МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

КОРИФЕИ ТЕАТРА В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ

Сборник статей по материалам конференции в Музее актеров Самойловых

СПбГМТиМИ
2020

Редакторы-составители:
Гайдова И. А., Крючек Е. Р.

Санкт-Петербургский государственный
музей театрального и музыкального
искусства

2020

СОДЕРЖАНИЕ

БОРОДИНА Т. П. **Последний портрет В. В. Самойлова (1886 г.) работы И. Е. Репина** 2

БЫКОВА О. П. **Артисты на открытках в пространстве Музея Детства** 9

ВАЙНБЕРГ Н. И. **В тени блистательной супруги. Судьба почетного гражданина Российской империи А. Е. Молчанова** 17

ГАВРИЛИНА О. Н. **Три музея Петербургской консерватории: хранители истории и памяти** 27

ГАЙДОВА И. А. **В. В. Самойлов и П. В. Васильев: к проблеме актерского противостояния** 36

ГУСЕВА Н. Ю. **Из истории убранства петербургского «приличного» дома. Эпоха историзма. 1820-е — 1890-е гг.** *Лекция в Музее-квартире семьи актеров Самойловых* 41

ДЕМИДЕНКО Ю. Б. **Мода и костюм 1840–1890-х гг.** *Лекция в Музее актеров Самойловых* 80

ЗИЛОТИНА Е. А. **Мемориальный музей актеров Самойловых. К истории создания** 103

КАРПОВА Е. В. **К атрибуции скульптурного портрета В. В. Самойлова** 115

КИТАЕВ А. А. **Петербуржцы перед объективом. От фешенебельной гостиной к приюту разночинца** 121

КОКОВИНА Е. Н. **Балетный костюм эпохи «Русских сезонов» в мировых коллекциях и экспозициях** 137

КРЮЧЕК Е. Р. **«Родословное древо Самойловых»: персоны и персонажи** 143

Осетров А. А. **О процессе реставрации портрета В. В. Самойлова И. Е. Репина (68,5 × 56 см., холст, масло)** 154

БОРОДИНА Татьяна Петровна
Заведующая Музеем-усадьбой
И. Е. Репина «Пенаты»

Последний портрет В. В. Самойлова (1886 г.) работы И. Е. Репина

За свою долгую творческую жизнь, как известно на настоящий момент, Илья Ефимович Репин создал 1270 живописных композиций и среди них более 500 портретов. Однако, подтверждая расхожее выражение «Репин неисчерпаем», в арт-пространстве, и, прежде всего, на аукционах, появляются новые работы мастера. Как правило, они происходят из наследия, хранившегося в мастерской художника в усадьбе «Пенаты». В основном это рисунки, и, прежде всего, ранние, а также живописные произведения «зарубежного периода» жизни художника[1]. Неожиданной редкостью являются произведения, которые были созданы до революции и никогда не покидали Россию. Именно такой уникальной находкой и является живописный портрет актера Александринского театра Василия Васильевича Самойлова, написанный в 1886 году. По свидетельству владельца, портрет принадлежал семье, где было много вещей, связанных с историей театра. Этот портрет, который пережил многих и многое, требовал основательной реставрации. На нем едва прочитывался год создания, подпись разобрать было невозможно. Но, когда владельцы задаются

[1] После революции в результате самоопределения Финляндии усадьба Репина «Пенаты» в поселке Куоккала оказалась за пределами тогда уже Советской России, и Репин, никуда не уезжая, 12 последних лет жизни провел за рубежом в самостоятельной Финляндии. В эти годы он продолжал не только много работать, но и вел активную выставочную деятельность. С 1918 по 1930 г. в Северных странах, Европе, Англии и даже в США состоялось более 40 выставок его произведений. После смерти художника оставшееся в «Пенатах» наследие было распределено между детьми и также оказалось за рубежом. Младшая дочь Татьяна в 1931 году уехала во Францию, Юрий и Вера с 1939 года обосновались в Хельсинки.

задачей атрибутировать работу, они, как самые заинтересованные лица, становятся настоящими исследователями и упорно доводят дело до конца.

Имя модели стало известно после первых же консультаций у специалистов в ГРМ, в Музее-квартире актеров Самойловых, в музее-усадьбе И. Е. Репина «Пенаты». Однако состояние полотна без реставрации не оставляло надежды на определение автора. Картина хранилась свернутой в рулон, имела осыпи, утраты, прорывы, многочисленные заломы, кракелюры и была очень загрязнена.

Портрет был отдан в реставрацию на кафедру живописи и реставрации Художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Восстановление портрета выполняла магистрант Анна Смирнова под научным руководством Андрея Анатольевича Осетрова. Результаты реставрации были оформлены в магистерскую диссертацию. То есть, итоги обучения в академии закреплялись сложной и ответственной работой, в которой сочетались методологически спланированный руководителем процесс восстановления состояния холста, грунта, красочного слоя масляной живописи, а также проведение комплекса физико-химических исследований и аналитическое обоснование процесса реставрации.

Была проведена огромная кропотливая работа по возрождению картины, находившейся в аварийном состоянии. В результате реставрации открылась подпись — И. Репин. Как выявили исследования старения красочного слоя, она была нанесена одновременно с написанием портрета и покрыта лаком, который не затронут поздними реставрациями. На макро кракелюре, проходящем по плоскости стола, и на подписи отсутствуют затекания краски в разрыв красочной фактуры.

Авторство Репина получило подтверждение не только после химико-технологического и искусствоведческого исследования в период реставрации, но и в результате полного исследования работы в Центре независимой экспертизы.

Как принято считать, в портретном жанре Репин достиг высот художественного мастерства и как психолог, и как живописец. Он создал целую галерею выдающихся людей

России: литераторов, ученых, музыкантов, актеров, художников. Множество портретов заказывал и покупал у Репина Павел Михайлович Третьяков. Частные лица считали за честь иметь портрет кисти Репина. Но писал Репин и не заказные портреты, потому что он любил работать по непосредственному увлечению. Если личность, характер, вид человека были ему интересны, он обязательно хотел написать портрет и просил позировать. Часто в период сложной работы над созданием большого серьезного полотна он, по его высказыванию, «отдыхал», создавая портрет заинтересовавшего или полюбившегося ему человека. В личности Репин ценил, прежде всего, проявление таланта — как божью искру, как высшее выражение духовности. И эти портреты он писал с особым проникновением. Многие его модели становились друзьями художника на многие годы.

Василий Васильевич Самойлов (1812–1887) — сын известного оперного певца Василия Михайловича Самойлова (1782–1839) — был чрезвычайно одаренной личностью: обладал выдающимися музыкальными способностями, занимался вокалом. Окончив Петербургский горный кадетский корпус, а затем Лесной институт, он все-таки выбрал актерскую профессию и стал «премьером» Александринского театра. Известно и о его профессиональных занятиях графикой и живописью. Он писал по заказу небольшие картины, работал иллюстратором в журналах. В воспоминаниях Б. А. Горина-Горяинова говорится, что квартира Самойлова на Стремянной улице в Петербурге (ныне — Музей–квартира семьи актеров Самойловых) выглядела скорее «как ателье талантливого художника»[2]. Живопись оставалась любимым занятием актера до последних дней жизни. Как пишет Елена Зилотина — заведующая Музеем-квартирой Самойловых в Петербурге,— «в течение всей жизни актер стремился к признанию своих заслуг в живописи»[3].

---

[2] Горин-Горяинов Б. А. Актеры (Из воспоминаний). М. — Л.: Искусство, 1947. С. 34.

[3] Зилотина Е. А. История одного произведения. Портрет В. В. Самойлова работы М. Зичи // Художественный вестник. 2008. № 4. С. 74.

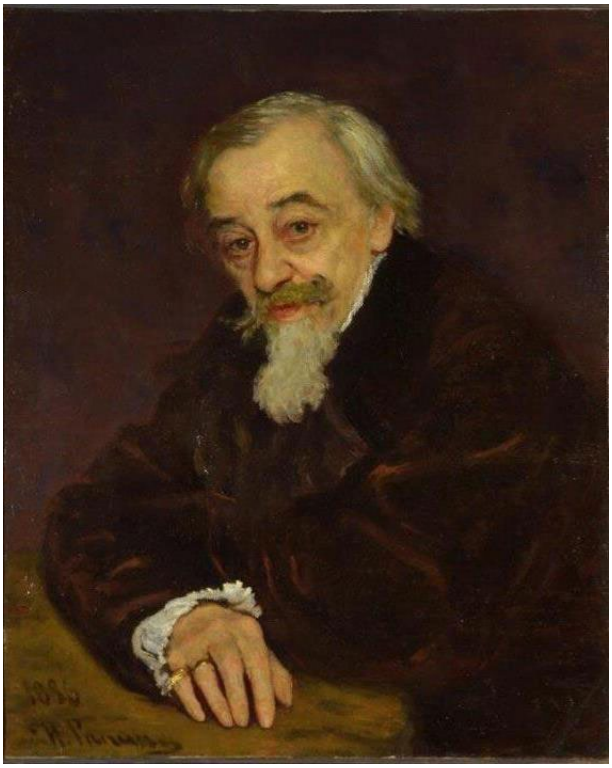
М. Зичи. Портрет В. В. Самойлова. 1871

Василий Васильевич Самойлов был значительно старше Репина. Он дружил с К. Брюлловым, И. Айвазовским, М. Глинкой, В. Жуковским, братьями Кукольниками. Возможно, еще в начале 70-х годов Репин встречал Самойлова на собраниях Петербургской артели художников или на «четвергах» Крамского, а также в Обществе поощрения художников. В деятельности этой организации В. В. Самойлов принимал участие с 1860-х годов. Однако свидетельств общения И. Репина и В. Самойлова в те годы не обнаружено. Первое известное нам изображение В. В. Самойлова И. Репин создал в 1884 году. Это великолепная акварель — портрет В. В. Самойлова в роли короля Лира — «Король, с головы до ног король». Она появилась после просмотра Репиным спектакля. Художник был восхищен созданным Самойловым образом шекспировского героя. Возможно, он видел Самойлова и в пьесе А. К. Толстого «Смерть

И. Н. Крамской. Портрет В. В. Самойлова. 1881

Иоанна Грозного», и трагические интонации игры актера воскресали в памяти художника, когда он писал свою знаменитую картину, о которой говорили, что она шекспировского уровня. Но все-таки неизвестно, когда они познакомились и кто был инициатором написания портрета в 1886 году — в последний год жизни В. В. Самойлова, после перенесенного им удара.

В 1871 году интересный портрет Василия Самойлова в необычной смешанной технике — бумага на холсте, акварель, уголь, пастель и гуашь — создал М. Зичи (Музей-квартира актеров Самойловых). В 1881 году великого актера запечатлел И. Н. Крамской (Третьяковская галерея), и в 1886 году его писал И. Репин. Как установили исследователи, репинский портрет в 1887 году был показан на XV выставке Товарищества передвижных художественных выставок. Все эти три портрета воспринимаются как вехи жизни: расцвет, зрелость, еще полная



И. Е. Репин. Портрет В. В. Самойлова.1886

здоровья, энергии и период «схождения в долину лет преклонных» к завершающему концу.

Сила эмоционального воздействия портрета В. В. Самойлова 1886 года после реставрации оказалась поразительна. Портрет, получивший вторую жизнь, полон щемящего трагического звучания, которое так глубоко и выразительно умел передавать Репин, — большой мастер психологических характеристик и душевных состояний. Тема драмы жизни всегда была для него особенно притягательна. На портрете И. Е Репина В. В. Самойлову 74 года. Немощь, застигшая актера врасплох, стала для него действительно трагедией. Невозможно сопоставить запечатленного на полотне Репина умудренного жизнью человека, глубоко больного, но сильного духом, философски осознающего свое положение, с тем образом, который остался в памяти современников. Как пишет Е. А. Зилотина,

Островский, отзываясь об актерах Александринки, отмечал «замечательную наглость Самойлова, смягченную долей “барства”»[4]. Совсем другим предстал перед художником актер, у которого все уже было позади. Портрет Самойлова, созданный Репиным, по духу близок «рембрандтовским» образам стариков с все понимающим взглядом.

Если вспомнить о том, что портрет написан через год после завершения картины «Иван Грозный и сын его Иван» (Третьяковская галерея), становится понятно, что такую психологически многогранную характеристику модели мог создать художник, имевший уже опыт изображения человека на грани смерти. Портрет написан с большим чувством уважения и сострадания. И это минорное настроение передано всем строем живописи: темным глубоким пространством фона, мягкой тональной разработкой приглушенного колорита и даже характером подписи, деликатно, с перспективным сокращением вписанной в плоскость стола и, таким образом, не нарушающей целостности композиции портрета и, прежде всего, пространства, окружающего фигуру. Среди работ Репина портрет В. В. Самойлова является одним из наиболее камерных и интимных портретов, раскрывающих личность в трагический момент жизни.

[4] Зилотина Е. А. История одного произведения. Портрет В. В. Самойлова работы М. Зичи // Художественный вестник. 2008. № 4. С. 63–64.

БЫКОВА Ольга Петровна
Педагог доп. образования,
руководитель студии журналистики
«Золотое КРЫЛьцо»
ДДТ Петроградского района,
сотрудник Детского Музея открытки,
хранитель отдела «Артисты»

Артисты на открытках в пространстве Музея Детства

Многие музеи Санкт-Петербурга заслуживают эпитета «уникальный», «необычный», но, пожалуй, даже среди них будет выделяться небольшой негосударственный музей на Пионерской улице, дом 2, имеющий одновременно несколько названий: «Галерея Третьякова», «Музей СССР — Мир Детства», «Детский музей открытки». Основатель Музея — доктор психологических наук, профессор Санкт-Петербургского университета Виталий Петрович Третьяков, который сам когда-то в детстве увлекся коллекционированием открыток. Виталий Петрович — президент взрослого Клуба филокартистов нашего города.

В основу Детского музея легла подаренная семнадцать лет назад Российской национальной библиотекой большая коллекция (дар Е. К. Ромадоновской), требовавшая отдельного помещения. Ее дополнили коллекции В. П. Третьякова, Л. В. Дьяконова. В запасниках музея хранится архив Ленинградского клуба филокартистов (1958–1998). Большинство открыток было издано во времена СССР, поэтому его деятельность и выставки часто посвящены этой эпохе. Сейчас в музее больше 500000 открыток, коллекция постоянно пополняется.

Особенность музея в том, что его сотрудники — дети, обычные школьники. Каждый из них отвечает за любимый раздел. Кто-то из юных сотрудников интересуется открытками

с паровозами, кто-то предпочитает кошек, кому-то по душе объемные открытки. Раз в неделю, по воскресеньям, дети собираются, чтобы разобрать коллекцию, узнать что-то новое из области филокартии и подготовить очередную выставку.

Директор музея — тоже школьница, Ксения Бабенко. Выставки регулярно меняются, и новую выставку представляют тоже юные сотрудники. Из-за недостатка площади показать все открытки в открытом доступе невозможно, большинство хранятся в запасниках. Музей откликается на просьбы прессы, телевидения, когда требуется иллюстративный материал; делаются передвижные выставки. Открытка — экспонат легкий, мобильный и весьма информативный. Одним из партнеров музея является Президентская библиотека им. Б. Н. Ельцина. Библиотека берет открытки для сканирования, чтобы пополнить электронные архивы, и поощряет детей бесплатными сертификатами на посещение интересных мероприятий.

Юные сотрудники Музея занимаются разными темами, но есть одна, в которой рассчитывать на внимание детей не приходится. Это «артисты на открытках». Прекрасная тема для коллекционирования и изучения, если учесть, как много было выпущено открыток с артистами в дореволюционной и советской России.

Учащиеся моей студии журналистики «Золотое КРЫЛьцо» Дворца детского творчества Петроградского района — это другая группа детей. Юные журналисты приходили в Музей открытки на экскурсии, писали о нем для муниципальной прессы. Я как педагог использовала на занятиях открытки в качестве наглядного пособия. Так меня заинтересовала коллекция открыток с артистами. И мне разрешили в виде исключения стать взрослым сотрудником этого отдела. Надеюсь, что со временем общение со старой открыткой сможет пробудить и у юных интерес к истории, театральному искусству, петербурговедению. К тем пластам жизни, литературы и искусства, которые требуют интеллектуальных и духовных усилий.

По решению Правительства РФ 2019 г. назван Годом Театра, учащиеся моей студии уже несколько лет подряд участвуют в конкурсе театральных рецензий «Пишу о театре» РГИСИ на Мо-

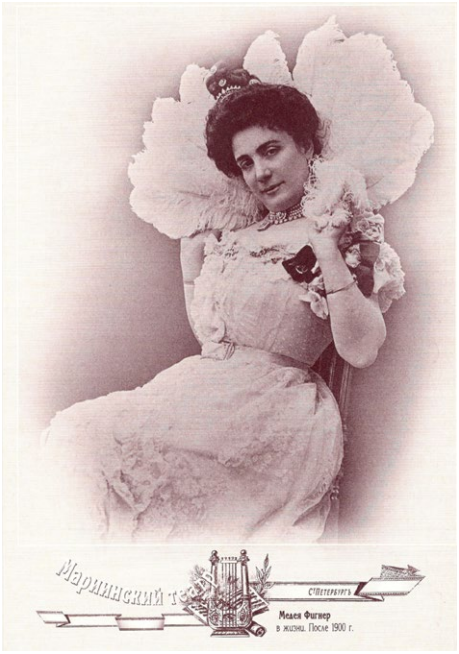
ховой улице. Открытка — неплохой инструмент для погружения в мир театра, она способна рассказать многое о времени, в которое появилась, о своих авторах и тех, кто на ней изображен.

Большинство театральных артистов запечатлены на фотографиях; в начале XX века искусство фотографии развивается бурными темпами, в столичном Петербурге больше ста фотоателье, фотопортрет в моде. Самым знаменитым салоном владеет уроженец Пруссии Карл Карлович Булла (1855–1929). Его салон находился на Невском пр., д. 54, напротив Публичной библиотеки.

Другой знаменитый фотограф тоже приехал в Россию из Пруссии. Это Карл Андреевич Фишер (1859 — после 1923), один из основателей и член Русского фотографического общества. Фишер владеет фотоателье на Кузнецком мосту в Москве, а в Петербурге, в Мариинском театре, есть его филиал; Фишер занимается разными видами фотосъемки, делает портреты и очень трудную по тем временам съемку театральных сцен.

Печать К. А. Фишера

Чтобы появилась фотооткрытка с портретом артиста, требовалось довольно много времени провести в павильоне; несовершенная фотографическая техника того времени не позволяла снимать во время спектакля или репетиции, делалось постановочное фото, когда артист в костюме персонажа позирует перед камерой. Для съемки портрета долго ставили свет, тщательно выстраивали мизансцену, искали нужный жест, поворот головы. Изображения артистов можно условно разделить на две категории: «в роли» и «в жизни». Но и «в жизни» — это ни в коем случае не бытовая съемка. Искался художественный образ артиста как творческой личности. Если артист снят «в роли», то в большинстве случаев его снимают в полный рост, поэтому хорошо виден костюм, прическа или парик. Часто взгляд артиста направлен не в объектив фотоаппарата, а в сторону, артист занят переживанием; чувствуется важность момента, понимание, что мгновение на фото — часть театральной истории.



Медея Фигнер

Осип Петров

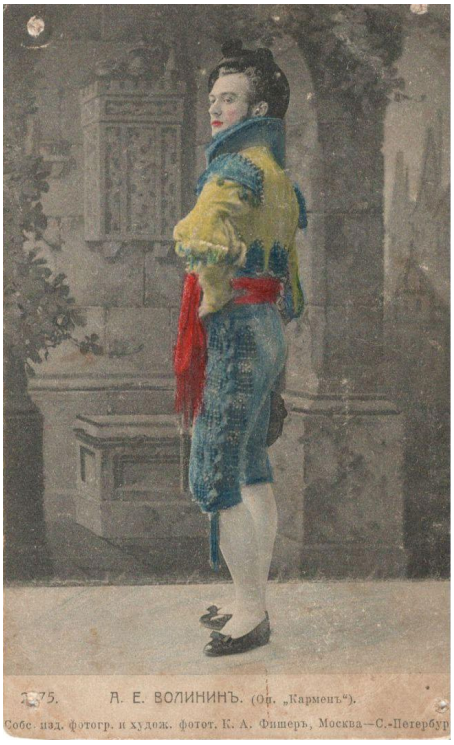
Культура оформления фотооткрытки только выстраивается. На одних открытках только изображение, на каких-то из них пишут имя артиста, роль. Где-то указано и имя фотографа, город. И лишь на некоторых в правом нижнем углу можно заметить маленький круглый штамп: «Фотограф Императорских театров К. А. Фишеръ. СПб». И естественно, что в те годы открытки, как и другие издания, перед тем, как сделать тираж, проходили цензуру.

В современном мире традиция выпуска открыток с артистами почти утрачена. Однако в коллекции Музея Детства есть один прекрасный сборник нашего времени — «Фотография императорских театров. Из летописи Мариинского театра», 2001 г. Автор идеи Л. А. Гергиева. В выпуске портреты восьми артистов: Осип Петров, Елизавета Лавровская, Мария Дейша-Слоницкая, Иоаким Тартаков, Евгения Мравина, Николай и Медея Фигнер, Мария Долина. Авторы фотографий не указаны.

И так часто происходит при публикации многих дореволюционных открыток, когда имя автора забывается, так

как при атрибуции возникают трудности. В остальном же мы видим, что в наше время появилась высокая культура оформления. Большое значение в ней теперь играет сопроводительный текст. Открытка стала выполнять просветительскую миссию. Издание Мариинского театра предваряет вступительный текст, так мы можем немного больше узнать об исполнителях императорской сцены: создателе русской вокальной школы, басе Осипе Петрове (1860-е гг.), и других корифеях.

В собрании Музея Детства есть дореволюционные открытки с портретами артистов Мариинского, Александринского, Большого театра в Москве, зарубежными артистами, теми, кто выступал на сцене Народного дома в Санкт-Петербурге. Многие артисты тогда гастролировали и выступали на разных сценах. На одной открытке на лицевой стороне под портретом подпись: «А. Е. Волининъ. (Оп. «Кармен»). собс. изд. фотогр. и худож. фотот. К. А. Фишеръ, Москва — С.-Петербургъ». Запечатлен Александр Емельянович Волинин, выпускник Московского театрального училища при императорских театрах, артист балета, танцевавший в Большом театре в Москве, участник Русских сезонов в Париже (1910 г.) и позже известный балетный педагог. Открытка вручную раскрашена, и видно, что она долгое время висела у кого-то на стене. На оборотной же стороне открытки мы видим рекламу Санкт-Петербургского механического производства обуви, то есть, хотя Фишер снимал артистов как фотограф императорской сцены, перед нами открытка совсем другого рода, частная реклама.



А. Е. Волининъ. (Опера «Кармен»)

Говоря о том, как открытка становилась лучшей рекламой и средством зарабатывания денег, можно вспомнить знаменитую певицу Лину Кавальери (1874–1944), не принадлежавшую к императорской сцене, даже в каком-то смысле конкурировавшую с оперными артистами за зрительские симпатии. Впервые имя итальянской артистки появилось на афишах увеселительных заведений, со временем талантливая певица с легким репертуаром и большой жаждой жизни, умением подать себя добивается выгодных контрактов. В карьере Лине Кавальери помогает открытка: владелец открыточного бизнеса, парижский фотограф Леопольд Рутлингер, заключил с Кавальери контракт. Когда Кавальери гастролирует в Петербурге, ею увлекается потомок древнего рода князь Александр Барятинский; социальная пропасть между ними делает брак невозможным. Чтобы доказать себе и зрителям, что она может петь и оперные арии, Кавальери меняет репертуар, учится мастерству. В случае с Кавальери уже несколько иной подход к театральному фотопортрету, когда мы видим не столько художественный образ, сколько красивую женщину в модных нарядах, умеющую продемонстрировать себя, живущую настоящим днем. Со временем ее ждет успех, и в театральном мире Кавальери становится лидером по количеству открыток с ее изображением.

Много раз издавались и переиздавались портреты Федора Ивановича Шаляпина. И самим артистом, и искусствоведами уже немало написано о драматичных отношениях оперного гения с императорской сценой. Когда 1 февраля 1895 г. Шаляпин подписывает контракт, выступать на императорской сцене для него, еще очень молодого человека, — предел мечтаний. Шаляпин дебютирует на императорской сцене 5 апреля этого же года в партии Мефистофеля (опера «Фауст» Шарля Гуно). Проходит время, Федор смотрит весь репертуар театра и его увлеченность гаснет. Певец отмечает богатство императорской сцены, широкий подход к изготовлению декораций, костюмов, однако то, что идет на сцене, не удовлетворяет. Артист все больше проникается убеждением, что на императорской сцене господствует фальшь и чинопочитание.

Шаляпин учится сценической правде у русских драматических артистов Александринского театра в Петербурге и Малого театра в Москве. Особенно влияет на него искусство Ольги Осиповны Садовской. Шаляпин стремится вобрать от драматических артистов все лучшее, что они знают о сцене. Его артистический путь ярко воплощает то, что в принципе свойственно русскому театру: поиск глубокой связи между жизнью и сценой, опору на литературу, духовную жажду. Все это сфокусировано в «Пророке» Пушкина, который Шаляпин любит исполнять. И неудивительно, что Константин Сергеевич Станиславский при создании «Работы актера над собой» многое открывал для себя через творчество Шаляпина. В музее находится комплект из 12 открыток, посвященных Шаляпину. На одной — Шаляпин в литературном кружке «Среда», рядом с ним Скиталец (С. Петров), Л. Андреев, М. Горький, Н. Телешов, И. Бунин, Е. Чириков (Москва, 1902). На другой — портрет Шаляпина в Куоккале («Пенаты») и двойной портрет с Максимом Горьким (1914). Авторы не указываются, но известно, что по приглашению Горького в Куоккалу (ныне Репино) для съемки приезжал сам Карл Булла. На оборотной стороне каждой открытки есть высказывания о творчестве Федора Шаляпина и его современников. Одно из них, возможно, в наибольшей степени отражает сущность шаляпинского гения, пленявшего публику не только голосом: «В исполнении Шаляпина самое ценное… биение жизни: словно он включает художественный замысел в цепь своих личных ощущений, и тогда схема становится бытием, а ее воплощение — жизненным становлением» (Б. Асафьев).

К сожалению, постепенно исчезают архитектурные свидетельства истории — в 2008–2009 варварски разрушили баню на Большой Пушкарской, в которой пел Шаляпин. По легенде знаменитый певец помогал добираться до нее живущему рядом художнику Кустодиеву, тот был тяжело болен и Шаляпин на руках нес его по лестнице. Теперь от исторического здания на Большой Пушкарской осталась одна передняя стенка.

В 2014 г. на Петроградской стороне разгорелись нешуточные страсти, когда однажды ночью с фасада дома Лишневско-

Ф. Шаляпин в литературном кружке «Среда»

го на Лахтинской, 24 исчез маскарон с Мефистофелем. Потеря Мефистофеля вызвала народный протест, был митинг, так что власти пообещали к 2021 г. вернуть его на место. В обществе бытовали споры, действительно ли образ связан с Шаляпиным. Открытка может помочь каждому из нас самому увидеть эту связь. Интересно, что Шаляпин в юном возрасте влюбился в искусство оперы, когда смотрел на Мефистофеля в опере Гуно «Фауст», а потом сам стал исполнять эту роль, постоянно совершенствуясь в ней. Два образа, Пророка и Мефистофеля, диаметрально противоположны, но и тесно связаны как противостоящие друг другу, это антитеза, и для мира искусства они оба значимы.

В советское время с просветительской целью выпускали открытки с артистами прошлого, артистами императорских театров, но без упоминания, что они служили на императорской сцене. В наше время открытки на эту тему крайне редки, да и вообще театральную открытку почти не встретишь. Остается надеяться, что в будущем наш интерес к великому прошлому станет живее.

ВАЙНБЕРГ Наталия Ильинична
Научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, заслуженный работник культуры РФ

В тени блистательной супруги. Судьба почетного гражданина Российской империи А. Е. Молчанова

Среди самых знаменитых артистов императорского Александринского театра М. Г. Савина занимает особое место. Ее творческий путь на этой сцене начался с небольшой роли, но первые же слова, сказанные ею по тексту,— «Здравствуйте! Это я!» — оказались пророческими и определили ее судьбу.

С 1874 г. до своей кончины в 1915 г. она занимала исключительное положение в театральной иерархии. Талантливая, авторитарная, знающая себе цену, она пользовалась своим положением и манипулировала директором Императорских театров. Последний директор В. А. Теляковский одну из глав своей книги «Воспоминания» так и назвал «Как мы делили власть с Савиной»[1]. Сорокалетие в истории Александринского театра можно назвать «савинским». Ее младший современник и партнер по сцене Ю. М. Юрьев писал: «Она царила на сцене Александринского театра, она любила царить и она умела царить»[2].

Актерская биография началась очень рано. В провинции с 16 лет она играла роли инженю в многочисленных спектаклях. Тоненькая, очаровательная Савина играла наивных, обаятельных молодых девушек и имела огромный успех не только у почтенной публики, но и терпела ухаживания

[1] Теляковский В. А. Воспоминания. Л. — М.: Искусство, 1965. С. 94.

[2] Юрьев Ю. Ю. Записки. Т. 2. Л. — М.: Искусство, 1963. С. 7.

богатых поклонников, подвыпивших купцов, которые лезли к ней с назойливыми приставаниями. Чтобы оградить себя от этого, она выходит замуж за посредственного актера Славича, по сцене Савина. Ей казалось, что человек намного старше ее и опытней станет надежной защитой в жизни. Это было величайшее заблуждение и величайшая ошибка всей ее жизни. Пьяница, грубый хам, способный поднять руку на жену, оказался ничтожным человеком. Через четыре года мучительной совместной жизни Мария Гавриловна нашла в себе силы уйти от него.

В 1874 г. 20-летняя Мария Гавриловна, к тому времени ставшая известной провинциальной актрисой и женщиной, имеющей горький жизненный опыт, приезжает в Петербург. В столице она быстро завоевывает публику и большой авторитет у артистов и начальства. Ее постоянный партнер Н. Ф. Сазонов писал: «Одно появление ее на сцене уже гипнотизировало публику… Точно электрическая искра проносилась по залу»[3].

Весной 1877 г. ее настиг роман — счастливый и одновременно несчастный. Аристократ-гвардеец князь Никита Всеволожский был адъютантом Великого князя Владимира Александровича. Мария Гавриловна попадает в сети этого блестящего красавца, на счету которого было не одно разбитое женское сердце. Роман, протекавший на глазах у светского Петербурга, был предметом пересудов и сплетен. Наконец, унизительное положение любовницы светского красавца завершилось законным браком. В 1881 г. они обвенчались. Женитьба князя на артистке была неприемлема в великосветском обществе. Всеволожский вынужден был подать в отставку. Этого он не мог простить Савиной. Молодые едут в роскошное имение Сива Пермской губернии, доставшееся супругу по наследству. Всеволожского терзали три страсти, которым он отдавался со всем жаром: охота, кутежи и карты. Вскоре имение Сива было продано за долги… Всеволожский уезжает заграницу, а М. Г. Савина-Всеволожская становится ответчицей за долги мужа, который без конца делает новые.

[3] Савина М. Г. Горести и скитания. Л. — М.: Искусство, 1961. С. 11.

Судебное разбирательство, унизительное положение просительницы у богатых, безумная работа без отпусков, гастроли в разных провинциальных городах и весях — через все это прошла Савина. Но любовь придавала ей силы. Ударом для нее стало требование Всеволожского дать развод, ибо он был намерен жениться на молодой богатой женщине. 1891 г. разрубил этот тягостный союз. Мария Гавриловна тяжело переживала, и когда из Синода принесли документы о разводе, она плакала весь день. Ей казалось, что жизнь уже кончена, впереди чернота.

