

МУЗЕЙНАЯ ЖИЗНЬ В КАДРЕ



МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА
10 сентября 2021 года
Музей-заповедник «Гатчина»

Музейная жизнь в кадре

**Материалы круглого стола
10 сентября 2021 года
ГМЗ «Гатчина»**

Роль фотографии и хроникальных документальных съемок в жизни музея трудно переоценить. Кинокамера способна запечатлеть те важные фрагменты действительности, которые ускользают от человеческого взгляда или со временем изглаживаются из памяти. Реставрация, научно-исследовательская работа, создание временных выставок и постоянных экспозиций невозможны без изучения старых негативов и создания новых фото- и кинопленок, а в современных условиях и цифровых изображений, которые впоследствии могут приобрести важное значение и стать частью музейного архива.

Хранители, художники, режиссеры и фотографы работают в тесной связке, дополняя друг друга. Одни сберегают материальные ценности, другие, при помощи специальной аппаратуры и изобразительных средств, – нематериальное историко-культурное наследие. Поэтому сохранение и изучение иконографического наследия в музейной сфере представляется особенно важным и актуальным.

Круглый стол 2021 года посвящен музейной жизни в кадре. В мероприятии впервые приняли участие не только представители музеев, архивов, библиотек и вузов, но и известные журналисты и режиссеры-документалисты. В сборник вошли материалы докладов, которые, несомненно, будут интересны и полезны широкому кругу читателей.

Музейная жизнь в кадре.

Материалы круглого стола 10 сентября 2021 года. Музей-заповедник «Гатчина»

ISBN 978-5-6046845-0-4

ISBN 978-5-6046845-0-4



9 785604 684504

© Издание СПб ГБУК ГМЗ «Гатчина», 2021
Руководитель проекта – В. Ю. Панкратов
Научный руководитель – А. Н. Фарафонова
Составитель – М. В. Кирпичникова
Корректор – Н. Ю. Смирнова
Верстка – А. Л. Калиновская

Отпечатано в ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»,
194044, Россия, Санкт-Петербург, ул. Менделеевская, 9. Заказ 16571. Тираж 200 экз.

СОДЕРЖАНИЕ

И. В. Иванов, журналист, телеведущий, старший преподаватель кафедры телерадиожурналистики Санкт-Петербургского государственного университета Трансформация сотрудничества музеев и телевидения за последние тридцать лет: опыт взаимодействия с ведущими российскими и зарубежными музеями	5
Е. С. Кащенко, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры, Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета Картина как объект эмоциональных и интеллектуальных поисков зрителя	13
М. В. Кирличникова, ученый секретарь ГМЗ «Гатчина», кандидат исторических наук Ирина Константиновна Янченко: жизнь в нескольких снимках.	22
А. Н. Олиферук, тележурналист, режиссер документального кино, редактор отдела культуры ГТРК «Санкт-Петербург» Съемка в неотреставрированных интерьерах как элемент подготовки музейного фильма	31
А. Н. Фарафонова, заведующая научно-фондовым отделом ГМЗ «Гатчина» Фотографии первой музейной инвентаризации в Гатчинском дворце. Проблемы атрибуции.	38
Т. Г. Яковлева, специалист по музейным исследованиям, ГМЗ «Петергоф», кандидат исторических наук Петергоф в фотообъективе артели «Инкоопрабис»	52
Список сокращений	62

ТРАНСФОРМАЦИЯ СОТРУДНИЧЕСТВА МУЗЕЕВ И ТЕЛЕВИДЕНИЯ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ТРИДЦАТЬ ЛЕТ: ОПЫТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ВЕДУЩИМИ РОССИЙСКИМИ И ЗАРУБЕЖНЫМИ МУЗЕЯМИ

DOI: 10.48466/9702.2021.46.24.002

И. В. Иванов,
журналист, телеведущий,
старший преподаватель кафедры телерадиожурналистики
Санкт-Петербургского государственного университета

В 2021 году исполнилось ровно тридцать лет, как я работаю на телевидении. За эти годы мне приходилось постоянно сотрудничать с музеями — не только в России, но и за рубежом. Тема культуры всегда была в центре моего творческого внимания, так как давала и дает до сих пор возможность не только говорить о далеком прекрасном прошлом, но и через этот рассказ о прекрасном прошлом размышлять о настоящем и будущем. Причем не только в культуре или музейном деле, но даже в экономике и политике.

За эти тридцать лет наша съемочная группа работала в крупнейших музеях мира: Государственном Эрмитаже и Национальной галерее искусств в Вашингтоне, Государственном Русском музее и Британском музее, государственных музеях-заповедниках Петергофа, Царского Села, Павловска и дрезденских «Зеленых сводах», музеях Московского Кремля и в Тропическом музее Амстердама, Музее Родена и на территории парфянской крепости Нисы... Список музеев, в которых снимала наша съемочная группа и с которыми сотрудничала при создании различных аудиовизуальных произведений, насчитывает более сотни наименований — от небольших мемориальных музеев-квартир до гигантских сокровищниц мирового искусства.

Начинал я с новостных сюжетов об открывшихся выставках и с информационных репортажей о важных музейных событиях, потом в рамках своих авторских программ делал обзоры на темы истории и культуры при содействии музеев, и наконец с начала 2000-х годов, после вынужденной журналистской эмиграции исключительно в пространство культуры, я стал заниматься телевизионной документалистикой. Я созна-

тельно использую термин «телевизионная документалистика», так как в отличие от документалистики классической она подразумевает более тесное сотрудничество с музеями и с музейными работниками, которые не только выступают в качестве закадровых консультантов, но и участвуют в фильмах и телепередачах в качестве героев интервью. Кроме того, телевизионная документалистика имеет гораздо большую зрительскую аудиторию, которая в последнее время только увеличивается благодаря появлению различных каналов демонстрации подобного интеллектуального контента — от новых классических эфирных телевизионных каналов до различных интернет-платформ. В то же время чистая документалистика оказалась запертой в гетто тематических кинофестивалей и показов для ограниченной аудитории в кинотеатрах. Поэтому значимость телевизионной документалистики растет с каждым годом, а активная работа теледокументалистов с музеями позволяет значительно расширять в том числе и музейную аудиторию за счет увеличения числа зрителей подобных фильмов и телепрограмм.



Съемочная группа фильма «Кунсткамера. Первая российская модернизация» в «Зеленых сводах». Дрезден. Май 2011

Многолетнее сотрудничество с музеями всего мира позволяет говорить о значительной трансформации, произошедшей во взаимоотношениях журналистов и режиссеров с музеями. И эта трансформация во многом изменила сам механизм подобного сотрудничества, обнажив очень серьезные проблемы и обозначив очевидную разницу между российскими и зарубежными музеями. За минувшие тридцать лет это взаимодействие

в новой России значительно усложнилось. На мой взгляд, причин этого все еще продолжающегося процесса, который не дает активнее развиваться теледокументалистике, связанной с музейными ценностями, несколько. Одни проблемы проникли в музейную среду извне, так как изменились государственный строй и экономическое устройство страны: то, что было возможно в Советском Союзе, стало невозможным в новой России, и наоборот. Другие проблемы зародились внутри самих музеев, которые ограничивают себя различными рамками в работе с теледокументалистами.

У музеев — больших и малых, столичных и провинциальных, художественных и естественно-научных, краеведческих и технических — есть три основные задачи. Которые неизменны и даже вечны. Во-первых, музей — это хранилище ценностей: здесь хранят и всячески оберегают то,

что нужно миру — не только сегодня, но и всегда. Во-вторых, музей — это научный центр: здесь изучают, делают открытия, ведут постоянную исследовательскую работу, расширяя границы человеческих знаний. В-третьих, музей — это просветительское учреждение: здесь просвещают, в самом прямом значении этого слова, публику — и ту, которая приходит в сам музей, и ту, которая видит этот музей в аудиовизуальных работах теледокументалистов. Какая из этих трех музейных функций основная или наиболее важная? Это вопрос сложный и не имеющий однозначного ответа. Одно ясно — ни одна из этих функций не должна быть утрачена музеем.

Тем не менее в последние годы наметилась очевидная тенденция не рассматривать функцию просвещения как одну из ключевых — она, несомненно, находится сейчас на периферии музейного дела. В какой момент это произошло? На мой взгляд, это случилось на сломе эпох, когда привычный советский социализм безо всяких переходных периодов был заменен капитализмом, который стал диктовать условия существования и музеям. Точнее, не сам капитализм, а органы власти, которые курируют музеи и музейное дело. Первый чиновник, который произнес фразу: «Музей должен зарабатывать», — открыл ящик Пандоры. Не потому, что музей не должен зарабатывать, а потому, что доход музея — это вовсе не основополагающий фактор оценки качества его работы. Его нельзя ставить во главу угла и поднимать на щит. Правильнее было бы сказать, что музей может зарабатывать. Может, но не должен. Несмотря на это, министерства и комитеты региональных администраций, которым формально подчиняются музеи, часто определяют качество работы музея по его доходам: от билетов, от выставок и — тут мы переходим к интересующей нас теме — от продажи своих услуг теледокументалистам. В договорах о съемках или научных консультациях так обычно и пишут: «оказание услуг».

Важно понимать, что телевизионная документалистика практически не имеет частных инвесторов и спонсоров. Львиная доля проектов, тем более посвященных культурным темам, становится возможной только благодаря субсидиям министерств и грантам региональных администраций, то есть практически на сто процентов финансируется из государственного бюджета. И музеи тоже финансируются из государственного бюджета. Фактически через частные компании — производители телевизионной продукции идет перекладывание денег из одного государственного кармана в другой — в музейный. На этом пути всегда будут потери. Кроме того, запросы некоторых музеев и счета, выставляемые за съемки в их стенах, настолько велики, что даже государственные субсидии теледокументалистам не могут их покрыть, а значит, условный зритель часто лишается возможности посмотреть новый телевизионный документальный фильм о музее или связанный с музеем, так как его просто физически невозможно снять. Потому что доро-

го. И цена, установленная и утвержденная музеями в России, обычно очень сильно разнится от одного культурного учреждения к другому.

Да и сами музеи ведут себя по-разному. Некоторые, понимая ценность и важность работы теледокументалистов и осознавая свою миссию как просветителей, идут на значительные финансовые уступки – требуя чисто формальной, минимальной оплаты, чтобы отчитаться перед министерством или комитетом региональной администрации. Однако есть музеи, среди которых в том числе и крупнейшие сокровищницы России, которые категорически отказываются сокращать смету съемок, вынуждая теледокументалистов отказываться от сотрудничества. Аргумент у руководства таких музеев все тот же: «Музей должен зарабатывать!»

На мой взгляд, государство, которое, несомненно, должно быть заинтересовано в работе как музеев, так и сотрудничающих с ними теледокументалистов, могло бы создать иную схему финансирования фильмов и телепрограмм музейной тематики, которая была бы удобна и выгодна как музеям, так и теледокументалистам. Чтобы избежать лишних финансовых потерь на пути перекладывания денег из одного государственного кармана в другой, государство могло бы напрямую компенсировать затраты, если оно считает это затратами, музеям. Схема компенсации могла бы быть такой: по окончании года каждый музей подает в министерство или комитет региональной администрации отчет о съемках в музее и свою оценку затрат музея и его сотрудников, а государство – после анализа и проверки – компенсирует эти затраты. Таким образом можно было бы избежать ненужного и всегда довольно чувствительного для обеих сторон торга между музеем и теледокументалистами о стоимости съемок.

Хотя тут есть один очень важный аспект, который хотелось бы осветить. Почему музей считает работу с теледокументалистами дополнительной, а не входящей в сферу обычной своей деятельности – как научной, так и просветительской? Почему музей считает, что интервью хранителя той или иной коллекции или же куратора выставки – это дополнительная работа хранителя или куратора, а не часть их обязательной работы? Если теледокументалист просит научного сотрудника музея подобрать экспонаты из запасников и провести новое исследование специально для фильма или программы – это другое дело.

Кроме того, почему музей – государственный, не частный – считает, что он не хранит ценности, а владеет ими? Ведь только статус «владения», по сути, подразумевает оплату съемок этих ценностей. Но музейные экспонаты являются общественной собственностью, то есть государства и его граждан. И доступ к этим экспонатам – собственно в музее или же посредством фильма или телепрограммы – не должен быть ограничен ничем для всех граждан страны.

Есть еще две связанные с этим проблемы. Большинство музеев в свои договоры с теледокументалистами включают два пункта: 1) запрет на тиражирование экспонатов музея и 2) охрана авторских прав хранимых музеем ценностей. Оба эти пункта вызывают сомнение в своей правомерности.

Во-первых, любой показ фильма, в котором фигурируют снятые музейные ценности, уже является тиражированием. То есть такой пункт в договоре попросту не имеет смысла, а его наличие может преследовать только одну цель — при необходимости иметь юридический крючок для привлечения теледокументалиста к ответственности за невыполнение того, что в принципе невыполнимо.

Во-вторых, о каких авторских правах, если мы оставляем за скобками современное искусство, которое регулируется законодательством, мы говорим? Музей не обладает авторскими правами на свои экспонаты и не является контролирующим органом, обеспечивающим соблюдение законодательства в данной области. Предметы из его коллекций перешли в общественное достояние. Поэтому данный пункт в договорах тоже вызывает сомнение в своей юридической точности. К тому же есть и обратная сторона проблемы. Многие музеи просят для показов на музейных сайтах, конференциях и выставочных мероприятиях снятые теледокументалистами отдельные кадры или фильмы и телепрограммы целиком, а вот они как раз являются объектами, защищенными авторским правом, которое в данном случае всегда нарушается. Правда, в отличие от музеев теледокументалисты, за редким исключением, всегда предоставляют музеям фильмы и телепрограммы, снятые на их «музейной» территории, — причем совершенно бесплатно.

А как же обстоят дела со взаимодействием теледокументалистов — режиссеров и журналистов — с музеями в других странах? Оно, с одной стороны, менее бюрократизировано, а с другой — имеет гораздо более гибкие финансовые условия. В большинстве музеев мира установлены два вида оплаты. Первая — плата за час времени работы съемочной группы в музее, вторая — плата за единицу использованного материала в окончательном монтаже фильма: не снятого, а именно использованного (можно снять час, а в монтаж взять всего одну минуту и оплатить именно этот объем музейного видеоматериала). Кроме того, ни один из музеев мира, в которых мы снимали, не поднимал вопрос оплаты интервью кураторов и хранителей, понимая, что это часть их работы — обязательной и оплачиваемой в рамках их заработной платы или контракта.

Еще один важный аспект — ни один из музеев мира ни разу не попросил у нас оплаты иконографии об истории самого музея или его экспонатов: фотографий предметов коллекции разных эпох, фотографий

музейных работников, исторических фотоснимков или рисунков залов музея, архивных дел, которые рассказывают о провенансе того или иного экспоната. Причем, что важно отметить, в отличие от очень многих российских музеев подобная иконография и архивные дела хранятся в музеях Европы и США в идеальном порядке. Например, когда мы снимали фильм об истории продажи советским правительством Синайской Библии из Публичной библиотеки Ленинграда (ныне Российская Национальная библиотека) Великобритании, в Британской библиотеке нам показали полное архивное досье, где хранятся все документы и фотографии, касающиеся этой покупки. Идеально сброшюрованные в хронологическом порядке. Вплоть до чеков пожертвований простых британцев: Синайская Библия была куплена у СССР по подписке — благодаря личным жертвованиям миллионов подданных Великобритании.

Отдельный важный момент в сотрудничестве музеев и теледокументалистов — это работа и открытость пресс-служб и пиар-отделов. Есть три типа понимания сотрудниками этих музейных подразделений своих задач. Для одних работа с теледокументалистами — это одолжение. Для вторых — гордое служение неведомым высшим целям. Для третьих — просто помощь в работе. Последний тип сотрудников пресс-служб — самый удобный для взаимодействия и работы, а главное, с ними это взаимодействие становится наиболее продуктивным. В музеях Европы и США пресс-службы третьего типа — оказывающие всеобъемлющую помощь — составляют большинство. В России же до сих пор есть пресс-службы музеев, которые позиционируют себя как охранительный барьер на пути теледокументалистов, чтобы те что-нибудь лишнее не сняли и не сказали. Это порочная практика, которая все-таки в отечественном музейном деле постепенно сходит на нет.

