а фотографический отпечаток и убедительно доказать его наличие, особенно в тех случаях, когда визуально он не виден.

*Ключевые слова:* основа, отпечаток, фотография, живопись, исследование.

СОЛОВЬЁВА К. Ю. К ИСТОРИИ КОЛЛЕКЦИИ  
РАСКРАШЕННЫХ ФОТОГРАФИЙ ТОРВАЛЬДА МИТРЕЙТЕРА  
(ПО МАТЕРИАЛАМ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО  
ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ)

Данная публикация посвящена истории альбома Т. А. Митрейтера в виде коллекции отдельных листов раскрашенных фотографий, на которых запечатлены экспонировавшиеся на Всероссийской этнографической выставке 1867 года манекены. В начале 1870-х годов съемка манекенов для создания иллюминированных изображений с натуры была инициирована выдающимся сподвижником музейного дела и науки В. А. Дашковым. Эта идея была реализована в виде большого уникального проекта, в котором органично соединились индивидуальность, неповторимость, неподражаемость живописных приемов с документальностью и атмосферой студийной съемки, присущей только фотографии.

*Ключевые слова:* раскрашенные фотографии, Торвальд Митрейтер, манекены, этнографическая выставка 1867 года.

ТЕРКЕЛЬ Е. А. ИГОРЬ ГРАБАРЬ. РУССКИЙ СЕВЕР  
ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКА-ФОТОГРАФА

Игорь Грабарь известен как художник, искусствовед, музейный деятель. В молодости он увлекался фотографией, в том числе ее технической стороной. В отделе рукописей Третьяковской галереи сохранилось более 100 снимков, сделанных им во время поездки на Север в 1902 году. Интересно сравнить фотографии, особенно пейзажные, с созданными Грабарем живописными и графическими произведениями. Художник-импрессионист много внимания уделял световым эффектам, что нашло отражение в сделанных им кадрах. Большинство снимков не опубликовано.

*Ключевые слова:* Игорь Грабарь, Русский Север, фотография, импрессионизм.

ТРОШИНА С. В. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО  
В ИТАЛЬЯНСКОЙ ФОТОГРАФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ  
АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А. В. ЩУСЕВА

Статья посвящена исследованию фотографий, связанных с репродуцированием произведений искусства во второй половине XIX — начале XX века из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева. В статье описываются фотографии, запечатлевшие различные виды изобразительного искусства: произведения живописи, графики и скульптуры. Дается описание истории комплектования коллекции, затрагиваются проблемы атрибуции, освещается история фотоиздательств и используемых техник печати. В работе определяется значение фотографий произведений изобразительного искусства для исследования интерьеров утраченных зданий, исследований бытования памятников, изменений состояния живописи.

*Ключевые слова:* репродуцирование, произведения искусства, итальянская фотография, Алинари.

ЭСОНО А. Ф. ПИКТОРИАЛИЗМ АЛЬФРЕДА ЭНКЕ НА ГРАНИЦЕ ДВУХ ЭПОХ (ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА РОСФОТО)

Статья посвящена анализу двух серий пикториальных фотографий, созданных на рубеже XIX–XX веков немецким издателем и фотографом-любителем Альфредом Энке. Синтез любительской фотографии и профессионального тиражирования делает практику Энке ранней и противоречивой манифестацией массового искусства, которое объединяет как техники фотографии, фотогравюры и авто-типии, так и целенаправленное создание произведений для широкой публики. Выявление приемов фотографа и особенностей публикации позволяет проследить эволюцию не только творчества Энке, но и искусства рубежа веков, определяя роль фотографии в нем.

*Ключевые слова:* немецкий пикториализм, фотография, фотогравюра, массовое искусство.

## СОВЕТСКАЯ И ПОСТСОВЕТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

ВАЛЕГИНА К. О., СОЛОВЬЁВА А. Н. ФОТОАЛЬБОМ Н. Е. МОРОЗОВОЙ «ДЕТАЛИ ПАМЯТНИКОВ ЛАЗАРЕВСКОГО КЛАДБИЩА» В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ГОРОДСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Статья посвящена фотоальбому Н. Е. Морозовой (Григорьевой) «Детали памятников Лазаревского кладбища» — дипломной работе выпускницы Высшего института фотографии и фототехники в Петрограде, племянницы художницы А. П. Остроумовой-Лебедевой. Альбом из 46 фотографий, созданный в 1921 году, подготовленный автором к изданию, но не вышедший в свет, демонстрирует разнообразие мемориальной символики эпохи классицизма в рельефах и скульптуре надгробных памятников Лазаревского кладбища Александро-Невской лавры.

*Ключевые слова:* Лазаревское кладбище, некрополь, символика надгробий, фотографии надгробий.

ГУСАК В. А. ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ АРХИВ Н. П. АКИМОВА В КОНТЕКСТЕ БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА И РЕЖИССЕРА

В статье рассказывается о фотографическом архиве художника, сценографа, театрального режиссера Н. П. Акимова. Уникальное собрание, представляющее Акимова как фотографа-любителя, имеет ценность благодаря информационному потенциалу: это несколько тысяч фотографий, выполненных во время многочисленных гастрольных поездок и путешествий, портретная съемка деятелей искусств, знакомых, близких, демонстрация владения автором отдельными приемами фотографирования. Сюжеты, художественные особенности или отсутствие таковых на снимках могут быть связаны с этапами творческой биографии Акимова, а также тенденциями в развитии советского фотолюбительства в 1950–1960-е годы.