К счастью, это было не так. Только на склоне лет она обрела надежного любящего друга, окружившего ее заботой и любовью.

Это был Анатолий Евграфович Молчанов — богатейший человек, потомственный Почетный гражданин, один из директоров Русского общества пароходства и торговли. На его преданность и любовь Мария Гавриловна откликнулась взаимным чувством. В качестве свадебного подарка Молчанов преподнес ей особняк на набережной реки Карповки. Архитектор М. Ф. Гейслер создал замечательное здание в стиле

Молчанов А. Е.

Молчанов А. Е.

модерн. В 1908 г. они въехали, а через два года состоялось венчание. «”Молодым” было сильно за 50», — иронизировала Савина.

Анатолий Евграфович был обаятельным, гостеприимным человеком, о его хлебосольстве ходили легенды. Молчановские приемы считались перлами гастрономии. Театральный критик и журналист Н. Долгов, автор статьи «Любовь сильнее смерти», вспоминал о встрече с ним: «Массивный, с крупным лицом, в котором отражались и ум, и благодушие. В его ласковости, манере говорить, в каждом движении было что-то от традиций. Казалось, что сидишь в уютном помещичьем доме, и кто-то спокойный и ясный шепчет те спокойные речи, от которых мы давно отвыкли, мы, люди нервных, вечно спешащих настроений»[4].

Любовь к театральному искусству привела его в Дирекцию императорских театров, где с 1887 г. Молчанов служил чиновником по особым поручениям. Очень плодотворно занимался издательско-редакторской деятельностью. Вместе со своими коллегами В. П. Погожевым и К. А. Петровым Анатолий Евграфович Молчанов трудился над составлением и последующим изданием «Архива Дирекции императорских театров». Роскошно изданный труд был напечатан в количестве 300 экземпляров. Исследователь деятельности Молчанова Л. Г. Шор пишет: «Переоценить значение “Архива” вряд ли возможно. К сожалению, работа по обработке документов более позднего времени так и осталась неза-

[4] Долгов Н. Н. Любовь сильнее смерти. Последняя глава из жизни А. Е. Молчанова // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 13. С. 14–18.

вершенной»[5]. За столь важное издание сотрудникам были пожалованы подарки из Кабинета Его Императорского Величества, Молчанову — подписка на «Камер-фурьерский журнал», который дарился самым приближенным к императорской семье персонам.

Молчанов А. Е.

Он сотрудничал также с журналами «Библиофил», «Исторический вестник», «Русская старина», «Бирюч Петроградских государственных театров» — и это далеко не полный перечень изданий, в которых работал Анатолий Евграфович. Особого признания заслуживает «Ежегодник императорских театров», редактором которого он был с 1892 г. «Из всей истории “Ежегодника императорских театров”, несмотря на все трудности, недостатки и промахи, лучшим, самым деятельным со всех точек зрения периодом издания был период редакторства А. Е. Молчанова»[6].

Молчанов был прекрасно образованным во всех сферах культуры человеком, страстно увлекался театром, несколько лет работал заведующим постановочной частью Александринского театра. Последний директор императорских театров В. А. Теляковский писал о нем: «Он был особым поклонником русской и французской кухни, русского театра, репертуара Островского, французского шампанского и немецких, фабричного изготовления, декораций, в которых замечательно точно сходились живопись и контуры кулис с разными пристройками на сцене. Эта точность приводила его прямо в восторг, и он уверял, что таких художников, как в Германии, нигде быть не может. Если какая-нибудь кулиса повредится, достаточно

[5] Шор Л. Г. Издательская и редакторская деятельность А. Е. Молчанова // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. СПб., 2006. С. 62.

[6] Там же. С. 69.

сообщить номер и букву ее в Германию, и немедленно будет прислана новая, точь-в-точь такая же. Все сделано так абсолютно точно, как в шариковых подшипниках»[7].

Анатолий Евграфович был широким, обаятельным человеком, во всем поддерживал супругу морально и материально. Благотворительностью Савина занималась, как только встала на ноги и обрела какое-то материальное благополучие. Масштаб ее деятельности поистине огромен. Имя Савиной носит основанный ею и Молчановым «Дом ветеранов сцены», открытый при Русском театральном обществе. К сожалению, имя Анатолия Евграфовича, внесшего огромные денежные средства на открытие и содержание дома, полузабыто. «Убежище это — одно из самых лучших дел его жизни, и за это ему надо сказать большое спасибо»[8], — свидетельствовал отнюдь не дружелюбно настроенный по отношению к Молчанову В. А. Теляковский.

Молчанов начал свое сотрудничество с «Обществом пособия нуждающимся сценическим деятелям» в 1883 г., то есть с момента его основания. Создано оно было для оказания помощи нуждающимся постоянным работникам театра (артистам, суфлерам, музыкантам, декораторам, режиссерам и т. д.), а также их вдовам и сиротам. Нуждающиеся получали или одноразовую, или постоянную материальную помощь, им подыскивалась работа, их устраивали в богадельни, сирот — в приют, т. е. они не были брошены на произвол судьбы. Все условия и положения были разработаны в Уставе общества. В 1894 г. общество было преобразовано в Русское театральное общество (сокращенно РТО), и его благотворительные функции были расширены и закреплены законодательством. При РТО строится «Убежище для престарелых актеров». Началось с покупки квартир на Кирочной, 25, затем в Бабурином переулке. Одним из первых жителей был известный и очень талантливый провинциальный трагик М. Т. Иванов-Козельский, страдавший от душевной болезни. Первые пансионеры въехали в дом на Петровском острове

[7] Теляковский В. А. Указ. соч. С. 33.

[8] Там же.

в 1897 г. Сначала это был двухэтажный деревянный дом, затем закончилось строительство основного корпуса с церковью, а в деревянном доме открылся приют для сирот. Автору этих строк довелось познакомиться с воспитательницей, работавшей в приюте при Савиной. Она рассказывала мне, как Мария Гавриловна приезжала к детям, ласково общалась с ними, узнавала, о каком подарке мечтал ребенок. Никому не доверяя, сама покупала и раздавала каждому именно тот подарок, который хотел маленький человек. В экспозиции музея актеров Самойловых есть адрес, подаренный Савиной с трогательной вышивкой на синем шелке: «Милой тете Марусе от детей приюта».

Молчанов А. Е.

В 1900 г. А. Е. Молчанов стал первым избранным председателем РТО, а затем — его несменяемым вице-президентом. По его инициативе в 1901 г. был созван II Съезд сценических деятелей; в 1902 г. был заложен первый камень нового здания «Убежища имени Императора Александра III для престарелых сценических деятелей»; в 1903 г. создан Союз драматических и музыкальных писателей — членов РТО; при «Приюте для сирот сценических деятелей» был открыт пансион для мальчиков, а затем и для девочек; построен храм на Петровском острове; в 1904 г. царь даровал РТО право именоваться Императорским; в 1906 г. создан Всероссийский Союз сценических деятелей — членов РТО.

В 1913 г. А. Е. Молчанов оставил пост председателя Совета общества.

В 1915 г. скоропостижно скончалась Мария Гавриловна Савина. Это был страшный удар для Молчанова. Он утратил все, остро, пронзительно ощущал свое одиночество, сиротство. Супруги были религиозны. Он верил, что молитвы Марии Гавриловны спасают его от бед. Каждый год она ездила на Полтавщину, чтобы поклониться Козельщанской Божьей матери, спасшей когда-то жизнь Анатолия Евграфовича. Последняя поездка была очень тяжелой… Шел 1915 г., война. Савина вернулась совершенно больной и душевно, и физически.

Жители Убежища глубоко переживали ее кончину. «Мы теперь всеми покинуты», — сокрушались старики[9]. «Мое последнее дело, единственная цель моей жизни — собрать все для того, чтобы навсегда сохранить память о Савиной», — говорил Молчанов и посвятил исполнению этой миссии оставшиеся годы[10].

В 1915 г. А. Е. Молчанов создает музей М. Г. Савиной, под который отдает большую часть особняка на Аптекарском острове, а в 1918 г. безвозмездно передает музей государству со всем имуществом (которое оценивалось в размере 3 млн. руб.) и банковским счетом на его содержание. В Центральном государственном архиве литературы и искусства[11] хранятся документы, связанные с Домом-музеем: акт передачи Дома-музея в дар государству и условия, на которых она производилась; список лиц, находящихся при Доме-музее; постановление об использовании счета А. Е. Молчанова только на цели Дома-музея; письмо А. Е. Молчанова директору академических театров И. В. Экскузовичу с просьбой нанять лицо для работы по делопроизводству в музее, который стал филиалом Театрального музея.

До самой смерти А. Е. Молчанов являлся активным членом РТО, поддерживал Общество во всех его начинаниях и оказывал посильную помощь. Занимался хозяйственными делами «Убежища»: выбивал пайки для оставшихся стариков, дрова, керосин. Жил на пенсию. О хлебосольстве пришлось забыть,

[9] Долгов Н. Н. Указ. соч.

[10] Там же. С. 16.

[11] ЦГАЛИ. Ф. 260

наступили другие времена, и теперь уже предложить стакан чаю с ломтиком хлеба было роскошеством. В 1918 г. Анатолий Евграфович переехал в Дом ветеранов сцены имени М. Г. Савиной (так стало называться Убежище после революции). Ему не удалось пережить тяжелые годы, голод, холод. 3 мая 1921 г. он скончался.

По сведениям уже упоминавшейся исследовательницы Л. Г. Шор, после смерти А. Е. Молчанова у РТО остался перед ним денежный долг (на сумму в 36 000 руб.). Он завещал эти деньги на стипендии. Было учреждено 5 стипендий: 3 стипендии в «Убежище для престарелых сценических деятелей» (стипендии «имени Марии Гавриловны Савиной-Молчановой, Елизаветы Иосифовны Молчановой и Анатолия Евграфовича Молчанова» по 8 000 руб.); 2 стипендии в «Приют для детей сирот сценических деятелей» («имени М. Г. Савиной и А. Е. Молчанова» по 6 000 руб.).

Судьба Дома-музея весьма печальна. В 1922 г., назначенный заведующим музеем М. М. Колтовский пишет директору Театрального музея П. Н. Шефферу докладную записку, полную отчаянных призывов. Он сообщает об аварийном состоянии здания: «крыша течет, мусорные ямы и канализация переполнены — нечистоты выливаются в полуподвальное помещение, где находятся комнаты служащих. Музейные экспонаты из-за отсутствия средств не описаны. В доме начались кражи, поскольку нет надежных запоров, а сторож давно уволен — ему нечем было платить, даже цепную собаку не завести, так как нечем ее кормить»[12]. Сотрудники сделали все, чтобы спасти Дом, но революция, война несли огромную разрушительную силу…

26 октября 1925 г. П. Н. Шеффер на заседании Совета музея Госактеатров докладывает: «За период со времени последнего заседания Совета Музей Савиной ликвидирован, предметы театрально-музейного значения перевезены из него в Музей Актеатров, предметы вообще музейного значения переданы частью в Государственный Музейный фонд, частью в Русский

[12] СПбМТиМИ. Архив Дирекции. Ф. 136. Л. 2–5.

музей, предметы, нужные театрам, частью перевезены, частью перевозятся в Актеатры, а остальные будут продаваться»[13].

Итак, Дом-музей Савиной был ликвидирован. С горечью приходится констатировать, что это был единственный в нашей стране музей, сохранивший до мельчайших деталей жилище актрисы.

Книжное собрание попало в Театральную библиотеку. «Большую часть театрального содержимого дома-музея перевезли в Музей Академических театров, некоторые реликвии попали в Русский музей, часть в Эрмитаж, все драгоценности не театрального профиля — золотые, серебряные вещи, драгоценные камни — канули в закромах Центральной областной комиссии по учету и реализации Госфондов. Столы, стулья, шкафы частью стали бутафорией, остальные были проданы по сравнительно низким ценам наследникам Савиной и Молчанова и сотрудникам Дирекции Академических театров»[14].

Завершая этот рассказ о почетном гражданине Российской империи Анатолии Евграфовиче Молчанове, истинном петербуржце, жившем в годы величайших переломов отечественной истории, хочется подчеркнуть, что это была неординарная, благородная личность, и его разносторонняя и плодотворная деятельность и как литератора, и как крупного мецената заслуживает благодарной памяти и всеобщего признания.

[13] СПбМТиМИ. Архив Дирекции. Ф. 30. Л. 161.

[14] Урес А. О. Частные театральные коллекции и государственная власть // Музеи театра и музыки в международном пространстве. Материалы научно-практической конференции. СПб., 2008. С. 378.

ГАВРИЛИНА Ольга Николаевна

Музыковед, кандидат искусствоведения,
в 2003–2014 гг. — заведующая Музеем истории
Санкт-Петербургской консерватории.
Ведущий библиотекарь библиотеки
«Старая Коломна» (МЦБС им. М. Ю. Лермонтова)

Три музея Петербургской консерватории: хранители истории и памяти

История музеев Петербургской консерватории началась в 1890-х гг. С весны 1891 г. в течение 5 лет производится строительство нового здания Консерватории. Вуз впервые обретет свое собственное и — очень большое по меркам конца XIX века помещение!

Осенью 1892 г., к 50-летию оперы «Руслан и Людмила», в Мариинском театре открылась большая выставка, посвященная Михаилу Ивановичу Глинке. Общественность активно заговорила о том, что память Глинки должна быть увековечена. Говорили о создании музея — первого музея в России, посвященного композитору! Параллельно с идеей создания музея Глинки выступила его родная сестра — Людмила Ивановна Шестакова, которая много лет собирала все, связанное с именем Глинки. С ноября 1895 г. Шестакова ведет в течение нескольких месяцев с вице-председателем Императорского Русского музыкального общества Николаем Ивановичем Стояновским, архитектором здания Консерватории Владимиром Владимировичем Николя и заведующим зданием Владимиром Антоновичем Туром переговоры об устройстве «Комнаты М. И. Глинки» в здании Консерватории. Выбор места для будущего музея был, конечно, неслучаен: здесь до Консерватории работал Большой театр, в котором прошли премьеры обеих опер Глинки, оперой Глинки открылся и Мариинский театр.

Будущему музею выделяют помещение в небольшой угловой продолговатой комнате Большого зала с окнами на Торговую улицу (ныне — ул. Союза Печатников). Людмила Ивановна добивается получения Высочайшего соизволения на открытие музея Глинки на свое имя — это помогло бы ей собирать экспонаты, а в случае ее внезапной смерти все предназначенные для экспозиции предметы были бы переданы в музей. Сестре Глинки в то время было более 80 лет. Теперь, на заключительном этапе подготовки экспозиции, Людмила Ивановна желала переплести все имеющиеся у нее сочинения Глинки, книги и брошюры о нем и отделать в рамы его портрет[1]. Мебель для Музея Глинки изготовили по специальному заказу Консерватории.

Известно, что к концу сентября 1896 г. Музей был уже готов, а все имеющиеся экспонаты расставлены по своим местам, но Шестакова откладывала открытие Музея на 27 ноября 1896 г. — день 60-летия премьеры «Жизни за царя». Разрешение на открытие Музея именно в этот день было дано великой княгиней Александрой Иосифовной, Председателем ИРМО, только 16 ноября. За три дня до открытия уже был готов Каталог Музея, издали 650 экземпляров. Людмила Ивановна спешила с изданием каталога, так как очень хотела поднести один экземпляр Н. И. Стояновскому именно в день открытия в благодарность за помощь в создании Музея. Так как Шестакова не всегда могла приехать на встречи по вопросу устройства Музея в Консерваторию по причине своего преклонного возраста и состояния здоровья, Стояновский не раз по ее личной просьбе приезжал к ней домой.

На церемонии открытия Музея присутствовали великий князь Константин Константинович, администрация Консерватории и дирекция Санкт-Петербургского отделения ИРМО. По желанию Шестаковой хранителем Музея стал муж ее воспитанницы, ревизор департамента Государственного контроля Василий Матвеевич Афанасьев. После открытия Музея А. Г. Рубинштейна через 4 года он стал и его хранителем.

[1] ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 11. № 331. Л. 6–7.

Музей М. И. Глинки. 1914–1918 гг.
Из фондов Музея истории Петербургской консерватории.

Работал Музей по пятницам и воскресеньям с 12 до 14 часов, а в дни концертов — с 20 до 22 часов.

Изданный каталог и фотографии позволяют оценить, насколько красивым и богатым был Музей Глинки. Здесь был установлен рояль композитора, представлена коллекция мемориальных вещей. Например, в Музее находились стол, за которым Глинка писал свои сочинения, стул из дуба, посаженного когда-то самим Глинкой, любимые перстень и шапочка композитора. Были выставлены рукописи Глинки, его письма и автобиографические записки, наброски, планы опер. Этот раздел экспозиции продолжал активно пополняться и после открытия Музея. В Музее находилась огромная коллекция афиш спектаклей и концертов, в которых исполнялись сочинения Глинки, эскизы декораций, костюмов, театральных аксессуаров к его операм. Выставлены были портреты композитора, его бюсты, снимки памятников, портреты исполнителей опер Глинки и других его произведений, портреты семьи

Музей А. Г. Рубинштейна. 1900.
Фотография из Каталога Музея.

композитора, распространителей его сочинений, поднесения от артистов и публики в дни глинкинских юбилеев. Что особенно важно — при Музее учреждалась библиотека, которая собирала все произведения Глинки во всех изданиях, а также литературу и материалы о нем. В Музее велся журнал, где записывали всех посетителей. Так, за сезон 1897–1898 гг. (второй сезон работы) зафиксировано 3994 посетителя, а за четыре года работы Музей Глинки посетили 9447 человек.

18 ноября 1900 г., в рамках празднования дня рождения Антона Григорьевича Рубинштейна, в Консерватории был открыт также Музей основателя Петербургской консерватории. Идея создания подобного Музея возникла еще в 1894 г., и многие выдающиеся музыкальные деятели выражали сожаление по поводу того, что Петербургская консерватория не имеет Музея композитора. Дело берет в свои руки известный музыкальный издатель, выпускник Петербургской консерватории Василий Васильевич Бессель. 8 сентября 1896 г. (заметим, еще до откры-

тия Музея Глинки) Бессель пишет письмо в Дирекцию ИРМО, в котором предлагает свои услуги по организации музея. ИРМО благосклонно принимает предложение. Особо подчеркну, что Василий Васильевич, судя по сохранившимся в ЦГИА документам, работал с огромной отдачей и совершенно бескорыстно.

Лишь в 1898 г. решился вопрос о помещении Музея. Устроителям было предоставлено на выбор два варианта. Первое — личный кабинет Ее Императорского Высочества в Консерватории, который она разрешила использовать под Музей. Второе — «под библиотекой в нижнем этаже напротив Мариинского театра с отдельным входом»[2]. Предпочтение отдали первому варианту, так как в этом случае Музей был бы более доступен публике. Работы по приспособлению помещения, декоративная часть, проект Музея и его убранства были выполнены архитектором-художником Романом Федоровичем Мельцером. Федор Федорович Мельцер, владелец Торгового дома «Мельцер Ф. и К», создал эскизы необходимой мебели, причем часть работ сделал за свой счет[3].

Экспозицию Музея составили предметы, находившиеся до этого в распоряжении Дирекции ИРМО, а также пожертвования семьи Рубинштейн и других лиц. Ценный вклад в создание библиотеки книг о Рубинштейне и сочинений композитора внесли 32 (!) музыкальных издательства, издававшие его сочинения в Германии, Англии, Франции, Италии, Америке и России и приславшие их в дар Музею. Все переговоры с издательствами вел от имени ИРМО Бессель. Музыкальные произведения были переплетены в 115 томов и находились в помещении Музея. В Музее установили мраморный бюст Рубинштейна, находившийся ранее в семье и предназначавшийся для его могилы в Александро-Невской Лавре. Фирма Карла Берто бесплатно выполнила бронзовую копию с этого бюста для того, чтобы установить на могиле.

---

[2] ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 11. № 330. Л. 6.

[3] ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 11. № 330. Л. 83; Каталог Музея имени Антона Григорьевича Рубинштейна в здании С.-Петербургской Консерватории Императорского Русского Музыкального Общества. СПб.: Изд. СПб. Отд. Имп. Русск. Муз. Общ., 1902. С. 107. Предисловие.

Музей Рубинштейна был не менее богатым и красивым, чем Музей М. И. Глинки, и насчитывал более трехсот единиц хранения. Интерьеры его сейчас можно представить, взглянув на печатный каталог, изданный в 1902 г.[4] А посетителей было даже больше, чем в Музее Глинки, — появление в стенах Консерватории Музея ее основателя вызвало огромный резонанс. Только за первый сезон работы учреждение приняло 4538 желающих ознакомиться с его экспозицией[5].

В Музее находились 7 автографов Рубинштейна, в числе которых либретто оперы «Демон», Сюита для оркестра ор.119, «Увертюра к открытию здания Консерватории в С. — Петербурге»; ноты с пометками и исправлениями, сделанные рукой Антона Григорьевича. В экспозиции разместили многочисленные личные вещи композитора (белый рояль фабрики Я. Беккер со стулом, пюпитры и серебряные венки, дирижерская палочка, печатка с немецкими буквами A. R.). Здесь были даже «счастливый» бумажник Рубинштейна, шляпа, которую он носил в последние годы жизни, трость с ручкой из слоновой кости. Около 18 портретов самого Рубинштейна, его посмертная маска, слепки руки, бюсты, фотографии, портреты учеников и издателей. Многочисленные витрины демонстрировали также письма к Рубинштейну, телеграммы, дипломы, когда-то выданные ему; дирижерские палочки, бювары, адреса, серебряные венки, программы концертов. Также как и в Музее Глинки, большой раздел экспозиции был посвящен декорациям опер композитора и портретам исполнителей в костюмах. За годы работы множество экспонатов поступило в дар.

Музеи Глинки и Рубинштейна работали до 1912 г., затем открылись после перестройки Большого зала Консерватории уже в 1914 г. и работали еще 4 года. Открытие в Петербургской консерватории музеев следует считать событиями огромной значимости, тем более, что задачей устроителей стало не толь-

[4] Каталог Музея имени Антона Григорьевича Рубинштейна в здании С.-Петербургской Консерватории Императорского Русского Музыкального Общества. СПб.: Изд. СПб. Отд. Имп. Русск. Муз. Общ., 1902. С. 107.

[5] ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 11. № 330. Л. 83.

ко экспонирование мемориальных вещей, но и составление коллекции рукописей и изданных нот Глинки и Рубинштейна. Музеи в стенах Консерватории были первыми постоянными музеями в России, посвященными памяти великих композиторов. Судьба их, однако, трагична. В 1918 г. оба музея были закрыты, и лишь ничтожно малая часть экспонатов — несколько витрин, диван из Музея Глинки, круглый стол, некогда находившийся в доме Рубинштейнов в Петергофе, некоторые ноты и «Каталоги экспонатов» — остались в Консерватории. Остальные экспонаты покинули ее стены. В 20-е гг. коллекция находилась в музее Филармонии, затем была передана в музыкальный отдел Эрмитажа. Далее — уже в конце 30-х гг. — собрание музеев вновь расформировали и передали в разные организации. Экспонаты находятся в Эрмитаже, Музее театрального и музыкального искусства, Российском институте истории искусств. Судьба некоторых экспонатов неизвестна.

18 марта 1969 г. был торжественно открыт Музей истории Ленинградской консерватории. Создала его профессор Консерватории Эра Суреновна Барутчева — по разрешению ректората, но — совершенно без финансовых затрат. Ей так тогда и сказали: «Сможете — делайте!». И она смогла!

Днем рождения Музея стало 18 марта — день 125-летия со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова, и в открытии участвовал сын Николая Андреевича — Владимир Николаевич Римский-Корсаков. В Музее, благодаря семье композитора, был устроен «уголок Римского-Корсакова», включавший мемориальные предметы, документы, и когда в 1971 г. открылся Музей-квартира Римского-Корсакова на Загородном проспекте, Консерватория передала почти все эти экспонаты туда.

Консерватория в середине XX века была еще заполнена старинной мебелью, картинами, скульптурой. Многое передали в открывшийся музей. Например, портреты К. Давыдова и В. Кологривова работы Корзухина и Маковского, бюст А. Вержбиловича работы В. Беклемишева. Некоторые удивительные экспонаты были найдены в подвалах и кладовых, даже в стенах вуза. Речь идет о закладном камне здания,

Музей истории Петербургской консерватории.
2004–2005 гг. Фотография М. Ф. Смирновой.

В день 35-летия Музея истории Петербургской консерватории — 18 марта 2004 г. О. Н. Гаврилина (заведующая Музеем в 2003—2014 гг.), Р. С. Томбак (заведующая Музеем в 1991–2003 гг.), Э. С. Барутчева (основатель Музея). Фотография М. Ф. Смирновой.

поздравительных адресах Глазунова, великолепных альбомах портретов зарубежных композиторов.

Задачей Эры Суреновны было создание музея истории вуза, и историческую составляющую она всегда особо подчеркивала.

Многие старинные фотографии, документы, программы и афиши концертов также пришли в музей из самой консерватории. Постепенно материалы самой Консерватории дополнили личные фонды деятелей вуза. Родственники некоторых профессоров передали в музей интереснейшие материалы. Речь, например, об архивах Ф. Лежена, О. Палечека, Е. Дауговет, А. Есиповой, отражающих не только разные стороны деятельности этих выдающихся музыкантов, но и показывающих связи, знакомства, подчас — удивительные личные качества. Так, например, архив Флориана Лежена — не очень известного широкому кругу в XXI веке пианиста, содержит редкие фотографии и нотный автограф А. К. Глазунова.

За полвека фонды пополнились и большим массивом фотографий, отражающих историю Консерватории советского времени, работу Оперной студии, жизнь Консерватории во время Великой Отечественной войны. К 2015 г. фонды Музея насчитывали более 10000 единиц хранения, а экспозиция демонстрировала более чем 100-летний период истории вуза: от создания ИРМО до 80-х гг. XX века.

Последние 3 года музей законсервирован в связи с капитальным ремонтом здания. Экспонаты находятся в хранилищах. Мы очень надеемся, что после 2022 г., как обещают, музей вновь откроет свои двери.

ГАЙДОВА Ирина Александровна
Театровед, методист Музея семьи актеров Самойловых

В. В. Самойлов и П. В. Васильев: к проблеме актерского противостояния

Чудом сохранившаяся квартира артиста В. В. Самойлова, единственный в нашем городе «персональный» музей актера XIX века, — явление уникальное. Материальное наследие позапрошлого столетия по историческим причинам во многом утрачено, тем более утрачено то, что касалось искусства сцены, — искусства, остающегося только в воспоминаниях современников. В этом отношении существование музея-квартиры В. В. Самойлова, где собраны портреты и предметы, принадлежавшие самой большой актерской династии в России, невозможно переоценить. Вместе с тем чрезмерное сосредоточение на личности нашего героя может быть опасно. Нельзя забывать, что актер существует неотрывно от театра своего времени и своих партнеров по сцене. Иными словами, исторический контекст при обращении к личности актера никогда нельзя отменить. Особо важной представляется проблема актерского противостояния, характерная для XIX века.

А. Я. Альтшуллер характеризовал 1860-е гг. петербургской сцены так: «Проблема Каратыгин — Мартынов, волновавшая Александринский театр в предыдущую эпоху, сменилась другой острой проблемой: Самойлов — Васильев»[1].

Соединение В. А. Каратыгина и А. Е. Мартынова в особого рода проблему, характеризующую предыдущий период (1845–1853)[2], требует специальных оговорок. Во-первых, их

[1] Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л.: Искусство, 1968. С. 86.

[2] Период традиционно и достаточно точно датируется началом «натуральной школы» и появлением на сцене пьес А. Н. Островского.

сценические герои все-таки принадлежали разным жанрам. Во-вторых, хотя хронологическая разница в возрасте между актерами составляла всего 14 лет, творчество Каратыгина по своей сути буквально завершило в 1853 г. на петербургской императорской сцене первую половину XIX века, а Мартынов почти так же буквально открыл вторую.

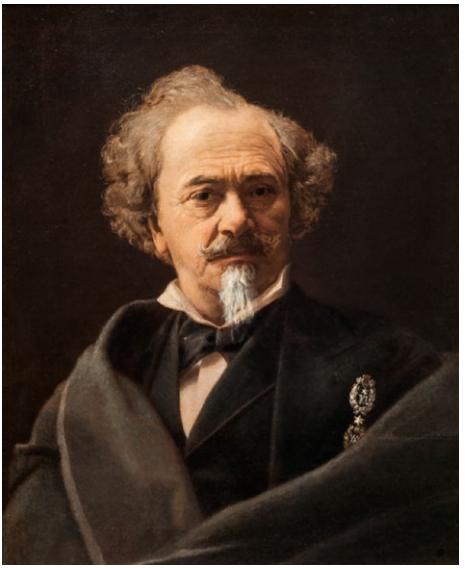
Иное дело — Василий Васильевич Самойлов (1813–1887) и Павел Васильевич Васильев (1832–1879). Их неизменно противопоставляли друг другу современники, и данное противопоставление прочно сохранилось и укоренилось в истории театра. А. Я. Альтшуллер объяснял это так: «Павел Васильев был непосредственным преемником демократического гуманизма и реалистического метода Мартынова, искусство Самойлова продолжало линию внешнего мастерства. Их творческие позиции неминуемо должны были столкнуться»[3].

Но даже если полагать В. А. Каратыгина актером внешнего мастерства, а В. В. Самойлова — его главным наследником, если вполне соглашаться с тем, что А. Е. Мартынов на сцене представлял демократический гуманизм (и вкупе с ним реализм), а П. В. Васильев поддерживал в Александринском театре именно эти прогрессивные тенденции, — даже в подобном ракурсе актерская «парность» не представляется безусловной. По крайней мере, на сегодня кажется достаточно ясным, что демократический гуманизм и «внешнее мастерство» — явления разных рядов, и потому друг другу не противостоят. Как не противостоит внешнее мастерство реализму; категорическое исключение Самойлова по «техническим причинам» из рядов реалистов не находит никаких фактических подтверждений. Вместе с тем и неминуемое, согласно А. Я. Альтшуллеру, столкновение «творческих позиций» ни в сценических, ни в человеческих отношениях между Каратыгиным и Мартыновым современниками не отмечено.

Однако при всех необходимых дополнениях и уточнениях исследовательская мысль о связях между Каратыгиным и Самойловым, с одной стороны, и Мартыновым и Васильевым,

[3] Альтшуллер А. Я. Указ. соч. С. 86.

Павел Васильевич Васильев



Василий Васильевич Самойлов

с другой, несомненно, служит надежной точкой опоры для дальнейших обращений к данному периоду истории русской сцены.

В отличие от Каратыгина с Мартыновым, Самойлов и Васильев действительно столкнулись, и не только в одно и то же театральное время, но и в претензиях на роль главного драматического героя — героя этого времени.

К моменту появления Павла Васильева на сцене Александринского театра в сентябре 1860 г. Василий Самойлов перестал быть просто одним из четырех (наряду с А. Е. Мартыновым, А. М. Максимовым и П. А. Каратыгиным) наследников водевильного гения Н. О. Дюра. Достаточно сказать, что в его репертуаре уже был Шекспир, а именно — «Король Лир», впервые сыгранный в 1858 г., и Шейлок из «Венецианского купца» (январь 1860). Но это был Шекспир не каратыгинского героического типа, а «характерный» — Шекспир, если можно так выразиться, прошедший «натуральную школу».

Васильев дебютировал в ролях умершего Мартынова, но — что показательно — не в драматических ролях «позднего» Мартынова второй половины 1850-х гг., а именно и только

в водевильных. А двигаться ему хотелось как раз к драматизму. Но на этом пути уже давно[4] и прочно стоял и Самойлов.

