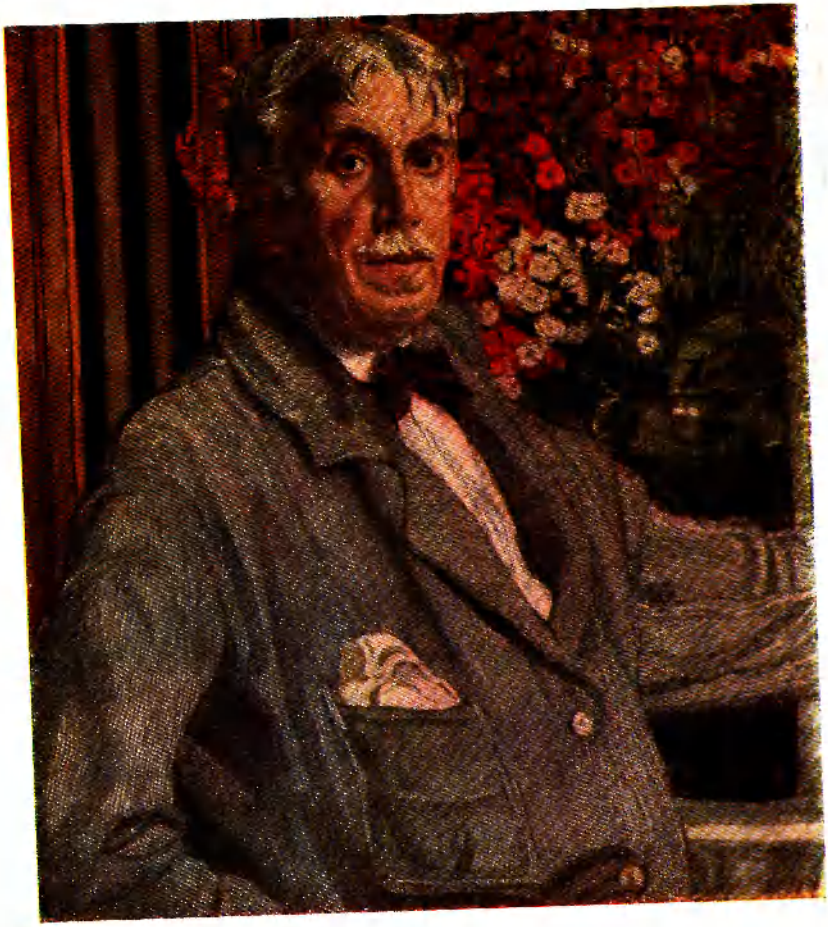


ГОЛОВІН



Автопортрет. 1924 год

ГОЛОВИН

Д. КОГАН

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА 1960

Александр Яковлевич Головин вошел в историю русского дореволюционного и советского искусства прежде всего как мастер театрально-декорационной живописи. Вместе с тем на протяжении всей своей творческой жизни Головин очень успешно обращался к различным жанрам станковой живописи: портрету, пейзажу, натюрморту.

Головин сложился как мастер до революции. До революции он создал свои лучшие произведения, относящиеся теперь к классике театрально-декорационного искусства, до революции он приобрел европейское имя. На советское время падают последние тринадцать лет жизни Головина (он умер в 1930 г.). В этот период художник, оставаясь верным основным принципам своего творчества, развивает его лучшие черты.

Творческий облик Головина очень сложен, порой противоречив. На протяжении дореволюционных лет Головин был тесно связан с «Миром искусства» — объединением, возникшим на рубеже XIX — XX веков и известным своей реакционной программой, выраженной в лозунге «искусство для искусства».

Повышенный интерес к узкохудожественной проблематике, сближавший Головина с «Миром искусства», нередко снижал идейную значительность его произведений, уводил его на путь чисто формальных поисков. Вместе с тем в лучших своих работах — и в области театральной декорации и в станковой живописи — Головин является подлинным художником-реалистом, отличающимся неповторимым своеобразием художнического видения и живописной манеры.

Головин — один из самых блестящих живописцев в русском искусстве, виртуоз-колорист, обладавший острым чувством стиля и неисчерпаемой фантазией. Подобно тому как существует абсолютный слух в музыке, о Головине можно сказать, что у него было абсолютное чувство цвета. Совершенное владение цветовым и линейным ритмом позволяло художнику при необычайной щедрости и пышности красок, изощренности узора никогда не впадать в пестроту и перегруженность, сохранять благородство и гармонию композиционных решений.

Творчество Головина, явившееся как бы живой традицией дореволюционного русского искусства в советской живописи, оказавшее очень большое влияние на целое поколение художников, в особенности на мастеров театрально-декорационного искусства, сохраняет свою силу и значительность и в наши дни.

* * *

Александр Яковлевич Головин родился в 1863 году в Москве в семье профессора филологии.

Детство будущего художника протекало в Петровско-Разумовском среди поэтической природы старинной усадьбы. Атмосфера в доме, где бывали артисты, литераторы, благоприятствовала развитию в нем особого интереса к искусству. Правда, склонности будущего художника в это время еще не определились. Так же, как живопись, он любил музыку, особенно страстно увлекался театром. Во время учения в Московском лицее, а затем в гимназии рисованием он занимался немногим больше своих товарищей. Определенное призвание к изобразительному искусству проявилось у него только в пятнадцать лет.

По настоятельному совету директора гимназии

родители разрешили сыну поступить в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. В 1882 году он был принят на архитектурное отделение, а спустя два года перешел на отделение живописи.

Головин учился в Училище в 80-е годы одновременно с А. Архиповым и И. Левитаном, М. Нестеровым и К. Коровиным. Период великих достижений русского искусства, связанный с именами Репина и Сурикова, тогда уже подходил к концу, и начинался новый период, может быть, не менее богатый именами и талантами, но гораздо более сложный и противоречивый и, главное, лишенный той целостности и органической связи с большими событиями общественной жизни, с идеями освободительного движения, которые были свойственны предшествующему этапу. Рубеж 80 —90-х годов был переломным моментом в развитии русского искусства. Еще в замечательных полотнах Репина и Сурикова, как и во всем творчестве передвижников, продолжалась линия русского критического реализма второй половины XIX века, но дебют молодого художника В. Серова в 1888 году картинами «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем» открывал новый этап в развитии русского искусства.

В атмосфере общественного подъема накануне революции 1905 года в 90-е, начале 900-х годов с особенной остротой встала проблема положительного идеала, проблема прекрасного в искусстве. Она являлась основой устремлений молодого Серова с его поисками «отрадного», в другом плане — основой формирующегося в то время творчества Врубеля, проникнутого страстной тоской по гармоническому образу.

В произведениях художников-передвижников наряду с социальной направленностью обнаружился

также большой интерес к раскрытию объективной красоты реального мира.

В этих новых художественных идеях, естественно, особая роль отводилась вопросам художественной формы.

Однако в тот же период в атмосфере предреволюционного брожения, в обостряющейся идеологической борьбе подготавливалась почва для формирования декадентских антиреалистических группировок, которые под тем же флагом борьбы за прекрасное, за обогащение художественного языка уводили искусство от действительности, проповедовали реакционную теорию «искусства для искусства».

В годы учения Головина все эти художественные идеи «носились в воздухе», осложняли обстановку в Училище, отношения между учениками и педагогами, в большинстве случаев целиком преданными эстетике искусства передвижников второй половины XIX века.

Вспоминая годы учебы, Головин писал в автобиографии: «...Прянишникову нравились те живописные работы, которые были близки к натуре. Искания стиля он не одобрял...». Одновременно он отмечал огромное влияние, которое оказала на определенный круг учащихся живопись Поленова. «Его картины восхищали нас своей красочностью, обилием в них света, воздуха... В них было столько света и ярких красок, что по сравнению с ними живопись передвижников казалась чем-то вроде фотографии» [1].

Головин не был в числе первых учеников Училища. Более того, его работы вызывали строгое осуждение его учителей — передвижников. Юноша

[1] А. Я. Головин, Встречи и впечатления, М. — Л., «Искусство», 1940, стр. 6.

Головин был совершенно равнодушен к решению сюжетных задач в композиции, к разработке социальной темы. Все его внимание было поглощено чисто художественными проблемами, «исканиями стиля». Недаром совершенно декоративно решалась и его картина «Снятие с креста», с которой он оканчивал Училище. Во взглядах Головина на искусство уже значительно сформировавшихся в эти годы, сказывалась ограниченность его мировоззрения, которая и в дальнейшем нередко уводила художника в сторону от общественной проблематики и ставила перед опасностью формализма. Но в то же время нельзя не иметь в виду, что обостренный интерес к поискам особой выразительности цвета, линии был связан и со своеобразием формирующегося дарования мастера, дарования декоративного склада.

Еще во время обучения в Училище, в 1887 году, а затем по окончании его, в 1889 году, Головин дважды посетил Париж, где брал уроки в частных художественных школах. Французская живопись той поры, в особенности живопись импрессионистов, сильно увлекала его и сыграла определенную роль в сложении его искусства.

Яркие, глубокие впечатления оставили в душе художника поездки (уже после окончания Училища) в Италию и Испанию в 1895, 1896 и 1899 годах, особенно в Испанию. Не случайно в дальнейшем Головин постоянно возвращался к испанским мотивам и в театральных декорациях и в станковых работах.

Первые годы после окончания Головиным Училища прошли в однообразной ремесленной работе в качестве подмастерья бездарного декоратора

А. Томашки, выполнявшего заказы по росписи стен в церквах и различных постройках. С горечью вспоминал Головин об этом периоде: тяжелую борьбу за существование приходилось вести молодому художнику, оставшемуся после смерти родителей совершенно без средств. Тем большим праздником в его жизни было сближение со знаменитым Мамонтовским кружком, в который он был введен В. Серовым, К. Коровиным и В. Поленовым, еще в Училище обратившими внимание на способного юношу.

Здесь, в Мамонтовском кружке, он попал в среду талантливейших художников и артистов, в родную ему атмосферу искусства. Общее увлечение членов кружка русским народным творчеством, стремление к возрождению русского народного стиля в декоративно-прикладном искусстве совпало в то время с его личными наклонностями. Здесь впервые могли найти практическое применение своеобразные особенности таланта Головина, его огромный декоративный дар. В мастерских Абрамцева он выполнил ряд произведений в майолике, делал эскизы для мебели, занимался резьбой по дереву. Его интересы в области декоративно-прикладного искусства были широки и многообразны: от мелких предметов утвари, мебели до эскизов панно, росписей стен, целых ансамблей. Совместно с Е. Поленовой он оформил интерьер — столовую в русском народном стиле, проявив подлинный блеск фантазии в разработке архитектурного решения и внутреннего убранства, создал сложный причудливый сказочный образ — теремок.

В столовой по эскизам Головина были выполнены и росписи стен, и мебель, и различная утварь. Конечно, в его изделиях, как и во всем

«народном стиле» мамонтовцев, очень мало от подлинного народного творчества. Изразцовая печь, деревянный шкафчик или тяжелые деревянные двери со скобами — только повод для изощренной игры фантазии художника, использующего лишь отдельные мотивы народного искусства. Наибольший интерес из этих опытов представляют декоративные панно, в которых автор полностью отказался от использования народных мотивов и создал самостоятельные произведения.

Широко и свободно ложатся на плоскость стены ветки стилизованного растения с крупными цветами, сплетаясь в причудливый кружевной узор, эффектно выделяющийся на светлом гладком простом фоне.

Если в этой работе основным выразительным средством является линия, то в эскизе ковра, построенном на сочетании разных оттенков желтого, красного, синего, фиолетового — «холодных» и «горячих» — цветов, Головин начинает разрабатывать особую сложную систему цветового построения.

Эти произведения интересны формированием в них самобытного декоративного стиля Головина, в котором особая щедрая пышность узора, причудливость рисунка, певучая выразительность линий, напряженная динамичная жизнь цвета сочетаются со строгой логикой, выверенностью, точностью построения.

Уже первые шаги молодого Головина обратили на себя внимание художников и знатоков искусства — прежде всего членов объединения «Мир искусства», возникшего как раз в этот период, в 1898 году. Идеологи «Мира искусства» поднимали

на щит творчество мамонтовцев, трактуя их попытки реставрации народно-декоративного стиля как пример «чистого искусства». С этого времени Головин становится постоянным участником выставок «Мира искусства», а его работы начинают воспроизводиться в одноименном журнале.

Увлечение Головина народно-прикладным искусством нашло блестящее завершение, когда он по приглашению К. Коровина принял деятельное участие в организации русского кустарного отдела на международной выставке народно-прикладного искусства, открывшейся в Париже в 1900 году. На выставке были представлены изделия из керамики, образцы народной утвари, резьба по дереву и т. д. Они демонстрировались с огромным успехом, а работы Головина были удостоены двух золотых медалей.

В эти годы Головин пробует свои силы и в монументальных формах. В 1901 году он делает эскизы майолик для здания гостиницы «Метрополь» (центральное панно «Принцесса Грёза» принадлежит Врубелю). Интересно, что эти эскизы, выполненные по мотивам античных мифов и древневосточного искусства, напоминают и в отдельных образах и особенно в композиционном построении любимые Головиным библейские эскизы А. Иванова. Вместе с тем, лишенные глубины содержания, внутренней напряженности, исполненные внешней красивости и холодной надуманности, они не монументальны по существу и несут на себе печать искусства «модерн».

Майолики к «Метрополю», несмотря на их неудачу, свидетельствуют о широте и многообразии интересов Головина в области декоративного искусства, об опре-

деленном стремлении художника к монументально-декоративным формам, что во многом определило его дальнейший творческий путь.

Занятия Головина декоративно-прикладным искусством, несмотря на их относительную кратковременность, принесли немалые плоды. Работы художника в этом жанре представляют не только самостоятельный интерес — они приобретают чрезвычайно важное значение как первые опыты в овладении законами декоративного искусства. В этих опытах рождалось своеобразное, «головинское», отношение к цвету, линии, воспитывалось чувство декоративного стиля и культура владения условными формами, условным языком декоративного искусства.

Найденное и освоенное в работе над произведениями декоративно-прикладного искусства в претворенном виде существует и развивается во всем дальнейшем творчестве Головина, прежде всего в области театрально-декорационной живописи.

Работа Головина в театрах началась с 1898 года. Внешним толчком послужило его знакомство в Мамонтовском кружке с вновь назначенным директором императорских театров В. Теляковским, который в 1898 году привлек художника к оформлению оперы А. Корещенко «Ледяной дом» для Большого театра в Москве. Приход Головина в театр не был случаен. Он страстно увлекался театром с детских лет. Еще мальчиком, в 70-е годы, он восторженно поклонялся Малому театру и великому драматургу Островскому, лично был знаком с крупнейшими актерами того времени.

Приобщение Головина к театру произошло в том же доме Мамонтова — создателя знаменитой Частной

оперы, сыгравшей значительную роль в истории русского театра, в частности театральной декорации.

Возникшая после отмены монополии императорских театров в Петербурге и Москве, Мамонтовская Частная опера противопоставила себя официальной политике в театре, уводившей от жизни, от национальных интересов русского искусства.

Вместо репертуара западноевропейских модных композиторов в Мамонтовской Частной опере утверждалось истинно национальное творчество великих русских композиторов-демократов, вместо холодной помпезности оперных постановок императорских театров — искусство жизненной правды. Именно в Мамонтовской опере совершился глубоко закономерный для того времени переворот в области театрально-декорационного искусства. Вперные в истории русского театра к оформлению театральных постановок были привлечены крупнейшие живописцы-станковисты: Васнецов, Поленов, Серов, Коровин, Врубель. Это содружество оказалось одинаково плодотворным и для художников и для театра.

Работа в театре дала возможность художникам удовлетворить характерные для искусства этого времени стремления к новым монументальным формам выразительности. Опасность превращения живописи в «искусство для немногих» остро ощущалась тогда наиболее талантливыми художниками, такими, как Серов, Врубель, Васнецов, и вызывала тяготение к таким видам и жанрам живописи, сама природа которых как бы предопределяла монументальность образов, их широкое общенародное воздействие. Особенно большие возможности в этом плане предоставляла работа в театре — на театральной

сцене было где развернуться. Со своей стороны художники-станковисты принесли в оформление спектакля достижения русской станковой живописи того времени — жизненную правду образов, яркую выразительность живописной формы.

В Мамонтовской опере впервые было по-новому осмыслено место и значение театрального костюма, который прежде отдавался, как и бутафория, на откуп ремесленникам, а отныне был включен в ансамбль общего театрального оформления, становился органической частью изобразительного решения спектакля, решался одним художником в соответствии с жизненной характерностью образов.