*Ключевые слова:* фотолюбительство, архив, театр, видовая фотография, портрет, фотофиксация.

ЗАЙЧУХИНА А. В. ХУДОЖНИКИ ВЛАДИМИРСКОЙ ШКОЛЫ В ЖИВОПИСНЫХ И ФОТОГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛАХ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Статья посвящена обзору фотодокументального материала из собрания Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника, связанного с художниками владимирской школы живописи. На примере некоторых

живописных работ наиболее известных представителей этого направления — В. Я. Юкина, В. Г. Кокурина, К. Н. Бритова — рассматриваются связи, сходство и различие живописи и фотографии как видов искусства. Данная работа — первый опыт стилистического и жанрового исследования в этой области. Также определяется объем и значение фотоматериала в музейном собрании.

*Ключевые слова:* фотография, живопись, художники, В. Я. Юкин, В. Г. Кокурин, К. Н. Бритов.

КУКЛИНСКИЙ И. В. ФОТОГРАФИЯ НА СЛУЖБЕ У КРАСНОЯРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

В статье рассматриваются видовые и портретные произведения красноярских художников, созданные по мотивам или на основе фотографий. В контексте влияния фотографии впервые анализируются работы В. И. Сурикова, Д. И. Каратанова, К. Ф. Вальдмана, Б. Я. Рязова и Б. М. Белого. Как правило, мастера заимствуют у фотографов готовые сюжеты, композиционные построения и детали художественного образа. В то же время живописцы всегда самостоятельно определяют колорит картины и цветовые акценты, а также привносят или убирают из исходного фотографического изображения отдельные элементы и детали.

*Ключевые слова:* Красноярск, фотография, картина, портрет, музей.

МАТВЕЕВА Е. М. КРАТКИЙ ОБЗОР ЛИЧНЫХ ФОТОГРАФИЙ ХУДОЖНИКОВ В СОБРАНИИ МБУ «МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ДМИТРОВСКИЙ КРЕМЛЬ»

Коллекции Дмитровского музея, формировавшиеся 105 лет, вызывают огромный интерес у исследователей. Предметы из собрания Дмитровского музея можно объединить в комплексы по источникам поступления. Применительно к коллекции «Фотографии» особый интерес представляют имена художников XX века, связанных с Дмитровским краем, чьи фотографии передали сами авторы, их родственники и друзья.

*Ключевые слова:* художник, фотография, музей, Дмитров, Васнецовы, С. В. Иванов, В. С. Баюскин, И. А. Костылёв.

НАГОРНАЯ А. П. Д. М. ЦИПИРОВИЧ — ФОТОГРАФ, ХУДОЖНИК И АРХИТЕКТОР (ИЗ СОБРАНИЯ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА)

Статья посвящена творчеству Д. М. Ципировича, талантливого советского художника-керамиста, архитектора и фотографа. Его работы из керамики, фотографии и негативы, архивные материалы находятся в музеях России и Европы, а также в частных коллекциях.

В собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника хранятся диапозитивы и негативы, отснятые художником на различных архитектурных конкурсах или приобретенные и переснятые с фотографий из известных фотоателье. Среди них фотопластины с отснятыми планами и чертежами из Национальной школы изобразительного искусства, творческой мастерской Дворца Советов и др.

*Ключевые слова:* фотограф, негатив, художник, Д. М. Ципирович, Дворец Советов, мастерская.



НИКИТИНА И. В. ТВОРЦЫ — ГОРОДУ: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В КОЛЛЕКЦИИ ФОТОДОКУМЕНТОВ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА ГЕРОИЧЕСКОЙ ОБОРОНЫ И ОСВОБОЖДЕНИЯ СЕВАСТОПОЛЯ

В статье рассмотрены произведения изобразительного и прикладного искусства, которые нашли отражение в фондовой коллекции Музея-заповедника героической обороны и освобождения Севастополя. Целенаправленного сбора таких фотодокументов в музее не велось. Одновременно фотофиксация выставочной деятельности художников в Севастополе, их работы в мастерских или в домашней обстановке позволила собрать значительный фотоматериал, характеризующий такие произведения. В фотоколлекции преобладают снимки по истории возрождения севастопольской панорамы, снимки произведений скульптуры в городском пространстве и в экспозиции музея.

*Ключевые слова:* скульптура, панорама, художник, памятник, выставка, картина.

РАЗИНА А. В. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ МОСКВЫ СЕРЕДИНЫ 1930-Х — НАЧАЛА 1940-Х ГОДОВ НА КАДРАХ ФОТОГРАФА НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА ПОПОВА

Статья посвящена одному из периодов в творческой биографии фотографа Н. М. Попова, связанному с деятельностью Союза советских художников. Начиная с середины 1930-х и до 1941 года он планомерно фиксировал проводившиеся в Москве художественные выставки, в основном в залах объединения «Всекохудожник». Особенное внимание уделено выставке художников старшего поколения РСФСР, открывшейся в январе 1940 года. Фотографу удалось снять групповой портрет участников выставки. Также Н. М. Попов делал репродукции отдельных произведений живописи и графики.

*Ключевые слова:* фотограф, фотография, негативы, живопись, Московское отделение Союза советских художников, объединение «Всекохудожник», плакат.

