

Бенуа писал в своих воспоминаниях, что он с самого начала был «ревностным почитателем» Художественного театра. Опыт МХТ подсказывал пути реформы и в других областях сцены, и его влияние на взгляды и искания мирискусников было настолько велико, что впоследствии Дягилев утверждал, что «некоторые тенденции и принципы МХТ отразились в «Русском балете»²⁶.

В 1898 году во время гастролей Частной оперы Мамонтова в Петербурге Бенуа (только что приехавший из Парижа, где он пробыл длительное время) и его товарищи познакомились с театральными декорациями Коровина, которого и ранее как живописца высоко ценили по его станковым произведениям. В особенности их привлекла свободная манера письма, свойственная Коровину, ее соприкосновение с приемами современной французской живописи.

Декорации Коровина произвели громадное впечатление. Несмотря на то, что в исполнении их была и небрежность и некоторая «грубость техники» и бедность планировок, как писал Бенуа, все же было очевидно, что путь, выбранный Коровиным, верен и нужно только развивать и совершенствовать его. Подлинной сенсацией в кругу мирискусников были декорации Головина к «Ледяному дому», увиденные Дягилевым в 1900 году, когда он, проездом побывав в Москве, посетил Большой театр. Приехав в Петербург, «Дягилев восторженно описывал оформление этого спектакля, называя его «откровением». С немалым энтузиазмом были встречены и декорации Головина к «Псковитянке» в Большом театре, в особенности к сцене псковского «веча».

Художественный театр, Коровин, Головин — все это было в Москве (Головин переехал в Петербург лишь в 1901 году), и кружок Бенуа все более убеждался в необходимости начать аналогичную работу и на сцене петербургских театров, взяв ее осуществление в свои руки.

ГОЛОВИН И КОРОВИН

Весной 1898 года управляющим московской конторой императорских театров был назначен В. А. Теляковский. При вступлении в должность он был уверен, что казенная сцена является действительно образцовой во всех отношениях, а Частная опера Мамонтова и Художественный театр (начавший функционировать с осени 1898 г.) — несерьезные и недолговечные любительские предприятия.

Но при ближайшем рассмотрении деятельности московской конторы Теляковский убедился в своем глубоком заблуждении, увидев, что «на сцене господствует та же рутинная и та же безграмотность, которая существовала десять-двадцать лет тому назад. Это

небрежное отношение казенной администрации к императорским театрам и особенно к монтировочной и бутафорской части, эта безграмотность, косность и неподвижность, характеризующие вообще московские сцены, возбуждала уже не раз негодование публики, печати и людей, преданных театрам и искусствам»¹. Успех МХТ, где в труппе не было таких выдающихся опытных артистов, как на сцене Малого театра, заставил Теляковского задуматься над тем, что «постановочная и художественная часть» других театров опередила императорскую сцену.

Попытавшись выяснить, кто руководит художественно-постановочной стороной казенных московских театров, Теляковский с удивлением обнаружил, что «художника нет и не было, и в нем даже едва ощущалась необходимость. Художеством руководил машинист, подрядчик Вальц, ему заказывали целиком постановки, он сам, не владея кистью, писал 54 000 аршин декораций»². Познакомившись с работами художников-декораторов П. Ф. Лебедева, И. Ф. Савицкого и других, Теляковский был ими неудовлетворен, рекомендованный ему и принятый на службу художник Гославский также не оправдал его ожиданий и оказался профессионально слабо подготовленным³.

Теляковским был привлечен как научный консультант, необходимый в театре, археолог В. И. Сизов, по рекомендации Поленова и В. Васнецова был приглашен К. Коровин, а затем вскоре и Головин, ученик Поленова, близко стоявший к мамонтовскому кружку художников и к Частной опере, а также работавший в керамической мастерской Мамонтова «Абрамцево». Головин вспоминает, что Сизов посоветовал ему последовать примеру Коровина и начать работу в Большом театре⁴. Познакомившись с Теляковским, Головин принял предложение написать декорации к опере А. Корещенко «Ледяной дом».

Однако очень скоро Теляковский убедился, что приучить работников монтировочной части пользоваться советами подлинных художников не так легко. Возникало множество неприятностей и недоразумений. Как пишет Теляковский, особенно затруднительным было то обстоятельство, что Коровин (помощь которого была крайне необходима и полезна), «как все талантливые художники», отличался «неаккуратностью, непостоянством, увлечением, словом, всеми качествами, которые мешают правильному течению административной службы. Ему посылают одну, две, три, пять повесток явиться к такому-то часу, а о нем ни слуху, ни духу, ни ответа, ни привета. И вот пошли наветы и недоразумения. «Коровин не ходит», «Коровин не отвечает», словом, Коровин не служака. Вместо того чтобы сходить к нему и спросить совета, начали поступать жалобы...»⁵. Наряду с этим Теляковский недоумевает, почему же работники монтировочной части не обращаются к Сизову, «неутомимому труженику», который всегда находится на месте, всегда готов помочь и лишний раз явиться в мастерскую. С помощью Сизова всякая безграмотность легко могла бы быть устранена.

Возмущаясь инертностью, равнодушием и поистине «казенным» отношением к своим обязанностям и к искусству, царившими в императорских театрах, Теляковский пишет в дневнике о том громадном влиянии, которое имело на него самого общение с Коровиным: «Одно появление Коровина, его беседы об искусстве и театрах для меня имели громадное значение, эта польза трудно измеряется на аршин, она открывает известный взгляд на современное искусство, его цели и стремления, словом, дает то, что может дать только талантливая натура, но для администрации польза Коровина сводилась почти к нулю, ибо в нем искали аккуратного чиновника исполнителя, а не художника. Как им пользоваться монтировочной части объяснить я не могу, ибо первое условие для этого, это чувствовать потребность в художественности и желать во что бы то ни стало воспользоваться его дарованиями. . . Все это понятно всякому человеку, который имел дело с талантливыми художниками, их надо брать, какие они есть, со всеми их достоинствами и недостатками, а не такими, какими мы желаем, чтобы они были»⁶.

Этого последнего принципа Теляковский и придерживался по отношению к Коровину, Головину и Шаляпину, в талант которых он поверил сразу и безоговорочно. И все эти три «варяга», одновременно появившиеся в императорских театрах, имели неоспоримое и очень сильное влияние на Теляковского в течение всей его деятельности.

Огромные возможности казенной сцены, блестящий состав труппы и оркестра Большого театра, высокое качество музыкальной стороны спектаклей (обычно страдавшей в Частной опере) сыграли основную роль в ряде причин, побудивших Коровина покинуть Мамонтовский театр. Его несомненно увлекало желание развернуть в полную силу свой дар декоратора-живописца на громадной сцене Большого театра, с ее технической оснащенностью, обширными штатами работников постановочных частей, хорошо оборудованными мастерскими и подделочными цехами.

В 1899 году Коровин и Головин были заняты подготовкой оформления кустарного отдела Русского павильона на Всемирной Парижской выставке и планомерной деятельности в театре могли отдаться только с начала 1900 года. Над многими спектаклями первое время оба художника работали совместно. Так было и до конца 1901 года, пока Головин жил в Москве, и несколько лет (примерно до 1905 г.) после его перехода на петербургскую сцену.

К числу совместных работ Коровина и Головина принадлежат декорации к операм «Русалка» (1900), «Демон» (1902), «Руслан и Людмила» (1904), балетам — «Дон-Кихот» (1900), «Лебединое озеро» (1901). «Поактность» оформления в известной мере была следствием еще неизжитой традиции. Но одновременно в эти же годы оба художника в целом ряде постановок уже выступали каждый самостоятельно как авторы целостного замысла всех декораций спектакля.

Декорации Коровина и Головина представляли разительный контраст привычным декорациям старой школы, появившимся еще в течение нескольких лет рядом с ними на императорской сцене. Когда сейчас сопоставляешь даже ранние работы этих художников с эскизами, например, К. М. Иванова, сделанными в эти же годы, то кажется, что их разделяют целые десятилетия, что это — другая эпоха. И действительно, здесь выступает совершенно иной взгляд на задачи декорации в спектакле, обнаруживаются другие средства выражения, другая техника. Вместо наивного археологизма, скрупулезно точного воспроизведения старинной архитектуры, предметов быта, «увражности» в декорациях Коровина и Головина является стремление к постижению духа исторических эпох, стремление воспеть творчество народа, раскрыть живую красоту природы. Вместо цветовой разобщенности, «раскраски», сухости рисунка, стандартности композиций — богатство тональной живописи, связь с натурой, свободное владение техникой, отличающее подлинных больших художников. Вместо «обстановочной», внешне эффектной, но бессодержательной декорации, по существу лишь «обозначающей» место действия, — декорация, не просто изображающая красивые предметы, нарядный фон, но связанная с музыкой, созвучная или контрастная внутренней теме произведения, исполненная эмоциональной силы. Оба художника продолжали и утверждали на императорской сцене идеи и принципы, на которых основывалась деятельность Частной оперы Мамонтова.

Ломка привычных, десятилетиями складывавшихся приемов оформления, желание вдохнуть свежую струю в театральное дело на казенной сцене встретили сопротивление и внутри императорских театров, со стороны чиновников конторы и ряда актеров, работников постановочных частей, художников, и извне — со стороны прессы и части зрителей. И прошло несколько лет трудной борьбы, прежде чем Коровин и Головин добились заслуженного признания.

Отдельные попытки поддержки и одобрения в начале 900-х годов тонут в потоках издевательств и прямой брани, которую обрушила пресса на декорации Коровина и Головина к постановкам Большого и Мариинского театров. Особенно резкой критике подверглись декорации к балетам. Присяжные балетоманы (в особенности петербургские), приверженцы неприкосновенных традиций старинного балета, негодовали и восставали против новшеств, вводимых балетмейстером А. А. Горским, который боролся с бессмыслицей и штампами, добивался единого стиля режиссуры, психологической оправданности танца, исторической верности и художественности декораций.

«Балет — это красота и изящество, в нем нет места для реальных неприглядностей», — заявляли рецензенты, обвиняя в излишней мрачности декорацию Коровина для сцены «Среди мельниц» в «Дон-Кихоте». «Драматизация» балета, к которой стремились Горский и художники, вызвала протесты и внутри самого театра, где многие полагали,

что балет, как изящное развлечение, должен всегда разворачиваться на «светлом» и «радостном» фоне.

С другой стороны, град упреков вызвала тональная живопись художников, непривычная глазу театральным завсегдатаев и многих сценических деятелей, полагавших, что искусство декорации имеет свои задачи и ни в какой мере не связано с уровнем развития и задачами современной станковой живописи.

Коровина и Головина обвиняли в том, что они не умеют рисовать, не могут точно изобразить архитектуру и различные предметы, что их декорации «недоделаны» и «недописаны», что они представляют собой лишь «проекты», «намекы» на декорации. Газетные рецензии тех лет наполнены нелестными сравнениями работ Коровина и Головина с выписанными до мелочей декорациями таких «настоящих» декораторов, знатоков своего дела, какими полагали К. Ф. Вальда, А. Ф. Гельцера и других художников, умеющих дать на сцене «точную иллюзию» действительности. Бранные эпитеты по адресу Коровина в отзывах печати появлялись рядом с нарочито восторженными похвалами по поводу искусной машинерии, автором которой был Вальд (так расхваливалось хитроумное устройство движения лебедей во втором акте «Лебединого озера», парусных кораблей, маневрирующих у самой рампы в «Моряке-Скитальце» Вагнера, и т. д.). «Серятина в тонах», «употребление вместо красок грязи и сажи», «безобразное малеванье» и «мазня» — такими выражениями пестрели отзывы на спектакли первых лет деятельности Коровина и Головина, шедшие в их декорациях⁷.

Лишь отдельные голоса раздавались в защиту «художественных полотен», переносящих зрителя в строго определенный стиль и «правдиво воспроизведенную местность», и решались предсказывать, что наступит время, когда эти «новые веяния» в декорации сделаются такими же родными и близкими, как музыка Римского-Корсакова и живопись Репина, и «непризнанные новаторы превратятся в непогрешимые авторитеты».

При единстве своих общих целей Коровин и Головин уже в ранние годы своей деятельности раскрываются как во многом совершенно несхожие творческие индивидуальности. Это различие, так ясно выявившееся и четко оформившееся впоследствии, прослеживалось уже в совместных работах начального периода их творчества.

По недостатку материалов нам трудно составить полное представление о «Русалке» Даргомыжского — самом первом опыте художников на императорской сцене, но мы имеем возможность сопоставить некоторые из найденных каждым из них решений в «Дон-Кихоте», «Лебедином озере» и других ранних постановках. Наиболее сильные, удавшиеся авторам декорации являются и наиболее показательными для сравнения.

«Площадь Барселоны» — декорация Головина к первому действию балета — сразу захватывала темпераментным, праздничным решением. В основном это впечатление

достигалось живописью заднего плана, где художник изобразил нарядные, разукрашенные суда, трепещущие на ветру флаги на фоне южного знойного неба. Но хотя центром декорации являлся задник, в компоновке зданий, окружающих площадь, уже так же ощущался разрыв с господствовавшими ранее стандартами, стремление найти ритм архитектурных деталей, чередование освещенных и затемненных частей, характерное подчеркивание вертикалей. Ю. Беляев, вразрез с направленностью большинства критических высказываний, писал: «Площадь Барселоны» г. Головина по своим поющим краскам, по радостному настроению, по резким теням южного солнца, по гармонии пестрой праздничной толпы — сама прелесть. А на нее-то главным образом ополчилась критика. Говорят, что это грубый подмалевок, художественная неряшливость, лентяйство. Требуют больше мягкости, больше выписки нюансов. Я же скажу, что это смелое и на первый взгляд грубое письмо много помогает общему впечатлению жанровой картины. Указывают на серый тон неба, но вспомните цвет южного неба, особенно подле моря. Он именно серовато-синий — от зноя и морских испарений». В заключение своего обзора декораций Головина и Коровина к «Дон-Кихоту» Беляев указывал, что в этих декорациях «замечается согласие в настроении и тонах с характером действия», что они разрывают с гнетом старых условностей, приближаются к правдивости и естественности впечатлений и, наконец, «обходят традиционное обязательство писать красками, не существующими в природе: зелень цвета медной окиси, дома — разведенного кирпичика, небо кузнецовского фарфора и т. д.»⁸.

При возобновлении «Дон-Кихота» на сцене Большого театра в 1906 году все декорации выполнялись по эскизам Коровина. В декорации первого действия «Площадь Барселоны» он изобразил не столько площадь, сколько кусок улицы, где в узком просвете между домами виднеется море, и придал всей картине более интимный характер. Композиция лишена той приподнятости, зрелищности, которая сразу дает ощущение театральности в декорации Головина; группы домов с белыми плоскими или украшенными лепниной стенами соединены, скорее, по принципу «жизненной случайности».

Лучшей декорацией Коровина к «Дон-Кихоту» была «Таверна», в особенности в редакции 1906 года. В декорации первой постановки была излишняя дробность и перегруженность (в правой части — решетчатые окна, деревянная балюстрада балкона, удлиненные разноцветные фонарики и пр.) при большей статичности композиции. Но и в том и в другом случае Коровин создавал впечатление не псевдотеатральной, фальшивой, а настоящей Испании, представив простой и нарядный дворик таверны, окруженный высокими белыми каменными стенами, увитыми плющом, с ярко горящими фонарями, окнами, аркой, уходящей в глубину, и темным синеющим ночным небом сверху. Контрасты красок и контрасты света, их динамика, яркость, насыщенность делали

декорацию поэтической и естественной, наполняли ее настроением радости, веселья, отвечающим бурным, стремительным народным танцам, поставленным Горским.

И действенным, полным драматизма контрастом должна была восприниматься следующая картина — «Среди мельниц». С помощью сопоставления масштабов, выразительности цвета создавалось впечатление фантастичности, жутковатости, несмотря на то, что мельницы в ней были вполне похожими на реальные (кто-то из рецензентов особенно возмущался этим обстоятельством, заявляя, что таким «безобразным» мельницам не место на сцене, они слишком напоминают те, что «украшают весь наш степной юг»). В эскизе, хранящемся в Третьяковской галерее, выполненном в темной серо-голубоватой гамме, громады деревянных мельниц с широко раскинутыми, как гигантские руки, крыльями вздымаются на фоне зеленоватого с голубым отливом неба, их освещенные изнутри окна зловеще горят, как глаза рассерженных великанов. Ровный белый круг луны стоит в небе; у подножия одной из мельниц, в центре, смутно различается фигура в красном.