В заключение хотел бы отметить, что главное в сотрудничестве музеев и теледокументалистов, что должно быть поставлено во главу угла, — понимание, что и музейные работники, и журналисты с режиссерами выполняют необходимую и бесценную функцию в современном мире: они просвещают. Это очень важное предназначение — просвещать. Оно вовсе не подразумевает заумь и наукообразность. Просвещение и со стороны музея, и со стороны теледокументалистов должно быть легким — не путать с поверхностным. Современный человек хочет ярких впечатлений, и сотрудничество музеев и теледокументалистов может им эти впечатления предоставить, но только в одном случае: если это сотрудничество конструктивно и не ограничено жесткими бюрократическим и финансовыми рамками.

Всегда вспоминаю слова главного хранителя Государственного Эрмитажа Владимира Матвеева (1948–2015), который однажды сказал мне: «Не люди — для нас, а мы — для людей». Это очень четкое обозначение миссии музея: не посетители — для музея, а музей — для посетителей. То же

самое можно сказать и про теледокументалистов. Не люди — для фильмов, а фильмы — для людей. Поэтому понимание того, что музеи и теледокументалисты делают одно общее дело, крайне важно. И без него всякое сотрудничество будет если не обречено на провал, то во многом осложнено, а это скажется в первую очередь на качестве телефильмов и программ, а значит, приведет к снижению зрительского интереса. Причем не только к творчеству теледокументалистов, но и к самим музеям и их вечным ценностям.



Народный артист России Валерий Кухарешин в образе петроградского фотографа в проекте к 100-летию русской революции из цикла «Пешком в историю».

Государственный историко-мемориальный музей «Смольный». Сентябрь 2017



Иннокентий Иванов на съемках фильма «Кунсткамера. Первая российская модернизация».

Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера). Май 2011



Народный артист России Валерий Кухарешин в образе Иосифа Орбели в проекте «Пешком в историю». Государственный Эрмитаж. Август 2012



Народный артист России Валерий Кухарешин в проекте «Пешком в историю». Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского. Сентябрь 2012

КАРТИНА КАК ОБЪЕКТ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ ПОИСКОВ ЗРИТЕЛЯ

DOI: 10.48466/7113.2021.28.76.003

Е. С. Кащенко,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры,
Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета

Речь в статье пойдет о трех художественных фильмах: «Сны» (новелла «Вóроны») А. Куросавы (1990), «Мельница и крест» Л. Маевски (2011) и «Щегол» Д. Кроули (2019), – объединенных темой обретения «себя» в пространстве художественного произведения. Режиссеры обращаются к трем знаменитым полотнам («Пшеничное поле с воронами» В. Ван Гога, «Путь на Голгофу» П. Брейгеля Старшего и «Щегол» К. Фабрициуса) и позволяют зрителям поучаствовать в визуальном эксперименте.

Фильм «Мельница и крест» (2011) режиссера Леха Маевски посвящен эпизоду из жизни великого нидерландского живописца Питера Брейгеля Старшего (1525/1530–1569). Как известно, документальных свидетельств его биографии сохранилось немного (см., например: Мандер К. ван. Книга о художниках), но современные авторы, несмотря на это, предпринимали попытки реконструкции событий. Французский историк К.-А. Роке написал книгу «Брейгель, или Мастерская сновидений»; польский кинорежиссер Л. Маевски снял вышеупомянутый фильм.

В своем творчестве Брейгель зачастую использовал пословицы и притчи в качестве иносказательной формы для размышлений о судьбах людей. Художник показывал социальное неравенство, жестокость, тяготы трудовой жизни и бедствия народа, но вместе с тем его вольнолюбие, особенности его трудового быта.

«Природа удивительно удачно натолкнулась на человека, который так счастливо сам шел ей навстречу, когда она избрала из крестьян одной неизвестной брабантской деревушки составляющего славу наших Нидерландов, преисполненного ума и юмора Питера Брейгеля, чтобы сделать его живописцем, который своей кистью изображал бы мужиков.

<...>

Во время своего путешествия он очень много нарисовал разных видов с натуры, почему про него говорили, что он, находясь в Альпах, глотал все горы и скалы, а потом, вернувшись домой, стал извергать их из себя на полотно и доски, до такой степени он верно и в этом и в других отношениях передавал природу»¹.

В Антверпене Брейгель познакомился с купцом Гансом Франкертом. Вместе они приходили на деревенские свадьбы, притворяясь родственниками новобрачных. Художник использовал любую возможность для наблюдения за обычаями и развлечениями крестьян.

Далеко не полностью сохранившееся живописное наследие Брейгеля насчитывает около сорока картин на библейские, мифологические и бытовые сюжеты. В центре внимания режиссера Леха Маевски оказалась композиция «Несение креста» (1564, Художественно-исторический музей, Вена). А. Левандовский в статье «Художник „перевернутого“ мира» так описывал ее: «Картина, как это и прежде бывало у Брейгеля, панорамна, с высоким горизонтом и узкой полоской неба. Перед зрителем расстлана необъятная пересеченная поверхность земли, с оврагами, скалами и городом-крепостью на горизонте. В панораме три плана... Первый план — очень крупный, как бы приближенный к зрителю, и на нем обычная группа оплакивающих Христа: Богоматерь, Иоанн Богослов и две их спутницы. <...> В этой удивительной композиции Брейгеля, представляющей безумное, бестолковое и безразличное человечество, мотив „отчуждения“ выражен наиболее ярко, с помощью средств, впервые — и только им — примененных в живописи»².

В 2015 году к произведению Брейгеля обратился еще один режиссер — швед Рой Андерссон. Его фильм «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии» был удостоен премии «Золотой лев» Венецианского фестиваля. Андерссон объединил в сюжетной структуре картины разные ситуации, показывающие красоту и хрупкость мира, значимость одних и незначительность других моментов в жизни, используя при этом деталь картины Брейгеля «Охотники на снегу» («Двенадцать месяцев»: декабрь — январь; 1565 г.).

В отличие от Андерссона, сделавшего брейгелевского голубя наблюдателем и философом, Лех Маевски в роли наблюдателя представил самого художника. Для фильма «Мельница и крест» основой послужил текст М. Ф. Гибсона. Главную роль — Брейгеля — сыграл Рутгер Хауэр. Суть содержания — процесс создания картины «Несение креста».

¹ Мандер К. ван. Книга о художниках. СПб., 2007. С. 221.

² Левандовский А. Художник «перевернутого» мира // Роке К.-А. Брейгель, или Мастерская сновидений. СПб., 2010. С. 418.

Сложность работы актера в подобном фильме была связана со съемками в пустом павильоне. Р. Хауэр играл Брейгеля на фоне так называемого голубого экрана; пейзаж, представляющий собой место действия картины, появлялся позже при помощи чисто технического приема. Актер только проговаривал свои монологи – возможно, такая форма была выбрана Маевски из-за несохранившейся переписки Брейгеля и невозможности опереться на источник при написании текста. Хауэра предупредили об этом заранее, и он, по словам режиссера, «пришел в восторг» от подобного эксперимента.

В фильме размеренный темп повествования, много бытовых сцен. Режиссер намеренно не выделял сцены насилия и жестокости, поскольку они должны были стать частью обычного жизненного процесса. Лицо актера, игравшего Христа, не показано, зато подчеркнута особая роль мельника – alter ego божественного начала.

В финале мы видим оригинал картины Брейгеля, ставший частью музейной экспозиции. Позиция режиссера в данном случае сродни позиции его героя – художника: созерцатель, констатирующий события, но не выносящий вердикт.

Британский писатель и критик Джон Берджер отмечал: «Таким образом, человек способен был наблюдать окружающую его природу со всех сторон и совершенствоваться – с помощью как наблюдаемого, так и собственной способности наблюдать. У него не было необходимости принимать во внимание то, что он, по сути, часть этой природы. Человек был глазом, для которого реальность сделалась видимой, – глазом идеальным, глазом, расположенным на наблюдательном пункте, откуда открывалась перспектива Возрождения. Величие этого человеческого глаза крылось в его способности отражать и удерживать, подобно зеркалу, то, что есть»³.

На наш взгляд, это высказывание, сделанное несколько в ином контексте, верно обозначает суть профессии живописца эпохи Ренессанса. Несмотря на войны и мятежи, естественным образом сопряженные с насилием и расправами над людьми, одной из главных функций художника оставалась констатация факта. Как писал тот же Берджер: «Индивидуум должен затеряться и вновь найти себя в универсальном»⁴.

Художественные фильмы, посвященные творческим личностям, зачастую грешат обилием фактов и имен. За костюмами и декорациями исторических лент основные идеи часто теряются. «Мельница и крест» представляет собой тот достаточно редкий пример, когда для зрителя вопросы, волновавшие Брейгеля в XVI столетии и волнующие режиссера в XXI веке,

³ Берджер Д. Фотография и ее предназначение. М., 2014. С. 112.

⁴ Там же. С. 85.

также являются в высшей степени актуальными. Это вечные рассуждения о войне и мире, о назначении искусства, о смысле жизни человека.

Режиссер художественного кино — профессия, имеющая прямую связь с живописью. Далее хотелось бы рассмотреть пример, в чем-то похожий на предыдущий: картина великого художника, «оживающий» на глазах зрителя пейзаж и отождествление (или его попытка) создателя фильма с создателем картины.

В четвертой главе своих мемуаров японский режиссер Акира Куросава рассказывает о том, как занятия живописью сменились в его жизни приходом в режиссуру. Показательна следующая цитата: «Когда я выходил на улицу, вдоволь насмотревшись альбомов Сезанна, мне все виделось таким, как было изображено на его картинах, — и дома, и дороги, и люди. После альбомов Ван Гога или Утрилло я точно так же будто бы видел мир их глазами. А вот увидеть мир по-своему, своими глазами, мне никак не удавалось. Другими словами, у меня не было личного видения»⁵.

Речь идет о середине 1930-х годов, когда молодой художник в буквальном смысле стоял на пороге выбора новой профессии. Вообще вся творческая биография Куросавы является классическим примером становления режиссера художественного кино. Благодаря старшему брату — комментатору немых картин — он часто ходил в кино, смотрел фильмы режиссеров, ставших впоследствии киноклассиками: Чаплин, Гриффит, Ланг, Мурнау, Эйзенштейн, Пудовкин, Любич, Пабст, фон Штернберг. Список фильмов, просмотренных Куросавой в детстве и юности (с 1919 по 1929 год), занимает в тексте книги четыре страницы⁶. В основном режиссеры делятся на две категории: «рассказчики» и «визуалы». Так или иначе, при выборе, «рассказывать» историю или «показывать» ее зрителю, режиссеру в 1920–1930-х годах было не обойтись без художественного видения. Куросава далеко не единственный, в чьей биографии присутствовала профессиональная художественная подготовка.

Один из последних его фильмов, «Сны», был снят в 1990 году и состоял из восьми небольших киноновелл. Автором сценария выступил сам режиссер, поскольку тема была очень личная — в основе каждой новеллы лежал сон Куросавы. Перевод названия фильма на русский полностью выглядел так: «Сны Акиры Куросавы», чтобы уж точно не оставалось сомнений.

Ван Гог — один из любимых художников Куросавы⁷. Новелла «Вороны» посвящена именно ему. Молодой японский художник стоит в музее перед полотном «Пшеничное поле с воронами». Пространство картины как бы

⁵ Куросава А. Жабий жир. Что-то вроде автобиографии. М., 2020. С. 159.

⁶ Там же. С. 130–133.

⁷ Там же. С. 164.

«вбирает» его в себя, и вот он уже внутри ожившего пейзажа, здороваются с женщинами, стирающими в речке белье, и спрашивает, как ему найти художника Ван Гога. Далее следует короткий диалог (скорее, монолог самого художника), повествующий о проблемах творческой жизни и ее краткосрочности: «Нельзя терять времени!» Ван Гог уходит по дороге, пересекающей поле, и вслед за ним из рядов пшеницы взмывает стая воронов.

Небольшую роль Ван Гога исполнил коллега Куросавы — американский режиссер Мартин Скорсезе. Его практически невозможно узнать в гриме, лицо на четверть закрыто черной повязкой (напоминание о разрезанном ухе Ван Гога), а на лоб надвинута соломенная шляпа. Порывистость и торопливость речи Скорсезе в конечном итоге помогли раскрыть обостренную нервозность, свойственную Ван Гогу в последние месяцы жизни. Возник треугольник: Куросава — Ван Гог — Скорсезе. Яркость красок / кинокадров; острая до невозможности эмоциональная обнаженность; перфекционизм в работе по отношению к себе и к окружающим. Три очень сложных, закрытых человека; три совершенно разные истории, переплетению которых способствовало наличие у всех троих резкого, неудобного для обывателей творческого темперамента.

Обывателей в новелле символизируют вороны. Они не смеют тронуть уходящего Ван Гога, но черная стая, взмывающая над полем, весьма символична. И Куросава, и Скорсезе через многое прошли, снимая свои фильмы. Интересно, что в интервью Роджеру Эберту Скорсезе однажды косвенно сравнил себя со святым Себастьяном, пронзенным стрелами⁸. Это сравнение правомерно по отношению к художнику, который старается жить и работать по собственным правилам, тем самым часто нарушая общественный уклад. Ван Гог с его «неправильной» во всех отношениях биографией не мог не привлекать внимания Куросавы и Скорсезе — таких же «неправильных» кинохудожников.

Картина «Пшеничное поле с воронами» была написана в июле 1890 года, примерно за три недели до самоубийства художника. Сейчас она хранится в Музее Винсента Ван Гога (Амстердам). Таким образом, и фраза о быстротечности времени, и выбор картины отнюдь не случайны. Напомним: в биографии Куросавы была попытка покончить с собой в начале 1970-х годов из-за проблем на кинопроизводстве⁹. Он считал, что «Сны» станут его последней картиной, но снял еще две, у последней было символическое название «Еще нет».

Пространство кадра (операторами фильма были Такао Сайто и Ма-сахару Уэда) соответствует замкнутым рамкам полотен Ван Гога. Чем ярче палитра художника, тем выразительнее ощущение, что цвет вырывается

⁸ Ebert R. Scorsese by Ebert. Chicago, 2008. P. 206.

⁹ Подробнее см.: Аннинский Л. Спектр простоты // Акира Куросава. М., 1977. С. 247.

за границы холста; происходит своеобразный визуальный взрыв. Именно это ощущение повторилось в фильме Куросавы. Рамки кадра, рамка картины, рамки благопристойной обывательской жизни, рамки сельского пейзажа — все это оказывается сметено взрывной яркостью красок палитры художника. Он уходит по дороге через пшеничное поле, и зритель видит кинематографическую метафору — движущийся поезд (несомненная отсылка к «Прибытию поезда» братьев Люмьер и двум режиссерам). Это ведь сон; здесь такое возможно. Подсознание и его связь с реальностью помогли Куросаве прославиться и получить международную репутацию в 1950 году, когда в Венеции на фестивале показали его фильм «Расемон». В мемуарах режиссер вспоминал, сколько проблем возникало и в период съемок фильма, и с тем, что сейчас называется «постпродакшн». Самая известная работа Куросавы в процессе создания не вызывала восторга у тех, кто впоследствии был готов присвоить себе славу «первооткрывателей „Расемона“»¹⁰. Подобных людей Куросава и покажет спустя сорок лет в числе составляющих воронью стаю.

Следует отметить, что в процессе съемок «Снов» Акира Куросава использовал компьютерную графику. Это помогло его герою попасть в пространство картины и побеседовать с самим Ван Гогом. Джон Кроули, в свою очередь, экранизировал роман Донны Тартт в эпоху практически повсеместного использования компьютерной графики в кино, но его герои не так уж нуждались в спецэффектах. Их целью стало обладание картиной, а не «проникновение» в нее.

Тео Декер, главный герой романа Донны Тартт «Щегол» и, соответственно, одноименного фильма, будучи подростком, оказывается в невероятной ситуации: во время теракта в музее в его руки попадает картина Карела Фабрициуса. В романе показана дальнейшая жизнь Тео, превращение из ребенка в молодого мужчину (О. Фегли — Тео-подросток; Э. Эльгорт — взрослый Тео). Однако все события этой взрослой жизни проходят под знаком тайного обладания живописным шедевром.

Тео не сразу осознает радикальную перемену в своей судьбе. После взрыва в музее он как сомнамбула бродит по залам в попытке найти мать (как выяснилось впоследствии — погибшую). Тяжело раненный незнакомый мужчина протягивает мальчику какой-то предмет — на первый взгляд, странный. «Прямоугольник был усажен восковыми кляксами, проштампован хаотичным мозаичным крошевом печатей»¹¹.