РОНГОНЕН С. Л., ГРИГОРЬЕВА Л. И. КАРНАВАЛ «КАПИТАЛИЗМ И СОЦИАЛИЗМ». ИЛЛЮСТРАЦИИ К ВОСПОМИНАНИЯМ Г. Ф. БАЗУРИНА ИЗ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

В процессе архивного поиска в Государственном архиве Российской Федерации были обнаружены фотографии, определенные в каталоге как «фотоснимки карнавальных фигур, выполненных по эскизам Г. Ф. Базурина, с их описанием». Датированы отпечатки довоенным временем. Исследователи попытались атрибутировать событие, запечатленное в серии фотографий, которые явились прекрасной иллюстрацией смеховой карнавальной культуры в СССР 1920–1930-х годов.

*Ключевые слова:* Москва, ЦПКиО им. Горького, Г. Ф. Базурин, карнавал, СССР.

ЧУКИНА А. Л. ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА И ТАНЕЦ В ФОТОГРАФИЯХ ИЗ СОБРАНИЯ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В статье рассматривается творчество ряда авторов, представленных в коллекции «Фотография» Московского музея современного искусства, которые при создании своих произведений художественной фотографии обращались к живописному, скульптурному и хореографическому наследию современников и предшественников. Взаимодействие с разными видами искусства выявлено в фотографиях Андрея Чежина, Франциско Инфанте, Гриши Брускина, Игоря Мухина, Тимофея Парщикова, Анатолия Осмоловского, Дмитрия Пригова, Валентина Самарина, Сержа Головача, Сергея Сапожникова, арт-группы «Синие носы».

*Ключевые слова:* живопись в фотографии, скульптура в фотографии, танец в фотографии, художественная фотография, коллекция Московского музея современного искусства, современное искусство и фотография.

## ОБЗОРЫ КОЛЛЕКЦИЙ

АВЕЛЕВ К. В. ПОСЛЕДНИЙ МИРИСКУСНИК ЛЕНИНГРАДА — ЗАБЫТЫЙ ФОТОГРАФ В. В. ПРЕСНЯКОВ

Статья посвящена творчеству ленинградского фотографа В. В. Преснякова, работавшего на рубеже 1920–1930-х годов в жанре городской фотоведуты. Он был расстрелян в 1937 году, и его имя оказалось предано полному забвению. Снимки, пронизанные духом бывшей столицы, продолжили графическую эстетику «Мира искусства» в новом медиа — фотографии. Пресняков первым увидел город сквозь статуи на крыше Эрмитажа. Его образы, многократно цитируемые, со временем превратились в ленинградский канон, вместе с ангелами Дворцовой площади и Петропавловской крепости.

*Ключевые слова:* фотограф В. В. Пресняков, петербургский миф, «Мир искусства», Эрмитаж.

## Summaries

### PHOTOGRAPHY OF THE LATE 19<sup>TH</sup> — EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURIES

AVETYAN NATALIA. JOSEPH WENNINGER. THE PRACTICE OF THE PHOTOGRAPHER AND THE ARTIST

The article examines the formation of a photographer-artist profession on the example of the activity of one of the first daguerreotypists in Russia, the Austrian master J. Wenninger. The study of the creative biography and works of the photographer in this perspective allowed tracing the strategies promoted by J. Wenninger for the successful practice of the atelier and the formation of the photography status as an artistic practice. The author particularly notes the fact that Wenninger was able to combine creativity and mastery of advanced technologies with commercial stability.

*Keywords:* photographer, artist, daguerreotype, calotype, portrait.

GORDEYEVA YULIA. EUROPEAN PHOTO ALBUMS FROM THE MAMONTOV COLLECTION. ON THE FORMATION OF THE ABRAMTSEVO ARTISTIC CIRCLE AESTHETICS (FROM THE ABRAMTSEVO MUSEUM-RESERVE)

The article presents an overview of the photo albums of fine art from the collection of the merchant, railroad entrepreneur and philanthropist Savva Ivanovich Mamontov family, stored in the funds of the Abramtsevo Museum-Reserve. These albums are a vivid example of collecting pictures and creating thematic albums tradition in the Mamontovs' circle. These materials give an idea of the diverse interests of the Mamontov family and the artists of the Abramtsevo Circle, allowing to identify the sources that nourished their artistic activity, and expand the existing ideas about their aesthetic taste and views. The main attention is paid to the photo album of European artists' works, which is dominated by photographs of the works of the Italian painter Domenico Morelli. The work of this artist aroused great interest among the Abramtsevo Circle members and prompted discussion, and, therefore, his name was quite often mentioned in correspondence and memoirs, and photographs of his works were collected for many years.

*Keywords:* Abramtsevo, S. I. Mamontov, albums, Italy, D. Morelli.

ZINICHEVA ELENA. EUGÈNE DRUET AND HIS PHOTOGRAPHIC WORKS IN THE COLLECTIONS OF THE VISUAL INFORMATION DEPARTMENT OF THE PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS

The collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts contains photographic works by Eugène Druet, a well-known gallery owner and photographer at the beginning of the 20th century. His name is familiar to researchers of Auguste Rodin, Henri Matisse, Félix Vallotton and many other artists of that time. Druet's photographs, capturing both the stages of these masters' work and the completed artworks, served as illustrations for art history publications and were sold throughout Europe, helping to spread knowledge of new trends in French art.