В декорации второго действия «Лебединого озера» Коровин изобразил простой, даже слишком будничным в своей естественности пейзаж на берегу озера. Один из критиков в рецензии назвал ели, стоящие по бокам сцены в этой картине, «суровыми», но когда смотришь на фотографию этой декорации, никакой суровости не ощущаешь, и развалины замка, проглядывающие сквозь стволы деревьев справа у озера, не помогают воспринять пейзаж как «романтический» или «волшебный».

Головин, наоборот, в декорациях первого и в особенности третьего актов стремился подчеркнуть сказочность. В декорации «Зала в замке» ему удалось уйти от пассивного воспроизведения элементов готической архитектуры и дворцового убранства, но отчетливое выражение получило влияние модерна конца XIX — начала XX столетия. Оно особенно очевидно в рисунке причудливой арки, поддерживаемой шестигранным столбом, за просветами которой в спектакле чернело небо, усыпанное звездами. Узор, украшающий арку, сама ее форма вызывают в памяти врубелевские майоликовые каминные и мотивы модерна, характерные для собственных работ Головина в области декоративно-прикладного искусства.

В оформлении «Руслана и Людмилы» Головину принадлежали декорации «Пещеры Финна», «Садов Черномора» и огромное количество рисунков костюмов. Остальные декорации были выполнены по эскизам Коровина. Своеобразие индивидуального почерка обоих художников в этом спектакле особенно обнаженно раскрывается в трактовке пейзажа.

«Лесные» декорации Коровина во втором, третьем и пятом актах опять воспринимаются как картины живой, естественной русской природы, недостаточно преобразованные художником в соответствии с законами музыкального жанра, со строем и характером

музыки. В одном случае — дикая чаща, бурелом, в другом — редкие тонкие ели с сухими ветвями, сквозь которые просвечивает гладь реки, в третьем — могучие стволы сосен и пышная зелень листвы деревьев на втором плане — все это поэтично и правдиво, но вне сказки Пушкина и музыки Глинки.

Головин также исходит из реально наблюдаемого в природе, но стремится к подчеркнутой декоративности изображения, придает образам монументальный характер, раскрывает в них сказочное, легендарное. И не случайно над исполинскими, сросшимися, как гигантские сталагмиты, скалами «Пещеры Финна» сверху спускаются складки узорной падуги, как робкое предвестие тех узорчатых, расписных, аппликационных занавесов, которые так щедро будет разворачивать перед глазами зрителей художник в «Орфее», «Маскараде» и других своих позднейших работах.

Недостатки названных пейзажей Коровина, где за «этюдность», следованием натуре не вполне ощущалась связь с музыкой, приглушалась театральность, были преодолены в декорациях первого и финального актов «Руслана и Людмилы»⁹.

«Гридница Светозара» — одна из первых в целой серии русских палат, созданных Коровиным для опер Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, в которых и следа не осталось от того смешения псевдорусского и ложновизантийского тяжеловесного стиля, какой обычно воспроизводили декорации XIX века. Вдохновляющим первоисточником для Коровина послужила васнецовская интерпретация народного творчества, открытая в «Снегурочке», но она была самостоятельно претворена, обогащена собственными живыми впечатлениями, почерпнутыми во время путешествий на Север, воображением художника, свойственным ему неповторимым, «коровинским» поэтическим постижением музыкального звучания живописи.

Написанные на холсте, части деревянной архитектуры давали впечатление обширной палаты со сложным переплетением балок и подпор, поддерживающих перекрытие, с узорными вырезами окошек и проемов. Серебристо-лиловатый цвет дерева создавал благодарный фон для звучания массы разнообразных красочных костюмов артистов и хора, наполняющих сценическую площадку. Пятна росписи на стенах и столбах, цветные занавески и порталное обрамление с узором из роз подчеркивали нарядность палаты в сцене свадебного пира. Когда занавес поднимался, праздничная, торжественная, проникнутая духом русской старины декорация должна была восприниматься как зрительное воплощение глинкинской увертюры к «Руслану». И вполне закономерно она была позднее выбрана в качестве декоративного оформления сюиты русских танцев для первого сезона «Русских балетов» антрепризы Дягилева в Париже в 1909 году¹⁰.

Виртуозно изменяя отдельные изобразительно-архитектурные элементы декорации, укрупняя детали, Коровин в финальной картине оперы дал не менее убедительную и

поэтичную декорацию другой палаты во дворце Светозара, с яркой росписью витых колонн и открытыми пролетами галереи, в которые на заднем плане виднелись башни и крыши нарядной панорамы старинного русского города.

Коровин и Головин были воспитаны в реалистических традициях русской живописи. Но жизненные восприятия, на основе которых они создавали свои произведения, претворялись каждым из них по-особому. Проявившиеся уже в ранних работах индивидуальные свойства Коровина и Головина, постепенно формируясь, определили в дальнейшем своеобразие творческого облика этих замечательных реформаторов театральной декорации XX века, по праву занявших самое значительное место в ее истории.

Головин, никогда не порывая связи с натурой, не отдавался во власть жизненных впечатлений. Характерными качествами его декораций являлись строгая архитектоника уравновешенных форм, преобладание плоскостной их трактовки, подчеркнутость ритмов, получающих выражение в крепко очерченном рисунке, отграничивающем красочные поверхности, в орнаментальности, узорчатости линий. На этой основе вырастал его декоративизм, стилизация жизненных образов.

Коровин ближе к живой естественности образов действительности, которую он воспринимал со всей силой непосредственности своей жизнелюбивой натуры. Он тоже претворял по-своему жизненные явления, но прежде всего его глаз колориста воспринимал их красочную взаимосвязь, многообразие и богатство игры цвета и светотени. В декорациях Коровина главное — колористическое единство их общей цветовой гаммы, непрерывно меняющееся, движущееся, вне четких линейных разграничений формы, как поток, искрящийся бесконечными переливами красок, раскрывающий неисчерпаемость возможностей цветовых сочетаний. Темпераментность его живописи, разнообразие градаций и переходов цвета и тона, игра света и тени, взаимосвязанные, взаимопроницающие, помогали Коровину в лучших его работах достигать впечатления полного слияния с музыкой. В противоположность некоторой рассудочности Головина Коровину были присущи яркая эмоциональность и острота творческой интуиции, которая позволяла ему иногда глубоко проникать в дух исторических эпох, в характер музыки, находить верные штрихи стиля, минуя педантичное штудирование уважей.

Распространение в конце XIX — начале XX века идей, утверждавших самоценность формы, отрицательно сказалось и в искусстве обоих художников. Коровина постигали неудачи, когда он скользил по поверхности явлений, когда живописность и богатство цвета приобретали в его декорациях самостоятельное значение, безотносительное к теме и характеру музыкального или драматического произведения, и он не умел стать его интерпретатором, глубоко и верно раскрыть его идейно-художественное содержание. Те же ошибки совершал и Головин, когда чрезмерно увлекался самоцельной игрой

орнаментов и узорных линий, условностью декоративных форм. Но в лучших своих работах Коровин и Головин преодолевали это, опираясь на традиции реалистической школы мастерства, идейное богатство русской и мировой классики, принципы сценического искусства, воспринятые ими в соприкосновении с деятельностью Мамонтовской оперы. Именно на этой основе уже в первый период творчества ими были созданы произведения, обогатившие русское театральное-декорационное искусство, раскрывшие его новые возможности.

Наиболее целостно и с наибольшей внутренней силой связь театрального творчества Головина с принципами, утверждавшимися художниками-реалистами на сцене Частной оперы, раскрылась в двух его работах московского периода — в декорациях к операм «Ледяной дом»¹¹ и «Псковитянка». На особый характер этих произведений в искусстве Головина исследователи указывали неоднократно. В этих декорациях полностью отсутствовали черты изощренности формы, преувеличенной пышности обрамления спектакля, которые станут излюбленными для Головина в конце 1900-х годов.

Оформление «Ледяного дома» помогало воспринять драматическую силу событий, изображенных в опере. Этот драматизм ощущался не только в знаменитой декорации «Эшафота» для одной из сцен финального акта, но и в декорации «Площади перед Зимним дворцом», где пятна света, падающего из ярко горящих окон и от тусклых фонарей, чередуются с тенями на снегу и создают тревожный ритм, определяющий общее настроение пейзажа; и в декорации дворцового зала, где ряды узких удлиненных окон, чинно расставленные стулья и сверкающий паркет (планшет сцены был устлан специальной блестящей клеенкой) дают впечатление холодного, официального величия.

Автор заметки о постановке «Ледяного дома», помещенной в журнале «Мир искусства», писал: «Площадь перед дворцом в темную зимнюю ночь. С обеих сторон серые здания дворца, занесенные снегом, у подъезда ряд заснеженных тусклых фонарей, в глубине часовые в красных плащах, и надо всем этим черно-синее, ясное звездное небо. Сюда прибегают гадать Мариорица со своими подругами. Эффект удивительный, когда с крыльца сходят в обшитых мехом накидках, с огромными муфтами, в широких фижмах раскрасневшиеся девушки. Какой прелестный контраст этого веселого, нарядного рая с ледящей природой и холодом угрюмых часовых»¹².

Эпитет «прелестный», вероятно, здесь неточен и остается на совести автора, но Головин несомненно добивался резкой подчеркнутости контрастов, помогающих ощутить жестокие противоречия жестокой эпохи, в которой развиваются события. По собственному признанию художника, музыка Корещенко его не увлекала, не отличаясь достоинствами, но сюжет взволновал, и он «с увлечением взялся за воспроизведение мрачной эпохи Бирона»¹³.



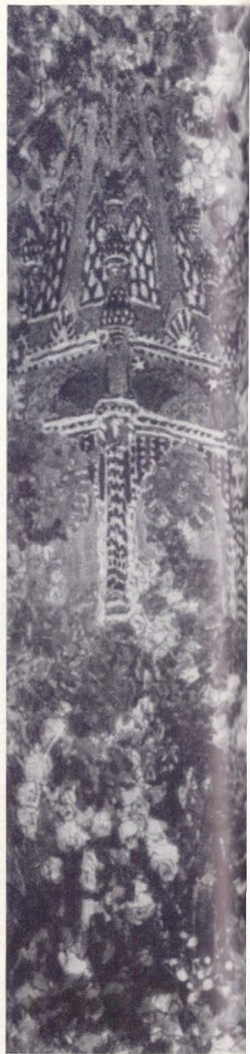
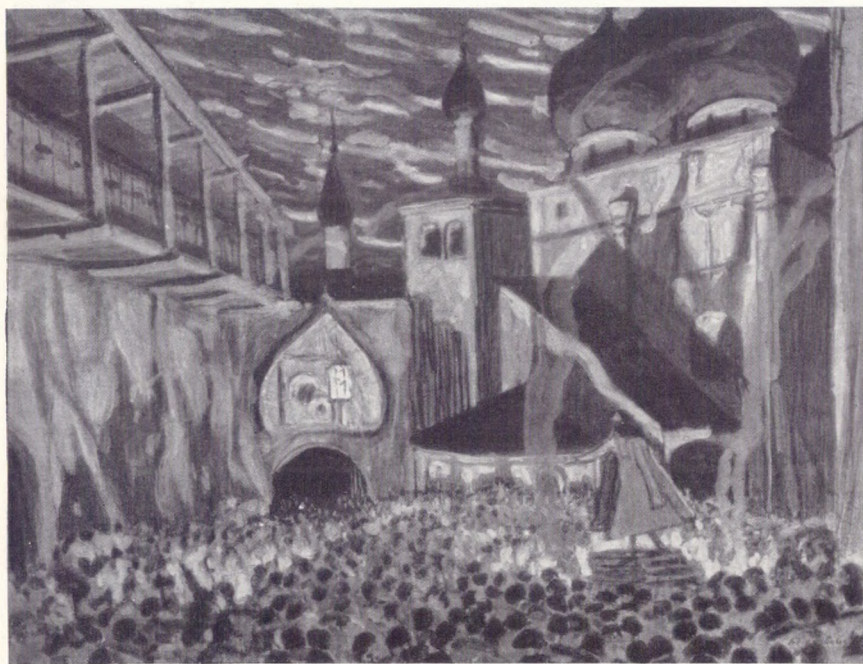
66. А. Я. Головин. Эшафот.
Эскиз декорации к опере А. Н. Корещенко «Ледяной дом».
Большой театр. 1900»



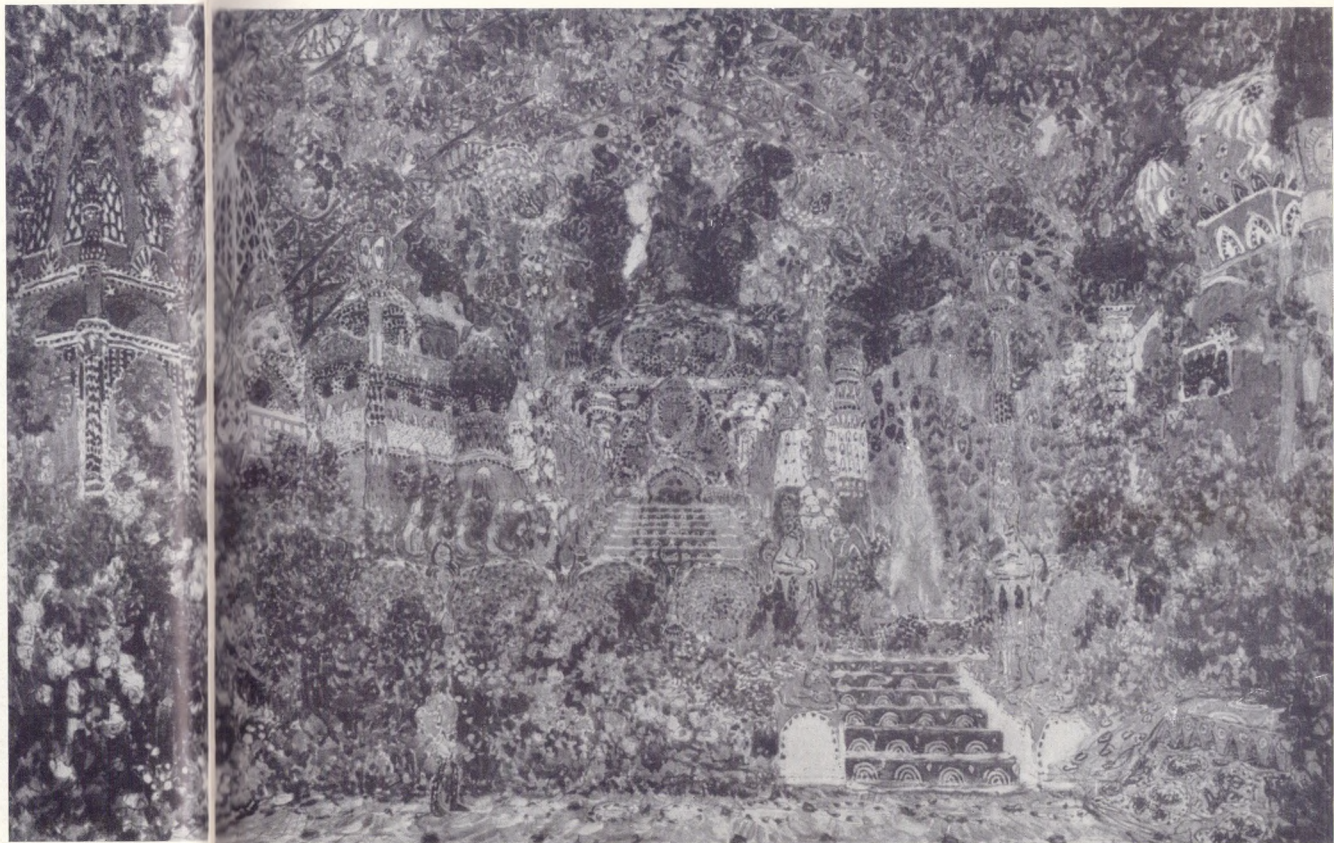
67. А. Я. Головин. Площадь Барселоны.
Эскиз декорации к балету Л.-Ф. Минкуса «Дон-Кихот».
Большой театр. 1900