Пришедшие в Мамонтовскую оперу крупные художники-станковисты принесли с собой подлинно творческое отношение к роли художника в театре, утверждали его важное значение, его самостоятельность. И закономерно, что для постановок Мамонтовской оперы характерна особая активность художественного изобразительного начала. Сюда приходили не только слушать, но и смотреть. Важнейшая роль в создании образа спектакля, его эмоционального настроения почти наравне с музыкой принадлежала декорации.

Хотя Головин непосредственно в Мамонтовской опере не работал, он был близко связан с кружком мамонтовцев, хорошо знаком с их достижениями в области театральной декорации.

Поэтому не случайно в первой самостоятельной работе Головина — декорациях к опере А. Корещенко «Ледяной дом», выполненных в 1898 году для Большого театра в Москве, — ощущается непосредственная связь с принципами театраль-

ной живописи, утверждаемыми на сцене Мамонтовской оперы. Как и мамонтовцы, Головин стремился к эмоциональной активности декораций, стремился придать оформлению жизненную трепетность и драматизм, насытить его живым ощущением эпохи, в которой развертывались события оперы.

Декорации и костюмы Головина к опере «Ледяной дом» были отмечены строгостью вкуса, лаконичностью и сдержанностью в использовании изобразительных средств. Этой внешней простотой как бы подчеркивалась жизненная убедительность, внутренняя, а не внешняя выразительность образов, что также нарушило вековые традиции оформления оперных постановок в императорских театрах — пышных, торжественных, помпезных. Особенно показательны в этом отношении пейзажные декорации.

Предельно просто и лаконично решение четвертого акта (табл. 2): серая, окутавшая площадь ночная мгла: серые, нависшие пологом тучи; узкая полоска проглянувшего на горизонте светлого неба. С тем большей остротой и суровой выразительностью на этом однообразном глухом фоне звучит прочерчивающий небо страшный силуэт помоста с виселицей.

Так же скупо, несколькими выразительными деталями рисует Головин обстановку цыганского табора — очертания шатра, силуэт телеги с поднятыми оглоблями, поднимающийся от тлеющего костра дым.

Наряду со стремлением к подчеркнутой простоте и суровой скупости в решении образа в декорациях к «Ледяному дому» ощущается стремление к праздничности, приподнятости. Такова декорация второго акта, изображающая площадь перед Зимним

дворцом (табл. 1). В морозной ночи сказочно сверкают ярко освещенные окна, на темный снег ложатся ослепительные блики, по черному зимнему небу — щедрая россыпь звезд. Вместе с тем и здесь — в угловатом силуэте дворца, в мелькании огней, в контрасте ослепительного света и зимней ночной мглы — есть глубокий жизненный трепет, подлинный драматизм.

Новый подход к задаче декоративного оформления сказался и в эскизах костюмов, лично выполненных Головиным. Особенно тщательно и интересно были разработаны костюмы шутов (табл. 3). В решении их Головин прежде всего стремился почти этнографически точно воспроизвести характерные черты одежды изображаемой эпохи. При этом, однако, в эскизах было не только изображено платье как таковое, но создана целая галлерея острохарактерных, жизненно правдивых образов уродцев, озлобленных обойденных жизнью людей. Подобный эскиз театрального костюма уже перерастал свое подсобное назначение, становился как бы основой характеристики героя. Здесь уже сказывалось будущее отношение Головина к театральному костюму как к «графическому рисунку роли».

В оформлении «Ледяного дома» Головину удалось создать эмоциональный образ, ярко воплощающий дух эпохи, сущность событий и сделать его, в силу активной эмоциональности звучания, важным компонентом спектакля, обогатившим невыразительную музыку композитора Корещенко.

Первая работа молодого художника была фактически и первым опытом новых принципов декоративного оформления на императорской сцене. Декорации к «Ледяному дому» были приняты в штыки

официальной прессой. Головин вступал в театральную жизнь со славой новатора, бунтаря.

Однако, видимо, сама дирекция императорских театров понимала жизненную необходимость сделать уступку времени. К работе в Большом театре был привлечен Константин Коровин, и Головину было предложено после «Ледяного дома» оформление совместно с К. Коровиным балета Л. Минкуса «Дон-Кихот» (1898). Головин оформил первую и последнюю картины.

Этой постановке «Дон-Кихота» было суждено занять особое место в истории русского балета, ибо она послужила началом деятельности замечательного балетмейстера А. Горского, реформаторской в своей основе.

Творческие принципы Горского формировались под глубоким воздействием деятельности Московского Художественного театра, и в своей первой постановке молодой балетмейстер, нарушая все «вековые» традиции классического балета, стремился внести в балетный спектакль черты реальности, вдохнуть конкретное жизненное содержание в его условные формы.

Новаторством в «Дон-Кихоте» была и обостренная жизненная драматическая выразительность отдельных танцевальных номеров и новая трактовка кордебалета. По существу, здесь создавался новый вид хореографического спектакля.

Творческие устремления Горского оказались очень близки Коровину и Головину. Особенно важным для художников моментом в решении спектакля явилась принципиально новая трактовка роли кордебалета: в противовес традиционной пассивности кордебалета служившего фоном для солистов, в постановках Гор

ского акцент ставился на массовые танцы, воплощающие многоликий красочный образ народной толпы, шумную жизнь улицы, характерные жанровые сценки.

И если сама постановка диктовала принцип декоративного оформления, направляя художников по пути реализма, то, с другой стороны, художники во многом определили решение спектакля, помогая Горскому найти краски для передачи живого образа Испании, черпая его черты в ее природе, в характерном облике пестрой уличной толпы.

Оформление «Ледяного дома» и «Дон-Кихота» окончательно определило будущее Головина как мастера театрально-декорационного искусства, закрепило его положение в театре.

В 1901 году директор императорских театров В. Теляковский пригласил молодого художника на работу в качестве декоратора в императорские театры Петербурга. Головин принял это предложение, и с тех пор его творческая биография была связана с Петербургом и его театрами, которым он посвятил свыше тридцати лет жизни.

В 1901 году Головин оформил балет А. Корещенко «Волшебное зеркало» (по мотивам пушкинских сказок).

Пейзажные декорации к «Волшебному зеркалу», например «Лес дриад», строятся на выразительности линейного узора, заплетающего всю плоскость задника прозрачным кружевом сказочного леса, на тончайших переливах цвета листвы, от светло-зеленой к постепенно золотящейся, чуть тронутой дыханием осени. Декорации по-прежнему плоскостны, непосредственно не входят в реальное пространство сцены, но благодаря особой выразительности линейного и цвето-

вого ритма активно включаются в представление, как бы аккомпанируя танцу, находясь все время в созвучии с ним. Совершенствуя свое мастерство в области театральной живописи, художник стремится теперь к изобразительному решению, соответствующему особой природе балетного спектакля.

Декорации к «Волшебному зеркалу» представляют интерес и в другом отношении. В декорации, изображающей лес, находят уже выражение особые черты пейзажной живописи Головина, в одинаковой мере присущие и его театрально-декорационному творчеству и станковым произведениям. Работая над пейзажем, художник неизменно основывается на реальных впечатлениях от природы, но всегда претворяет эти впечатления в несколько условный, фантастический, сказочный образ.

Этапной работой в творческой биографии художника было оформление оперы Римского-Корсакова «Псковитянка» для Большого театра в Москве (1901). Эта работа явилась серьезным испытанием для Головина, ибо он здесь впервые обратился к произведению с великолепной глубокой музыкой, с острым драматическим сюжетом и с таким гениальным исполнителем центральной роли Ивана Грозного, каким был Шаляпин.

Вместе с тем музыкально-драматический материал произведения давал здесь совершенно новые возможности, да и сам художник к этому времени окреп, уже достиг зрелости, овладев специфическими средствами оформления сцены.

В трех предыдущих постановках Головин опирался в основном на сюжетную канву в опере, на решение танцев в балетах, почти полностью игнорируя музыку как таковую. В «Псковитянке» же Головин стре-

мился дать изобразительное решение в соответствии с музыкальным и драматическим существом оперы в их неразрывном, слитном единстве, проникнуть в глубины идейного содержания произведения.

Несомненно лучшей является декорация к первому акту — вече в Псковском кремле (табл. 4). В музыке этой картины, вместе с развитием взволнованной, напряженной, полной глубокого драматизма темы, подчеркивая нарастающую тревогу, все время звучит медленно, тяжело и однообразно колокол. И словно олицетворение этого колокольного звона возникает в декорациях Головина величественный образ Псковского собора. Неподвижность каменной громады собора контрастирует с полным движения ночным небом, затянутым рваными тучами, за которыми полыхает пожар заката. Неверный свет зажженных костров выхватывает из толпы отдельные человеческие фигуры; движение толпы умножается движением многочисленных колеблющихся теней, подчеркивая напряженность, драматизм общего настроения. Как бы обнимая, охватывая всю эту волнующуюся людскую массу, сдвигаются каменные стены Кремля к центру, к собору, увенчанному величественным пятиглавием, острые шпили которого пронзают небо.

В этом эскизе чувствуется, как изменилась живописная манера Головина. Рука стала тверже, смелее — эскиз написан широко, с размахом, свободно, обобщенно, большими цветовыми плоскостями, с острыми контрастами цвета и света.

Но главное — в образном решении «Псковитянки» и в декорации к первому акту особенно — есть романтическая приподнятость и страстная взволнованность, острая напряженность звучания и подлинная монументальность. В пейзаже поистине звучит многого-

лосый хор, слышатся могучие звуки симфонического оркестра. Декоративный задник способен «держать» огромную массовую сцену. И теперь не только декоративный задник, но и бутафория и костюмы — все становится активным компонентом спектакля, включается в оформление.

«Псковитянка» была примером гармонического равновесия между музыкальной, драматической и изобразительной сторонами в решении спектакля.

Головин раскрывается в «Псковитянке» как художник героического монументального образа и как сформировавшийся мастер театрально-декорационного искусства.

Возобновление этой оперы, воскрешающей один из драматических моментов русской истории, связанный с борьбой русской вольницы, на казенной сцене в предгрозовой атмосфере приближающейся революции явилось событием в художественной жизни тех лет.

В первые годы своей работы в театре Головин проявил себя в основном как художник оперных и балетных спектаклей. Но уже с 1903 года, вначале эпизодически, Головин привлекается к работе в императорских драматических театрах — Александринском и Михайловском.

В течение 1903—1904 годов Головин оформил ряд постановок драм Ибсена: «Маленький Эйольф», «Дочь моря», «Привидения».

В решении декораций и костюмов художник исходил из требований психологической драмы — он стремился создать на сцене жизненно правдивую среду, в которой могли бы органически «жить» герои пьесы.

В «Дочери моря» Головин убедительно воплотил и облик норвежской природы — залив на берегу фиорда — и уютную, спокойную атмосферу дома доктора

Вангеля, добившись тонкой эстетической выразительности в декоративном решении интерьера (табл. 6).

Правда, декорации Головина не полностью адекватны содержанию пьесы, из них как бы выпадает столь важный для Ибсена символический смысл и акцентируется лишь драматизм самих жизненных ситуаций.

В отличие от модернистов и декадентов, ценивших в Ибсене прежде всего именно его символику и нередко даже утрированно преувеличивавших ее значение, Головин утверждал красоту реальной действительности, реальных человеческих чувств и взаимоотношений.

В этот период в творческой лаборатории художника решающую силу имеют реальные жизненные впечатления.

Вот почему огромной радостью для Головина явилась работа по оформлению оперы «Кармен» в Мариинском театре (1906), работа, позволившая ему по-настоящему использовать впечатления, вынесенные из поездки в Испанию, во всем блеске раскрыть богатство его декоративного дара. «Во мне воскресли воспоминания,— писал Головин,— о моем первом путешествии по... этой своеобразной стране, где столько яркой пламенной романтики, которую не может омрачить даже господствующая почти во всей стране... нищета» [1].

Художник работал с подлинной страстью. Задача была особенно благодарной, потому что характер испанских впечатлений Головина совпал с той Испанией, которую воплотил в своей музыке Ж. Бизе.

---

[1] А. Я. Головин, Встречи и впечатления, М.—Л., «Искусство», 1940, стр. 77.

Образы Испании, лишь намеченные в «Дон-Кихоте», в «Кармен» получили подлинно вдохновенное воплощение.

Опера Бизе глубоко демократична, герои ее — не обычные на оперной сцене мифологические персонажи, рыцари и принцы, а простые люди из низов: работницы с табачной фабрики, крестьяне, солдаты, контрабандисты. Исполненная сильных и ярких человеческих страстей, драма героев «Кармен» рисуется на фоне бьющей ключом повседневной народной жизни и воспринимается как ее неотъемлемая часть. Именно эта особенность оперы, выраженная в слитном единстве музыкального и драматического начала, явилась основой работы художника.

В декорациях Головина, по отзывам современников, впервые возникла настоящая Испания — не оперно-бутафорская, а живая, с неугомонной суетой людных кварталов Севильи, с неприкрашенной повседневной жизнью толпы, с подлинными народными танцами и песнями. Всем строем своих декораций Головин стремился подчеркнуть реалистическую и демократическую сущность оперы.

В декорации к первому акту (табл. 7) Головин рисует улицу у фабрики в Севилье в разгар знойного дня, маленькую площадь, накаленную потоком полуденного солнца, загроможденную различными неказистыми постройками, которые усеяны разнообразными вывесками. Пестрота этих вывесок, разнохарактерность архитектуры домов, лишенных нарочито заданного «единства стиля», весь сложный, угловатый рельеф площади, расположенной ступенями вверх и в глубь сцены, подчеркивает пестроту и неумолчное движение уличной жизни. Необычайно выразителен и полон живого трепета пейзаж: осле-

пительно сверкает солнце, полыхают занавески на окнах, трепещут листья на деревьях в палисаднике...

Декоративное оформление оперы точно следует в смене картин драматическому развитию действия, постепенному нарастанию в нем драматических, трагических моментов. После ослепительного солнечного света первой картины — дворик таверны ночью, в скудном свете фонарей (кабачок Лилас-Пастья, II акт); эта «таинственная», «романтическая» обстановка как бы подготавливает зрителя к последующим событиям (табл. 8). От картины к картине гаснет свет, темнеют краски. Черной стеной загораживая горизонт, закрывая небо, встали скалы (III акт). После предыдущих двух декораций этот пейзаж кажется слишком однообразным, даже скучным. Но тем выразительнее звучит на этом глухом фоне сцена гадания — в напряженной музыке, в выделенных ярким светом психологически выразительных руках. Оставляя первое место музыке и игре актера, Головин проявляет тонкий такт театрального художника, верное понимание места декорации в спектакле — черты, свойственные ему на данном этапе его творческого пути и во многом утраченные им позднее.

В противовес традиционной пестроте, сопутствовавшей изображению испанских мотивов, декорации и эскизы костюмов к «Кармен» предельно скупы по цветовой гамме, построены на строгих сочетаниях серых, коричневых, табачных, черных, кирпичных тонов. Тем ярче, острее вспыхивают на их фоне яркие, красочные детали, которые, как правило, вводит в костюмы художник, как бы подчеркивая внутренний накал, внутреннее напряжение, готовое в любую минуту прорваться наружу.

В эскизах костюмов, особенно костюмов Кармен (табл. 9), художник выразил свое эмоциональное ощущение испанского характера, испанского темперамента как напряженного контраста между внутренним накалом страстей и внешне сдержанными, даже суровыми формами их проявления... В них начинает отчетливо сказываться и новая черта, характерная для всего последующего творчества Головина, — активная роль в решении образа условного орнаментального начала. По целостности изобразительного решения, богатству изобразительного языка каждый костюм превращался в законченное художественное произведение. Недаром на устроенной в это время выставке костюмов и эскизов декораций к «Кармен» кто-то назвал костюмы «стихотворениями в тряпках».

Работа над оформлением «Кармен» имела для Головина первостепенное значение. Эта работа завершила первый период его творчества, связанный с общественным подъемом накануне и в годы первой русской революции, вобрала в себя все поиски и достижения Головина этого периода в области театрально-декорационной живописи, соединив в себе демократизм, идейную глубину, национальную характерность и жизненную правдивость в истолковании произведения с богатством формы, построенной на острой ритмической выразительности, на напряженной эмоциональности цвета.

К этому времени за Головиным окончательно закрепилась слава одного из крупнейших художников театра, реформатора театрально-декорационного искусства.

А вскоре достижениям Головина, Коровина и ряда других русских художников-декораторов было суждено получить европейскую известность и оказать глу-

бокое воздействие на развитие европейской и мировой театрально-декорационной живописи.

В 1908—1911 годах русская опера и балет с огромным успехом гастролировали в Париже.

В оформлении Головина здесь демонстрировались специально подготовленные для этих гастролей опера М. Мусоргского «Борис Годунов» [1] и балет «Жар-птица» И. Стравинского.

Отзывы парижских рецензентов с достаточной красноречивостью свидетельствуют о том огромном общественном резонансе, который получило здесь русское театральное искусство, в частности его достижения в области оформления спектакля.