К концу 1850-х гг. русской театральной мысли и самому театру стало, кажется, понятно не только то, что закончился водевильный герой[5], но одновременно и то, что современный герой не трагический. Поиски А. Н. Островского тех лет, увенчавшиеся «Грозой», и всероссийский успех этой драмы — косвенное, но убедительное свидетельство новой тенденции. Для сцены это оборачивалось проблемой драматического героя. Здесь-то, на этом поле, и «столкнулись» фактически первый драматический актер труппы и претендент на эту роль.

Они выступали как бы в разных «весовых категориях»: Самойлову принадлежали многие главные роли репертуара, а Васильев зачастую вынужден был ограничиваться лишь эпизодами. И, тем не менее, именно его настойчиво пытались противопоставить Самойлову. Жесткие споры современников — свидетельство того, что оба актера имели право на драму, но на принципиально разных основаниях. В то же время оба играли драму вполне реалистически, в духе того «новейшего русского реализма с его натуральностью и острой характерностью», которым, по мнению современного исследователя, отличались мастера сцены шестидесятых годов[6].

Вероятно, суть данной актерской проблемы следует искать, исходя из предположения, что «новейший реалистический» драматизм — хотя и важнейшая, но лишь одна из набора требуемых для нового героя характеристик. По крайней мере, почти одновременно актуализируется вопрос и об иной существенной для времени проблеме.

«Сюжет» Самойлова и Васильева разворачивался в знаменательные шестидесятые годы (оба актера ушли с Александринской сцены в 1874 г.). Тогда вопрос о том, куда пойдет

[4] Первую свою драматическую роль В. В. Самойлов, как и А. Е. Мартынов, сыграл в 1846 г. — Пузыречкин в пьесе «Отставной театральный музыкант и княгиня» К. Д. Ефимовича.

[5] «… для 60-х и 70-х годов … характерна … “деводевилизация”» сценических форм [Холодов Е. Г. Репертуар: § 4. // История Русского драматического театра: в 7 т. М.: Искусство, 1980. Т. 5. С. 58].

[6] Шах-Азизова Т. К. Репертуар: § 5. // История… Указ. соч. С. 68.

Россия, стоял с давно не виданной остротой. Различие между понятиями «национальный» и «народный» оказывалось в этих обстоятельствах не столь значимым, как бывало прежде. Решающим становился исторический выбор — двигаться дальше на Запад, в общеевропейскую культуру (и общеевропейский капитализм), или России предстоит идти в будущее особым путем. Этой дилеммы касались все без исключения дискуссии того времени, в том числе и о сценическом искусстве. Формулировки были предельно жесткими, компромиссы не предусматривались.

Самойлов в 1850-х гг. с успехом играл «маленьких людей», играл он и роли героев, уже вышедших из гоголевской «Шинели», — например, у того же Островского. И все-таки предпочтение, которое он отдал Шейлоку перед Любимом Торцовым, выглядит программным. Каким бы «некаратыгинским» ни представал его герой, по сравнению с «национальным» Любимом Торцовым он был «общечеловечен». Для Васильева же программным оказался именно Любим Торцов. Здесь был демократический гуманизм. Но васильевский Лев Краснов из «Грех да беда на кого не живет» отличался от Отелло все же не этим демократическим гуманизмом, а тем, что был «купеческим Отелло».

Видимо, не по технологии и даже не по художественному методу, а по отношению к важнейшему историческому выбору сопоставляли современники этих актеров.

На сегодняшний день такой взгляд на творчество двух выдающихся артистов XIX века представляется наиболее перспективным для дальнейшего исследования.

ГУСЕВА Наталья Юрьевна
Заместитель заведующего Отделом
истории русской культуры
Государственного Эрмитажа,
кандидат искусствоведения

Из истории убранства петербургского «приличного» дома. Эпоха историзма. 1820-е — 1890-е гг.

Лекция в Музее-квартире семьи актеров Самойловых

Моя лекция посвящена эпохе историзма, то есть периоду между 1820-ми и 1890-ми гг. Творческая деятельность В. В. Самойлова, в квартире-музее которого мы сейчас находимся, попала как раз на это время. У нас, конечно, тема лекции будет гораздо шире, чем квартира Самойлова, поскольку про нее и про ее убранство не так уж много известно. Больше всего мы будем рассуждать о том, как в принципе оформлялся дом, а под «домом» подразумевается не просто отдельный дом, поскольку в Петербурге их было не так уж много, а апартаменты, принадлежавшие среднему и высшему сословию русского общества. Естественно, мы не берем с вами императорскую семью. Я намеренно не включаю сюда практически никаких акварелей, изображающих интерьеры Зимнего дворца, — это тот самый высший слой, на который, конечно, все ориентировались, но который был мало доступен городским жителям, даже достаточно состоятельным.

Мы говорим о *«приличном доме»*. Как появился этот странный термин? Он у нас стоит в кавычках, потому что этот термин взят из литературы того времени, литературы XIX века. И, прежде всего, это цитата слов Теофиля Готье. Это французский писатель, который как бы со стороны взглянул на светское пе-

тербургское общество и заметил самые интересные, самые необычные черты жизни Северной столицы. Однако некоторые вещи он воспринимал несколько своеобразно, ведь приехал зимой, было очень холодно, для него непривычно. Посетив несколько знакомых русских семей, он отметил: «Интерьер, только что описанный мною, вовсе не дворец. Это дом не буржуазный — это слово ничего не значит в России, — но, что называется, «приличный»: Санкт-Петербург начинен особняками и огромными домами, с некоторыми из которых я познакомлю моих читателей».

«Приличный дом» — этот термин употребляет не только Т. Готье в 1858 г., когда он опубликовал свои воспоминания о России; слова о «приличном доме» есть и у Ф. М. Достоевского, который в одном из своих романов, в частности, в «Подростке», пишет: «Гостиная у нас была почти приличная». Я не помню точно цитату, но там говорилось о «диванах, обитых красным, столах и нескольких ненужных столиках». То есть, «приличное» подразумевало определенное понятие — не богатый, не знатный, а именно «приличный». В общем, решенный в таких традициях, которые были приняты в кругах светского общества Петербурга. Александр Бенуа тоже отмечал в своих воспоминаниях: «У мамочки в спальне, как тогда было принято, стоял туалетный стол работы Гамбса». Это тоже было «прилично». Т.е. надо было как-то так все обставить, чтобы, когда к тебе приходили с визитами люди, это выглядело бы не вычурно, не броско, но достойно, с модными новинками; словом, было бы понятно, что семья придерживалась определенных традиций и правил: было установленное время для прогулок, работы, развлечений. Вот к разряду «приличных» относился и дом Самойловых.

«Приличная» квартира состояла примерно из семи комнат. Это усредненное понятие. Так, в «Обыкновенной истории» Гончарова мы читаем, как Адуев разговаривает со своим племянником, только что приехавшим из провинции, который собирался по-родственному пожить у него. А дядя ему и ответил, где же, собственно, у него жить? — «Есть только туалетная комната, гардеробная, кабинет, парадный кабинет, гостиная,

столовая и спальня». Всего в пересчете получается 7 комнат. «Жить тебе-то негде, лишней комнаты нет», — резюмировал Адуев. И поэтому он снял племяннику комнату отдельно. Можно вспомнить и замечательный фильм «Собачье сердце», где профессор Преображенский, имея пять, желал бы иметь еще и шестую комнату. Вот это «приличный дом» — каждая комната имела свое назначение. Конечно, не все могли себе это позволить, но семья Самойловых могла, и начинался этот дом с гардеробной.

Естественно, у каждой такой квартиры было два входа, парадный и черный. Пространство делилось на парадные комнаты и те, в которых жили постоянно. Парадные помещения оформлялись особенно торжественно, и как раз на примере парадных комнат можно увидеть развитие какого-либо стиля эпохи историзма; этот период так называют, потому что художники и мастера-декораторы ориентировались на различные примеры из прошлого. Поэтому стиль комнат был совершенно необыкновенный. Там могли встречаться вещи, которые подражали и средневековью, и эпохе Возрождения, и ампир в новом прочтении, и всё, что угодно. Само по себе это время, надо сказать, было очень радостное для семейства Самойловых, как я себе представляю. Потому что сам антураж комнат напоминал театральные декорации, особенно у очень знатных и богатых людей. Конечно, при оформлении своего жилья состоятельные петербургские жители старались ориентироваться на Зимний дворец, а он после пожара 1837 г. был оформлен так, что каждый интерьер решался в каком-то определенном стиле. И чтобы оформить все модно, и чтобы смотрелось это красиво, надо было обладать определенными знаниями по истории искусства и по истории вообще. Т.е. это был замечательно интересный период, о котором мы сейчас рассуждаем.

Передняя, гардеробная

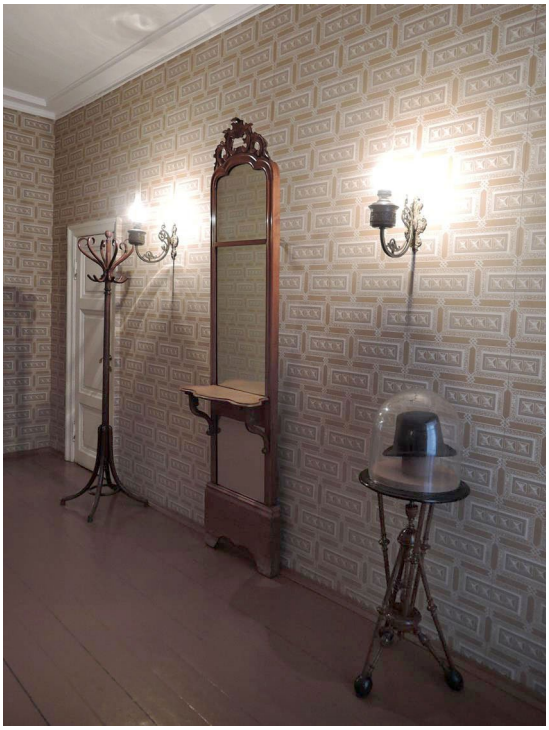
Начинался интерьер с самых обычных комнат, очень трудно было найти их в акварельных изображениях, поскольку их строгая функциональность мало привлекала художников.

Гардеробная в Музее-квартире Римского-Корсакова

Пришлось воспользоваться теми примерами, которые у нас есть благодаря интерьерам в воссозданных музеях-квартирах.

Гардеробная в музее-квартире композитора Н. А. Римского-Корсакова. Этот музей замечателен тем, что большинство предметов его убранства не просто подобраны по аналогиям, но именно те, которые принадлежали самому великому композитору. Хотя решение об открытии музея приняли только в 1970-х годах, но у композитора было пять детей, у которых тоже были свои дети. Все они бережно хранили память о знаменитом предке. Даже во время блокады не уничтожили мебель, которая ему принадлежала. После создания музея вернули в восстановленную квартиру подлинные вещи. Поэтому там даже обивки диванов и стульев сохранились с середины XIX века, что вообще большая, большая редкость.

Прихожая в Музее-квартире
Ф. М. Достоевского



Подставка-держатель
для зонтиков
в Доме-музее Достоевского

Там стоит вешалка, которая очень типична для петербургской квартиры. Мы видим, что она со специальной штангой-стойкой; на нее можно было повесить зонтики и разные другие гардеробные принадлежности.

Прихожая в квартире-музее Ф. М. Достоевского. Теофиль Готье вспоминал, что, когда он посещал какой-нибудь петербургский дом, то тут же, в прихожей, шубы наваливали прямо на сундук, и для него было удивительно, как слуги находили потом нужную вещь. Не случайно в прихожую Дома-музея Ф. М. Достоевского поставили большой вместительный сундук. Здесь же мы видим типичную для того времени, интересную по дизайну подставку-держатель для зонтиков.

С другой стороны прихожей поместили напольную тонетовскую вешалку, зеркало и небольшой столик, возможно, для визиток, на котором экспонируется подлинная шляпа писателя. Обои тут воссозданы по тем самым обоям, которые удалось обнаружить под поздними наслоениями. В целом воссоздали эту квартиру, надо сказать, очень удачно, потому что в 1970-е годы еще можно было все это найти и приобрести, да и цены на антиквариат были вполне доступные.

В гардеробной на шкафах могли лежать чемоданы, кофры для путешествий (с отделением для вешалок), шляпные коробки. Впервые гардеробная в петербургском быту появляется тогда, когда появляются и первые здания на берегах Невы. И если мы вспомним Летний дворец Петра I, то там на втором этаже есть длинное узкое помещение, где сбоку идет длинный ряд гардеробных шкафов. Ничего с тех пор особенно не изменилось. Шкафы с распашными дверцами: внутри — полки и штанга для одежды, внизу — отделения для обуви. Гардеробные шкафы часто изготавливали из дорогих ценных пород древесины — естественно, чтобы моль не заводилась. Отделывали изнутри красным деревом, дубом, ясенем, даже чинарой. В Зимнем дворце большинство предметов мебели в подсобных помещениях изготавливали, например, из ясеневого дерева. И стулья, и шкафы, и даже гладильные доски.

Еще любопытна одна деталь: как же среди такого количества шкафов находили те вещи, которые нужно было надеть?

Естественно, что гардеробная актера, да и любой знатной дамы, состояла из десятков разных нарядов и аксессуаров. Если, к примеру, надо было к какому-то спектаклю или путешествию найти полный комплект одежды, а хозяйка находилась далеко от своей гардеробной комнаты, что делать? Была разработана та же самая система, которой мы пользуемся по сей день в музеях. Все имущество заносилось в большие инвентарные книги, а в специальной графе отмечалось, где каждый предмет находился: комната, шкаф, полка, место на полке. О том, что такая система существовала, мы знаем точно, потому что очень подробно об этом написано в воспоминаниях М. Ф. Кшесинской. Известная балерина, рассказывая об убранстве своего дома (особняк, построенный фон Гогеном в стиле модерн), отмечает, как она придумала «очень ловко» свою новую гардеробную: у нее был список вещей с топографией, копия была у ее прислуги, и когда надо было, она просто отправляла посыльного с отметками в топографической описи. Вот такая любопытная система, и думается, что ею пользовалась не только Кшесинская, но нечто подобное было во многих состоятельных дворянских домах того времени.

Гостиные

Дальше за передней обычно шел зал, а за ним — гостиная, но только в тех домах, где можно было позволить себе столько помещений. В городских апартаментах жителей среднего достатка один интерьер нередко служил одновременно залом, гостиной и музыкальным салоном. Зал — это было место, обычно предназначавшееся для деловых или официальных визитов, туда сразу проводили гостей. Гостиная была местом, где больше развлекались, читали и что-то делали в кругу хороших знакомых. А жилые комнаты, как правило, находились в анфиладе, параллельной парадным интерьерам. Парадная анфилада располагалась окнами на улицу, жилая — окнами во двор. Между ними шел коридорчик для прислуги, снующей целый день взад и вперед. Парадная анфилада, естественно, имела между комнатами двери, находившиеся как бы на одной линии. Залы и гостиные, конечно, оформлялись наиболее нарядно.

Гостиная в Фонтанном доме

Вот гостиная из Фонтанного дома. Сейчас это Музей театрального искусства. Раньше здесь жили графы Шереметевы, и поэтому в интерьерах сохранялись вещи еще от петровского времени (от родоначальника династии, знаменитого фельдмаршала, графа Бориса Петровича) и от конца XVIII века (от Дмитрия Николаевича Шереметева, сына Прасковьи Жемчуговой, тайной супруги Николая Петровича). Это был дворец высших слоев общества. Но вот такая гостиная, один из покоев на первом этаже, по своему оформлению носит более буржуазно-демократический характер. Подобные гостиные могли быть в любом петербургском «приличном» доме. Здесь есть диван со стеганой обивкой, уютные кресла, мягкие стулья, множество памятных фотографий… Вообще с конца 30-х годов, как только в 1837 г. была изобретена «светопись», фотографии стали занимать в убранстве интерьеров значительное место — они висели на стенах, стояли на мольбертах, на полках, т. е. увлечение фотографией захватило все светское общество. Здесь, естественно

еще и много мемориальных портретов, поскольку Фонтанный дом являлся огромным фамильным владением.

Вообще задача Сергея Дмитриевича, последнего владельца Фонтанного дома, была в том, чтобы все, что есть памятного, мемориального, сохранить внутри этого дворца. Он даже при разделе имущества между наследниками в конце XIX века настаивал на том, чтобы фамильные вещи сохранялись в одном месте. И поэтому граф Шереметев очень надеялся, что после революции здесь будет историко-мемориальный музей. Но случилось так, что в конце 1920-х гг. собрание «Фонтанного дома», открытого для публики как историко-бытовой музей, было расформировано между разными музеями; теперь мы можем только собирать виртуально или на временных выставках произведения из некогда огромного замечательного собрания.

Парадная гостиная в Фонтанном доме типична для середины XIX века, ее окна выходят на Фонтанку. Здесь есть несколько уютных уголков, потому что, в отличие от эпохи Александра I, при Николае I, Александре II и Александре III внутри интерьера размещали очень много мебели, которую расставляли в живописном беспорядке. Не вдоль стен, не симметрично, как было принято ранее в эпоху классицизма-ампира, а вот так — в нарочито свободной манере. В углу мы видим рокайльной формы диван с капитонированной (стеганой) обивкой, называемой еще французским термином — капитоне́. Следует отметить, что в это время появились и стали входить в моду пружины в мебели, что было совершенно необычно; они позволяли создавать чрезвычайно мягкие упругие формы. Так было на протяжении всего XIX столетия: как только какие-то новшества появлялись, так это всё сразу находило отражение в убранстве интерьеров. Если Василий Васильевич Самойлов (1812–1887), родившись еще при Александре I, видел в детстве чисто классицистическое оформление интерьеров, то уже в конце его жизни появляются первые вещи в стиле модерн.

Но здесь на акварели следует обратить внимание еще на стол черного дерева с черепахой и бронзой; он оформлен в технике буль. Это были очень модные в то время вещи; по-

Парадная гостиная в Фонтанном доме. Стол в технике буль

том мы перейдем к описанию убранства комнат Василия Самойлова, там тоже будет мебель буль. Кресла буль, комод буль, шкаф буль. И до сих пор этот термин — «у меня есть буль» — используется в антикварном лексиконе очень часто, и надо понимать, о чем идет речь. Это значит, что в отделке вещи использовано или черное дерево, или его имитация, чаще всего под черное дерево. Раньше, на рубеже XVII — XVIII вв., это была настоящая, очень дорогая черепаха. Под ее тонкие полупрозрачные пласты подкладывали для красоты цветную фольгу. Пластины черепахи и металла скрепляли друг с другом, сверху по трафарету наносился рисунок, который потом вырезали. Получалось безотходное производство: в фон из металла вставляли узор из черепахи и наоборот. Этот прием первым стал широко использовать Андре-Шарль Буль — любимый мебельщик Людовика XIV.

Позднее, уже в середине XIX века, даже люди среднего достатка могли себе позволить купить мебель в стиле буль,

потому что черепаху научились заменять подделкой из мастики или целлулоидом (в конце века), а простое дерево умело прокрашивать под ценный эбен. Вещи стали стоить дешевле, но и качество уже было не то, как раньше. И поэтому, если сейчас кто-то говорит «Ой, у меня есть буль!», это вовсе не значит, что речь идет о настоящем произведении французского мастера А.-Ш. Буля.

На акварели гостиной в Фонтанном доме сзади, у стены, мы видим два шкафа. Они специально упоминались при разделе имущества между наследниками, поскольку стоили дорого, — это подлинные «були» времен Людовика XIV. Здесь, в гостиной, еще много интересных предметов в разных стилях, не случайно историзм создавал особый «вещный» мир вокруг человека.

Еще один образец в стиле буль — тумба с росписью, имитирующей черепаху, с орнаментом из золоченого металла. Имитация одного материала другим очень типична для XIX века, поскольку конкуренция была высока, городское население разрасталось, и каждому хотелось показать в своем доме нечто необычное, а вещи в технике буль выглядели вполне эффектно. Но в данном случае это искусная по технике исполнения роспись. По кропотливости она была, пожалуй, не дешевле, чем если бы использовали какую-нибудь ценную породу древесины. Это вещь, созданная в мастерской братьев Гамбс, а их мастерская была очень популярна в Петербурге вплоть до ее закрытия, то есть до конца 1850-х гг. Поскольку они никогда не работали в технике буль, а им надо было дополнить в императорской резиденции подлинный буль несколькими вещами по проекту А. Брюллова, то они просто ее умело

Тумба в стиле буль

сымитировали. Эта тумба была сделана для спальни императрицы Марии Александровны и экспонировалась на выставке в Эрмитаже «Мебель для всех причуд тела» в 2018 г. Тумба была специально отреставрирована для выставки. Для чего использовали такие предметы? Конкретно в эту тумбу помещали ночное судно. Ее оформили так нарядно, поскольку она предназначалась для опочивальни императрицы.

А в жилых комнатах горожан это были простого вида чисто функциональные тумбочки, которые и сейчас встречаются на антикварном рынке. Верхняя крышка поднимается — туда складывались свечи, — а дверца открывалась, там два отделения с полкой. Такая вещь, необходимая в любом доме, в императорском покое приобретала вид произведения мебельного искусства.

Гостиная в Новомихайловском дворце на набережной Невы выполнена в стиле «второе рококо». Формы мебели имеют волнистые контуры, по словам современников, они выглядели «как литые»; это так называемое «ореховое рококо». Очень популярна стала мебель с каркасом из ореха, он хорошо поддается резьбе, довольно прочный, и в данном случае это, конечно, мастерская братьев Гамбс, которые в этом особенно преуспели. Гамбсовая мебель — термин, в XIX веке ставший нарицательным, знаком добротной качественной работы. Вспомним знаменитые «12 стульев», которые тоже были из ореха вот такой формы. Эрнест и Петр, сыновья знаменитого Генриха Гамбса, создали в своей мастерской множество подобных ореховых гарнитуров в стиле Людовика XV. Конкуренцию им составлял только Андрей Тур, владелец большой мебельной фирмы в столице, Поставщик Двора Его Императорского Величества. Упоминание о мебели «туровой работы» встречается, пожалуй, в русской литературе XIX в. не менее часто, чем о «гамбсовой» мебели.

В середине XIX в. появляются и становятся очень популярными различные s-образные конструкции подобные тем, что изображены в гостиной дома Дурново.

Видно, как люди сидели на диванах такой конструкции: два мужчины напротив друг друга сидят в какой-то странной,

Гостиная в Новомихайловском дворце

почти интимной близости. Здесь же, вплотную к ним приставленный — ноги даже вытянуть некуда — еще один диванчик s-образной конструкции. Тет-а-тет, визави — такие композиции называли по-разному.

В данном случае на переднем плане изображено большое пространство гостиной, а далее, вглубь, идет анфилада, т. е. это первая комната, потом показана еще одна гостиная с горкой, а дальше — будуар, кабинет и т. д. В богатых домах комнат было много. Авдотья Панаева, жена издателя И. И. Панаева и подруга Н. А. Некрасова, которая оставила прекрасные воспоминания, описала модное убранство гостиных того времени следующим образом: «Петербургские дома среднего сословия <…> [имели — Н. Г.] претензию на роскошь и моду. Роскошь

Гостиная в доме Дурново

состояла в том, что повсюду на спинках стульев и диванов из драдедаму гостинодворской работы [драдедам — от фр. drap de dames — «драп для дам» — один из лёгких видов сукна, шерстяная ткань полотняного переплетения с ворсом — Н. Г.] были развешаны дырявые лоскутки, называвшиеся антимакасса́рами». Имеются в виду салфетки, которые подкладывали под голову, а макассаром называлась мазь, которую наносили мужчины на волосы. И дальше Панаева пишет: «А мода в расстановке мебели — в таком беспорядке и тесноте, что вы рисковали десять раз ушибиться и отдавить другим ноги, прежде чем усесться. При этом диваны и стулья так были низки, что входившему в первую минуту казалось, будто все общество сидит на полу. Разговаривать тоже было трудно, потому что модная расстановка мебели имела еще то удобство, что все общество сидело спиной друг к другу». Но, тем не менее, комнаты с такой обстановкой стали очень популярными. Везде и всюду эти обитые, «кутаные», как тогда их называли, вещи стояли в петербургских домах, оформленных с «претензией на моду».

В центре нарядного интерьера нередко возвышалась конструкция под названием патэ — в переводе с французского «пирог». Патэ представлял собой наслоение матрасов, положенных друг на друга. Сверху все покрывалось стеганой тканью. Такие композиции стали популярны, когда появились упругие пружинные сиденья. Все стали наслаждаться их пухлыми, мягкими формами. В них садились, словно утопая. О таких модных предметах обстановки часто писали в то время, особенно в журналах для женщин «Дамский мир», «Ваза» и др. А писали туда, как правило, серьезные мужчины-исследователи, авторы книг по истории искусства. И по сей день эти публикации не потеряли своей ценности. Появление таких форм, как патэ, меняло не только обстановку в доме, но и правила поведения, и даже светский этикет. Сидя на таких упругих сиденьях, трудно было держать спину совершенно прямо, а уж тем более положить ногу на ногу. И нередко молодые люди, судя по некоторым изображениям, принимали весьма вальяжные позы даже во время беседы с дамой. Этот буржуазный оттенок в убранстве интерьеров появляется не только в домах жителей среднего сословия, но даже в императорских резиденциях. В частности, об этом писала фрейлина Анна

Патэ

Гостиная в стиле рококо в доме вятского генерал-губернатора

Тютчева. При Николае I светский этикет соблюдался особенно тщательно, а нарушение его строго каралось. Но в конце его правления все стало по-другому. Это ее коробило, она считала, что между слугой и хозяином обязательно должна быть дистанция, а когда ее нет, нет самоуважения ни у того, ни у другого. Но деваться было некуда. Попробуйте сидеть на таком патэ, строго выпрямив спину; мужчины начинают клониться набок, а если рядом сидит женщина, то светские приличия уже не соблюдены.

Мебель в гостиной «приличного» провинциального дома, оформленной в стиле рококо, по сравнению со столичными образцами выглядит более массивной и тяжелой. У Герцена есть такой замечательный пассаж в воспоминаниях. Когда он посетил дом Вятского генерал-губернатора на каком-то светском приеме, то увидел там мебель красного дерева,

обильно украшенную резьбой «тяжéле 10-фунтового оружия». Такую массивную мебель еще очень любили в купеческих домах.

На акварели мы видим между окнами сразу несколько зеркал разного типа. Простеночные зеркала еще с петровских времен назывались трюмо. Трюмо — это значит зеркало в простенке, а не зеркало с двумя боковыми створками, как считали в советское время.

Гостиная могла иметь отделку в готическом стиле (например, гостиная в Юсуповском дворце) с элементами стрельчатой арки и квадрифолия (это четырёхлистник — мотив декоративного обрамления в виде комбинации квадрата и цветка с четырьмя симметричными лепестками); подобные детали чаще всего встречаются в отделке интерьеров, вдохновленных культурой Средневековья. Вся решетка увита цветами, потому что цветы — это тоже типичное увлечение эпохи историзма. Многие светские дамы были в то время настолько сведущи в ботанике, что могли бы успешно конкурировать даже с профессиональными садовниками. Теофиль Готье писал, как его поразили такие ажурные решетки,

Гостиная в готическом стиле в Юсуповском дворце

по которым вились цветы, своими натуральными маслянистыми листьями переплетаясь с другими, сделанными из дерева очень искусно. Вот такие ажурные жардиньерки, видимо, особенно впечатлили француза, который много чего до этого повидал, часто путешествуя. Он считал, что русским зимой не хватало цветового разнообразия, поэтому они так увлекались созданием домашних оранжерей с экзотическими растениями. Еще здесь интересны большой угловой диван округлых форм и необычная кушетка ассиметричной формы (на переднем плане). Дверь оформлена в виде портала, как у средневекового собора, а внутри, с другой стороны, видна отделка уже в стиле Людовика XIV, т. е. подражающая концу XVII столетия. Различного вида ширмы — тоже типичные предметы убранства того времени, ими было удобно делить пространство на уголки.

Стены в богатых домах в это время обивались не простыми обоями, а штофом, дорогими тканями, кожей — это все создавало впечатление романтики, загадочности, как в данном случае. Еще в оформление подобных интерьеров добавлялись витражи — типичный элемент «готического» антуража. Но такое «полное погружение» в образ можно было создать только в богатом доме.

Гостиная 1830-х гг. чаще всего решалась в духе «николаевского ампира», хотя и в 1840-е — 1850-е гг. в дворянских домах могли быть точно такие же покои. Это картина художника Капитона Зеленцова, который рисовал преимущественно именно интерьерные композиции. В русской живописи стал популярным жанр под названием «В комнатах». В данном случае и картина так называется, поскольку неизвестно, где именно эта гостиная находилась: в Петербурге или в Москве. Стоит отметить подчеркнутую симметрию, с которой предметы мебели по-прежнему, как и в 1820-е гг., ставятся строго вдоль стен. Все это было типично для комнат, обставленных в духе «николаевского ампира».

За гостиной вдали видно туалетный стол, там изображен будуар. В простенке между окнами традиционно было зеркало с консолью. Стол перед диваном — это тоже традиция.

К. Зеленцов. Интерьер в антресолях. Ок. 1830-х. Николаевский ампир.

К. Зеленцов. Интерьер на антресолях. 1850-е. Николаевский ампир.

В то время были даже отдельные диванные комнаты, где стояли только диваны. В конце XVIII в. и сами такие помещения назывались просто — «диван». В XIX в. такой привычный сейчас предмет, как диван, становится «героем своего времени» еще и потому, как отмечал Готье, что русские — «это восточные люди, они даже спят на диванах, у них иногда нет спальных комнат, а есть только диванные». Это весьма меткое замечание актуально и по сей день, ведь только у нас есть, например, такое определение как диван-«самосон». Канапе — это тоже диван, но другой формы. Кушетка, софа, все это французские слова. А вот «самосон» — это русское слово. Что это значит? Подразумевался, вероятно, огромной формы диван, широкий и длинный, на нем так и клонит ко сну.

В 1860-е годы появилась даже повесть под названием «Диван» (писатель Н. А. Лейкин), где автор рассказывает, как он, сидя на диване, задремал, а в спинке вдруг что-то треснуло, открылась дверца и выпала оттуда шкатулка. А там оказался дневник его тети, бальные туфельки, сухие цветы и т. д. Т.е. можно себе представить, каких размеров спинка была у этого дивана, если в ее толще помещался тайник. И можно вспомнить главного «диванного героя» XIX в. — Обломова из романа И. А. Гончарова. И, собственно, второй герой романа — это и есть диван, на котором он провел больше половины своей жизни, с трудом с него вставая.

Есть изображение еще одной гостиной в духе «николаевского ампира», 1850-е гг. Приглядевшись, мы понимаем, что это тот же самый интерьер, что и на картине К. Зеленцова. Те же две колонны, туда же к будуару уходит анфилада. Здесь и тот же самый человек, только он поседел и постарел. Вот такие интересные жанровые картины встречаются в русском изобразительном искусстве: запечатлена одна комната, но с разницей в двадцать лет. Явно она происходит из одного дома, однако сейчас картины находятся в собраниях разных музеев: одна — в ГИМе, а другая — в ГМ им. Пушкина.