*Keywords:* reproduction, French painting, French photographers, Pushkin State Museum of Fine Arts collection, Eugène Druet.

ZYRYANOVA ELENA. INDUSTRY OF MASTERPIECES. ON THE ISSUE OF PHOTOGRAPHIC REPRODUCTION OF ART IN EUROPE IN THE 1839–1850S

The production of prints became an industry in the XIX century, becoming the most popular object of consumption among the modern public in all parts of the world. This process was facilitated by changes in technologies and methods of reproduction, associated primarily with the advent of photography. The article examines the various stages and mechanisms of creating a new visual culture, where the original is replaced with a copy, and the uniqueness of the art work is lost. Various points of view, in particular from such influential art historians as John Ruskin, Jacob Burckhardt and Heinrich Wölfflin, concerning the new method of reproduction are presented. A fresh look at the nature and features of the photographic image of art works developed in the mid-XIX century would be taken.

*Keywords:* art, photography, engraving, publishers, industry.

KASK ANNA. OUTDATED AND PRECIOUS: XIX CENTURY PHOTOGRAPHIC PRINTS WITH SCULPTURE REPRODUCTIONS IN THE COLLECTION OF THE VISUAL INFORMATION DEPARTMENT OF THE PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS

Most photographs of sculpture in the nineteenth century were created according to the rules of ordinary, standard practice aimed at reproduction. Today, XIX century photographic reproductions no longer fulfil their initial purpose: utilitarian and commercial. The article suggests two possible relevant approaches to XIX century photographic prints depicting sculpture by analyzing the rare artifacts from the collection of the Visual Information Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts as an example. The proposed approaches are conventionally designated as aesthetic and epistemological.

*Keywords:* XIXth century photography, sculpture photography, reproduction, collection of reproductions, art history.

KOVALEVA LYUDMILA. CHILDREN'S PHOTO PORTRAIT OF THE END OF THE XIX CENTURY: THE INFLUENCE OF PAINTING IN CREATING AN IMAGE (FROM THE FUND OF THE NIZHNEVARTOVSK MUSEUM OF LOCAL HISTORY)

The article is devoted to interaction between painting and photography in the practice of Russian photographic art at the end of the XIX century, manifested, in particular, in the creation of colored photographic portraits. A child's portrait is considered as an example, an enlarged photograph colored with oil paints. The portrait was kept in the family of the famous Russian photographer M. P. Dmitriev. The article presents a thorough analysis of the image captured in the portrait, the painting techniques used in its coloring, as well as the results obtained during the portrait attribution.

*Keywords:* photo portrait, colorized photography, painting, color, M. P. Dmitriev.

MIRONOVA NATALIA. THE PROVENANCE OF ART WORK OBJECTS FROM THE MAMONTOVS' COLLECTION BASED ON THE RESEARCH OF MEMORIAL PHOTOGRAPHS FROM THE ABRAMTSEVO MUSEUM-RESERVE

The paper is dedicated to the memorial photographs from the Abramtsevo Museum-Reserve collection, taken in the Abramtsevo estate, in the Moscow house of the Mamontovs on Sadovaya-Spasskaya Street and in the Butyrki estate. The provenance of art work objects from the Mamontovs' collection is studied via the photographs analysis. This research expands the knowledge of the Mamontovs' collection. The photographs are considered to be valuable documents as they provide reliable information on Mamontovs' art collection and enable to highlight its high-quality preservation.

*Keywords:* photography, Abramtsevo Museum-Reserve, visual arts, S. I. Mamontov, Abramtsevo artistic circle, K. A. Fisher.

MURTUZOVA KAMILLA. LIGHT PAINTING BY ARTIST BORIS KUSTODIEV: PHOTOGRAPHS FROM THE COLLECTION OF THE STATE RUSSIAN MUSEUM AND EXHIBITION CENTRE ROSPHOTO

B. Kustodiev was known as a painter, graphic artist, theater artist, decorator, and book illustrator. At the beginning of the 20th century, he was very interested in photography. In 2022, the ROSPHOTO collection received a number of photographic prints made from the author's negatives from the archives of The Russian Union of Art Photographers. The study of prints by Boris Kustodiev allows tracing the relationship of photographs with his art works and identify their role in his work. It is interesting to compare photographs, especially portraits and genres, with the paintings and graphic works created by B. Kustodiev. Most of the pictures are published for the first time.

*Keywords:* B. M. Kustodiev, photography, visual arts.

PETROVA VERONIKA, CHERKASOVA MARINA. THE USE OF PHOTOGRAPHS AS A BASIS FOR PAINTING BY RUSSIAN ARTISTS OF THE SECOND HALF OF THE XIX — EARLY XX CENTURIES (FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM AND PRIVATE COLLECTIONS)

The article examines the examples of painting and graphics (watercolor) works, which are based on photography. The statement is carried out in chronological order according to the time the paintings were made and taking into account the development of photographic technologies. The study under a microscope, in the infrared region of the spectrum, as well as analysis of the pigments composition allows detecting underlying images and the preparatory drawing hidden by the paint layer. The researchers were faced with the task of identifying, using conventional technological methods, not a preparatory drawing, but a photographic print and convincingly proving its presence, especially in cases where it is not visually visible.