Осознание того, что отныне ты обладаешь совершенно необычным предметом, приходит не сразу. Жизнь Тео будто раздваивается: его настоящее — гибель матери, жизнь в семье школьного товарища (так называемый

¹⁰ Куросава А. Жабий жир... С. 320–335.

¹¹ Тартт Д. Щегол. М., 2020. С. 46.

патронат), встреча с отцом; в прошлом – воспоминания о днях, проведенных с погибшей мамой, которую он так сильно любил. Картина становится, помимо прочих смысловых значений, символом, соединяющим прошлое и настоящее. Тео трудно дотронуться до нее, посмотреть лишний раз, чтобы ни перед кем не обнаружить свое сокровище.

«Было слишком – слишком большим – соблазном держать ее в руках и ни разу не взглянуть. Я быстро вытряхнул картину наружу, и ее свет тотчас окутал меня, как будто музыкой, сокровенной сладостью, которая ощущалась только в глубочайшем, волнующем кровь ладу правильности – так сердце бьется ровно и размеренно, когда ты рядом с любящим тебя человеком, который никогда тебе не причинит вреда. От нее исходила сила, сияние, свежесть утреннего света в моей старой нью-йоркской спальне, неяркого, но бодрящего света, который наводил на все предметы резкость, в то же время делая их круглее, милее, чем они были на самом деле, – делая их прекраснее еще и потому, что то была часть прошлого, невосполнимая его часть»¹².

Не имеет смысла полностью приводить в статье содержание романа / фильма, поскольку как литературный, так и кинематографический тексты отличаются многоплановостью и некоторой запутанностью сюжетных ходов. Особенно это касается фильма – хронометраж всегда ограничивает возможности режиссера, когда речь идет об экранизации масштабного литературного произведения. В случае с романом Донны Тартт дело осложняется еще и тем, что его жанр не ограничивается рамками криминального: в тексте присутствует философская линия, определяющая поступки и действия ряда героев. Связующей нитью служит все та же некогда невольной похищенная и, как кажется Тео, надежно спрятанная картина.

«Мое, мое. Страх, сотворение кумира, стяжательство. Восторг и ужас фетишиста. Понимая, что делаю глупость, я загрузил изображения картины себе в компьютер и в телефон, чтобы в одиночестве любоваться оцифрованными мазками кисти, сжатым в точки и пиксели лоскутком солнца семнадцатого века, но чем чище были цвета, чем сочнее импасто, тем сильнее я жаждал увидеть оригинал – уникальный, великолепный, омытый светом объект»¹³.

Роман и фильм начинают приближаться к развязке, когда выясняется, что Тео Декер уже давно не является обладателем шедевра: картину много лет назад выкрал его школьный друг, воспользовавшись тем обстоятельством, что герой практически никогда не разворачивал таинственный сверток. Доказательством кражи служит изображение в айфоне: «Это была оборотная сторона картины. Изображение передней части где угодно

¹² Тартт Д. Щегол. М., 2020. С. 340.

¹³ Там же. С. 555.

можно было увидеть. Но задник был уникален, как отпечаток пальца: жирные потеки сургуча – красные, коричневые; хаотичная мозаика европейских ярлычков (римские цифры, паутинчатые росчерки пера), будто это корабельный кофр или старинный международный договор. Крошащиеся слои желтого и коричневого были положены почти что с натуральной выпуклостью, словно палые листья»¹⁴.

В «Щегле» реальность и вымысел переплетаются очень тесно. Известно, что многие коллекционеры одержимы страстью обладания предметом и практически никому не показывают свои собрания. В противовес им существует и другая категория: те, кто оставляет коллекции обществу, передает их в музеи. Интересно, что о двойственности самой картины Фабрициуса в романе также идет речь. Вот что говорит автор словами одного из второстепенных героев: «...Фабрициус... он насмехается над жанром... мастерски пародирует саму идею трюмпля, потому что в других кусках работы – голова? крылышко? – нет ничего живого, ничего буквального, он намеренно разбирает изображение на части, чтоб показать, как именно он его нарисовал. <...> Тут двойственность. Видишь подпись, видишь краску на краске и еще – живую птицу»¹⁵.

Карел Фабрициус (1622–1654), учившийся у Рембрандта и трагически погибший в Делфте во время взрыва порохового склада, оставил небольшое, но впечатляющее живописное наследие. «Щегол» (1654) находится в собрании Маурицхейс (Гаага). Эта картина считается одним из образцов так называемых обманок (*trompe-l'œil*), с чем, впрочем, не согласен упомянутый выше герой романа Тартт.

Одна из основных тем «Щегла» – страх Тео Декера перед реальностью жизненных коллизий. Этот страх, очевидно, определяется потерей матери. Картина (или, вернее, обладание картиной) переносит его словно бы в другое измерение: между реальностью и вымыслом, между жизнью и смертью. Мысль о том, что искусство вечно (*Arts longa, vita brevis* – *лат.*) отнюдь не нова; более того, оспорима: произведение искусства можно уничтожить, подменить умело выполненной копией, спрятать подальше от публики и помешать увидеть. Однако раз за разом, каждый день, каждую минуту знатоки и любители искусства, находясь в музее или рассматривая репродукции в альбомах, поддаются искушению обретения вечной жизни.

«Помнишь, что говорил Пикассо? „Плохие художники копируют, хорошие – крадут“. Но когда речь идет о великом шедевре, тебя всякий раз потряхивает, как током от оголенного провода. И неважно, сколько раз ты

¹⁴ Тартт Д. Щегол. М., 2020. С. 596.

¹⁵ Там же. С. 620.

хватается за этот провод, неважно, сколько там еще человек хваталось за него до тебя. Провод-то один и тот же. Свисает из высших сфер»¹⁶.

Взрыв, унесший в середине XVII века жизнь Карела Фабрициуса, прозвучал как эхо в 2014 году в романе Донны Тартт, удостоенном Пулитцеровской премии. Примечательно, что оператором фильма стал Роджер Дикинс, которому всегда удавалось добиться особого освещения в кадре, по тональности удивительно совпадающем с ощущением световоздушной перспективы голландских мастеров.

Итак, нам удалось показать три разных примера представления картины в кинематографическом пространстве. Сцены из реальной жизни, становящиеся основой для полотна Питера Брейгеля Старшего, – у Леха Маевски; метафорический ряд, позволяющий провести параллель между Ван Гогом и кинорежиссерами второй половины XX века, – у Акиры Курошавы; попытка отстоять свое прошлое с помощью обладания живописного шедевра – у Джона Кроули.

«Искусство – посредник, связывающий нашу удачу и наше разочарование. Иногда оно достигает кромешного ужаса. Иногда придает ценность и смысл эфемерному. Иногда описывает желаемое»¹⁷.

¹⁶ Тартт Д. Щегол. М., 2020. С. 809.

¹⁷ Берджер Д. Фотография и ее предназначение... С. 134.

ИРИНА КОНСТАНТИНОВНА ЯНЧЕНКО: ЖИЗНЬ В НЕСКОЛЬКИХ СНИМКАХ

DOI: 10.48466/5646.2021.92.50.004

М. В. Кирпичникова,
ученый секретарь ГМЗ «Гатчина»,
кандидат исторических наук

Фотография — один из лучших способов сохранения исторической памяти, культурного нематериального наследия, особенно если этот иконографический источник подкреплён письменными документами. Фото-документ сам по себе объект всестороннего и междисциплинарного изучения. Хотелось бы отметить огромную ценность любительских снимков. Именно бытовой жанр в меньшей степени подвержен различным стереотипам и может хранить важную и порой неожиданную информацию, по аналогии с дневниками, письмами и другими документами личного происхождения.

Научный отдел ГМЗ «Гатчина» ведёт кропотливую работу по сохранению памяти о сотрудниках Гатчинского дворца, выпускаются фотолетописи, устанавливаются имена тех, кто работал в сложные годы начала становления советской власти, сохранял дворцовые коллекции сначала в период распродаж, потом в годы оккупации Красногвардейска (как называлась Гатчина с 1929 по 1944 год) германскими войсками. К сожалению, многих из тех людей мы даже не знаем в лицо.

7 сентября 2020 года в вестибюле первого этажа Центрального корпуса ГМЗ «Гатчина» была открыта мемориальная доска главному хранителю, спасавшему коллекции в годы войны, С. Н. Балаевой. И в те же сентябрьские дни старшим научным сотрудником Е. А. Родионовым была сделана интересная находка. При разборе личных вещей бывшего хранителя металла он обнаружил три фотографии довоенной сотрудницы музея Ирины Константиновны Янченко, погибшей в блокадном Ленинграде в 1943 году. Первый снимок датирован 1934 годом, два других, вероятно, сделаны в середине 1930-х. Одна фотография (где Ирина запечатлена с сыном Петей на руках) была опубликована в книге А. С. Елкиной (Сделайте это для меня. СПб.: Общество «Знание», 2005), остальные еще не публиковались. Эта находка послужила поводом к написанию данной статьи.

Ирина Янченко родилась в Гатчине 25 мая 1908 года. Отец, Константин Фомич, был начальником тарифно-конвенционного участка Северо-Западных железных дорог, мать, Александра Андриановна, работала



И. К. Янченко с сыном Петей. 1930-е. ГМЗ «Гатчина»

там же служащей. Проживала семья по адресу: Елизаветинская улица (переименована в 1922 году в улицу Достоевского), дом 8, кв. 2.

Ирина росла в эпоху больших перемен: ее старший брат Андрей окончил в 1918 году Гатчинское реальное училище, которое с установлением советской власти было закрыто, и там разместилась школа второй ступени имени В. И. Ленина. Именно в этой школе училась Ира Янченко. В 1925 году она поступила на литературный факультет Высших курсов искусствоведения при Институте истории искусств. В 1929-м Ирина Янченко была принята в штат Гатчинского дворца-музея экскурсоводом, с 1932 года стала научным сотрудником, а с октября 1941-го¹ —



И. К. Янченко (справа) и Э. А. Тихановская в парке. 1934. ГМЗ «Гатчина»

¹ В личной анкете И. К. Янченко (Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 329. Оп. 1. Д. 7. Анкеты сотрудников. Л. 30) указано, что она работала в Государственном антирелигиозном музее (ГАМ с 1931 года был открыт в Большом Исаакиевском соборе) с мая 1942 года. Дело в том, что сотрудники пригородных дворцов-музеев, работавшие в Исаакиевском соборе, не были в штате ГАМ, это было другое подразделение. В мае 1942 года Янченко была принята в штат ГАМ как хранитель Летнего дворца и домика Петра I.



*Ирина Константиновна Янченко. 1927.
ГМЗ «Гатчина»*

хранителем музейных ценностей в Большом Исаакиевском соборе².

Придя на работу, обаятельная, образованная Ирина сразу же сни-скала уважение и любовь коллег. Все отзывались о ней с теплом и искренностью. И. К. Янченко одна из первых в музее начала зани-маться темой Арсенального каре и внесла большой вклад в его изу-чение. В соавторстве с замести-телем директора по научной части Г. В. Смирновым ею был написан путеводитель «Арсенальное каре Гатчинского дворца»³. Кроме того, Ирина Константиновна обратилась к теме «История Гатчинского дворца во второй половине XIX века», пи-сала об организации охраны двор-ца при Александре III⁴. Одной из научно-исследовательских тем 1940 года была «Правительственная деятельность Александра III в Гатчине», эта ра-бота И. К. Янченко опубликована в бюллетенях № 7–8 за 1940 год⁵. Труд на 45 страницах включал три главы: 1) Начало царствования Алексан-дра III. Утверждение политики контрреформ; 2) Самодержавие Алексан-дра III (централизация власти); 3) Борьба с просвещением⁶.

Еще до войны Ирина вышла замуж за Алексея Петровича Дьяконова, происходившего, как было сказано в личном деле, из духовного сословия. У них родилось двое детей: дочь Наташа и сын Петя, оба носили фамилию отца, Дьяконовы. Петя с рождения был инвалидом, обе руки были лишены предплечий, пальцы рук начинались от уровня плеч. Ирина очень любила и оберегала своих детей, при этом успевая совмещать материнские обя-занности с работой в музее.

Еще до войны Ирина вышла замуж за Алексея Петровича Дьяконова, происходившего, как было сказано в личном деле, из духовного сословия. У них родилось двое детей: дочь Наташа и сын Петя, оба носили фамилию отца, Дьяконовы. Петя с рождения был инвалидом, обе руки были лишены предплечий, пальцы рук начинались от уровня плеч. Ирина очень любила и оберегала своих детей, при этом успевая совмещать материнские обя-занности с работой в музее.

Когда началась война, Янченко принимала самое деятельное уча-стие в эвакуации экспонатов и консервации здания в июне – сентябре

² ЦГАЛИ СПб. Ф. 329. Оп. 1. Д. 7. Анкеты сотрудников. Л. 30.

³ Арсенальное каре Гатчинского дворца. Л.: Управление дворцов и парков Ленсовета, [1935].

⁴ НА ГМЗ «Гатчина». Д. 25. Отчетные доклады по истории Гатчины. 1936. Л. 32–55; Император Алек-сандр III и императрица Мария Федоровна. Материалы научной конференции: Сб. статей. СПб.: Профи-Центр, 2006. С. 262–275.

⁵ НА ГМЗ «Гатчина». Д. 13. Бюллетень № 7–8. 1940.

⁶ Фрагментарно это исследование опубликовано в сборнике: Александр III: pro et contra. СПб.: РХГА, 2013. С. 341–363.

1941 года. Балаева писала о ней: «Очень хорошо действует на всех выдержка, ровное настроение и спокойная бодрость И. К. Янченко. Ее находчивость и быстрота действий („комендант“)⁷. Она была в числе тех, кто не побоялся остаться в Красногвардейске уже после объявления всеобщей эвакуации населения. О смелости и мужестве Ирины говорит также и то, что именно она под артобстрелами неоднократно ездила передавать письма от Балаевой в УКППЛ⁸. За спасение коллекций Балаевой, Янченко, Тихановской и Величко была объявлена благодарность.

С 15 сентября Янченко и Тихановская на три недели были отправлены на рытье траншей и окопов в Мельничьи Ручьи⁹, затем перешли на работу в Исаакиевский собор (с 15 июля 1941 года — Объединенное хозяйство музеев¹⁰), где были размещены коллекции, вывезенные из пригородных дворцов, а также из Музея истории и развития Ленинграда (ныне Государственный музей истории Санкт-Петербурга) и Летнего дворца и домика Петра I. Янченко отвечала за хранение экспонатов из Гатчины и домика Петра I, занималась составлением описей Арсенального зала, личных комнат Николая I, Павла I, с большим успехом читала лекции для солдат и офицеров воинских частей. В хранилище, помимо тяжелой работы по просушке, учету и хранению экспонатов, были установлены ежедневные дежурства, которые были распределены между хранителями.

В начале 1942 года собор получил сильные повреждения в результате попадания артиллерийских снарядов. В связи с этим часть сотрудников получила жилье в Ленинграде, а остальные были эвакуированы. В Исаакии в результате повреждения сети ливневой канализации часто



*Фотография из книги А. С. Елкиной «Сделайте это для меня». С. 133.
Дети И. К. Янченко — Петя и Наташа Дьяконовы. 1930-е*

⁷ Балаева С. Н. Записки хранителя Гатчинского дворца. Дневник. Статьи. СПб.: Искусство России, 2005. С. 90.

⁸ Управление культурно-просветительными предприятиями Ленсовета.

⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 361. Л. 5 об.

¹⁰ Приказ УКППЛ от 15 июля 1941 г. за № 116 об Объединении в одно хозяйство Государственного антирелигиозного музея, Музея истории и развития Ленинграда, Летнего сада и сада им. МОПРА (Международной организации помощи борцам революции, ныне Михайловский сад).

стали происходить водопроводные аварии. Тяжелым для сотрудников стал апрель 1942 года, когда вода подтопила подвальные помещения.

Вот как писала об этом С. Н. Балаева: «13 апреля. Авария в соборе. Залиты коридоры подвала. Перенос документов муз<ейного> Отдела в верхнюю бухгалтерию»¹¹. В течение последующих двух недель производилась откачка воды. Из записей А. И. Зеленовой: «Вода заполнила почти все отсеки подвала. Нужно было вытаскивать ящики с музейными экспонатами, хранившиеся внизу, и просушивать намокшие вещи»¹². Эта работа выматывала и без того обессиленных людей, однако удалось спасти основную часть сокровищ. 3 августа 1943 года за активное участие в спасении ценностей, в том числе и из затопленных водой подвалов Исаакья, Янченко, наряду с другими коллегами, была награждена медалью «За оборону Ленинграда»¹³.