Один и тот же интерьер с разницей в 20 лет. Что изменилось в интерьере 1850-х годов? Все стало выглядеть богаче за счет дополнительной декорировки. В николаевское время мебель

ампирных форм сохраняется во многих домах, но ее украшают более пышно, добавляя резные детали в разных стилях. На первой картине строгий классицизм, а на второй — это уже развитая эпоха Николая I, поэтому интерьер тоже преобразился, он стал выглядеть «приличнее» сообразно моде своего времени. А средства-то для модного преображения использованы не очень затратные, но вполне эффектные. Собственно, в гостиных стоят одни и те же предметы мебели. Поменяли только картины, люстру повесили; те же колонны позолотили внизу и сверху, причем, позолота могла быть дешевой поталью, но внешне выглядит очень хорошо. Повесили более яркие с кисточками занавески, появились драпировки на дверях — все это характерно для середины XIX в., потому что в то время в интерьерах было много тканей, ковров, покрывал и т. п.

Происходит рост городского населения, соответственно, машинное производство тоже развивается, и это соревнование между производителями за потребителя приводит к тому, что появляется очень много заменителей разных дорогих материалов, которые внешне выглядят вполне презентабельно. В данном случае для украшения мебели использованы золоченые детали из папье-маше. Особенно привлекательно смотрятся объемные фигурки лебедей у дивана. Такие готовые детали в разных стилях, предназначенные для декорировки изделий, можно было купить в специальных магазинах; особенно папье-маше любили использовать в московских мастерских.

В данном случае каждая вещь украшена этими накладными золочеными деталями. Естественно, можно было и самим это придумать, но я полагаю, что хозяева призвали кого-либо из архитекторов или знакомого декоратора и благодаря его помощи украсили все. Даже вдали, где вы видите туалетный стол, все его пилястры декорированы фигурными золочеными накладками. Очень любопытный пример, потому что этот опыт может пригодиться и в наше время.

Есть изображение гостиной в доме актера Василия Михайловича Самойлова, 1830-е гг. Мы видим, что кресла красного дерева строго стоят вдоль стен, как было еще при Александре I. Разделка потолка, форма печи и люстры — тоже тради-

Гостиная в доме В. М. Самойлова. 1830-е

ционных ампирных форм. У стены напротив — типичный для этого времени большой диван с глухой спинкой красного дерева. Но самое интересное в этой обстановке, на мой взгляд, — это стол, покрытый скатертью. Особенно привлекают внимание его опоры: они решены в виде фигур резных дельфинов с золочеными гребешками на головах. Такая вещь выделяется среди других — она явно была сделана по особому заказу в крупной столичной мастерской. Как раз похожие детали были у мебели в кабинетах Александра I и Елизаветы Алексеевны в Зимнем дворце, отделанным по проектам архитектора Л. Руска. Он, как известно, работал не только для императорских резиденций, но и для частных лиц; дом Кочневой на Фонтанке, например, тоже оформлен им. Мастера-мебельщики, работавшие в команде зодчего, несколько

раз повторяли то, что делалось для императорских резиденций, однако всегда с небольшой разницей в деталях. Вещи, сделанные для императора, один в один копировать было не принято.

Обратим внимание на мебель из экспозиции музея, воссоздающую здесь, в бывшей квартире семьи актеров Самойловых, уголок гостиной. Типичной формы диван и стол. Очень характерные предметы мебели, если говорить о времени Александра I или о начале правления его брата Николая.

Всегда оставалась популярной мебель красного дерева. Она была прочная, надежная, ее формы были апробированы временем. Внутренние соединения спинки, сиденья и ножек мастера отработали еще в эпоху ампира. Изменения в новых стилях касались лишь подлокотников, небольшого изгиба ножек и накладных деталей. Можно было сделать любую по виду накладку: готическую, рокайльную, в стиле ренессанс, сохраняя при этом формы, принятые еще в ампире.

Уголок гостиной в музее Самойловых

Музыкальная гостиная в доме барона Штиглица оформлена в стиле, который иногда называют эклектическим. Однако эклектика — это не стиль, а метод, который использовали в то время художники-дизайнеры, избирая для своих творческих работ элементы из культур разных времен и народов, а затем гармонично компонуя их друг с другом. В данном случае у стены — кресла николаевского ампира, справа видна модная s-образная кушетка, барочной формы рама каминного экрана с вышивкой, ширма с готического вида навершием и т. д.

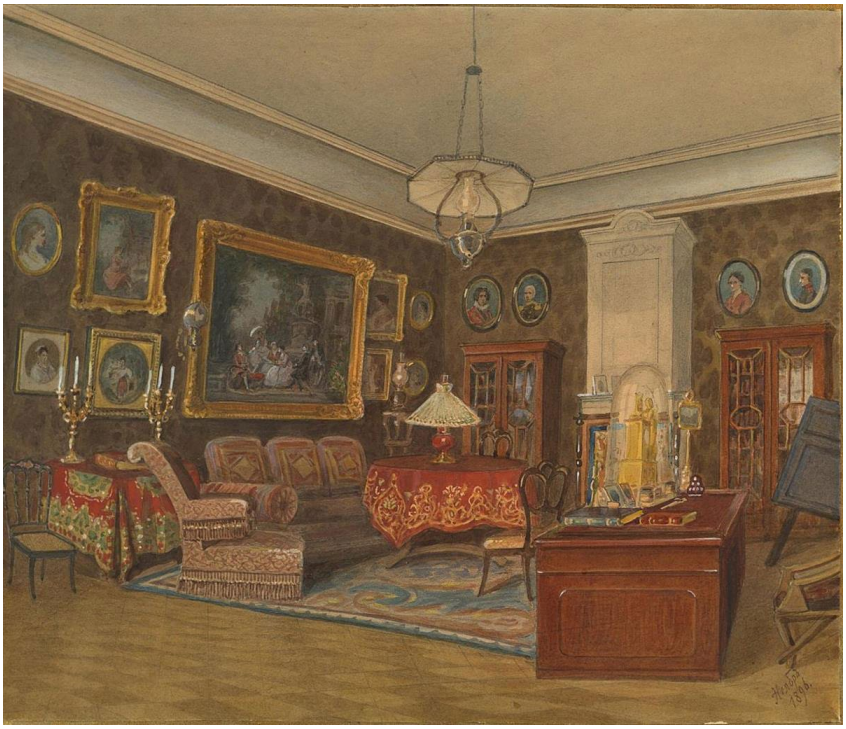
Эклектический интерьер, типичный для городской квартиры, мог совмещать функции двух помещений: гостиной и кабинета. Здесь хорошо видны кресло и диван в восточном вкусе с ориентальной обивкой, стул, покрытый черным лаком (слева), большой письменный стол традиционного вида, а около него (справа) — кресло в «русском стиле» — «Дуга, топоры и рукавицы». Все столы покрыты яркими скатертями, на полу — узорный ковер. Стены обильно увешаны картинами. В общем, типичное для историзма изобилие разного рода вещей.

Такие понятия, как персидский диван, турецкий диван, оттоманка, в то время были хорошо знакомы современникам, намекая на конкретные элементы восточной экзотики в интерьере. Персидский диван был вообще без деревянных деталей, но с валиками и с большим количеством подушек. В описи имущества актера Самойлова тоже были упомянуты персидские ткани. С 1860-х гг. в Петербурге вошли в широкое употребление кресла-качалки, которые часто можно было видеть в гостиных.

Спальня и будуар

Обратимся к знаменитой картине П. А. Федотова «Вдовушка». Здесь изображена комната, которая является одновременно и спальней, и туалетной. Кровать отделена занавеской, что было типичным для городского быта, а справа скорбящая героиня опирается на шифоньер. Именно на шифоньер, а не на комод.

Когда читаешь Достоевского, Гончарова, Пушкина, некоторые широко употребляемые в то время термины порой ставят в тупик, а иногда под ними подразумевают сейчас



Гостиная-кабинет в доме барона Штиглица

Музыкальная гостиная в доме барона Штиглица

П. А. Федотов. Вдовушка. 1851-52 гг.

совсем не то, что раньше. Самый показательный пример — это слово шифоньер, которое мы очень любим с советского времени. Пожалуй, единственное французское слово, вошедшее в обиходный лексикон советского человека. Однако этим термином называли большой шкаф, у которого были дверцы с зеркалом, полки, а внизу обычно находился глубокий выдвижной ящик для обуви. То, что в XIX в. называли не шифоньером, а гардеробом. А под словом «шифоньер» в то время подразумевали совсем другое. Шифон — это «тряпка» по-французски, то есть тонкая ткань, а шифоньер — высокий комод, где в ящиках размещали нижнее белье; его ставили обычно в будуаре или в спальне. Существовал и специальный шифоньер-неделька, то есть на 7 ящиков. Там раскладывалось белье на каждый день недели.

Будуар

Или, например, шифоньер-монашка. Это чисто русский термин, немного странный, под ним подразумевался высокий комод с глухими дверцами. А почему монашка? Шифоньер во французском языке — слово женского рода. У Достоевского в романе «Подросток» встречается слово «шифоньерка». И когда один антиквар говорит другому: «У меня есть монашка конца XVIII в., не хочешь ли ты ее купить?» — они друг друга прекрасно понимают, а мы с вами нет. Комод как предмет мебели появился гораздо раньше, но, по сравнению с типичным шифоньером для спальни или будуара, он более низкий, с ящиками, вытянутыми по горизонтали. А шифоньер заметно выше. Позднее, с середины XIX в., появились шифоньерки с верхними застекленными дверцами; их уже ставили в гостиные вместо горок.

В интерьере спальни и будуара часто использовались одни и те же ткани в разных сочетаниях. И за счет этих тканей достигалась гармония двух интерьеров. Важным элементом спальни обычно был киот с иконами.

В будуаре всегда присутствовали зеркала. На иллюстрации — будуар с туалетным зеркалом у окна, справа — напольное зеркало-псише, слева на стене — оригинального вида полка: это держатель для зонтиков, лежащих горизонтально. Обивка на кушетке, занавески на окнах, чехлы на мебели с воланами и рюшами — все из светлой ткани с розами в стиле «помпадур».

В интерьере часто использовалось большое количество разных драпировок и тканей, это типично для эпохи историзма. Наряду с кроватью под балдахином мог стоять стол с зеркалом, то есть комната одновременно, как это часто случалось, была и спальной и туалетной. Контрастные сочетания цвета в соседних помещениях характерны для городских апартаментов. Разница между жилищем средней руки дворян и зажиточного купечества все более нивелировалась.

Детская

Интересно, что детская комната на верхнем этаже в Зимнем дворце почти ничем не отличалась от детской в любом петербургском состоятельном доме. Мы видим кроватку, стулья ампирного вида, маленькие сквозные стульчики у стола с прочной конструкцией, как литые, мягкое вольтерово кресло, маленькое бюро-конторку у стены. Считалось, что работать стоя очень полезно, это разгоняет кровь и предохраняет в какой-то степени от заболевания чахоткой. По воспоминаниям А. Я. Панаевой известно, что В. Г. Белинский работал только стоя, сидя у него болела грудь (по причине чахотки).

Две девочки рассматривают безделушки, стоящие на полках горки, а на каминной полке хорошо виден офицер из папье-маше, накрытый колпаком. Примечательно, что живописные полотна на стенах не имеют никакого отношения к детской тематике.

Детская в Зимнем дворце

Кабинет

Кабинет, одно из основных помещений на мужской половине, обычно обставлялся нарядно, уютно и с комфортом. На стенах могли быть драпировки из ткани в модном стиле, в углу — диван-пате с подушками. Стол иногда покрывали нарядным декоративным ковром с восточным рисунком.

Мужской и дамский кабинеты меблировались несколько по-разному. Мужской кабинет обставлен традиционной мебелью в духе ампира, только драпировки на стенах — это новое веянье 1840-х гг., а также шкафчик с готическим навершием справа и трехцветной тканью за дверцей. Такая же ткань у обивки кресла. По соседству находился дамский кабинет, где использованы в мебели аналогичные трехцветные композиции. У мужского кабинета преобладают зеленые цвета,

Мужской кабинет в доме Юсуповых

Женский кабинет в доме Юсуповых

у дамского — малиновые; сочетание — типичное для эпохи историзма. В дамском кабинете — обилие зелени.

На иллюстрации — интересный петербургский интерьер с большим секретером, за которым сидит хозяйка квартиры. Над секретером — «портретная галерея» членов семьи и почитаемых людей. В простенке между окнами — зеркало с комодом, перед ним — округлый диван-пате, справа у стены стоит горка с множеством различных безделушек на полках. Обилие различных мелочей — еще один характерный признак времени. В проеме двери виден еще один интерьер с красным диваном-пате, составленном из трех матрацев, положенных друг на друга, и подушек, а над ним — круглое зеркало. На полу, вероятно, лежит узорная клеенка Чурсиновской фабрики. Такие клеенки упоминаются в литературе того времени как модный элемент. Наверное, их было легче мыть среди большого изобилия разных вещей.

Письменный стол или секретер в дамском кабинете обязательны. Женский труд, особенно писательский, литературный, с конца 1820-х гг. становится очень популярным как в Европе, так и в России. П. Мериме, например, начал публиковать свои работы под женским псевдонимом, поскольку во Франции 1820-х — 1830-х гг. так легче было пробиться на литературном поприще. Вспомним знаменитую Джейн Остин с ее романтическими произведениями, популярными и по сей день.

Мужской кабинет мог сочетать в себе функции как кабинета, так и курительной. С начала XIX в. курительные трубки и стойки под них — обязательный элемент убранства практически каждого городского дома; курение было сродни медитации, для такого времяпрепровождения мужчины уходили в специальные курительные комнаты или в кабинеты. В оформлении нередко использовались ширмы с силуэтами. Вырезание силуэтов было любимым занятием во времена Александры Федоровны, императрицы, жены Николая I. Вырезали картинки из старых книг, гравюр, открыток, а затем наклеивали их на ширмы. Такое домашнее «рукоделие» получило чрезвычайное распространение в дворянских домах.

Гостиная-кабинет дамы

Впрочем, среди дам считалось модным заниматься также росписью по дереву или ткани.

Для эпохи историзма типично было использование «вольтеровских» кресел. Бывали и конструкции с раскладными подножками. «Вольтерово» — потому что такие кресла любил Вольтер, у них характерная высокая спинка «с ушами», которая защищала от сквозняков.

Кабинет-мастерская

Еще один вариант кабинета — это кабинет-мастерская. Он представлен на автопортрете актера В. В. Самойлова. Пространство этого интерьера совершенно особенное, оно предназначено для творческой личности. Так что, с одной стороны, это кабинет, а с другой — мастерская, поскольку Самойлов серьезно увлекался живописью.

Он ведь был знаком и дружил с такими известными петербургскими художниками, как М. Зичи, К. П. Брюллов,

К. Е. Маковский, Ю. Ю. Клевер, И. К. Айвазовский. Так, картина Клевера «Деревня на острове Нарген» была написана в результате путешествия Юлия Клевера с его приятелем, актером и художником Василием Самойловым, на остров Нарген в 1879 году.

Поэтому не удивительно, что он окружен предметами, напоминающими о самых разных временах и народах. Здесь творческая лаборатория с совершенно эклектическим набором вещей. То же можно сказать и о мебели: ампирный стул, диван с рокайльной волнистой спинкой, стул в стиле ренессанс, на котором сидит хозяин всего этого разностильного антуража. Здесь же сбоку и спальное место — замечательная кровать с колонками, оформленная в стиле жакоб. Что такое «стиль жакоб»? Это фанеровка из шпона красного дерева, декорированная тоненькими металлическими полосами и гофрированными накладками. Изобретение еще конца XVIII века.

Драматург Ф. Н. Устрялов в своих воспоминаниях так описал дом Самойлова: «Василий Васильевич жил в то время в Грязной улице (ныне Николаевской) [сейчас это улица Марата — Н. Г.], в собственном доме, небольшом, но очень красивом и снаружи, и внутри <…>. Гостеприимство Василия Васильевича отличалось радушием, хотя и заключало в себе оригинальные черты, как и все, что составляло для него домашнюю обстановку, начиная с убранства комнат и кончая последнею тарелкой. Особенной оригинальностью выдавался его кабинет: большая комната в четыре окна, пол обит коврами, рояль, пианино, мольберт, неоконченные картины и начатые эскизы, стены убраны картинами собственной работы и произведениями Брюллова, над камином развешано оружие всякого рода, с новейшей системы карабина до американского томагавка. У одной из стен великолепный письменный стол, на нем акварели и портреты пастелью в рамках, подле стола огромные бювары на высоких ножках, вдоль стен этажерки с зеркальными стеклами, заставленные золотыми и серебряными кубками, чашами, чарочками, кувшинами, роскошными альбомами в золотых, чеканных оправах <…>. И, к довершению всего, громад-

Кабинет-мастерская. Автопортрет В. В. Самойлова

ный пес ньюфаундлендской породы, величаво покоящийся в углу на тигровой коже».

После смерти актера часть его имущества была распродана с аукциона. В перечне вещей есть мебель жакоб и буль, вещи с инкрустацией, резной массивный кабинет, бронза ампир, персидские ковры и др. — понятно, что его квартира была

обставлена с размахом, согласно моде и вкусам его творческой натуры.

На портрете работы чрезвычайно модного при дворе Николая I художника М. Зичи В. В. Самойлов опирается на солидное бюро с витыми колонками (стиль ренессанс), на котором сверху стоят эффектные серебряные и стеклянные кубки. На бюро — фолианты, альбомы, листы с рукописями. Все говорит о том, что перед нами — личность, одаренная разными творческими талантами.

В экспозиции музея стоит стол, принадлежавший В. В. Самойлову. Массивный, большой, солидный, в рокально-фантазийном стиле. Очень интересное, необычное решение ножек, которое ни к какому конкретному стилю сразу не припишешь. Вещь абсолютно оригинальная, каким был и ее владелец.

ВЪ ПОМѢЩЕНІИ
2-го СТОЛИЧНАГО АУКЦІОННАГО
ЗАЛА
Невскій, 27, надъ Милютинскими лавками,
по порученію наслѣдниковъ покойнаго артиста Императорскихъ театровъ
В. В. САМОЙЛОВА
согласно его духовнаго завѣщанія
НАЗНАЧЕНЪ
АУКЦІОНЪ.
Въ Четвергъ 18-го, Пятницу 19-го, Субботу 20-го, Понедѣльникъ 22-го, Вторникъ 23-го и въ Среду 24-го сего Февраля, СЪ ЧАСУ ДНЯ.
Мебель жакобъ, буль и съ инкрустац. Рѣзной массивный кабинетъ, ковры персидскіе, бронза ампиръ и другаго стиля, фигуры и группы, часы буль въ стилѣ Людовика XV, фарфоръ Сакси, Севръ и др., маіолики. Картины—оригиналы художниковъ: Роза-Бонеръ, Ванъ-Лоа, Гверчино, Гюденъ, Штейбена, Брюлова, Айвазовскаго, Маковскаго, Орловскаго, Клевера, Трутнева, Ковалевскаго, В. В. Самойлова и другихъ русскихъ и иностранныхъ художниковъ.— 50-ти-лѣтній юбилейный альбомъ, поднесенный В. В. Самойлову, состоящій изъ разныхъ акварелей и рисунковъ извѣстныхъ художниковъ. Акварели собственной работы В. В. Самойлова. Жбанъ, кружки и проч. серебряныя вещи.— Экипажи: карета, коляска, линейка, сани, шарабанъ, сбруи и разн. другія вещи.
Осмотръ въ Воскресенье, 14, Понедѣльникъ, 15, Вторникъ, 16 и въ Среду, 17-го сего Февраля, съ 12 до 5 час.
КАТАЛОГИ БЕЗПЛАТНО.
Печ. разр. 13 Февраля 1888 г. СПб. Град., Ген.-Лейт Грессеръ. Типографія Имп. СПб. театр. (Дирекція Гоппе), Возн. пр., № 55 № 13 (14 Февраля 1888).

Объявление о продаже вещей В. В. Самойлова

Два стула из коллекции музея сделаны по образцу итальянских скабелло эпохи Возрождения. В то время такие стулья выглядели весьма примитивно: конструкция из трех досок, немного позднее их стали украшать декоративной резьбой, а выемка на сиденье предназначена для специального вкладыша-подушки. Это типичный предмет для обстановки в стиле Ренессанс; немножко театральный, но очень антуражный для воссоздания атмосферы прошлого. Изображение подобных вещей можно увидеть на разных картинах с интерьерными композициями. Они вновь вошли в моду в XIX веке,

Зичи. Портрет В. В. Самойлова

Стол В. В. Самойлова

Стул из дома
В. В. Самойлова

Квартира скульптора И. Витали

в эпоху Историзма. В то время изготовление такого стула стоило относительно недорого, а смотрелся он очень стильно, хотя в употреблении был весьма неудобен.

Еще один пример вторжения антуражных, декоративных элементов — это квартира скульптора И. Витали, 1841 г. . Хорошо видно, как пышно, объемно выполнена отделка дверных проемов. Скульптурные формы словно нависают сверху, выглядят даже слегка гипертрофировано по сравнению с пространством комнаты. Сразу видно, что здесь живет скульптор.

Стол-сороконожка

Столовая

Типичной мебелью для столовой в городской квартире эпохи Николаевского ампира был буфет работы фирмы бр. Гамбс и овальный раскладной стол, который в быту называли «сороконожка». Конструкция такого стола — это русское изобретение, заграницей их в то время не производили. Там, естественно, были различные раздвижные обеденные столы, но другой конструкции, как правило, на одной опоре, которая разделялась пополам и стол раздвигался. А в России в домах отдавали предпочтение компактной и удобной «сороконожке». В экспозиции музея Самойловых тоже есть такой стол, но сильно переделанный.

Первая по времени изготовления известная нам сороконожка датирована 1825 г. Она была изготовлена в мастерской Генриха Гамбса. Стол этот раздвигается по типу телескопа, каждая п-образная деталь имела две ножки, при необходимости они задвигались друг в друга, соответственно уменьшаясь в размерах. В сложенном виде в каждой половине стола одинаковое количество таких вкладышей. Каждую из полуциркульных половин стола можно ставить отдельно и использовать как консоль. Т.е. это очень интересная, многофункциональная конструкция. Сам по себе стол небольшой, но в раздвинутом виде вокруг него можно было разместить 20 человек, а иногда и немного больше. Внутри конструкцию делали из хвойных пород, а фанеровали красным деревом.

Вот то основное, что хотелось рассказать об убранстве «приличных» городских апартаментов эпохи историзма в пределах отведенного мне лекционного времени. Спасибо за внимание.

ДЕМИДЕНКО Юлия Борисовна
Историк, историк искусства

Мода и костюм 1840–1890-х гг.

Лекция в Музее актеров Самойловых

Середина и вторая половина XIX века — особая эпоха в истории костюма, которую неслучайно называют золотым веком моды.

В Париже в это время выходит огромное число журналов мод. Одни из них закрывались, просуществовав всего несколько лет, другие становились настоящими долгожителями: *Le Moniteur de la mode* выходил на протяжении 70 лет, *La Mode illustrée* — 77 лет, *Le Follet* — 52 года, *Le Bon Ton* — 50 лет и т. д. Общее число журналов мод за период с 1848 по 1890 г. насчитывало примерно 250 наименований[1], некоторые из них повторялись. На выпуск журналов в этот период не повлияла ни революция, произошедшая в Париже в феврале 1848 г., ни введенное затем военное положение, ни франко-прусская война 1870–1871 гг., ни Парижская коммуна.

Значение моды в этот период было так велико, что раздел мод нередко включался в журналы и серьезные издания, совершенно не рассчитанные на дам. Особенно это касалось России. Здесь раздел «Моды» с обязательным приложением в виде гравюр с изображением модных туалетов (прямо из Парижа) помещался не только в дамских изданиях вроде «Журнала для милых» или «Вазы». «Моды» украшали выпуски популярного «Московского телеграфа», «Телескопа» или «Молвы» — журналов, с которыми сотрудничали известнейшие литераторы. Не стали исключением основанный А. С. Пушкиным «Современник» (приложением к журналу служили гравюры из *Les*

[1] Некоторые цифры см., в частности, в: Annemarie Kleinert. Die frühen Modejournale in Frankreich: Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848. Berlin, 1980.

Modes parisiennes), «Отечественные записки»[2] и даже посвященный политике «Вестник Европы». Таким образом, серьезные журналы превращались в издания для семейного чтения.

И это было очень не похоже на остальную Европу, что и отмечали современники. В газете «Северная пчела» целая статья была посвящена этому вопросу, поданному вполне юмористически: «Во всех наших ежемесячных журналах, называющихся учено-литературными, энциклопедическими, критическими, находится отделение, посвященное Парижским модам, и к ним прилагаются *Парижские раскрашенные картинки*». И далее: «Что бы сказала публика во Франции, в Англии, в Германии, если бы там к *Journal des Savants,* к *Edinburg-Review, Quarterly Review,* к *Gelehrte Unzeige* [правильно: *Gelehrten Anzeigen* — Ю. Д.] и вообще ко всем литературно-ученым журналам стали прилагать *модные картинки* и писать, как надобно кроить и шить!!!»[3].

Второй важный момент, относящийся к эпохе, — это та роль, которую, по крайней мере в России, играет парижская мода. Все понимают, что Париж с XVII–XVIII века — мировая столица моды, все на него ориентируются, все на него оглядываются, но, тем не менее, в других странах такого повального увлечения всем французским не было. Англичане даже пытались с Францией конкурировать, и довольно успешно в ряде случаев. А вот такого безумия, помешательства на Париже, как в России, все-таки не было. В России это не было еще так свойственно веку XVIII. Вспомним реформы петровского времени, первые костюмные указы. Вообще вся первая половина XVIII века — это платье венгерское, платье саксонское, платье немецкое. Французское не упоминается вовсе. Ситуация меняется, когда на престол вступает Елизавета Петровна. Тогда действительно начинают больше обращать внимание на французскую моду.

Но самое главное — это, конечно, XIX столетие. Если в XVIII веке связи России с Европой слабы, то в XIX они уже

[2] «С парижскою картинкою мод» — таково было примечание к разделу «Мода» в «Отечественных записках».

[3] Северная пчела. 1855. 23 марта. № 65. С. 325.

огромны и нарастают каждый год. Более того, напомню, что в это время, как раз после наполеоновских войн, появляется впервые идея единой Европы, она была высказана где-то в 1815 г. И авторитет Парижа, во всяком случае во всем, что касается моды и роскоши (а мода — это не только одежда, но и мебель, и экипажи, и книги…), начинает распространяться на абсолютно всю Европу, но в России этот авторитет поистине очень и очень велик. Из Парижа заимствуются основные тенденции, из Парижа приходят модные журналы или модные картинки, из Парижа поступают товары в модные петербургские лавки.

Фаддей Булгарин определит эту тенденцию вполне афористично: «Наш Русский барич все свое самолюбие ограничивает тем, чтоб быть одетым как Парижская модная картинка»[4]. То же пишут и иностранцы: посетивший Петербург в 1858–1859 гг. Теофиль Готье отметил, что петербургские красавицы ни в чем не уступают парижанкам и модницы «больше, чем сама мода».

Это французское влияние особенно начинает нарастать со второй половины XIX века благодаря тому, что появляются совершенно новые возможности. В 1874 г. учреждается Всемирный почтовый союз. Очень простая вещь: почтовые службы всех стран договорились о том, что у них есть некоторые общие стандарты, касающиеся в первую очередь правил доставки корреспонденции, а также всевозможных изданий. Развивается сеть железных дорог — новое явление, благодаря которому путешествовать могут не только люди, но и товары. И это, конечно, очень сильно облегчит наступление французской моды на Россию, в первую очередь, на столицу. Ну и необходимо вспомнить о важнейшем для России политическом событии — реформах Александра II, отмене крепостного права. Произошла очень важная вещь. Крестьян освободили, но помещики получили выкуп за землю, частью из казны, частью — от самих крестьян. У помещиков появилась масса свободных денег, которые, конечно же, очень приятно тратить. На что? Съездить в Париж, заказать себе в Париже

[4] Булгарин Ф. В. ПСС. Том 6. СПб., 1843. С. 140.

что-то, наконец, оказать знаки внимания парижским этуалям или дамам попроще, которые тоже стали приезжать в огромном количестве в Петербург. А как им оказать внимание? Подарить ту же французскую шляпку, веер, платье, иногда и гораздо более существенные вещи.

Это обязательное следование парижской моде создало для Петербурга очень большую проблему. Как минимум до конца 1860-х гг., а иногда и позже, Петербург не успевает за парижской модой. Это отставание значительно, хотя и не так, как например, в Америке, куда мода иногда доходила через год, но все же больше, чем в других европейских государствах, и оно переживается болезненно. В течение всего периода, о котором мы говорим, петербургские журналы не устают жаловаться на несвоевременное доставление модных гравюр и отставание их иногда на целый сезон. «Картинки парижские приходят всегда не вовремя в Россию. Когда у вас снег на улице, вы еще получаете из Парижа изображения летних нарядов, и наоборот, они вам представляют бальные наряды в такое время, когда здесь надобно думать о шляпках и плащах для весны», — типичная жалоба тех лет. Даже в 1880-е гг. издатели писали о задержках с присылкой материалов из Парижа. Так, журнал «Модный магазин» огорчал своих подписчиц: «Несвоевременное доставление раскрашенных модных гравюр и значительное их, В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ, ухудшение, вынудили нас прервать сношения с заграничными нашими комиссионерами и непосредственно обратиться с требованиями модных гравюр к самым знаменитым из парижских модных журналов. НО так как переписка эта потребовала много времени, самая доставка картин на первое время несколько замедлилась, к нынешнему номеру журнала раскрашенной картины не прилагается»[5].

Другой проблемой была очень высокая стоимость парижских модных новинок. В 1822 г. появляется новое таможенное законодательство, по которому модные товары, и без того недешевые (существенно дороже, чем в Париже), облагались боль-

[5] Модный магазин. 1881. № 3. С. 24.

Ил. 1. Мода 1840-х

Ил. 2. Мода 1890-х

шой пошлиной и становились совсем дорогим удовольствием. Известно, что редактор политического журнала «Гражданин» князь В. П. Мещерский в 1870-е гг. имел привилегию раз в год привозить в Петербург без всякой пошлины огромную партию французских нарядов. В своем доме он устраивал выставку дамских мод: «Наряды князь продавал, и это составляло его маленький доход. <…> В роскошной квартире князя было отведено целых три комнаты под выставку, и приветливые продавщицы из светских барынь ласково встречали покупательниц и покупателей»[6].

Наконец, третье обстоятельство, которое нужно иметь в виду, говоря о моде 1840–1890-х гг. Это очень долгий период, ведь мода сменяется каждый сезон. Мы можем сравнить, как далеко она ушла с 1840-х до 1890-х, посмотрев на эти модные картинки *(ил. 1 и 2)*.

Вот как изменился силуэт за это время. А сколько было промежуточных вариантов, сколько деталей и подробностей! И напомню, что мода — это не только силуэты и фасон, ткани и цвета, аксессуары и отделки, — это весь образ жизни. А жизнь

[6] Сытин И. Д. Жизнь для книги. М., 1963. С. 12.

за это время тоже меняется самым радикальным образом. И на моду влияет абсолютно все: войны, революции, изобретения науки и техники, не говоря уже об искусстве.

Вот лишь несколько примеров. Сапоги-веллингтоны — высокие сапоги военного образца, которые вводит в моду герцог Веллингтон, победитель битвы при Ватерлоо. В России они особенно популярны после того, как сам герцог посетил Петербург. Но продержались в моде они удивительно долго — до 1850-х гг.

Ил. 3. Блуза-гарибальдийка.