*Keywords:* base, print, photography, painting, research.

SOLOVYEVA KARINA. ON THE HISTORY OF TORVALD MITREITER'S COLLECTION OF COLORED PHOTOGRAPHS (BASED ON THE MATERIALS OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY COLLECTION)

This article is devoted to the history of T. A. Mitreiter's album in the form of individual sheets of painted photographs collection. The photographs depict mannequins exhibited at the All-Russian Ethnographic Exhibition in 1867. In the early 1870s, the recording of mannequins in order to create illuminated

images from nature was initiated by an outstanding associate of museum business and science, V. A. Dashkov. This idea was realized in the form of a large unique project, which organically combined individuality, uniqueness, inimitability of painting techniques with documentary and studio imaging atmosphere inherent only in photography.

*Keywords:* colorized photographs, Torvald Mitreiter, mannequins, Ethnographic Exhibition of 1867.

TERKEL ELENA. IGOR GRABAR. RUSSIAN NORTH FROM THE PAINTER-PHOTOGRAPHER PERSPECTIVE

Igor Grabar, renowned as an artist, art historian, and museum contributor, exhibited a keen interest in photography during his youth, in particular, its technical aspects. The manuscripts department of the Tretyakov Gallery houses over 100 preserved photos taken by Grabar during his 1902 journey to the North. This collection invites a captivating exploration, comparing his photographic compositions, especially presenting the landscapes, with his vivid paintings and graphic masterpieces. As an impressionist, Grabar paid significant attention to capturing luminous effects, a facet distinctly manifested in his photographic works. The majority of these images have not been published before.

*Keywords:* Igor Grabar, Russian North, photography, impressionism.

TROSHINA SVETLANA. FINE ARTS IN ITALIAN PHOTOGRAPHY OF THE SECOND HALF OF THE XIX — EARLY XX CENTURIES FROM THE COLLECTION OF THE SHCHUSEV MUSEUM OF ARCHITECTURE

The article is devoted to the study of photographs related to the reproduction of art works in the second half of the XIX — early XX centuries from the collection of the Shchusev State Research Museum of Architecture. The article describes photographs depicting various types of fine art: painting, graphics and sculpture. A description of the collection acquisition history is given, problems of attribution are raised, and the history of photo publishing and the printing techniques used is covered. The work determines the importance of art works photographs for the study of the lost buildings interiors, the existence of monuments research, and changes in the state of painting examination.

*Keywords:* reproduction, art works, Italian photography, Fratelli Alinari.

ESONO ALEXANDER. ALFRED ENKE'S PICTORIALISM ON THE EDGE OF TWO ERAS (FROM THE COLLECTION OF THE STATE RUSSIAN MUSEUM AND EXHIBITION CENTRE ROSPHOTO)

The article is devoted to the analysis of two series of pictorial photographs created at the turn of the XIX–XX centuries by German publisher and amateur photographer Alfred Enke. The synthesis of amateur photography and professional reproduction makes Enke's practice an early and controversial manifestation of mass art. It combines both the techniques of photography, photogravure and autotype, and the purposeful creation of works for the general public. Detection of the photographer's techniques and publication features allows tracing the evolution not only of Enke's work, but also the art on the turn of the century, determining the role of photography in it.

*Keywords:* German pictorialism, photography, photogravure, mass art.



## SOVIET AND POST-SOVIET PHOTOGRAPHY

VALEGINA KARINA, SOLOVYEVA ALEXANDRA. PHOTO ALBUM BY N. E. MOROZOVA "DETAILS OF THE MONUMENTS OF THE LAZAREVSKOE CEMETERY" IN THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF URBAN SCULPTURE

The article is devoted to the photo album of Nataliya Evgenievna Morozova (Grigorieva) "Details of the monuments of the Lazarevskoe cemetery" — the diploma work of a graduate of the Higher Institute of Photography and Phototechnics in Petrograd, the niece of the artist A. P. Ostroumova-Lebedeva. An album contains 46 photographs, created in 1921, prepared by the author for publication, however, was not published. An album demonstrates the diversity of memorial symbolism of the Classical era in the reliefs and sculpture of the Lazarevskoe cemetery of the Alexander Nevsky Lavra tombstones.

*Keywords:* Lazarevskoe cemetery, necropolis, symbolism of tombstones, photographs of tombstones.

GUSAK VASILY. THE PHOTOGRAPHIC ARCHIVE OF N. P. AKIMOV IN THE CONTEXT OF THE ARTIST AND STAGE DIRECTOR BIOGRAPHY

The article is devoted to the photographic archive belonged to the artist, set designer, and theater director N. Akimov. An unique collection representing Akimov as an amateur photographer is valuable due to its information potential: several thousand photographs taken during numerous tours and travels, portrait photography of artists, acquaintances, relatives, demonstration of the author's mastery of some photography techniques. The plots, artistic features or lack thereof in the photographs may be associated with the stages of Akimov's creative biography, as well as trends in the development of Soviet amateur photography in the 1950–60s.

*Keywords:* amateur photography, archive, theater, landscape photography, portrait, photo-recording.