Особенный интерес для европейского искусства представлял новый ансамблевый принцип решения постановки, который проявлялся в единстве ее элементов, в целостности ее изобразительной формы. То, что на русской сцене уже вошло в практику — решение одним художником декораций и костюмов,— оказалось поистине открытием для Европы.

В статье, помещенной в одной из французских газет, писалось: «Жар-птица» — плод интимного сотрудничества хореографа, композитора и художника (Фокина, Стравинского и Головина)— представляет собой чудо восхитительного равновесия между движениями, звуками и формами. Отливающая темно-золотистым цветом декорация заднего плана как будто сделана тем же способом, как и полная оттенков ткань оркестра. В оркестре поистине слышны голоса волшебника и беснующихся ведьм и гномов. Когда пролетает птица, кажется, что ее несет музыка. Стравин-

[1] Декорации к опере по эскизам Головина выполнил Юон.

ский, Фокин и Головин — я вижу в них одного автора».

В парижских работах Головина намечаются признаки новых исканий, связанных с усилением условного, орнаментально-декоративного начала. Правда, в «Жар-птице» подчеркнутая условность всего изобразительного решения, первенствующая роль орнаментального узора, превращение всех элементов декораций и костюмов в какой-то великолепный, исполненный стихийной силы звучания импрессионистический сплав красок, пятен и линий, были оправданы музыкально-драматическим материалом оперы. Но в постановке «Бориса Годунова» (особенно при сравнении с «Псковитянкой») изощренная узорчатость дробит, усложняет, порой поглощает жизненно конкретный образ, лишает его необходимой для данного произведения героической монументальности, простоты, жизненной силы (табл. 10, 11).

Разгром революции 1905 года и последовавшие за ним годы реакции ознаменовались расцветом символизма, мистицизма, стилизаторства, усиленным тяготением к отвлеченно культивируемым проблемам художественной формы. Декорации парижских спектаклей, с их виртуозным живописным блеском и несомненным снижением жизненного и идейного содержания, отметили в творчестве Головина начало нового периода, в котором интерес художника к формальному условному языку нашел последовательное и все более отчетливое выражение.

Весь этот период, продолжавшийся около одиннадцати лет, с 1908 по 1917 год, прошел в тесном сотрудничестве Головина с режиссером В. Э. Мейерхольдом, оказавшим значительное воздействие на его творчество.

Ученик К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, талантливый многообещающий актер Московского Художественного театра с момента его образования, Мейерхольд попадает затем под влияние распространившихся на рубеже XIX—XX веков в русском искусстве и литературе различных декадентских течений и становится предвозвестником условного театра.

Условный театр, идеи которого Мейерхольд проводил на подмостках театра Комиссаржевской в 1906—1907 годах, формировался на основе символической поэзии и драматургии, а принципы его постановок несли на себе влияние изобразительного искусства и его модернистских течений. Репертуар театра Комиссаржевской состоял в подавляющем числе из пьес новейшей символической литературы — Метерлинка, Л. Андреева, К. Гамсуна. Главным на сцене становилась передача «впечатления» от текста или «символа». Жизненную натуральность и естественную простоту исполнения МХАТ сменила антипсихологическая система игры, «живописная», «скульптурная» выразительность образа, особые законы «театрального пространства и времени». Обращаясь к условному театру якобы в борьбе с угрозой натурализма, Мейерхольд пришел фактически к отказу от первенствующей роли идейного содержания произведения, вступил на путь «искусства для искусства».

Однако в экспериментах Мейерхольда наряду с явным эстетством было и закономерное для театра того времени стремление к созданию спектакля как законченного самостоятельного произведения искусства, было утверждение, правда в крайней форме, идеи режиссерского театра с целостным ансамблевым решением спектакля. В постановках Мейерхольда в этом

смысле было осуществлено много плодотворных экспериментов и найдено большое число разнообразных сценических приемов.

Активизация роли режиссера как руководителя ансамбля, непосредственно осуществляющего объединение всех его компонентов, была глубоко закономерным явлением в театральной практике тех лет. Именно с этого периода русский театр начинает выдвигать одного за другим блестящих режиссеров и постановщиков (К. Станиславский, Вл. Немирович-Данченко, несколько позднее—Е. Вахтангов в драме, А. Горский и М. Фокин в балете), различных по масштабам и характеру дарования, но являющихся новаторами в области режиссуры, открывших новые возможности театрального искусства. И можно сказать, что основные различия между отдельными направлениями теперь определяются прежде всего за счет своеобразия режиссерских методов.

Не случайно поэтому императорские театры, не уделявшие проблемам режиссуры почти никакого внимания, ощутили острую потребность в активном режиссерском руководстве. И хотя приглашение Мейерхольда — экспериментатора по природе, «модерниста» — было более чем необычным мероприятием в истории казенных театров, В. Теляковский (директор театров) решил пойти на риск. Этой крайней мерой он надеялся влить свежую, обновляющую струю в их тусклое существование в период послереволюционного кризиса и одновременно приобщить к завоеваниям современного искусства в области режиссуры.

По свидетельству современников, Мейерхольд был приглашен в императорские театры по совету самого Головина, пользовавшегося уже в это время



Страшная игральная. Эскиз декораций седьмой картины постановки драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1917 год

значительным авторитетом. По-видимому, художнику импонировало творческое лицо режиссера, отводившего в решении театральной постановки ведущее место изобразительной форме, стремившегося приблизиться в сценических композициях к фрескам, барельефам, круглой скульптуре, импрессионистическим картинам. Близкими Головину на этом этапе его творчества были и самая система построения образа и характер использования изобразительной формы. Мейерхольд стремился освободить сцену от прежнего оформления с воссозданием обстановки в ее конкретно-жизненных чертах и строить ансамбль спектакля, используя сугубо условные возможности отвлеченной выразительности цвета, ритма, музыки, пластики.

Встреча Головина с Мейерхольдом и их дальнейшее сотрудничество явилось закономерным и важным этапом в творческой биографии каждого из них.

Головин начал работать с режиссером, обладавшим определенной, ярко выраженной художественной программой и интересными постановочными идеями, целеустремленно проводившим свои принципы в жизнь. Дальнейший творческий путь Головина покажет, что эстетическая программа Мейерхольда, отвечавшая определенным сторонам дарования художника, развила до предела именно эти стороны в ущерб другим, обусловив особую силу и одновременно ограниченность его искусства в этот период.

С другой стороны, как это будет видно в дальнейшем, мейерхольдовские идеи условного театра на императорской сцене претерпевают изменения не только в силу ее традиций, но, несомненно, также благодаря активности дарования Головина.

Недаром декоративная живопись заняла в постановках Мейерхольда гораздо большее место, чем это «дозволяла» его теория условного театра.

Важнейшей чертой периода совместной работы Мейерхольда и Головина являлся репертуар постановок — в основном, классический — из образцов русской и западноевропейской литературы и музыки. Здесь и «Дон-Жуан» Мольера, и «Стойкий принц» Кальдерона, и «Орфей и Эвридика» Глюка, и «Гроза» Островского, и «Каменный гость» Даргомыжского, и «Маскарад» Лермонтова. Мейерхольду и Головину удалось почти очистить казенную сцену от наводнявшей в те годы театры бульварной и эпигонской литературы.

Однако в преимущественном обращении к произведениям классики у Мейерхольда были и особые цели. Верный принципам условного театра, он ищет в классическом репертуаре и театральных традициях, связанных с этим репертуаром, художественных возможностей, которые бы могли соответствовать принципам старой императорской сцены и ее ветеранов, таких, как М. Савина, Н. Варламов, В. Давыдов. Так складывается в императорских театрах форма «традиционного» театра, во многом определившая направление творческого развития Головина в этот период.

Новая форма «традиционного» театра была не менее условна, чем форма «условного» театра, ибо «традиционный» театр, воскрешая черты примитивных сцен, обнажая театральный прием (новая конструкция сцены с просцениумом, прислужники сцены, суфлеры на глазах у зрителя, отсутствие занавеса, свет в зрительном зале и на сцене на протяжении всего спектакля), еще больше подчер-

кивал «чистую театральность» развертывающегося на сцене представления.

Нельзя не видеть, однако, в идеях «традиционного» театра и другую сторону. Ставя «Дон-Жуана» Мольера в традициях театра Мольера или подчиняя постановку «Орфея и Эвридики» Глюка стилю антика, как его понимали художники XVIII века, Мейерхольд стремится в рамках условного театра и средствами условного языка при помощи стилизации, при помощи реставрации приемов старинных сцен показать зрителю произведение в атмосфере той эпохи, в которую жил и творил автор, и тем самым раскрыть взаимоотношения между писателем и эпохой, определить его историческое место.

В смысле практического осуществления этих идей очень показательна постановка «Дон-Жуана» Мольера, осуществленная на сцене Александринского театра в 1910 году. Постановка была задумана Мейерхольдом как домашний спектакль во дворце Людовика XIV. В спектакле воскрешались черты мольеровского театра: действие разыгрывалось на просцениуме — выдвинутой вперед площадке, устроенной на месте оркестра,— прислужники сцены — арапчата — переставляли во время действия бутафорию, поправляли одежду актерам, возвещали начало и конец действия звоном колокольчика, суфлеры «работали» почти на глазах у зрителя, на протяжении всего представления в зале и на сцене горел яркий свет, занавес отсутствовал. Единый ритм, пронизывающий все представление, подчинял себе и движения актеров. Пышная блестящая обстановка в стиле Короля-Солнца, по мысли постановщика, должна была заострить демократическое содержание комедии, подчеркнуть

разлад между королем и поэтом. «И тем богаче ждем пышность и красочность костюмов и аксессуаров (пусть архитектура сцены и крайне проста!), чем сильнее бился комедиантский темперамент Мольера вразрез с Версальской чопорностью»[1].

Постановочный замысел был не только сложен, но и противоречив, потому что чистую стилизацию, подчеркнутую театральность представления, реставрацию театра Мольера Мейерхольд стремился сочетать с раскрытием конкретно-жизненного содержания самой комедии, реалистической правдой ее гротескных образов.

И если в соответствии с общей идеей постановки огромное значение приобретала в спектакле изобразительная форма, то вместе с тем многообразные задачи художника здесь оказались чрезвычайно сложны и во многом неразрешимы.

По эскизу Головина был написан роскошный живописный портал, в решении которого художник проявил великолепное чувство архитектоники, стиля и блестящую фантазию орнаменталиста, сумев соединить в одно целое строгую россиевскую архитектуру зрительного зала с тяжеловесной пышностью стиля Короля-Солнца, царящей на сцене. Благодаря порталу зрительный зал и сцена сливались в единое пространство, как бы представляющее пышные покои Людовика XIV. От портала в глубь сцены вели постепенно суживающиеся кулисы, также украшенные орнаментом.

Но оставалась и задача раскрытия конкретно жизненного содержания самой комедии. На заднике

[1] Вс. Мейерхольд, О театре, Спб., 1913, стр. 127.

сцены за задергивающимся занавесом-гобеленом появлялись небольшие живописные картины, характеризующие место действия. Здесь и была самая сложная художественная проблема, ибо нужно было сочетать конкретно жизненные образы с условным оформлением портала и кулис, со столь же условной ритмико-пластической трактовкой действия. Задники Головина — красноречивое свидетельство стремления решить эту задачу и ее неразрешимости. Даже виртуозное мастерство художника не спасает положения. Никак не сочетается вполне правдоподобный пейзаж, такой, например, как дорога в лесу (I акт), словно затягивающий взгляд зрителя в лесную чащу, с висящими на его фоне сверкающими люстрами и статуарно застывшими у четырех стульев, готовыми к действию «прислужниками» сцены — арапчатами.

Добиваясь в картинах пространственной глубины, стремясь к жизненной конкретности образов, художник вместе с тем все время находится как бы в ритме, в рамках общего «условного» рисунка спектакля. Очень характерен в этом отношении пейзаж ко второму действию (табл. 12). Ослепительная белизна построек, залитых палящим солнцем, ярко-голубое небо и уходящая вглубь каменистая дорога навеяны, несомненно, живыми непосредственными испанскими впечатлениями. Однако конкретная жизненность и целостность живописного образа снижаются активностью ритмического начала, связывающего реальный пейзаж с условным оформлением портала и кулис, с такими мизансценами, как, например, «мизансцена крестьянок-соперниц», в которой перебеги Дон-Жуана от одной к другой напоминали фигуры какого-то старинного элегантного танца, или мизансцена, где «в легкой карусели вертелись две служанки с наряд-

ным — весь в бантиках и ленточках — героем по середине» [1].

В изобразительном решении спектакля, так же как и во всей постановке, проявилась невозможность совместить театральное представление времен Мольера с реальной жизнью героев его произведения — стилизацию с конкретно жизненным истолкованием образов. Именно поэтому оформление оказалось лишенным цельности, единства, жизненной полнокровности.

Это противоречие остро сказалось в эскизах костюмов, в которых художник, увлекаясь причудливостью, формальной красотой решения в стиле эпохи, зачастую забывал о характере персонажа. «Костюмы — это галлерея высокохудожественных гравюр, живых гравюр. Но зрительное очарование местами переходит в разочарование... Как оставаться, например, в очарованном состоянии при виде прелестного «гравюрного» костюма нищего, если носитель этого костюма говорит: «Я голый, я босый» [2].

Постановка «Дон-Жуана» направила Головина в основном по пути разработки и развития условных изобразительных форм. Художник проявил в ней мастерское владение формальными средствами, но в этом заострении внимания преимущественно к формальной стороне таилась большая опасность, опасность отрыва искусства от его идейного содержания.

Если в декорациях к «Псковитянке» и «Кармен» опера по глубине и правде раскрытия жизни становилась драмой, то здесь драматическое искусство

---

[1] Н. Волков, Мейерхольд, М.—Л., «Academia», 192[illegible] стр. 143.

[2] «Обозрение театров», 1910, № 1229, стр. 10—11.

приобретало черты оперной или даже скорее балетной условности. Недаром в одной рецензии постановка была названа «балет в Александринке».

Принципы «условного» и «традиционного» театра, положенные в основу оформления «Дон-Жуана», нашли свое дальнейшее развитие в следующей совместной работе Головина и Мейерхольда, в опере Глюка «Орфей и Эвридика», поставленной в 1911 году на сцене Мариинского театра.

Однако само произведение диктовало новые задачи в соответствии с его оперным жанром, с его музыкально-драматическим существом, и поэтому идея условного театра, основанного на музыкально-пластической выразительности, на ритме движений и жестов, приобретала здесь более органический характер. Мейерхольд считал, что «актер музыкальной драмы должен постичь сущность партитуры и перевести все тонкости оркестрового рисунка на язык рисунка пластического». Огромное значение в постановке поэтому имел танец. Спектакль «Орфей и Эвридика» решался как опера-балет. Для постановки танцев был приглашен талантливый балетмейстер Фокин.

Принципы решения спектакля определили неограниченные права и обязанности художника в создании ансамбля, открыли перед ним богатейшие возможности проявления его живописного дара.

Просцениум был весь убран расшитыми тканями, и здесь Головин развернул свое мастерство владения языком условной изобразительной формы орнамента. Целая система занавесов была введена в общую композицию спектакля. И, наконец, живописные панно. В отличие от «Дон-Жуана» они занимали в этой постановке весь задник сцены и

уже в силу этого обстоятельства играли более активную роль в общем оформлении спектакля. Так печальный пейзаж первого акта у гробницы Эвридики (табл. 14), построенный на ритме плавных текучих линий, звучании сумрачных приглушенных тонов леса и неба, составлял одно целое с пластически отточенными, гибкими движениями плакальщиц.

Драматический разворот событий подчеркивался острым контрастом эмоциональной окраски картин в их цветовом строе, в ритмической организации композиции. После мрачных неприступных берегов Стикса, загроможденных острыми глыбами тяжелых камней, после полной безумия, страстной пляски фурий открывалась картина рассвета на Елисейских полях, построенная на прозрачных, мягких, словно тающих жемчужных красках, как воплощение наступающего светлого покоя (табл. 15).

«Посмотрите самый красивый момент всего спектакля, — писал критик С. Волконский, — переход от преисподней к Елисейским полям. Постепенный рассвет, этот редеющий туман, как бы гонимый лучами торжествующего света, эти эксцентрически расходящиеся завесы кисеи, которые все больше и больше раскрывают и, наконец, открывают картину радости блаженных теней».