Рисорджименто, освободительное движение в Италии, которое начинается еще в 1840-е и продолжается до 1870 г. (возглавляет его Джузеппе Гарибальди), тоже отражается на моде. Главный вклад итальянцев в европейскую моду — это блуза-гарибальдийка *(ил. 3)*, но не только. Гарибальди — последний герой, как его называет А. И. Герцен. Именем Гарибальди называют все подряд: юбки, жакеты, блузы, шляпы, как мужские, так и женские, причем разного фасона. Но блуза, вошедшая в дамскую моду в 1860-е, была принципиальной новинкой. Софья Ковалевская — не только математик, эмансипе, но и писательница — упоминает разноцветные блузы-гарибальдийки (у самого Гарибальди — блуза красного цвета), которые носят все прогрессивные женщины. В это время либеральные идеи в моде, и всякая дама считает своим долгом быть немножечко либералкой. Блуза становится символом прогресса, но не только из-за личности самого Гарибальди. Почему это демократично? Английский журнал мод писал про гарибальдийку, что это сорочка для джентльмена, которую отныне могут носить настоящие леди. Идея равенства полов заложена

Ил. 4. Цвет маджента (справа).

Ил. 5. Цвет сольферино (справа).

в этой блузе с самого начала. Это также первая дамская блузка, которая застегивается спереди, т. е. ее можно надевать без помощи горничной. И это та причина, по которой гарибальдийку берут на вооружение все дамы, учащиеся или живущие своим трудом и вынужденные обходиться без прислуги. И, кроме того, появляется всем нам знакомое сочетание — блузка и юбка. Одна юбка и десять блузок — это десять разных нарядов, что очень экономично. Не случайно главным пропагандистом блузы оказался Чарльз Фредерик Ворт — знаменитый парижский портной, отец всех модных тенденций тех лет.

Еще одна новинка, связанная не только с войсками Гарибальди и борьбой за независимость Италии, но и с развитием науки, — это новые цвета одежды. Два модных цвета — маджента *(ил. 4)* и сольферино *(ил. 5)* — это названия мест, где войска Гарибальди одерживают великолепные победы.

Но точно так же называются новые анилиновые

красители, которые начинают использоваться в текстильной промышленности. В отличие от натуральных, химические красители дают более яркий, интенсивный цвет, они тут же входят в моду. Новые красители используют не только текстильщики, но и художники, — они входят в состав красок для живописи. Сначала парижские, потом петербургские модницы выучат эти названия наизусть.

Искусство тоже окажет на моду невероятное влияние. Именами героев и героинь модной литературы, например, произведений Эжена Скриба и Вальтера Скотта, запестрели парижские модные журналы, ими называли каждую новую модную шляпку, каждое модное платье. Шотландец Вальтер Скотт вообще значительно повлиял на моду. Шотландская клетка в костюме — одно из последствий увлечений романами Скотта *(ил. 6)*.

Вообще все шотландские ткани становятся невероятно популярны. Это еще и следствие достаточно агрессивной экспортной политики Великобритании. Еще одна вещь, невероятно модная в это время, — плэд (так ее называли в то время, пледом

Ил. 6. Клетка в модной одежде

Ил. 7. Плэд.

называем мы его теперь) *(ил. 7)*. Остромодная вещь в конце 1840-х — 1850-е, он и в 1880-е гг. будет носиться как верхняя одежда и мужчинами, и женщинами. Вспомните «Курсистку» Н. А. Ярошенко. Плед на плечах — разумно и практично, ведь, сделанный из натуральной шерсти, он мог служить очень долго.

И, наконец, совершенно особую роль в моде в этот период начинает играть театр. Традиция эта заложена еще XVIII столетием. Дэвид Гаррик — английский актер XVIII века, который ввел в моду пальто с несколькими воротниками или несколькими пелеринами (справедливости ради, есть и другие версии появления этого названия). Пальто-каррик будут носить вплоть до 1850-х и даже позже.

Вторым таким видом верхней одежды будет та́льма *(ил. 8)*. Названием она обязана актеру Комеди Франсез, знаменитому Франсуа Тальма́, который в годы Французской революции создал театр Республики. Костюм «тальма» — первоначально способ, которым он драпировал на себе на сцене античный плащ. Первые накидки тальма были мужскими, но потом

оказалось, что это прекрасное наименование для всех накидок женского туалета, какими бы они ни были по фасону. На модных картинках и 1860-х гг., и конца 1880-х — это все тальма. Именем Тальма называли не только накидку, но и галстуки, манжеты, сюртуки и даже прически.

Еще одна актриса, оставившая след в моде, — это Элиза Рашель Феликс, великая Рашель, актриса Комеди Франсез. В 1850-е гг. она посетила Петербург, и тоже благодаря ее популярности именем Рашель называли все подряд: от пирожных до шляпок, платков, кружевных мантилий, шалей, пудры и прочего. В советские годы так назывался оттенок пудры — «рашель». Эти примеры можно множить и множить. Была оперная певица Нелли Мельба австралийского происхождения, в Петербурге она тоже гастролировала. И в 1890-е гг. была выпущена пудра «Мельба».

Мы находимся в Музее Самойловых, в театральном доме, где на стене висит портрет актрисы, которая

Ил. 8. Тальма.

Ил. 9. М. Г. Савина. 1880-е.

в Петербурге играла не меньшую роль, чем Рашель в Париже. Это М. Г. Савина *(ил. 9)*. Пример для России уникальный.

На то, как одевается Савина, ходили в театр смотреть специально. В этом смысле она была законодательницей мод в столице. Именем Савиной, к сожалению, никакой предмет гардероба не назвали. Но этот пример показывает, как театр повсеместно становится средством пропаганды моды, средством рекламы моды, а театральная актриса начинает играть совершенно особую роль в этом новом качестве.

В XIX в. актрисы играли в собственных костюмах. Свой гардероб — обязательное требование для актрисы провинциальной, в исключительных случаях в контракте оговаривалось то обстоятельство, что ей сверх гонорара платят особые деньги «на гардероб». А при поступлении на казенную сцену (т. е. в Императорские театры) возможны были разные варианты. Если это хорошая актриса, она могла одеваться за счет мастерских. Но Мария Гавриловна этим преимуществом не пользовалась. Она предпочитала шить туалеты сама, т. е. заказывать их своим мастерам, а не отдавать в театральные мастерские. Это было дорого, все актрисы знали, сколько в какой пьесе перемен костю-

мов и сколько туалетов требуется для той или иной роли. Если хочешь получить ту или иную роль, ты должна иметь все необходимые костюмы. Для многих девушек это было откровением: быть актрисой — дорогое удовольствие. И когда мы читаем про легкие нравы театрального мира, стоит иметь в виду, что наличие покровителя для актрисы — зачастую обязательная практика. Это не всегда имело какой-то двусмысленный оттенок. Иногда покровители — весьма благородные люди, которые просто из любви к театру делали своей фаворитке подарки или давали деньги на ткани.

Савина вспоминала, что для какой-то роли ей пришлось заплатить за костюм сумму, которая превышала ее годовой контракт. Но это все окупалось, потому что у актрис были всякие другие сборы (в первую очередь, бенефисные) и возможности. То же самое касалось и актеров, это не только женское удовольствие. Одеваться в Петербурге дорого, и одеваться в Петербурге надо хорошо. И это как обязанность, так и привилегия людей сцены, в первую очередь, актрис. Поэтому, когда говорят, что, конечно, светские дамы одевались так, а актрисы — тоже модно, но иначе, это неверно, и у нас есть тому прекрасные примеры. Вот один из них.

Была такая оперная актриса, которую звали Нимфодора Семенова. Она приходилась родной сестрой драматической актрисе Катерине Семеновой, которой восхищался Пушкин. Нимфодора была женщиной привлекательной, одеваться любила и, конечно, имела высокопоставленных покровителей, которые ей ни в чем не отказывали. И вот летом на Петергофское гуляние (на два главных гуляния съезжался весь Петербург, без различия сословий: это были Петергофское гуляние летом и Екатерингофское гуляние первого мая) собирались и актрисы, и чиновницы, и купчихи, и дамы высшего света. На гуляние Семенова появилась в точно такой же шляпе, какая была на императрице. Можно представить, какой это был скандал. И даже император был вынужден сделать замечание покровителю Семеновой. Пикантность заключалась в том, что он делал замечание одному ее покровителю,

Ил. 10. В. В. Самойлова.

В. В. Мусину-Пушкину, через другого, А. Х. Бенкендорфа: госпожа Семенова пользовалась благосклонностью обоих. Подчеркиваю: актриса могла одеваться так же, как дама высшего света и даже императрица. Для столицы, для актрисы Императорских театров это довольно обычное дело.

На фотографиях из альбомов, хранящихся в музее, хорошо видны тенденции моды тех лет. Модно одевались эти дамы, актрисы, или не модно? Посмотрим на два портрета — живописный и фотографический. Здесь хорошо видно, как менялась мода и что значат 10 лет для женщин.

Живописный портрет Веры Самойловой (Самойлова 2-я) — это 1840-е гг., а фотографический — 1850-е *(ил. 10)*. Как поменялось и платье, и прическа: волосы, зачесанные вперед, сменились волосами, зачесанными назад; плотная материя — тонкой, даже прозрачной.

Замечательную актрису Фанни Александровну Снеткову *(ил. 11)* при

Ил. 11. Ф. А. Снеткова.

жизни называли «царицей грез». Многие считали ее самой красивой актрисой петербургской сцены. Удивительная женщина, которая прославилась не только своей редкостной красотой, но и невероятно благонравным поведением. Она позволяла поклонникам только смотреть на себя. Тем не менее их собиралось у нее дома невероятное количество, и все любовались ее грацией, ее улыбкой. Выйдя замуж после шести лет театральной карьеры и огромного успеха, во время которого она не была замечена ни в малейшем легкомыслии, Снеткова оставила сцену. В этом образе очаровательной женщины немалую роль играли и туалеты, неслучайно мы знаем множество ее фотографий — хороший костюм стремились запечатлеть. Перед нами примерно такое же платье, как и на Самойловой, у которой Снеткова брала уроки, с учетом, естественно, разницы в возрасте (очень показательны размер и форма декольте). На модной картинке того же времени мы видим этот же модный фасон *(ил. 12)*.

Ил. 12. Модный фасон 1850-х.

Ил. 13. Е. Числова.

Еще один персонаж петербургской сцены — не звезда в привычном смысле, а обычная балерина Екатерина Числова, но какая необычная судьба! Хорошенькая, миловидная девушка в начале 1860-х гг. покинула стены училища и практически сразу же обзавелась очень влиятельным покровителем. Это был великий князь Николай Николаевич. Она стала сначала его тайной любовью, а потом добилась роли и значения реальной супруги. Ее даже в конечном счете признал двор. Она произвела на свет пятерых великокня-

жеских детей, получивших потом дворянство под фамилией Николаевы. Здесь она во вполне модном туалете, прямые аналоги которым мы находим и в модных журналах тех лет *(ил. 13)*.

Вера Лядова, артистка оперетты, балерина и певица, в 1858 г. вступившая на сцену, была настоящей знаменитостью *(ил. 14)*. Современники оценивали ее таланты очень противоречиво, но в том, что она красивая женщина, умевшая одеваться, все были единодушны. Немного другие детали, но в целом вы видите почти такие же костюмы

Ил. 14. В. Лядова

Ил. 15. Французская мода 1860-х.

Ил. 16. Ю. Линская и модная картинка в журнале того времени.

и во французском журнале. Та же шляпка с лентами, та же полосатая ткань *(ил. 15)*.

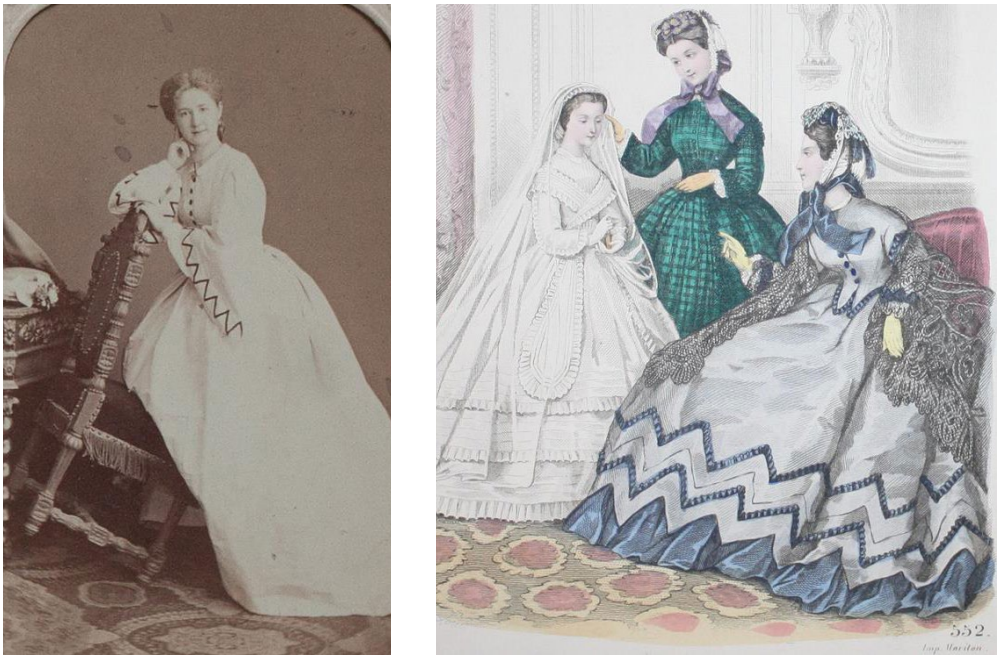
Актриса Юлия Линская не славилась ни красотой, ни элегантностью. Она долго и мучительно шла к своему амплуа, долго не могла подобрать себе подходящий репертуар, но в конце концов утвердилась на комических ролях. Но и при таком амплуа модное платье для актрисы считалось обязательным — как на сцене, так и в жизни. Карточки артистов не просто продавались в магазинах, но вывешивались в витринах фотографов, писчебумажных и книжных лавок. На фотографии Линская, перешедшая довольно рано на партии комических старух, одета, тем не менее, прямо как парижская картинка. Тот же чепец, те же кружевные манжеты, те же ленты — та же мода *(ил. 16)*.

Артисты и особенно артистки в этот период служили иконами моды, пусть и в местном масштабе, за ними внимательно следили, им подражали. И отсюда масса курьезов, о которых мы знаем и по воспоминаниям, и по отзывам в прессе. К примеру, иногда рецензенты писали примерно следующее: «Неподражаема была такая-то актриса в партии нищенки, вот

Ил. 17. М. Спорова и мода того времени.

только жаль, что она не сняла своих знаменитых бриллиантовых серег». В Петербурге в это время существовала французская труппа Императорских театров, выступавшая на сцене Михайловского театра. Это французские актеры, в том числе из знаменитых театров — «Комеди Франсез», «Одеона» и других, — которые ангажировались на небольшие по сроку контракты и привозили весь свой парижский гардероб. Французская сцена в Петербурге была своего рода живым журналом мод. Наполнявшие зал дамы пристально лорнировали сцену, потому что надо было все запомнить, какая там брошечка, какой манжет, какие рюши… И французскую сцену тоже постоянно критиковали за то, что все эти модные костюмы совершенно не соответствуют правде жизни, т. е. правде пьесы.

Супруга В. В. Самойлова, тоже актриса, Мария Спорова на фотографическом портрете одета по последней моде *(ил. 17)*. Стоит обратить внимание на детали: нашитая тесьма в форме клетки, которая используется при отделке платьев, та же форма воротника, то же приспущенное плечо, та же прическа с короткими локонами.



Ил. 18. Актриса Лелина и мода 1880-х.

Кроме рисунка в виде клетки в моде были и зигзагообразные отделки, которые тоже легко проследить и в реальных костюмах, запечатленных на фотографиях, и в гравюрах из журналов мод *(ил. 18)*.

Еще одна актриса, о которой ничего практически не известно — Е. Дингельштедт. Ее фотопортрет показывает нам любопытную вещь. Когда мы смотрим в музеях на исторические костюмы или на фотографии, мы не всегда понимаем, что сшито хорошо, а что плохо, а это означает — насколько этот костюм дорог и как шли дела у его обладательницы. А вот при сравнении фотографии и модной картинки можно увидеть, как должно бы сидеть платье и как оно сидит на самом деле (притом, что для фотографирования специально выбирают наряд и специально позируют!) *(ил. 19)*.

Это была серьезная проблема, которую и XVIII, и XIX век знали прекрасно. Я вам показываю рисунок известной французской художницы мод Марии Солар, где изображен очень похожий костюм, и шляпка, и жакет, но вот какая разница

Ил. 19. Е. Дингельштедт, 1880-е и рисунок М. Солар.

между мечтой (а модная картинка — это, конечно, женская мечта!) и действительностью.

В этой связи уместно вспомнить еще одно имя, которое во второй половине XIX века действовало магически на всех и звучало как музыка с небес. Это имя Фредерика Ворта, англичанина, но владельца парижской модной мастерской, законодателя мод. Что интересно: если в 1840–1850-е гг. мы встречаем имена французских портных, французских мастеров, от которых вещи привозят в Петербург, эти имена мало корреспондируются с теми, которые мы встречаем во французских модных журналах. Некоторое отставание от французской моды и в этом сказывается. Все-таки похоже, что в Петербурге одевались не совсем так, как в Париже. А вот с середины века ситуация радикально изменяется, потому что имена знаменитых французских портных начинают звучать в Петербурге в том же самом виде и в то же самое время. Одно из этих имен и самое главное — это Ворт. Он придумал все: широкие кринолины,

Ил. 20. Е. Предтегина. 1880-е.

турнюры сзади… Есть разные версии, почему появлялись те или иные новинки, довольно неудобные на самом деле, много есть разных анекдотов на эту тему. Но они не объясняют невероятной популярности Ворта. Заслуга его не в том, что он придумал профессию манекенщицы (спорное утверждение, на самом деле), и не в том, что он выпустил на улицу людей в модных костюмах, которые должны были служить живой рекламой его творений. Здесь он опять же не новатор. То же самое делал и петербургский портной Руч, который отправлял гулять по Невскому «живые вывески» — двух братьев, одетых в модные мужские костюмы. Ворт разработал принципиально новую систему кроя, систему снятия мерок и геометрического построения выкроек, которой с 1890-х гг. начали пользоваться все портные Европы. Главной его заслугой было то, что все его костюмы сидели идеально, и именно это сделало его таким знаменитым, что дамы готовы были мириться с неудобными кринолинами и турнюрами.

Ил. 21. М. Скорсюк. 1890-е.

Еще одна фотография из театральных альбомов — госпожа Е. Предтегина *(ил. 20)*. И ее головной убор — шляпа с чучелом птички, и воротник-стойка находят прямую аналогию в парижском журнале мод.

М. Скорсюк — балерина Императорских театров, выпустившаяся из училища в конце 1880-х и танцевавшая в 1890-е *(ил. 21)*. Очень похожий туалет и похожую прическу — с характерной челкой, которая была в большой моде в конце 1880-х — обнаруживаем в модном журнале.

Уже в XX веке челку будут носить либо девочки, либо молодящиеся дамы, или вообще проститутки, чтобы казаться моложе.

Наконец, перед нами на фотографии еще совсем юная бесподобная, вызывающая до сих пор скандалы и громкие обсуждения Матильда Феликсовна Кшесинская *(ил. 22)*. Картинка из немецкого журнала (основан он, тем не менее, на французской моде) демонстрирует множество фасонов, отдельные элементы которых мы с легкостью найдем в образе молодой Кшесинской.

Ил. 22. М. Кшесинская. 1890-е.

Итак, костюмы, да и весь облик столичных петербургских актрис, как звезд, так и даже артисток миманса и статисток, соответствовали последним модным тенденциям. Особенности театрального костюма тех лет («свой гардероб») делали из героинь сцены проводниц моды, а также первых моделей и манекенщиц. Неслучайно, когда журналы мод в начале XX века обратились к фотографии, первыми моделями стали именно профессиональные актрисы. Первый отечественный опыт показа мод на «живых манекенах» — предпринятый в 1916 г. вечер «русской моды» — заключался в сугубо театральной практике, театральном дивертисменте с Т. Карсавиной, О. Глебовой-Судейкиной и другими актрисами. А обязанность актрисы всегда, даже за пределами театра и публичных мероприятий, быть хорошо одетой, сохранялась вплоть до 1950-х гг.

ЗИЛОТИНА Елена Алексеевна
Музыковед, заведующая мемориальным музеем семьи актеров Самойловых

Мемориальный музей актеров Самойловых. К истории создания

В театральной истории Петербурга XIX века есть множество звучных имен, но так сложилось, что в городе вплоть до 1994 г. не было ни одного мемориального музея драматических артистов. Исключение составляет дом-музей М. Г. Савиной в особняке на ул. Литераторов, 17, век которого, к большому сожалению, оказался коротким. Открывшись в 1918 г., уже в 1925 г. музей был закрыт по причине дороговизны содержания и неудобства расположения. Известно также, что в конце 1980-х были проведены реконструкционные работы по воссозданию квартиры актрисы Пелагеи Стрепетовой в доме № 10 по Пушкинской улице, но в итоге проект так и не осуществили.

И вот в 1994 г., в период затяжного экономического кризиса, открывается новый филиал Театрального музея Петербурга. Он разместился на втором этаже так называемого «доходного дома Самойловых», перестроенного в 1858 г. архитектором Иоганном Ивановичем Цимом. В исторической справке Института истории материальной культуры РАН (отдел охранной археологии) указано, что дом этот, являющийся памятником истории местного значения (Закон № 174–27), В. В. Самойлов (1813–1887) приобрел в 1860-е (если точнее, в 1869 г.) у коллежского асессора Богданова. Василий Васильевич Самойлов обозначен владельцем дома в справочнике «Весь Петербург на 1894 г.», но здесь речь идет уже о сыне Василия Васильевича, выдающемся архитекторе Василии Самойлове (1843–1929), унаследовавшем дом после смерти отца. В разное время в этом

Вид дома № 8
до реконструкции
с Дмитровского пер.
(1980-е гг.)

зании жили хирург Николай Васильевич Склифосовский, семья ученого-медика Е. Х. Шульца и другие видные петербуржцы. В 1899 г. дом был продан. Новые владельцы сменялись вплоть до 1917 г.: Бороздины, Е. Ф. Блех, М. З. Александр. После революции в доме размещались различные учреждения (в частности, издательство П. П. Сойкина, Центральное правление научно-технического общества электротехнической промышленности) и коммунальные квартиры, к моменту начала реконструкции 1990-х подлежавшие расселению.

Сам факт того, что в середине XIX века владельцем четырехэтажного особняка в центре Петербурга стал артист, относился к разряду экстраординарных. К актерам в то время относились свысока, считая их, по мнению современников, «как бы вне порядочного общества». Начальство не без легкого пренебрежения обращалось к актерам на «ты» и пользовалось правом налагать штрафы и дисциплинарные наказания за малейшие провинности. С 1827 г. чиновников, поступавших на сцену, лишали всех чинов. Все это объясняет, почему

В. В. Самойлов с сыновьями. Начало 1870-х гг.

Самойлов, человек разносторонне образованный и крайне самолюбивый, в течение всей жизни сторонился актерского общества, а театральное начальство открыто недолюбливал. В то же время он тяготел к представителям творческих кругов, приближенных к императорскому двору, и тщетно добивался присвоения дворянского звания.

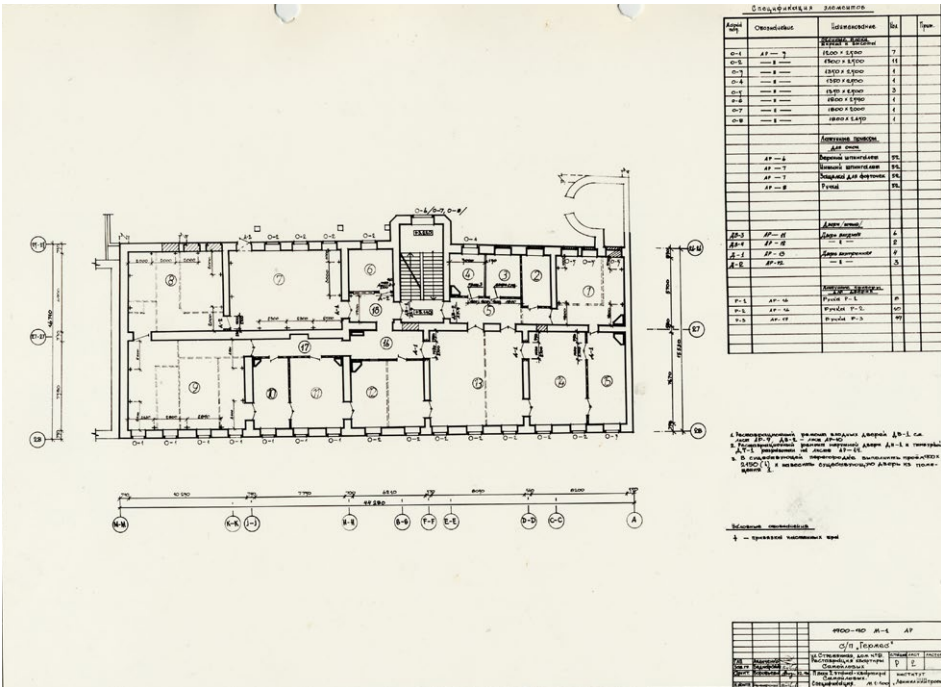
В доме на Стремянной семья артиста занимала второй этаж, остальные были доходными. Среди постояльцев Самойлова встречались его же товарищи по театру. Собственный дом, экипажи, жизнь на широкую ногу — все это вызывало нескрываемое раздражение театрального руководства и даже порождало анекдоты. Василия Самойлова — любимца публики, снискавшего успех у самого императора, удачливого игрока и бесстрашного охотника — не без оснований считали баловнем фортуны. В 1913 г. по случаю празднования 100-летия со дня рождения артиста и открытия на его доме мемориальной доски историк театра Н. Н. Долгов напишет: «Баловень судьбы при жизни, Самойлов не мог бы

В. В. Самойлов с семьей в кабинете. 1880-е гг.

пожаловаться на невнимание потомства»[1]. Можно сказать, что с открытием музея-квартиры в 1994 г. внимание потомков проявилось в полной мере. Немалую роль здесь сыграло удачное стечение обстоятельств, подобное тому, как в 1834 г. начинающий чиновник с дипломами Горного корпуса и Лесного института по воле случая попал на сцену.

В конце 1980-х гг. начались работы по реконструкции гостиницы «Балтийская» (Невский, 57), ставшей затем «Невским Паласом» (в настоящее время отель «Коринтия Санкт-Петербург»). Работы проводило советско-австрийское предприятие «Гермес». В границы проектируемого объекта входил и дом № 8 на Стремянной улице. Но передавалось здание с одним условием, выдвинутым ГИОП, — реконструкцией и последующей музеефикацией квартиры Самойлова — второго этажа лицевого флигеля дома. В дальнейшем музей получал 517 м² площадей на условиях арендной платы.

[1] Долгов Н. Н. О нравственном облике В. В. Самойлова // Исторический вестник. 1914. Т. 138. Нояб. С. 519.



План-чертеж 2-го этажа лицевого флигеля дома (квартиры Самойлова)

После расселения трех коммунальных квартир в помещение вошли реставраторы. Алексей Юрьевич Ананченко, главный архитектор проекта, описал вид исторической квартиры, открывшийся после снесения поздних перегородок. В ней отчетливо проявилась прежняя планировка, а историческая отделка — печи, резные мраморные камины, филенчатые двери, оконные рамы, лепные рисунки потолков — радовала высокой степенью сохранности.

Проект был согласован и передан заказчику для исполнения. Предполагалось, что дом, лишенный какого-либо намека на аварийное состояние, будет сохранен и отреставрирован. Но, несмотря на требования ГИОП и условия задания, заказчиком совместно с австрийской фирмой-генподрядчиком было принято решение о сносе исторического здания. Дом был полностью разрушен — утрачены подлинные конструкции и весь декор, как квартиры, так и парадной лестницы. «И если демонтаж еще как-то возможно оправдать ускорением и удешевлением строительных работ, то разрушение элементов

отделки было выполнено совершенно бездумно (проще было бы сохранить те же филенчатые двери, резной мраморный камин и прочее — все равно отделка подлежала восстановлению и была воссоздана почти полностью) и варварски, поскольку уничтожено то, что ценится любым цивилизованным обществом — подлинный материал, доброкачественные исторические предметы, образцы ремесленного мастерства и высокохудожественные, единичные изделия.

К счастью, до разрушения удалось многое обмерить и сфотографировать. Удалось также сохранить и вывезти буквально из-под обрушаемых перекрытий отдельные фрагменты потолочной лепки, чугунного и латунного литья — разумеется, в инициативном порядке, договорными отношениями это не подразумевалось. Благодаря обмерам и спасенным фрагментам появилась возможность разработать чертежи всех элементов отделки (всего около 50-ти чертежей большого формата), включая резной мраморный камин. <…>

Таким образом, сегодняшняя мемориальная квартира являет собой вновь созданный объект, как с точки зрения стен и перекрытий, так и отделки. Отдадим должное ленинградским реставраторам 80–90-х годов — скрупулезно восстановлена историческая планировка с анфиладной лицевой частью и основная часть отделки» (из письма А. Ю. Ананченко).

Так дом Самойлова в одночасье лишился аутентичности пространства, да и последующая отделка помещений была выполнена «Гермесом» по всем канонам евроремонта — белые выкрашенные стены, обои с шелкографией, современные оконные переплеты и двери. К счастью, искусство ленинградских реставраторов вернуло квартире прекрасную потолочную лепку, изразцовые печи и мраморный камин.

Задача создания нового музея была поставлена перед Санкт-Петербургским музеем театрального и музыкального искусства, который тогда возглавляла Ирина Викторовна Евстигнеева. Освоение новых площадей и расширение музейного пространства всегда вызывали в ней положительный отклик и творческий энтузиазм. Совместно с научно-экспозиционным отделом Ирина Викторовна деятельно подключи-

лась к разработке концепции музейной экспозиции. Исходя из возможностей фондов, было решено заполнить мемориальными предметами две комнаты, часть помещений посвятить знаменитым современникам актеров Самойловых и театральному быту XIX века, 76-метровый зал с камином оформить для проведения концертов, два других использовать для временных выставок.

Масштаб и многогранность личности хозяина дома соответствовали такому подходу. В. В. Самойлов был одним из самых образованных представителей артистической среды, даровитым художником, певцом, коллекционером. В его доме собирались И. С. Тургенев, С. Н. Худеков, живший по соседству, Н. А. Некрасов, А. Г. Рубинштейн, Л. С. Ауэр, М. Зичи и многие другие выдающиеся деятели искусства.

Сложность создания экспозиции заключалась в том, что к началу 1990-х музей не располагал подлинными предметами обстановки, поэтому в срочном порядке были установлены контакты с потомками артиста.

На тот момент в Петербурге проживала правнучка В. В. Самойлова —Наталья Валентиновна Лясс, дочь Нины Павловны Самойловой; в Москве — правнучка актера Эстер Михайловна Самойлова, дочь Михаила Васильевича Самойлова (побочная ветвь). У Эстер Михайловны музей приобрел недостающие предметы интерьера: письменный стол, стулья, настенные бра, вывезенные незадолго до Великой Отечественной войны из Германии; она же подарила музею драгоценные брошь и перстень В. В. Самойлова. Наталья Валентиновна Лясс отдала в дар музею старинную семейную ладанку с изображением Александра Невского.

В фондах Театрального музея хранилось немало раритетов, составивших ядро новой экспозиции. Портреты основателей актерского рода, акварельный рисунок с изображением фамильного древа династии, театральные гравюры и литографии, поздравительные адреса, живописные работы Л. В. Самойловой, сестры хозяина дома, редкие фотографии и многое другое позволяло представить историю знаменитого рода (творческая деятельность династии охватывает почти полто-

ра века — с 1803 по 1948 гг.) объемно и широко. К сожалению, биография большинства мемориальных предметов не известна. Есть сведения, что «Портрет детей В. В. Самойлова, 1871 г.» кисти Э. Агнессена был передан Театральному музею Павлом Самойловым в 1923 г., а «Интерьер гостиной в доме В. М. Самойлова на Торговой ул.» — в 1948 г. Верой Аркадьевной Мичуриной-Самойловой. Можно лишь предположить, что Павел Васильевич и Вера Аркадьевна передали в музей значительно большее количество предметов, хотя это и не было отражено в описях по целому ряду причин. Богатейшие фонды Театрального музея позволили создать галерею портретов современников династии, представить раритетные сценические костюмы, среди которых был колет великого русского трагика Василия Каратыгина. Наконец, была воссоздана изящная гримуборная актрисы Императорского театра.

