

Хроника

Советского изобразительного искусства

№ 7 ИЮЛЬ 1945 г.

ВСЕСОЮЗНОЕ
ОБЩЕСТВО
КУЛЬТУРНОЙ
СВЯЗИ
С ЗАГРАНИЦЕЙ

★
В О К С

МОСКОВСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ

ВЫСТАВКА ТЕАТРАЛЬНЫХ ЭСКИЗОВ АЛЕКСАНДРА ГОЛОВИНА

(1883 — 1930)

27 июня в Москве, в Выставочном зале Московского союза советских художников, открылась выставка театральных эскизов Александра Головина. Это первая из намеченных МОССХ выставок, посвященная театрально-декорационному мастерству русских художников. Открытие выставки театральных работ Головина, одного из крупнейших представителей этого рода искусства, явилось центральным событием художественной жизни советской столицы в июне. На выставке были собраны театральные работы художника из собраний Государственного театрального музея им. Бахрушина и из частных собраний.

В связи с выставкой в МОССХ были организованы доклады, посвященные творчеству Головина. Общая характеристика творчества художника была сделана профессором В. Федоровым-Давыдовым; анализ одной из крупнейших работ Головина — декорации к спектаклю «Маскарад» Лермонтова — дал известный исследователь искусства XIX в. М. Беляев; с воспоминаниями о совместной работе в последние годы жизни Головина над постановками спектакля Московского Художественного театра выступил постоянный художник-исполнитель и консультант театра Иван Гремиславский.

* * *

Головин был одним из ярких представителей русского искусства XX в. Его художественная доктрина в основном совпадала с доктриной «Мира искусства», наиболее влиятельной в 20—30-х годах XX в. в России художественной группы,

отстаивавшей «красоту» как основное содержание искусства и искавшей ее не столько в реальной действительности, сколько в мире отраженных художественных образов (в мире искусства). Результатом было общее для художников основного ядра этой группы стремление к стилизованным формам, которое ярко выделяло их произведения из числа других. То же было характерно и для творчества Головина. Однако, оно, так же как и творчество других художников группы «Мир искусства», не может быть определено только групповыми чертами. Головин был яркой художественной индивидуальностью, со своим особым углом зрения на творчество. В отличие от Бенуа и в особенности Сомова, которых увлечение галантным и изысканным искусством XVIII в. зачастую приводило к миниатюре как форме живописи, пристрастие Головина к крупной и яркой красоте сообщало черты театральной репрезентативности даже его станковым произведениям. Для Головина характерно частое использование в качестве сюжетов для его произведений театральных образов (например, «Шаляпин в роли Олоферна») и восприятие реальных образов сквозь призму театральных («Портрет Испании», невольно вызывающий ассоциацию с «Кармен»).

Театрализация образов и была для Головина своей, особой манерой их поэтизации. Эта особенность таланта Головина сделала его одним из крупнейших художников театра.

Значение Головина для истории русского театра больше, чем значение только художника-декоратора. В соответствии с те-

ми сдвигами, которые в начале XX в. наметились во всех областях русского искусства, в русском театре того времени наметилась тенденция к созданию эстетически претворимых образов. Характерным для этой эпохи было то, что новаторами театра, хозяевами подмостков выступали именно художники (Коровин, Сапунов), и один из них — Головин.

Новая форма театрального спектакля, рассматриваемого в первую очередь как зрелище, как представление, все элементы которого подчинены задаче создания единого, красочного целого, прежде всего утверждалась на подмостках частных театров, субсидируемых меценатами. Здесь впервые выступили как театральные художники крупнейшие русские живописцы — Васнецов, Поленов, Врубель.

Головин был первым художником этого типа, пришедшим на сцену императорских театров. «Благодаря таким художникам, как Головин, — пишет Голлербах, — живопись утвердилась на сцене как главенствующая сила. Театральные постановки стали пиршеством для глаз». Творчество Головина как театрального художника заслужило в свое время очень высокую оценку такого взыскательного художника, как А. Бенуа. Он писал: «Изобретательность его неисчерпаема, а как колорист — это один из первых художников во всем мире... Я должен сознаться, что влюблен в каждую из его декораций, в каждый из его костюмов». Не менее высоко оценивается творчество Головина представителями советского поколения русских художников, внимательно изучающих искусство своего старшего товарища и учителя.