Таким образом, в оформлении «Орфея и Эвридики» Головин удачно решал (в рамках условного театра и средствами условного языка искусства) проблему создания единого постановочного ансамбля. Однако, признавая большую эмоциональную выразительность декоративного решения «Орфея», надо отметить, что в нем, так же как в оформлении «Дон-Жуана», не было полного соответствия

существу инсценируемого произведения. Уже в огромной силе звучания зрелищной стороны спектакля, в роскоши постановки нарушалась та необходимая мера, которую требовала строгая ясность и чистота музыки Глюка, характер античных образов, как самих по себе, так и в восприятии их глюковской эпохой. По многочисленным свидетельствам зрителей, роскошь постановки подавила музыку. Особенные нападки вызывал изумительный по красоте, но «не идущий к делу» занавес, до расточительности роскошный, интенсивного малинового цвета, с кружевными арабесками, решенный не столько в связи с содержанием произведения, сколько с задачей оформления помещения зала Мариинской оперы с его синими стенами.

Поучительно сравнить декорации Головина с декорациями Поленова к тому же произведению, выполненными для Мамонтовской оперы в 1897 году.

В отличие от Поленова, который стремился в соответствии с идеалами передвижничества перенести античный миф в совершенно конкретную реальную обстановку, придать ему земной характер, Головин акцентирует призрачное начало. Уже голубые фонари, устроенные в зрительном зале и горевшие на протяжении всего представления, словно уводили зрителя в особый потусторонний мир. И если постановка Поленова своей подчеркнуто реальной трактовкой в какой-то степени снимала поэтическое начало древнего мифа, то оформление Головина, явившееся, по сравнению с поленовским, несомненно шагом вперед в развитии театрально-декорационного искусства, вместе с тем тяготело к противоположной крайности. В преувеличенном внимании к воссозданию потусто-

роннего мира оно оставляло в стороне реальное существо сказания об Орфее и Эвридике, воспевающего силу и красоту реального человеческого чувства. В этих обстоятельствах сказалась ограниченность идейных позиций мастера, его связь с культурой «модерн», с «мирискусничеством».

Ограниченность и противоречивость творчества Головина в этот период с особенной ясностью проявились тогда, когда художник обратился к острому социальному произведению о близкой эпохе — драме А. Островского «Гроза».

Эта постановка была осуществлена в Александринском театре в 1916 году также под общим руководством Мейерхольда.

В связи с тем, что произведение принадлежало к современной эпохе, постановщики почти отказались от форм и приемов «традиционного» театра (здесь нет ни просцениума, ни прислужников сцены), хотя в игре актеров пластический и ритмический моменты, то есть принципы условного театра, продолжали играть значительную роль.

Оформление спектакля было предопределено во многом режиссерским замыслом, по которому «Гроза» трактовалась как русская романтическая драма, как трагедия «всепоглощающей страсти». Вместо раскрытия присущих произведению острых социальных проблем постановщик привнес в спектакль некое мистическое, роковое начало, нечто «таинственное»; конкретные черты острохарактерного купеческого быта России 40-х годов XIX века подменились общечеловеческими и национально-русскими «вне времени и пространства» чертами.

Нельзя сказать, что Головин был несогласен с этой трактовкой. Судя по его высказываниям,

таковым было и его прочтение произведения. Но, видимо, сила жизненной выразительности материала ломала узкие рамки постановочного замысла, обращая художника к реалистическим образам. И если в декорациях к «Грозе» нет острой социальной характеристики «темного царства», то они в то же время были совершенно лишены отвлеченной символики и мистики.

Так, яркой жизненной выразительности исполнена декорация первого действия (табл. 16) — берег Волги с бульваром, спокойная гладь разлившейся реки, неказистая, но типичная для провинциального города церковь тяжелых пропорций, небо с рябью облачков. И ясный ритм, который пронизывал композицию пейзажа, подчеркнутый четким рядом выстроившихся на равном расстоянии друг от друга аккуратно подстриженных деревьев, — не формальный прием. Он внутренне оправдан, как бы олицетворяя ясность, размеренность ритма жизни провинциального городка, в то время как ритм, являющийся основой действия актеров, строился в соответствии с отвлеченной символической идеей. Вот красноречивое описание рецензента: «Мейерхольд при постановке «Грозы» не обошелся без символов. В первом акте кутили и вместо того, чтобы пройти к Волге по кратчайшей дорожке, почему-то обходят все аллеи, делая круг по всей сцене, причем они тихо и ровно двигаются, качая головами, словно факельщики. Один из драматургов высказал мнение, что Мейерхольд, очевидно, хотел этим своего рода похоронным шествием символизировать «рок» Катерины»[1].

[1] «Театральная газета», 1916, № 3, стр. 14.

Однако от действия к действию Головин все дальше уходит от подлинного смысла произведения. Во второй картине (комната в доме Кабанихи; табл. 17) он увлекается возможностью показать яркую декоративную праздничность русского национального убранства. В композиционном и цветовом строе декораций, основанном на спокойствии белых гладких стен, кое-где расцвеченных русским орнаментом, в уравновешенном ритме равномерно чередующейся мебели, сундуков, ларей, в торжественном звучании двух белых вертикалей колонн, организующих центр композиции, — ни намека на черты «темного царства» и даже на конкретный характер купеческого быта. Праздничное «экзотическое» цветовое решение совершенно уничтожает идейную содержательность удачно задуманной декорации третьего действия, изображающей дом Кабанихи как крепость, за глухой стеной, с огромными воротами на запоре.

Лишенная социальных жизненных обоснований, трагедия героини приобретает характер роковой, мистической предопределенности. Отступая от указания автора, постановщики переносят сцену покаяния Катерины с берега Волги во внутренность церкви с росписями сцен Страшного суда. Именно на этом фоне должна была символически прозвучать мизансцена: «В центре одной группы Катерина, мучимая угрызениями совести, напротив — старая сумасшедшая барыня, поддерживаемая двумя лакеями в треуголках»[1]. Однако в декорациях Головина облик этой церкви с облупившейся на стенах штукатуркой своим конкретным жизненно достоверным характером «снимал»

[1] «Аполлон», 1916, № 1, стр. 42.

символическое звучание фресок Страшного суда и, следовательно, мистическое, роковое начало этой сцены.

Тем не менее в целом в декорациях, так же как в постановке, оказался утраченным весь идейный смысл, все огромное социальное содержание «Грозы», утрачено и значение образа Катерины, как «луча света в темном царстве».

Оформление Головиным «Грозы» говорит о нерастраченных реалистических возможностях художника, о его тяге к созданию на сцене конкретного, характерного, жизненно достоверного образа.

С не меньшей силой, однако, оно свидетельствует об узости и ложности его идейно-художественных позиций, ограничивающих творческое развитие.

Одной из последних предреволюционных постановок Головина была опера Даргомыжского «Каменный гость» (1917, Мариинский театр), завершившая вместе с «Маскарадом» Лермонтова работу художника в императорских театрах.

Стремление Мейерхольда и Головина в этой постановке полностью избежать бытовизма, добиться глубокой обобщенности, романтической приподнятости образов и вместе с тем найти ритм и краски, адекватные музыкальной партитуре оперы, на этот раз больше отвечало сущности произведения.

В соответствии с камерным характером оперы сцена была сильно уменьшена в размерах при помощи портала, состоящего из матерчатых ламбрекенов, с колоннами и статуями, расположенными по сторонам. Оставшаяся малая сценическая площадка приподнята на три ступени. За черной занавесью малой сцены открывались живописные карти-

ны. Сохранялся просцениум. Слуги просцениума расставляли бутафорию во время действия, начало которого возвещалось при помощи световых сигналов; движения актеров были подчинены определенному ритму, согласованному с музыкальной партитурой оперы.

Таким образом, в постановке «Каменного гостя» сохранялись своеобразные черты и приемы условного и «традиционного» театра, хотя драматургия Пушкина, в отличие от Мольера или Глюка, вовсе не требовала этого, так как театр пушкинских времен и по архитектуре сцены и зрительного зала и по характеру оформления ничем практически не отличался от современного. Здесь мейерхольдовская идея «условного» театра выступала в еще более последовательной, можно даже сказать, обнаженной форме, ибо «традиционный» театр здесь использовался не для воскрешения театральных традиций прошлого, но для обогащения условного языка постановки.

Но если в ряде предшествующих спектаклей («Дон-Жуан», «Орфей и Эвридика»), где основой оформления являлось воссоздание в конструкции сцены, в обстановке, декоре, в аксессуарах «стиля эпохи» чисто зрелищная, «постановочная» сторона затемняла, заслоняла собой реальную сущность произведения, то теперь условный язык декоративных образов в гораздо большей мере был подчинен раскрытию драматического содержания и в силу этого приобрел большую эмоциональную выразительность.

Уже в решении портала, обрамленного тяжелыми, низко нависающими ламбрекенами с лаконичным серебряным узором, ощущается стремление худож-

ника придать общую «окраску» спектаклю, «окраску» трагического характера. Эта «общая окраска» строится на эмоциональном звучании темно-фиолетового цвета (усиленном особой фактурой бархата), на выразительности линии в острых низко нависающих клиньях ламбрекенов, в лаконичном холодном узоре серебром по бархату. Иначе говоря, все изобразительное решение было основано прежде всего на эмоциональной выразительности линейного и цветового ритма, на своеобразной «символике» цвета.

Мрачной торжественности исполнена декорация, изображающая могилу Командора. Суровый силуэт статуи остро рисуется в арке портала на фоне тревожного неба, окрашенного в просветах между облаками пурпуром заходящего солнца. Вместе с порталом, с ламбрекенами, с мягкими складками светлой драпировки, с коленопреклоненной фигурой Доны Анны у статуи создается единая ритмическая композиция, полная музыкального звучания. В этом смысле, пожалуй, еще более выразительна декорация к четвертому акту (комната Доны Анны; табл. 18), в которой появляется статуя Командора. Трагическая торжественность этого момента подчеркивается уходящим вглубь коридором, где ряд ступеней и черно-белые ромбы плиток пола как бы аккомпанируют неумолимому движению статуи в медленном, тяжелом, напряженном ритме и контрастирующему с ним нервному выбегу Дон-Жуана по зигзагам. Линейный и цветовой ритмы этой декорации, построенные на вертикалях и угловатых, зигзагообразных линиях, на острых контрастах черных и белых пятен с особой ясностью раскрывают творческие устремления художника в этой работе. В декора-

циях к «Каменному гостю» Головин не только блеснул отточенностью формы, но и показал умение выразить в условном языке декоративных образов, в звучании цвета и линий большое драматическое эмоциональное содержание. Эта особенность его творчества нашла наивысшее выражение в постановке «Маскарада».

Оформление драмы М. Лермонтова «Маскарад» в Александринском театре, завершив весь «мейерхольдовский период», явилось крупнейшим событием в творческой биографии Головина. По глубине и эстетической ценности образов с «Маскарадом» может сравниться лишь «Кармен», а по грандиозности и многогранности замысла эта работа и вовсе не имеет себе равных среди других произведений художника.

С особым напряжением и страстной увлеченностью в течение пяти лет — с февраля 1912 года по февраль 1917 года — трудился Головин над оформлением «Маскарада». На протяжении этих лет был оформлен и ряд других спектаклей, но работа над «Маскарадом» не прерывалась ни на один день, занимая все творческие помыслы художника.

Постановка «Маскарада» приурочивалась первоначально к юбилейной дате — столетию со дня рождения Лермонтова в 1914 году,— которую предполагалось отметить очень торжественно. Однако в 1914 году постановка «Маскарада» не состоялась — помешала начавшаяся война, да и спектакль к тому времени не был еще готов, грандиозный замысел требовал очень много времени и средств для своего осуществления.

Колоссальная предварительная работа, проделанная художником, выразилась в более чем четы-

рех тысячах набросков. Здесь и одежда, и интерьеры, и отдельные предметы домашнего обихода, и всевозможные детали различных предметов, и просто характерные цветовые сочетания. Все это переплавлялось в творческой лаборатории Головина, из найденных элементов рождались все новые и новые варианты, которые использовались, подчиняясь определенной изобразительной идее. В результате, помимо непосредственных эскизов декораций для десяти декоративных перемен и эскизов костюмов по нескольку для каждого действующего лица, художником была разработана буквально вся мебель, вся бутафория. Начиная с планировки и организации сценического пространства, с эскизов декораций и костюмов и кончая мельчайшими предметами быта, все было продумано с точки зрения верности эпохе, стилистического единства и целостности изобразительного решения спектакля.

По общим принципам постановка «Маскарада» развивала постановочные идеи, лежащие в основе «Дон-Жуана» и «Орфея и Эвридики». Сохранялось значение портала и просцениума. В декоративное оформление сцены входили задники-панно, живописные арлекины, свешивающиеся сверху, и небольшие ширмы. В общую композицию спектакля была введена целая система занавесов, отделявших просцениум от сцены, позволявших менять мебель и декорации без специальных перерывов. Интереснейшей находкой и для организации театрального пространства и для трактовки театрального образа явилось использование больших матовых зеркал, установленных на просцениуме, которые, отражая зрительный зал, совершенно «стирали» линию рампы. Зеркала играли большую роль в общей «пода-

че» представления, подчеркивая театральность, иллюзорность происходящего на сцене.

Особый интерес декоративное решение «Маскарада» представляет с точки зрения образного истолкования лермонтовской драмы.

У Мейерхольда и Головина сложная интрига пьесы, приведшая к трагической развязке, трактуется как дело рук фатальных, мистических роковых сил, олицетворяемых Неизвестным. И тема рока, тема Неизвестного проходит красной нитью в декоративном решении спектакля. Но, следуя мистическому характеру общей постановочной идеи, Головин вместе с тем насыщает свои декорации подлинно драматическим содержанием, основанным на глубокой правде человеческих чувств.

Декорации Головина жизненно правдиво характеризуют обстановку, место, где развертывается действие, и одновременно, используя выразительность отвлеченного языка линий, цвета, форм, передают «тон», настроение, эмоциональную окраску событий.

В декорациях первой картины (в игорном доме) уже ощущается глухая тревога в зеленом приглушенном цвете стен, в фиолетово-черных, окаймляющих сцену ламбрекенах, в сгущающемся по углам сумраке вокруг освещенного лампой игорного стола, где сосредоточивается все напряжение сцены.

Безудержный поток щедрой красочности врывается на сцену в картине маскарада, начиная с яркого занавеса со сложным запутанным узором красных и зеленых контрастирующих цветов, беспредельным разнообразием сплетающихся и рассыпающихся мотивов. Но и здесь тема Неизвестного, тема роковых сил проскальзывает как грозное предостере-

жение среди пестрой веселой суеты. В потоке ярких красок маскарадных костюмов то здесь то там изредка мелькает черный цвет, как отдельные трагические ноты в веселой праздничной музыке. Цветовым решением костюмов Головин объединяет между собой главных героев этой сцены: Нину (табл. 21) и баронессу Штраль, Неизвестного и Арбенина (белый с красным и черным костюм Нины, красный с черным костюм баронессы, черный фрак Арбенина, черный с фиолетовым плащ и белая маска Неизвестного). И характерно, что во всех этих декорациях и костюмах присутствует тот же «пророческий» черный цвет. Черная фигура Неизвестного (табл. 21) острым диссонансом врезается в веселый красочный калейдоскоп масок.

Полное напряженного эмоционального звучания решение маскарадного зала со сложной причудливой вязью украшающего его орнамента, с острым контрастом холодного, как лед, голубого цвета стен с пылающе-оранжевыми, словно объятыми жаром задними комнатами, видными в раскрытые двери, подчинено общему замыслу в истолковании сцены.

В смене темных, сумрачных и ярких, праздничных красок, в их многообразном противопоставлении передается от картины к картине сложное, запутанное развитие интриги, неумолимо движущейся к трагической развязке. Седьмая картина (табл 20) — сцена с игроками — по композиции повторяет первую картину, но здесь атмосфера накаляется еще сильнее, человеческие страсти разгораются до предела. Черные, беспокойно движущиеся фигуры игроков рисуются на фоне огненно-алой стены с зияющей чернотой окна, за кото-

рым зловеще горит красный месяц. А над сценой, как огромные крылья, нависают тяжелые ламбрекены, по которым, усиливая ощущение тревоги, пробегают вспышками молний тонкие, зигзагообразные фиолетовые и зеленые полосы.

Следующая за этой картиной сцена великосветского бала — блестящий фон для развертывающейся трагедии.

Торжественный импозантный зал с малахитовыми колоннами, с хрустальными люстрами, зеркалами воспринимается как олицетворение холодной, бездушной пышности высшего света. Эмоциональным ключом этой картины является предшествующий ей занавес, построенный на сочетании холодных голубых тонов с изысканным серебряным узором.

Столь же выразительно и декоративное решение сцены в спальне Нины (табл. 22), основанное на строгих сочетаниях чистых тонов вместе с белым легким кружевным занавесом, как бы символизирующее чистоту и невинность героини и подчеркивающее трагизм назревающих событий.