ZAICHUKHINA ANNA. ARTISTS OF THE VLADIMIR SCHOOL IN PAINTINGS AND PHOTOGRAPHIC MATERIALS FROM THE COLLECTION OF THE STATE VLADIMIR AND SUZDAL MUSEUM-RESERVE

This work is devoted to the review of photographic documentary material from the collection of the State Vladimir and Suzdal Museum-Reserve associated with the artists of the Vladimir School of painting. The connections, similarities and differences between painting and photography as art forms are considered taking into account the example of some paintings by the most famous representatives of this School, namely V. Yukin, V. Kokurin, K. Britov. This work is the first experience of stylistic and genre research in this field. The volume and value of the photographic material in the museum collection is also determined.

*Keywords:* photography, painting, artists, V. Yukin, V. Kokurin, K. Britov

KUKLINSKY ILYA. PHOTOGRAPHY IN THE SERVICE OF KRASNOYARSK ARTISTS

The article examines the landscapes, portraits and historical paintings of Krasnoyarsk's artists inspired by or based on photographs. The art works of V. Surikov, D. Karatanov,

K. Waldman, B. Ryauzova and B. Bely are considered in the context of the photography influence. Usually artists adopt plots, compositional structures and details of the artistic image from photographers. At the same time, artists always independently determine the color of the picture and color accents, and add or remove individual elements and details from the original photographic image.

*Keywords:* Krasnoyarsk, photography, painting, portrait, museum.

MATVEEVA EKATERINA. BRIEF REVIEW OF ARTISTS' PERSONAL PHOTOGRAPHS IN THE COLLECTION OF THE DMITROV KREMLIN MUSEUM-RESERVE

The collections of the Dmitrov Kremlin Museum-Reserve, formed over 105 years, arouse great interest among researchers. Items from the collection of the Dmitrov Museum can be combined into complexes according to assignment. The particular attention in the "Photographs" collection is paid to the names of the XX century artists associated with the Dmitrov region whose photographs are stored in the Dmitrov Kremlin Museum-Reserve. These photographs were provided by the artists themselves, their relatives and friends.

*Keywords:* artist, photography, museum, Dmitrov, Vasnetsov, S. V. Ivanov, V. S. Bayuskin, I. A. Kostylev.

NAGORNAYA ANASTASIA. DAVID ZIPIROVIC, PHOTOGRAPHER, ARTIST AND ARCHITECT, AS REPRESENTED IN THE MOSCOW STATE INTEGRATED MUSEUM-RESERVE COLLECTION

The article is devoted to D. M. Zapirovic, a talented Soviet Russian ceramic artist, photographer and architect, whose ceramic works, photos, negatives and archives can be found in Russian and European museums as well as in private collections. The Moscow State Integrated Museum-Reserve collection includes positive slides and negatives of photos taken by the artist at various architectural contests and ones acquired or copied from photos taken by well-known photo studios. The photo plates of layouts and drawings from the National School of Fine Art and the Palace of the Soviets art workshop can be found within this collection.

*Keywords:* photographer, negative, artist, D. M. Zapirovic, Palace of the Soviets, workshop.

NIKITINA IRINA. FROM THE CREATORS TO THE CITY: FINE AND APPLIED ART IN THE COLLECTION OF PHOTOGRAPHIC DOCUMENTS OF THE FEDERAL STATE BUDGETARY INSTITUTION OF CULTURE MUSEUM-RESERVE OF THE HEROIC DEFENSE AND LIBERATION OF SEVASTOPOL

The article analyzes the works of fine and applied art from the collection of the Museum-Reserve of the Heroic Defense and Liberation of Sevastopol. No purposeful collection of such photographic documents in the museum was done. At the same time, the photographic fixation of the artists' exhibition activities in Sevastopol, their works in the studio or at home allowed to collect significant photographic material characterizing such creations. The photo collection is dominated by photographs on the history of the revival of the Sevastopol panorama, with a relatively clear fixation of its canvas state and artistic features, photographs of sculpture in urban space and in the museum exposition. The images require further study.

*Keywords:* sculpture, panorama, artist, monument, exhibition, painting.

RAZINA ANNA. THE ARTISTIC LIFE OF MOSCOW  
IN THE MID-1930S — EARLY 1940S ON THE FRAMES  
OF PHOTOGRAPHER NIKOLAI MIKHAILOVICH POPOV

This article is devoted to one of the periods in the creative biography of photographer N. Popov, associated with the activities of the Artists' Union of the USSR. Starting in the mid-1930s and up to 1941, he systematically recorded art exhibitions held in Moscow, mainly in the halls of the "Vsekokhudoznik" (All-Russian Cooperative Union of Workers of Fine Arts). This truly legendary place, placed at the disposal of artists in the early 1930s, hosted exhibitions of both recognized masters and emerging artists. A special attention is paid to the exhibition of artists of the RSFSR older generation, which opened in January 1940. The photographer was able to record not only the exposition itself, but also a group portrait of the exhibition participants; the names of many of them have been identified, the rest have yet to be established. N. M. Popov also made reproductions of individual paintings and graphics including the works dedicated to the Great Patriotic War, which are, in our opinion, unique ones.

*Keywords:* photographer, photography, negatives, art, Moscow branch of the Artists' Union of the USSR, "Vsekokhudoznik" cooperative, poster.