В статье «Декорации Головина» («Советское искусство» от 13 июля 1945 г.),

опубликованной в связи с выставкой одним из крупнейших представителей современного русского декоративного искусства Дмитриевым, автор подчеркивает, что именно сейчас, когда в советском театре «живописность» декораций становится одной из основных проблем», нужно внимательно присмотреться к тому мастеру, который создал целую эпоху в истории русского театрально-декорационного искусства.

Головин — подлинно театральный художник, утверждает Дмитриев, выделяя его из ряда выдающихся живописцев-декораторов, какими, бесспорно, были и Константин Коровин, и Сапунов, однако всегда демонстрировавшие в театре великолепие своей живописи как таковой.

Александр Головин приходил в театр, не как гость, а как соавтор и сорежиссер. Убежденный сторонник живописного принципа в декоративном искусстве, он создал превосходные декорации к постановкам «Псковитянка», «Борис Годунов», «Орфей», «Кармен», «Маскарад» и др.

Блестящий стилист, внимательно изучавший эпоху, он создал свой собственный «ампир», не похожий на исторический стиль Империи, свой особенный «рокайль», свой своеобразный «северный» стиль, примененный к драмам Ибсена.

Вопросы сценического пространства и, в связи с этим, декоративного оформления просцениума и портала, задачи использования для этой цели системы сменяющихся занавесов, которые решают современные наши художники, были уже поставлены Александром Головиным, выдающиеся заслуги которого в свое время отмечены присвоением ему звания Народного артиста РСФСР.

„МАСКАРАД“ ЛЕРМОНТОВА В ОФОРМЛЕНИИ ГОЛОВИНА

В творчестве Головина «Маскарад» Лермонтова является едва ли не кульминационным пунктом. Все, что было до него, служило как бы подготовлением к этому наивысшему достижению его театрального мастерства.

Сам художник придавал своей работе над «Маскарадом» очень большое значение, считая ее из всех своих более чем пятидесяти театральных работ наиболее трудной и лучше всего удавшейся.

Начав свою работу над «Маскарадом» летом 1911 г., Головин посвятил несколько лет углубленному изучению самого произведения Лермонтова, и не только «Маскарада», но и всего творчества поэта.

Проделанная им работа по изучению драмы Лермонтова, определение того, что именно должно быть выявлено в ней, помогли художнику ориентироваться в массе накопленного материала и, минуя все лишнее, брать только то, что может содействовать осуществлению основного художественного замысла.

Как именно шел этот отбор, мы можем судить хотя бы по отметкам Головина на журнальных и книжных вырезках (образцов мод, мебели и утвари XVIII в. и первой половины XIX в.), которые он сделал в период работы над «Маскарадом» и которые хранятся ныне в музее.

Головин никогда не стремился к воспроизведению определенного исторического памятника, а старался передать свое впечатление от него.

В подавляющем большинстве случаев из документа им заимствовалась какая-нибудь отдельная часть костюма или предмета, которую он переносил потом в свою композицию, куда, наряду с ней, вводились элементы других памятников. Перемешанные и переработанные согласно его творческому замыслу, они затем образовывали нечто совершенно новое, одновременно и далекое от первоначальных образцов, и близкое к ним.

После внутренней переработки всей массы накопленного материала начиналась уже работа художника в узком смысле — создание эскизов декораций, костюмов и бутафории.

В процессе этой работы Головиным

было сделано для «Маскарада» около четырех тысяч зарисовок и эскизов. Трудно сказать с достоверностью, чем руководствовался художник, отвергая один вариант и заменяя его другим. Несомненно, что здесь играли роль и чисто художественные соображения композиционного и колористического порядка, но, кроме того, эскизы перерабатывались художником и в результате постоянной совместной работы его не только с режиссурой, но и с исполнителями главных ролей.

Путем такой двусторонней проработки достигалась необычайная слитность живописно-композиционной и смысловой сторон не только «Маскарада», но и подавляющего большинства постановок Головина.

В своих воспоминаниях Головин так характеризует сам общую схему своей работы:

«Ставя «Маскарад», мы старались использовать все новейшие средства театральной выразительности. Прежде всего было задумано новое сценическое помещение — устроен просцениум и лепной архитектурный портал, предназначенный служить обрамлением всего происходящего на сцене...»

«...Оркестр занимает только среднюю часть просцениума; его обрамляют две лестницы. На краю просцениума стоят диваны, давшие возможность группировать около них те или иные сценические положения. Попеременно опускающиеся занавесы позволяли ограничиваться всего лишь двумя антрактами. На просцениуме стояли матовые зеркала, в которых отражались огни зрительного зала. Этим как бы «стиралась» линия рампы, отделявшая публику от сцены».