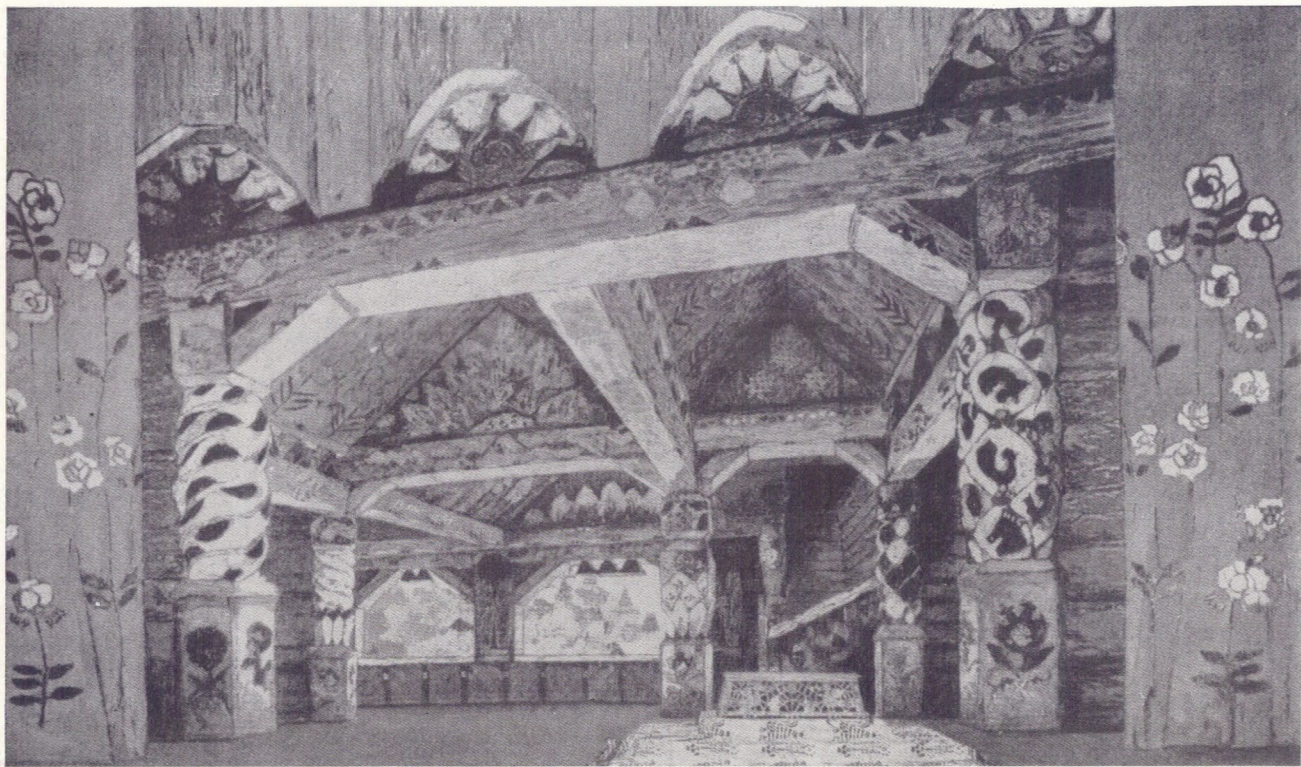
68. К. А. Коровин. Площадь Барселоны.
Эскиз декорации к балету Л.-Ф. Минкуса «Дон-Кихот».
Большой театр. 1906



69. А. Я. Головин. Вече в Псковском кремле.
Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка».
Большой театр, 1901



70. А. Я. Головин. Сады Черномора.
Эскиз декорации к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила».
Мариинский театр. 1904



71. К. А. Коровин. Терем Светозара.
Декорация постановки оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Фото.
Мариинский театр. 1904



72. А. Я. Головин. Пещера Финна.
Декорация постановки оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Фото.
Мариинский театр. 1904



73. К. А. Коровин. Испанский кабачок.
Эскиз декорации к балету Л.-Ф. Минкуса «Дон-Кихот».
Мариинский театр. 1906



74. К. А. Коровин. Рыба-кит.
Эскиз декорации к балету Ц. Пуни «Конек-Горбунок». 1909.
Мариинский театр. 1912



75—76. К. А. Коровин. Эскизы костюмов к опере
 Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».
 Большой театр. 1913



77. К. А. Коровин. Торговая площадь в град-столице.
Эскиз декорации к балету Ц. Пуни «Конек-Горбунок».
Мариинский театр. 1912



78. К. А. Коровин. Макбет.
Эскиз костюма к трагедии
У. Шекспира «Макбет».
Малый театр. 1914



79. К. А. Коровин. Шир. Эскиз декорации к трагедии У. Шекспира «Макбет».
Малый театр. 1914



80. К. А. Коровин. Эскиз декорации к опере Р. Вагнера «Гибель богов».
Большой театр. 1914



81—82. К. А. Коровин. Фея Карабос. Королева.
Эскизы костюмов к балету П. И. Чайковского «Спящая красавица».
Мариинский театр. 1914



83. К. А. Коровин. Рынок невольниц.
Эскиз декорации к балету А.-Ш. Адана «Корсар».
Большой театр. 1912

Интерпретация этого сюжета Головиным полно и ярко выражена в декорации одной из последних картин спектакля (сцена видения Мариорицы — казнь Волинского): низко опустились, затянув почти все небо, тучи над Петербургом, сине-лиловая мгла окутала город, в ней смутно угадываются очертания домов, силуэт Петропавловской крепости, и прямо перед зрителем, на первом плане, встает, как трагический символ эпохи, ашафот с виселицей.

Скупость выразительных средств, полнота чувства, острота мысли, смело обобщающей главное в едином действенном образе, — эти качества получили дальнейшее развитие и раскрылись с еще большей силой в декорации знаменитой картины псковского веча в постановке «Псковитянки», осуществленной в оформлении Головина в Большом театре 10 октября 1901 года.

В декорации площади в псковском Детинце, с его белыми соборами, на плоскостях стен которых дрожат отблески пламени горящего костра и, колеблясь, возникают громадные тревожные тени, с темными силуэтами куполов, рисующимися на бурном небе, Головин создал действенный драматический фон, отвечавший теме народного возмущения и гнева, звучащей в музыке Римского-Корсакова. Из нескольких вариантов эскизов (основной хранится в Третьяковской галерее) наиболее динамично и впечатляюще эта тема раскрыта в эскизе, находящемся в одном из частных собраний Ленинграда. Здесь подчеркнутость контрастов света и теней, динамика свободного живописного мазка придают декорации особую выразительную мощь, заставляют как бы слышать несущийся над площадью гудящий звон набатного колокола.

Эта декорация была одним из самых высоких достижений Головина, и не только в его ранней практике. Жизненная конкретность здесь возвышалась до больших образных обобщений, выразительность масштабных театральных форм служила раскрытию передовых социальных идей. Головин здесь опережал искусство своего времени на целые десятилетия.

Яркость и значительность головинского оформления сцены веча всегда в первую очередь привлекала исследователей, заставляла забывать о декорациях к другим картинам («Псковитянки»), хотя и они заслуживают внимания. Эти декорации также представляли собой разительный контраст трафаретному оформлению опер на императорской сцене и в них тоже раскрывалось то новое, что принесли с собой в императорские театры Коровин и Головин.

В декорациях «Сада князя Токмакова» и «Большой площади во Пскове», окруженной деревянными строениями, с открывающимся на заднем плане видом на реку Великую и белыми крепостными стенами псковского кремля на другом ее берегу, в пейзаже «Ставки Грозного» на реке Медведке были и монументальность, и поэтичность,

и характерность. Перед зрителем вставали Древняя Русь, древний Псков. В интерьере палаты в доме князя Токмакова стены были покрыты затейливой резьбой, и несмотря на то, что в убранстве и в рисунке узоров было опять ощутимо воздействие модерна, которым Головин увлекался в своих декоративно-прикладных работах, декорация производила художественно-целостное впечатление, не разрушая исторической правды.

Постановка «Псковитянки» была целиком перенесена на сцену Мариинского театра 28 октября 1903 года. Достоинства оформления Головина были настолько очевидны, что и московская и петербургская печать была вынуждена их признать. Тон большинства отзывов прессы переменился: «С.-Петербургские ведомости», писали, что постановка «Псковитянки» делает честь вкусу дирекции и «во всем чувствуется заботливая рука и талант художника Головина»; «Новое время» называло эту постановку «совершенно оригинальной», а «Петербургская газета» заявляла, что декорации к «Псковитянке», написанные Головиным, заставляют простить этому художнику все его прежние прегрешения»¹⁴. В наиболее обстоятельной и серьезной статье, написанной некоторое время спустя после премьеры, Э. Старк писал, что возобновление «Псковитянки» явилось праздником для всех любителей искусства, и дал подробный разбор декораций. «До сих пор Мариинский театр приучал нас к чему? — спрашивал он. — К роскоши, великолепию, яркости, бьющей в глаза, нарядности, чистоте декораций, обстановочных предметов, костюмов; сложился даже особый термин: казенное великолепие. Именно казенное!.. Теперь перехожу к г. Головину, который до сих пор удостаивался со всех сторон единодушного лая и змеиного шипения — вероятно, главным образом за то, что имеет маленькое несчастье быть талантливым и не руководствоваться в своих стремлениях рутинной узостью взглядов и слепым преклонением перед шаблонами. . . Конечно, у этого художника есть и промахи и недочеты; встречается у него некоторая как бы недосказанность, иногда вместо определенного художественного целого — одни лишь намеки, причем, однако, эти намеки сплошь и рядом гораздо красноречивее, чем многие и многие совершенно законченные, даже до тошноты, произведения. . . Я не берусь решить, вполне ли созрел талант Головина, стал ли он на свою настоящую дорогу и кончился ли для него период исканий; скажу только одно, что своими декорациями к «Псковитянке» он может заткнуть рот всем, решительно всем зоицам. . . Честь и слава художнику, сумевшему силой своего таланта, силою проникновения в давно отжившую старину, воскресить перед нами кусочек древней Руси»¹⁵.

Творчество Головина с начала его совместной работы с В. Э. Мейерхольдом в 1908 году приобретает принципиально новые черты. Таких резких изменений мы не наблюдаем в творческой эволюции Коровина. Они относятся к самому характеру его живописи,

но конструктивная основа декораций, принципы сценической композиции на протяжении всего периода его работы на императорской сцене остаются почти неизменными.

В течение более чем двух десятков лет (до своего отъезда за границу в начале 20-х годов) Коровин создал множество декораций к операм, балетам и драмам, и самыми близкими ему были темы, связанные с Россией, русским бытом, позволявшие воплотить на сцене черты горячо любимой им родной природы. В них наиболее ярко раскрывалось типично «коровинское».

Уже в «Коньке-Горбунке», поставленном Большим театром в 1901 году, вопреки эклектичной музыке и сумбурному нелепому либретто, вопреки установившимся канонам псевдонациональной трактовки этого балета, Коровин шел к целостности поэтического образа от народных форм архитектуры, от живых впечатлений. Ярче и убедительнее всего оказалось решение декорации первой картины балета «Торговая площадь в Град-столице», органически связанной с многочисленными «северными» этюдами Коровина, родственной его станковым и монументально-декоративным работам.

Такой балетной декорации не бывало ранее — и сказочной и поэтически-реальной. Серебристо-серая, лиловато-коричневая гамма красок, в которой Коровин так часто решал главные элементы своих декораций, — бревенчатые стены русских палат и хором, лепящиеся друг к другу постройки на улицах и площадях старых городов, — образует тот благородный общий фон, который загорается то тут, то там киноварью, изумрудной зеленью в узорах цветных орнаментов, поблескивает золотом и серебром на островерхих перекрытиях и куполах, сверкает праздничным нарядом раздуваемых ветром парусов на расписных кораблях, оживляется постоянно изменяющимися переливами цвета в костюмах. Сказочность декораций «Конька» подчеркивалась и росписью порталной арки, на серебряном поле которой, как на крышке старинного сундучка, прихотливо раскинулся узор из стилизованных гроздей винограда, листьев и фантастических птиц.

Впоследствии, вспоминая об этой декорации Коровина, В. Д. Поленов писал ему: «...особенно я любил первую картину из «Конька-Горбунка», созданную Вами под впечатлением Архангельска и по чудным этюдам, привезенным оттуда»¹⁶. Восточная линия балета также получила опору в живых впечатлениях, вынесенных Коровиным из его поездки в Самарканд, но в «Коньке» она еще не воплотилась так осязаемо, как в ряде позднейших работ художника¹⁷.

В самых разнообразных сочетаниях темы Руси и Востока разрабатывались Коровиным в «Руслане и Людмиле» (1907), «Сказании о невидимом граде Китеже» (1907), «Князе Игоре» и «Золотом петушке» (1909), «Хованщине» (1911). Сопоставление этих тем привлекало художника, но он одинаково свободно ощущал себя и в каждой из них «порознь»,

погружаясь в былинно-сказочный мир «Садко», образы отечественной истории в «Сусанине» или романтический Восток «Корсара» и «Раймонды».

Источником живописно-театральных образов для Коровина всегда было увиденное, воспринятое и прочувствованное им в жизни. На этой основе возникали многообразнейшие вариации его любимых тем и мотивов. Он всегда повторял своим ученикам и помощникам: «... для того, чтобы выразить, надо полюбить» и надо «уметь видеть», «растопырить глаз». Коровин был не в состоянии глубоко осмыслить явления действительности, вскрыть их социальные противоречия, но его способность видеть красоту природы, красоту окружающего мира во всем его конкретно-чувственном многообразии заставляла любить жизнь, ее поэзию, воспитывала в человеке чувство прекрасного. Он не подчинял стройной логической системе свою интерпретацию того или иного произведения, не умел последовательно и «научно» изложить, в чем состоит необходимый подход художника к задаче сценического воплощения, но обладал необычайной чуткостью к образной ткани балета или оперы, видел внутренним глазом художника их содержание, и это подсказывало ему краски, тона, ритмы, весь общий настрой его декораций.

Готовясь к исполнению декораций для какой-либо оперы, Коровин со своими помощниками нередко, если это было возможно, совершал экскурсии на места действия. Так, в начале 1910-х годов (как рассказывал мне работавший под руководством Коровина, тогда еще молодой, начинающий художник, С. Ф. Николаев) они ездили в село Домнино, Костромской губернии, в связи с подготовкой декораций к «Сусанину». Но не для того, чтобы что-то срисовывать и потом скопировать, а чтобы «набраться духу», «пропитаться» им.

Несмотря на то, что каждой новой работе Коровина предшествовало погружение в гущу материалов соответствующей эпохи, изучение которых он связывал с живыми натурными наблюдениями, его лучшие декорации были далеки от послушного следования найденным источникам и от простого копирования картин, наблюденных в реальной действительности. «Я не признаю в живописи... прозаической протокольности... фотографичности»¹⁸, — говорил Коровин в одной из бесед с рецензентом «Русского слова» в 1909 году. В гармонии красок, их приподнятости, бесконечной симфонии цветовых сочетаний и контрастов Коровин искал «звучания», отвечающего музыке оперы или балета. Если, как это, к сожалению, неоднократно имело место в его практике, музыка была слабой, не использовала возможностей, предоставляемых темой, сюжетом, поэзией и «музыка» коровинских декораций заставляли ощутить эти возможности. И нередко художник оказывался сильнее композитора (так было и в «мимической драме»-балете «Дочь Гудулы», 1902; в балетах «Золотая рыбка», 1903; «Аленький цветочек», 1907; «Саламбо», 1910¹⁹ и т. д.).

В постановках балетов Коровин сотрудничал с балетмейстером А. А. Горским, который в этой области шел по тому же пути, что и С. И. Мамонтов в опере, так же искал возможностей превратить балет из костюмного дивертисмента в подлинный спектакль с единой драматической основой. Коровин оказывал Горскому огромную помощь в этой реформаторской деятельности и разделял стремления балетмейстера к монументальной эпической форме многоактного балета, его яркой зрелищности, динамичности, художественной цельности.