В 1943 году Янченко составила каталог по историческим помещениям Арсенального каре Гатчинского двора (архитектурно-декоративное и мебельное убранство, сведения по истории создания и позднейших реставраций, о состоянии к началу войны)¹⁴. Из отчета о работе предприятий Отдела музеев и парков УКППЛ за первое полугодие 1943 года¹⁵ известно также, что Янченко хранила экспонаты, составляла описи музейного имущества (633 экспоната) и проверяла состояние мебели и живописи Летнего дворца и Домика Петра I (Русский музей)¹⁶; занималась описанием «кладовой Государственного Антирелигиозного музея (репродукции, фотоснимки, граюры, этикетаж) — всего 1 000 предметов, описано 120 предметов»¹⁷.

К сожалению, за годы блокады она потеряла почти всех своих близких. 18 декабря 1941 года умер ее отец¹⁸, в феврале 1942-го — мать¹⁹. В мае 1942 года был арестован муж (точных сведений о нем нет, вероятно, был расстрелян). 16 декабря 1942 года умерла шестилетняя дочь Наташа²⁰. Однако Ирина продолжала жить и работать, у нее оставался маленький сын.

¹¹ Балаева С. Н. Записки хранителя Гатчинского дворца... С. 109.

¹² URL: <http://www.world-war.ru/isaakievskij-sobor-v-dni-blokady> (дата обращения: 04.11.2021).

¹³ ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 361. Л. 5 об. Списки рабочих и служащих предприятий и учреждений Октябрьского района, награжденных медалью «За оборону Ленинграда». Т. 9; ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 893-1. Л. 336. Акты вручения медали «За оборону Ленинграда» рабочим и служащим предприятий и учреждений Октябрьского района.

¹⁴ Балаева С. Н. Записки хранителя Гатчинского дворца... С. 76, 78.

¹⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 276. Оп. 1. Д. 58. Л. 49.

¹⁶ Там же. Л. 49–51.

¹⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 276. Оп. 1. Д. 58. Л. 51.

¹⁸ Янченко Константин Фомич, 1876 г. р. Место проживания: Бронницкая ул., д. 14-б, кв. 1. Дата смерти: 18 декабря 1941. Место захоронения: Волковское кладб. (Блокада. Т. 35).

¹⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 329. Оп. 1. Д. 7. Л. 30.

²⁰ Дьяконова Наталья Алексеевна, 1936 г. р. Место проживания: В. О. 11-я линия, д. 42, кв. 2. Дата смерти: декабрь 1942. Место захоронения: Серафимовское кладб. (Блокада. Т. 9).

1943 год был одним из самых тяжелых для ленинградцев, за этот период по городу было выпущено порядка 30 000 снарядов. Но несмотря на трагические будни, музейщики находили в себе силы воспринимать с иронией даже страшную действительность. Однажды В. К. Макаров, бывший директор Гатчинского дворца, попал под обстрел у Спаса-на-Крови, где негде было укрыться, и, рассказывая коллегам об этом с присущей ему иронией, сказал: «Но, конечно, как всякий культурный человек, я немедленно лег на тротуар»²¹. Фраза Владимира Кузьмича стала для обитателей собора крылатой, и именно этой грустной шуткой Янченко и Тихомирова простились у Исаакия 8 августа 1943-го. Ирина была в отличном настроении, ей дали новую комнату (на Красной улице, 45) взамен разбомбленной, и она как раз собиралась отмечать новоселье.

В тот день Ленинград подвергся мощным артобстрелам. Погибли десятки людей, количество раненых исчислялось сотнями. В книге А. В. Бурова «Блокада день за днем» 8 августа 1943 года описано так: «На трамвайной остановке²² у дома № 52 на Невском проспекте разорвался снаряд. Народу было много. Как-никак воскресенье, да и время людное – 3 часа дня. Снаряд ломко грохнул, налетела тугая волна, оставившая после себя сизое облако кисловатой гари. Женщина, видимо возвращавшаяся с огорода и державшая в руках охапку зелени, упала на асфальт. Корешки петрушки рассыпались веером. Под ними растеклась кровь. На только что оживленном перекрестке в одно мгновение стало пустынно и скорбно. На мостовой там и тут лежали убитые и раненые... Мне довелось быть свидетелем всего этого. Потом в архиве я нашел запись, в которой говорится, что 8 августа 1943 года в 15 часов 7 минут на Невском проспекте снарядом, разорвавшимся на трамвайной остановке у книжного магазина „Партиздат“ [теперь здесь помещается книжный магазин-салон „Ленинград“], 12 человек убито и 43 ранено. Поблизости от площади Искусств в этот день вражеский снаряд угодил в трамвай. 23 пассажира погибло, многие были ранены. Всего сегодня пострадало от обстрела более 180 ленинградцев...»²³

К сожалению, тот страшный день стал последним для Ирины Константиновны. Артобстрел застал их с сыном Петей на углу улицы Третьего Июля (Садовой) и проспекта 25 Октября (Невского). Янченко погибла на месте, а Пете оторвало ногу, и его увезли в больницу. В рапорте начальника штаба

²¹ Тихомирова М. А. Памятники. Люди. События. – Л.: Художник РСФСР. С. 66.

²² Самыми опасными местами для жителей были остановки и вагоны трамваев, почти все обстрелы с единовременным количеством убитых более десяти человек были связаны с этими объектами (См.: Рябков А. М. Артиллерийские обстрелы и бомбардировки Ленинграда. 1943 г. // Ленинград. Война. Блокада. Снятие осады: материалы и исследования / Сост. П. В. Игнатьев, Э. Л. Коршунов, А. И. Рупасов. СПб.: ГАЛАРТ, 2019. С. 412.

²³ Буров А. В. Блокада день за днем, 22 июня 1941 г. – 27 янв. 1944 г. Л.: Лениздат, 1979. С. 386.

МПВО Куйбышевского района лейтенанта Абраменко сохранились некоторые упоминания об обстоятельствах артобстрела 8 августа: «...Производилось изъятие всех документов и ценностей от убитых, а отправлялись последние в морг Куйбышевской больницы без составления соответствующего акта. В силу этого опознать личность убитых становится весьма затруднительным...»²⁴

Из воспоминаний А. И. Зеленовой: «10 августа 1943 года. В понедельник не пришла на дежурство Ирина Янченко. Мы стали ее искать по больницам, но милиционер принес ее сумку и сказал, что она убита 8 августа в 12 часов дня на углу Невского и Садовой. Ее сын пятилетний Петя²⁵ ранен и увезен в больницу. Какую? Я пошла в морг Куйбышевской больницы. Я несколько раз прошла мимо Ирины, узнала ее сарафан, но все не верилось, что это она, все надеялась, что это сарафан такой же...»²⁶

И. К. Янченко была похоронена на Волковском (его еще называли Волково) кладбище. Из записей А. И. Зеленовой: «15 августа 1943 года. Сегодня хоронили Ирину Янченко под непрерывный вой и свист снарядов. Только вышли из ее дома – бомбежка, пришли на кладбище – комбинированный артобстрел с бомбежкой. Укрывались между могил, а вокруг взлетали останки захороненных Ленинградцев с надгробными памятниками и крестами. Едва успели захоронить Ирину – снова бомбежка. Земля от взрывов насыпалась мне за очки. После кладбища пошла в больницу Софьи Перовской к Пете Янченко. Как очень тяжело раненый, Петенька лежит в отдельной комнате, смежной с палатой, где коек 7–8. И на каждой – Ленинградские дети, изувеченные войной. Петенька спросил, когда придет мама. Я пыталась отвлечь его внимание теми нехитрыми гостинцами из еды, которые ему принесла, и чувствовала, что на моих туфлях еще не осыпалась земля с могилы его матери»²⁷. Так оборвалась жизнь молодой талантливой сотрудницы Гатчинского дворца-музея, судьба сына Ирины доподлинно неизвестна, вероятно, он проживал в доме инвалидов. В дневнике С. Н. Балаевой встречается лишь упоминание о том, что Петя Дьяконов находился в больнице Софьи Перовской и для него должны были изготовить протез²⁸.

Смерть Ирины Янченко была воспринята коллегами остро, она была душой коллектива. Вот как отзывались о ней коллеги и друзья.

М. А. Тихомирова (старший научный сотрудник и главный хранитель

²⁴ *Рябков А. М.* Артиллерийские обстрелы и бомбардировки Ленинграда. 1943 г. С. 412.

²⁵ Здесь, вероятно, неточность, Пете Дьяконову было в 1943 году около 10 лет.

²⁶ *Елкина А. С.* Сделайте это для меня. СПб: Общество «Знание», 2005. С. 132.

²⁷ Там же. С. 134.

²⁸ *Балаева С. Н.* Записки хранителя Гатчинского дворца... С. 134.

дворцов и парков Петродворца): «Ее отличала особая внутренняя сила и глубокая серьезность. Эти качества накладывали отпечаток на все, что она делала... При всех ... тяжелейших испытаниях она сохраняла бодрость, собранность и неисчерпаемый запас жизненных сил. Мы все очень любили ее...»²⁹

А. В. Помарнацкий (в 1930-е годы научный сотрудник Гатчинского дворца-музея, после войны сотрудник Эрмитажа): «...основной чертой, наиболее глубоко ее характеризующей, было присущее ей чувство высокой ценности человеческого достоинства. Это чувство, далекое от всякого наигрыша, было присуще ей совершенно органически и сказывалось с подкупающей естественностью во всех отношениях к окружающим людям... прекрасный экскурсовод, Ирина Константиновна была не только квалифицированным „спецом“, умело комментировавшим неисчерпаемые сокровища дворца и непременно получавшим восторженные оценки самых взыскательных экскурсионных групп — она была в то же время прекрасным врожденным воспитателем...»³⁰

А. И. Зеленова (директор Павловского дворца-музея): «Серафима Николаевна Балаева возглавляла гатчинскую группу хранителей, а ее верным соратником и помощником была Ирина Константиновна Янченко. Обе служили для нас примером мужества, стойкости и трудолюбия»³¹.

В августе 2021 года была предпринята попытка разыскать место захоронения Ирины Константиновны. В ответ на запрос сотрудники архива по учету захоронений на кладбищах Санкт-Петербурга любезно предоставили сведения. В книге регистрации захоронений Волковского кладбища за 1943 год³² 15 августа сделана регистрационная запись о том, что Янченко погибла 8 августа³³. Причина смерти: осколочное ранение грудной клетки. Из-за отсутствия ухода в течение длительного времени за местом захоронения надписи на надмогильном сооружении, как и само сооружение, могли быть утрачены. В связи с этим найти место захоронения Ирины Константиновны не представляется возможным³⁴, родных, вероятно, тоже не осталось. Таким образом, получается, что фотографии, где запечатле-

²⁹ Тихомирова М. А. Памятники. Люди. События. С.62–63.

³⁰ НА ГМЗ «Гатчина». Д. 7. Бюллетень научной части Гатчинского дворца-музея № 11, 1947. Л. 41–42.

³¹ Паперная Н. Н. Подвиг века. Л.: Лениздат, 1969. С. 27.

³² Св. 12. Кн. 96. С. 120.

³³ Сведения неточны, указано имя Мария и возраст 43 года, но так как обе даты — смерти и похорон — совпадают, вероятнее всего, речь идет именно об Ирине. К тому же заказчиком указана некая Джоревская, проживавшая по адресу: Бронницкая ул., дом 14 б, кв. 2. Отец Янченко, в то время уже покойный, был зарегистрирован по адресу: Бронницкая ул., дом 14 б, кв. 1. Возможно, Джоревская являлась соседкой семьи Янченко или родственницей. Место захоронения: Каменная дорожка, могила № 1, а в другой книге (Св. 12. Книга 95. С. 9) заказчик — Лазаревская О. Ф., проживавшая по адресу: 2-я Советская ул., дом 2, кв. 28. А место захоронения: Каменная дорожка: «к своим».

³⁴ Письмо от 30.08.2021 г. № 1788 СПб ГУП «Ритуальные услуги».

на И. К. Янченко, имеющиеся в Гатчинском дворце, уникальны, других ее снимков пока не выявлено.

В 1947 году в бюллетене научной части Гатчинского дворца-музея были опубликованы статья Ирины Константиновны «К вопросу о перестройке Кухонного и Арсенального каре Гатчинского дворца в 1844–1851 гг.» и эпилог А. В. Помарнацкого, где он вспоминал о письмах Ирины ему на фронт в 1943 году.

Она писала: «Ленинградские дети не любят играть в войну. Мой Петруся со своим приятелем увлечен постройкой своего нового города. У них целая пачка проектов дворцов, театров, школ, памятников, отдельных зданий. Они увлечены вопросами планировки нового города. Это должен быть прекрасный, величественный и тихий город. Шума они больше не хотят»³⁵. А в последнем письме была фраза: «Мы должны выйти победителями. Мы еще увидимся с вами в нашем дворце»³⁶.

В этих простых строчках — два пророчества. Первое сбылось в мае 1945-го, а второе — в сентябре 2020 года, когда мы вновь увидели Ирину Янченко на забытых снимках.

³⁵ НА ГМЗ «Гатчина». Д. 7. Бюллетень научной части Гатчинского дворца-музея № 11, 1947. Л. 41–42.

³⁶ Там же.

СЪЕМКА В НЕОТРЕСТАВРИРОВАННЫХ ИНТЕРЬЕРАХ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОДГОТОВКИ МУЗЕЙНОГО ФИЛЬМА

DOI: 10.48466/3929.2021.92.11.005

А. Н. Олиферук,
тележурналист, режиссер документального кино,
редактор отдела культуры ГТРК «Санкт-Петербург»

Организаторы круглого стола выбрали для разговора довольно необычную для государственного музея тему. Это давно назревшая, можно сказать, очевидная проблема, которая до последнего времени не становилась предметом междисциплинарного исследования. Под междисциплинарным имеется в виду привычное рассмотрение этой темы в узком контексте. Телевизионщики, снимая в музеях документальные фильмы, информационные или специальные юбилейные передачи, как, например, празднование Дней Эрмитажа на канале «Санкт-Петербург», решают свои задачи. Они в первую очередь связаны с удержанием и ростом рейтинга программ.

Музейщики, привлекая для создания роликов о музейной жизни профессионалов или пытаясь создать качественный видеоконтент собственными силами, решают задачу популяризации музейных институций, в конечном счете, речь идет о привлечении новых посетителей. Какой путь лучше? Как должны работать новые медийные технологии применительно к музейной сфере? Наконец, что хорошо, а что плохо в данной сфере? До последнего времени ответы на эти вопросы музейщики, телевизионщики, пиарщики искали самостоятельно, без попыток определить границы жанра, выработать какие-то стандарты, то есть методом проб и ошибок. В принципе, это возможный путь, но опыт, накопленный в этой сфере, как раз предусматривает возможность и даже необходимость раскрытия заявленной организаторами проблемы.

Речь в статье пойдет преимущественно о пригородных дворцах Петербурга и детально о Гатчине.

Так сложилось, что значительная часть моей профессиональной деятельности, около тридцати лет, была связана с пригородными дворцами-музеями. Начинать я, как и большинство представителей моего поколения, с создания информационных сюжетов. Эта схема знакома всем

сотрудникам информационных служб. Во дворце – предположим, речь идет о Гатчине – после реставрации открывается новый интерьер, дирекция, в современном варианте пресс-служба, приглашает журналистов в расчете на создание небольшого, обычно до трех минут, материала, в который входят интервью с хранителями, реставраторами, служащими дворца. Естественно, подобный материал в силу ограниченного хронометража не претендует на полноценный охват темы, в нем не может быть пространного исторического рассказа, он нацелен на высвечивание определенного этапа жизни резиденции. Информационный сюжет живет несколько дней. В последние годы, в связи с появлением возможности публикации в интернете, подобные материалы стали собирать интересантов вне зависимости от даты создания и событийной привязки.

Взаимоотношения музеев и телевизионных информационных служб в последние десятилетия кардинально изменились, и это стало следствием нескольких параллельных процессов.

Взрыв информационных и интернет-технологий привел к тому, что телевидение утратило монополию на трансляцию важных событий в любой сфере, включая культурную жизнь. Теряет значение момент соревновательности – кто первым выложит новость. К сожалению, уходит и представление о необходимости редакции информационных материалов, что приводит к доминированию стилистики фейковых новостей.