«Просцениум отделялся от главной сцены спускаемыми занавесами; их было пять: главный — черно-красный (с эмблемами карточной игры), разрезной занавес для второй картины, бело-розовый занавес для сцены бала, кружевной для спальни и черный, траурный для последней картины. Эта система занавесов давала необходимое чередование «настроения», отмечая переломы в ходе действия, т. е. как бы оттеняла драматургическую функцию, рас-

членя общий ход действия. Кроме того, это давало возможность менять основные декорации и мебель без специальных перерывов. В декорации сцены входила система задников, написанных как панно: живописные арлекины, свешивающиеся сверху; небольшие ширмы по бокам сцены (вместо приставок).

В постановке было десять декоративных перемен: два зала — маскарадный и балльный (только в этих картинах сцена раскрывалась в глубину, в остальных же была уменьшена); две игорные комнаты, гостиная, кабинет, спальня Нины, интерьеры, обставленные своеобразной стильной мебелью и декорированные с подчеркнутой нарядностью.

Непреложным и необходимым законом сцены Головин считал условность. Перенесение на сцену подлинных вещей он считал ошибкой, говоря, что на сцене «все настоящее кажется фальшивым, а фальшивое настоящим». Вот почему в постановке «Маскарада», как и в подавляющей части постановок Головина, мы не найдем ни одной подлинной вещи.

Обосновывал Головин свой взгляд прежде всего тем, что на сцене все надобно несколько приподнять, довести до правильного соотношения с размерами сцены, на которой все вещи настоящего жизненного обихода неизменно кажутся мелкими.

Отсюда то исключительное внимание, которое Головин уделял бутафории, та детальная проработка ее, которая так поражает нас при рассматривании его эскизов. Художник входит во все подробности: стиль мебели, для отыскания которого он просматривает сотни различных специальных изданий; цвет и рисунок обивки, для которых он перерывает и зарисовывает вороха материй; осветительные приборы, которые для него не похожи один на другой; статуэтки на этажерке в гостиной баронессы; чернильницы в кабинетах Арбенина и князя; бокалы и блюда для мороженого на балу; флаконы на туалете Нины и т. д., и т. д. — все это он придумывает и прорабатывает, так как все это в тот или иной момент драмы вводится в игру. Но вместе с тем Головин никогда не загромождал сцену излишним количеством бутафорских предметов, и на эскизах его мы всегда найдем точные указания того, какое именно количество тех или иных вещей надобно изготовить. Таким образом, вся бутафория у Головина не имела самодовлеющего значения, а была обыгра-

на, служила как бы связью между декорацией и актерами.

По своему характеру бутафория «Маскарада» делится на бутафорию просцениума, гораздо более торжественную, пышную и условную, остающуюся на всем протяжении драмы одной и той же, и на бутафорию собственно сцены — более жизнейскую, обыденную, меняющуюся в зависимости от смены декораций и дополняющую последние.

Переходя к разбору художественного и смыслового значения занавесов и декораций отдельных сцен «Маскарада», которые играли роль фонов, остановлюсь на том, что и занавесы, и декорации Головина никогда не являлись чем-то обособленным, вытекающим исключительно из собственных эстетических соображений художника, как это казалось некоторым из его критиков. Наоборот, создавая их, Головин, по собственному его свидетельству, никогда, ни на одну минуту не упускал из виду того, что именно будет происходить на их фоне. Путем умелого, обдуманного построения сцены, путем искусного подбора красок и тонов, путем строго рассчитанного расположения бутафории, наконец, путем регулирования силы освещения Головин добивался того, что декорации и занавесы «Маскарада» на всем протяжении драмы вели свою собственную игру, параллельную и созвучную игре актеров, «помогали» им, по собственному выражению художника. Эта игра декораций являлась едва ли не одним из самых больших достижений Головина, одним из самых главных оснований долговечности его постановки.

Эмоциональная насыщенность живописных фонов нигде так не сильна у Головина, как в постановке «Маскарада», где и занавесы, и декорации сопровождают романтическую драму Лермонтова, так же как аккомпанемент сопровождает основную мелодию в музыкальном произведении.

Костюмы Головина характеристичны, полны внутреннего значения и смысла как взятые порознь, так и в сочетании с окружающей их средой, с костюмами других действующих лиц, декорациями, бутафорией. Каждый его костюм в отдельности является вполне законченной композицией, а все костюмы, взятые вместе, образуют необычайно согласованное целое, где каждый костюм находит свое строго определенное место, дополняя общую картину.