Главной сферой Коровина бесспорно был музыкальный театр. Его декорации к драматическим спектаклям не становились событиями художественной жизни, «открытиями» в области сценической живописи, как это было в опере и балете.

Созданные Коровиным декорации к «Демону» Рубинштейна (постановка в Мариинском театре в 1902 году, в которой часть декораций делал Головин, и в Большом в 1904 году) порывали с салонной трактовкой образов оперы. И в декорациях и в костюмах хора, выдержанных в коричневатой гамме, осуществилось стремление художника быть «ближе к правде», передать суровый характер быта народа и природы Кавказа (работая над декорациями к «Демону», Коровин специально ездил в Грузию, привез оттуда этюды и зарисовки). Но в оформлении «Пролога» и сцен «У монастыря» и «Ущелье» достигалась романтическая приподнятость, отвечающая высокой поэтичности темы, воспетой Лермонтовым и Рубинштейном.

Сохранилось множество взволнованных воспоминаний о бенефисе Шаляпина в 1904 году, об его исполнении партии Демона, оставившем глубокий след в памяти всех, кто присутствовал на этом спектакле. И наряду с победой, одержанной Шаляпиным, в мемуарах и рецензиях отмечалось значение декораций Коровина, создававших достойный фон для артиста. «Ущелье, заваленное снеговым обвалом. Дикое и мрачное. От его Кавказа веет действительно Кавказом — мрачным, суровым. И среди этих скал действительно мерещится призрак лермонтовского Демона»²⁰, — писал В. Дорошевич. В облике Демона Шаляпин и Коровин вдохновлялись образами Врубеля, и это было почувствовано зрителями.

Оформление опер и балетов Чайковского, с их тонким лиризмом, не вполне удавалось Коровину. Ни «Евгений Онегин», ни «Спящая красавица», ни даже «Лебединое озеро», над которым он работал не однажды, не могут быть причислены к лучшим созданиям художника. Эпическая широта Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова была созвучна его творчеству; музыка этих композиторов выдерживала напор его темперамента, смелой размашистости, внутренней энергичности и мажорности его живописи.

Событием в жизни музыкальной Москвы была постановка на сцене Большого театра в 1906 году «Садко» Римского-Корсакова. Здесь темпераментная звучная живопись Коровина расплеснулась во всю свою мощь и ширь. Недаром художник был так захвачен оперой

еще во времена ее первого осуществления в театре Мамонтова. Реальная фантастика этой оперы-былины была сродни Коровину. Просторы Ильмень-озера, торговые площади Новгорода, заполненные бурливой, цветистой толпой, морские глубины с причудливыми водорослями, камнями, чудищами получили своеобразное и яркое воплощение в его эскизах и декорациях.

Теляковский в дневниковой записи от 25 сентября 1905 года писал, что на совещании о постановке «Садко» Коровин предлагал поставить оперу «более сказочно», на что Римский-Корсаков изъявил свое полное согласие. В то же время было решено, чтобы декорации сохраняли и характер исторической достоверности, так как совсем «отделиться от истории» было бы неверно.

В декорациях Коровина «история» раскрылась в ее «песенно-былинном» складе. Близость к народному искусству ощущалась в орнаментах и цветах росписи, покрывавшей сверху донизу стены «Хором новгородской братчины», в боковых занавесах, расшитых, как полотенца. Укрупненными, широкими, стремительными мазками изображает художник в эскизе «Торжище» раздутые паруса уплывающих кораблей, движение шумной толпы. Так же свободно и широко написан и эскиз «Окиян-море» с несущимся по морю кораблем Садко. Выдержанный в красивой серовато-голубой гамме, этот эскиз также полон динамики, удары кисти художника передают и порывы ветра, взбудоражившие волны, рвущие парус, и беспредельную ширь неба и морских просторов, над которыми несется раздольная песня дружины Садко. Пластичность, изобразительность музыки Римского-Корсакова подсказывали Коровину ее зрительное, сценически-живописное воплощение. «Коровин... — душа постановки корсаковского творения в Большом театре», — писал С. Кругликов о спектакле, который, по его словам, «сиял, как солнце». И, сравнивая его с мамонтовской постановкой, добавлял: «... все разрослось, похорошело, разукрасилось, раздвинулось вширь и вглубь»²¹.

В большинстве оперных спектаклей, над которыми работал Коровин, новое исходило главным образом от художника, так как режиссура в лице П. И. Мельникова, Р. В. Василевского и других не шла по пути реформы дальше тех принципов, которые в свое время разрабатывались Мамонтовым. Исключением была постановка «Хованщины», осуществленная Ф. И. Шаляпиным в 1911 году в Петербурге, а в 1912 году повторенная на сцене Большого театра. И зрители и печать восторженно приняли этот спектакль, отмечая его целостность, слияние приемов режиссуры с музыкой и декорациями — удивительное в своем единстве трио «Мусоргский, Шаляпин, Коровин». Восхищались ожившей старой Москвой, мрачными постройками стрелецкой слободы и залитыми ярким солнцем башнями Кремля и собором Василия Блаженного, европейским характером убранства кабинета Голицына и смесью русского стиля с восточной пышностью в хорах Хованского,

где роскошь орнаментики сочеталась с прихотливыми перегибами красок. Одной из лучших по настроению находили финальную картину раскольничьего скита в глухом лесу.

7 февраля 1907 года на сцене Марининского театра была осуществлена постановка «Сказания о невидимом граде Китеже» в декорациях Коровина и А. М. Васнецова. Здесь музыка Римского-Корсакова не была понята Коровиным, не увлекла его. Ему были чужды элементы религиозности, отрешенности от земной жизни, которые звучат в опере и ее сюжете, и он работал неохотно. Хотя в прессе и отмечалось, что превращение леса в райский сад было им удачно передано в декорации, в целом, видимо, оформление как у Коровина, так и Васнецова было слишком прозаично реальным. Так А. Оссовский писал, что в коровинской декорации «Похвалы пустыни» он «не нашел на сцене нужного настроения... Какая очаровательная в своей истинности лесная идиллия изображена в музыке первого действия «Китежа»! Застенчивая и нежная красота северной природы, даже в ликовании своих сил сохраняющая отпечаток сдержанности и задумчивости. Между тем декорация г. Коровина в этой сцене дает слишком сильную и нарядную природу, пейзаж скорее южный, едва ли не переходящий в своем реализме за ту черту, которая требуется в произведении по существу своему мистическом». Оссовский писал, что здесь ближе подходил бы пейзаж нестеровского «Отрока Варфоломея», и, отметив, что декорации Васнецова, по его мнению, более совпадавшие с музыкой и содержанием оперы, тоже не вполне улавливают ее характер, положительно оценивал картину преобладающего леса у Коровина: «Вырастающий из земли райский сад, невиданный в своем великолепии и фантастичности, его красивые и гармонические краски, удачно брошенное освещение — все сливается здесь с музыкой в одно очаровательное целое, поэтической выразительности которого нет сил противостоять»²².

В 1909 году на сцене Большого театра, в том же сезоне, что и в частной опере С. И. Зимина, способным, вдумчивым, музыкальным режиссером В. П. Шкафером была поставлена в коровинских декорациях последняя опера Римского-Корсакова «Золотой петушок». Частная опера опередила императорскую сцену. Спектакль в оформлении И. Я. Билибина уже с большим успехом шел у Зимина в Солодовниковском театре, а чиновники конторы императорских театров и цензурный комитет все еще продолжали вытравлять крамолу из либретто и приглаживать оперу, дабы не допустить нелестных для самодержавия и оскорбительных для «трона» сравнений и аналогий²³. Страх чиновничьей бюрократии вызывало и само имя Римского-Корсакова, который в 1905 году проявил принципиальность и гражданское мужество, открыто выступив в защиту прав революционного студенчества. «Одно имя Римского-Корсакова, связанное с освободительным движением, возбуждает страх цензуры»²⁴ — записал Теляковский в своем дневнике 1 марта 1908 года.

Спектакль Большого театра прошел с триумфальным успехом. Большинство критиков в отзывах о нем говорили о декорациях Коровина, как о явлении исключительном, поражаясь их «ослепительной красотой», «глубоко поэтической обрисовкой русской сказки», и отдавали предпочтение коровинскому «фантастическому реализму» перед «схематичной плоскостью рисунков и красок» стилизованного оформления Билибина. Однако в отдельных статьях высказывались мнения, что Коровин слишком «всерьез» отнесся к своей задаче, что в трактовке этой оперы была бы желательна «некоторая аляповатость народно-лубочного тона» и вместо «сказочной прелести» палат Дадона было бы уместнее представить «что-нибудь более убогое, несуразное». Надо учитывать, что критика была вынуждена говорить о «Золотом петушке» «эзоповым» языком. Поэтому, по существу, в приведенных замечаниях таился глубокий смысл: они заключали серьезный и справедливый упрек Коровину в том, что он побоялся сделать свое оформление более сатиричным. Это действительно было так. Ослепительная роскошь коровинских декораций должна была завуалировать сатиру Пушкина и Римского-Корсакова. Боязнь доноса со стороны управляющего московской конторой черносотенца фон Бооля вынуждала Коровина сглаживать все «острые углы» своего оформления, удалять и смягчать все, что могло бы выглядеть насмешкой над самодержавием. Об этом красноречиво свидетельствуют письма Коровина Теляковскому. В одном из них он, под впечатлением генеральной репетиции, состоявшейся 26 октября 1909 года, совершенно откровенно признавался: «Удивляюсь, как разрешили ставить эту оперу. . . опера груба и карикатурна. . . Я думал, что красотой я убью грубую тенденцию, но оказалось, что мало. Ее можно ставить с большими купюрами, и я даже думаю убрать русские костюмы. . .»²⁵. В эскизах бутафории и некоторых костюмов — царя Дадона и его приближенных — намечалось ироническое подчеркивание нелепицы и несуразиды²⁶. Однако Коровин не решился акцентировать эти черты в спектакле, и они потонули в действительно безудержной пышности и экзотической роскоши.

Для спектакля был сделан специальный занавес, в центре которого были изображены причудливые цветы, и соответствующее ему порталное обрамление с орнаментом из стилизованных треугольников (один из любимых мотивов Коровина). Поднимавшийся занавес открывал зрителю в первой картине спектакля пестро расщеченную палату во дворце царя Дадона. Эта декорация, как и ее эскиз, отличаются по характеру письма от других «палат» Коровина. Она более плоскостная, вся как бы не «написанная», а «вышитая». Расплывчатый, переливающийся мазок, сочетания пятен цвета, лепящих форму, сменились прерывистыми «пунктирными» линиями, очерчивающими контуры архитектуры и ее деталей, как «стежки» на узорном ковре. И только яркие красные и белые цветы с зелеными листьями в росписи стен и виднеющиеся в арке галереи на заднем плане

пестрые строения, окруженные деревьями в лиловом цветении, сделаны пятнами растекающейся формы. Этой декорации отвечало и оформление финальной картины, изображавшее фантастический дворец Дадона с высокими, сильно сужающимися кверху крышами, весь изукрашенный дробным цветным узором. Совсем иной характер носила декорация второго акта, подчеркивавшая его центральное положение между действиями в царстве Дадона и контрастность им: романтически-таинственное ущелье в горах, где раскинут расшитый шелками высокий, но кажущийся небольшим рядом с громадами скал, шатер Шемаханской царицы, освещенный внутри каким-то таинственным волшебным светом.

Неистощимую фантазию Коровин проявил в костюмах, особенно в финальной картине, где для знаменитого шествия свиты Шемаханской царицы он сделал огромное количество рисунков, составляющих целую сюиту, необычайную по прелести и разнообразию красочной гаммы. Рабыни с опахалами из павлиньих перьев, музыканты в широких шароварах с огромными бубнами в руках, арапча в белых тюрбанах и одеждах, вспыхивающих цветным, золотым или серебряным узором, с сверкающими подносами, наполненными фруктами, и драгоценной утварью в руках, одноглазые и рогатые чудовища, великаны, «дикие», воины в серебристых фантастических латах и шлемах — все это на сцене давало необыкновенную живописную картину, непрестанно изменяющуюся в своих красочных сочетаниях.

Работа Коровина над театральным костюмом, в частности над костюмом балетным, заслуживает специального исследования. Сохранилось много его эскизов к самым различным произведениям, которые позволяют оценить тот вклад, который внес художник в утверждение нового подхода к костюму в музыкальном спектакле. С первых шагов своих в Большом театре, начав совместную работу с Горским, Коровин боролся за танцевальный костюм, не только точно охарактеризованный в своей национальной и исторической определенности, но отвечающий специфике танцевального движения актера и являющийся необходимым элементом в общей цветовой гармонии декорации. В коровинских рисунках костюмов нет детализации и орнаментальности, присущих костюмам Головина, они не вызывают ассоциаций с известными произведениями живописи, что нередко бывало с эскизами костюмов А. Н. Бенуа, как нет и подчеркнутого эротизма и стилизации Л. С. Бакста. Они привлекают своей «естественной» прелестью.

Не все эскизы костюмов, на которых стоит подпись Коровина, равноценны. Многие из них страдают небрежностью рисунка, сделаны наспех. Другие нарисованы его помощниками и только «расдвечены» самим художником. В этих случаях часто не приходится говорить об образной характеристике персонажа. Но лучшие, подлинно «коровинские» эскизы костюмов различны по характеру образов, бесконечно разнообразны по краскам и точно отвечают стилю постановки.

Исторический и национальный характер и стиль одежды Коровин легко и свободно претворяет в разнообразнейшие формы театрального костюма, с великолепным мастерством улавливая и выявляя выразительность окраски, покроя, деталей, движения складок. Создавая театральный костюм, находя его цветовое решение, Коровин всегда видел его не изолированно, но в сочетании с другими костюмами, образуя целостные колористически объединенные группы, учитывая смены их движения в единстве с общей гаммой красок декорации. Решающую роль в работах Коровина играет сопоставление цветов, с помощью которого художник то «вызывает» особую звонкость красок, то приглушает ее, подчеркивает или смягчает звучание того или иного цвета.

В «Аленьком цветочке» Ф. Гартмана (1911) в сцене «Базара в Алжире» на фоне декорации южного города, под ярким голубым небом, в слепящих лучах солнца проезжали и проходили участники религиозной процессии, сновала толпа простого люда. Выцветшие лохмотья уличных мальчишек в красных фесках или бритоголовых, белизна бурнусов и холщовых рубах подчеркивали смуглый тон обнаженных рук и ног. На чалмах всадников покачивались пышные плюмажи, на их лошадях сверкала нарядная сбруя, украшенная бирюзой и блестящими бляхами. И в противовес всему этому в «венедианских» актах балета участники и участницы («дамы», «родственницы» и т. д.) были в парчовых и шелковых одеждах, ниспадавших тяжелыми складками до полу, украшенных жемчугом и золотом и оставлявших открытыми лишь шею и кисти рук.

Коровин нередко прибегал к изображению на одном листе нескольких костюмов, не только соединяя и колористически связывая цвета одежд, но и подчеркивая характерность общего танцевального ритма и движений. Так для «Конька-Горбунка» им был сделан целый ряд таких групповых костюмов для танцев различных народностей («мингрельцев», «уральцев» и др.), нарисованных свободно, легкими, как будто небрежными штрихами, но очень выразительно. Такие групповые эскизы костюмов были выполнены также для «Снегурочки», «Князя Игоря», «Сказки о царе Салтане» и многих других оперных, балетных и драматических постановок. Они совершенно разные по характеру и цвету, ибо в основе их создания всякий раз лежит новый подход художника.

В «Снегурочке» Коровин в характеристике одежды идет от васнецовской традиции, но разнообразит цветовую гамму, придает ей еще более «певучий» характер. В костюмах к «Салтану» он сопоставляет «лирически-мечтательную» линию, получившую выражение в одеждах в царстве Гвидона, в которых «радужные» переливы красок сочетаются с преобладанием белого, и «ироническую» — в характеристике «Тьмутараканского царства». В «Князе Игоре» в русских костюмах превалирует плавная линия контуров, мягкие лиловатые, зеленоватые, розоватые и серые цвета, костюмы половецких танцев загораются яркими оранжевато-желтыми красками. В основе костюмов к «Спящей красавице»

лежит тщательное изучение подлинных рисунков французских придворных художников XVII—XVIII веков, которые фантазия Коровина претворяла в балетные формы.