Основываясь на редких изображениях исторического интерьера (живопись, фотографии), создатели экспозиции подобрали предметы обстановки середины и второй половины XIX века. Подлинная «самойловская» мебель сосредоточилась в мемориальном кабинете. В нелегкие времена тотального дефицита сотрудники музея самостоятельно раскроили и сшили оконные шторы. Салонный Бехштейн преобразил каминный зал — появилась уютная Музыкальная гостиная. Так в короткие сроки были созданы тематически насыщенная экспозиция и интерьеры, передающие атмосферу артистического салона XIX века, отчасти схожие с домом В. В. Самойлова.

28 января 1994 г. музей был торжественно открыт при содействии отеля «Невский Палас». В столь необычном соседстве заключался большой потенциал, все еще не вполне реализованный. С момента открытия многие именитые постояльцы отеля, посещавшие музей, не только с интересом рассматривали экспонаты, но и проводили здесь неформальные встречи, мастер-классы, пресс-конференции (М. С. Горбачев, С. А. Курехин, М. Стрип, Р. Файнс и другие). Несколько лет подряд музей являлся партнером международного кинофестиваля «Фести-

Мемориальный кабинет

Мемориальная гостиная

Экспозиция сценических костюмов (1990-е гг.)

Визит М. С. Горбачева (апрель 1994 г.) Рядом с Горбачевым — директор Театрального музея И. В. Евстигнеева.

Под богатой крышей хорошо живут даже музеи

Борис Мазо ДП

Выставкой работ Юрия Брусовани, концертом солистов Мариинского театра и приемом в зале «Санкт–Петербург» отметил свое двухлетие филиал Музея театрального и музыкального искусства — мемориальный Музей–квартира династии Самойловых.

Столь торжественные мероприятия в честь, мягко говоря, не слишком значительной даты стали возможными благодаря поддержке банка «Санкт–Петербург» и ближайшего соседа, под крышей которого Музей Самойловых расположен, — Гранд–отеля «Невский Палас».

Соседство с пятью звездами

Несколько лет назад, когда создавался проект реконструкции гостиницы «Балтийская» и дома №8 по Стремянной улице, одним из условий передачи здания в аренду совместному российско–австрийскому предприятию «Гермес» было восстановление квартиры Самойловых, известных актеров Александринского театра. Из 34.000 м² отеля 517 м² выделялось для музея. Создание мемориальной квартиры в комплексе с шикарным отелем поначалу восторгов у СП «Гермес» не вызывало.

ФОТО: АЛЕКСЕЙ ДАНИЧЕВ

За этим фасадом — не только самый роскошный отель Петербурга.

Причины просты: невозможность использовать помещение по своему усмотрению, лишние хлопоты с посторонними посетителями, незначительная арендная плата с учреждения культуры. Однако в ходе вынужденного совместного существования выяснилось, что музей и отель находят друг в друге достойных партнеров. Для специальных групп с помощью Музея Самойловых создавались особые программы с камерными концертами, экскурсиями. Отель «Невский Палас», предоставляющий значительные скидки на свои номера при проживании знаменитых артистов и музыкантов, поддерживал культурные инициативы сотрудников музея.

В настоящее время Музеем театрального и музыкального искусства собраны все документы, для того чтобы КУГИ освободил филиал от уплаты аренды «Гермесу».

Художественная политика

За два года в Музее Самойловых проведено 150 концертов, постоянную экспозицию посетили 26.000 человек. Для музейного филиала это — значительные цифры.

Помимо выставок, связанных с историей и сегодняшними буднями театра, в музее проводятся художественные показы живописных работ, напрямую с театром не связанных. Наиболее значительной стала персональная выставка Бориса Анисфельда, после которой дочь художника подарила музею автопортрет отца (страховочная стоимость — $10.000).

Серьезной заявкой на проведение самостоятельной художественной политики стала недавняя акция, представившая четыре персональные выставки современных петербургских художников — Глеба Богомолова, Елены Фигуриной, Владимира Духовлинова, Вячеслава Михайлова.

Художник и критика

Юрий Брусовани — потомок Самойловых по материнской линии — в свою персональную экспозицию включил живописные и графические работы последних лет. На вернисаже он подарил музею портрет «Семейная симфония», где изобразил прадеда, деда и самого себя, и прочел стихи, посвященные прадеду.

Критика высоко оценивает графику Юрия Брусовани, в частности его иллюстрации к произведениям Достоевского и Гоголя. К живописи Брусовани искусствоведы относятся не столь однозначно. Многие известные арт–критики считают живописные работы Брусовани откровенным кичем.

Автор спокойно относится и к хуле и к хвале. Он считает, что наиболее резко отторгают его творчество поклонники авангарда. По мнению Брусовани, сегодня авангард находится в очевидном тупике, будущее — за фигуративной живописью. Но и к восторгам искусствоведов, называющих его «продолжателем леонардовских традиций», Юрий Брусовани относится с иронией, предпочитая делать свое дело. Брусовани считает себя художником–трансреалистом, но взвешенно приемлет существующую реальность.

Газетная заметка 1996 г.

валь Фестивалей», конкурса М. Юдиной и других важных событий в жизни города.

В первые годы существования мемориальной квартиры одна за другой выходили газетные публикации под броскими заголовками. Заметка 1996 г. «Под богатой крышей хорошо живут даже музеи» была приурочена к выставке прямого потомка В. В. Самойлова, художника Юрия Брусовани. В ней также упоминалось о том, что музей собрал пакет документов в КУГИ (держателю 51 % акций комплекса «Невский Палас»), необходимый для освобождения от уплаты аренды «Гермесу».

Но вскоре ситуация в корне изменилась. Огромный растущий долг перед австрийским банком Creditanstalt-Bankverein (в 1989 г. Ленгорисполкомом и Внешэконом-банком был взят кредит в 130 млн. долларов) вынудил город искать инвестора. КУГИ еще в 2000 г. избавился от своего пакета акций (передан ЗАО «БАЛТОНЭКСИМконсалт»). В 2001 г. инвестор был найден. Мальтийской компании Corinthia Hotels International передавались долговые обязательства, а заодно и 90-процентная доля города в уставном капитале «Шератон Невский Палас» (наряду с КУГИ 39 % акций принадлежало фирме «Эрмитаж»). Кроме того, «Коринтия» получала два соседних здания на Невском пр. (№ 55 и № 59), бывших в аварийном состоянии. Предполагалось их расселить и реконструировать.

В 2002 г. сделка состоялась. В публикациях на соответствующую тему о музее даже не упоминалось.

Так мемориальная квартира Самойловых стала одним из арендаторов Филиала Акционерного Общества «Интернэшнл Хоутел Инвестментс (Бенелюкс) Б. В. в Санкт-Петербурге».

С момента открытия музея прошло более 25 лет. Спектр деятельности музея за это время неузнаваемо расширился. Обновляются формы работы, выставочные залы и экспозиция. Небольшой музей стал важной частью культурного пространства Санкт-Петербурга.

КАРПОВА Елена Вениаминовна
Кандидат искусствоведения,
заведующая отделом скульптуры
Государственного Русского музея

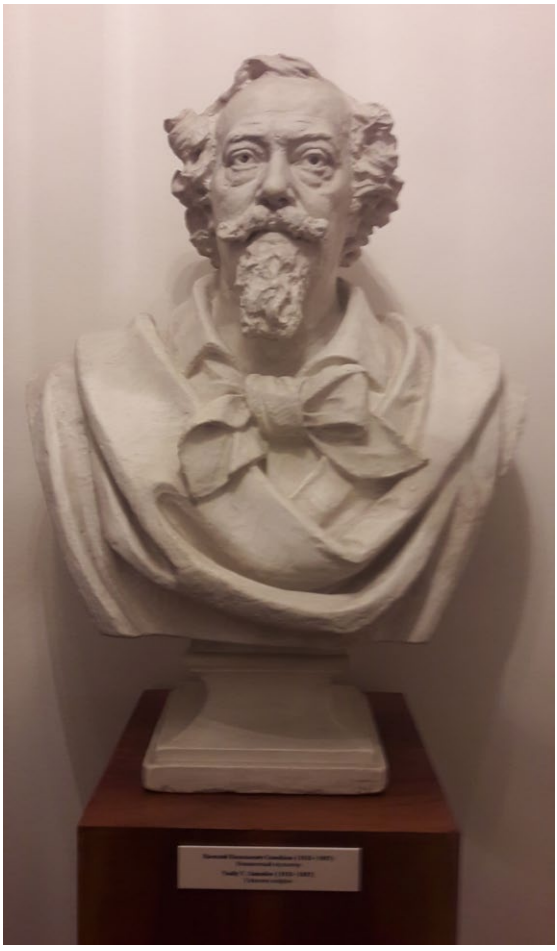
К атрибуции скульптурного портрета В. В. Самойлова

Гипсовый бюст Василия Васильевича Самойлова, экспонируемый в Мемориальном музее семьи актеров Самойловых (Стремянная ул., 8), до последнего времени считался — так было указано на этикетке — работой неизвестного скульптора второй половины XIX века[1]. Высокий уровень исполнения портрета и значимость запечатленной личности предопределили наш интерес к этой атрибуционной проблеме.

Довольно крупные размеры (86 × 60 × 42 см) и широкая монументализирующая манера лепки навели на мысль, что бюст был создан в связи с юбилеем актера. Обычно подобные скульптуры, выполненные в гипсе, возвышались на сцене в дни праздничных бенефисов, утопая в цветах; по ходу чествования на головах изображенных появлялись венки. Большинство таких бюстов знаменитых артистов, композиторов, писателей после проведения торжественных мероприятий довольно быстро разрушались, прежде всего, из-за масштабности форм и в то же время сравнительной хрупкости материала.

Из архивных и литературных источников следует, что 13 января 1913 г. в малом зале Консерватории отмечалось столетие со дня рождения Василия Васильевича, «на красиво декорированной эстраде возвышался в центре бюст В. В. Самойлова, по сторонам его портреты и большая акварель Шар-

[1] СПбГМТиМИ. ГИК 7026/175. Поступил в 1919 г. в составе коллекции В. В. Протопопова.



Л. А. Бернштам. Портрет В. В. Самойлова. 1884. Гипс. Мемориальный музей семьи актеров Самойловых.

леманя с изображением В. В. Самойлова в разных его ролях»[2]. В журнале «Весь мир» обнаружилось изображение стоявшего на сцене бюста[3], который, судя по фотографии весьма невысокого качества, отличается от рассматриваемого нами произведения.

[2] В. В. Самойлов. Чествование столетия со дня его рождения. СПб., 1913. С. 4. Оттиск этого небольшого издания представлен также в архивном деле: РГИА. Ф. 789. Оп. 13. 1913 г. Д. 71. Л. 9 об.

[3] Торжественное заседание в день столетия со дня рождения В. В. Самойлова // Весь мир. 1913. № 4. С. 13.

Если принять во внимание художественные особенности находящегося в Мемориальном музее скульптурного портрета, наиболее вероятной датой его создания следует признать 1884 г., когда театральная общественность отмечала 50-летие артистической деятельности В. В. Самойлова. К сожалению, в публикациях, посвященных этому событию, сведений о бюсте обнаружить не удалось. Оставалось исходить из стилистики пластического и образного решения портрета. Имена скульпторов, работавших в этом жанре в 80-е гг. XIX в., опираясь на традиции реализма, весьма многочисленны. Однако в данном случае необходимо было учитывать не только почти фотографическую достоверность изображения, но и его эмоциональную наполненность, внутреннюю динамику, которые явственно чувствуются в этом бюсте.

Одним из наиболее вероятных авторов нам показался Леопольд Адольфович Бернштам (1859–1939), который как раз в начале 1880-х гг., еще до своего отъезда в Италию (1884), а затем в Париж (1885), начал создавать обширнейшую портретную галерею современников, за которую во Франции его вскоре назовут «портретистом Третьей республики» и уже в 1891 г. наградят Орденом Почетного Легиона.

Имена изображенных говорили сами за себя — Александр Пушкин и Федор Достоевский, Михаил Салтыков-Щедрин и Иван Гончаров, Александр Островский и Мария Савина, Петр Чайковский, Антон Рубинштейн, Эмиль Золя, Виктор Гюго, Гюстав Флобер, Жюль Массне, Камиль Сен-Санс… и великое множество других выдающихся людей — композиторов, актеров, художников, писателей, драматургов, врачей, ученых, политиков. Каждая из его работ была отмечена абсолютным внешним сходством, острой характерностью поворота головы, взгляда, мастерски переданного выражения лица и настроения модели.

Не удивительно, что приехавший из России молодой скульптор был приглашен руководить художественной частью знаменитого музея восковых фигур Гревена. Эта должность не только принесла определенный материальный достаток, но и, как писал сам Бернштам, дала возможность «познако-

миться со всем художественным, политическим, ученым и литературным миром Парижа»[4]. Досужие обвинения в том, что он будто бы променял «чистое искусство» на художественное ремесло, скульптор решительно опровергал: «На мне лежит обязанность лишь моделировать эскизы и портреты, но отнюдь не фабриковать восковые фигуры, как это думают некоторые из моих друзей в Петербурге»[5].

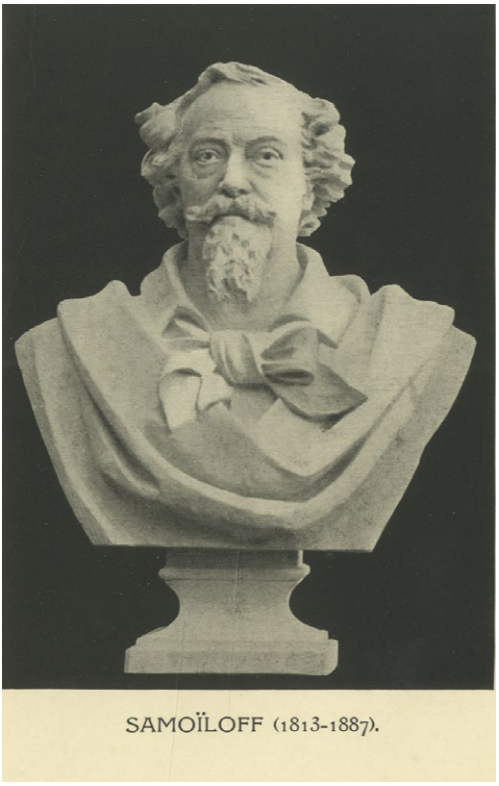
Но вернемся к бюсту Василия Самойлова. Появившуюся гипотезу об авторстве Бернштама помогли доказать, в первую очередь, прижизненные литературные источники. Так, в 1913 г. сын скульптора Серж Бернштам подготовил и издал на французском языке альбом, содержащий 250 воспроизведений гипсовых моделей, хранившихся в парижской мастерской отца. Именно среди них удалось найти прямую аналогию «нашему» бюсту, с лаконичной подписью под фотографией: «SAMOÏLOFF»[6].

Существенное значение имела весьма любопытная заметка под названием «Чествование В. В. Самойлова художниками», опубликованная в «Художественном журнале» за сентябрь 1884 г. В ней рассказывалось, что после поздравительной речи Н. Н. Каразина «тут же поднесен был юбиляру громадный альбом с рисунками художников», в их числе назывались имена Шарлеманя, Чистякова, Савицкого, К. Маковского, Клевера и других. «Обложка альбома, — говорилось далее, — сделана из крокодиловой шкуры (такие обложки теперь в моде заграницею), а заглавный лист изображает аллегорически русское искусство, в виде русской женщины, возлагающей венок на голову Самойлова, позади которого виднеются созданные им типы». Далее следовало особенно важное для нас сообщение: «Скульптор-портретист Беренштам исполнил к юбилею Самойлова бюст. На бюсте юбиляр представлен с открытой головой; шея и отчасти широкая грудь выделяются из галстука,

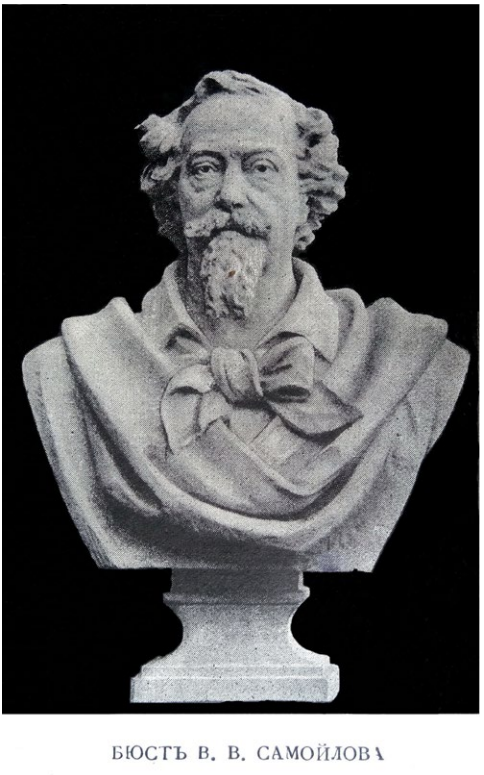
[4] Письмо датировано 14 сентября 1888 г. Цит. по: Русаков В. Русский скульптор в Париже. Л. А. Бернштам и его произведения // Новь. 1889. Т. XXVII. № 12. С. 184.

[5] Там же.

[6] Leopold Bernstamm, sa vie — son œuvre. Paris, 1913. Вкл. между с. 6–7.



Л. А. Бернштам. Портрет В. В. Самойлова (из книги Leopold Bernstamm, 1913).



Л. А. Бернштам. Портрет В. В. Самойлова (из журнала Новь, 1889).

застегнутого бантом; плечи и грудь до пояса задрапированы как бы пледом. Этот бюст поставится в фойе Александринского театра»[7]. Приведенное описание явно совпадает с экспонатом Мемориального музея семьи актеров Самойловых.

Может быть, о том же скульптурном портрете идет речь и в одном из документов многостраничного дела «О службе актера русской драматической труппы Василия Самойлова». Оно хранится в фонде Дирекции императорских театров Российского государственного исторического архива. Для нас примечательна небольшая записка директору императорских театров И. А. Всеволожскому, написанная высокопоставлен-

[7] Чествование В. В. Самойлова художниками // Художественный журнал. 1884. Сент. С. 185.

ным чиновником Н. С. Петровым 5 октября 1884 г.: «Глубокоуважаемый Иван Александрович. Спешу уведомить Вас, что постановка бюста артиста Самойлова в фойе Мариинского театра не может быть разрешаема»[8].

Немаловажное значение для окончательной идентификации бюста имела уже цитировавшаяся выше статья писателя и журналиста Сигизмунда Либровича, выступавшего под псевдонимом Виктор Русаков, которая была напечатана в 1889 г. в журнале «Новь» и называлась «Русский скульптор в Париже. Л. А. Бернштам и его произведения». В ее иллюстративный ряд был включен бюст В. В. Самойлова, тождественный исследуемому экспонату[9].

Возможность провести подобные сопоставления — большая редкость в атрибуционной работе. Не исключено, что со временем будут обнаружены дополнительные документальные сведения, касающиеся истории создания и бытования вновь выявленного произведения Леопольда Бернштама. Но уже сейчас можно констатировать, что установленное авторство бюста Василия Васильевича Самойлова, безусловно, повышает статус этого экспоната, его художественную и музейную ценность.

[8] 8 РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 6816. Л. 336.

[9] Русаков В. Русский скульптор в Париже. Л. А. Бернштам и его произведения. С. 175.

КИТАЕВ Александр Александрович
Фотограф, историк фотографии

Петербуржцы перед объективом. От фешенебельной гостиной к приюту разночинца

Общепринятой датой рождения фотографии считается 1839 г., когда в Париже было обнародовано изобретение Дагерра, подаренное французским правительством человечеству. Доступный, не сдерживаемый патентами, но еще весьма несовершенный метод, стал стремительно распространяться и совершенствоваться в разных странах — практики, теоретики, ученые вели усиленные эксперименты, и общие усилия довольно быстро привели к тому, что портрет стал первым коммерчески успешным жанром дагерротипии. Что касается самого изобретения, то возможность получать нарисованные «самим солнцем» немыслимо достоверные портреты всего сущего воспринимали чудом из чудес. В первое время безмерная скрупулезность дагерротипа в передаче тончайших деталей поражала людей, но вскоре стала раздражать — не всякий хотел видеть все подробности и изъяны своего лица. Между тем, тончайшую амальгаму на поверхности серебряной пластинки невозможно было ретушировать. Для наглядности ее можно сравнить с пыльцой на крыле бабочки — попробуйте это крыло как-то подрисовать, у вас ничего не получится. Другим недостатком дагерротипа было зеркальное перевернутое изображение, и это отчасти сдерживало его применение.

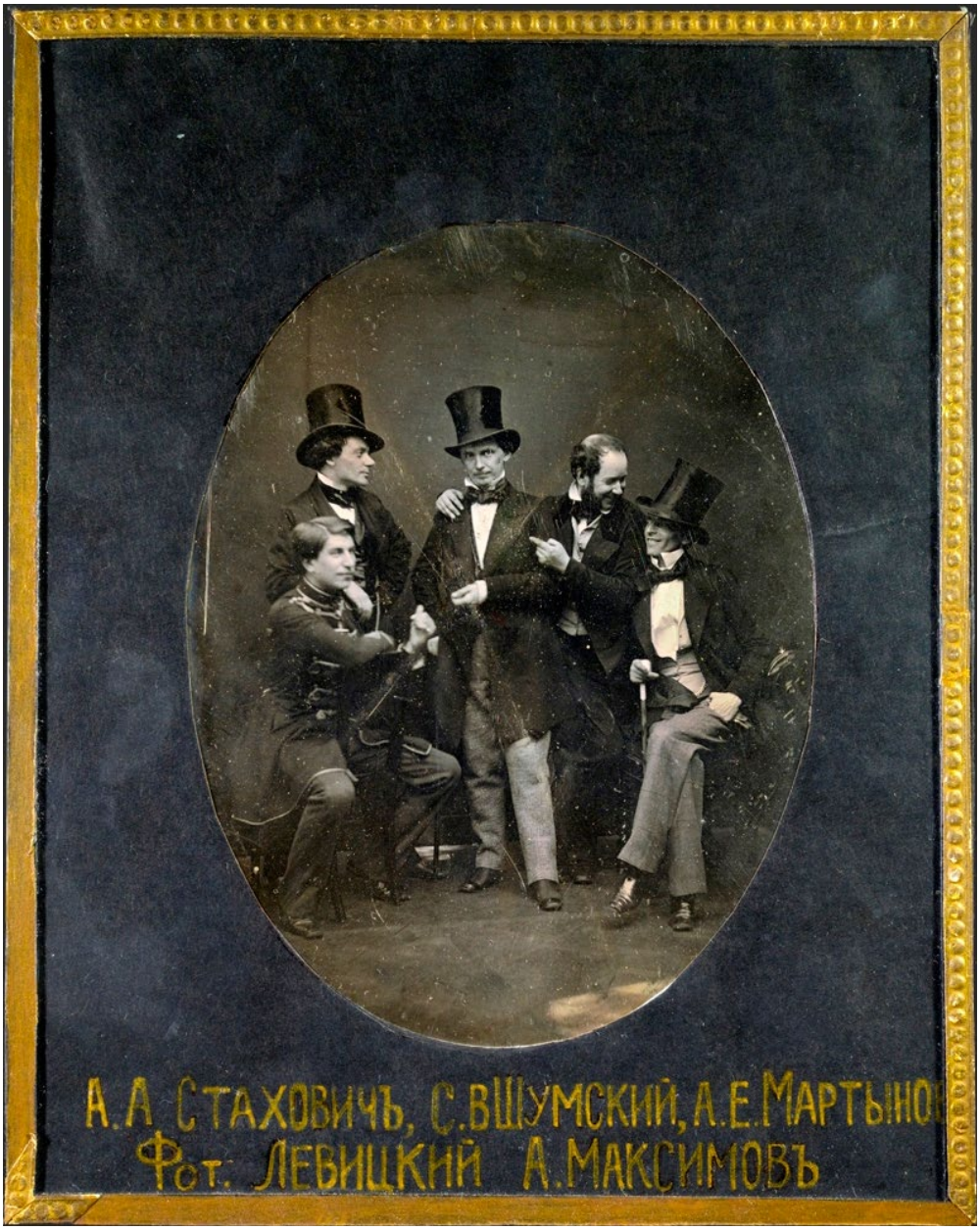
Когда мы говорим о том, что изобретение было подарено человечеству, неплохо бы вспомнить, что представляло собой цивилизованное человечество в 1839 г. Посмотрим на т. н. «цивилизованные страны» на карте: на американ-

ском континенте — европейские колонии, а в государстве США — рабство. В России — крепостное право. Германии как таковой не было — лишь разрозненные немецкие земли. Такая же картина в Италии. Греки приходили в себя от турецкого владычества. У англичан, французов, голландцев, испанцев повсюду колонии, населению которых было не до самолюбования на светописных портретах. Словом, воспользовавшееся изобретением Дагерра человечество середины XIX века, в подавляющем большинстве состояло из представителей белой расы. Да и то не всех, а лишь ее самой зажиточной части. Именно по этой причине в ранней американской фотографии мы не встретим портрет чернокожего или краснокожего невольника, равно как в России не найдем портретов крепостных славян. Если, конечно, названные персонажи не становились объектами изучения ученых и этнографов. Дополним картину следующим соображением: если на заре светописи заказчиками портретов в новомодной технологии были, прежде всего, высшие слои общества, то исполнителями таких заказов являлись, по большей части, далекие от художественного образования люди. Это обстоятельство неизбежно сказывалось на эстетике портретов: новоявленные художники не умели достойно поставить или посадить своего клиента, не знали, как расположить его руки, придать его лицу благообразное выражение и т. д. Правда, на первых порах особого художества от фотографического портрета никто и не ожидал. Ситуацию усугубляло довольно продолжительное время экспонирования светочувствительной пластинки, вынуждавшее клиента «застыть и не дышать». Именно по этой причине в ранней светописи крайне редко можно увидеть улыбку.

В столице Российской империи первыми решились открыть для публики светописное заведение два живших на берегах Невы француза — литограф Давиньон и его партнер Фоконье. Это произошло в ноябре 1841 г. Журнал «Маяк» в первой книжке 1842 г. сообщал петербуржцам: «В Никольской улице, близ Большого театра, в доме Гюбеня есть палисадник, в котором устроена беседка; и здесь-то, благодаря солнцу и изобретательности Дагерра, совершаются чудеса. В ясный, и даже

в сумрачный день, стоит присесть на две минуты против дагерровой дощечки, и — портрет готов. Требуется только окончательная отделка химическим способом, и на другой же день можно получить свой портрет, совершенно готовый, и в рамке за стеклом. Все это стоит 25 руб. ассигнациями». В первые годы светописи, мягко говоря, не отличавшиеся изяществом «дагерротипные рисунки» оформляли в традициях портретной миниатюры в специальные, подчас очень дорогие рамки. В них иногда вкладывали различные памятные предметы. Например, встречаются вмонтированные в футляры с портретами детей прядки волос или молочные зубики, а у именитых взрослых персонажей — перстни.

Несмотря на то что в 1839 г. французские патриоты, включив на заседании Академии «административный ресурс», закрепили приоритет в открытии светописи за своей нацией, методика Дагерра не решала важнейшей насущной задачи — возможности получения со светописного изображения тиража. Дагерротип рождался и жил в одном единственном экземпляре. Эту проблему успешно решил способ британца Тальбота, не сумевшего в 1839 г. отстоять свое первенство в изобретении светописи. А ведь именно его метод, как показала история, имел перспективу дальнейшего совершенствования и повсеместного применения. Светописные рисунки Тальбота изготовлялись на светочувствительной бумаге, при этом первоначальное изображение предметов получалось с обратными тенями и светами: света передавались темными, а тени светлыми. Сложив этот первоснимок с другим листом бумаги и вновь подвергнув эту пару действию света, получали верный по рисунку и тональным отношениям оттиск. Так родились понятия «негатив» и «позитив». Получив в результате одного сеанса негатив, по двухступенчатому методу Тальбота можно было напечатать сколь угодно много копий в отсутствие клиента. В первое время калотипы, как назвал свои фотографии сам изобретатель, или тальботипы, как их называли его благодарные последователи, тоже не лишены были недостатков. Фактура негативной бумаги не передавала с достаточной четкостью детали позитивного изображения, поэ-



С. Левицкий. Портрет А. А. Стаховича, С. В. Шумского, А. Е. Мартынова, С. Л. Левицкого и А. М. Мясникова. Нач. 1850-х. Дагерротип.

тому фотографам приходилось прибегать к помощи опытных художников-рисовальщиков.

В Петербурге уже в 1847 году первыми начали изготавливать портреты по двухступенчатому способу Тальбота Карл Даутендей и Йозеф Венингер. Правда, еще лет десять дагерротип продолжал пользовался спросом. К примеру, будущий патриарх отечественной светописи С. Л. Левицкий открыл свое дагерротипное заведение в столице лишь в 1850 г., и его ателье не страдало от отсутствия клиентов. Но в 1850-е гг. песенка дагерротипа была уже спета. К тому же, время показало, что столь чудесное изобретение Дагерра быстро угасает и утрачивает изображение под воздействием атмосферы. Чтобы сохранить дорогие сердцу портреты, их приходилось реставрировать или переносить пересъемкой на другие, более стойкие фотоматериалы, которые не замедлили явиться.

С начала 1850-х на смену бумажному негативу пришли стеклянные пластинки, и новая прогрессивная технология буквально за несколько лет отменила все предыдущие способы создания светописных портретов. Прозрачные пластинки, политые слоем светочувствительного коллодиона, давали изумительно четкое, хорошо проработанное изображение с широкой градацией в тенях и светах. Однако фотографировать на такие пластинки было непросто: приготовлять их надо было непосредственно перед съемкой и быстро экспонировать, пока слой коллодия не затвердел и не утратил светочувствительность. После чего тотчас проявлять и закреплять полученное негативное изображение. Вот почему этот способ назвали мокроколлодионным.

Один из примеров портрета по мокроколлодионной технологии с ручной доработкой изображения — портрет В. В. Самойлова, хозяина квартиры, в которой сейчас располагается Музей актеров Самойловых.

Мокрый коллодий породил еще две техники изготовления портретов: амбротип и ферротип (тинтип). Амбротип представлял собой удешевленную версию дагерротипа: изображение получали не на металлической «дощечке», а на стеклянной мокроколлодионной пластинке. Для получения ферротипов

Портрет В. В. Самойлова

светочувствительный коллодий наливали на оловинированную металлическую пластинку. В обоих случаях получался один единственный портрет с довольно грубым, но дешевым изображением. Обе эти техники активно использовались американскими фотографами, но в России и вообще в Европе большого распространения не получили.

В эпоху мокрого коллодия, отвечая возникшему ажиотажному спросу на портреты, начало стремительно расти число профессиональных стационарных фотографических заведений. Это обстоятельство стимулировало создание индустрии по производству фотографических материалов и аксессуаров. Множество пока еще полукустарных мастерских предлагали фотографам химию и специальную бумагу, рисованные задники и головодержатели, всевозможные бутафорские колон-

ны, столики, специальные кресла и т. д. Синхронно с ростом числа заказчиков и портретистов росла конкуренция, которая неизбежно вела к удешевлению стоимости услуг, что, в свою очередь, подстегивало спрос, привлекая в фотоателье все более широкие слои населения.