Таковы были художественные принципы и приемы театрального Головина и, в частности, таков был художественный замысел постановки «Маскарада», осуществленного Головиным в 1917 г.

Прошедший в день свержения царской власти — 27 февраля 1917 г. — на сцене Александрийского театра, спектакль этот вызвал бурную полемику в печати. Страстные похвалы чередовались с еще более страстными хулами. Как бы то ни было, а постановка Головина дала, наконец, жизнь романтической драме Лермонтова.

История определила этой постановке стать на рубеже нового, советского театра и закончить собой последний исторический период театра дореволюционного. И, не-

смотря на громадный исторический сдвиг, который произошел за время, отделяющее нас от первой постановки головинского «Маскарада», эта работа художника имеет не только историческую значимость, но и первостепенное значение в создании современной нашей художественной культуры.

Можно без труда проследить и в настоящее время влияние основных принципов оформления этого спектакля на ряд работ наших театральных художников. Это и есть обстоятельство, которое дает право считать постановку «Маскарада» историческим этапом в развитии театрального искусства.

ИВАН ГРЕМИСЛАВСКИЙ

ИЗ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ О ГОЛОВИНЕ

Я хочу поделиться некоторыми отрывками и мыслями из своих воспоминаний об Александре Головине.

На мою долю выпало грустное счастье, если можно сопоставить два таких противоположных понятия, встретиться, сблизиться с Александром Головиным и общаться с ним на закате его жизни.

Поводом для встречи послужила возложенная на меня работа по выполнению его постановок «Женитьбы Фигаро», а потом «Отелло». Я должен был писать все декорации, руководить всеми другими работами и быть как бы его представителем в Москве, куда он по болезни не мог приезжать.

Его считали крайне медлительным художником, называли «кунктатором», жалуясь на то, что он задерживает декорации. По-моему, тут было какое-то недоразумение. То, что пришлось наблюдать мне в годы, когда он был тяжело болен, часто прикован к постели, показывает его большую работоспособность. Дать такое количество огромных, тщательно проработанных досок с эскизами декораций, десятки эскизов костюмов — большой труд. И каждая мелочь в его рисунках была до конца продумана.

Вот несколько строчек из его писем ко мне по поводу постановки «Отелло»:

«Посылаю Вам те несколько штучек, о которых Вы писали мне. Еще остались три костюма на Кипре. Я должен изобразить тамошних жителей. Я сейчас напишу Вам ответы на Ваши вопросы отдельно. Относительно куренья Яго — данных на это никаких нет и никаких указаний, они (венетианцы) курили кальян на Кипре, подражая туркам, но это такая громоздкая штука, что с собой трудно тащить, и было бы совсем хорошо не курить.

Туфельку Дездемоны в спальню я сделал, не знаю, конечно, угодил ли.

Настоящей воды надо всегда избегать на сцене, она никогда не удается и кажется не настоящей, и поддельная, плохо устроенная, всегда лучше; несколько раз мне самому пришлось испытать это, и приходилось отказаться от настоящей; как это ни странно, она не кажется настоящей.

Попросите товарища режиссера от моего имени не зажигать всех окон, выходит всегда фабрика. По-моему, зажигать постепенно, не все разом, а то будет электричество, и сила света не должна быть одинакова. Окошечка два надо было бы оставить со ставнями, и самая точка в окнах не должна быть видна, а то будет слепить и нельзя будет смотреть на сцену.

Относительно огня в камине — по-моему возможны тлеющие угли из корнглоса,

оранжево-желтые. Какой ужас малиновый огонь на сцене. Он погубит всю декорацию, все костюмы и, конечно, повредит общему сценическому ансамблю».

Как он работал? Каковы были его приемы?

Внимательно, с пометками прочитывал он пьесу, по возможности, и на том языке, на котором она была написана, и в переводах. Отбирал из своей богатой библиотеки стопы книг. Друзья привозили ему редкие увражи из Публичной библиотеки. По истечении некоторого времени все они были переложены полосками бумаги с пометками. Особенно он любил не изобразительные, но описательные материалы.

Затем он приступал к работе над цветными эскизами. При этом первоначально он сочинял цветовые соотношения как бы перед зрительными очами, не на бумаге. К рисованию эскиза он приступал после этих приготовлений сразу. Я не помню усиленных исканий в карандашных набросках.