Коровин великолепно чувствовал в costume не только его цветовую выразительность, но и возможности разнообразных фактур, умел их соединить между собой и подчеркнуть узором, украшениями. Цветовые сочетания в коровинских костюмах воспринимались как органичные потому, что он не просто их «придумывал», «изобретал». Они подсказывались художнику его большими знаниями и любовью к народному искусству — тканям, вышивкам, орнаментам утвари. Н. И. Комаровская в своих воспоминаниях пишет, что в оформлении «Снегурочки», «Сказки о царе Салтане», «Золотого петушка» Коровин использовал мотивы из своего собрания русских набоек, кустарных игрушек и расписных пряников, а «пленивший его написанный акварелью букет полевых цветов на ярко-голубом фоне северской вазы ожил в удивительных сочетаниях красок в костюмах гостей на балу в «Лебедином озере»²⁷.

Умение видеть красоту окружающего мира и претворить ее в новые сценические формы и краски было отличительной чертой Коровина. «Под коровинской кистью... самое простое становится сверкающим. Почти в каждом холсте Коровина есть своя — пусть маленькая — цветовая «находка»²⁸, — пишет Д. Сарабьянов. И такие «находки» были во многих декорациях и костюмах, сделанных по эскизам художника.

С 1910 по 1917 год Коровиным было создано множество декораций и эскизов. Среди произведений, над которыми он работал, были такие, с которыми он встречался впервые (мимодрама-балет «Саламбо» на сюжет Флобера и музыку Арендса, «Корсар» Адана, «Карнавал» Шумана, «Шубертиана», «Спящая красавица», «Хованщина», «Сказка о царе Салтане», «Ночь перед Рождеством», «Млада» и для драматического театра — «Макбет», «Живой труп», «Мария Стюарт» и др.) и новые воплощения опер и балетов, над которыми он уже работал ранее (среди них — «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Конек-Горбунок», «Лебединое озеро» и т. д.).

Театральное творчество Коровина неотделимо от его станковой живописи. Свойственная его декорациям живая непосредственность жизненных впечатлений все время подкреплялась неустанной работой художника на природе. Однако характерные для некоторых станковых произведений художника и зачастую снижавшие их достоинства незавершенность, этюдность, стремление остановиться на первом, поразившем глаз красочно-световом впечатлении, нежелание идти в глубь явлений отрицательно сказывались и в некоторых его декорациях. Сосредоточивая главное внимание на богатстве цветовых сочетаний и светотеневых эффектах, Коровин не проявлял достаточного интереса к композиционным задачам, удовлетворяясь немногими традиционными планировками.

Импрессионистичность его эскизов и декораций возрастала с течением времени. В конце 1900-х годов его живописная манера изменилась. Обобщенная серебристая гамма прежних лет уступила место все большей интенсивности цветовых «мазков», подчеркнутости контрастов в игре света и тени и в красочных сочетаниях. Очертания предметов все более расплываются, растворяются в буйстве красочной стихии. Эскизы и декорации Коровина и в этот период сохраняют свою эмоциональную силу, иногда она даже становится более действенной: зыбкость неуловимых оттенков, игра красочных поверхностей, переливающихся, взаимопроникающих, то светящихся, то погружающихся в темноту, приобретают особое музыкальное звучание, рождают особую театральность жизни цвета на сцене, открывают новые возможности, особенно в балетных спектаклях. «Константин буйствует в ослепительном вихре красок»²⁹, — замечал В. А. Серов о декорациях Коровина к балетам.

Когда говорят о театральных красках Коровина и его декорациях, не случайно так часто называют их «поющими», «звонкими». Коровин искал именно их музыкального звучания. Художник так сформулировал цель своих поисков в театральных работах: «Краски и формы в своих сочетаниях дают гармонию красок... Краски могут быть праздником для глаз, как музыка — праздник уха, души. Глаза говорят вашей душе: радость, наслаждение... Краски — аккорды цветов, форм. Вот эту задачу я поставил себе в декоративной живописи театра, балета, оперы. Мне хотелось, чтобы глаз зрителя тоже эстетически наслаждался, как ухо, душа музыкой. Неожиданностью форм, фонтаном цветов мне хотелось волновать глаза людей со сцены, и я видел, что я даю им радость...»³⁰.

Коровин хотел, чтобы зритель не сразу при открытии занавеса постигал все задуманное художником, но чтобы постепенно его захватывала красочная гармония, игра цветовых пятен и линий: «Если зритель при первом поднятии занавеса уже очарован, ценности здесь мало. Это — только эффект... художественная красота — только в проникновении»³¹, — говорил он. Иногда Коровин слишком увлекался этой игрой красок, возникновением все новых и новых сочетаний. А в эскизе, стремясь запечатлеть волновавшее его «мимолетное мгновение» в бесконечных этих цветовых изменениях, приходил к тому, что самый образ становился все менее ясным, конкретным, менее уловимым.

Постановка «Корсара» в Большом театре в 1912 году вызвала восторженные отклики зрителей. Теляковским была получена телеграмма от публики: «Благодарим за невиданный праздник красок, созданный Коровиным...» Рецензент «Русских ведомостей» писал, что Коровин был главным героем постановки, и «прекраснейшим из прекрасного» была созданная им картина «Восточные грезы», где и в декорации райского сада и особенно в костюмах балерин — истинно безумная роскошь красок, целые их симфонии, ласкающие и чарующие глаз»³². Представление о декорациях Коровина могут дать эскизы

первой картины, хранящиеся в Третьяковской галерее и Театральном музее имени А. А. Бахрушина. В эскизе Театрального музея ощущается близость к крымским и кавказским этюдам Коровина, где в приглушенных охристых тонах изображены татарские домики или горские сакли. Эскиз Третьяковской галереи завораживает глаз интенсивностью красочных сопоставлений ослепительного зеленого моря и синего неба, глубоких лиловых теней на земле и ярких костюмов.

Такого единодушного одобрения, как «Корсар», не вызвали декорации к «Снегурочке», осуществленной в Большом театре в 1911 году. Наряду с одобрениями в печати высказывались упреки в излишней пестроте красок, не отвечающей лирическому характеру оперы, отмечалось несоответствие «будничного реализма» ряда картин и «лубочно-приничного», «псевдосказочного» стиля оформления других.

Особое место среди работ Коровина этого периода занимают декорации к «Саламбо», грандиозной многокартинной постановке Горского в Большом театре (1911). Балет не удержался в репертуаре, так как в нем было мало танцев, и постановка была излишне загроможденной, музыка Арендса особых достоинств не имела и не давала той основы, которая была необходима для полноценного воплощения поставленной балетмейстером задачи, — раскрыть драматизм сюжета средствами хореографии. Эскизы Коровина к этому спектаклю сильно отличаются от его эскизов к другим постановкам большей четкостью рисунка и некоторой графичностью. Контуры архитектуры, занавесов и отдельных предметов даны черной обводкой, их формы не растворяются, не «перетекают» одна в другую, как это обычно было характерно для Коровина. В этой работе значительное участие принимал его сотрудник, художник Г. И. Голов, что было отмечено самим Коровиным. В письме Теляковскому он писал: «Как я рад, что вам понравилась «Саламбо». Отовсюду слышу об этом неожиданном для меня успехе. Вышла эта неожиданность отдаленности эпохи, оригинальность красоты этого страшного мира... Не могу взять на себя всего успеха. Голов явился большим выразителем задуманного. Кажется, только много бутафории и картонажей. Что-то очень Вальц постарался»³³.

То огромное количество декораций, которые создавал Коровин, могло получить свое осуществление только при участии его помощников и учеников. Здесь в первую очередь должны быть названы такие одаренные художники, как Н. А. Клодт, Г. И. Голов, П. Я. Овчинников, В. С. Внук. Сплотив их вокруг себя, Коровин создал свою мастерскую, которая стала своеобразной школой театральной живописи. Когда его помощники усвоили его метод, требования, предъявляемые им к оформлению, он сам все реже стал писать декорации, ограничиваясь внесением поправок и указаниями, сопутствовавшими сдаче эскизов в работу. Коровин считал, что декоратор, воплощающий эскизы на сцене, отнюдь не должен являться лишь пассивным исполнителем, но должен быть

самостоятельным художником, способным активно разрабатывать данный ему замысел в правильном направлении. У Клодта, Голова, Овчинникова, Внукова и других помощников Коровина, исполнявших декорации по его эскизам, всегда было то общее, что сохраняло его почерк, его понимание произведения, что заставляло почувствовать типично «коровинское». Однако там, где Коровин уделял недостаточное внимание работе над декорациями, все же возникал разрыв между его эскизами-замыслами и их воплощением. И он был тем больше и резче, чем хаотичнее, незавершеннее были эскизы.

Коровину, связанному необходимостью сдать постановку в срок, часто приходилось многое делать наспех, совмещая работу над декорациями с работой над пейзажами, натюрмортами, портретами, которой он никогда не оставлял. Эти сложности усугубились, когда в 1914 году пожар на складе Малого театра (где хранились и декорации к оперным и балетным спектаклям) уничтожил огромную часть всего созданного Коровиным в течение пятнадцатилетней деятельности и восполнять утраченное надо было особенно спешно и интенсивно. В интервью, данном корреспонденту «Биржевых ведомостей», Коровин рассказывал, что заплакал, когда увидел свои «погибшие сказки», сгоревшие и подмоченные холсты. «Меня утешают, что я смогу написать копии старых декораций,— говорил он.— Но все забывают, что я художник-импрессионист, живу своим восприятием, краски подбирая под тона музыки. Декорации — это не копии с чего-либо, а вдохновение и пульс художника. Пусть это будет не совсем естественно, но зато праздник глаз! И вот теперь я буду писать новые эскизы, но это уже будут совсем новые тона, новые песни и новые краски»³⁴.

Оглядываясь на обширное творческое наследие Коровина, чтобы верно оценить его громадную реформаторскую роль в искусстве театральной декорации, видишь и черты, ограничивающие его творчество. «Моей главной, единственно непрерывно преследуемой целью в искусстве живописи всегда служила красота, эстетическое воздействие на зрителя, очарование красками и формой,— говорил сам художник.— Никогда, никому никакого поучения, никакой тенденции...»³⁵. В этом сужении задач, в скольжении по поверхности явлений действительности, в нежелании дать им оценку, осмыслить их и заключалась трагедия художника. Стремление замкнуться в узких рамках «чисто эстетического» любования гармонией эмоционально-цветовой стихии препятствовало углублению и расширению возможностей его исключительного по силе дарования. Как в своих портретах он не часто заглядывал в психологию, душевный мир человека, так и в некоторых театральных произведениях он не затрагивал их «глубинных слоев», не пытался раскрыть во всей остроте и социальной четкости их содержание. С помощью интуиции постигал он художественную правду, но не был в своих созданиях художником-мыслителем и сделал меньше, чем было по силам его таланту.

Но в то же время именно в театральных работах Коровин менее всего замыкался ограниченным кругом только гармонии красок и форм. Здесь его творчество оплодотворялось идеями, заложенными в основе произведений русской оперной классики. Мощь музыкальных образов Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского воплощалась в театральной живописи Коровина в волнующих зрительных образах, полных глубокого и искреннего чувства. Придя на императорскую сцену, когда декорационная живопись по сути дела почти перестала быть живописью, находилась в упадке и в полной зависимости от ремесленных иностранных образцов, Коровин способствовал ее расцвету, раскрыл ее громадные возможности, указав дорогу будущим поколениям художников сцены.

С начала 900-х годов Коровин и Головин по праву заняли главенствующее место в области декорационного искусства. С их именами не сопоставишь имени ни одного из художников, работавших рядом с ними на сцене императорских театров в первое десятилетие века. Их воздействие бесспорно прослеживается и в творчестве старых опытных мастеров, как П. Б. Ламбин, О. К. Аллегри, и в работах художников младшего поколения, как Г. И. Голов, В. С. Внуков, Б. И. Гейкблум, М. П. Зандин и другие, многие из которых являлись их непосредственными помощниками, но иногда выступали как авторы декораций. Здесь рождались и удачные решения, но серьезного принципиального значения они не имели, так как в большинстве своем жили лишь отраженным светом искусства Коровина или Головина, свидетельствовали лишь о том, что их авторы стремились усвоить уроки этих двух корифеев театральной живописи.

Одновременно с Коровиным и Головиным к участию в спектаклях императорской музыкальной сцены привлекаются и художники группы «Мир искусства». Реальная возможность осуществить давнишние мечты о театре представляется им в 1899 году, когда С. П. Дягилев, став чиновником особых поручений при директоре С. М. Волконском, добился наконец того, что декорации двух небольших постановок на сцене Эрмитажного театра в Петербурге были поручены Бенуа и Баксту.

Для пантомимы «Сердце маркизы» Бакст исполнил эскиз декорации (белый ампирный салон) и рисунки костюмов в стиле французских литографий XVIII столетия. И то и другое было сделано со вкусом, твердым знанием исторического материала, но яркостью самостоятельного его претворения не отличалось.

Эскиз Бенуа к опере А. С. Танеева «Месть амура» на сюжет Т. Л. Щепкиной-Куперник не говорит о каких-либо новаторских устремлениях автора. Площадка в парке перед нарядным белым павильоном, замкнутая со всех сторон увитыми зеленью трельяжами, статуя амура, замок с островерхими башенками, виднеющимися на заднем плане сквозь просветы между стволами и ветвями деревьев,— все это близко Бенуа, навеяно его недавними впечатлениями от Франции, Версаля. Но в этой декорации Бенуа не обобщает

и не стилизует материал. Его планировка вполне традиционна. И только отсутствие эклектики и большее изящество деталей отличает это решение от обычных декораций казенной сцены конца века.

Как и у Бакста, это еще первая робкая попытка подойти к театральному решению тех тем, которые будут занимать такое место в их творчестве позднее, получат тонкое и своеобразное сценическое претворение. Оба художника еще были практически совершенно незнакомы с театром и, по признанию самого Бенуа, их первый опыт не был удачен. Декорация по эскизу Бакста была выполнена Аллегри, который предварительно внес в нее некоторые изменения; декорация «Мести амура» выполнялась Ламбининым под непосредственным наблюдением Бенуа (обе постановки были осуществлены лишь в феврале 1902 года).

Художникам группы «Мир искусства» было поручено С. М. Волконским и оформление балета «Сильвия» (на сюжет пасторали Торквато Тассо «Аминта») для Мариинского театра. Предложение было принято с энтузиазмом (идея постановки была подсказана директору через Дягилева), увлекала музыка Делиба — не просто танцевальная, но полная лиризма, и сама работа над спектаклем представлялась началом прочной связи с театром, которая вылилась бы в целую серию блистательных образцовых художественных постановок казенной сцены, осуществленных с участием Бенуа, Бакста, Лансере и и других художников, близких кружку.

К оформлению «Сильвии» были привлечены также Коровин и Серов. Общий план постановки принадлежал Бенуа, но замысел обсуждался и вырабатывался всеми. Как пишет биограф Бенуа С. Эрнст, было решено «идти от музыки» и дать картину не древней Эллады, а «некую мечту»³⁶.

Оформление первой картины должен был делать Бенуа. В акварельном эскизе, написанном более легко и свободно, чем эскиз к опере Танеева, ему удалось выразить эстетическое настроение. Лунный свет легко освещает группы деревьев с тонкими стволами, белую мраморную скамью и статую амура на высоком круглом постаменте. Поросшие травой камни разнообразят рельеф пейзажа, уходящего в глубину и смыкающегося на горизонте с ночным небом, на котором мерцают редкие звезды. Пятна света растворяются в легких прозрачных тенях, сгущающихся в листве и между стволами деревьев. В этом эскизе уже есть что-то, предвещающее романтика-Бенуа, раскрывшегося в декорациях к «Жизели», которые были осуществлены спустя десятилетие в спектакле «Русских балетов».