Заключающая это действие страшная мизансцена — умирающая Нина в объятиях упавшего на колени Арбенина — строилась на фоне светлого изящного алькова. Важную роль играло здесь не только цветовое, но и пространственное решение: «... в одной только этой картине Головин прибегнул не к кулисам, а к павильону, стремясь строго ограничить сценическое пространство и тем самым как бы подчеркнуть трагическую безысходность ситуации. Когда запиралась дверь и спускался белый кружевной занавес, эта роскош-

ная спальня превращалась в настоящую «золотую клетку», выхода из которой нет»[1].

Заключительная сцена сумасшествия Арбенина развертывалась в аванзале его дома. Черные, тяжелые, глухие, почти без орнамента арлекины образуют траурную раму. Как реквием звучит завершающий всю постановку черный тюлевый занавес с черными погребальными венками на нем. Выражая основную «символическую» идею постановки, за этим прозрачным занавесом проходила безмолвная черная фигура Неизвестного — олицетворение сил, управляющих событиями, определивших их трагический исход.

В оформлении «Маскарада», как ни в одной из своих предшествующих театральных постановок, Головин стремится сочетать жизненную конкретность в передаче обстановки, верность стилю эпохи с глубокой выразительностью условной изобразительной формы. Декорации все время как бы живут двойной жизнью. Они выполняют свою непосредственную служебную роль, создавая определенную среду и фон для развития событий, но наряду с этим обладают своим собственным, самостоятельным бытием, составляя эмоциональное, зрительное сопровождение драмы в звучании цвета, ритма, линий. В этом отношении особое значение приобретает система занавесов, которые не просто являются нейтральной границей между действиями во времени и между сценой и зрительным залом в пространстве. Благодаря эмоциональной выразительности своего изобразительного решения занавесы органически входят в развитие

[1] «Маскарад» Лермонтова в эскизах Головина, М., изд. ВТО, 1941, стр. 48.

спектакля, звуча порой как дополнение к декорациям и костюмам, как цветовая и ритмическая формула разворачивающихся событий, как эпиграф к ним. (Характерно, что занавес использовался и в середине действия, часто действие начиналось или оканчивалось на просцениуме на фоне его).

Изобразительное решение «Маскарада» настолько блестяще и выразительно, что декорации как бы сами говорят, самостоятельно играют драму. Несомненно, что в такой активности декоративного оформления таилась большая опасность для искусства театра. Здесь утрачивалась первенствующая роль актера, текста, а следовательно, и идейного содержания произведения. В этом сказалась ограниченность творческого метода Головина в принципах «условного» театра. В «Маскараде» художник исчерпал все лучшее, что эти принципы могли дать реалистическому искусству, и создал великолепное, совершенное в своем роде произведение, хотя и отмеченное определенной «гипертрофией» декоративного начала.

Объективная реалистическая ценность работы Головина по оформлению «Маскарада» проверена жизнью. В течение многих лет уже после революции спектакль держался на сцене как одно из лучших достижений театрального искусства. И в новой редакции постановки, в которой была по-новому истолкована драма и снята символическая роль Неизвестного, декорации Головина смогли остаться почти без изменения.

Случилось так, что премьера «Маскарада» состоялась в дни Февральской революции, явившись как бы заключительным спектаклем императорских театров. Но это не только случайное совпадение.

Можно сказать, что постановка «Маскарада» и по существу подытожила, обобщила все дореволюционное творчество Головина и даже более того — в какой-то мере завершила развитие определенной линии истории русского театрально-декорационного искусства.

Всю свою жизнь Головин был очень далек от всякой политики, и даже в напряженный период, когда решались судьбы страны, все его внимание было по-прежнему приковано исключительно к его любимому делу.

В дни Февральской революции подготовка к премьере «Маскарада» продолжала идти полным ходом, и художник был обеспокоен, кажется, лишь тем, что спектакль мог быть сорван мобилизацией ряда актеров театра. В день премьеры на улицах уже гремели выстрелы.

Головин никогда не был общественным деятелем, но он был настоящим большим художником-патриотом, горячо преданным родине и национальному искусству. Поэтому когда свершилась революция, он сразу определил свой дальнейший жизненный путь. Ему не довелось переживать тех мучительных сомнений, колебаний, боязни будущего, неверия, которые были свойственны в те годы значительной части интеллигенции, в том числе и многим из его близких друзей.

С первых дней Советской власти художник продолжал трудиться в своем родном театре.

К Великой Октябрьской социалистической революции Головин пришел уже совершенно сложившимся мастером с шестнадцатилетним стажем работы в качестве главного художника крупнейших театров страны — Мариинского и Александринского.

После революции Головин прожил очень недолго — всего 13 лет. Это были самые сложные, самые тяжелые годы в жизни страны — годы кровопролитной борьбы с иностранными интервентами, трудной напряженной работы по восстановлению разрушенного народного хозяйства. Театры в то время терпели такие материальные затруднения, что требовались поистине героические усилия, напряжение воли, колоссальная изобретательность, чтобы сохранить высокий уровень оформления постановок. И если в эти тяжелые годы новый рабочий зритель впервые смог приобщиться к лучшим достижениям театральной культуры, к произведениям классического репертуара в драме, опере, балете, то в этом была и немалая заслуга Головина.

На сценах театров страны в оформлении Головина ставились классические произведения дореволюционного репертуара, постоянно с большим успехом шел «Маскарад» Лермонтова. Головин возглавил целый коллектив талантливых художников-декораторов и одновременно продолжал работать сам, переработав и оформив заново целый ряд постановок: «Королеву Мая» К. Глюка, балет «Сольвейг» на музыку Э. Грига, «Соловей» и «Жар-птицу» И. Стравинского, «Севильского цирюльника» Дж. Россини, «Евгения Онегина» П. Чайковского.

В первые послереволюционные годы активизировались различные формалистические течения, обрушивавшиеся под флагом борьбы за создание «пролетарской» культуры на классическое наследие, на достижения реалистического искусства. В то же время происходило объединение художников-реалистов — подлинных строителей новой, социалистической культуры. В этой сложной обстановке творчество Головина

объективно отстаивало позиции реализма в советском искусстве. Присуждение Головину звания народного артиста республики в эти годы явилось ярким свидетельством признания его огромных заслуг.

Характерно, что после революции Головин не работает вместе с Мейерхольдом. Творческие пути художника и режиссера расходятся. Виртуозное мастерство владения всеми средствами декоративной выразительности условного театра в «Маскараде» достигло предела. Дальше в этом направлении развиваться было некуда. Последующее же творческое развитие Мейерхольда предельно ограничило бы возможности театрального художника такого склада, как Головин. И вполне закономерно и очень показательно, что послереволюционный период творчества Головина связан с именем Константина Сергеевича Станиславского, с Московским Художественным театром.

В 1926 году по приглашению К. Станиславского Головин приступает к работе по оформлению «Женитьбы Фигаро» Бомарше для Московского Художественного театра. По состоянию здоровья Головин не мог приезжать из Ленинграда на репетиции, и конкретная связь между художником и театральным коллективом осуществлялась Гремиславским. Во время постановки «Женитьбы Фигаро» в театре была создана специальная лаборатория во главе с Симовым, на которую возложили обязанности поисков новых приемов театрального оформления, что свидетельствует о том, что декоративному оформлению спектакля в замысле постановки отводилась большая роль. Лежавшие в основе постановки режиссерские идеи Станиславского определили и направление творческих поисков Головина и харак-

тер найденного им декоративного решения. В противовес традиционной трактовке «Женитьбы Фигаро» как сугубо развлекательной, «чистой» комедии Станиславский стремился вернуть произведению присущий ему революционный демократический дух, показать его как настоящую народную комедию, в которой утверждается энергия, сила, ум, ловкость народа и высмеивается феодальная аристократия. Вместе с тем реализм, конкретность данных в комедии обстоятельств должны были сочетаться с яркой праздничностью, «которая оправдывается внутренне тем, что в этой бессмертной комедии народ побеждает своих врагов»[1]. «Итак, у нас будет на сцене твердая логика событий, ярко прочерченные характеры, а Головин оденет наш спектакль в свои праздничные декорации, и я убежден, что получится нужная нам театральность, та золотая середина для такого спектакля, как «Женитьба Фигаро», который должен перед зрителем пениться как шампанское» (К. Станиславский)[2]. Таким образом, постановочный замысел, общий план декоративного оформления, намеченный режиссером, требовали особой гибкости художественного языка, разнообразия изобразительных средств, сочетания большой идейной глубины и яркой праздничности, красочности, «театральности» формы.

В соответствии с замыслом спектакля необходимо было найти особый прием для передачи внутреннего строя комедии, ее искрометного, стремительного ритма — ведь не случайно Бомарше наз-

---

[1] Цит. по кн.: Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, М., «Искусство», 1950, стр. 357.

[2] Там же, стр. 359.

вал свое произведение «Безумный день», или Женитьба Фигаро».

Декорации строились на вертящемся круге, что подчеркивало неистовый, головокружительный темп событий, развертывающихся в «безумный день». Мысль Станиславского была такова: «...с замка графа Альмавивы сняли крышу, и я как зритель вижу или сразу, или когда мне понадобится, отдельно все комнаты, чуланы, галлереи, подъезды, крылечки, все уголки парка, как с птичьего полета» [1].

Развертывая в своих декорациях картины острохарактерной обстановки замка в его различных уголках, Головин подчеркивает контраст между покоями графа и общим обликом замка с его задворками, уже порядочно запущенного и ветхого. Тем самым он проводит основную режиссерскую идею — разоблачает оскудевших аристократов-феодалов с их дутой, показной роскошью и жалкими и смешными усилиями сохранить пышность и великолепие старого «доброго» времени.

Комната графа — «любовный застенок», с шкафами, набитыми одеждой, с парадными костюмами и париками на болванках, пышно обставленная спальня графини противопоставляются «царству» Сюзанны с серыми штукатуренными облупившимися стенами, с наваленной под лесенкой хозяйственной утварью. И если первые щедрой красочностью, даже изощренностью изобразительного решения, подчеркнуто декоративной нарядностью напоминают работы мейерхольдовского

---

[1] Цит. по кн.: Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, М., «Искусство», 1950, стр. 362.

периода, то решение комнаты служанки, залы суда и особенно сцены свадьбы (табл. 23) по жизненной правдивости и полнокровности образов при предельной скупости изобразительных средств напоминают декорации к «Кармен».

Особенный интерес представляет картина свадьбы, оказавшаяся наиболее сложной для Головина, который и в силу специфики его дарования и под влиянием традиций в трактовке этой сцены тяготел к яркой праздничности, к созданию блестящего красочного зрелища. В результате трехкратной переделки художник нашел решение, вполне соответствующее режиссерскому замыслу, по которому эта обстановка задворков замка должна была подчеркнуть «мелкую месть и каприз аристократишки» и искренность народного торжества. Белые штукатуренные стены, раскаленные от солнца, с синими тенями знойного вечера, кирпично-красная черепица, глубокое голубое, напоенное солнцем небо, сверкающие всеми драгоценными красками на этом простом фоне пестрые костюмы людей в неказистой обстановке «задворков» подчеркивали истинную радость торжества народа, одержавшего победу над феодалом.

Работа со Станиславским оказалась очень плодотворной для художника и способствовала выявлению лучших качеств, присущих его искусству. Сочетая полнокровность реалистических образов с яркой праздничностью театрального зрелища, она в какой-то степени подводила итог всем достижениям его театрально-декорационного творчества, Головин вполне оправдал надежды режиссера. Об этом достаточно красноречиво свидетельствуют письма Станиславского Головину: «В нача-

ле письма не могу удержаться от восторга по поводу всего: и Вашей чуткости, которая схватывает на лету замысел режиссера, и Вашего удивительного знания сцены. Вы увидали то, что мой опытный глаз режиссера не видел. Мизансцены, которые Вы замечательно умеете оправдать, и ослепительные краски, которые положены там, где нужно, не вразрез, а на помощь основному действию и главной сущности пьесы. Ваши краски не лезут в глаза, несмотря на свою яркость, и являются фоном для костюмов. Вы замечательно чувствуете тело актера знанием складок, материй, покроя. Словом, если я был Вашим восторженным поклонником, теперь я стал психопатом» [1].

Последней работой Головина в театре было оформление «Отелло» в МХАТ (1929). Хотя декорации Головина к «Отелло» не явились новым этапом в творчестве художника, он и здесь еще раз продемонстрировал неисчерпаемые возможности своего искусства.

В соответствии с содержанием трагедии, с принципами режиссуры Головин создает подлинно реалистические декорации, исполненные глубокой эмоциональной выразительности, драматизма. Таковы, например, канал у дома Отелло, подвал, кордегардия с массивными каменными стенами, освещенная тревожным светом лампы (табл. 24).

С наибольшей же силой мастерство Головина проявилось в эскизах костюмов (табл. 25). Они настолько удались художнику, что Станиславский, разрабатывая режиссерский план, неоднократно включает прямо в мизансцены «замечательные ха-

[1] Копия письма хранится в Музее МХАТ.

рактерные фигуры Головина», «изумительные восточные типы» [1].

Оформление «Отелло» — последняя работа Головина. Неожиданная смерть оборвала его творческий путь, оставив неосуществленными многие его замыслы.

* * *

Особый раздел творчества Головина составляют его работы в различных жанрах станковой живописи — портрете, пейзаже, натюрморте, — к которым художник обращался в течение всей жизни.

Станковая живопись Головина, представляя значительный интерес в силу своего художественного своеобразия, вместе с тем находится в тесной связи с его театрально-декорационным искусством, ибо именно в этой области сформировались основные творческие принципы художника.

Головин оставил значительный след в искусстве как портретист. Правда, круг изображаемых им людей несколько узок и замкнут, и сам по себе выбор портретируемых носит совершенно определенный характер: все это лица, близкие художнику в жизни, связанные с его работой и прежде всего, конечно, с его работой в театре.

Как правило, портреты Головина не являются психологическими портретами в обычном смысле этого слова: в них нет развернутой характеристики внутреннего облика человека, нет стремления к передаче всей сложности и многогранности его душевной жизни. Художник стремился к предельно точной фиксации внешнего облика модели. Совер-

[1] К. С. Станиславский, Режиссерский план «Отелло», М. — Л., «Искусство», 1945, стр. 119.

шенно нейтральные по большей части позы портретируемых словно представляют возможность пристального анализа их внешнего облика, и своеобразие характера, его сущность вырастает из портретов Головина тем ярче, чем красноречивее свидетельствует о них внешность человека. Вместе с тем Головин никогда не довольствуется пассивным перенесением на холст внешних черт моделей, он всегда тяготеет к острой, оригинальной интерпретации образа. В этом отношении и в портретном творчестве ему на помощь приходит его декоративная система, основанная на максимальном использовании эмоциональной выразительности цвета, линейного и пластического ритма. Так, например, в портрете артиста В. Далматова (1912) характер образа, его ясность и значительность определяются четкой простой и точной линией, как в чертеже раскрывающей строение величавой фигуры, тектонику прекрасно построенного строгого лица, завершающегося высоким лбом (табл. 26). Человеческий образ читается здесь почти как произведение архитектуры.

К числу произведений, показательных для портретного метода Головина, относится портрет В. Э. Мейерхольда (1910-е гг.). Характерное узкое лицо с резкими и крупными чертами, с высоким бугристым лбом, сжатым ртом, волевым подбородком и холодным пристальным взглядом лепится как скульптура во всей ее пластической неповторимости (табл. 27). Лицо придвинуто к самому краю полотна, и, кажется, художник предлагает зрителю по пластической характерности судить о самой сущности человека — сильного, зоркого, замкнутого, с несколько скептическим складом ума.

В подобном решении портретной характеристики можно увидеть нечто близкое тем приемам, при помощи которых тот же Мейерхольд вместе с Головиным решал проблему образа человека на сцене, выдвигая на первый план чисто пластическую выразительность игры актера, уподобляемого «движущейся скульптуре». Максимально используя пластическую выразительность облика портретируемого, Головин находит еще один прием, позволяющий остро раскрыть разные грани человеческого образа. Как скульптор, он поворачивает перед зрителем свою модель, показывает лицо с другой точки зрения: Мейерхольд изображен у зеркала, в которое виден профиль вдохновенного поэта, мечтателя, человека высокого творческого горения. Характеристика лица дополняется прекрасно вылепленными руками, нервными руками артиста с тонкими длинными пальцами.

Значительную роль в характеристике образа играет и общее цветовое построение портрета. Мейерхольд одет в белую с голубыми рефлексами блузу, подчеркивающую холодную голубизну глаз. Феска приглушенного красного цвета и зеленый бант, легкие вспышки оранжевых цветочков фона — все это также «работает» на образ.

В большинстве портретов Головина совершенно своеобразно решается фон: как правило, он откровенно условен, декоративен, исполнен особой выразительности в колорите, в ритме линий, в звучании орнаментального узора. Для Головина главное в фоне это не жизненно достоверная среда, а условная декоративность и выразительность линий, цветовых пятен, дополняющая характеристику модели своим эмоционально-образным звуча-

нием. Выразительность фона используется подобно тому, как используются занавесы в оформлении «Маскарада».