Применительно к музейной сфере процесс цифровизации привел к тому, что крупные институции, подобные загородным музеям-заповедникам, сделали ставку на создание собственных медийных служб и инсайдерского контента. Сам о себе плохо не скажешь, если только в жанре самоиронии, которая как механизм саморекламы подвластна немногим. Это значит, что из материалов, создаваемых службами, подконтрольными дирекциям, полностью ушел элемент критики или хотя бы намек на сомнения в правильности выбранного внутримузеевского курса.

В основном медийные структуры при музеях выполняют роль дополнительного стимулятора интереса, работающего на привлечение новых потенциальных посетителей. Если говорить открыто, это разновидность рекламы, еще один двигатель внутримузеевской торговли. Если подразумевать под ростом просвещения и культуры увеличение численности посетителей музеев, внешне все выглядит прекрасно.

Должны ли музеи зарабатывать, и если да, то как, – предмет отдельной дискуссии. Вернемся к теме взаимоотношений с профессионалами медиасферы. К сожалению, в последние годы в информационных службах также наметился перелом в отношении к созданию сюжетов культурной направленности. Жанр исторического, художественного репортажа практически вымер. Пока сохраняется запрос на материалы об открытии

выставок, громких реставрационных победах, но в необходимости таких материалов для рейтинга программ или статуса крупных музеев уже ни у кого нет уверенности.

Невысокая планка подготовки корреспондентов, текучка кадров в информационных структурах приводит к тому, что приезжающие в пригородные дворцы журналисты открывают для себя Америки, периодически путаясь в базовом историческом материале и оказывая музеям медвежью услугу.

В такой ситуации, конечно, лучше делить ответственность и, не отказываясь полностью от услуг музейных неофитов, пытаться создавать собственный медийный контент на возможно высоком, по крайней мере, отредактированном уровне.

Журналистам, работавшим с пригородными дворцами в последние десятилетия (таких немного), повезло. Прежде всего, это везение связано с историческим процессом послевоенного восстановления резиденций. Эпохальную реставрацию пережили Павловск, Петергоф, Царское Село. Гатчина в этот процесс включилась только в 1980-е годы, и, как ни странно, подобный запоздалый старт дает ей существенные преимущества.

Хорошо, когда есть что реставрировать, это мотивирует просить деньги на реставрацию, оживляет внутримузейную жизнь, создает предпосылки для создания новых экспозиций. В этом смысле Павловск, Петергоф и Царское Село подошли к лимиту, они осмысливают победы последних лет, в то время как Гатчина имеет все основания для роста своих реставрационных амбиций.

Вернемся к съемке в неотреставрированных интерьерах. Во-первых, она необходима для решения сугубо музейных задач. История памятника предстает совершенно в ином свете при возможности знакомства с разными периодами его жизни. Таков пример Кухонного каре Гатчинского дворца.

Почему я решил остановиться на Кухонном каре? Если говорить о Гатчинском дворце в целом, эта тема кажется наименее популярной и, соответственно, наименее изученной. Я должен поблагодарить коллег за предоставление исторической справки по этой части дворца, исходя из которой можно сделать вывод, что восприятие Кухонного каре резиденции всегда было несколько заниженным с точки зрения дворцового пафоса. Это функциональная часть, которая на протяжении столетий должна была закрывать практические нужды дворцового хозяйства, обеспечивать его жизнедеятельность. Так было при графе Г. Г. Орлове, так было в начале XIX века, при перестройках архитектора Р. И. Кузьмина. Драматичная история этой части дворца в XX веке не написана, хотя, конечно, мы знаем о том, что здесь происходило в революционный период, во время

оккупации и в годы хозяйствования закрытого института. Мне не удалось найти ни одной фотографии, относящейся к периоду размещения в здании института «Электронстандарт».

Конечно, сегодня трудно представить, что полвека назад в помещении дворцовой церкви благополучно действовала бухгалтерия института, а в помещениях каре работали лаборатории, служащие которых давали подписку о неразглашении государственной тайны.

Мы знаем, что при графе Орлове в этих комнатах находились помещения для разделки мяса, мытья посуды и варки варенья. Функции этих комнат были простыми: с одной стороны, во дворце не должны были чувствоваться запахи, с другой, необходимо было быстро доставить к столу неостывшую пищу. Здесь же находился банный комплекс графа Орлова, комнаты отдыха, называемые турецким диваном, сохранились описания с фонтанами и мраморными бассейнами. В Кухонном каре также останавливались гости, причем достаточно титулованные, как, например, в конце XVIII столетия Август Понятовский; понятно, что интерьеры должны были удовлетворять аристократические вкусы.

Мир Кухонного каре сложно представить, глядя на наследие «Электронстандарта»: голые, сильно поврежденные стены, местами выломанный паркет, остатки загадочного оборудования, но всё это приметы времени, знаки жизни важного исторического пространства, которые должны учитываться при выборе тем будущих экспозиций. Маловероятно, что музейщикам 20-х или 30-х годов XXI века удастся наполнить их первоклассными вещами XVIII–XIX веков, как это удалось команде Валентина Знаменова в Петергофе в 70-х годах прошлого столетия. Время ушло вместе с соответствующим антикварным внутрироссийским рынком, зарубежный, очевидно, останется недоступным. Соответственно, разговор о еще неотреставрированных помещениях — это и повод для дискуссии о том, к какому знаменателю хотелось бы привести Кухонное каре. Возможно, это будет вариант музея о музее, посвящение первым послереволюционным музеям дворянского быта, благо поводов в «Кухне» для этого немало, здесь были кондитерские, ледники и царская винотека.

Съемка в неотреставрированном пространстве, по сути, обычный прием, дающий представление о начале процесса. Исходя из собственного опыта, я могу провести несколько параллелей с недавними съемками в ГМЗ «Царское Село». Одна из них была посвящена окончанию работ в Лионском зале Екатерининского дворца, другая — завершению первой очереди реставрации Александровского дворца. В обоих случаях мы начинали с пустых интерьеров. Причем, важно отметить, что Лионский зал сотрудники ГМЗ «Царское Село» намеренно открыли еще до реставрации, как бы заманивая потенциальных зрителей и инвесторов будущего

восстановления, а в Александровском дворце часть интерьеров пережила процессы, схожие с теми, что происходили в Кухонном каре: там тоже были военные, закрытое морское НИИ.

Съемка в неотреставрированных интерьерах, какими бы проигрышными они ни казались в визуальном отношении на первый взгляд, в итоге всегда работает в плюс музейному фильму. Дело и в контрасте, когда мы можем спустя какое-то время представить результат реставрационной работы, и в напоминании о хрупкости любых культурных институций. И в наше время с культурной карты города, порой абсолютно незаметно, исчезают пусть маленькие, но все же музеи, и кто скажет, что мы живем в абсолютно предсказуемое время. В идеале и пленка, и цифровые носители должны становиться объектами хранения. Через некоторое время они могут стать такими же важными документами эпохи, как довоенные фото интерьеров дворца.

К выступлению прилагались сюжет, снятый в 2008 году для программы «Вести-Петербург», и исходные материалы к фильму «Гатчина. Свершилось», которые снимались к 250-летию дворца в 2016 году.



Музей-заповедник «Гатчина». 2015



Музей-заповедник «Гатчина». 2015



Музей-заповедник «Гатчина». 2015

ФОТОГРАФИИ ПЕРВОЙ МУЗЕЙНОЙ ИНВЕНТАРИЗАЦИИ В ГАТЧИНСКОМ ДВОРЦЕ. ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ

DOI: 10.48466/6538.2021.43.86.006

А. Н. Фарафонова,
заведующая научно-фондовым отделом ГМЗ «Гатчина»

В 2017 году на одном из европейских интернет-аукционов был представлен лот, состоящий из сорока пяти фотографий с видами интерьеров и предметов Гатчинского дворца. Довоенные инвентарные номера на оборотной стороне позволяли совершенно точно доказать принадлежность этих снимков ГМЗ «Гатчина». После длительных переговоров они были возвращены в музей, и сразу же возник вопрос о датировке. Часть фотографий, относящихся к 1920–1930-м годам, имеет аналоги среди снимков, уже известных исследователям. Но особый интерес представляют двадцать восемь самых ранних из представленных фото:

1. Министерский коридор. Г-4869. НА ГМЗ «Гатчина», П-716¹.
2. Вестибюль первого этажа Центрального корпуса. Г-4870. НА ГМЗ «Гатчина», П-703.
3. Верхняя площадка Медвежьей лестницы. Г-4872. НА ГМЗ «Гатчина», П-717.
4. Греческая галерея. Г-4879. НА ГМЗ «Гатчина», П-711.
5. Тронная императрицы Марии Федоровны. Вид на стену с камином. Г-4884. НА ГМЗ «Гатчина», П-708.
6. Тронная императрицы Марии Федоровны. Вид на стену справа от камина и на стену, граничащую с Зеленой угловой. Г-4885. НА ГМЗ «Гатчина», П-709.
7. Белый зал. Вид на стены, граничащие с Тронной императрицы Марии Федоровны и Тронной императора Павла I. Г-4891. НА ГМЗ «Гатчина», П-698.
8. Мраморная столовая. Вид на стену с камином. Г-4893. НА ГМЗ «Гатчина», П-693.
9. Мраморная столовая. Вид на стену с камином и стену, граничащую с Аванзалом. Г-4894. НА ГМЗ «Гатчина», П-694.

¹ В списке указаны современные описательные названия, за ними следует номер по Генеральной описи 1938 г. и современный номер Сектора документальных фондов ГМЗ «Гатчина».

10. Верхняя тронная императора Павла I. Г-4898. НА ГМЗ «Гатчина», П-712.
11. Малиновая гостиная. Г-4902. НА ГМЗ «Гатчина», П-719.
12. Парадная опочивальня. Вид на стену с камином. Г-4904. НА ГМЗ «Гатчина», П-701.
13. Овальный будуар императрицы Марии Федоровны. Вид на дверь в Туалетную. Г-4910. НА ГМЗ «Гатчина», П-707.
14. Гостиная императора Александра II. Г-4999. НА ГМЗ «Гатчина», П-714.
15. Предметы из Золотого сервиза императрицы Марии Федоровны. Сахарница с поддоном, бутылочная и рюмочная передачи. Г-5470. НА ГМЗ «Гатчина», П-721.
16. Предметы из Золотого сервиза императрицы Марии Федоровны. Салатник, овальное блюдо и ваза в виде чаши со скульптурной группой у подножия. Г-5462. НА ГМЗ «Гатчина», П-722.
17. Предметы из Золотого сервиза императрицы Марии Федоровны. Корзина с поддоном, тарелка, соусник с поддоном. Г-5469. НА ГМЗ «Гатчина», П-723.
18. Предметы из Золотого сервиза императрицы Марии Федоровны. Три вазы в виде чаш на разных основаниях. Г-5465. НА ГМЗ «Гатчина», П-724.
19. Предметы из Золотого сервиза императрицы Марии Федоровны. Ваза в виде амфоры и две вазы в виде чаш. Г-5467. НА ГМЗ «Гатчина», П-725.
20. Две фарфоровые вазы. Г-5463. НА ГМЗ «Гатчина», П-727.
21. Ваза в виде чаши на ножке, у основания которой сидят коленапреклоненные крылатые женские фигуры. Г-5460. НА ГМЗ «Гатчина», П-728.
22. Две чашки с крышками и блюдами. Г-5466. НА ГМЗ «Гатчина», П-729.
23. Предметы из сервиза с изображением роз. Мороженица, корзина, тарелка, рюмочная передача. Г-5464. НА ГМЗ «Гатчина», П-730.
24. Предметы из Охотничьего сервиза. Беседка, овальное блюдо, квадратное блюдо. Г-5461. НА ГМЗ «Гатчина», П-731.
25. Предметы из Золотого сервиза императрицы Марии Федоровны. Двухъярусный геридон, две чашки, тарелка, блюдо. Г-5468. НА ГМЗ «Гатчина», П-732.
26. Ваза-треножник. Г-5457. НА ГМЗ «Гатчина», П-733.
27. Самовар и ваза. Г-5358. НА ГМЗ «Гатчина», П-734.
28. Три вазы из Большого военного кабинета Николая I. Г-5458. НА ГМЗ «Гатчина», П-735.

Эти фотографии можно условно разделить на два комплекса: интерьерные и предметные. Интерьерные фотографии приблизительно одного размера: 17–18 на 22–24 см, на бумаге разной толщины и качества. Предметные фотографии напечатаны на более плотной однотипной фо-

тобумаге, зато их размеры разнообразнее, хотя и не выходят за пределы указанного максимума 18 на 24 см. Все фотографии были внесены в описи, составленные в 1938 году², и, очевидно, пропали во время Великой Отечественной войны.

Особый интерес для датировки и изучения представляют оборотные стороны снимков, на которых содержатся знаки, общие для всей этой группы фотографий и не использующиеся на других.

1. Овальный штамп, в центре которого изображен мальтийский крест, а вверху и внизу — надпись «Гатчинский Дворец». Этот штамп встречается также на книгах из библиотеки Гатчинского дворца, на описях музейных предметов, на открытках и чертежах. В период музеефикации чертежи были отнесены к так называемому Архитектурному архиву, так что логично предположить, что таким образом отмечались предметы, входящие в состав научной библиотеки и архива. Что касается датировки, то на данный момент можно утверждать, что штамп обнаружен на некоторых (не на всех) документах, относящихся к 1919–1921 годам, а также поступивших в этот период. Присутствует он и на книгах из библиотеки Сиротского института, попавших во дворец в 1923 году³. Однако уточнение датировки требует еще дополнительных исследований, возможно, именно для библиотеки штамп использовался более продолжительное время. Он присутствует на всех фотографиях, за исключением инвентарных номеров г. 5463, г. 5460, г. 5457, г. 5458.

2. Штамп в виде двух слов: «Гатчинский Дворец», — написанных в линию. Встречается очень редко на документах 1919-го — начала 1920-х годов⁴. Присутствует на фотографиях г. 4894, г. 4904, г. 4870, г. 4898.

На обороте трех фотографий есть имена фотографов: Чистяков (Мраморная столовая, г. 4894; Парадная опочивальня, г. 4904) и Хроповицкий (sic!) (Тронная императрицы Марии Федоровны, г. 4885). К сожалению, обе фамилии указаны без инициалов.

Заманчиво было бы предположить, что в случае с Чистяковым речь идет об Иване Федоровиче Чистякове, фотографе Археологической комиссии (1894–1918), а затем ГАИМК-ИИМК (1919–1935). Как отмечает исследователь Г. В. Длужневская, «попутно он в разное время производит съемки по заказам Русского Археологического общества, Эрмитажа,

² НА ГМЗ «Гатчина». Д. 1397. Опись фотографий № 4767–5321. 1938; Там же. Д. 1398. Опись фотографий № 5322–6044. 1938.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 36. Оп. 2. Д. 2. Л. 171.

⁴ Есть также прямоугольный штамп, на котором в две строки написано «Гатчинский / Дворец-Музей». Он более поздний и очень распространенный. По-видимому, появился в 1930-е гг., и им отмечались все архивные материалы, оказавшиеся на тот момент в музее.

Русского музея, Академии художеств и др.»⁵. В фонде Чистякова в ИИМК в настоящий момент хранятся более 40 000 единиц, и пока фотографии Гатчинского дворца среди них не выявлены, хотя и встречаются в других фондах этого архива.

Однако также известно, что в 1914 году было дано разрешение на фотографирование и рисование М. М. Чистякову, студенту Петроградского политехнического института имени Петра Великого⁶. Правда, речь шла только о Приорате, но если М. М. Чистяков хорошо фотографировал, то мог работать и дальше. Впрочем, ни первое, ни второе имя окончательно не решают вопроса с датировкой. Ясно лишь, что фотографии сделаны между концом 1890-х и началом 1920-х годов: на снимке Мраморной столовой изображены светильники с электрическими лампочками, изготовленные по проектам учеников Рисовальной школы поощрения художеств, а также стоят стулья в полотняных чехлах; а на снимке Парадной опочивальни отсутствует терракотовая скульптура Офелии, еще находившаяся в зале в 1894 году⁷ и убранный позднее.

Что касается Хроповицкого, то эта фамилия, правда, в ином написании: Храповицкий, — встречается в документах, относящихся к 1917 году.