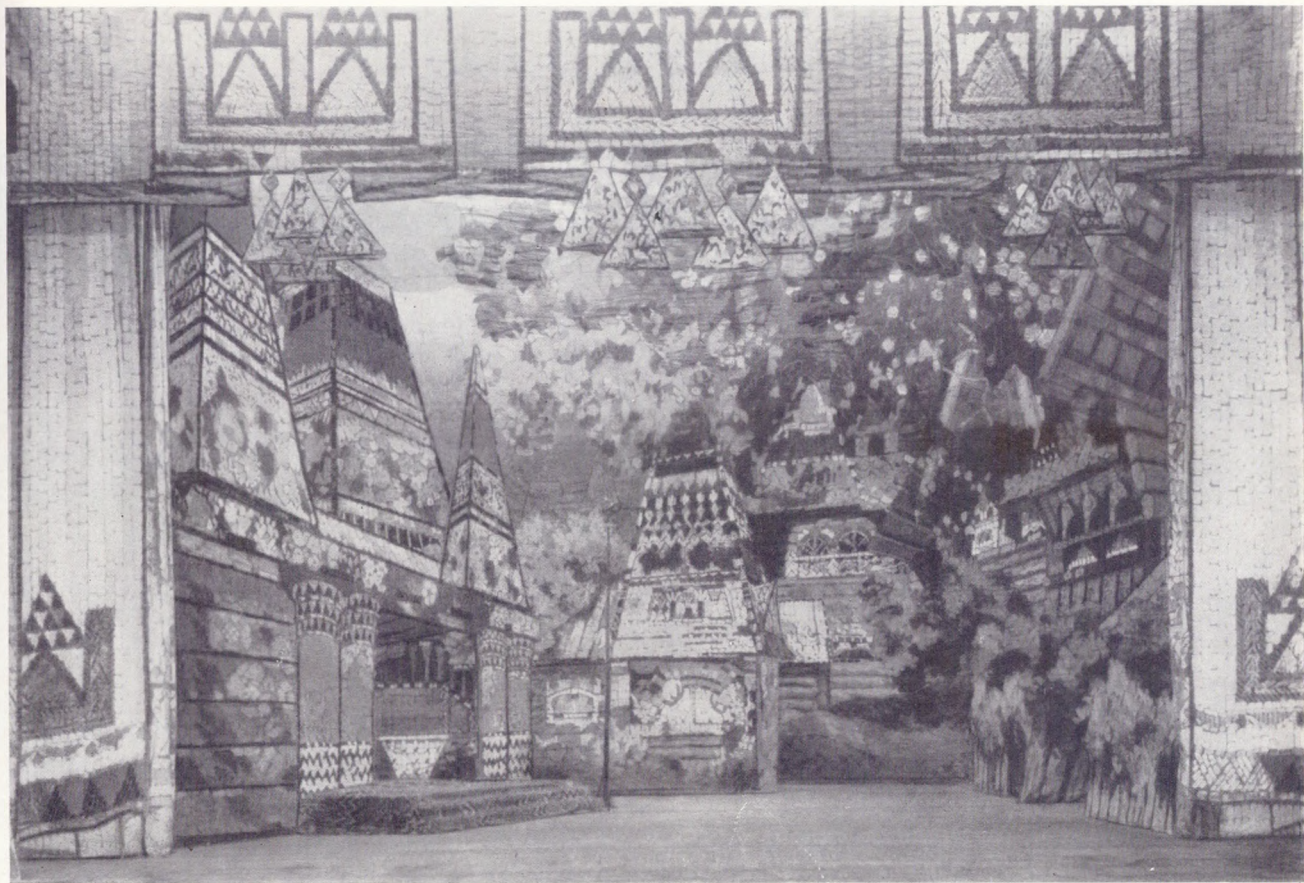
Бакст и Коровин трудились над декорациями второй и третьей картины («Грот Орфона» и «Пробуждение») и над костюмами, Лансере над финальной картиной — «Приморский город», задуманной «в стиле Клода Лоррена». Серов рисовал гримы и костюмы сатиров³⁷.



84. К. А. Коровин. Дадон.
Эскиз костюма к опере
Н. А. Римского-Корсакова
«Золотой петушок».
Большой театр. 1909



85—86. К. А. Коровин. Араччонок. Музыкант.
Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок».
Большой театр. 1909



87. К. А. Коровин. У дворца Дадона.
Декорация постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Фото.
Большой театр. 1909



88. К. А. Коровин. Шатер Шемаханской царицы.
Декорация постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок». Фото.
Большой театр. 1909



90. К. А. Коровин. Торговая площадь в град-столице.
Эскиз декорации к балету Ц. Пуни «Конек-Горбунок».
Большой театр. 1901



91. К. А. Коровин. Татарин.
Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова
«Сказание о невидимом граде Китеже».
Мариинский театр. 1907



92. К. А. Коровин. Ярославна.
Эскиз костюма к опере
А. П. Бородина «Князь Игорь».
Мариинский театр, 1909

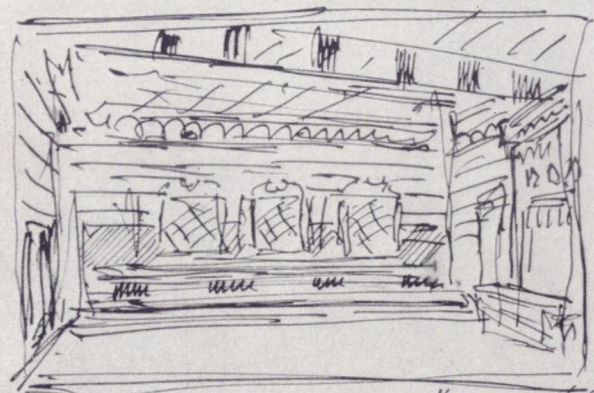
93—95. К. А. Коровин. Ярославна.
Овлур. Половчанка.
Эскизы костюмов к опере
А. П. Бородина «Князь Игорь».
Большой театр, 1914



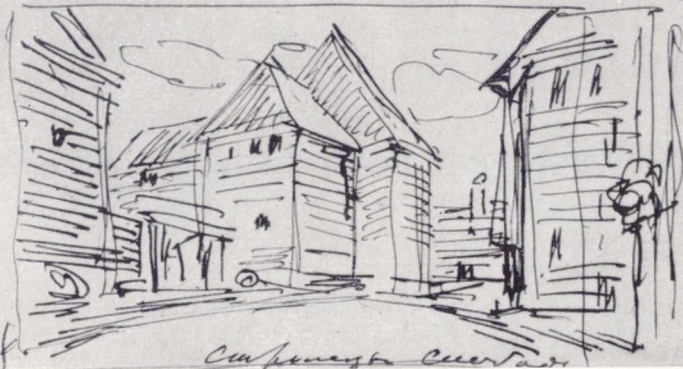
96. К. А. Коровин. Бермята. Прислужники.
 Эскизы костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка».
 Большой театр. 1911



Колонны Самуила

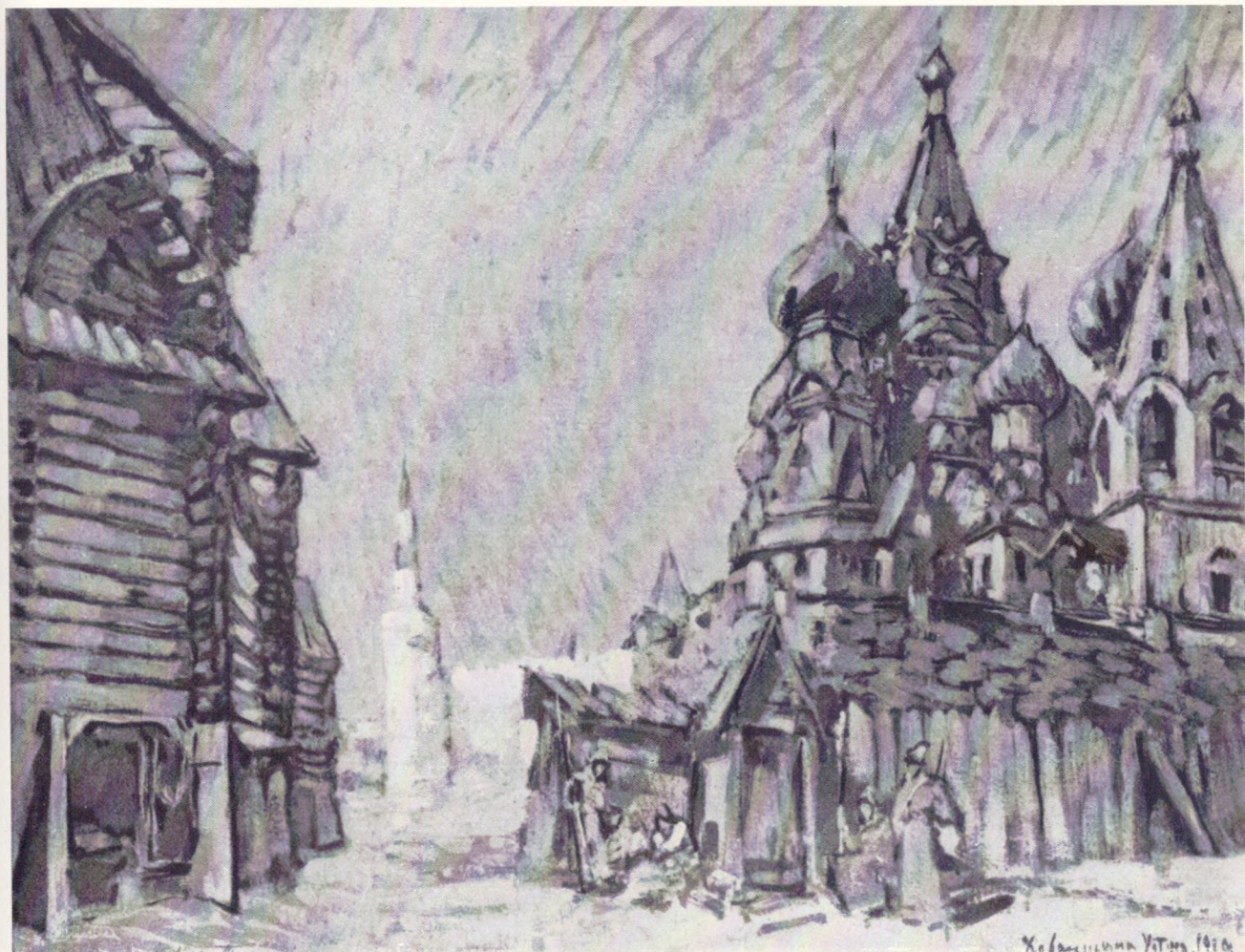


Колонны Гавриила



Старый дом Свободы

97. К. А. Коровин. Наброски декораций
к опере М. П. Мусоргского «Хованщина».
Мариинский театр. 1911



98. К. А. Коровин. Красная площадь в Москве.
Эскиз декорации к опере М. П. Мусоргского «Хованщина»,
Мариинский театр. 1911



99. К. А. Коровин. Окиян-море.
Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко».
Большой театр. 1906



100. К. А. Коровин. Новгородская площадь.
Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко».
Большой театр. 1906



101. К. А. Коровин. Эскиз
афиши на бенефис
Ф. И. Шаляпина
(Шаляпин в роли Демона).
1903

102. К. А. Коровин. У монастыря.
Эскиз декорации к опере
А. Г. Рубинштейна «Демон».
Мариинский театр. 1902



103. К. А. Коровин. Апофеоз.
Эскиз декорации к опере
А. Г. Рубинштейна «Демон».
Большой театр. 1904





104. К. А. Коровин. Мальбй Китеж.
Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова
«Сказание о невидимом граде Китеже».
Мариинский театр. 1907

Дружная общая работа художников была внезапно прервана в связи с увольнением Дягилева из императорских театров и уже не была вновь возобновлена. Из солидарности со своим товарищем мирискусники отказались от заказа, хотя и с большим сожалением и не совсем охотно.

Вскоре вынужден был покинуть пост директора и С. М. Волконский. Назначенный на его место В. А. Теляковский в начале своей деятельности обычно шел навстречу желаниям художников «Мира искусства» работать на казенной сцене. Он оставил в силе уже ранее предложенный Баксту заказ на оформление балета «Фея кукол» и поручил Бенуа декорации к постановке «Гибели богов». Согласие художников принять эти заказы было воспринято Дягилевым как предательство с их стороны (так как он ставил обязательным условием свое возвращение на казенную сцену), но стремление в театр оказалось сильнее, и обе работы были осуществлены.

Переговоры Теляковского с Бенуа о поручении последнему оформления «Гибели богов» начались уже ранней весной 1902 года, однако Бенуа долго колебался, не будучи, видимо, уверен, что справится с техническими трудностями устройства декораций и сумеет выразить то, что его волновало в музыке Вагнера. Более простой и близкой его дарованию Бенуа представлялась задача создать декорации для балета в духе традиций придворного французского искусства XVII века³⁸. Наконец он решился принять предложение и в течение лета работал над эскизами и макетами декораций «Гибели богов», а осенью подготовил и рисунки костюмов.

Внутри труппы Мариинского театра работа Бенуа проходила далеко не гладко: некоторые артисты вначале резко недружелюбно встретили изменения в привычных для них мизансценах и отступления в декорациях и костюмах от оформления вагнеровских опер, принятого за границу, и, в частности, в театре в Байрейте³⁹. Всегда экспансивный Бенуа спорил, горячился, доказывал, что заграничные декорации устарели, безвкусны, «конфетны».

Премьера спектакля состоялась 20 января 1903 года, декорации по эскизам Бенуа выполнил К. А. Коровин со своим помощником Н. А. Клодом. Отзывы печати на постановку не были единодушны — в одних резко критиковались «серый и унылый тон декораций», «тусклое освещение», живописная манера, присущая Коровину, и самый замысел Бенуа; другие, наоборот, говорили об оригинальности, новизне этого замысла и высказывали предположения, что, может быть, подобные спектакли окажутся способными «перевоспитать вкус публики».

Художники, товарищи Бенуа, по окончании спектакля поднесли ему венок, но статья Дягилева, появившаяся в журнале «Мир искусства», содержала существенные критические замечания. Они были тем болезненнее для Бенуа, что касались не частных,

а, наоборот, самой основы его работы — Дягилев утверждал, что декорации не соответствуют духу и характеру образов Вагнера. Отмечая художественные достоинства эскизов Бенуа, он называл их «прелестными акварелями», не имеющими, однако, никакого отношения ни к Вагнеру, ни к гибели богов, ни ко всей той «невероятной фантастике, которая составляет сущность вагнеровского творчества». По мнению Дягилева, Водан, Брунгильда, Валгалла несовместимы с теми художественными правдивыми пейзажами, которые изобразил Бенуа в декорациях: «Мы видим красивый уголок северной природы с зелеными елочками и грудой камней, тех бутафорских камней, которым на сцене никто больше уже не верит и которые расставляются в виде мебели то там, то сям, бог весть для чего. Этот уголок откуда-то из нашей Пермской губернии, изображает ту объятую священным ужасом скалу, на которой бог Водан усыпляет свою крылатую дочь. Здесь происходят великие подвиги, действуют боги и герои...»⁴⁰.

А. П. Остроумова-Лебедева в своих воспоминаниях, написанных уже в советские годы, рассказывает о премьере «Гибели богов», на которой она присутствовала вместе со всеми друзьями Бенуа. Она пишет, что декорации производили впечатление большой убедительности и правды, и зрителю казалось, что «реальная жизнь проходит перед его глазами», но в то же время она не почувствовала, чтобы эта «реальность» и «убедительность» противоречили возвышенности вагнеровских образов и музыке. «Сцена, когда убитого Зигфрида несут в лесу под звуки погребального величественного марша, вызвала мурашки в спине, и слезы закипали на глазах. Сцена гибели богов и Валгаллы была сделана ярко и сильно»⁴¹.

Бенуа, несомненно, хотел уйти от искусственности, слащавости оформления рутинных постановок, наполнив свои декорации ощущением реальной природы. Его эскиз к «Берегу Рейна» изображает чашу с семью стволами и рыжеватой листвой деревьев, отблесками солнца, горящими на поросших лесом холмах за рекой, золотящими поверхность воды. Этот эскиз заставляет согласиться с замечаниями Дягилева, действительно вызывая в памяти природу преддверья Урала, прикамские леса.