RONGONEN SOFIA, GRIGOREVA LIDIA. "CAPITALISM  
AND SOCIALISM" CARNIVAL. ILLUSTRATIONS FOR THE  
MEMOIRS OF G. F. BAZURIN FROM THE STATE ARCHIVE  
OF THE RUSSIAN FEDERATION

During the archival search in the State Archive of the Russian Federation, photographs were discovered, defined in the catalog as "photographs of carnival figures made according to sketches by G. F. Bazurin, with their descriptions." The prints are dated to pre-war times. The researchers tried to attribute the event captured in a series of photographs being an excellent illustration of the laughter carnival culture in the USSR in the 1920s and 1930s.

*Keywords:* Moscow, Gorky Central Park of Culture and Leisure, G. F. Bazurin, carnival, USSR.

CHUKINA ANNA. PAINTING, SCULPTURE AND DANCE IN  
PHOTOGRAPHY FROM THE COLLECTION OF MOSCOW  
MUSEUM OF MODERN ART

The article is devoted to the works of different artists, who appeal to Paintings, Sculpture and Dance themes of contemporaries and predecessors while creating their pieces of Art Photography. The pictures of Andrey Chegin, Francisco Infante, Grisha Bruskin, Igor Mukhin, Tim Parschikov, Anatoly Osmolovsky, Dmitry Prigov, Valentin Samarin, Serge Golovach, Sergey Sapozhnikov, "The Blue noses group" are presented in "Photography" collection of Moscow Museum of Modern Art. *Keywords:* Paintings in Photography; Sculpture in Photography; Dance in Photography; Art Photography; Collection of Moscow Museum of Modern Art; Contemporary Art and Photography.

## COLLECTION OVERVIEW

AVELEV KIRILL. THE LAST MIRISKUSNIK OF LENINGRAD —  
THE FORGOTTEN PHOTOGRAPHER V. V. PRESNYAKOV.

The article is devoted to the oeuvre of Leningrad photographer V. Presnyakov, who worked in the genre of urban photography at the turn of the 1920s–1930s. After the execution in 1937, his name was consigned to complete oblivion. The photographs, imbued with the spirit of the former capital, continued the graphic aesthetics of the "Mir iskusstva" artistic movement in the new media — photography. Presnyakov was the first to see the city through the statues on the roof of the Hermitage. His images, repeatedly quoted, eventually became the Leningrad canon, along with the angels of Palace Square and the Peter and Paul Fortress.

*Keywords:* V. V. Presnyakov photographer, Saint-Petersburg myth, "Mir iskusstva", Hermitage.

## Сведения об авторах

**Авелев Кирилл Валерьевич**, издатель и собиратель эстампов, независимый исследователь; avelev@mail.ru

**Аветян Наталья Юрьевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Эрмитаж»; avetyu@inbox.ru

**Валегина Карина Олеговна**, кандидат исторических наук, главный научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей городской скульптуры»; k.valegina@gmail.com

**Гордеева Юлия Павловна**, научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»; juliaryabtsun@yandex.ru

**Григорьева Лидия Ивановна**, театровед, театральный критик, магистрант Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств»; grigorievalidi\_a@mail.ru

**Гусак Василий Андреевич**, кандидат искусствоведения, заместитель главного хранителя Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО»; education@rosphoto.org

**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

**Зиничева Елена Александровна**, заведующая отделом визуальной информации Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина»; Elena.zinicheva@arts-museum.ru

**Зырянова Елена Анатольевна**, искусствовед, независимый исследователь; zyranova@gmail.com

**Каск Анна Николаевна**, кандидат искусствоведения, старший хранитель фондов отдела визуальной информации Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина»; anna.kask@arts-museum.ru

**Ковалева Людмила Евгеньевна**, кандидат культурологии, директор Муниципального бюджетного учреждения «Нижневартовский краеведческий музей имени Тимофея Дмитриевича Шуваева»; lekovaleva@yandex.ru

**Куклинский Илья Владимирович**, заместитель директора по экспозиционно-выставочной работе и маркетингу Краевого государственного автономного учреждения культуры «Красноярский краевой краеведческий музей»; ikuk@mail.ru

**Матвеева Екатерина Михайловна**, старший научный сотрудник отдела фондов, хранитель коллекции «Фотографии» Муниципального бюджетного учреждения «Музей-заповедник «Дмитровский кремль»; katrinav15@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

**Мургузова Камилла Чингизовна**, магистр искусствоведения, хранитель музейных предметов Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО»; fond@rosphoto.org

**Нагорная Анастасия Павловна**, хранитель I категории отдела хранения музейных коллекций сектора «Фото-фоно-видеофонд» Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник»; NagornayaAP@mgomz.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

**Петрова Вероника Николаевна**, ведущий специалист отдела технологических исследований Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей»; nika-kocherova@yandex.ru

**Разина Анна Викторовна**, кандидат философских наук, хранитель музейных предметов Мультимедиа Арт Музея; annarazina12@list.ru



**Ронгонен Софья Львовна**, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Санкт-Петербургского филиала Федерального государственного бюджетного учреждения науки Архива Российской академии наук; sofagonobobleva@mail.ru

**Соловьёва Александра Николаевна**, старший научный сотрудник отдела музейных информационных систем Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей городской скульптуры»; dougado@yandex.ru

**Соловьёва Карина Юрьевна**, заслуженный работник культуры РФ, заведующая отделом фотографии Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российский этнографический музей»; k.solovyeva@ethnomuseum.ru

**Теркель Елена Александровна**, заведующая отделом рукописей Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея»; elenaterkel@gmail.com