Под роялем у него всегда были заготовлены стопки досок из наклеенной на подрамники фанеры. Доски нагружены утюгами, чтобы не покособились. Грунтовала доски его жена по его рецепту, который она мне записала так: «Половина стакана цинковых белил и чистого мела полстакана, 3 листа желатины и ложку хорошую, десертную глицерина. Когда желатин распустится, всыпать все вместе и размешать, как жидкую сметану; промазать доски два раза».

По этой подготовке он рисовал углем контуры эскиза, прорисовывая их потом, по его излюбленной манере, разжиженной водой черной тушью, тонкой кисточкой.

Эскизы декораций он писал на мольберте. На табуретке перед ним лежал большой кусок от круглой фаянсовой доски. Краски — гуашь. Помимо их, он постоянно брал анилины. На одно яйцо белка половину скорлупки уксуса; в эту эмульсию кистью подсыпал анилины — бриллиантовую зелень и пр. При написании декораций и я пользовался этим же приемом, окрашивая аналинами каолин. Его техника признается непрочной, но двадцать лет спустя, при нашей театральной (хоть и с особым к его работам уважением) манере обращаться с эскизами, — я хранил многие из них без стекол, — они не утратили своей цветистости и свежести.

Эскизы костюмов он рисовал также всегда на подставке вроде мольберта.

О живописи Головина, его редчайшем даре колориста чистейшей воды написано не мало. Мне хочется остановить внимание на стиле его работы над костюмами.

Театральный музей им. Бахрушина в Москве владеет несколькими десятками картонов с наклеенным ватманом. На них нарисованы акварелью образцы тканей. Десятки полосатых — самых разнообразных, в гармоничных сочетаниях, очень головинских, десятки с арабесками и другими рисунками. Видимо, так он разыгрывал «гаммы» и «экзерсисы» своего искусства, тренировал и развивал в себе удивительный колористический дар.

Он очень любил костюм. Просил присылать фотографии действующих лиц, по возможности с указанием роста. Последнему он придавал большое значение: от высоты фигуры зависело распределение пятен и частей костюма. Тончайшим образом прорисовывал он все части, на полях эскиза делал детали с поражающим специалистов знанием покроя и портновских законов. Его эскиз всегда масштабен. Голова повторяется в корпусе надлежащее число раз. Поэтому никаких отклонений, искажений эскиза головинского костюма при исполнении не происходило. Он очень любил и скупые по пятнам и по простоте костюмы, и с самой замысловатой отделкой, всегда им тщательно прорисованной.

Можно бы сказать, что он не оставлял возможностей для исполнительского творчества. Но это его право, его прерогатива. Во всяком случае, у всех, кто исполнял головинские эскизы, я всегда видел полную в них влюбленность.

Очень интересно то, что при редчайшей гармоничности всех частей его постановок в них совершенно отсутствует внешняя красивость. Почти все лица некрасивы, к многим он подошел с тонкой иронией. Его толпа — это не статисты или кордебалет. Каждому из бессловесных участников может быть предпослана полная его биография при одном рассмотрении эскиза костюма. Пусть в театре с этим мало считаются, пусть гримируются все хорошенькими, смазливыми, но в этом ошибка театра, его непонимание, а не Головина, дающего целую галерею интереснейших характеров и типов...

Как он работал?

Я редко встречал такое горение, такую поглощенность работой. Он буквально жил и дышал постановкой.

1945г.

н 7

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

43

55

24/IV-52

Из фондов Российской национальной библиотеки



СО Д Е Р Ж А Н И Е

Московские художественные выставки

Выставка театральных эскизов Александра Головина . . .	1
„Маскарад“ Лермонтова в оформлении Головина . . .	
<i>Михаил Беляев</i>	3
Из моих воспоминаний о Головине. — <i>Иван Гремиславский</i>	5
Выставка Сарры Шор. — <i>Александр Ромм</i>	7
Выставка старинных тканей. — <i>Лидия Якунина</i>	8

Искусствознание

Волотовские фрески. — <i>А. М.</i>	9
О воспитании искусствоведческих кадров в СССР. — <i>Александр Каменский</i>	11
По СССР	13

Отв. редактор *Н. М. Щекетов*.

А-25534 от 21/ХІІ 1945 г.

Заказ 1326.

Объем 2 п. л. Тираж 150 экз.

Тип. «Красный печатник», Москва, ул. 25 Октября, 5.