Но в других эскизах («Дворец Гибихунгов», «Зал во дворце», «Скала Валькирии»), сохраняя живые черты пейзажа и жилища, художник пытается заставить зрителя проникнуться чувством «седой старины», погрузиться в «глубь веков», где действуют легендарные герои. Громадны высокие древние сосны, как стражи стоящие по бокам перед скалой Валькирий, голы и пустынные утесы, грубо вырублена в подножии скалы пещера, где живут Зигфрид и Брунгильда, примитивны формы зала и внешнего облика дворца Гибихунгов. Эта примитивность, неуклюжесть, может быть, даже перекликается с позднейшими декорациями Рериха к «Тристану и Изольде» и образами других произведений этого художника. Но декорациям Бенуа к «Гибели богов» не были свойственны звуч-

ность эмоционально-насыщенных красок, грандиозность и мощь величественных эпических образов, все, что так ярко раскроется в рериховских работах. В музыке Вагнера Бенуа прежде всего привлекал ее лиризм, который он и пытался сообщить своим декорациям, трактуя их мягко, в приглушенной гамме серых, голубоватых, коричневых красок.

Бенуа первым из «настоящих» художников, работавших на русской сцене в начале XX века, обратился к Вагнеру, и для него самого декорации к «Гибели богов» были первой большой работой в театре. Он искал правдивости впечатления и сумел его добиться, как сумел и придать изображаемым им картинам музыкальный характер. Но к постижению своеобразия музыки Вагнера Бенуа не пришел. В сценической композиции он был также еще неуверен и несмел; в трактовке костюмов придерживался излишней детализации и наивного археологизма.

Одноактный балет И. Байера «Фея кукол» был поставлен в оформлении Бакста в феврале 1903 года на сцене Эрмитажного, а затем Мариинского театров. Действие балета приурочено ко второй четверти XIX века, и Бакст впервые встретился здесь с задачей сценического воспроизведения стиля этого времени, задачей, которой он даст в дальнейшем такое блистательное разрешение в балетных спектаклях дягилевской антрепризы.

Декорация первой картины изображала магазин игрушек в петербургском Гостином дворе. За двумя большими окнами виднелась аркада наружной галереи, по которой сновали мужчины в высоких цилиндрах и дамы в широчайших кринолинах, а далее — «вся линия Невского проспекта, приходящаяся визави Гостиного двора, причем особенно рельефно вырисовывалось здание Пассажа». Дома рядом являлись «точной копией с домов того времени», а вывески — «буквальным воспроизведением» вывесок 50-х годов XIX века⁴². Художник добился стилистической цельности характеристики, более смело и свободно решал сценическое пространство, чем это было в «Сердце маркизы». Правда, «Фея кукол» давала ему и большие возможности.

Во второй картине, где действие происходит в царстве игрушек и где куклы оживают, Бакст придал различным предметам, окружавшим артистов, преувеличенные масштабы: рядом с огромными ящиками и коробками фигуры танцоров казались маленькими, кукольными.

Но главный интерес представляли костюмы. Для «Феи кукол» Бакст, будущий замечательный мастер сценического танцевального костюма, сделал целую серию рисунков. В них со вкусом, меткостью характеристик и мягким юмором были изображены и «живые» персонажи балета (англичанка-покупательница с дочерью, изящная модница-горничная, веселый добродушный денщик, почтальон и другие) и куклы различных

национальностей (японка, китайка, испанка, французенка)⁴³. Для танца деревянных солдатиков и для многих других кукол, наполнявших магазин (ящики, бабы, мужики с медведем и козой и пр.), художник использовал превосходную коллекцию народной игрушки А. Н. Бенуа.

В этой первой значительной работе Бакста для балета еще не было того колористического единства цветовой гаммы костюмов, какое будет так поражать в позднейших театральных произведениях художника, но в общем замысле оформления, выдержанности стиля определенной эпохи была цельность, почти неизвестная до той поры петербургской сцене.

В рассмотренных работах Бенуа и Бакста еще не раскрылось то, что составляло силу и обаяние этих художников в станковых произведениях и в графике, как не проявлялась и индивидуальная неповторимость их как художников театра, которая так ярко скажется уже в недалеком будущем. Самый их приход на императорскую сцену отнюдь не имел того шумного общественного резонанса, какой вызвало появление здесь Коровина и Головина. И положение их внутри театра было совсем иным.

Взаимоотношения между Коровиным и Головиным, с одной стороны, и Бенуа, совокупно с его группой, — с другой, развивались далеко не благоприятно, вопреки тому, что всех их объединяла близость взглядов и требований, предъявляемых к искусству сцены. Мирискусники всеми возможными путями и средствами добивались овладения «командными высотами» в императорских театрах, но эти «высоты» уже были достаточно прочно заняты Коровиным и Головиным, пользовавшимися неограниченным доверием Теляковского.

В первое время вступления Теляковского в должность директора он неоднократно встречался с Дягилевым и близкими ему художниками, прислушивался к их советам⁴⁴. Но постепенно энергия и натиск Дягилева все более настораживают Теляковского. Уже в период работы Бакста и Бенуа над постановками «Сердце маркизы» и «Гибель богов» отношения стали натянутыми. Если в общении с Коровиным и Головиным Теляковский был прост и доступен, уважая их талант, считаясь с их мнениями, то в отношениях с Бенуа и Бакстом он превращался в директора-чиновника, которого раздражало любое нарушение «субординации».

Это усугублялось тем, что, искренне стремясь к улучшению постановочно-декорационного дела на казенной сцене, Теляковский слабо разбирался в изобразительном искусстве и почти никогда не мог составить собственного мнения о той или иной декорации. В его дневниках сплошь и рядом встречаешь противоречащие друг другу оценки. Осведомленный о претензиях Дягилева на значительный пост в императорских театрах (а позднее и на его собственное директорское место⁴⁵), Теляковский был не в состоя-

нии преодолеть предвзятость в своем отношении к Бенуа и Баксту, и их деятельность не встречала более поддержки с его стороны.

А. Н. Бенуа не одобрял тех, далеко не всегда разборчивых, а иногда и просто нечистоплотных методов, к которым прибегал Дягилев в борьбе с дирекцией⁴⁶. Однако сам, выступая в печати, подвергал критике почти каждую появлявшуюся новую постановку императорской сцены. Критика эта также не отличалась объективностью, что еще более усиливало враждебность Теляковского.

Основной пафос полемики Бенуа был направлен по адресу балетных постановок. Именно здесь сосредоточивались главные интересы Бенуа, хотя сам он ни одной декорации для этого жанра на сцене еще не осуществил. Несмотря на полемическую заостренность, в критических высказываниях Бенуа довольно широко раскрывается и его положительная программа, те принципиальные требования, которые предъявлял к искусству балета и роли в нем художника он, один из будущих главных вдохновителей и создателей спектаклей дягилевской антрепризы.

Наиболее полно высказался и аргументировал свои позиции Бенуа в статьях на страницах журнала «Мир искусства» по поводу постановок «Руслана и Людмилы» и балета Корещенко «Волшебное зеркало»⁴⁷.

«Главный смысл театра заключается в убедительности, в иллюзии», — писал Бенуа, утверждая, что либретто «Волшебного зеркала» включает в себе ряд бессмысленностей, противоречащих элементарной жизненной логике, а постановка превратила балет в феерию — «гибель балета», восклицает Бенуа, указывая, что именно феерия погубила балетное искусство в Западной Европе. Как на пороки, обнаружившиеся за последние годы и в русском балете, он обрушивается на «злоупотребление головоломными фокусами», на «рутинность мужских танцев» и «слишком большое внимание к ногам», игнорирование разработки движений и выразительности торса и рук, на потерю общей пластичности и шаблонность мимики.

Бенуа не одобряет тех опытов реформы балета, которые осуществил уже А. А. Горский, так как видит в его работах замену балета «кинематографом», излишний натурализм, противоречащий сути балетного искусства. Верно указывая на ряд ограниченных моментов в исканиях Горского, Бенуа был слишком односторонен. Он недооценил положительного значения деятельности Горского и не захотел узнать в нем союзника, во многом подготовившего почву для успеха «Русских балетов».

Ряд серьезных обвинений Бенуа предъявил декорациям Головина. Главные из них — отсутствие логики условного изобразительного языка, недостаточная определенность стиля. «Мне кажется, что главное требование, которое следует предъявлять ко всякой постановке, — писал он, — это ее близость к сюжету, ее совпадение с ним. Постановки,

отличающиеся этим качеством, имеют то же значение, что прекрасно вышколенный оркестр... Если при этом они очень талантливы, то это идеал, но они не должны быть непременно талантливы. Я хочу сказать, что не так важно, чтобы декорации были написаны первоклассными мастерами, а важно то, чтобы в постановке царил одна мысль, один дух — дух пьесы. Вот почему следует считать классическими постановки Кронека, И. А. Всеволожского и Станиславского, несмотря на то, что декорации в этих постановках написаны очень ординарными художниками. В них есть стиль, в них есть смысл, в некоторых из них (например, в «Пиковой даме») даже подлинная поэзия».

Те же положения высказаны Бенуа и в отзыве на спектакль «Руслан и Людмила». Здесь они сопровождаются кратким историческим обзором, где Бенуа вновь упоминает о положительном воздействии мейнингенцев, деятельности Всеволожского, говорит о неосуществившихся попытках Волконского и, наконец, о приходе Теляковского и удаче первых работ Коровина и Головина. Но, как пишет он, надежды, возлагавшиеся на последующие постановки, не оправдались, хотя «прелестные краски, красивые пятна» заменили «скуку и казенщину», а в костюмах явились «фантазмагории великолепия и красоты».

Упреки художникам Бенуа спешит смягчить множеством оговорок и комплиментов. «Не Коровин и Головин виноваты в «бессмысленности» постановки,— пишет он в статье о «Руслане и Людмиле»,—...первый из этих художников отнесся даже на сей раз к своей задаче строго и серьезно (и благодаря этому подарил нас идеальной гридницей и прекрасной «Головой», навеки заменившей собой смехотворную «Голову» Роллера), а Головин дал в некоторых отдельных костюмах и целых ансамблях удивительно остроумные и безусловно прекрасные образцы своего декоративного дарования». Однако, по мнению Бенуа, все это не связано с сутью действия, все это лишь «какая-то прекрасная феерия, в которой люди, все действие тонут в переливах роскошного калейдоскопа», в постановке нет «державной руки», нет «идеи, проходящей через всю пьесу и всю ее освещающей», нет «души».

В конце статьи Бенуа уже откровенно адресует свои обвинения дирекции: «...постановка в общих своих чертах опять так же легкомысленна и вздорна, как и все затеи нашей дирекции. При огромных затратах денежных, при огромном штате талантливых и деловитых людей новая дирекция наша не поднимается до степени серьезного театра. Дух дилетантизма проникает ее всю и это более чем опасно для нашей сцены...».

В этих, как и в последующих статьях Бенуа по поводу постановок императорских театров всегда имеются нечеткие формулировки, преувеличенные оценки, и положительные, и отрицательные — следствие его личных пристрастий; есть замечания, вызванные обидой на необъективное отношение, множество оговорок, проистекавших из того

обстоятельства, что Бенуа хотелось и резко выступить против дирекции и положения дел на казенной сцене, и сохранить для себя возможность еще участвовать в ее работе. Но за всем этим наносным нельзя не видеть, что в основе взглядов Бенуа, его стремления к целостности сценического произведения лежали прогрессивные принципы, усвоенные под воздействием Частной оперы и Художественного театра. Его критика методов работы казенной сцены была справедлива в главном, хотя могла быть ошибочной в частности.

Бенуа был бесспорно прав, когда писал об отсутствии на императорской сцене руководящего начала, иначе говоря — режиссуры, способной и работу художника направить на решение сценических задач, одухотворенных подлинным новаторством. Заслуживает особого внимания и то, что уже в 1904 году (то есть до того, как были осуществлены опыты Мейерхольтца в Студии на Поварской и его постановки в театре В. Ф. Комиссаржевской) Бенуа с такой остротой поставил вопрос о роли и месте живописи в синтетическом искусстве театра.

В постановке этих вопросов — заслуга Бенуа. Но ему казалось, что достаточно посадить в дирекцию по-настоящему культурных, широко образованных людей и положение сразу изменится. Наивность подобных убеждений видел уже бывший соратник Бенуа Д. В. Философов, перешедший в «символистский» лагерь литераторов и часто вступавший в полемические пререкания с Бенуа в печати. Он с иронией писал, что Бенуа все время колеблется между двумя крайностями — мрачным отчаянием и слишком легкой верой в предлагаемые им средства для излечения болезни, связывая свои мечты с замечательной Теляковского другим «более просвещенным «маленьким деспотом»⁴⁸.

Как покажет будущее, наличие весьма «просвещенного» деспота в антрепризе Дягилева не спасло искусство «Русских балетов» от острых внутренних противоречий, и в их деятельности были повторены многие из тех ошибок, на которые так ополчался сам Бенуа. Искусство оставалось связанным и в казенно-бюрократических путях феодальной системы императорских театров и в рамках «свободной» антрепризы, зависимой от требований и вкусов аристократически-капиталистической элиты.

Теляковский никогда не простил Бенуа его нападок на казенную сцену. Тем не менее еще одна попытка участия в ее работе была сделана Бенуа в постановке «Павильона Армиды». Но подготовка этого спектакля сопровождалась цепью непрерывных конфликтов. Задуманный еще в период создания декораций к «Гибели богов», балет «Павильон Армиды» увидел свет лишь в 1907 году.

¹ ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 2, запись от 12 февраля 1900 г., л. 488.

² Там же, л. 484 об.

³ См. там же, лл. 485—486.

⁴ См. в кн.: «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», стр. 50.

⁵ ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 2, запись от 12 февраля 1900 г., л. 487—487 об.

⁶ См. там же, л. 488.

⁷ См., например, статьи в газетах: «Новости», 1902, 22 и 29 января; «Петербургская газета», 1902, 14 октября; «Петербургские ведомости», 1902, 29 января, и мн. др.

⁸ Ю. Беляев, «Дон-Кихот», — «Новое время», 1902, 12 февраля.

⁹ Премьера «Руслана и Людмилы» в Мариинском театре состоялась 10 декабря 1904 г. Декорации Коровина и Головина воспроизведены в «Ежегоднике имп. театров» за 1904/05 г.

Эскиз Головина «Пещера Финна» находится в ГЦТМ, эскиз «Сады Черномора» — в Краснодарском художественном музее. Местонахождение эскизов Коровина к этой постановке неизвестно, за исключением эскиза задника для 2-й картины III акта (вариант) «Лес» (хранится в ЛГТМ).

¹⁰ В составе первого спектакля «Русских балетов» антрепризы Дягилева в Париже 19 мая 1909 г. был поставлен divertissement (сюита русских танцев) под общим названием «Пир», который шел на фоне этой декорации Коровина.

¹¹ Премьера «Ледяного дома» состоялась 7 ноября 1900 г. Теляковский в своем дневнике 2 ноября 1900 г. сделал запись: «Приезжала графиня С. А. Толстая. Просила разрешения приехать на генеральную репетицию «Ледяного дома». 17 ноября Теляковский записал: «Присутствовал на «Ледяном доме» Дягилев, приехавший посмотреть оперу, был в восторге от по-

становки, одинаково Серов и Мамонтов. Серов просил мне передать, что он прямо поражен успехами постановок на Большом театре» (ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 3, лл. 1037—1100).

¹² «Мир искусства», т. IV, 1900, № 21—22, отд. II, стр. 214.

¹³ Цит. по кн.: «А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», стр. 53.

¹⁴ «Петербургская газета», 1903, 23 октября. Статья написана после «обстановочной» репетиции, состоявшейся 20 октября в Мариинском театре.

¹⁵ Зигфрид (Э. Старк), — «С.-Петербургские ведомости», 1903, 8 ноября.