**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

**Черкасова Марина Владиславовна**, специалист отдела технологических исследований Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей»; m\_cherkasova@mail.ru

**Чукина Анна Леонидовна**, историк искусства, искусствовед, хранитель коллекций «Графика» и «Фотография», старший научный сотрудник отдела фондов произведений искусств Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Московский музей современного искусства»; chookinaanna@gmail.com

**Эсоно Александр Флорентинович**, кандидат искусствоведения, хранитель музейных предметов Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО»; aesono@yandex.ru

## About the Authors

**Avelev Kirill**, publisher and prints collector, independent researcher; avelev@mail.ru

**Avetyan Natalia**, PhD in Art Criticism, Senior Researcher, The State Hermitage Museum; avetyan@inbox.ru

**Cherkasova Marina**, specialist of the technological research department of the State Russian Museum; m\_\_cherkasova@mail.ru

**Chukina Anna**, Art Historian, Art Critic, Senior Researcher, Curator of the Graphics and Photography Collections, Moscow Museum of Modern Art; chookinaanna@gmail.com

**Esono Alexander**, PhD in Art Criticism, Curator of museum objects, State Russian and Exhibition Centre ROSPHOTO; aesono@yandex.ru

**Gordeyeva Yulia**, Research Associate, Federal State Cultural Establishment Artistic and Literary Museum-Reserve "Abramtsevo"; juliaryabtsun@yandex.ru

**Grigoreva Lidia**, theatre scholar, master's student in the Russian State Institute of Performing Arts; grigorievalidi\_a@mail.ru

**Gusak Vasily**, PhD in Art Criticism, deputy chief custodian of the State Russian Museum and Exhibition Centre ROSPHOTO; education@rosphoto.org

**Kask Anna**, PhD in Art Criticism, senior curator of funds of the Visual Information Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts; anna.kask@arts-museum.ru

**Kovaleva Lyudmila**, PhD in Cultural Studies, Director of the Municipal budgetary institution "Nizhnevartovsk Museum of Local History named after Timofey Dmitrievich Shuvaev"; lekovaleva@yandex.ru

**Kuklinsky Ilya**, Vice Director of Exposition Work and Marketing, Krasnoyarsk Regional Local Lore Museum; ikuk@mail.ru

**Matveeva Ekaterina**, Senior Researcher, Curator of Photography Collection of the Dmitrov Kremlin Museum-Reserve; katrinav15@mail.ru

**Mironova Natalia**, Research Associate, Federal State Cultural Establishment Artistic and Literary Museum-Reserve "Abramtsevo"; natniklun@yandex.com

**Murtuzova Kamilla**, master of Art criticism, curator of museum objects of the State Russian Museum and Exhibition Centre ROSPHOTO; fond@rosphoto.org

**Nagornaya Anastasia**, I grade curator, Conservation Department of Photo, Records and Video Section Collections, Moscow State Integrated Art and Historical, Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve; NagornayaAP@mgomz.ru

**Nikitina Irina**, PhD in Historical Sciences, Chief Research Associate of the State Museum-Reserve of the Heroic Defense and Liberation of Sevastopol; IrinaNikita@yandex.ru

**Petrova Veronika**, leading specialist of the technological research department of the State Russian Museum; nika-kocherova@yandex.ru

**Razina Anna**, PhD in Philosophical Sciences, curator of museum objects of the Multimedia Art Museum; annarazina12@list.ru

**Rongonen Sofia**, PhD in Philological Sciences, Senior Researcher of the St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences; sofiagonoboleva@mail.ru

**Solovyeva Alexandra**, Senior Researcher in the Department of Museum Information Systems, State Museum of Urban Sculpture; दौरадо@yandex.ru

**Solovyeva Karina**, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Head of the Photography Department of the Russian Museum of Ethnography; k.solovyeva@ethnomuseum.ru

**Terkel Elena**, Head of the Department of Manuscripts, The State Tretyakov Gallery; elenaterkel@gmail.com

**Troshina Svetlana**, Category I keeper, Department of storage to photographic materials, Shchusev State Research Museum of Architecture; sv-troshina@inbox.ru

**Valegina Karina**, PhD in Historical Sciences, Chief Researcher, State Museum of Urban Sculpture; k.valegina@gmail.com

**Zaichukhina Anna**, Curator of museum items of the 1st category of the State Vladimir and Suzdal Historical, Architectural and Art Museum-Reserve; zaichuhina@vladmuseum.ru

**Zinicheva Elena**, Head of the Visual Information Department of the Pushkin State Museum of Fine Arts; Elena.zinicheva@arts-museum.ru

**Zyryanova Elena**, Art Critic, Independent Researcher; zyryanova@gmail.com

Сборник докладов конференции «Фотография в музее»



Редакция: РОСФОТО  
190000, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 35;  
Тел./факс +7 (812) 500-70-00; e-mail: [office@rosphoto.org](mailto:office@rosphoto.org)



Издательство: СПб ООО «Санкт-Петербургское общество «А-Я»  
191023, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 60; [www.a-ya.org](http://www.a-ya.org), [office@a-ya.org](mailto:office@a-ya.org)

Подписано в печать 08.04.2023. Формат 60×90/8. Печать офсетная. Тираж 400 экз. Заказ № 3071

Отпечатано в ООО «Идальго-принт», 192148, Санкт-Петербург, ул. Крупской, д. 55, лит. В