Крайне типичен в этом отношении великолепный автопортрет 1924 года, где характеристика образа художника, человека собранной, целеустремленной воли и поэтичной вдохновенной души, обогащена строгим звучанием черных и желтых вертикалей и контрастирующим с ними розовым, легким, причудливым букетом цветов в левой части композиции.

Головин постоянно искал все новые и новые приемы для правдивого воплощения в портрете образа человека, но самая система построения образа, его метод портретирования находились в тесном единстве с методом построения художественного образа в театральной декорации. Благодаря этой системе человеческий образ, сохраняя все свои жизненно правдивые черты, в то же время приобретал какой-то преображенный, условно-театральный характер.

Поэтому столь закономерна та исключительная роль, которую играют в портретном творчестве Головина образы людей театра, закономерно и постоянное обращение художника к особому жанру театрального портрета, воплощающего актера в конкретном сценическом образе.

Головин оставил целую галлерею портретов крупнейших артистов — своих современников — в различных ролях. Центральное место среди них занимают портреты Ф. Шаляпина. Шаляпин в роли Демона из одноименной оперы А. Рубинштейна, в роли Мефистофеля из оперы Ш. Гуно «Фауст» (табл. 28), в роли Олоферна из оперы А. Серова «Юдифь»,

в роли Бориса Годунова из оперы М. Мусоргского — таков неполный перечень посвященных Шаляпину произведений Головина. Эти произведения помогают судить об игре великого артиста, воссоздают средствами изобразительного искусства его лучшие образы. Так, огромная драматическая сила созданного Шаляпиным образа Мефистофеля раскрывается в острой выразительности силуэта и позы и особенно в эмоциональном звучании пылающего цвета алой одежды на зловеще холодном синем фоне.

Интересной особенностью всех этих портретов является полное отсутствие иллюстративного подхода; художник всегда воплощает не литературный, а сценический образ, изображает не Олоферна или Бориса Годунова, Демона или Мефистофеля, а Шаляпина в этих ролях. И за этими портретами рисуется творческий облик гениального артиста, оживают спектакли, раскрывается целая эпоха в истории русского театра.

В творчестве Головина находит выражение и еще одна особая форма раскрытия человеческого образа. Художник создал целую галлерею образов женщин разных национальностей, которые при всем разнообразии их внешнего облика представляют не столько конкретные портретные черты, сколько обобщенное поэтическое воплощение национального типа. Эти образы исполнены неуловимой тонкости настроений в выражении лица и особенно в цветовой гамме, наделенной, как всегда у Головина, каким-то особым символическим эмоциональным звучанием. Цветовая гамма, построенная то на тонких тональных переходах, то на острых контрастах и сопоставлениях, многогранно разрабатывает

«вариации на испанские темы», в которых легко можно проследить прямую связь и с непосредственными жизненными впечатлениями художника и с «Испанией» его театрально-декорационных работ — в «Кармен», «Дон-Жуане», «Женитьбе Фигаро» и т. д.

Тесная связь станкового творчества Головина с его театрально-декорационной живописью не менее ярко, чем в портретах, выразилась и в натюрмортах и в пейзажах художника. В них целая своеобразная система отношения Головина к миру вещей и природы, его особый метод их воплощения.

В натюрморте «Фарфор и цветы» (Третьяковская галлерея, 1915) дано контрастное сочетание разнообразных предметов: больших ваз со сложными капризными линиями контура и простой по очертаниям посуды — с четким и строгим геометрическим орнаментом (табл. 29). «Полифонии» линейного ритма сопутствуют сложные градации цвета, от холодного насыщенного темно-голубого к теплому розовому. Каждый цвет живет своей жизнью, то напрягаясь до предела, то пропадая, чтобы снова появиться где-то в другой части композиции. Фарфоровые вазы, драпировки со свободным ярким рисунком образуют живой красочный букет. И в то же время цветы в вазах, предельно строго и точно прорисованные во всех деталях, как бы уподобляются тонким, изысканным «ароматным» фарфоровым изделиям.

В этом натюрморте ясно читается стремление художника сопоставить красоту творений рук человеческих и красоту произведений природы, разрушить грань между ними, слить их в едином образе, исполненном особой чисто декоративной прелести. И это как нельзя более типично для творчества Головина.

Необычайно декоративны его пейзажи, потому что основная форма выражения в них — это звучание, ритм линий и цветовых пятен. Именно эти черты подчеркивает он в пейзажном образе, именно через них он воспринимает его красоту. Поэтому разные по сюжетным мотивам, по облику изображаемой природы, по ее состоянию, его пейзажи все похожи, все выдают руку Головина. Зачастую декоративность в них доходит до крайнего выражения: в пейзаже «Павловск» (1910), например, нет воздушной перспективы в обычном смысле этого слова, вся поверхность холста как узором заткана листвой деревьев, острый и точный графический рисунок вплетает в сложное кружево легкой прозрачной листвы берез сочными крупными аппликациями темные кроны осин (табл. 30).

Отталкиваясь от непосредственных впечатлений, художник вместе с тем подчиняет каждый пейзаж определенной живописной идее, выявляет и подчеркивает в нем декоративное начало. Разумеется, подобное восприятие природы не исчерпывает всех возможностей пейзажной живописи, не несет в себе той глубины переживаний, которая свойственна произведениям большого пейзажиста-лирика, как И. Левитан или Ф. Васильев. Но, несмотря на известную ограниченность диапазона, пейзажи Головина по-своему эмоциональны и содержательны. В станковых полотнах, как и в театральных декорациях, картины природы, созданные художником, выражают в заостренной декоративной форме красоту и многообразие реальной, живой действительности.

Станковые произведения Головина, дополняющие творческую биографию крупного мастера теат-

рально-декорационного искусства, одновременно показывают целостность и единство его метода, своеобразие его творческих устремлений.

* * *

Головин — художник с совершенно самобытным обликом, сумевший в своих работах открыть нечто новое, неизвестное до тех пор, обогатить наши представления о возможностях искусства. Основополагающим качеством творческой природы Головина является декоративность. Художник видит, воспринимает окружающую действительность в подвижном, напряженном ритме линий, контрасте цветовых, декоративных сочетаний, и специфический, условный язык живописной формы превращается для него в естественный, органический способ познания мира.

Уже в силу самой своей декоративной специфики искусство Головина лежало вне задач непосредственно прямого отражения социальных проблем, что с первых же шагов художника, еще в начале его творческого пути, наметило и определило его творческие связи. Именно декоративная природа творческого склада художника, его огромный интерес к условным формам выразительности сблизили Головина с «Миром искусства». Близость с художниками этого лагеря сохранялась на протяжении всего дореволюционного периода творчества Головина, и. для того чтобы правильно оценить место и значение замечательного мастера в русском искусстве, не следует умалчивать об этом факте.

Головина надо оценивать во всей сложности его творческого облика и со всей бережностью к

тем ценностям, которые несет его искусство,—так, как мы оцениваем сегодня, например, музыку А. Скрябина, поэзию В. Брюсова и др.

Мировоззрение Головина формировалось в среде, поглощенной целиком решением чисто художественных вопросов, отстаивающей право искусства на изолированность от общественной жизни. Это не могло не снижать идейной значительности творчества художника. Однако в силу своего огромного дарования в общем реалистического склада Головин создал на материале подлинно классических произведений драматургии и музыки или волнующих жизненных впечатлений шедевры театрально-декорационной живописи, ряд замечательных станковых работ.

Отмеченное неисчерпаемой красочностью палитры, безграничным богатством изобразительного языка, смелостью и широтой замыслов, искусство Головина оставляет ощущение жизненной полнокровности. Лучшие произведения художника увлекают силой и правдой выражения глубоких человеческих страстей, гуманистической верой в человека. Именно эти черты поднимают Головина вместе с некоторыми другими художниками, примыкавшими к «Миру искусства», такими, как Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева, над реакционными пессимистическими теориями «мирискусничества». Объективные данные творческой природы зачастую как бы «спасают» художника от ошибок, к которым могла бы привести его узость идейного мировоззрения. В силу этого, вопреки «мистической» трактовке «Маскарада» в постановочном замысле, в декорациях все же торжествует не мистика, а реальная жизненная трагедия. Поэтому оказалось возможным, уже

после революции, в переделанном спектакле почти целиком использовать декорации и костюмы Головина.

Непрактичный в делах житейских, Головин обладал в творчестве необычайной энергией и целеустремленностью. Вечно пребывал в состоянии творческого горения, неустанных исканий. Трудоспособность его была огромна, никогда работа не казалась ему окончательно завершенной, вполне удавшейся.

В Головине было редкое сочетание безграничного полета фантазии со строгой дисциплиной мысли, со стремлением к правде, к научной точности. Не случайно свою деятельность в Мариинском театре он начал с организации специальных декорационных мастерских, добиваясь высокого художественного уровня бутафории, костюмов, всех деталей оформления. Постановки Головина в театре не обходились без участия историков, археологов, без научных консультаций. В его произведениях, будь то огромные театральные задники или небольшие станковые полотна, всегда соединялись смелость, широта и размах замысла со скрупулезной точностью, детальностью его осуществления, разработки. Стихийность безудержанного красочного потока сочеталась у Головина с математической выверенностью композиционного решения, с точностью и завершенностью общей системы, продуманной до мельчайших деталей. Огромные холсты он зачастую обрабатывал маленькой кисточкой, добиваясь чистоты и красоты каждого мазка.

В своем творчестве Головин открыл новые возможности декорационной живописи, создав особые законы построения цветовой композиции, сумев поставить условный язык красок и линий на служ-

бу выражению большого гуманистического содержания, тонких человеческих эмоций. Вместе с тем стихия условной формы порой приобретает у Головина безудержный размах и тогда подавляет все остальное, снижает содержательность произведения в целом. Так было в известной мере и в «Маскараде», где декорации получили такую самостоятельную эмоциональную выразительность, что, казалось, без актеров могли «играть» спектакль.

Декорационное искусство Головина вместе с искусством ряда других художников-декораторов — К. Коровина, Л. Бакста, А. Бенуа и других, работавших параллельно с ним в Москве, — сыграло огромную роль не только в развитии русского театра его времени; оно имело колоссальное значение европейского, даже мирового масштаба, оказав влияние на театрально-декорационную живопись Европы еще с момента «дягилевских» сезонов в Париже в 1909 — 1911 годах.

Отголоски этого влияния ощущаются и поныне как в советском, так и в зарубежном декорационном искусстве.

Блестяще разработанная Головиным система декоративного оформления спектакля, основанная на глубоком проникновении в сущность произведения, на эмоциональном звучании пластической композиции, линейного ритма, «символики цвета», на гармоническом соотношении декораций с прочими компонентами спектакля, наконец, его выдающиеся достижения в области станковой живописи достойны глубокого изучения, для того чтобы стать сегодня живой традицией в советском искусстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

Э. Голлербах, А. Я. Головин. Жизнь и творчество, Л., 1928.

А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. 1863—1930, М.—Л., «Искусство», 1940.

«Маскарад» Лермонтова в эскизах А. Я. Головина. К 100-летию со дня гибели М. Ю. Лермонтова. 1841 — 1941. Сост.: М. Д. Беляев, Е. М. Берман и Т. Э. Груберт. Под ред. акад. живописи Е. Е. Лансере. Труды Государственного центрального театрального музея им. Бахрушина, ВТО, 1941.

Н. Волков, Мейерхольд, т. I—II, М.—Л., «Academia», 1929.

В. Мейерхольд, О театре, Спб., 1913.

Н. М. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций, М., «Искусство», 1950.

«Очерки по истории русского искусства». Под ред. чл.-корр. Академии художеств СССР проф. Н. Г. Машковцева, изд. Академии художеств СССР, 1954.

Ф. Я. Сыркина, Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки, М., «Искусство», 1956.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Площадь перед Зимним дворцом. Эскиз декораций второго акта постановки оперы А. Корещенко «Ледяной дом». 1898 год. Спектакль Большого театра (Москва). Эскиз находится в Третьяковской галлерее.

2. Плаха. Эскиз декораций четвертого акта постановки оперы А. Корещенко «Ледяной дом». 1898 год. Спектакль Большого театра (Москва). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

3. Шуты. Эскиз костюмов постановки оперы А. Корещенко «Ледяной дом». 1898 год. Спектакль Большого театра (Москва). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

4. Вече в Псковском кремле. Эскиз декораций первого акта постановки оперы Н. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1901 год. Спектакль Большого театра (Москва). Эскиз находится в собр. З. З. Гоголицына.

5. Торговая площадь в Пскове. Эскиз декораций второго акта постановки оперы Н. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1901 год. Спектакль Большого театра (Москва). Эскиз находится в Третьяковской галлерее.

6. Столовая. Эскиз декораций четверто о акта постановки драмы Ибсена «Дочь моря». 1903 год. Спектакль Александринского театра (Петербург). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

7. Улица у фабрики. Эскиз декораций первого акта постановки оперы Бизе «Кармен». 1906 год. Спектакль Мариинского театра (Петербург). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

8. Кабачок Лилас-Пастья. Эскиз декораций второго акта постановки оперы Бизе «Кармен». 1906 год. Спектакль Мариинского театра (Петербург). Эскиз находится в Русском музее.

9. Кармен. Хозе. Эскизы костюмов постановки оперы Бизе

«Кармен». 1906 год. Спектакль Мариинского театра (Петербург). Эскизы находятся в Театральном музее имени Бахрушина.

10. Грановитая палата. Эскиз декораций четвертого акта постановки оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». 1908 год. Спектакль подготовлен для гастролей русской оперы и балета в Париже. Эскиз находится в Государственном музее А. С. Пушкина в Ленинграде.

11 Эскиз декораций постановки балета И. Стравинского «Жар-птица». 1908 год. Спектакль подготовлен для гастролей русской оперы и балета в Париже. Эскиз находится в Третьяковской галлерее.

12. Деревня на берегу моря. Эскиз декораций второго действия постановки комедии Мольера «Дон-Жуан». 1910 год. Спектакль Александринского театра (Петербург). Эскиз находится в Русском музее.

13. Столовая в доме Дон-Жуана. Эскиз декораций четвертого акта постановки комедии Мольера «Дон-Жуан». 1910 год. Спектакль Александринского театра (Петербург). Эскиз находится в Русском музее.

14. Гробница Эвридики. Эскиз декораций первого акта постановки оперы Глюка «Орфей и Эвридика». 1911 год. Спектакль Мариинского театра (Петербург). Эскиз находится в Третьяковской галлерее.

15. Элизиум. Эскиз декораций третьего акта постановки оперы Глюка «Орфей и Эвридика». 1911 год. Спектакль Мариинского театра (Петербург). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

16. Берег Волги. Эскиз декораций первого акта постановки драмы А. Островского «Гроза». 1916 год. Спектакль Александринского театра (Петроград). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

17. В доме Кабанихи. Эскиз декораций второго акта постановки драмы А. Островского «Гроза». 1916 год. Спектакль Александринского театра (Петроград). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

18. Комната Доны Анны. Эскиз декораций четвертого акта постановки оперы А. Даргомыжского «Каменный гость». 1917 год. Спектакль Мариинского театра (Петроград). Эскиз находится в Русском музее.

19. Эскиз главного занавеса к постановке драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1917 год. Спектакль Александринского

театра (Петроград). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

20. Сцена бала. Эскиз декораций восьмой картины постановки драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1917 год. Спектакль Александринского театра (Петроград). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

21. Неизвестный. Эскиз маскарадного костюма. Эскиз находится в Ленинградском театральном музее. Нина. Эскиз костюма к сцене бала. Постановка драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1916—1917 годы. Спектакль Александринского театра (Петроград). Эскиз находится в Театральном му-ее имени Бахрушина.

22. Спальня Нины. Эскиз декораций девятой картины постановки драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1916—1917 годы. Спектакль Александринского театра (Петроград). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.

23. Свадьба. Эскиз декораций четвертого акта постановки комедии Бомарше «Женитьба Фигаро». 1926 год. Спектакль Художественного театра (Москва). Эскиз находится в Музее МХАТ.

24. Кордегардия. Эскиз декораций второго акта постановки трагедии Шекспира «Отелло». 1929 год. Спектакль Художественного театра (Москва). Эскиз находится в Музее МХАТ.

25. Киприоты. Эскиз костюмов постановки трагедии Шекспира «Отелло». 1929 год. Спектакль Художественного театра (Москва). Эскиз находится в Музее МХАТ.

26. Портрет В. Далматова. 1912 год. Ленинградский театральный музей.

27. Портрет В. Мейерхольда. 1910-е годы. Ленинградский театральный музей.