¹⁶ Письмо В. Д. Поленова К. А. Коровину, 31 мая 1914 г. Поленов выражал Коровину свое сочувствие по поводу гибели его декораций во время пожара Малого театра (см.: Е. В. Сахарова, В. Д. Поленов, стр. 396).

¹⁷ Эскизы к постановке «Копька-Горбунка» 1901 г. в Большом театре находятся: «Торговая площадь в Град-столице» (различные редакции и варианты 1-й картины балета) — в ГТГ, ГРМ и ГЦТМ; «Котлы кипучие» — в ГЦТМ; «Двор восточного дворца» (вариант) — в ЛГТМ; эскизы отдельных декораций имеются также в частных собраниях Москвы и Ленинграда. Рисунки костюмов — в Музее ГАБТ, в ГЦТМ и ЛГТБ.

¹⁸ С. Спиро, О художественных декорациях (Беседа с К. А. Коровиным). — «Русское слово», 1909, 6 сентября.

¹⁹ «Дочь Гудулы» — мимодрама-балет на сюжет романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», музыка А. Ю. Симона, премьера в Большом театре 24 ноября 1902 г. Эскизы «Улица чудес» и «У Флёр де Лис» находятся в ГЦТМ.

Премьера балета Минкуса «Золотая рыбка» состоялась 16 ноября 1903 г. Эскиз декорации (внутренность терема) и незаконченный

рисунок костюма имеются в ГЦТМ. Декорации частично воспроизведены в «Ежегоднике имп. театров» за 1903/04 г.

В ряде отзывов периодической печати об этом спектакле декорации Коровина получили положительную оценку. Так, рецензент «Русского слова» писал, что если в прежних декорациях Коровина его не удовлетворяло то, что художник не умел «отрешиться от привычных рамок реализма» и «сказочные его образы оставались близкими к реальности», «виды сказочного города в «Ковке-Горбунке» сильно напоминали Архангельск и Самарканд...», то в «Золотой рыбке» ему удалось «взять верный тон и обнаружить широкий полет фантазии» («Русское слово», 1903, 20 ноября). Матов (С. С. Мамонтов) в «Новостях» отмечал, что декорации Коровина представляют «действительно прекрасную рамку для пушкинской сказки. Особенно хороши море и палаты дворца с видом на море, по которому бегут кораблики с гостями... Красивая пестрая картина. Превосходен сад. Сколько воздуха, легкости, поэзии!» («Новости», 1903, 17 ноября).

«Аленький цветочек» Ф. А. Гартмана был поставлен в Мариинском театре 16 декабря 1907 г., в Большом — 30 января 1911 г. (в частично измененных декорациях). Рисунки костюмов были использованы в обеих постановках.

Эскизы декораций 2-й картины балета «Восточный город» имеются в ГЦТМ (2 варианта — 1907 и 1911 гг.) и в собрании В. В. Мешкова (вариант), с дарственной надписью Коровина С. С. Мамонтову, датированной 1911 г. Многочисленные рисунки костюмов хранятся в ЛГТБ, ГЦТМ, ЛГТМ, в частных собраниях.

Балет А. Ф. Арендса «Саламбо» был поставлен в Большом театре 10 января 1910 г. Эскизы декораций в ГЦТМ: «Пир наемников» (1-я картина), «В храме Танит» (2-я картина), «Комната Саламбо» (3-я картина), «Дворец и гавань Гамилькара» (4-я картина), «Военная палатка

Мато» (5-я картина). Рисунки костюмов — в Музее ГАБТ.

²⁰ Цит. по сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, стр. 54.

Дорошевич писал, что «Врубель заменил на сцене Зичи. Красивого академичного Зичи», и Демон предстал на сцене во врубелевском облике, с «измученным, исхудалым лицом», «прекрасными чертами», «гордым профилем»: «черный флер его одежды лохмотьями висит на нем. И из-под этих обрывков одежды падшего ангела на лунном свете тускло светится при лунном блеске золотой панцирь прежнего архангела». Облик Демона воспроизведен Коровиным на эскизе афиши, написанном им в 1903 г. и хранящемся в ГРМ.

Эскизы декораций к «Демону» в постановке Мариинского театра 1902 г. находятся в ГЦТМ, эскизы к постановке Большого театра — в Одесской картинной галерее (эскиз, названный Коровиным «Не плачь, дитя») и в частном собрании А. В. Смоляникова в Москве («Апофеоз»). Рисунки костюмов имеются в ЛГТМ.

Любопытный эпизод, относящийся к постановке 1904 г., описывает в своих дневниках Теляковский: за несколько дней до премьеры некий Струков, секретарь вел. кн. Елизаветы Федоровны, принес свой рисунок костюма Демона, взамен коровинского, который он назвал «отвратительным». Предложение «недоросля из дворян», как его называет Теляковский, не было принято, и директор был возмущен его «наглостью и бахвальством», но костюм Ангела был сделан по рисунку, присланному «самой» великой княгиней, вмешательство которой в художественные дела уже не сочли возможным подвергнуть критике (ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 12, лл. 4318—4320).

²¹ Семен Кругликов, «Садко» в Большом театре. — «Новости дня», 1906, 24 октября.

Эскизы к постановке «Садко» 1906 г. хранятся в ГЦТМ: «Хоромы новгородской братчины», «Торжище», «Окиян-море», «Подводное царство» и несколько подготовительных эски-

зов. Эскиз «Берег Ильмень-озера» находится в собрании В. И. Петрова (Ленинград), рисунки костюмов — в Музее ГАБТ.

²² А. О с с о в с к и й, «Сказание о невидимом граде Китеже». — «Слово», 1907, 11 февраля.

Эскизы декораций к «Китежу» хранятся в ГЦТМ, рисунки костюмов — в музее ГАБТ, ГЦТМ, Рижском государственном музее латышского и русского искусства. Многочисленные копии рисунков костюмов — в ЛГТБ.

²³ См. Дневники В. А. Теляковского в ГЦТМ.

1 марта 1908 г. Теляковский писал: «Приехал Бельгард, начальник главного управления по делам печати, по поводу либретто «Золотого петушка». . . был того мнения, что или все либретто пропустить, или же вычеркнуть все намеки на самодержавие и тогда придается даже не пропустить некоторые слова Пушкина, что, с другой стороны, является полным абсурдом» (тетрадь 22, л. 7648). 10 марта фон Бооль по телефону сообщил Теляковскому, что генерал-губернатор Москвы Гершельман категорически против постановки «Золотого петушка».

24 апреля из канцелярии того же Гершельмана в Дирекцию императорских театров поступила жалоба, что в опере «Китеж» на декорациях имеются изображения икон, что противоречит цензурным требованиям, и хотя «лики святых записаны, нимбы оставлены», на что дирекция обязана обратить внимание (тетрадь 23, л. 7802). 18 мая Теляковский уже сообщил Римскому-Корсакову о запрещении Гершельманом постановки «Золотого петушка». Бельгард высказал Теляковскому соображение, что все злоключения этой оперы являются плодом «штук фон Бооля», который считает, что постановка «Золотого петушка» «может вызвать у зрителей нежелательные толкования, не говоря уже о том, что либретто оскорбляет понятия о священности слова «царь».

В 1909 г. репетиции были возобновлены, но подготовка спектакля проходила в атмосфере беспрерывных интриг и сплетен. 27 октября

1909 г. Теляковский получил взволнованное письмо от Коровина, опасавшегося провокаций со стороны фон Бооля. Теляковским была послана в Москву телеграмма с требованием «строже процензурировать» спектакль и «сгладить грубые места».

Эскизы декораций находятся: «Терем Дадона» — в ГТГ, «Терем Дадона в саду» — в ГЦТМ, рисунки костюмов — в ЛГТМ и ГЦТМ.

²⁴ ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 22, л. 7648.

²⁵ Письмо опубликовано в кн.: Д. К о г а н, Константин Коровин, стр. 207.

²⁶ Н. И. Комаровская в своих воспоминаниях о Коровине приводит рассказ его о том, как рождался внешний облик царя Дадона в его представлении: «Неожиданно мне пришел на память «морской петух», попавший в сети рыбакам в Балаклаве. Оранжевый, весь в золотом оперении, какой-то нелепо напыщенный и горделивый, он и послужил мне прообразом царя Дадона» (Н. И. К о м а р о в с к а я, О Константине Коровине, М., «Художник РСФСР», 1961, стр. 52—53).

²⁷ Там же, стр. 52.

²⁸ Д. Сарабьянов, Праздник красок. — «Юность», 1961, № 8.

²⁹ Цит. по кн.: Н. И. Комаровская, О Константине Коровине, стр. 55.

³⁰ Автобиография художника. — Отдел рукописей ГТГ, ф. 97, № 59.

³¹ М. Д в и н с к и й, Академик Коровин о московском сезоне. — «Биржевые ведомости», 1913, 12 октября.

³² «Русские ведомости», 1912, 17 января.

³³ Коровин Теляковскому, 19 января 1910 г. Приложено к дневникам Теляковского в ГЦТМ (л. 225749).

³⁴ «Биржевые ведомости», 1914, 4 июня.

³⁵ Интервью с К. А. Коровиным в день его 50-летия. — «Русское слово», 1911, № 269.

³⁶ С. Э р н с т, Александр Бенуа, Пг., 1921, стр. 33—34.

³⁷ Эскиз Бенуа к первой картине «Сильвии» хранится в ЛГТМ, эскизы Лансере «Приморский город» и Серова «Два сатира» — в ГРМ, два эскиза женских костюмов Коровина — в ГЦТМ.

³⁸ В это время формируется замысел будущего балета «Павильон Армиды», автором либретто которого был Бенуа, а музыки — молодой композитор Н. Н. Черепнин. В феврале 1903 г. либретто уже было написано, и Черепнин работал над музыкой (см. Дневники В. А. Теляковского, ГЦТМ, тетрадь 10, л. 3454). В это время отношение Теляковского к Бенуа, Баксту и всему кружку «Мира искусства» изменилось, и работа их в императорских театрах была сильно затруднена. Эта ситуация сложилась в результате переплетения целого ряда обстоятельств и сложных взаимоотношений. Главную роль здесь играло стремление Дягилева возвратиться на работу в императорские театры, для чего он использовал свои многочисленные связи в «высшем свете», и Теляковскому было известно, что Дягилев не считал для себя невозможным занять директорское (то есть его, Теляковского) место. В связи с этим задерживалась и подготовка «Павильона Армиды», не встречавшая поддержки со стороны Теляковского.

³⁹ В дневниковой записи от 6 января 1903 г. Теляковский писал, что он получил письмо от Фелии Литвин, одной из исполнительниц в «Гибели богов», что она не может петь при наличии тех изменений, которые были допущены Бенуа в декорациях (у него грот был расположен не в той части сцены). Когда Бенуа пришел к Теляковскому советоваться, последний сказал ему, чтобы он договаривался сам, без его участия (и заметил в своей записи — «пусть узнает, каково иметь дело с артистами»). На репетиции 8 января Ф. Литвин опять высказывала свое недовольство декорацией, а певица Славина — костюмом. Теляковский пишет: «Бенуа в отчаянии, как работать в такой

обстановке» (ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 8, л. 3246).

⁴⁰ Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 4, стр. 35—38.

⁴¹ А. П. Остроумова-Лебедева, Автобиографические записки, т. II, стр. 37.

Эскизы Бенуа к «Гибели богов» хранятся в ЛГТМ, эскиз костюма Альбериха — в ГЦТМ.

⁴² «Петербургская газета», 1903, 18 февраля.

⁴³ В 1904 г. Обществом Красного Креста была выпущена серия открыток с воспроизведением 12 эскизов костюмов Л. С. Бакста для «Фей кукол» в постановке Мариинского театра.

⁴⁴ Еще при Волконском, во время инцидента с увольнением Дягилева и прекращения работы над «Сильвией», Теляковский и Волконский приехали к Дягилеву, где в этот момент работали художники, и уговаривали их не отказываться от участия в постановке. 28 февраля 1901 г. Теляковский записал, что Волконский сказал ему: «А все-таки какие это симпатичные люди, и жаль, что мне придется их потерять. На это я сказал ему, что надо 100 раз раньше подумать. Администраторов найти легко, но художников здесь больше нет» (ГЦТМ, Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 4, л. 1467).

⁴⁵ Дягилев усиленно интриговал в «высших сферах», добиваясь поддержки и денежных субсидий у великих князей, покровительствовавших Кшесинской, у великой княгини Марии Павловны и т. д. Ведя двойную, а часто и тройную игру, Дягилев то оказывался на вершине успеха, то терпел полный крах. В период 1907 г. ему сопутствовала удача, и он был настолько обнадежен своими «высочайшими» покровителями, что возможность получения места директора императорских театров казалась ему вполне реальной. 15 ноября 1907 г. Бакст писал Нувелю из Парижа: «Слышал я об изумительных комбинациях Сережи — быть ему «директором». Так надо действовать — быка за рога, вернее — осла за уши, давно пора. И уж я ослепленный перспективой его дирек-

торства *balbutie*, comme le «разбойник» — помани меня, Сережа, в «директорстве» твоём!» (ЦГАЛИ, ф. 781, ед. хр. 2, л. 14 об.).

29 октября 1901 г. Теляковский пишет, что Дягилев будет считать его своим врагом, если он не возьмет его на работу: «Все это довольно грустно, ибо видишь не того человека, которого бы хотелось. Дягилев именно подходящий человек для театра, мог бы приносить большую пользу своими знаниями и энергией, но в жизни его прогладывают разные приемы, не совместимые с открытой натурой. . . Отношения его с Кшесинской я уже окончательно не понимаю, а между тем на этом идет известная игра» (ГЦТМ. Дневники В. А. Теляковского, тетрадь 5, л. 2030—2031).

⁴⁶ В период работы над «Гибелью богов» Бенуа писал В. А. Серову: «. . . было бы недурно, если бы можно было немножко при случае осаживать нахала Сережу. . . Нахожу также более чем отвратительным и весь способ ведения борьбы с Теляковским. Ох, Сережа, не укажут тебя никакие горки. Что за мучительная, прямо фатальная фигура» (А. Н. Бенуа В. А. Серову, 12 января 1903 г.— В. А. Серов, Переписка, стр. 353).

ВОЗДЕЙСТВИЕ ПРИНЦИПОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА НА ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ

¹ Новый театр просуществовал с 1898 по 1907 г. Спектакли осуществлялись А. П. Ленским и А. М. Кондратьевым силами молодежи Малого театра, балетные и оперные постановки — труппой Большого театра.

² Цит. по кн.: А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, стр. 399.

³ Вл. И. Немирович-Данченко А. П. Ленскому, 20 октября 1898 г.— Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 143.

⁴⁷ А. Н. Бенуа, «Волшебное зеркальце». — «Мир искусства», т. XI, 1904, № 1, отд. «Хроника»; «Руслан и Людмила». — «Мир искусства», т. XI, 1904, № 11—12, отд. «Хроника».

⁴⁸ Д. Ф. (Д. Философов), Театр и культура. — «Новое время», 1909, 8 марта.

Эта статья Д. В. Философова явилась ответом на статью А. Н. Бенуа, помещенную в газете «Речь» 25 февраля 1909 г., в которой он развивал и повторял все те же мысли, что были им высказаны в отзывах на «Волшебное зеркало» и «Руслана и Людмилу». Но нападки на дирекцию и лично Теляковского в статье Бенуа в «Речи» стали еще более откровенными. Говоря о том, что на казенной сцене дарит «полный разврат», Бенуа писал: «Деятельность В. А. Теляковского, с известной точки зрения и похвальная и интересная, все-таки в общем сущая пагуба для русского театра, и это потому, что если он и не прочь вводить новшества и падок на некоторые изощрения, то все же Теляковский всегда остается чуждым самым основным задачам сцены, смотрит на дело как на забавную службу или на служебную забаву, а о серьезных задачах театра он просто не ведает».

⁴ А. П. Ленский П. М. Пчельникову, 1896 г.— А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, стр. 347.

⁵ А. П. Ленский, Монтировка пьесы А. Н. Островского «Козьма Минин», ГЦТМ, Рукописный отдел.

⁶ «Высоко оценивая постановку Немировича-Данченко, восхищаясь исполнением Качалова — Цезаря, Ленский с горечью писал, что в великолепных декорациях осуществлено то,