Влажная стеклянная пластинка была крайне уязвима, требовала величайшей аккуратности в работе, но даже опытные фотографы не могли гарантированно получить совсем не требующий ретуши негатив. Поэтому для ранней мокроколлодионной технологии характерно привлечение фотографами умелых рисовальщиков для окончательной отделки портретов. В этом смысле в Петербурге сложилась уникальная ситуация — здесь находилась Императорская Академия художеств, студенты которой охотно подрабатывали в фотографических заведениях. В то же время, многие из выпускников Академии, усмотрев падение спроса на живописный портрет, «меняли масло на коллодий» и становились фотографами, поскольку бурно растущий рынок светописи обещал довольно быстрое обогащение. Фотографы и нанятые ими художники не только исправляли механические дефекты исходного негатива, но и активно занимались отделкой позитивов, подправляя черты лица, расставляя акценты на деталях одежды или интерьера, а подчас полностью раскрашивали исходный отпечаток акварельными красками. Таким образом, уровень исполнения портретов в столице был чрезвычайно высок, а конкуренция беспощадна. В скобках заметим, что и по сию пору в фондах многих отечественных музеев раскрашенные фотографии хранятся в качестве акварельных портретов.

Настоящий переворот в практике фотографического дела произвело еще одно изобретение. Его сделал в 1854 г. француз Диздери, запатентовавший камеру с 4 объективами, позволявшую быстро изготовить до восьми дешевых портретов в формате традиционной визитной карточки. Историки считают, что с этого момента началась индустриализация фотодела. Однако мода на светописные визитные карточки пришла не сразу — лишь к рубежу 1850–60-х гг. человечество распробовало и полюбило новый формат. Именно в это время принялась

мода на семейный альбом. Столичная газета «Северная пчела» в августе 1860 г. устами своего московского корреспондента рассказала читателям следующее: «Большого света, вообще говоря, теперь нет в Москве… Но в тех его представителях, которые, составляя исключение, видимы в Москве и ее окрестностях, я диагностировал новую заразительную болезнь, не имеющую, впрочем, ничего общего ни с холерой, ни с сибирской язвой. Я назову ее альбомоманией. Приметы: человек, мужчина или женщина, все равно, приобретает значительное количество рамок из картонной бумаги, переплетенных в вонючую красную кожу, вытесненную квадратиками. В эти рамки вклеиваются нынешние визитные карточки, фотографически обезображивающие человека во весь рост. Переплет имеет стальную застежку. Целое свидетельствует о положительном безвкусии и распространяет далеко запах чемодана, седла или сапога. Зараза распространяется быстро. Средств против альбомомании еще не придумано: один муж попробовал было применить средство героическое: будучи человеком со вкусом и пристрастным к ароматам, он сжег альбом жены, но жена приобрела другой и плачется на судьбу, что она соединена на всю жизнь с варваром. Альбомомания просто ни на что не похожа!». Надо сказать, домашние альбомы не явились каким-то совершенно новым предметом в интерьере дворянских домов — под новую реальность предприниматели умело адаптировали давно сложившуюся традицию.

С упрощением фотографических процессов шло удешевление фотографических услуг, что не могло не сказываться на распространении картомании — так назвали это явление историки — сверху вниз. Потребность к созданию фамильной иконографии спускалась от высших социальных слоев общества к менее имущим группам населения. Сначала — до многочисленного отряда разночинцев, а к концу XIX века, когда фотографический портрет перестал быть роскошью, и до широчайших масс городских и сельских обывателей. Помимо вовлеченности народонаселения в почти обязательный обряд посещения фотографических заведений, мощнейшим драйвером стремительного становления успешного предпри-

А. Э. Диздери. Портрет русской балерины М. С. Суровщиковой-Петипа. 1862. Париж. Отпечаток из коллекции Джорджа Истмана, США.

нимательства в области портретной фотографии являлась мода на создание домашних пантеонов знаменитых современников. Уже в 1861 г. обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей» поделился с читателями своим наблюдением: «В магазине г. Беггрова (хотя все это есть, вероятно, и в других эстампных магазинах) мы видели множество карточек-портретов всевозможных знаменитостей. Мужи науки и актеры, литераторы и танцовщицы, люди государственные и акробаты — все поставлены на карту и стасованы в одну колоду. Карточки эти, особенно некоторые, расходятся быстро. И это весьма понятно. Альбомы с карточками, о которых мы однажды говорили, входят больше и больше в употребление, и при этом характер нашего времени высказывается вполне в этих

настольных портретных галереях. Наряду с мирной физиономией какого-нибудь дедушки здесь встречается воинственная фигура Гарибальди, и вслед за добродушнейшей физиономией бабушки следует умное лицо графа Кавура. Мы теперь живем не только нашими домашними интересами, мы сочувствуем и не сочувствуем разным событиям государственным, у нас есть симпатия и антипатия к людям, которых мы никогда не видали, но которые действуют на публичных аренах».

Один из таких ранних альбомов с портретами знаменитостей находится в музее-квартире семьи Самойловых — это личный альбом знаменитой балерины труппы Императорских театров М. Н. Муравьевой.

Таким образом, помимо портретов домочадцев, заказываемых обычно дюжинами, существенную прибыль приносили светописцам портреты публичных людей, поступавшие в продажу огромными тиражами в сотни и тысячи экземпляров. Как говаривал наш знаменитый художник Иван Крамской, «царский портрет — всегда кредитный билет». В объявлениях о продаже фотографических заведений повышающим его стоимость фактором служил не только адрес на бойком месте, но и дополнительный бонус в виде архива негативов, способных принести новому владельцу существенную прибыль. В Петербурге самые «золотые», прибыльные места располагались на Невском проспекте от Дворцовой площади до Фонтанки и на прилегающих к нему улицах: Большой и Малой Морской, Большой и Малой Конюшенной, Большой и Малой Садовой. Здесь находились заведения самых популярных фотографов. У входа в каждое ателье красовалась витрина с образцами портретной продукции, и по свидетельствам современников главная улица столицы представляла собой сплошную выставку фотографий.

С 1850-х гг. ведущие места в российской иерархии фотографов-портретистов занимали Иван Федорович Александровский, Генрих Деньер, Карл Бергамаско и Сергей Львович Левицкий. Именно они обслуживали практически весь истеблишмент Российской империи. Свой первоначальный «Кабинет фотографических портретов» Александровский открыл

Альбом М. Н. Муравьевой.

в январе 1853 г. на втором этаже дома купца Паскова-Шарапова на углу Невского проспекта и Большой Садовой улицы. В следующем году Александровский был признан Императорской Академией художеств неклассным художником, а в 1859 г. — первым в России — получил высочайшее дозволение именоваться «Фотографом Его Императорского Величества» с правом размещения на своей продукции государственного герба. В это время его фирма размещалась уже по новому адресу в обширном и превосходно оснащенном помещении на Невском проспекте в доме Петропавловской церкви (Невский, 24). Вторым императорским фотографом стал Генрих Деньер. В 1850 г. вольноприходящий ученик Императорской Академии художеств по классу исторической живописи отказался от карьеры художника-классициста и открыл в здании Пассажа «Дагерротипное заведение художника Деньера». После изобретения светописи монополия живописцев на изображение человека пала, что не могло не вызывать в академической среде естественного раздражения. Тогда Деньер, как писал очевидец,

«признанный товарищами и знатоками дела талантливым, многообещающим художником, круто и решительно восстал против господствующего между ними убеждения; он как будто отшатнулся от той среды, к которой принадлежал по своему прошлому, и примкнул к кругу, на который товарищи его презрительно смотрели свысока». Несмотря на недоброжелательство учителей и однокашников заведение Деньера в короткие сроки приобрело признание рафинированной петербургской публики, а увеличившаяся практика потребовала переезда в более удобное для обслуживания многочисленных посетителей помещение. С 1854 г. «Фотография художника Деньера» обосновалась на Невском проспекте у Казанского моста, «в доме наследника Глазунова». В опубликованной в том же году в «Санкт-Петербургских Ведомостях» обширной статье о новой мастерской Деньера популярность снятых им портретов объяснялась следующими основаниями: «Фотография при содействии живописи может произвести изумительные вещи. Г. Деньер — первый русский художник, посвятивший себя фотографии; это первый опыт соединения двух искусств, и опыт, увенчавшийся самым блистательным успехом. Фотограф-художник обладает вдвое большими средствами: как художник он знает, что должно требовать от всякого рисунка, а как фотограф знает, чего можно требовать от камер-обскуры; ясно, что он скорее всякого другого сумеет найти предел совершенства, возможного для фотографического искусства».

Молодое искусство фотографии, вовлекая представителей самых разных социальных групп в сферу предпринимательства, пробуждало втуне дремавшие таланты и обещало немалые дивиденды. За примерами далеко ходить не надо — путь, пройденный в Петербурге молодым мигрантом Карлом Бергамаско от театрального хориста до официального фотографа императорского двора огромного Российского государства, вполне красноречив. В 1848 г. восемнадцатилетний сардинский подданный Карл Бергамаско начал служить Мельпомене хористом во французской труппе Дирекции Императорских театров, то есть на самой низшей социальной ступени этого государственного учреждения. Вскоре артист увлекся свето-

писью и даже принимал заказы на изготовление портретов. Некоторое время фигура скорее фотолюбителя, чем профессионала, Карла Бергамаско оставалась за кулисами петербургской фотографической сцены, однако 1858 г. оказался переломным в судьбе хориста и фотографа Бергамаско: совет Академии художеств присвоил ему звание «неклассного художника», и хорист уволился со службы в театре. В конце следующего года городскими властями было удовлетворено ходатайство Бергамаско «об открытии фотографии на чердаке дома купца Лансберга» на Невском проспекте, в 1860 г. хлопоты по обустройству ателье были окончены, и бывший хорист вновь стал служить Мельпомене, правда, теперь уже в другом амплуа. В 1863 г. Бергамаско обратился в Дирекцию Императорских театров с просьбой предоставить ему как постоянному специальному фотографу звание фотографа Дирекции Императорских театров с правом иметь изображение лиры на его вывеске. Прошение было удовлетворено без проволочек, и студия Бергамаско превратилась в своего рода малую сцену, где артисты охотно надевали свои сценические маски и играли мизансцены для одного единственного зрителя с тем, чтобы сохранить зримую память об аплодисментах и овациях тысячам поклонников театра. С этого времени и почти до конца XIX века дом № 12 на солнечной, самой людной стороне Невского проспекта был местом притяжения сначала всех русских и зарубежных артистов большой сцены, затем многих отечественных и европейских венценосных особ, а вслед за ними бесконечной череды представителей российского бомонда.

Еще одним сверхпопулярным «фотографом высшего света» был Сергей Львович Левицкий. Отставной коллежский секретарь Левицкий вступил на профессиональную фотографическую стезю, как уже упоминалось, в 1850 г. Его дагерротипное заведение на Невском проспекте возле Казанского моста пользовалось большим успехом в рядах, как говорят сейчас, «творческой интеллигенции». С воцарением Александра II Россия вступила в эпоху государственных реформ, открывших, в числе прочего, возможности для многих состоятельных россиян путешествовать за рубежом. Современники отмечали:

К. Бергамаско. Вера Лядова в роли Елены в спектакле «Прекрасная Елена». 1858.

К. Бергамаско. Портрет балерины Екатерины Числовой. 1865.

«Париж буквально наводнен русскими». Вслед за своими клиентами в 1859 г. отправился в Париж и Левицкий. Во французской столице русский фотограф сделал блестящую карьеру, венцом которой стала съемка в Фонтенбло императора Наполеона III с семейством с последующим получением звания «Фотографа Его Императорского Величества». Затем в 1865 г. в Ницце Левицкий был удостоен чести изготовить портрет Императрицы Марии Александровны, которая мягко посоветовала русскому дворянину вернуться на родину. После возвращения в Петербург, работая в своей новой мастерской на набережной Мойки, в доме № 30, Левицкий занимался преимущественно обслуживанием представителей высших эшелонов власти. Спустя 11 лет усердных трудов, в 1877 г., фирме было даровано звание «фотографы Их Императорских Величеств Левицкий и сын»».

Как уже отмечалось, в середине XIX века далеко не все слои российского общества были в состоянии или имели

потребность пользоваться услугами фотографических заведений. Развитие железных дорог стимулировало популяризацию туризма, а желание путешественников привезти из дальних стран компактный сувенир побудило некоторых светописцев заниматься не только фотографированием достопримечательностей того или иного уголка земли, но и приступить к съемкам портретов с характерных аборигенов. В Петербурге в это новаторское дело активно включился еще один выпускник Академии художеств Вильям Каррик, а его скромное ателье в самом центре столицы, на Малой Морской улице, стало самой настоящей творческой лабораторией для создания коллекции фотографий типичных представителей низших слоев российского общества. Созданная Карриком на протяжении 1860–70-х гг. колоссальная коллекция «Петербургских типов», а вслед за ней «Сельских типов» Петербургской и прилегающих к ней губерний, неизменно получали высокие оценки экспертов и развозились туристами по всему цивилизованному миру. В опубликованной в 1870 г. в британском журнале Good Words статье славист В. Ролстон (W. R. S. Ralston) писал: «Для никогда не бывавших в России людей подборка этих фотографий дает прекрасную возможность составить верное представление о жизни русских крестьян, занятых своими обычными повседневными занятиями». И добавлял, что фотографии Каррика «стоят целой библиотеки обычных путеводителей».

В разгар картомании большой популярностью в широких кругах разночинной публики пользовались ателье А. Лоренса, А. Шпаковского, И. Робильяра и других первостепенных фотографов. Со временем многие новооткрывшиеся ателье переставали носить имя не только фотографа, но и владельца заведения, и получали топонимические названия, такие как «Английская фотография», «Дрезденская», «Вознесенская» и т. п. Некоторые же сохраняли имя владельца, управлявшего целой сетью заведений, разбросанных по разным районам города. В этих случаях имя самого исполнителя портрета оставалось безвестным.

На протяжении всей второй половины XIX века шла непрерывная модернизация оснащения фотостудий, облегчая как

саму технику получения светописного портрета, так и улучшая потребительские свойства фотографической продукции. Внедрялись в практику новые фотоматериалы, более мобильные камеры, высококачественные объективы, «моментальные затворы», вводились в обиход новые жанры, форматы отпечатков, виды альбомов и т. д. Словом, технический прогресс предоставлял фотографам все большую свободу для творчества и обеспечивал возможность выполнить любой каприз клиента. На столичной фотографической сцене шла естественная смена поколений, новые мастера вытесняли пионеров светописи и продолжали эстафету запечатления петербуржцев. Однако рассказ о фотографах следующего поколения не входит в очерченные темой настоящей статьи временные рамки.

КОКОВИНА Екатерина Николаевна
Аспирант кафедры Истории русского искусства
Института истории СПбГУ

Балетный костюм эпохи «Русских сезонов» в мировых коллекциях и экспозициях

Коллекционирование костюма в музеях мира имеет свою давнюю историю, предметы одежды преодолели долгий путь к признанию за ними статуса произведения искусства в профессиональном сообществе. Целенаправленное собирательство традиционного костюма различных народов и одежды исторических личностей началось примерно со второй половины XIX века. На сегодняшний день в мире насчитывается около 300 профильных музеев костюма и моды[1].

В нашей стране коллекции костюма хранят исторические, художественные, мемориальные и другие музеи, при этом предметы гардероба чаще всего являются дополнением к основной коллекции. В этом случае в первую очередь важна не художественная, а мемориальная ценность объекта.

Костюмы «Русских сезонов», определившие лицо европейской визуальной культуры XX в., имеют свою выставочную традицию. Великий импресарио С. П. Дягилев начал свое триумфальное шествие с демонстрации русского изобразительного искусства в Париже, Берлине, Монте-Карло, Венеции в 1906–1907 гг.

Как любое произведение искусства, костюмы труппы С. Дягилева имеют свои художественные особенности. Стоит упомянуть, что Русский балет в Европе существовал в рамках принципа «синтеза искусств» или Gesamtkunstwerk, сложившегося в кругу художников объединения «Мир искусства».

[1] Демиденко Ю. Б. Костюм в музее // Теория моды: одежда, тело, культура. 2009. № 11. С. 179–188.

Художник, не скованный задачами оформительства, стал полноправным партнером балетмейстера. Зачастую хореографические открытия М. Фокина и В. Нижинского рождались под воздействием идей А. Бенуа, Л. Бакста, Н. Рериха и опирались на принципы изобразительного искусства[2].

Помимо прочего, «Русские сезоны» ознаменовали собой начало новой эпохи в развитии мировой моды. Русское влияние проявилось в создании модными домами «Шанель», «Поль Пуаре» и других стиля *«а-ля рюс»*. Для моделей того времени характерны отделка мехом, вышитые рукава, высокие сапоги и кокошники. Русские эмигранты первой волны активно открывали свои дома моды, где изготавливались шали, кружево, бижутерия[3].

Кроме того, труппа С. Дягилева ввела в моду смелые сочетания цветов, тюрбаны и эгреты, веера и зонтики — все то, что мы называем «экзотика» и «ориентализм». Особое признание публики завоевали работы Л. Бакста, который развил теорию цвета, чтобы воздействовать на чувства и эмоции зрителя[4]. Так русский балет стал своеобразным посредником в диалоге культур Востока и Запада. Причем Россия была одновременно и тем, и другим, хотя большинство европейцев считали Россию частью Востока. Под влиянием театрального происходит трансформация светского костюма. Крой одежды становится простым и удобным, женщины избавляются от корсета, мужчины меняют цилиндр на котелок.

Русский балет 1909–1929 гг., даже функционируя в экстремальных условиях эмиграции, достиг пика в своем развитии, став центром притяжения новых идей, поскольку все составляющие спектакля были представлены признанными лидерами во взаимосвязанной работе. Все эти факторы сделали костюм эпохи «Русских сезонов» лакомым кусочком для

[2] Брайловская М. А. Русский балет в контексте традиции синтеза искусств: на примере первой послеоктябрьской эмиграционной волны. Автореф. диссертации. Ярославль, 2006. 24 с.

[3] Худякова Е. В. «Русские сезоны»: фактор развития французского костюма в 1920-е гг. // Вопросы всеобщей истории. 2013. С. 116–122.

[4] Хорошилова О. А. Сценическое творчество Льва Бакста и ориентальная мода XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. С. 271–273.

музейных экспозиций и частных коллекционеров по всему миру.

В 1978 г. в Институте костюма музея Метрополитен прошла выставка, приуроченная к юбилею одного из самых значительных культурных явлений XX в.: «Дягилев: Костюмы и декорации к постановкам “Русского балета”». В крупнейшем американском музее были представлены занавес и костюмы Н. Гончаровой к балету «Золотой петушок», костюмы Л. Бакста к спектаклям «Спящая принцесса», «Шехеразада», «Голубой Бог», «Саломея», «Нарцисс», «Дафнис и Хлоя», а также «Песня соловья» А. Матисса и «Клеопатра» С. Делоне.

В новом столетии по всему миру состоялся целый ряд разнообразных выставочных проектов, посвященных Дягилевским сезонам. В 2003 г. в Художественном музее Балтимора демонстрировались костюмы Н. Рериха к «Весне священной». В 2008 г. в парижском выставочном зале «Шарпантье» разместилась экспозиция, организованная аукционным домом Sotheby’s, после чего некоторые предметы, в числе которых сценические костюмы, редкие фотографии, личные письма С. Дягилева были проданы с аукциона в Лондоне.

В юбилейном для «Русских сезонов» 2009 г. произошел настоящий выставочный бум: во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства демонстрировались костюмы из собрания Ольги и Айвора Мазур, в Новом национальном музее Монако стараниями Третьяковской галереи совместно с московским фондом культуры «Екатерина» проходил проект «Удиви меня!», который переехал в Москву под названием «Видение танца». Здесь можно было увидеть костюмы к «Русским сказкам» в оформлении М. Ларионова из собрания ГТГ и раскрашенные им же вручную костюмы к балету «Шут» из Музея танца в Стокгольме, а также работы, выполненные по эскизам Н. Гончаровой из собрания Нового национального музея Монако и архивов Оперы Монте-Карло.

В 2010 г. Музей Виктории и Альберта экспонировал свою богатейшую коллекцию костюмов и декораций к постановкам Русского балета, в числе прочего занавес в десять квадратных метров, исполненный по эскизу Пикассо, и костюмы

Коко Шанель к балету «Голубой экспресс». Сам Пикассо создал костюмы из картона к балету «Парад» на стихи Жана Кокто и музыку Эрика Сати. Кроме того, были показаны костюмы Н. Рериха к балету «Весна священная» И. Стравинского, личные вещи С. П. Дягилева и несколько моделей из коллекций вдохновленного русским балетом Ива Сен-Лорана. В этом же году Национальная галерея Австралии продемонстрировала публике костюмы к балету «Шут» М. Ларионова, «Садко» Н. Гончаровой, «Голубой Бог» Л. Бакста.

Благодаря пресс-релизам, рецензиям и каталогам выставок удалось установить примерную географию распространения дягилевского наследия по мировым собраниям. Что касается Петербургских музеев, АРБ им. А. Я. Вагановой посчастливилось обладать костюмом Вацлава Нижинского к балету «Видение Розы», выполненным по эскизу Л. Бакста. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства хранит костюмы авторства А. Бенуа к первой петербургской постановке балета «Павильон Армиды» 1907 г., а также костюм Михаила Фокина к спектаклю «Карнавал» работы Л. Бакста.

В театральном музее бытует легенда о том, как во время очередных гастролей Мариинского театра в Америке сын Михаила Фокина передал в дар музею сундук отца вместе с некоторыми костюмами. Среди них был костюм, созданный по эскизу Л. Бакста к балету «Египетские ночи», который в Европе был представлен под названием «Клеопатра». Сам сундук сейчас представлен в экспозиции Музея-квартиры семьи актеров Самойловых.

Более поздние работы Л. Бакста были куплены на аукционе Sotheby’s и подарены Музею театрального и музыкального искусства. Это костюмы к возобновленным в 30-е годы силами труппы преемника С. П. Дягилева В. Г. Воскресенского, известного как Полковник де Базиль (*Colonel de Basil*), балетам «Дафнис и Хлоя» и «Шехеразада».

После смерти С. П. Дягилева самые инициативные артисты труппы организовали собственные танцевальные компании, став родоначальниками национальных балетных

школ, распространивших русскую традицию по всему миру. Подобным предприятиям не всегда сопутствовала удача, в частности, финансовые трудности вынудили С. Лифаря еще в 1933 г. продать часть костюмов, а в 1975 г. на аукционе Sotheby's была распродана часть хранившегося у него архива Дягилева.

В 1968–1969 гг. в Лондоне вдова полковника де Базиля Ольга Морозова продала костюмы «Русского балета», хранившиеся у нее в парижском предместье. Аукционный дом Sotheby's привлек к участию в торгах как представителей крупнейших музеев, так и частных коллекционеров.

Следующие важные аукционы состоялись в 1973 и 1995 гг., тогда была продана коллекция Джорджа Ховарда, собранная им во многом благодаря приобретениям, сделанным на торгах Sotheby's 1968–1969 гг.[5] Среди покупателей — Национальная галерея Австралии, пополнившая свою коллекцию костюмами к балету «Шут» авторства М. Ларионова; «Золотой петушок», «Садко» Н. Гончаровой; «Голубой Бог» Л. Бакста; «Волшебная лавка» А. Дерена; «Песня соловья» А. Матисса, и американский музей Уодсворт Атенеум, который приобрел костюмы к балету «Весна священная» работы Н. Рериха, «Спящая принцесса» Л. Бакста и «Ромео и Джульетта» Х. Миро.

В разгар театральных торгов имена Льва Бакста, Александра Бенуа, Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова чаще звучали на Западе, чем на родине. В результате в настоящий момент самыми значительными собраниями костюмов эпохи «Русских сезонов» помимо Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства обладают в основном зарубежные институции, такие как Музей Виктории и Альберта, Уодсворт Атенеум и Национальная галерея Австралии, среди частных коллекционеров выделяются Ольга и Айвор Мазур.

В одной из рецензий к юбилею дягилевской труппы прозвучала фраза: «В 1909 году они явили миру не просто русское искусство, а искусство, которого в России никогда не существо-

[5] Дмитриева Д. Дягилев как бренд // OpenSpace.ru. URL: http://os.colta.ru/art_times/collections/details/13611/ (Дата обращения: 11.08.2019).

вало»[6]. Сегодня идет речь лишь о возвращении материальных свидетельств этого феномена в отечественные собрания, что само по себе представляется крайне трудной задачей.

[6] Сидельникова М. Танцы на стенах // Власть. № 43 (846). URL: https://www.kommersant.ru/doc/1260765/ (Дата обращения: 11.08.2019).

КРЮЧЕК Елена Романовна
Лектор-музыковед Мемориального музея семьи актеров Самойловых

«Родословное древо Самойловых»: персоны и персонажи

Театральный музей Санкт-Петербурга хранит множество юбилейных адресов, поднесенных знаменитым артистам по разным случаям. В экспозиции Музея Самойловых представлены, например, акварель А. и И. Шарлеманей «В память тридцатилетнего служения драматическому искусству» В. В. Самойлова, или «Адрес, преподнесенный П. В. Самойлову в день 40-летия сценической деятельности» в 1928 г. от Коммунальной лечебницы № 2.

«Родословное древо семьи Самойловых», выполненное А. Н. Бенуа — это, по сути, еще один адрес, связанный с двойным юбилеем: в 1923 г. исполнялось 120 лет актерской династии Самойловых и 35 лет творческой деятельности одного из младших представителей семьи — Павла Васильевича.

В силу специфики содержания (генеалогическое древо) главными «персонами»[1] акварели стали 13 представителей 3-х поколений артистического рода — от Василия Михайловича Самойлова и Софьи Васильевны Черниковой-Самойловой до самого Павла и его кузины Веры Аркадьевны Мичуриной-Самойловой (простим художнику некоторые неточности: например, Петр Васильевич назван певцом, а Софья Черникова-Самойлова — артисткой балета, видимо, смешавшись в представлении Бенуа с первой женой Василия Васильевича, тоже Софией, Дранше).

[1] Согласно К. Г. Юнгу, персона — социальная роль, которую индивид играет в соответствии с требованиями, обращенными к нему со стороны окружающих; публичное лицо человека, воспринимаемое обществом.

А. Н. Бенуа. Родословное древо Самойловых. Акварель, 1923.

Традиционная же форма юбилейного адреса — с обязательными автографами дарителей — обусловила появление специального поля в виде открытки-вкладыша. Группа «персонажей»[2], которая здесь выходит на авансцену — деятели ГАТЕДРа, засвидетельствовавшие уважение к старейшей артистической семье. Причем некоторые из них имели самое прямое отношение к празднованию двойного юбилея, и, как следствие, к появлению такого своеобразного адреса.

Собственно, инициатором торжеств по случаю 120-летия династии Самойловых был сам Павел Васильевич Самойлов (интересно, что его подпись также есть среди других). Отметим, что 1923 г. был юбилейным и для самого актера — он предполагал отметить 35-летие «творческого служения».

30 мая 1922 г. он пишет Управляющему Государственными Академическими театрами Ивану Васильевичу Экскузовичу: «В наступающем театральном сезоне исполняется сто двадцатилетие со дня беспрерывной артистической деятельности семьи Самойловых на сценах б. Императорских театров в Петрограде. Начало служения идет от родоначальника семьи оперного певца Василия Михайловича Самойлова, дебютировавшего… 3 авг. 1803 г. <…> Напоминая об этом исключительном историческом факте служения и о художественных трудах, внесенных семьей в житницу родного искусства, я смею надеяться, что Управление Гос. Акад. театров, художественный состав драматических и оперных артистов… в собрании своей комиссии не откажет почтить память служения своим вниманием и выработать программу и дату юбилейного дня»[3].

Это письмо стало первым в ряду сохранившихся в фонде Павла Самойлова (в Театральном музее) документов, связанных с юбилейной датой династии Самойловых.

Однако на тот момент в администрации театра идея понимания не нашла. Уже на следующий день Юрий Михайлович Юрьев, заведующий художественной частью, докладывает

---

[2] Под персонажем иногда понимается второстепенное лицо. В этом смысле термин «персонаж» соотносится с суженным значением термина «герой» — центральным лицом или одним из центральных лиц произведения.

[3] ОРУ 4804. КВП 7798/2.

Экскузовичу[4], что «цифра 120 лет не является юбилейной и, кроме того… отметить подобный юбилей было бы уместно соответствующим заседанием какого-либо ученого учреждения — в данном случае, Музея Академических Театров… Не отрицая больших заслуг семьи Самойловых перед русским театром, устройство юбилея в стенах Александринского театра явилось бы прецедентом и внесло бы в работу нарушение общего плана»[5].

Павел Самойлов приложил немало сил, чтобы все-таки осуществить свою идею празднования сценического юбилея в стенах театра.

21 ноября он пишет Заявление в Художественный совет Государственных академических театров. Сетует, что «за эти два года[6] на мою долю выпали только две пьесы: “На всякого мудреца” и “Живой труп”», и повторяет просьбу «предоставить… в январе юбилейный спектакль в Александринском театре».

21 декабря Художественный совет шлет Самойлову ответ: «О предоставлении юбилея 35-летнего сценического служения» — «Отклонить ввиду того, что 35 лет не является юбилейной датой»[7]. Прошение по празднованию юбилея династии также постановили «отклонить, считая 120 лет не юбилейной датой».

Павел Васильевич, несмотря на однозначный, казалось бы, отказ, рук не опускает. Очевидно, его вдохновляло и высказанное желание Музея акад. театров устроить юбилейные торжества в стенах музея[8]. Да и многие из коллег по сцене ак-

---

[4] Экскузович Иван Васильевич (1882–1942) — с 1918 г. руководил деятельностью Государственных академических театров Петрограда, одновременно заведующий подотделом государственных театров Наркомпроса, художественным отделом Главнауки.

[5] СПбГМТиМИ. ОР. № КП 7798/1. ОРУ 4799.

[6] Самойлов согласно «Списку актеров Акдрамы», хранящемся в Отделе рукописей и документов СПбГМиМИ, был «призван» в Александринский театр 15 янв. 1921 г.

[7] При этом 13 фев. 1921 г. спектакль «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А. К. Толстого был посвящен 35-летнему юбилею сценической деятельности другого актера — Ю. В. Корвин-Круковского.

[8] См. об этом: Крючек Е. Р. Из истории коллекции П. В. Самойлова // Жевержеевские чтения. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016. С. 45–57.

тивно его поддерживали. «Находя чествование только в музее XXXV-летия служения на сцене П. В. Самойлова недостаточным по его заслугам русскому театру, считаю, что… Александринский театр не вправе их пропустить, не воспользовавшись его юбилеем в стенах родного нам, ему и всей славной фамилии Самойловых театра», — пишет Н. Н. Ходотов в записке Ю. В. Корвин-Круковскому[9].

В результате труды Павла Васильевича все же были вознаграждены: Самойлов получил «возможность иметь юбилейный спектакль на сцене б. Александринского театра в марте 1923 г.»[10]. 17 марта 1923 г. он играл «Уриэля Акосту» К. Гуцкова (сохранился также финансовый «Отчет по Юбилейному спектаклю Павла Васильевича Самойлова», из которого следует, что при выручке от билетов в 25 657 руб. «сдано из них Павлу Самойлову 6 582 руб. 30 коп.»)[11].

В Фонде П. В. Самойлова СПбГМТиМИ хранятся адреса от Государственного Большого драматического театра (БДТ); от труппы Петроградского Государственного драматического театра; труппы Государственного Театра юных зрителей; от Музея государственных академических театров.