15 декабря 1917 года в Гатчинском дворце состоялись выборы в Исполнительную комиссию, на том же заседании обсуждался вопрос о смете на фотографирование: «Так как необходимость фотографирования продолжается, независимо от эвакуации⁸, то следует ввести в новую смету кредит на фотографирование»⁹. На тот момент представители дворца сотрудничали с неким фотографом Храповицким, инициалы его не указаны. Из документа следует, что фотографу обычно выплачивался аванс, после чего он выполнял необходимое количество фотографий, и затем происходил окончательный расчет. Однако качество фотографий, сделанных Храповицким, не удовлетворило директора Гатчинского дворца В. П. Зубова, и, так как фотограф категорически отказывался вернуть аванс, члены комиссии рассматривали вопрос либо о покупке снимков за полцены, либо о прощении ему долга. Второй вариант в итоге и был выбран. В связи с тем, что фотограф работал по договору, в списках сотрудников этого времени найти его не удалось.

Второй раз эта же фамилия появляется в перечне разрешений на фотографирование. Так, 10 августа 1917 года лесному технику Министерства

⁵ Длужневская Г. В. Фотограф Императорской Археологической комиссии // Археологические вести. Вып. 14. М.: Наука, 2007. С. 255.

⁶ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1040. Л. 57. 1913 г. Информация предоставлена И. Э. Рыженко.

⁷ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1224. Л. 77 об.

⁸ Речь идет об эвакуации в связи с приближением линии фронта.

⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 309. Оп. 1. Д. 2. Л. 2 об.

земледелия А. Храповицкому было дано позволение посещать Гатчинский «дворцовый сад с целью фотографирования и рисования в нем»¹⁰.

Установить с достоверностью, один ли это человек, не представляется пока возможным. Однако фотография Тронной императрицы Марии Федоровны была сделана не позднее 1920 года, так как на ней еще представлены портреты четы Динглингеров работы А. Пэна, переданные в Эрмитаж в этом же году¹¹.

Следующий вопрос касается инвентарных номеров. Сомнений не вызывает только один: номер Генеральной инвентаризации 1938 года, представляющий собой нанесенную красными чернилами русскую букву «г» и далее четырехзначный номер. Остальные номера (на некоторых снимках их более десяти) написаны разной рукой, разным цветом, и для них в данный момент не выявлено описей, которым они могли бы соответствовать, поэтому для исследователей они малоинформативны. К сожалению, фотографии вносились в опись 1938 года без какой-либо хронологической и тематической систематизации; лишь иногда одна за другой следовали фотографии, касающиеся одного и того же интерьера. Судя по имеющимся в наличии снимкам, поддающимся датировке, рядом могли находиться и ранние фото, и созданные в 1930-е годы.

Теперь попробуем проанализировать изображенное на фотографиях. Все они были сделаны до изменений, который привнес В. К. Макаров, пришедший в музей 25 июня 1918 года. Владимир Кузьмич считал, что парадные залы Центрального корпуса должны быть меблированы на конец XVIII века, и безжалостно удалял оттуда все поздние предметы. К сожалению, у нас нет точной датировки тех перемен, которые он осуществил, однако следует обратить внимание на Совет хранителей от 4 июля 1922 года, где Макаров сообщает об обнаружении старых описей, которые позволяют восстановить первоначальное убранство залов¹². По-видимому, основные переделки начались после этого открытия.

На изображениях мы видим мебель и люстры второй половины XIX века в Белом зале, в вестибюле Центрального корпуса отсутствуют стулья, поставленные для посетителей после открытия музея, в Овальном будуаре императрицы Марии Федоровны стены все еще затянуты шелком¹³; мебель для сидения в Тронной императрицы Марии Федоровны и в Мраморной столовой закрыта светлыми полотняными чехлами, как это

¹⁰ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1109. Л. 125. 1915 г. Информация предоставлена И. Э. Рыженко.

¹¹ Никулин Н. Немецкая и австрийская живопись XV–XVIII веков в Эрмитаже. СПб.: Искусство-СПб, 1992. С. 330.

¹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 29. Оп. 5. Д. 5. Л. 7.

¹³ Под шелковой обивкой на стенах обнаружилась первоначальная роспись. Была открыта в июне 1922 г. См.: Макаров В. К. Гатчина // Среди коллекционеров. Вып. 7–8. М., 1922. С. 32.

всегда бывало в отсутствие императорской фамилии¹⁴; в Греческой галерее на консолях стоит много предметов декоративно-прикладного искусства, часть из которых впоследствии была убрана¹⁵; в Малиновой гостиной висит люстра с костяными накладками, а на круглом столе стоит электрическая лампа.

Особое внимание следует обратить именно на люстру с костяными накладками, предположительно работы императрицы Марии Федоровны. Из «Докладной записки» В. П. Зубова известно, что она была снята в связи с эвакуацией в сентябре 1917 года¹⁶. Люстра была упакована в сырые стружки и сильно пострадала. Работы по ее реставрации не были произведены даже к 21 августа 1918 года, о чем В. К. Макаров сообщал на Совете хранителей. Впоследствии люстра, вероятнее всего, была продана, по крайней мере, в описях дворца она уже не числилась. Даже если предположить, что в какой-то момент осветительный прибор привели в удовлетворительное состояние и на краткий срок вернули в зал, В. К. Макаров ни при каких обстоятельствах не допустил бы, чтобы в интерьере конца XVIII века появилась настольная электрическая лампа конца века XIX. Таким образом, можно утверждать, что фотография сделана не позднее сентября 1917 года.

О фотографиях Мраморной столовой уже шла речь, однако стоит подчеркнуть, что два представленных снимка сделаны в разное время: на одном отсутствуют стулья, но есть каминный экран и свечи в подсвечниках на каминной полке; на втором нет свечей и экрана, но стоят стулья в чехлах; хотя на обеих висят люстры с электрическими лампами, а не стеклянные фонари, позднее размещенные в зале по инициативе В. К. Макарова. При этом первая фотография г. 4893 имеет полный аналог — это снимок, который хранится в архиве Государственного Русского музея в фонде А. Н. Бенуа¹⁷. К сожалению, это также не помогает уточнению датировки, так как А. Н. Бенуа¹⁸ один из немногих приезжал по дворец и до, и после 1917 года. У второй фотографии полного аналога нет, но любопытно, что на снимке работы Ф. Л. Николаевского, имеющем другой ракурс и датированном началом 1910-х годов, стоят такие же стулья в чехлах. Наличие стульев в чехлах, электрифицированных люстр с «охотничьими

¹⁴ Согласно описи без точной даты, но созданной не ранее августа 1919 г., в Мраморной столовой на момент описания стулья с чехлами стояли. См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 309. Оп. 1. Д. 86.

¹⁵ Согласно описи Греческой галереи, мебель и декоративно-прикладное искусство в ней описывали 8 декабря 1917 г., к этому времени ваз на консолях уже не было, остались лишь жирандолы. См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 309. Оп. 1. Д. 82. Л. 9.

¹⁶ *Зубов В. П.* Страдные годы России. М.: Индрик, 2004. С. 160–161.

¹⁷ ГРМ АФ-18179.

¹⁸ На двух фотографиях, например, г. 4891 и г. 4879, на обороте есть карандашная полустертая надпись «Бенуа», из-за характерного написания буквы Б можно предположить, что это автограф самого Бенуа, отметившего принадлежавшие ему снимки, однако это требует дополнительной экспертизы.

рогами» отмечено и в описи Мраморной столовой, которая была создана не ранее августа 1919 года, так как каталог подписан П. Е. Щербовым¹⁹, а он устроился на работу во дворец только 15 августа 1919 года.

Судить по изображениям о датировке фотографий вещей сложно, они все сделаны на нейтральном фоне. Предметные фотографии делались в музее и раньше. Например, для журнала «Старые годы» или для издания Д. Роша «Французская мебель в России»²⁰. Однако следует заметить, что обычно предметы снимали в интерьерах и выбирали для этого мемориальные вещи или предметы уникальные, имеющие высокое художественное значение. Предметы из крупных сервизов практически не фотографировали.

Теперь обратимся к текстовым надписям на оборотах. Проще всего дело обстоит с фотографиями предметов. Почти на всех снимках (за исключением г. 5457, г. 5466 и г. 5358) есть название, сделанное одним и тем же почерком с очень характерным наклоном влево. Обычно надпись содержит название сервиза (на снимках представлены предметы из фарфора), перечисление отдельных предметов и название помещения, в котором вещи находятся. Во всех случаях одна и та же надпись нанесена дважды: сначала очень бледными (или выцветшими) чернилами, а затем сверху — темными фиолетовыми. Причем если первая, бледная надпись всегда сделана в соответствии с правилами дореволюционной орфографии, то более поздняя в семи случаях из двенадцати сделана по новой орфографии, в четырех — по старой, в одном случае автор надписи правила смешал.

Можно сделать предположение, что нанесение надписей совпало с реформой орфографии. Первое постановление о проведении реформы вышло 11 (24) мая 1917 года, впоследствии Министерство народного просвещения выпустило еще несколько циркуляров, а с 1 января 1918 года предписано было и газеты печатать по новым правилам. Разумеется, датируя рукописные рабочие тексты, сложно ориентироваться на конкретные указы. Однако можно предположить, что создание надписей относится ко второй половине 1917 — первой половине 1918 года.

Кто же работал в Гатчинском дворце-музее в 1917–1918 годах, описывая фарфор? Сотрудников, имеющих непосредственный доступ к вещам, было не так уж много. В музее числились два хранителя, супруги Арист Эрнестович и Елена Викторовна Пандер. Арист Эрнестович был назначен хранителем картин, эстампов, гравюр и мрамора, а вот его супруга — хранителем прикладного искусства²¹. Очень схожий почерк со всеми

¹⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 309. Оп. 1. Д. 86.

²⁰ Roche D. Le mobilier français en Russie. V. 1–2. Paris, 1912–1913.

²¹ Приказ о назначении был подписан Луначарским 22 декабря 1917 г., а озвучен в музее 7 января 1918-го, хотя супруги работали во дворце и до этого. См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 29. Оп. 5. Д. 1. Л. 7.

характерными особенностями (например, написание слова «карэ») принадлежит как раз Елене Викторовне²². В январе 1918 года она собиралась уволиться, однако В. П. Зубов просил ее остаться, так как считал, что ее деятельность «на означенной должности представляется весьма ценной»²³. О решении Елены Викторовны нам пока неизвестно, хотя в некоторых сохранившихся зарплатных ведомостях за 1918 год ее имя не значится, впрочем, как и имя ее супруга, который, тем не менее, проработал в Гатчине до 1919 года.

В качестве рабочей гипотезы можно предположить, что фотографии предметов были сделаны не ранее мая 1917 и не позднее конца 1918 года. После Февральской революции, 27 мая 1917 года вышел приказ комиссара Временного правительства «над бывшим Министерством двора» Ф. А. Головина о создании «Комиссии по приемке и охране имущества бывших Дворцовых Управлений» пригородных императорских резиденций²⁴.

Необходимость фотографирования была заложена уже в Положении о Художественной комиссии по охране и регистрации памятников искусства и старины. Там указывалось, что «комиссия наблюдает за охранением монументальных и вещевых памятников искусства и старины всеми доступными мерами (регистрация, обмер, фотографирование и пр.)»²⁵. Велась ли фотофиксация сразу после образования комиссии, мы точно не знаем, однако в сентябре 1917 года началась подготовка Гатчинского дворца к эвакуации, и с этим событием была связана крупная съемка предметов. Как писал В. П. Зубов, «почти все вещи, предназначенные к укладке, были сфотографированы, а также были сделаны снимки общего вида отдельных комнат, чтобы дать возможность точной расстановки вещей по их возвращении»²⁶. По его утверждению, прежде всего снимали бронзу, фарфор и живопись. Нам представляется вполне возможным предположить, что обнаруженные фотографии происходят как раз из этого числа.

Отpravку предметов в Москву назначили на срок после 25 октября, однако все отменилось из-за совершившегося революционного переворота. 27 октября часть комнат Кухонного каре занял штаб А. Ф. Керенского, а затем бойцы Красной гвардии. Зубов в воспоминаниях рассказывал, что перечни предметов и описи, которые составили за это время, не успе-

²² В качестве примера можно привести заполненную ею опись «портретов шутов» в коридоре антресольного этажа Арсенальной каре (ЦГАЛИ СПб. Ф. 309. Оп. 1. Д. 69. Л. 10), а также опись картин императрицы Марии Федоровны, на титульном листе которой указано, что это «Собственноручная копия Е. В. Пандер с имеющегося у П. П. Вейнера оригинала» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 309. Оп. 1. Д. 34. Л. 1). Отметим, что фамилии фотографов Чистякова и Хроповицкого были также написаны рукой Е. В. Пандер.

²³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 29. Оп. 5. Д. 1. Л. 15.

²⁴ Там же. Ф. 309. Оп. 1. Д. 3. Л. 10.

²⁵ Там же. Ф. 29. Оп. 2. Д. 2. Л. 11 об.

²⁶ Зубов В. П. Страдные годы России. С. 150.

ли вынести из залов Кухонного каре, а потому они «пришли в страшный беспорядок ввиду бывших во Дворце за последнее время событий, причем многие из них совершенно уничтожены»²⁷.

Поскольку обстановка продолжала оставаться беспокойной и шла Гражданская война, 30 декабря 1917 года в Институт истории искусств было отправлено письмо, подписанное Зубовым: «Ввиду опасности, которой подвергаются в переживаемое нами время художественные сокровища Дворцов, что особенно ярко выразилось в разгроме Зимнего Дворца и военном постое в Гатчинском Дворце, администрация Гатчинского музея озабочена сохранить на случай повторения имевших место событий хотя бы негативы с могущих погибнуть произведений искусства. Вследствие этого позволяю себе обратиться к Дирекции Института Истории Искусств с покорнейшей просьбой, взять во временное хранение в Институт, как место не подверженное такому риску как дворцы и музеи, негативы Гатчинского Музея-Дворца»²⁸. Исполняющий обязанности директора Ракинт ответил согласием, и 19 января 1918 года была выдана расписка «от Института Истории Искусств Директору Гатчинского Музея-Дворца В. П. Зубову в том, что сего числа Институтом принято на временное хранение принадлежащие Гатчинскому Музею-Дворцу негативы с художественных предметов в количестве тридцати двух штук, из них 16 шт. разм. 13 × 18 см и 16 шт. 18 × 24 см»²⁹.

К большому сожалению пока не представляется возможным сказать, что именно это были за негативы и по какому принципу их отобрали в музее. Понятно лишь, что вообще фотографий и негативов было больше, а для передачи в Институт истории искусств, скорее всего, были выбраны «эталонные». Дальнейшая судьба негативов неизвестна.

Таким образом, мы можем утверждать, что уже в первый год после национализации в музее должен был сформироваться целый комплекс фотографий и негативов, связанных с инвентаризацией. И если даже предположить, что часть была утрачена вместе с описями во время октябрьских событий, то некоторая часть должна была сохраниться.

Теперь обратимся к надписям на оборотах фотографий с видами интерьеров.

Почти на каждом снимке есть название зала и указание, в какой части дворца он находится. В одиннадцати случаях из четырнадцати надпись сделана все тем же почерком с наклоном влево и характерным написанием ряда букв и все по той же смешанной орфографии, где ча-

²⁷ Зубов В. П. Страдные годы России. С. 151.

²⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-82. Оп. 1. Д. 3. Л. 27.

²⁹ Там же. Л. 33.

стично сохраняются старые правила постановки твердого знака, фиты, ятя, однако иногда вместо фиты появляется буква «ф» и твердые знаки пропадают.

Здесь следует обратить особое внимание на фотографию Мраморной столовой г. 4894, о которой уже шла речь выше. Ее более позднее происхождение подтверждается отсутствием надписи, идентичной тем, что предположительно сделаны Е. В. Пандер.

У двух снимков (Вестибюль, г. 4870; Верхняя тронная императора Павла I, г. 4898) название подписано почерком, очень похожим на характерный почерк П. Е. Щербова, то есть надпись должна быть сделана не ранее августа 1919 года.

К этим надписям на всех интерьерных фотографиях, кроме одной (г. 4884), добавлены написанные одним и тем же бисерным почерком в три строчки номер негатива, номер инвентаря, номер «систем. описи». Эти надписи были выполнены позднее, причем как минимум на несколько лет, так как на фотографии с видом Белого зала к названию в старой орфографии добавлено теми же чернилами и почерком, какими написаны три строчки, слова «(с прежней мебелью)». Это означает, что надпись была сделана после того, как во дворец пришел В. К. Макаров и начал реэкспозицию, то есть после июня 1918 года, а вероятнее всего, и еще позднее — не ранее 1922 года.