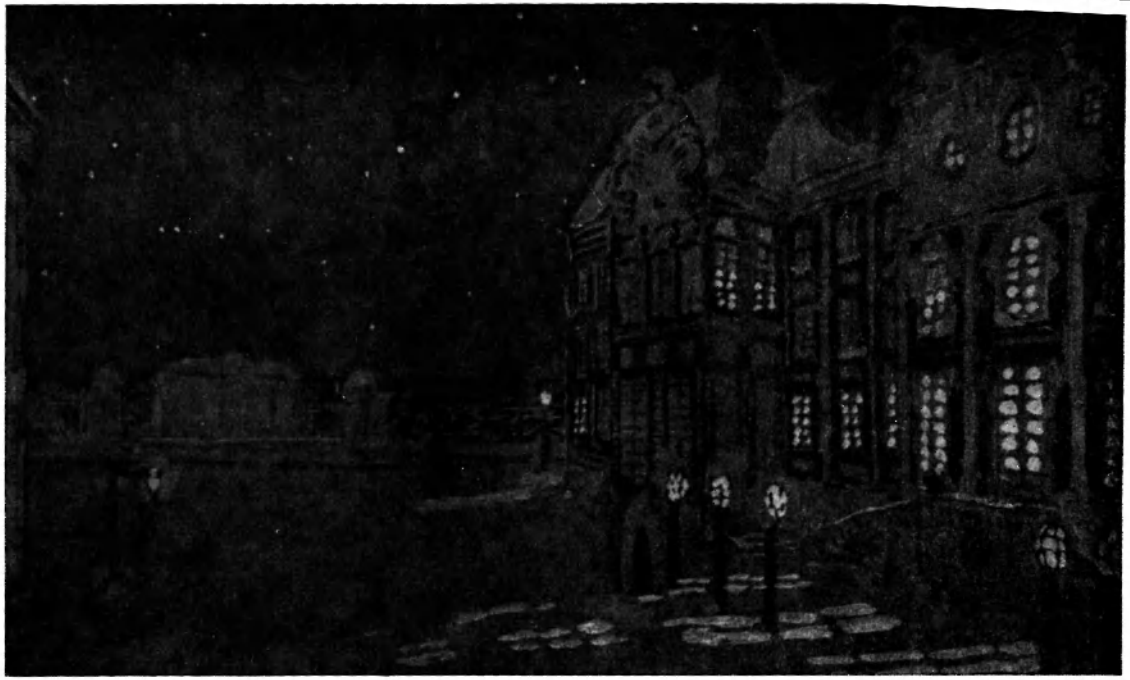
28. Портрет Ф. Шаляпина в роли Мефистофеля. 1905 год Музей Академии художеств СССР.

29. Фарфор и цветы. Натюрморт. 1915 год. Третьяковская галлерея.

30. Павловск. 1910 год. Третьяковская галлерея.

31. Испанка. 1907 год. Третьяковская галлерея.

Цветные вклейки: Автопортрет. 1924 год. Собр. О. И. Рыбаковой, Страшная игральная. Эскиз декораций седьмой картины постановки драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1917 год. Спектакль Александринского театра (Петроград). Эскиз находится в Театральном музее имени Бахрушина.



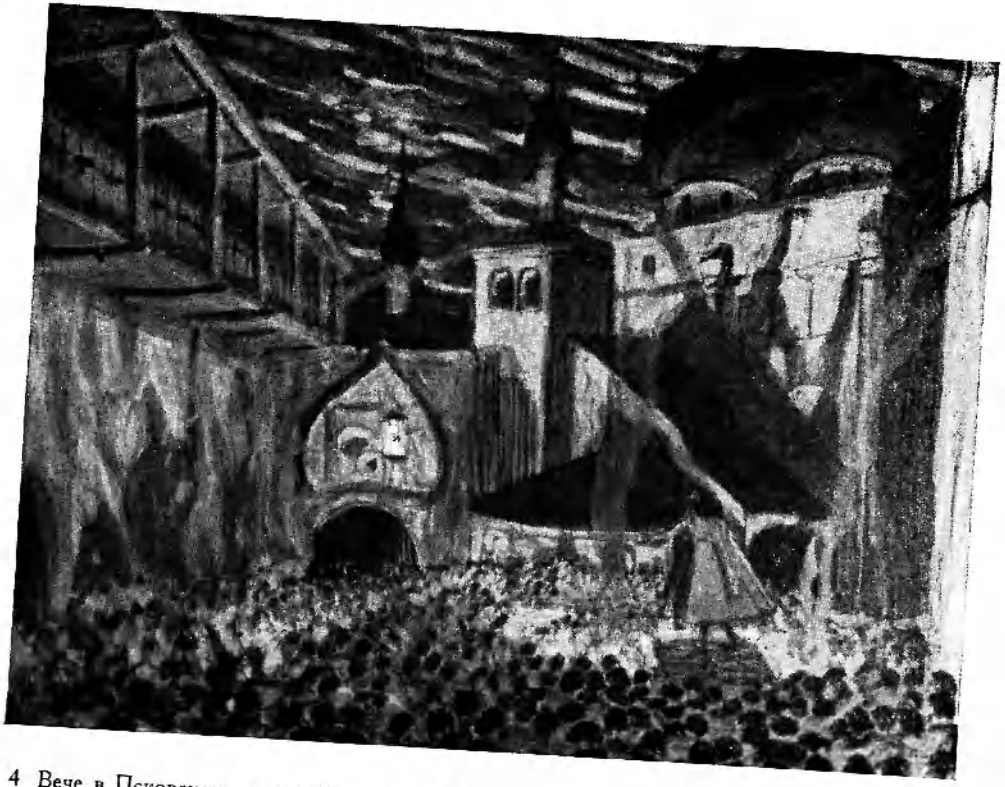
1. Площадь перед Зимним дворцом. Эскиз декорации второго акта постановки оперы А. Корешенко «Ледяной дом». 1898 год



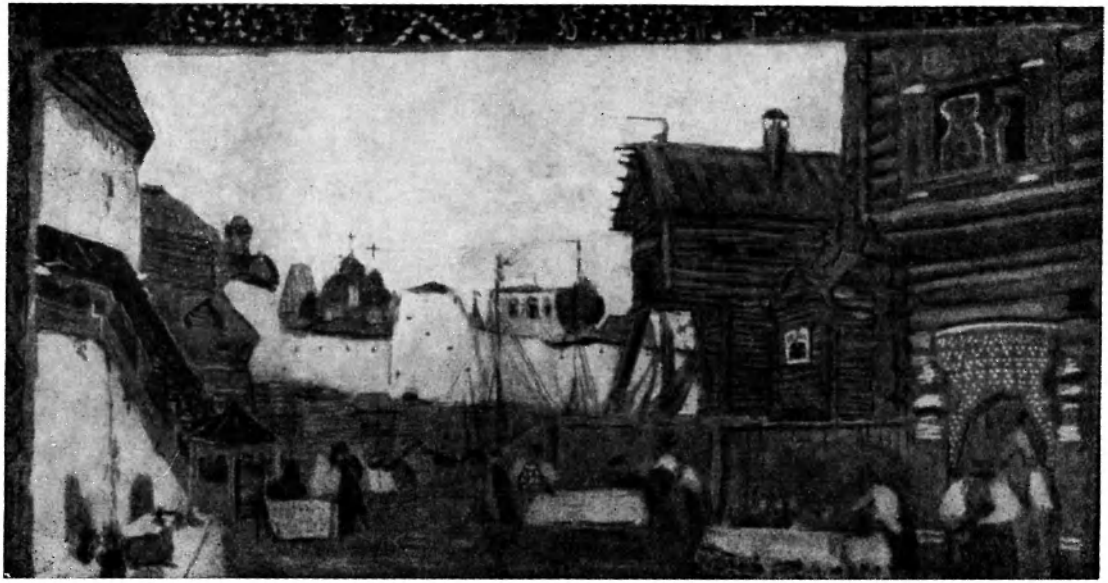
2. Плаха. Эскиз декораций четвертого акта
постановки оперы А. Корещенко «Ледяной дом». 1898 год



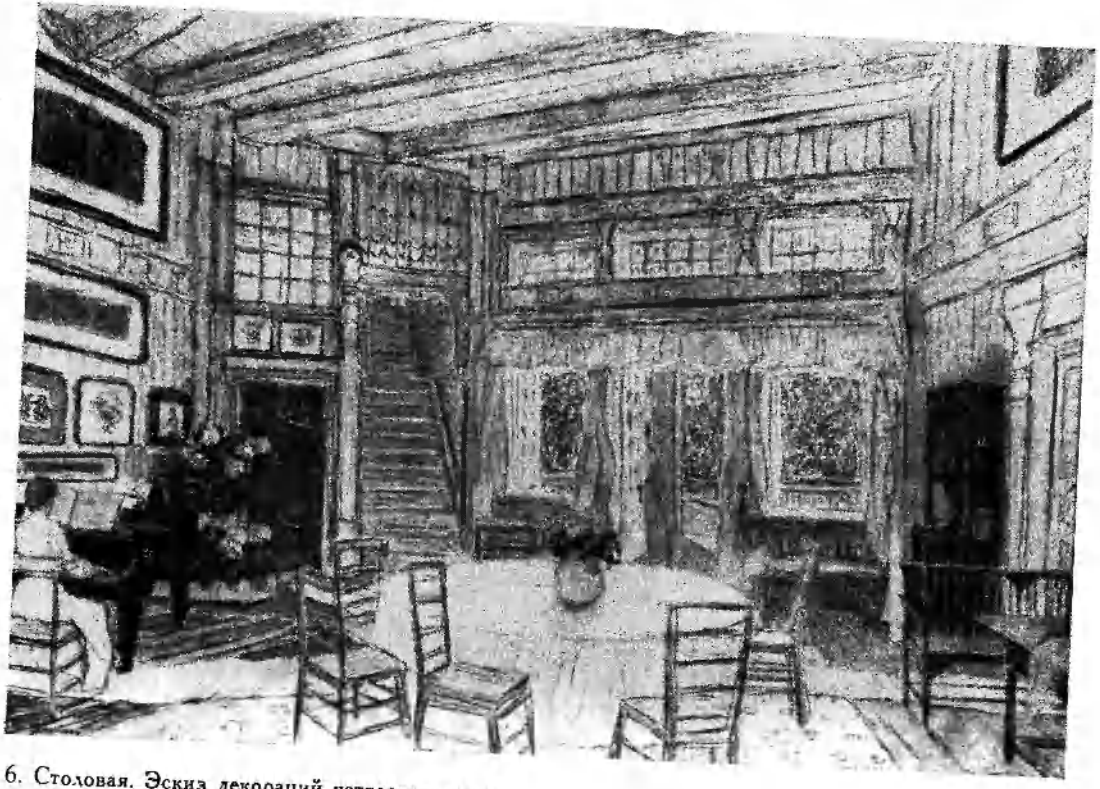
3. Шуты. Эскиз костюмов
постановки оперы А. Корещенко «Ледяной дом». 1898 год



4 Вече в Псковском кремле. Эскиз декорации



5. Торговая площадь в Пскове. Эскиз декорации второго акта постановки оперы Н. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1901 год



6. Столовая. Эскиз декораций четвертого акта



7. Улица у фабрики. Эскиз декораций первого акта постановки оперы Бизе «Кармен». 1906 год



8. Кабачок Лилас-Пастья. Эскиз декорации второго акта постановки оперы Бизе «Кармен». 1906 год



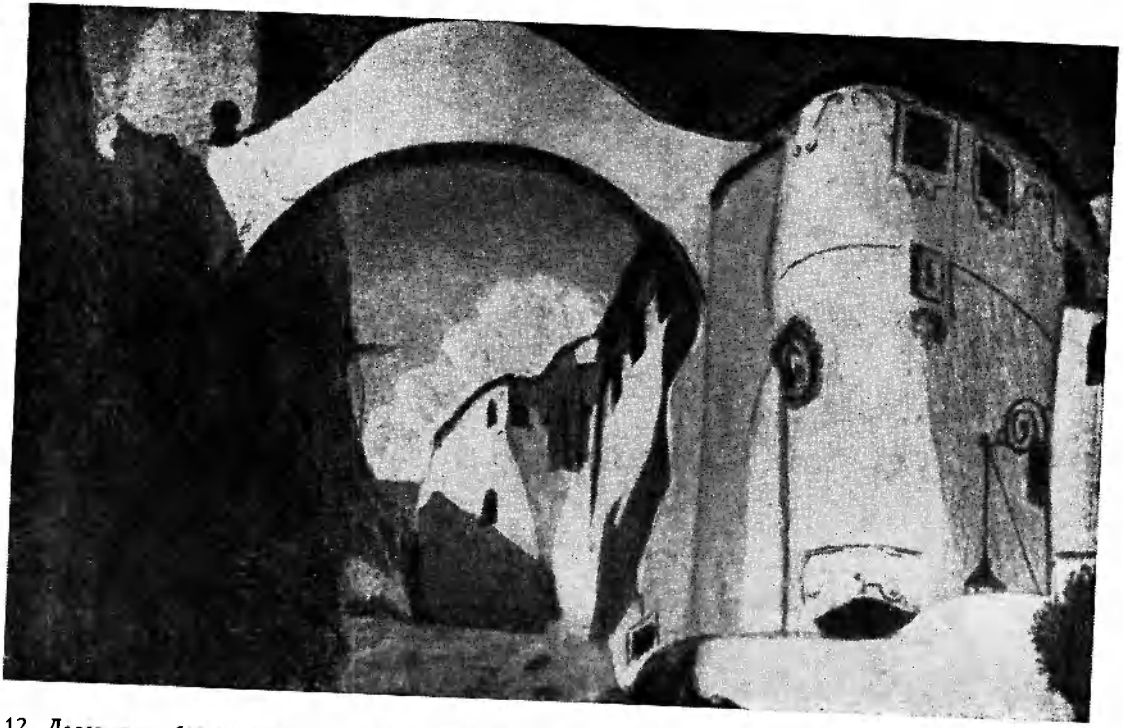
9. Кармен. Хозе. Эскизы костюмов постановки оперы Бизе «Кармен». 1906 год



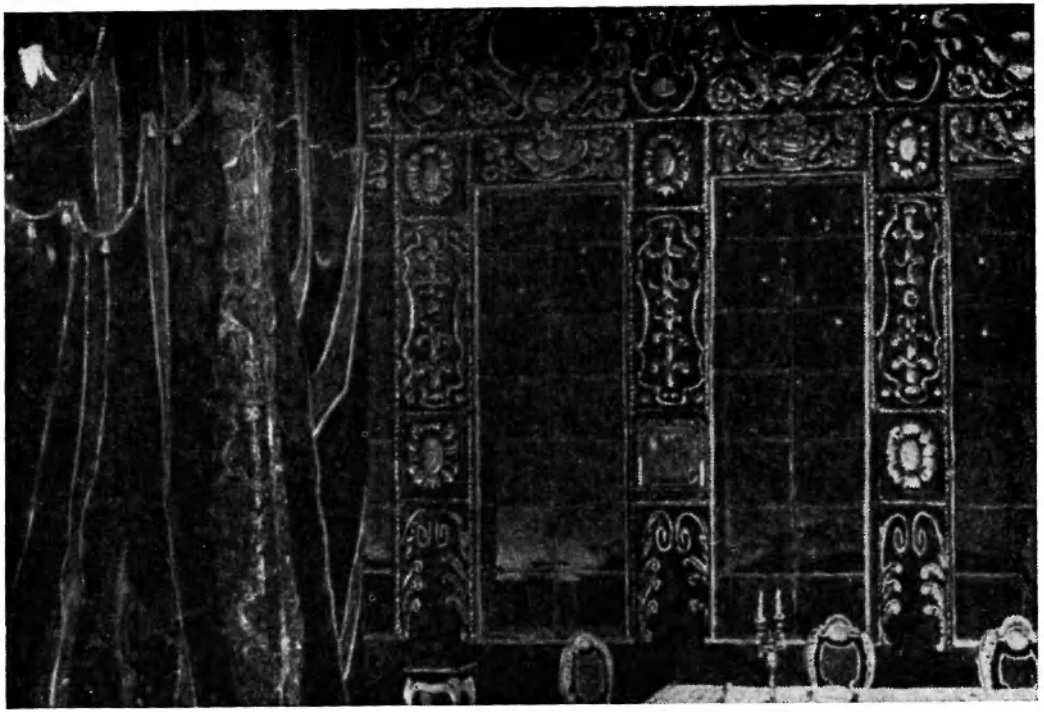
10. Грановитая палата. Эскиз декорации четвертого акта постановки оперы М. Мусоргского «Борис Годунов». 1908 год



11. Эскиз декораций постановки балета И. Стравинского «Жар-птица». 1908 год



12. Деревня на берегу моря. Эскиз декорации второго акта постановки комедии Мольера «Дон-Жуан». 1910 год