Все эти поздравления были адресованы лично Павлу Васильевичу, тогда как поднесенный от имени б. Александринского театра адрес прямо указывал на двойной юбилей и даже на главенство исторической даты, связанной именно с артистической династией.

Автор акварели — А. Бенуа. Александр Николаевич числился согласно документам о «Литературно-художественной части ГАТЕДРа»[12] членом Художественного совета с 8 июня 1922 г. до 15 июля 1923 г. Его приход в театр был вызван планами постановки «Мещанина во дворянстве» — в качестве художника и режиссера.

Уже 13 июня Бенуа участвует в совещании в Александринском театре, где Ю. М. Юрьев освещает «степень готовности…

[9] СПб ГМТиМИ. ОР. № КП 7798/9. ОРУ 4807.

[10] СПб ГМТиМИ. ОР. № КП 10456/53-а. ОРУ 9865а.

[11] СПб ГМТиМИ. ОР. № КП 10458. ОРУ 9834.

[12] СПб ГМТиМИ. ОР. № КП 7759/12. ОРУ 6368.

спектаклей, среди которых… комедия-балет “Мещанин во дворянстве»”: режиссер А. Бенуа, его же декорации исполняет его сын Николай Бенуа, музыка Асафьева»[13].

Постановка первоначально предполагалась в начале сезона 1922–1923 гг. Однако она неоднократно откладывалась, о чем Бенуа пишет «письмо заведующему художественной частью Александринского театра Юрию Михайловичу Юрьеву, в котором выразил негодование за напрасно потерянные полугодовые труды в театре, в который, кстати, был приглашен, но отдан на растерзание бестолковым чиновникам»[14]. История продолжается в декабре: опять «с Юрьевым назревают недоразумения, откладывается постановка “Мещанина во дворянстве” на 1923 год… что совсем не радует» Бенуа[15].

Александр Николаевич продолжает работу над спектаклем — беседует с актерами Александринского театра «о принципах постановки “Мещанина во дворянстве” Мольера»[16].

И выполняет акварель к юбилею артистической династии Самойловых.

Можно предположить, что идея подобного адреса принадлежала самому Павлу Васильевичу: еще в период согласований с Дирекцией даты юбилейного спектакля им был составлен проект «Комиссии по юбилею», в который вошли различные театральные деятели; многие из них оставили подпись под самойловским древом, в том числе и он сам!

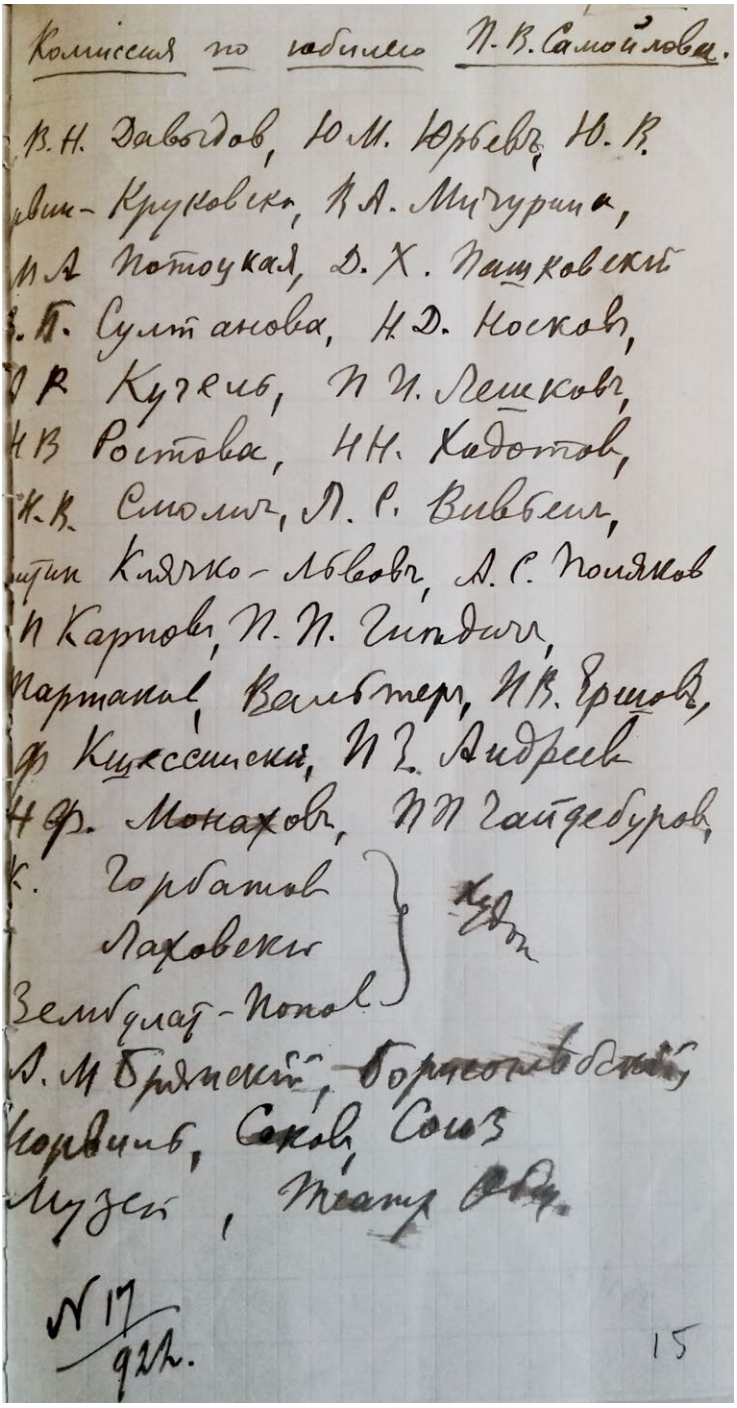
Поле для автографов оказалось целиком заполнено — удалось распознать более 50-ти фамилий. Это своего рода наглядный документ, представляющий труппу и службы ГАТЕДРа 1923 г.

Среди пожелавших выразить свое почтение к Самойловым — те, кто в числе первых обозначен в «Проекте»: Юрий Михайлович Юрьев, в то время председатель Художественного совета театра; Юрий Васильевич Корвин-Круковский, с 1919 зав. историко-художественной частью театра, почетный член Совета музея ГосАкТеатров; Владимир Николаевич Давыдов —

[13] https://www.litmir.me/br/?b=144317&p=84 (Дата обращения 15.04.2019)

[14] https://www.litmir.me/br/?b=144317&p=87 (Дата обращения 15.04.2019)

[15] https://www.litmir.me/br/?b=144317&p=91 (Дата обращения 15.04.2019)



Комиссия по юбилею П. В. Самойлова.

В. Н. Давыдов, Ю. М. Юрьевъ, Ю. В.
...вин-Круковскій, В. А. Мичурина,
М. А. Потоцкая, Д. Х. Пашковскій
...П. Султанова, Н. Д. Носковъ,
...Р. Кучель, П. И. Лешковъ,
Н. В. Ростова, Н. Н. Ходотовъ,
Н. В. Смолинъ, Л. С. Вивьенъ,
...тин Клячко-Львовъ, А. С. Поляковъ
...П. Карповъ, П. П. Гнѣдичъ,
Партаковъ, Вальтеръ, И. В. Ершовъ,
...Ф. Кшессинскій, П. Г. Андреевъ
Н. Ф. Монаховъ, П. П. Гайдебуровъ,
К. Горбатовъ
Лаховскій
Зембулат-Попов } Худож.
А. М. Брянскій, ~~Борисоглебскій~~,
Норвинъ, Соковъ, Союз
Музей, Театр Общ.

№ 17
922.

15

Комиссия по юбилею П. В. Самойлова. Рукопись.
СПбГМТиМИ. ОР. № КП 7798/7. ОРУ 4832.

признанный авторитет, один из организаторов торжеств по случаю 100-летия В. В. Самойлова в 1913 г.

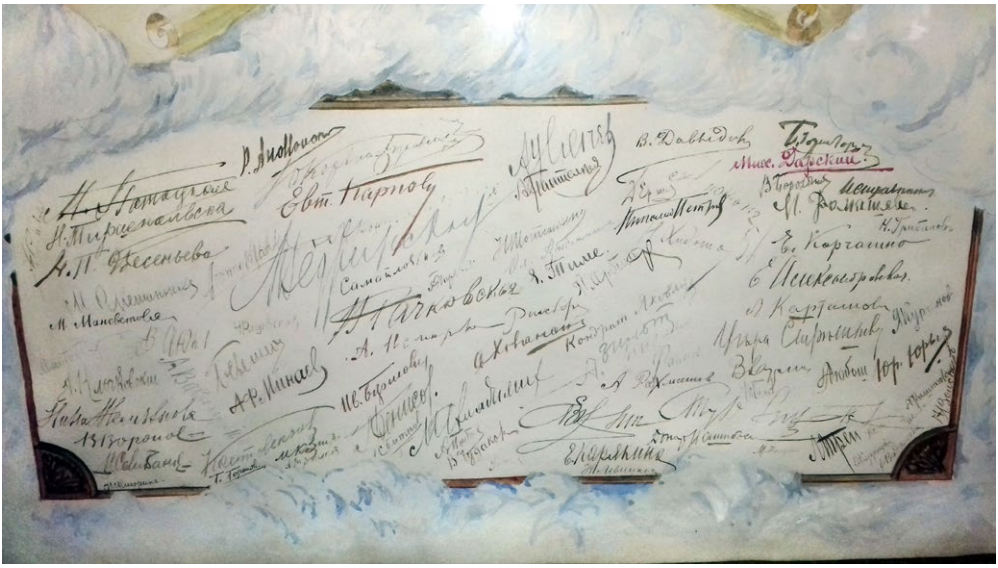
Хорошо различимы имена корифеев б. Александринской сцены: Елизавета Ивановна Тиме и Николай Николаевич Ходотов; Михаил Егорович Дарский и Надежда Львовна Тираспольская; Борис Анатольевич Горин-Горяинов и Екатерина Павловна Корчагина-Александровская; Кондрат Николаевич Яковлев и Мария Александровна Потоцкая.

Оставила подписи чета Аполлонских — Инна Стравинская-Аполлонская и Роман Борисович Аполлонский, причем последний дважды (в первый раз, очевидно, отказало перо, и он повторил попытку — размашисто, выше всех).

Здесь — Антонина Владимировна Васильева II (это был ее последний сезон на сцене Александринки) и Мария Антоновна Ведринская (через год она уедет в Ригу), Мария Петровна Домашёва (1875–1952) (в труппе Александринского театра — с 1899 г.) и Мария Николаевна Мансветова (служила в театре 20 лет: с1/09 1903 по 27/06 1923).

К удивлению, не найдена подпись Веры Аркадьевны Мичуриной-Самойловой, хотя в «проекте» Павла она, разумеется, обозначена одной из первых[17].

К «старшему поколению» александринцев присоединились Екатерина Владимировна Александровская (в 1918 г. окончила Школу русской драмы в Петербурге по классу Ю. М. Юрьева); Наталья Сергеевна Рашевская (принята в труппу Александринского театра 1914 г. по окончании драматических курсов при Петербургском императорском театральном училище); Лев Михайлович Клочковский (в 1911 г. окончил Императорские драматические курсы по классу А. И. Долинова); Лидия Павловна Карташова (замечательная исполнительница характерных и бытовых ролей), Елена Петровна Карякина (занималась в Школе актерского мастерства в классе Е. П. Карпова и Л. С. Вивьена, по окончании школы в 1922 г. была принята в труппу); Владимир Иванович Воронов — актер театра и кино; Вера Родионовна Стрешнёва (служила в Академическом театре с 1922 г.); Александр Панкратьевич Хованский (настоящая фамилия — Улупов; в театре в 1919–1924 гг.)



Фрагмент Родословного древа.

Ряд автографов принадлежит партнерам П. В. Самойлова по юбилейному спектаклю «Уриэль Акоста»: Анастасии Антоновне Немировой-Ральф (Эсфирь), Марии Андреевне Ведринской (Юдифь), Владимиру Александровичу Бороздину (Бен Акиба), Борису Николаевичу Светлову (наст. фам. Потемкин) (Де Сильва), Донату Христофоровичу Пашковскому (Слуга Манассе).

Во второй состав спектакля (Бен Акиба) позднее входил автор еще одной подписи — Александр Петрович Пантелеев (окончил в 1896 г. Драматические курсы петербургского Театрального училища по классу П. Д. Ленского). Входил в число первых русских кинорежиссеров, стал главным режиссером крупнейшей в дореволюционном Петербурге фирмы «Российское кинодело» и зачинателем советского кинематографа. В дореволюционные годы он создал «кинофонобиблиотеку» образцов исполнительского мастерства корифеев Александринского театра: осуществил от 15 до 40 (по разным сведениям) постановок с участием своих партнеров по сцене (к несчастью, пленки не сохранились!).

А имя Александра Семеновича Любоша, помимо анналов театральной истории (заслуженный артист РСФСР,

актер Александринского театра, режиссер Тбилисского государственного русского драматического театра имени А. С. Грибоедова; театровед, литературный критик, очеркист, драматург) можно найти на сайте петербургских спаниелистов! Любош был страстным охотником и одним из основателей породы русского охотничьего спаниеля, селекционером ленинградского поголовья спаниелей в до- и послевоенные годы, возглавлял руководство породой в ЛООКС, был автором книги «Охотник из города», которая дает представление о знаниях и интересах селекционера русского спаниеля тех времен. Ленинградские областные состязания по болотно-луговой дичи посвящены памяти Александра Семеновича.

Целый ряд автографов принадлежит актерам второго плана. Антонина Владимировна Филипповская (окончив в 1924 г. Школу русской драмы, выступала на сцене как ученица Школы, поэтому, очевидно, ее имени нет в «Списках актеров и служащих 1917–1927 гг.»; с начала сезона 1927/1928 была переведена дирекцией в группу актеров, обслуживавших «рабочие площадки», через месяц из театра уволилась). София Михайловна Вадимова (служила в театре с 15/06 1921 по 27/06 1923); Аркадий Владимирович Зилотти (ушел из театра 2/04 1923 г.); Варвара Адамовна Рачковская; Николай Степанович Грибанов (актер театра в 1919–1923 гг., играл выходные, эпизодические и небольшие роли); Николай Иванович Золотов (актер театра в 1922–1923 и 1948–1959 гг.; окончил Консерваторию и в 1922 г. Школу русской драмы имени В. Н. Давыдова); Александр Алексеевич Рахманов (оставил сцену 27/06 1923 г.); Владимир Дмитриевич Чудаков (прослужил в театре лишь сезон); Яков Александрович Курганов (окончил в 1914 г. Драматические курсы петербургского Театрального училища; с 1929 по 1932 г. являлся заместителем директора театра, а в 1935 г. его назначили директором театра Мюзик-Холл); Д. Ершов (в 1923 входил в состав актеров-сотрудников, выступая в эпизодических и выходных ролях, участвуя в массовых сценах) и Н. Левицкая (входила в штат актеров Театра-студии при театре, ее нет в «Списках актеров и служащих 1917–1927 гг.»).

Оставили подписи и другие деятели ГАТЕДРа:

режиссеры — Николай Васильевич Петров — знаменитый Коля Петров, помощник управляющего драматической труппой по художественной части; Евтихий Павлович Карпов, заслуженный режиссер, член Худсовета; Георгий Семенович Денисов;

Ольга Николаевна Кузнецова — упр. делами Режиссерского управления;

Владимир Романович Раппопорт (16/10 1925 г. переведен в оперную труппу).

Владимир Андреевич Селиванов — инспектор сцены;

Александр Федорович Минаев — один из старейших в б. Александринском театре суфлеров, служил с 1/05 1910 г..

Таким образом «Родословное древо семьи Самойловых» не только несет память о знаменитой и удивительной актерской династии, но и может служить отражением отношения к этому поистине историческому явлению всего Александринского театра.

ОСЕТРОВ Андрей Анатольевич
Художник-реставратор,
член Санкт-Петербургского отделения
Союза художников России,
зав. реставрационными мастерскими
СПГХПА им. А. Л. Штиглица

О процессе реставрации портрета В. В. Самойлова И. Е. Репина (68,5 × 56 см., холст, масло)

В реставрацию картина поступила из частной коллекции. Произведение находилось в аварийном состоянии с плотными поверхностными загрязнениями, отставанием грунта и красочного слоя *(ил. 1, 2)*. Произведение не имело никакой атрибуции, так как ни авторство, ни личность портретируемого не были известны.

Поступивший в реставрацию портрет не приписывался ни одному художнику. Владелец картины не мог рассказать ничего об ее истории, так как она находилась у него очень недолгое время.

На живописном изображении, в левом нижнем углу просматривалась подпись автора и год создания произведения, выполненные черной краской, в две строчки: сверху написан год создания, а под ним — подпись автора. Однако, если год удалось разобрать — «1886», то подпись читалась плохо, так как живопись находилась под слоем загрязнений и помутневшего лака.

С лицевой же стороны картины имелись осыпи и утраты грунта, которые, однако, скорее являлись следствием механического воздействия, чем плохой связи грунта с основой. Утраты грунта были в местах заломов и на границах утрат холста, а также по краю картины.

Ил. 1

Ил. 2

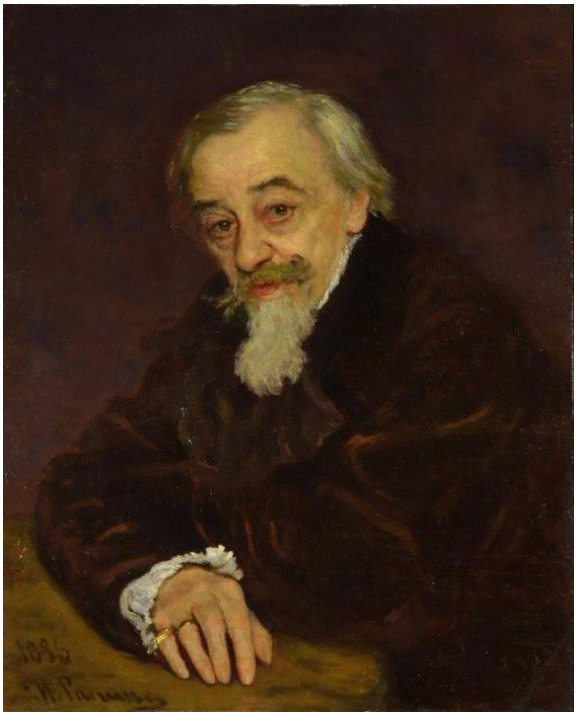
Картина требовала проведения консервационно-реставрационных мероприятий. Произведение было представлено реставрационному совету. На реставрационном совете в результате дискуссии было принято решение о программе реставрационных работ.

Программа включала в себя следующие мероприятия: обеспылить поверхность живописи, укрепить грунт и красочный слой, устранить прорывы холста, устранить деформации, дублировать кромки, натянуть картину на новый подрамник, подвести реставрационный грунт в местах утрат, утоньшить потемневший лак и удалить записи, изменившиеся в тоне и цвете.

Трудности возникли с устранением деформаций и заломов холста. Были устранены прорывы ткани. Нити холста соединялись встык и пропитывались 3–5 % раствором поливинилбутирали со спиртом. В местах, где авторский холст был утрачен, он восполнялся очесом идентичного холста и так же пропитывался раствором поливинилбутирали. По завершении мероприятия картина была растянута на крафтовых полях для удаления деформаций. Произведение растягивалось, а деформации уходили.

Однако жесткие горизонтальные заломы остались. Тогда было принято решение повторно укрепить картину, предварительно поставив компресс из 40 % раствора спирта с водой, с добавлением 5 % меда, чтоб размягчить заломы и деформации холста. Раствор наносился на поверхность картины кистью, после чего запрессовывался с прокладкой фильтровальной бумагой и фторопластовой пленкой так, чтобы пленка не касалась поверхности живописи. Затем картина была укреплена по вышеупомянутой методике закрытой распарки и помещена под пресс. Таким образом заломы и деформации были устранены.

Поскольку на реставрационном совете было принято решение сохранить авторский холст и не дублировать картину на новый, на протяжении всего процесса устранения деформаций и заломов укреплялась структура основы, особенно в местах прорывов и утрат холста, так как он сильно повреждался



Ил. 3

Ил. 4

при сворачивании его в различных направлениях. Структура основы картины укреплялась клеями животного происхождения — осетровым и кроличьим, а также 2 % раствором поливинилбутирали со спиртом по всей поверхности.

После проведения мероприятий по консервации картина была выставлена на реставрационном совете. Положительно оценив проведенные мероприятия по консервации произведения, реставрационный совет дал задание на проведение второго этапа реставрационных мероприятий, включающий в себя такие операции, как утоньшение лаковой пленки, удаление поверхностных загрязнений, въевшихся в фактуру лаковой пленки, устранение пожелтений лака, удаление записей, изменившихся в тоне и цвете и лежащих на авторской живописи, а также восполнение утрат красочного слоя.

Была разработана методика по утоньшению лаковой пленки, удалению поверхностных загрязнений, въевшихся в фактуру живописи, и записей, изменившихся в тоне и цвете и заходящих на авторскую живопись. Сначала утоньшалась лаковая пленка.

Были проведены живописные работы по восстановлению утрат красочного слоя.

После утоньшения лаковой пленки, устранения записей и восполнения утрат красочного слоя выявилось профессиональное качество живописи, появилась контрастность и цвет *(ил. 3, 4)*.

На протяжении всего реставрационного процесса картина изучалась различными методами исследования. После завершения технической части реставрации стало возможным разглядеть подпись автора.

По написанию и почерку подпись напоминала автограф Ильи Ефимовича Репина. Однако, чтобы сказать точно, надо было сравнить подписи на других работах художника, близких к тому периоду творчества художника, с подписью на портрете.

На первой фотографии *(ил. 5)* изображен фрагмент автопортрета И. Е. Репина 1887 г. с подписью автора и датой создания произведения.

Ил. 5

Ил. 6

Ил. 7

На втором изображении *(ил. 6)* виден фрагмент с подписью И. Е. Репина картины «Девочка с букетом».

Изучение подписи художника показало, что подпись на реставрируемом портрете соответствует по стилистике подписям на картинах, точно атрибутируемых как произведения Репина. Однако нехарактерный для аналогичных подписей И. Е. Репина резкий наклон букв влево вызывал сомнения в подлинности подписи, хотя почерк внешне совпадал с почерком Ильи Ефимовича.

Однако, если внимательно посмотреть на подпись, видно, что художник не просто так делает наклон подписи в эту сторону. Видно, что автор уводит буквы в перспективу, как бы укладывая подпись на поверхность стола, тем самым не разрушая композицию портрета и не мешая его восприятию.

На данной фотографии *(ил. 7)* линиями показано перспективное сокращение подписи Ильи Ефимовича Репина. Для лучшей наглядности были выбраны фотографии с изображением фрагмента с подписью после реставрации.

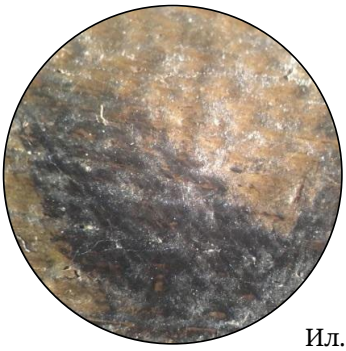
Таким образом, после изучения подписи И. Е Репина на других его произведениях был сделан вывод, что подпись на поступившем в реставрацию портрете похожа, а необычному написанию букв и года было найдено логичное объяснение. Но для дальнейшей работы требовалось провести оптико-физические исследования картины.

Под микроскопом было проведено исследование структуры живописи, а также структура ее мазка. Изучались фрагменты картины, где живопись многослойная и фактурная. Например, такие фрагменты, как кольца на руке портретируемого.

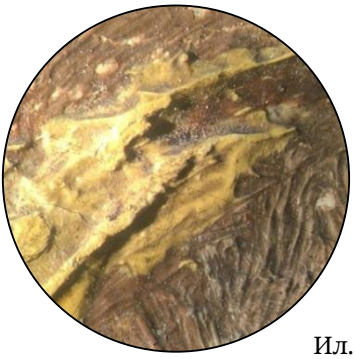
На фотографиях *(ил. 9)* изображен фрагмент перстня портретируемого, сфотографированный под микроскопом. Хорошо видно, что живопись многослойная и фактурная, с характерной для И. Е. Репина живостью мазка и манерой написания украшений.

Также исследования велись с целью изучения соответствия старения и утрат красочного слоя на фоне картины утратам и старению подписи.

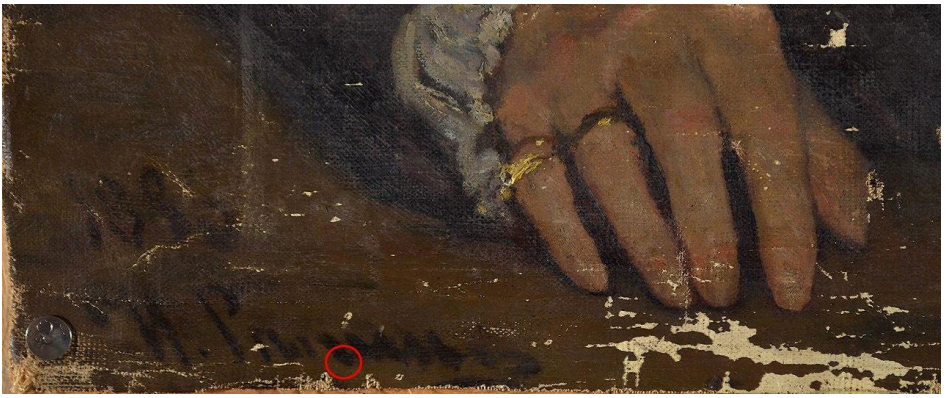
Изучение подписи под микроскопом *(ил. 8, 10)* показало, что на авторском слое живописи имеется микро-кракелюр, равномерно проходящий по всей поверхности: как по изображению стола, так и по подписи автора. Это говорит о том, что старение красочного слоя на фонах соответствует старению красочного слоя на подписи. Если бы подпись была написана позже, то краска, которой она была написана, попала бы в фактуру макро-кракелюра.



Ил. 8



Ил. 9

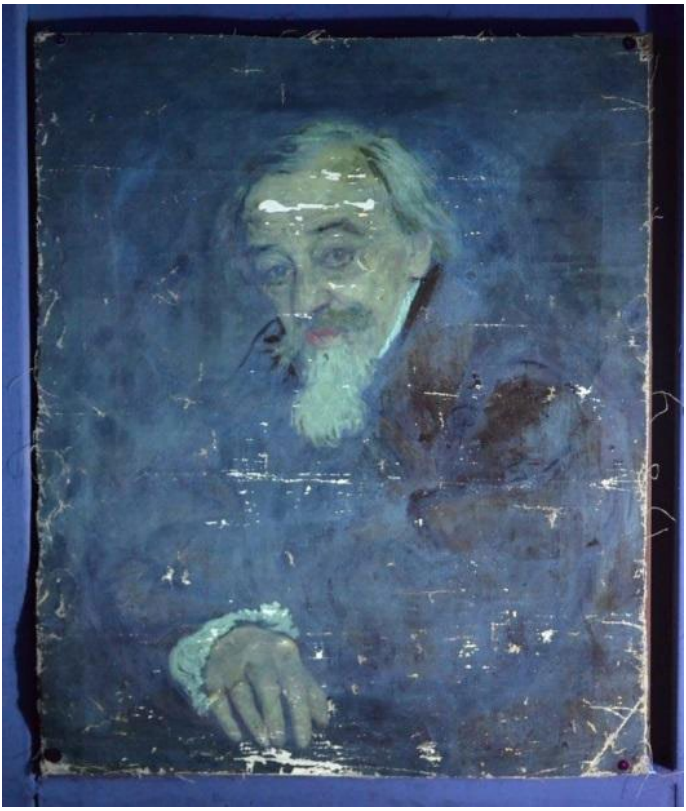


Ил. 10

Таким образом, исследования подписи под микроскопом не отрицали возможность авторства Ильи Ефимовича Репина. Однако было принято решение провести исследование живописи под действием ультрафиолетовых лучей.

Было проведено исследование видимой люминесценции лака под действием ультрафиолетовых лучей. Изучалась однородность лаковой пленки и наличие записей.

На фотографии *(ил. 11)* видно, что поверхность лаковой пленки неравномерная. Под воздействием УФ-лучей хорошо видны записи на изображении воротника, волос и бороды портретируемого. Заметно, что некоторые записи лежат как под лаком, так и поверх лаковой пленки, что говорит о том, что, скорее всего, они были сделаны в разное время, а слоев лака было несколько.



Ил. 11

Вероятно, картина была в реставрации несколько раз, о чем также говорит наличие нескольких слоев лаковой пленки.

Авторская подпись на фотографии не читается, что говорит о том, что она находится под слоем лака.

Таким образом, проведенные оптико-физические исследования подтвердили, что подпись является авторской, так как макро-кракелюр проходит по всей поверхности живописи, заходя и на подпись автора, что означает, что старение живописи на фонах и подписи было одновременным. Более того, изучение свечения лаковой пленки под воздействием ультрафиолетовых лучей показало — подпись лежит под слоем лаковой пленки, это говорит о том, что реставрационные вмешательства никак не касались подписи автора.

Для определения времени создания произведения был произведен химический анализ проб, взятых с незначительных участков картины. Образцы изучались микроскопическим методом, в простом отраженном и проходящем поляризованном свете, а также был произведен микрохимический качественный анализ и ИК-спектроскопия. Исследования проводила дипломированный химик Кадикова И. Ф. Результатом химического анализа являются следующие выводы:

Подпись и дата выполнены черной краской по сухому красочному слою, кракелюр которого не перекрывают.

В состав грунта входят свинцовые белила и барит; связующее — масло.

Пигментный состав: цинковые белила, искусственный ультрамарин, церулеум, берлинская лазурь, изумрудная зеленая, глауконит, киноварь, красный органический пигмент, коричневый, красный, оранжевый и желтый марсы, индийская желтая.

Химический анализ произведения показал, что набор материалов грунта и пигментов красочного слоя, идентифицированный на различных участках картины, использовался в произведениях станковой масляной живописи с 80-х гг. XIX в. до 20-х гг. XX в. Из чего можно сделать вывод, что химический анализ произведения не отрицает возможность того, что портрет был создан в 1886 г.

В процессе реставрационных мероприятий, проведенных с произведением «Портрет актера В. В. Самойлова», удалось из аварийного состояния картины привести ее в экспозиционный вид. Были устранены технические проблемы — сложные деформации и заломы холста, с прорывами, являвшиеся следствием свертывания картины в рулон и продавливания ее. Были восполнены утраты грунта и красочного слоя, а также удалены поверхностные загрязнения, въевшиеся в фактуру живописи, и записи, изменившиеся в тоне и цвете и грубо заходящие на авторскую живопись. С устранением этих проблем картину удалось привести к экспозиционно-визуальному восприятию. Выявилась манера авторской живописи, цвет и контрастность портрета. Проявилась свойственная И. Е. Репину

передача характера портретируемого человека, богатство его палитры и красота живописной лепки.

Был проведен комплекс исследований. Был сделан химический анализ произведения, а также оптико-физические и искусствоведческие исследования. В результате этой исследовательской деятельности был найден портретируемый человек, которым оказался известный актер Императорского театра Василий Васильевич Самойлов, а также с достаточной вероятностью определено авторство картины.

Список используемой литературы

Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов. Л.: Художественная школа, 1989.

Бурова Г., Румянцева В. Товарищество передвижных художественных выставок. Обзоры выставок в периодической печати. М.: Изогиз, 1959.

Государственный Русский музей. Живопись XVIII — начало XX века. Каталог. М.: Искусство, 1980.

Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. СПб: Искусство, Государственный Эрмитаж, 2015.