Ряд надписей относится к указанию на номера негативов или их отсутствие и пока не очень информативен. В двух случаях есть текст на немецком языке: г. 4885, Тронная императрицы Марии Федоровны; г. 4902, Малиновая гостиная. Это достаточно подробное описание залов с указанием авторов отдельных произведений и материала, из которого они сделаны. Поскольку фотографии были найдены в Германии, можно сделать пока ничем не подтвержденное предположение, что они могли быть взяты кем-то из тех, кто вывозил из Гатчины художественные ценности.

Единственная дошедшая до нас опись фотографий была создана во время инвентаризации имущества и музейных ценностей дворцов Управления культурно-просветительных предприятий Ленсовета 1938 года. Помимо основных пятидесяти томов предметов в экспозиции и в фондах были заполнены и несколько дополнительных нестандартных инвентарных книг, где учтены фотографии и негативы, не находящиеся в экспозиции. К сожалению, они малоинформативны, так как содержат чаще всего только номер, название и размеры. Датировка, хотя бы приблизительная, является крайне редким исключением из правил, причем датированы исключительно те фотографии, которые пока не обнаружены, так что провести сравнительный анализ с имеющимися нельзя.

Подведем итог. На данный момент мы считаем, что большинство из четырнадцати фотографий предметов были сделаны в период с 1917-го по середину 1918 года и относятся к первой музейной инвентаризации.

Датировка интерьерных фото сложнее. На основании анализа изображения, надписей и печатей можно утверждать, что большая часть снимков была сделана не позднее 1918 года, отдельные фотографии – не позднее 1922-го. Верхний порог установить сложнее. Для инвентаризации вполне могли использовать фотографии, сделанные до этого времени и хранящиеся как во дворце, так и лично у А. Н. Бенуа или П. П. Вейнера, познакомившихся с коллекциями дворца до революционных событий. В этом случае инвентарные номера и надписи просто наносились на уже существующие фотокарточки. К примеру, точно известно, что с фотографии вестибюля была сделана открытка, выпущенная до 1917 года Общиной св. Евгении. Однако других открыток, сделанных с этих снимков, выявить не удалось. Ничто также не противоречит предположению, что часть фото могла быть сделана во время инвентаризации. К примеру, странным выглядит матерчатый вал, положенный под бюро в Верхней тронной императора Павла I. Известна фотография интерьера с этим же бюро, сделанная Ф. Л. Николаевским около 1914 года, однако на ней, конечно, таких небрежных и бытовых моментов не отражено.

В остальном же отсутствие изменений в интерьерах по сравнению с императорским временем вполне объяснимо. Сам В. П. Зубов делал акцент на том, что комиссия «считала себя призванной только к физической охране художественного имущества, составлению приемочной описи и научному описанию художественного имущества. Этим пониманием задачи исключалась всякая музейно-творческая работа, к которой, по мнению Комиссии, должна была быть впоследствии, в случае объявления Дворца музеем, призвана его Дирекция. Таким образом, Комиссией не было предпринято почти никаких перестановок в целях воссоздания первоначального вида исторических покоев»³⁰.

На данный момент мы можем лишь утверждать, что этот комплекс фотографий совершенно точно использовался Художественной комиссией для инвентаризационных работ, а для современного музея это крайне важные и необходимые для реставрации изображения. Исследовательская работа будет продолжена.

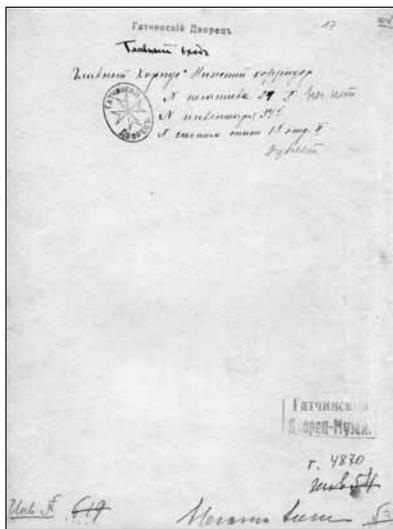
³⁰ Зубов В. П. Страдные годы России. С. 147–148



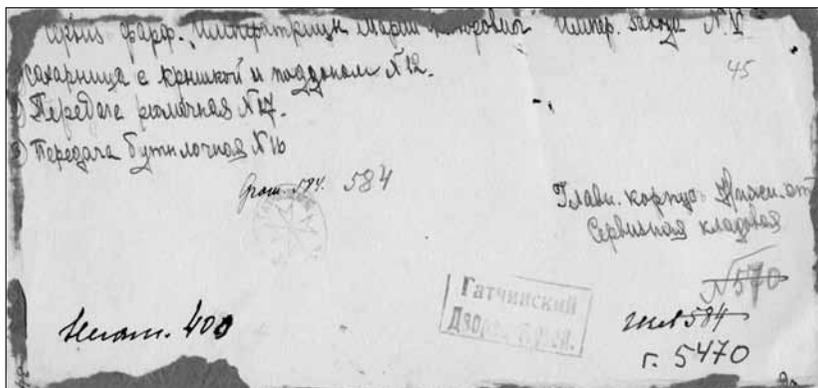
Мраморная столовая. Г-4894. НА ГМЗ «Гатчина», П-694



Верхняя тронная императора Павла I. Г-4898. НА ГМЗ «Гатчина», П-712



Вестибюль первого этажа Центрального корпуса. Г-4870. НА ГМЗ «Гатчина», П-703



Предметы из Золотого сервиза императрицы Марии Федоровны. Г-5470.
НА ГМЗ «Гатчина», П-721

ПЕТЕРГОФ В ФОТООБЪЕКТИВЕ АРТЕЛИ «ИНКООПРАБИС»

DOI: 10.48466/5035.2021.45.55.007

Т. Г. Яковлева,
специалист по музейным исследованиям,
ГМЗ «Петергоф»,
кандидат исторических наук

Среди визуальных образов Петергофа XX века особое внимание обращают на себя фотографии посетителей Нижнего парка, снятых на фоне знаковых объектов Петергофа, главным образом фонтанов. Эти снимки были сделаны фотографами артели «Инкоопрабис» по заказу посетителей на память о посещении Петергофа и долгое время являлись неотъемлемой частью семейных фотоальбомов, носили сугубо бытовой характер и поэтому не вводились в научный оборот. В последние десятилетия по разным причинам они оказались в свободной продаже и стали объектом внимания людей, интересующихся прошлым, и коллекционирования.

В фондах Государственного музея-заповедника «Петергоф» хранится несколько таких фотографий¹. На каждой указан год создания снимка, место – «Петергофские фонтаны», а также знак артели-производителя – «Инкоопрабис». Именно этой артели и ее деятельности в Петергофе в 1930-х – 1941 годах посвящена статья.

Артель «Инкоопрабис» ранее не становилась предметом специального изучения, а документов о ее деятельности сохранилось крайне мало. Основные источники, использованные в статье, – опубликованные устав артели и отчеты за пять и десять лет ее работы, делопроизводственная документация из архива ГМЗ «Петергоф», личные дела председателя правления артели Григория Петровича Бэрта, хранящиеся в ЦГАИПД СПб², а также сами фотографии посетителей парков из фондов ГМЗ «Петергоф» и частной коллекции Владимира Ивановича Елкина, с которой автор этой статьи познакомилась в ходе работы над выставкой «Петергоф довоенный»³.

¹ Некоторые фотографии опубликованы. См.: Петергоф. Годы войны. СПб., 2020. С. 87.

² ЦГАИПД СПб. Ф. 1816. Оп. 11. Связка 42. Д. 519; Там же. Ф. Р-1728. Оп. 1. Д. 836059; Там же. Л. 6.

³ Стендовая выставка «Петергоф довоенный». Дата открытия: 22 июня 2021 г. Место расположения: Государственный музей-заповедник «Петергоф», Нижний парк, территория бывшей Купеческой гавани. Кураторы: Т. Г. Яковлева, М. И. Юшманова. См.: В Нижнем парке открылась выставка «Петергоф довоенный». URL: <https://peterhofmuseum.ru/news/2021/1114> (дата обращения: 05.10.2021).

ОРГАНИЗАЦИЯ АРТЕЛИ И ЕЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Согласно уставу, Ленинградская кооперативная трудовая артель инвалидов работников искусства «Инкоопрабис»⁴ была создана в 1930 году⁵ путем объединения артелей «Фотоинкооп» и «Инкоопрабис», а позднее к ним присоединилось только что созданное фотопроизводство по выработке предметов «все для фото» «Эфпин»⁶. Артели «Фотоинкооп» на тот момент принадлежало три небольших фотоателье, а артель «Инкоопрабис» представляла собой «коллектив в большинстве состоявший из престарелых артистов эстрады и драмы, среди которых было много не инвалидов»⁷. Помимо вышеуказанной драматической труппы, «Инкоопрабис» принадлежали два кинотеатра — «Ниагара» и «Прогресс»⁸ — и только что созданная художественно-плакатная мастерская⁹. Артель «Эфпин» присоединилась осенью 1930 года, и ей принадлежал реактивный цех, а затем были созданы картонажный и столярный¹⁰.

Как результат, на момент создания объединенной артели фотографирование было только одним из направлений ее деятельности. Исходя из имевшихся ресурсов, предполагалось, что артель займется: 1) обслуживанием различных учреждений по техническому выполнению театральных постановок, концертов, дивертисментов, ансамблей, лекций, живых газет, кинопостановок, культурно-просветительных вечеров и т. п.; 2) выполнением заказов на все фотохудожественные работы: декорации, плакаты, вывески, фотоснимки, увеличение портретов; 3) распространением открыток через киоски или в разнос; 4) организацией театральных, музыкально-вокальных и художественно-плакатных школ и студий; 5) организацией театральных библиотек и бюро переписки ролей и нот и 6) организацией собственного фотопроизводства по выполнению заказов на фотопластинки, фотобумагу, фотореактивы, фотоаппаратуру и т. п.¹¹

Основанием для создания артели послужило «Положение о Кооперативных объединениях инвалидов», утвержденное ВЦИК и СНК РСФСР

⁴ Позднее встречались и другие варианты названия, например, Кооперативная артель инвалидов труда и войны «Инкоопрабис». См.: Путеводитель по Ленинграду. Л., 1937. Пагинация 2. С. 72.

⁵ Устав Ленинградской кооперативной трудовой артели инвалидов работников искусств «Инкоопрабис». [Ленинград], [1930]. С. 1. При этом в отчете за десять лет работы артели в качестве года создания упоминается 1929-й. См.: Отчеты Правления и Ревизионной комиссии о деятельности артели «Инкоопрабис» за 10 лет: (1929–1939 гг.). Л., 1940. С. 5. Возможно, в 1929 г. была создана первая артель «Инкоопрабис», которая в 1930 г. объединилась с другими артелями фактически в новую организацию.

⁶ 5 лет работы артели «Инкоопрабис»: 1930–1935 г. Л., 1935. С. 8.

⁷ Там же.

⁸ Позднее в отчетах речь пойдет о кинотеатрах «Май» и «Прогресс».

⁹ 5 лет работы артели «Инкоопрабис»: 1930–1935 г. С. 28.

¹⁰ Там же.

¹¹ Устав Ленинградской кооперативной трудовой артели инвалидов работников искусств «Инкоопрабис». С. 2.

5 июля 1925 года¹². Членами артели могли быть инвалиды всех групп и категорий: войны, труда, от рождения и случая, слепые и глухонемые, но достигшие восемнадцатилетнего возраста, живущие на трудовые доходы и не лишенные избирательных прав. Также в состав артели входили нетрудоспособные члены семей умерших или безвестно отсутствующих инвалидов войны и труда, военнотружеников, лиц, погибших при борьбе с контрреволюцией; их трудоспособные вдовы, если у них есть дети до шестнадцатилетнего возраста; обеспечиваемые в порядке социального страхования по случаю старости, работники просвещения, получавшие пенсию за выслугу лет, герои труда, обеспечиваемые организациями социального страхования, члены общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев¹³. Допускалось участие в деятельности артели до 25% вольнонаемных работников, но в 1930 году неинвалиды составляли почти половину состава – 47%¹⁴. Такое положение признавалось крайне нежелательным, и были приняты меры. Благодаря развитию системы ученичества уже в следующем, 1931 году удалось сократить долю вольнонаемных работников до 19%, и с каждым годом их количество уменьшалось¹⁵. Система ученичества подразумевала обучение инвалидов профессии, необходимой артели, а затем включение их в состав организации. Так, в начале 1930-х годов при «Инкоопрабис» были открыты фотокурсы, на которых прошли обучение 60 человек (два выпуска – 25 и 35 человек). Не все выпускники впоследствии стали членами артели, но тем не менее этот опыт считался успешным¹⁶.

В первые годы работы артели принадлежали сеть фотоателье, фотопроизводство, художественно-живописное производство, кинотеатры «Май» и «Прогресс», аттракционы, но такое разнообразие мешало эффективному управлению организацией, а некоторые направления были и вовсе убыточны. Кроме того, существовал запрос «сверху» на специализацию деятельности. Результатом реорганизации и избавления от «лишних» производств стала специализация артели на производстве фотографий (данные о видах деятельности артели за десять лет приведены в таблице¹⁷). Вероятно, это объясняется тем, что именно к фотоделу можно было достаточно легко применить труд инвалидов (после прохождения фото-

¹² Устав Ленинградской кооперативной трудовой артели инвалидов работников искусств «Инкоопрабис». С. 1.

¹³ Там же. Л. 5–6.

¹⁴ 5 лет работы артели «Инкоопрабис»: 1930–1935 г. С. 9.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 10

¹⁷ Отчеты Правления и Ревизионной комиссии о деятельности артели «Инкоопрабис» за 10 лет: (1929–1939 гг.). С. 10.

курсов, ученичества)¹⁸, а также усилиями председателя правления артели Григория Петровича Бэрта, о котором речь пойдет ниже.

Принадлежащие артели производства	1930 ¹⁹	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Фотографии стационарные	3	3	8	10	15	22	24	29	28	30
Фотостоянки	–	–	–	–	–	–	–	75 ²⁰	68	62
Художественно-живописные производства	1	1	1	1	1	1	1	1	–	–
Портретное производство	–	–	–	–	–	–	1	1	–	–
Кинотеатры	2	2	2	2	1	–	–	–	–	–
Аттракционы	10	10	10	–	–	–	–	–	–	–
Фото-производство	1	1	– ²¹	–	–	–	–	–	–	–

К середине 1930-х годов специализация артели на фотографии и разрыв с прежними занятиями были очевидны. Инспектор фотогруппы А. П. Гуревич даже высказался об этом: «Считаю, что связи с наименованием „ИНКООПРАБИС“ мы не имеем и потому в честь 5 годовщины, со своей стороны предлагаю переименовать артель в „ИНФОТО“»²².

ГРИГОРИЙ ПЕТРОВИЧ БЭРТ

Председателем правления артели на протяжении многих лет являлся Григорий Петрович Бэрт – «активный организатор фото-дела в артели»²³. Активный и предприимчивый, хороший управленец, он приложил много усилий для того, чтобы именно фотография стала основным видом деятельности артели. По словам одного из старейших работников и органи-

¹⁸ Отчеты Правления и Ревизионной комиссии о деятельности артели «Инкоопрабис» за 10 лет: (1929–1939 гг.). С. 10.

¹⁹ Данные фиксировались на 1 января следующего года.

²⁰ Пока не удалось уточнить, где именно располагались данные фотостоянки и каким образом они соотносились с фотопунктами в парках Петергофа, так как последние, очевидно, появились ранее 1937 г.

²¹ В отчете за пять лет фотопроизводство в 1932 г. еще существовало. См.: 5 лет работы артели «Инкоопрабис»: 1930–1935 г. С. 10.

²² 5 лет работы артели «Инкоопрабис»: 1930–1935 г. С. 32.

²³ Там же. С. 6.

заторов артели П. П. Тихонова, первый председатель правления Е. И. Иванов «развивал больше бывшую деятельность артели „Инкоопрабис“, тов. Бэрт ... все свое внимание обратил на фотографии»²⁴.

Григорий Петрович Бэрт родился 2 марта 1900 года в одной из деревень Новгородской губернии и при рождении получил фамилию Семизоров²⁵. В четыре года (по другим источникам, в два²⁶) он серьезно заболел и на всю жизнь лишился возможности ходить. В автобиографии Григорий Петрович вспоминал: «Я [с] четырехлетнего возраста по неизвестной причине заболел и лишился обеих ног, а в то время, особенно сельская медицина, в глубокой глуши бездействовала. Лечить на месте отказались как неизлечимого, а везти куда-то — в город у родителей не было средств. Так я и остался как в настоящий момент»²⁷.