13. Столовая в доме Дон-Жуана. Эскиз декорации четвертого акта постановки комедии Мольера «Дон-Жуан». 1910 год



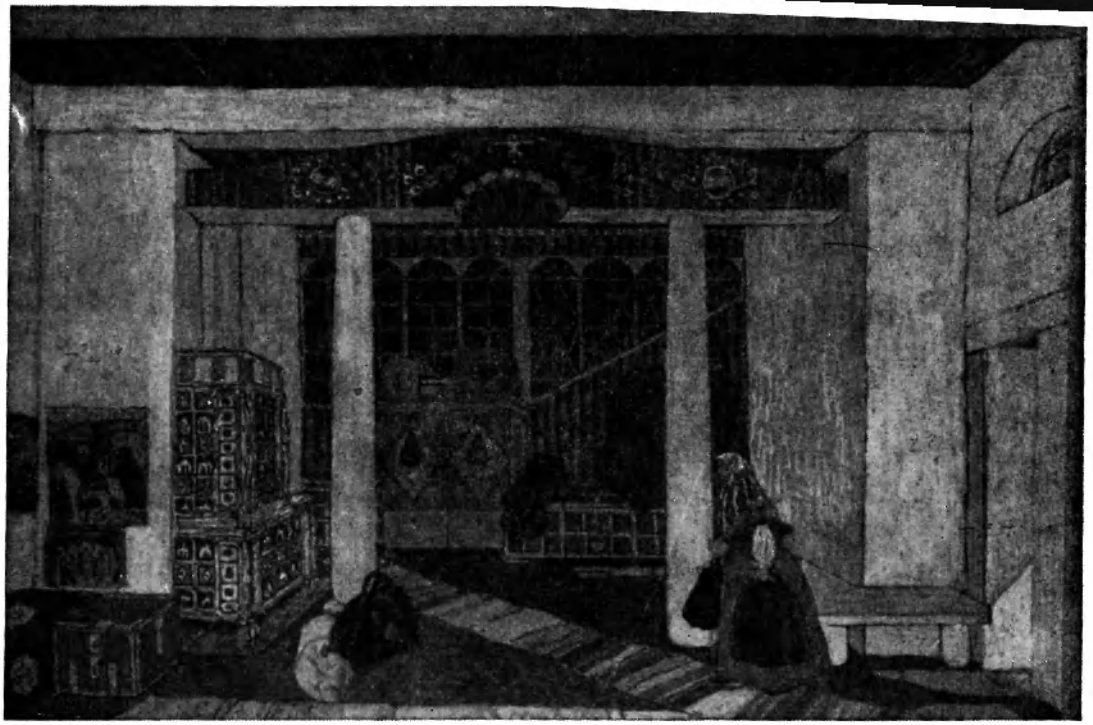
14. Гробница Эвридики. Эскиз декораций первого акта постановки оперы Глюка «Орфей и Эвридика». 1911 год



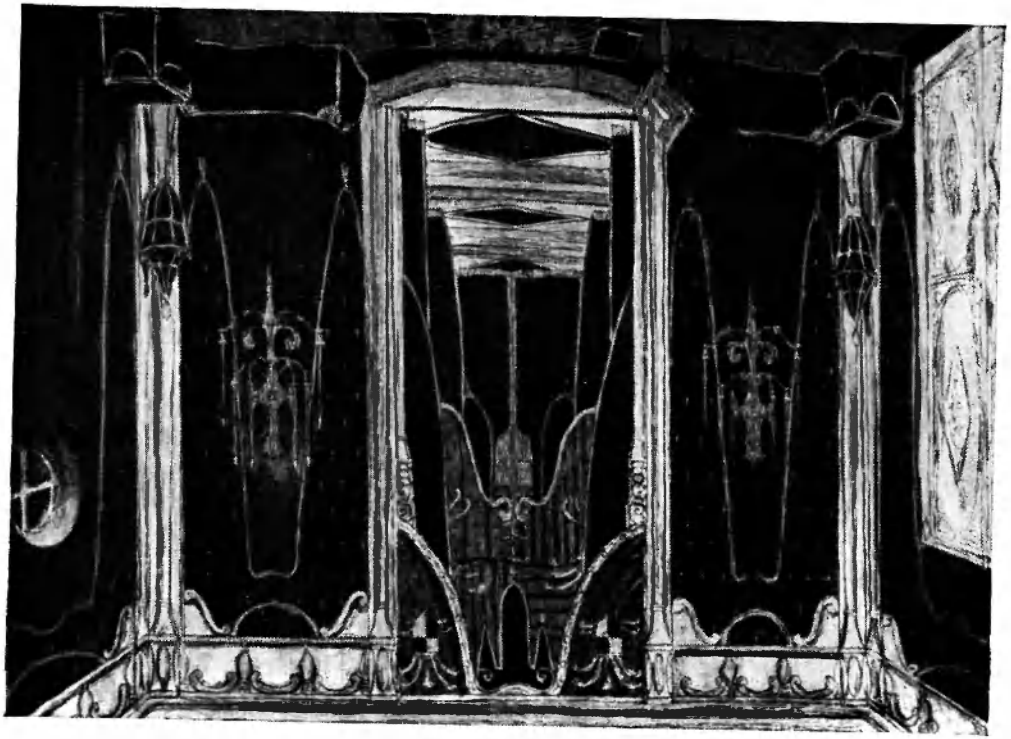
15. Элизиум. Эскиз декораций третьего акта
постановки оперы Глюка «Орфей и Эвридика». 1911 год



16. Берег Волги. Эскиз декорации первого акта постановки драмы А. Островского «Гроза». 1916 год



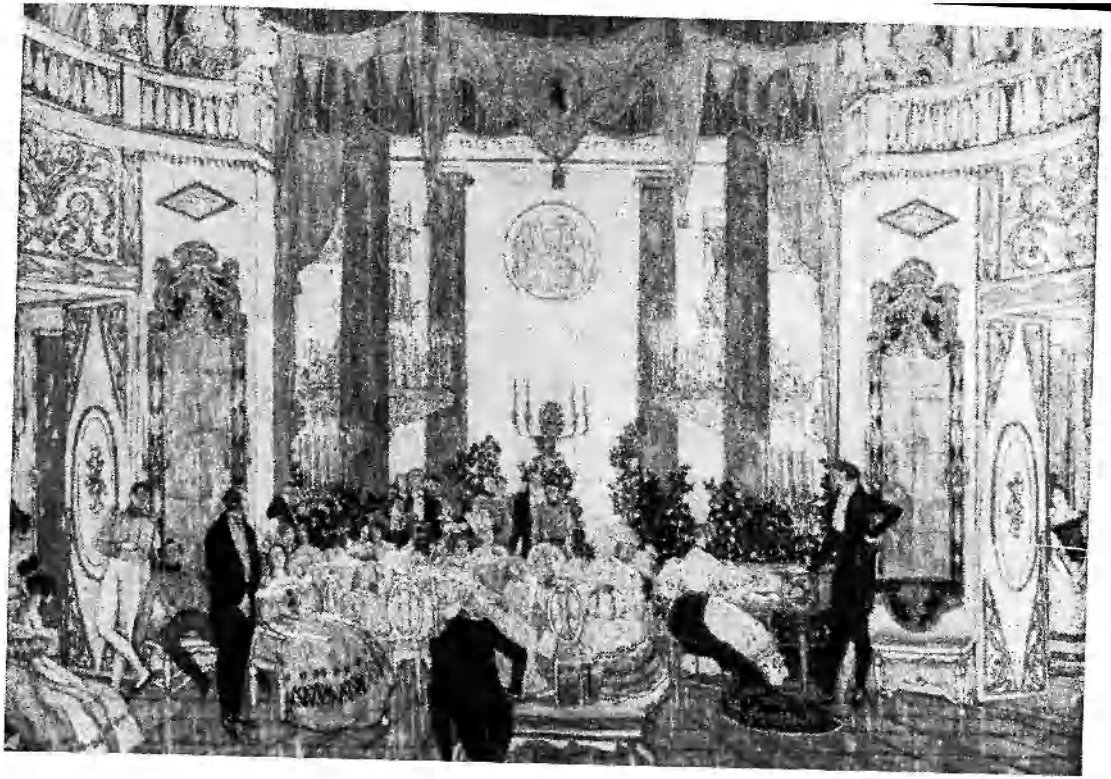
17. В доме Кабанихи. Эскиз декораций второго акта постановки драмы А. Островского «Гроза». 1916 год



18. Комната Доны Анны. Эскиз декораций четвертого акта



19. Эскиз главного занавеса
к постановке драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1917 год

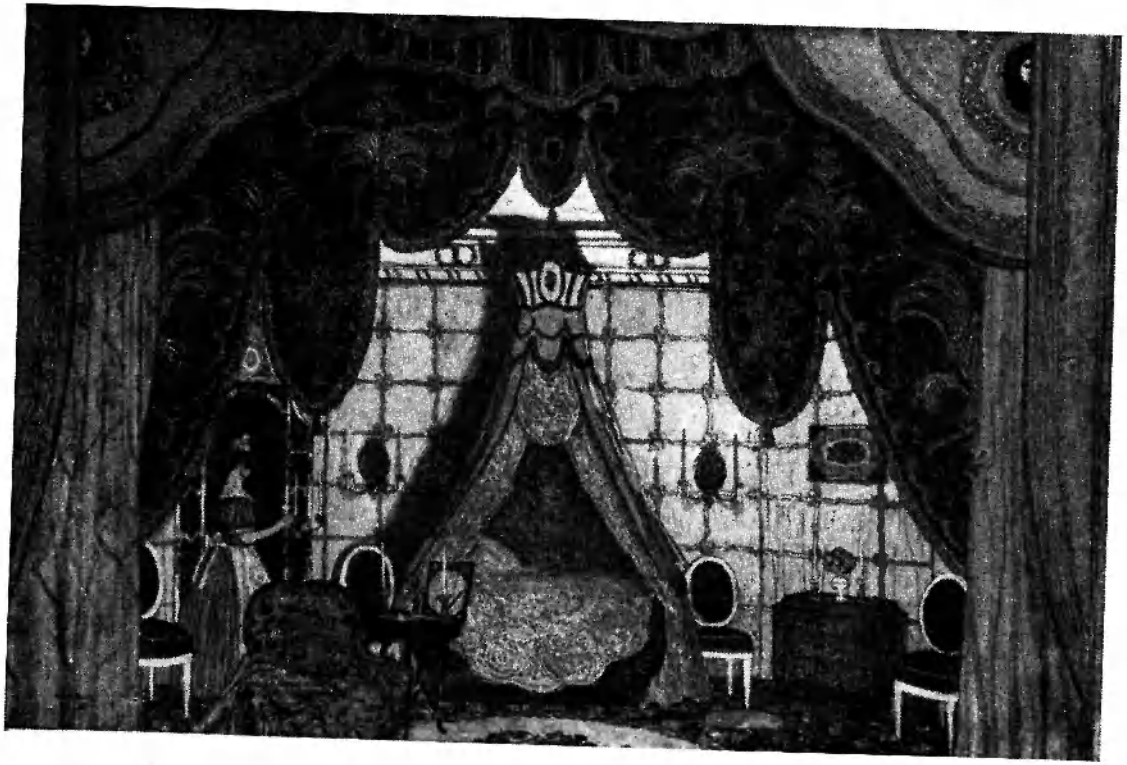


20. Сцена бала. Эскиз декораций восьмой картины постановки драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1917 год

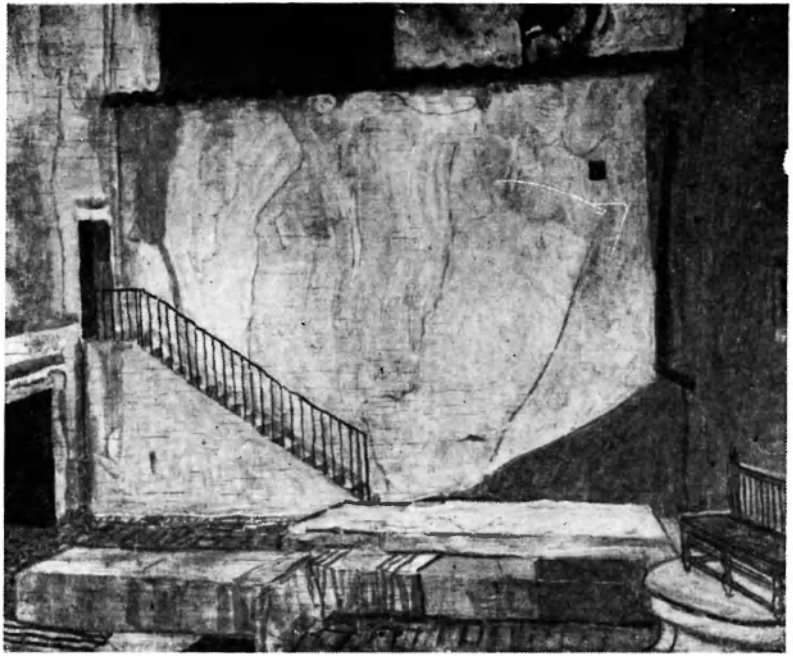




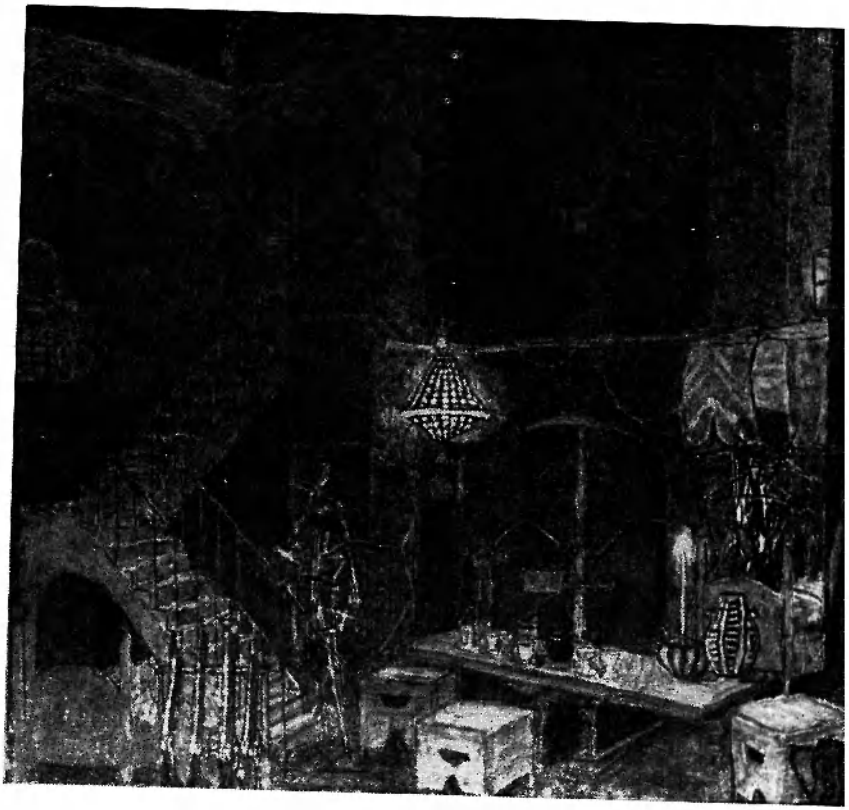
21. Неизвестный. Эскиз маскарадного костюма. Нина. Эскиз костюма к сцене бала. Постановка драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1917 год



22. Спальня Нины. Эскиз декораций девятой картины постановки драмы М. Лермонтова «Маскарад». 1917 год



23. Свадьба. Эскиз декораций четвертого акта постановки комедии Бомарше «Женитьба Фигаро». 1926 год



24. Кордегардия. Эскиз декораций второго акта постановки трагедии Шекспира «Отелло». 1929 год



25. Киприоты. Эскиз костюмов постановки трагедии Шекспира «Отелло». 1929 год.



26. Портрет В. Далматова. 1912 год



27. Портрет В. Мейерхольда. 1910-е годы



28. Портрет Ф. Шаляпина в роли



29. Фарфор и цветы. Натюрморт. 1915 год



30. Павловск. 1910 год



31. Испанка. 1907 год

Дора Зиновьевна Коган
АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВИЧ ГОЛОВИН

Редактор *Т. В. Юрова*
Художественный редактор *В. Д. Карандашов*
Технический редактор *М. А. Панкратова*
Корректор *З. Д. Гинзбург*

Сдано в набор 5.VIII 1959 г.
Подп. в печ. 16.III-60 г. Фор. бум. 70×108¹/₃₂.
Печ. л. 3,375. (Условных 4,62). Уч.-изд. л. 4,26.
А 02388. Тираж 10.000 экз.
«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Изд. № 2778. Зак. 1346
Цена 3 р. 85 к.
Типография изд-ва «Советский художник».
Москва, Мало-Московская ул., 21.