С 1916 по 1924 год, окончив к тому времени шесть классов училища, работал счетоводом-делопроизводителем в городе Белозерске Вологодской области. О том времени он вспоминал: «Для облегчения моего способа передвижения по личному моему заявлению Владимиру Ильичу Ленину я получил первую для себя коляску-самокат. Зимние условия в деревне — провинциальной местности затрудняли этот способ передвижения на коляске, поэтому я выехал в 1924 г. в Ленинград»²⁸.

Возможно, именно при переезде в большой город Григорий Петрович сменил фамилию Семизоров на Бэрт. Сам он в качестве причины указывал «мальчишество»²⁹ или «фантазию»³⁰.

В Ленинграде Григорий Петрович год проработал счетоводом-бухгалтером в артели инвалидов «Пищепродукт», а с 1925 по 1935 год в этой же должности трудился в артели инвалидов «Ленторгин»³¹. Неизвестно, на каком этапе своей жизни Бэрт увлекся фотоделом, но именно в артели «Ленторгин» он создал фотокружок, члены которого (Бэрт, Иванов, Воронов, Будников, Казовский, Масс, Булехо, Касенюк, Калинин³²) и выделились в июне 1930 года в самостоятельную артель «Эфпин», которая затем вошла в артель «Инкоопрабис»³³.

В «Инкоопрабис» Бэрт сразу стал заведующим фотопроизводством,

²⁴ 5 лет работы артели «Инкоопрабис»: 1930–1935 г. С. 28.

²⁵ ЦГАИПД СПб. Ф. 1816. Оп. 11. Связка 42. Д. 519. Л. 2; Там же. Ф. Р-1728. Оп. 1. Д. 836059. Л. 2.

²⁶ ЦГАИПД СПб. Ф. Р-1728. Оп. 1. Д. 836059. Л. 6.

²⁷ Там же. Ф. 1816. Оп. 11. Связка 42. Д. 519. Л. 6.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. Л. 4.

³⁰ ЦГАИПД СПб. Ф. Р-1728. Оп. 1. Д. 836059. Л. 4.

³¹ Там же. Ф. 1816. Оп. 11. Связка 42. Д. 519. Л. 2 об.

³² 5 лет работы артели «Инкоопрабис»: 1930–1935 г. С. 33.

³³ ЦГАИПД СПб. Ф. 1816. Оп. 11. Связка 42. Д. 519. Л. 6 об.; Там же. Ф. Р-1728. Оп. 1. Д. 836059. Л. 6.

а в мае 1931 года – председателем правления всей артели, оставаясь в этой должности до эвакуации в феврале 1942 года³⁴. По всей видимости, Бэрт обладал выдающимися организаторскими способностями. Про него говорили, что он «инициативен и энергичен»³⁵, в характеристике указывали, что «к работникам артели тов. Бэрт относится чутко, быстро реагирует на предложения рабочих»³⁶. Член правления и заведующий портретным цехом артели К. И. Воронов вспоминал: «...наш зав[едующий] тов. Бэрт почти ежедневно с утра до позднего вечера развезжал по городу на своей коляске в поисках фото-химикатов. И когда к вечеру возвращался в мастерскую он вынимал из своей коляски 1–2 килограмма метола или глицина. Этими 2 килограммами мы были обеспечены в дальнейшей работе. Когда мне приходилось ходить с тов. Бэртом и доставать эти килограммы часто преодолевая трудности подниматься на 5-й и 7-й этаж, а это было нам нелегко, но мы крепко верили в наше дело»³⁷.

На своей должности Г. П. Бэрт успешно занимался вопросами организации деятельности артели: учета и отчетности, подготовки кадров, снабжения фотоматериалами, – проводил необходимые преобразования. Под его руководством артель быстро росла, перевыполняла план и была достаточно успешной организацией. Возможно, именно он, в силу своей предприимчивости, и придумал снимать посетителей Петергофа в летний сезон.

«ИНКООПРАБИС» В ПЕТЕРГОФЕ

В Петергофе находилась фотография № 8³⁸, которая действовала «в летний сезон в парке – у фонтанов»³⁹. Она начала работать во втором квартале 1932 года⁴⁰, и именно ее сотрудники были авторами многочисленных снимков посетителей Петергофа. Итак, как же происходила работа фотографов артели в Петергофе?

На территории Нижнего парка и Верхнего сада была расположена сеть фотосъемочных пунктов артели, а вся деятельность велась на основе

³⁴ ЦГАИПД СПб. Ф. 1816. Оп. 11. Связка 42. Д. 519. Л. 2 об. В эвакуации он работал старшим кассиром Государственного банка в с. Урджар Семипалатинской области. После возвращения в Ленинград продолжил работу в артелях инвалидов, в частности, в апреле 1946 г. стал председателем артели инвалидов «Изообъединение», выделенной из «Инкоопрабис» в 1938 г.

³⁵ ЦГАИПД СПб. Ф. 1816. Оп. 11. Связка 42. Д. 519. Л. 8.

³⁶ Там же. Ф. Р-1728. Оп. 1. Д. 836059. Л. 9 об.

³⁷ 5 лет работы артели «Инкоопрабис»: 1930–1935 г. С. 35–36.

³⁸ Необходимо сделать оговорку, что пока не удалось точно установить, имела ли эта фотография в Петергофе постоянное месторасположение и были ли открыты фотопункты в парках уже в 1932 г.

³⁹ Путеводитель по Ленинграду. Пагинация 2. С. 72. Также в Петергофе действовали две стационарных фотографии № 21 и 22.

⁴⁰ 5 лет работы артели «Инкоопрабис»: 1930–1935 г. С. 26. Хотя, по свидетельству П. П. Тихонова, фото в Петергофе было открыто уже в 1930 г., непонятно, идет ли речь о фотографиях в парках. Там же. С. 28. Или в 1931 г. См.: Отчеты Правления и Ревизионной комиссии о деятельности артели «Инкоопрабис» за 10 лет: (1929–1939 гг.). С. 17.

договоров, ежегодно заключаемых между дирекцией Петергофских дворцов-музеев и парков и руководством организации. В нашем распоряжении имеются два образца договоров — на сезон 1934 года и дополнительное соглашение к нему и на сезон 1937 года. Рассмотрим последний в качестве типового образца. Итак, согласно ему, артель получала от дирекции «исключительное право производства платных фотографических снимков на территории Верхнего и Нижнего парков и на пляже экскурсий и одиночных посетителей по их заказам, кроме снимков фонтанов, садово-парковых сооружений, фасадов дворцов и павильонов (наружных) и парковых пейзажных видов»⁴¹. Исключительность права подтверждалась тем, что сотрудники охраны должны были устранять с территории парков посторонних фотографов, делающих платные снимки посетителей⁴².

Договор предусматривал право артели устроить до 12 фотосъемочных пунктов, в том числе один в Ораниенбауме около Китайского дворца. Где же располагались эти пункты в Петергофе? В договоре на 1937 год места не указаны, но они были прописаны в договоре на 1934 год: «1. у Самсона; 2. у Адама; 3. у Евы; 4. у Монплезира; 5. Верхний сад; 6. на пляже»⁴³. Итого шесть пунктов с количеством фотографов до десяти. Если обратиться непосредственно к фотографиям из фондов ГМЗ «Петергоф» и частной коллекции Владимира Ивановича Елкина за 1936–1941 годы, мы увидим, что фотопункты были расположены по обеим сторонам ковша Морского канала с видом на Большой каскад, у фонтанов «Адам», «Ева», «Пирамида», у Монплезира (у фонтана «Сноп», на фоне фонтана «Колокол» со скульптурой «Фавн с козленком», на Монплезирской аллее). Мы видим, что новым объектом стал фонтан «Пирамида» (не позднее 1937 года). В то же время по неизвестной причине отсутствуют фотографии, сделанные на пляже и в Верхнем саду. В первой половине 1941 года, согласно документам артели, за фотографией № 8 числилось 16 фотографов под руководством Аврунина.

Следует отметить, что снимки у одних и тех же мест сделаны с разных ракурсов, вероятно, фотографы перемещали фототехнику в зависимости от положения солнца на небосводе или иных обстоятельств. Также можно предположить, что у наиболее популярных мест работало сразу по несколько мастеров. Фотографам строго-настрого запрещалось делать снимки в местах, не согласованных дирекцией, и размещать снимающихся на скульптурах, ограждениях, штaketниках и пр.⁴⁴

⁴¹ Архив ГМЗ «Петергоф». КВД 398. С. 54. Следует отметить, что, согласно договору на 1934 г., фотографы артели имели право делать и бесплатные снимки по заказу посетителей. См.: Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6046-ар. Л. 1.

⁴² Архив ГМЗ «Петергоф». КВД 398. Л. 54.

⁴³ Там же. ПДМП 6046-ар. Л. 1.

⁴⁴ Архив ГМЗ «Петергоф». КВД 398. Л. 54 об.

Фотографы располагались в специальных фотокиосках, чей внешний вид согласовывался с дирекцией, также, судя по всему, использовались парковые объекты, в частности трельяжные беседки у фонтанов «Адам» и «Ева»: «Никаких украшений современные беседки (у фонтана «Адам». — Т. Я.) не имеют, их оштукатуренные стены как внутри, так и снаружи, просто побелены. Они использовались в последнее время для продажи фруктовых вод, мороженого, конфет и в качестве „конторы” находящихся у фонтана фотографов-моменталистов»⁴⁵. Также есть упоминание о том, что Ольгин павильон на островах на один сезон «был сдан артели фотографов»⁴⁶, но неизвестно, идет ли речь об артели «Инкоопрабис» и чем именно там занимались фотографы. Фотоснимки печатались в фотолаборатории в подвальном помещении, отведенном дирекцией, в Верхнесадском доме — дом № 11 на Советской улице (сейчас — Правленская улица).

Арендная плата устанавливалась сразу на весь сезон и включала в себя плату за производство снимков, фотолабораторию и фотокиоски. За сезон 1937 года артель должна была заплатить 15 тысяч рублей. Эта сумма рассчитывалась, исходя из предполагаемой выручки артели в 75 тысяч рублей. Если же выручка оказалась бы больше, то необходимо было бы доплатить с нее еще 20%⁴⁷.

Стоимость услуг фотографов определялась прейскурантом, но, к сожалению, его пока обнаружить не удалось. Напечатанные снимки рассылались по оставленным заказчиками адресам в Ленинград и другие города Советского Союза. Именно поэтому сейчас эти снимки можно найти в продаже в разных городах России.

К сожалению, многие вопросы о повседневном функционировании фотопунктов пока не прояснены; те, кто пользовался услугами фотографов артели, не оставили об этом воспоминаний, хотя редкие упоминания обнаружить все же удалось. Так, в дневнике пятнадцатилетнего Игоря Никитина была следующая запись от 3 июня 1942 года: «Год назад мы с мамой, Ольгой и Герой ездили в Н[овый] Петергоф, там снимались (курсив мой. — Т. Я.). Покупали вкусную еду. Покупали булки и ели в тени на лавочки, и думали, что то будет через год, „а вот что“!»⁴⁸

Фотосъемка не была единственным видом деятельности артели «Инкоопрабис» в Петергофе. В начале 1930-х члены артели по договору с дирекцией продавали в парках разного рода печатную продукцию: путево-

⁴⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 420. Оп. 1. Д. 53. Л. 11.

⁴⁶ Там же. Д. 50. Л. 14 об.

⁴⁷ Архив ГМЗ «Петергоф». КВД 398. Л. 54 об.

⁴⁸ Дневник Игоря Никитина. Запись от 3 июня 1942 г. URL: <https://prozhito.org/note/529128> (дата обращения: 05.10.2021).

дители, книги и открытки⁴⁹, – что соответствовало определенным уставом видам деятельности.

Также с фотографами артели в конце октября 1939 года был заключен договор на производство снимков 2 100 музейных предметов⁵⁰ в рамках генеральной инвентаризации музейных ценностей, проходившей в 1938–1940 годах. Это был не первый и, вероятно, не последний заказ такого рода, адресованный артели⁵¹. Примечательно, что в сентябре 1939 года дирекция Петергофских дворцов-музеев и парков просила артель поручить фотографирование ряда предметов Никольскому⁵²; вероятно, это тот самый Ю. Ф. Никольский, который работал в Петергофе с конца 1920-х годов, но его связь с артелью «Инкоопрабис» прояснить пока не удалось. Кроме того, неизвестно, приступили ли фотографы к выполнению задания и выполнили ли они его в срок и в полном объеме, так как данные о проведенной в ходе инвентаризации съемке музейных предметов свидетельствуют о меньшем количестве сделанных снимков⁵³.

В первые дни Великой Отечественной войны фотографы продолжали работать в парках – они делали фотографии посетителей и 22, и 23 июня 1941 года. Также в первые недели войны артель продолжала выполнять обязательства перед своими клиентами, то есть снимки, сделанные 22 и 23 июня, были напечатаны и разосланы адресатам. Доктор исторических наук Юлия Зораховна Кантор в радиопередаче «Непрошедшее время» на радио «Эхо Москвы» в выпуске «Эрмитаж. Годы блокады» от 9 сентября 2012 года рассказывала историю Елены Михайловны Петровой (Максимовой): «И когда они гуляли по Петергофу, как и сейчас это модно, фотографировались у Петергофских фонтанов. И, естественно, в этой суматохе забыли о том, что фотографию должны получить, что оставлен адрес и так далее. Так эта фотография уже во время войны к ним все-таки пришла. И она сохранилась, и они увозили ее с собой в эвакуацию, и вернулись обратно уже в конце войны, после снятия блокады, то есть, в 1944 году. Вот эта фотография жива до сих пор»⁵⁴.

В дальнейшем имущество фотографии № 8 осталось в оккупированном Петергофе. В мае 1942 года руководство артели фиксировало:

⁴⁹ Архив ГМЗ «Петергоф». КВД 300/58. С. 23, 40.

⁵⁰ Там же. КВД 418. С. 32.

⁵¹ Там же. С. 59.

⁵² Там же.

⁵³ Согласно Отчету по инвентаризации музейных ценностей за 1938–1939 гг., в 1938 г. было сделано 698 снимков музейных предметов, в 1939 г. – 534, также за 2 года было сделано 129 снимков интерьеров. Итого 1 361 снимок музейных предметов и помещений. См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 276. Оп. 1. Д. 10. Л. 13 об.

⁵⁴ URL: <https://echo.msk.ru/programs/time/928253-echo/> (дата обращения: 05.10.2021).

«Из кол-ва 31 един[иц] фотографий фото № 8 и 22 находятся в Н[овом] Петергофе со всеми ценностями»⁵⁵.

После Великой Отечественной войны артель «Инкоопрабис» продолжила свою деятельность, и фотографы вернулись в Петергоф.

За десять предвоенных лет фотографы артели «Инкоопрабис» сделали десятки тысяч снимков посетителей Петергофа. Сфотографироваться «у фонтанов» хотели все — дети и взрослые, семьи и компании друзей, студенты, рабочие, военные, ленинградцы и гости города. Часть фотографий по-прежнему хранится в семейных альбомах, часть не пережила события XX века, и совсем малая часть доступна для исследования. Скорее всего, мы никогда не узнаем, кому принадлежала идея фотостоянок в петергофских парках, но благодаря этому человеку сегодня мы можем увидеть людей, решивших провести свой выходной день в Петергофе более 80 лет назад.



Посетители Нижнего парка на фоне скульптурной группы «Самсон, разрывающий пасть льва». 1939. Из личного архива П. В. Петрова

⁵⁵ ЦГАИПД СПб. Ф. 408. Связка 329. Оп. 2. Д. 423. Л. 6.

Список сокращений

ГАМ – Государственный антирелигиозный музей (располагался в Исаакиевском соборе с 1931 по 1948 гг.)

ГДМ – Гатчинский дворец-музей

ГМЗ – Государственный музей-заповедник

ГТРК – Государственная телевизионная и радиовещательная компания

КВД – Кабинет вспомогательных документов

МОПР – Международная организация помощи борцам революции

НА ГМЗ «Гатчина» – Научный архив Государственного музея-заповедника «Гатчина»

ОХМ – Объединённое хозяйство музеев

ПДМП – Петергофские дворцы-музеи и парки

РГИА – Российский государственный исторический архив

УКППЛ – Управление культурно-просветительными предприятиями Ленгорсовета

ЦГА СПб – Центральный государственный архив Санкт-Петербурга

ЦГАИПД СПб – Центральный государственный архив историко-политических документов Санкт-Петербурга

ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга