

Л. Голова

**О ХУДОЖНИКАХ
ТЕАТРА**

воспоминания

«ХУДОЖНИК РСФСР» · ЛЕНИНГРАД · 1972

*Константин Алексеевич
Коровин*

В 1908 году я приехала в Москву и пришла к артистке Театра Корша Надежде Ивановне Комаровской. Войдя в комнату, я увидела человека, вид которого, его необыкновенная, чрезвычайно живописная одежда поразили меня, провинциалку. На нем была черная мохнатая охотничья куртка, белый жилет, сапоги, в руках — гитара с бантом из свисающих ярких лент. Он полусидел на цветной атласной подушке. Смотрел он ласково и весело, но его внимательный, изучающий взгляд пронизывал вас. Это был Константин Алексеевич Коровин. Просто и приветливо он обратился ко мне и спросил, откуда я приехала и что собираюсь делать. Узнав, что я училась скульптуре и живописи в Киевской художественной школе Н. И. Мурашко, Коровин направил меня с письмом к Савве Ивановичу

Мамонтову в его мастерскую, помещавшуюся тогда в Бутырках¹.

Приехав на Бутырки (Вятская улица), я нашла деревянный двухэтажный дом и была удивлена его скромным видом. Во дворе помещался флигель с небольшими пристройками. Савва Иванович ввел меня в продолговатую большую комнату, и там, на стене, около огромного рояля, я увидела портрет его, написанный Врубелем. В комнате был полумрак, на портрете выступало освещенное лицо, проникнутое силой, строго и вопросительно смотрели поразительные глаза. Здесь художник дал нечто большее чем сходство — раскрыл внутренний мир человека.

Помню в доме антресоли, почти чердак, с балюстрадой и лестницей, где раньше жил Врубель². В мамонтовской мастерской я встретила людей, которые его знали. Их рассказы о нем были проникнуты восторгом и благоговением. Мне показывали: вот его рисунки, вот майолика, вот стол, за которым он работал.

Особенно много рассказывал о Врубеле Петр Игнатьевич Бромирский — талантливый скульптор, тогда еще совсем молодой человек.

У Саввы Ивановича мы выполняли различные скульптурные работы, большей частью майоликовые. Между прочим, у меня до сих пор сохранилась ваза красивой, простой формы в золотой поливе, отлитая там по моей модели. Материально мастерская, очевидно, себя не оправдывала, скоро мне при-

шлось уйти оттуда, и я поступила в декорационную мастерскую Большого театра, которой руководил Коровин.

Константин Алексеевич был в это время в полном расцвете сил и таланта. Красивый, веселый, он умел привлекать к себе сердца всех, кто имел с ним дело. Ученики Строгановского училища, ученики Школы живописи, ваяния и зодчества, где он преподавал, помощники по театрально-декорационной мастерской, художники, только начинающие свое творческое поприще, приходили к нему за советом в минуты неверия в свои силы и упадка духа — и все находили у него поддержку и сочувствие. Жизнелюбие было отличительной чертой его природы. Оно же определяет весь строй коровинского творчества.

Смотрите ли вы на красивые розы в одном из его натюрмортов, вы ощущаете, с каким радостным вдохновением они написаны. Вдохновение художника живет в цвете, живет в мазке кисти, оно передается вам, заставляет снять ваши глаза, быстрее течь вашу кровь, и соприкоснувшись с тайной этого подлинного искусства, вы уходите, окрыленный и обновленный, точно получили бесценный дар. Смотрите ли вы на жемчужно-пещельных рыбок с коралловыми глазками в бирюзовом сиянии воды, вы чувствуете, что и этот натюрморт («мертвая натура») полон трепетной жизни! Или пейзаж с какими-то покосившимися сарайчиками, с сереньким печальным небом, со снегом, лежащим

пластами,— в нем и таинственность зимней ночи и вся тоска заунывных русских песен!

Коровин поражает разнообразием виденья и ощущения жизни. Его этюды парижских бульваров, кафе и улиц так живописны, так артистично написаны, что не уступают работам лучших французских мастеров — Альфреда Сислея, Камилла Писсарро, Клода Моне.

А северные работы — «Северное сияние. Гаммерфест», «Ручей св. Трифона в Печенге» и другие — исполнены глубокой лирики и написаны совсем в других тонах, чем французские.

Живопись Коровина обладает очарованием чисто музыкального свойства. Его картины — это романсы, элегии, гимны, воспевающие красоту окружающей нас природы.

В 1914 году я со своим мужем Георгием Ивановичем Головым жила несколько месяцев у Коровина в Крыму, в Гурзуфе, на его даче «Саламбо», которая в настоящее время является Домом творчества Союза художников.

Здесь я имела возможность убедиться в том, как неверно многие судили о нем, утверждая, что он работает мало, наспех, отдает большую часть своего времени развлечениям.

Это неправда. Коровин штудировал природу упорно, с любовью. Утром, вставая раньше всех, в пять-шесть часов, уходил на этюд. Часов в одиннадцать—двенадцать он присоединялся к нашему завтраку, который

обыкновенно готовился в столовой, занимавшей просторную застекленную веранду.

Дома в Крыму, большие и маленькие, строились главным образом из местного белого аккерманского камня. Коровин так же построил и свой дом, но внутри стены почти всех комнат были отделаны светлым деревом, привезенным откуда-то издалека и стоившим очень дорого. В мастерской Константина Алексеевича стояла старинная темно-красная мебель и стены были отделаны коричневым деревом. На балконе мастерской Коровиным написано несколько известных этюдов — «Балкон в Крыму» (1910), «На террасе» (1910), «Вечер. Интерьер» (1911) и другие.

В огромные окна столовой лился голубой свет неба и моря, стол искрился красивой посудой, серебром, стояли вазы с фруктами и цветами, все переливалось и сверкало «коровинскими» тонами. К завтраку приходили художники, артисты, писатели, гостившие в «Саламбо», было весело и оживленно. Здесь я часто встречала француза Юлия Вюрта, приехавшего из Парижа и подолгу жившего в России. Он был большим поклонником живописи Коровина и покупал у него много работ. Я не раз слышала, как Константин Алексеевич говорил, указывая на какой-либо новый этюд: «Его надо показать Вюрту!»

Вскоре после завтрака Коровин уходил писать дневной этюд. Один из них я очень хорошо помню. Визу, в саду, был поставлен стол, на нем сверкающий

в солнечных лучах натюрморт — фрукты, ягоды, серебро, а за столом две или три женские фигуры в белом на фоне неба, моря и гор.

Вечером писался третий этюд. Вечерние улочки, духаны и лавочки с огнями и темными фигурами, все это прельщало художника и увлекало своими богатыми тонами, сочетанием ночной темноты и огней. И так, пока жил он в Гурзуфе, проходил почти каждый день. Иногда ездили ночью кататься на лодке с подсветами и любовались таинственно освещенной глубиной морского дна.

Коровин любил в Крыму раннюю весну, когда все распускалось и расцветало, в горах еще лежал снег, а в долинах, на фоне сине-фиолетовых теней стояли бело-розовые деревья цветущего миндаля, персиков и в лучах яркого солнца радостно сияла молодая зелень листвы. С наступлением жаркого лета он обычно уезжал на север, в деревню Охотино Ярославской губернии, которую он любил не менее Крыма.

Здесь Коровин становился иным. Интуитивно он чувствовал, что это совсем другой мир — и сам менялся. В Охотине он носил темные охотничьи костюмы и как бы соединялся, сливался с окружающими темными молчаливыми елочками и соснами.

На дворе около дома лежали сажени березовых дров, серебристо светящихся в сумерках. Вдалеке голубела маленькая речка Нерль, просвечивая сквозь коричневые стволы ольхи и белые березы. Здесь жила

была тиха и молчалива, краски скупы и сдержанны. Но благодаря волшебной кисти Коровина как оживали в его этюдах и эта поленица березовых дров, и так красиво стоящая рядом с ней фигура в красном платке. Оживали громадные замшелые старые ветлы, раскинувшие свои корявые ветки и бросающие на землю богатые умбристо-коричневые тени. Нет, вы ни за что не согласились бы признать, что эта красота уступает крымской.

Из Гурзуфа в Охотино приезжала и Анна Яковлевна, жена Коровина, вместе с их сыном Алексеем, которого Коровин безгранично любил. В известной картине художника «Фонарики» девушка писалась с Анны Яковлевны. Я видела и другой портрет с нее, выполненный, вероятно, в восьмидесятых годах. Он был каким-то совсем особым по цвету: серовато-голубая гамма лица, окруженного черно-синими волосами, переходила в серо-коричневые тона костюма. По цвету этот портрет напоминал театральные эскизы Коровина к «Демону». Портрет был не особенно велик, примерно сорок на шестьдесят сантиметров. Видела я его в квартире Коровиных у Красных ворот уже после их отъезда за границу, приблизительно в 1922—1923 годах.

В Охотине было довольно большое хозяйство. Анна Яковлевна, однако, его почти не касалась: «знаменитая» повариха Люция управляла им на широкую ногу. С Люцией жила ее дочь Женя и маленький черненький таксик, которого она очень любила и которому

готовила кушанье раньше и лучше, чем для всех остальных.

По двору разгуливало множество гусей, красивых петухов, кур, хохлаток и белянок, но Коровин строго запрещал их резать, и в случае нарушения этого запрета поднимал большой скандал.

Недалеко от Охотина, ближе к станции Итларь, жил Федор Иванович Шаляпин на даче, когда-то купленной у Коровина. При покупке ее между друзьями возникли распри и до смешного упорные торги о цене. Дача была двухэтажная, большая, украшенная снаружи деревянной резьбой.

Дом в Охотине, где жил Коровин с семьей, выглядел меньше и проще — одноэтажный, хотя и вместительный. В нем имелись просторная мастерская и большой застекленный балкон, на котором Константин Алексеевич написал многие свои этюды — «Терраса» (1915), «Женский портрет» (1916) и другие.

Когда Коровин жил в Охотине, Шаляпин часто навещал его. Из Москвы приезжал Валентин Александрович Серов, многие другие художники, знакомые и приятели Коровина и Шаляпина. Постоянно гостили и художники-декораторы Большого театра — Николай Александрович Клодт, Георгий Иванович Голов, Сергей Филиппович Николаев, Михаил Владимирович Кожин, племянник известного антрепренера Лентовского. Часто все уезжали на мельницу ловить рыбу. Много веселья, оживления, смеха бывало во время

этих путешествий. Молчаливый и сумрачный на вид Валентин Александрович Серов разыгрывал мнительного Коровина, страшно боявшегося всяких болезней. Серов очень остроумно внушал ему, что он чем-то болен. Вскоре Коровин серьезно убеждался в том, что в самом деле опасно заболел. Оканчивалось все шутками и дружным смехом слушателей.

Ночами, когда пахло полынью, преющими осенними листьями, слышалось стрекотанье кузнечиков, так хорошо сиделось около горящего костра, на котором варилась в котелке уха из пойманной рыбы, так душевно велись бесконечные разговоры на различные темы искусства и жизни. Здесь высказывались иногда самые сокровенные мысли, самые заветные тайны. И этот костер, и эта прекрасная ночь давали художникам покой и силы для новых работ.

Таким я вспоминаю Коровина среди его друзей, среди природы.



Особенно часто мне приходилось встречаться с Константином Алексеевичем в декорационной мастерской Большого театра, куда, как уже говорилось, я поступила, уйдя от Мамонтова.

В Большой театр Коровин пришел в 1899 году³ по приглашению Владимира Аркадьевича Теляковского,

пезадолго до того назначенного управляющим московской конторой императорских театров.

В основу театрального оформления Коровин положил свою великолепную живопись. Это явилось полной противоположностью тому господству олеографических, сухих «увражных» декораций, которое было характерно для императорской сцены.

В декорациях Коровина пейзаж, архитектура — все эти леса, парки, старинные гридницы, избы, фантастические дворцы — все, что представало на сцене, насыщалось необыкновенным богатством цвета и поражало свободной живописной трактовкой формы.

Появление на сцене этой новой яркой живописи было многим непонятно и вначале не принималось за серьезное искусство. Немало важных чиновников и артистов смотрели с негодованием и возмущением на необычные декорации. Сколько клеветы, сколько насмешек и нападок было обрушено ими на коровинское искусство!

Отлично знавший свое дело главный машинист сцены Большого театра Карл Федорович Вальц, в молодости довольно долго учившийся театрально-декорационному искусству в Германии, во всеулышание заявлял: «Как можно в императорских театрах допускать такую мазню!» Вальц был превосходным машинистом, создавшим изумительные пожары, потрясающие кораблекрушения (например, в балете А. Адана «Корсар»⁴), его недаром называли «магом и волшебником»

сцены. Но в то же время он мнил себя понимающим художником-постановщиком и, будучи воспитанником и поклонником условной старой немецкой школы, более чем критически относился к живописи Коровина. Константин Алексеевич, считаясь с большими техническими знаниями Вальца, шел на уступки и иногда поручал ему самостоятельно оформлять спектакли. Я вспоминаю, например, что в опере Рихарда Вагнера «Тангейзер»⁵ Вальц, изображая на сцене «Грот Венеры», заполнил его сплошь красными и белыми бумажными (!) розами.

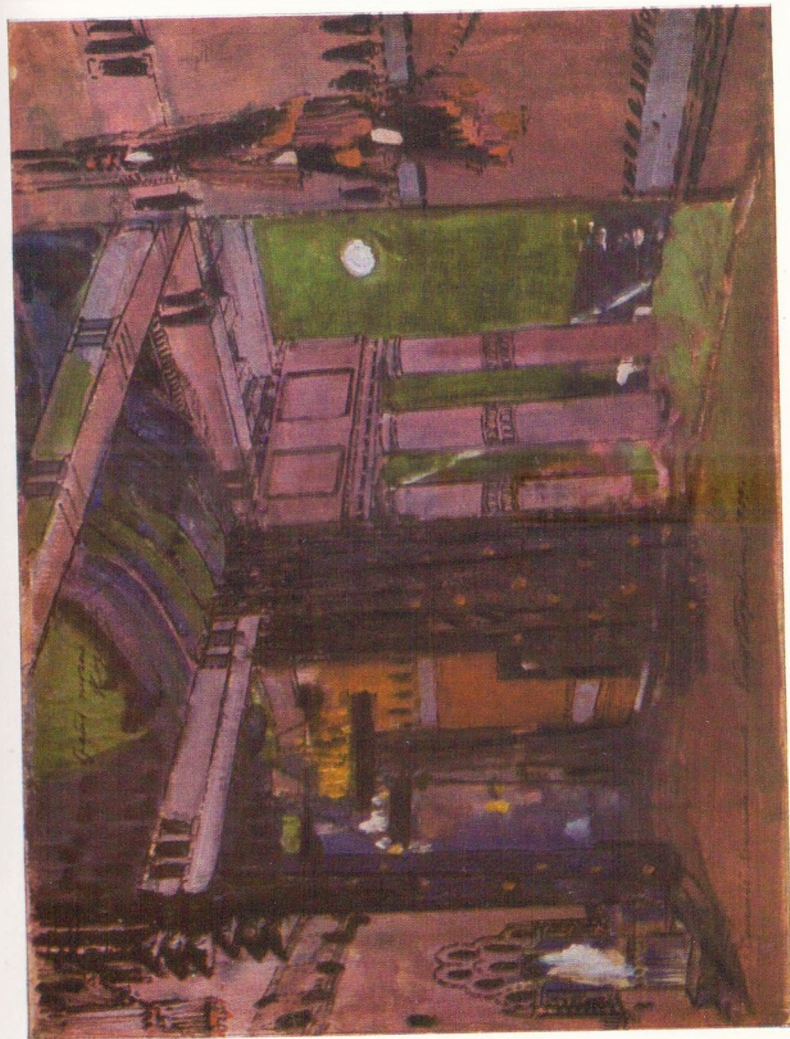
Нужно было иметь большой талант, силы и дипломатические способности, чтобы противостоять этим нападкам, насмешкам, склокам и, победив все препятствия, утвердить в театре свое понимание задач сценического оформления. Блестящий период развития русского театрально-декорационного искусства начала двадцатого столетия неразрывно связан с именем Константина Коровина. Постановки с его декорациями явились событиями в русской художественной жизни и способствовали триумфальному шествию нашего театра за рубежом.

С приходом Коровина декорационная мастерская Большого театра стала творческой лабораторией, где под руководством выдающегося мастера сложился интересный коллектив художников-исполнителей. Среди них были такие декораторы, как Георгий Иванович Голов, Николай Александрович Клодт, Овчинников, Внуков.

Коровин писал свои эскизы для театральных декораций на холстах, натянутых на подрамники или наклеенных на толстый картон, небольшого размера, приблизительно сорок пять на пятьдесят, тридцать пять на сорок сантиметров. В большинстве случаев писал Коровин клеевой краской, гуашью, темперой и очень редко — маслом, так как считал, что лучше, если эскиз выполнен в том же материале, что и будущие декорации.

Эскиз, несомненно продуманный им раньше и уже живший в его представлении, Коровин писал быстро, сразу, почти без поправок. Именно так им были написаны его замечательные эскизы к «Коньку-Горбунку», «Золотому петушку», «Князю Игорю», «Руслану и Людмиле», «Сказке о царе Салтане»⁶ и многим другим постановкам.

Передавая эскиз художнику-декоратору, которому предстояло его выполнить в натуре, Коровин очень часто дополнял этот эскиз устными объяснениями. Он красочно пояснял возникшие у него мысли, живописные образы, желая пробудить этим собственную фантазию исполнителя, его собственные искания. Тот должен был понять задание в главном, а детали решать самостоятельно. То, что лишь в общих чертах намечалось Коровиным в эскизе, надо было разработать подробно, найти тон пейзажа, сделать рисунок в натуральную величину, правильно построить архитектуру соответствующего стиля.



К. А. Коровин. «Саламба». 1910. Комната Саламбо.



К. А. Коровин. «Сказка о царе Салтане». 1913. Тмутаракань.
Ткачиха и повариха.

Коровин никогда не спрашивал с художников-исполнителей точной, механической передачи эскиза. Поэтому, например, Овчинников, талантливый художник, работавший с Коровиным в начале 1900-х годов, писал совсем иначе, чем Внуков — другой его помощник. У Овчинникова была своя гамма, несколько отличная от коровинской, — очень светлая, палево-белая с серо-коричневыми тенями. Но Коровин не заставлял Овчинникова изменять эту гамму, а, наоборот, когда это было красиво, он поощрял то особое, что в ней заключалось. И Овчинников очень хорошо выполнил ряд декораций, например, для «Золотого петушка».

Николай Александрович Клодт был лучшим пейзажистом в мастерской Большого театра. В постановках, декорации к которым делал Коровин, Клодт написал большинство пейзажных занавесей и кулис. Он так великолепно знал лес, что по памяти умел передать особенности различных пород деревьев. Писал он деревья очень красиво и так прекрасно рисовал, что сучки и ветви, казалось, вытягивались не только в стороны, но и вперед, на зрителя. Это сделать весьма нелегко, для этого надо быть превосходным рисовальщиком.

Костюмы по эскизам Коровина выполнялись художниками Василием Васильевичем и Марией Владимировной Дьячковыми⁷. До революции в Большом театре почти вся громадная и сложная работа по раскраске костюмов проходила через руки этих двух талантливых людей. Они сами красили материи,

находили оригинальные фактуры, изобретали имитации драгоценностей. Костюмы для «Князя Игоря» и «Сказки о царе Салтане» шились из простого полотна и ряднины, но в какие прекрасные тона, разнообразные богатыми оттенками, они были окрашены! В какую цветовую гармонию сливались все элементы, и в то же время как умели художники выделить, заставить «играть» в этих розовато-лиловых и серовато-коричневых одеждах «вкраплины» из стекла, бус и старого жемчуга. Как умело использовались в украшении одежды пуговицы и позументы.

Так была поставлена работа в декорационных мастерских Большого и Малого театров, руководимых Коровиным. Несколько иначе обстояло дело в Петербурге в мастерской Александра Яковлевича Головина.

Головин, в начале своей театральной деятельности работавший вместе с Коровиным в Москве, затем переехал в Петербург и возглавил декорационную часть Александринского и Мариинского театров. Это был большой художник, создавший мировые шедевры сценической живописи. По воспоминаниям его помощников Михаила Павловича Зандина и Бориса Алексеевича Альмедингена, условия их работы, способы и методы ее выполнения были иные, чем в мастерской Коровина. Головин считал, что автор эскиза декораций должен сам непосредственно вести наблюдение за его исполнением, вникать во все: указывать и показывать с кистью в руках, требуя от помощников тщательней-

шей проработки эскиза и воспроизведения его во всех деталях. Свободное отношение Коровина к своим эскизам, возможность изменения тона и отдельных подробностей, которые допускались его помощниками, с точки зрения Головина, были неприемлемы.

Помощники Коровина получали деньги за свою работу иногда не в конторе Большого театра, а у самого Коровина. Он брал, как тогда говорилось, «подряд» на оформление всей оперы или балета. Деньги для расплаты с исполнителями у Коровина бывали далеко не всегда, и это, естественно, порождало неудовольствия.

Производя расчеты, Константин Алексеевич имел обыкновение вести с окружающими разговоры о жизни и искусстве. Его слова и мысли были всегда настолько интересны, так захватывали слушателей, что они забывали все свои неприятности. Коровин умел внушать человеку веру в себя. Он перечислял ваши достоинства, ваши способности, которых у вас, может быть, вовсе и не было, но его слова поднимали настроение, давали радость и уверенность в своих силах. Это был необычайный дар, и под его обаяние попадали одинаково как мужчины, так и женщины.

Константин Алексеевич старался развивать, поднимать художественную культуру своих помощников, пробуждал в них любовь к искусству, понимание его. Раскрывал перед ними смысл и красоту литературных произведений, сюжеты которых легли в основу музыки

той или иной оперы, того или иного балета. Много говорил о природе, указывая на изменения в красках и тонах пейзажа в зависимости от освещения, положения облаков, времени дня. Он говорил: «Хороший рисовальщик или живописец должен всматриваться в жизнь природы и везде, в самых разнообразных ее проявлениях находить интересное».

Коровин был блестящим, остроумнейшим собеседником, умел так говорить, рисовать такие образы, что они навсегда сохранялись в памяти.

Приходя в декорационную мастерскую, Константин Алексеевич иногда сам брал кисть и опытной рукой писал вместе с исполнителями отдельные наиболее трудные места на завесах. Таким образом, имелась возможность наглядно воспринимать его манеру письма, его технику. Художники-исполнители учились глубоко разбирать коровинские эскизы, вникать в его особый колорит, ценить выразительность его композиции, чувствовать красоту смелых мазков и сразу положенных тонов.

Вся блистательная работа Коровина была основана на изумительном понимании, видении, чувстве тона и цвета. Какие чудеса творил он с обыкновенным серым цветом, который у него играл и переливался то жемчугом, то серебром! А это всего-навсего были белила с умброй. Из этой умбры или из охры Коровин извлекал необычайнейшей красоты живописные эффекты. Вспомним его «Демона»⁸. Ущелье, аул, горы —

все написано почти одним тоном, но как светятся краски, как легки тени, лежащие на уступах гор, какой прозрачный воздух окутывает всю картину! А «Сказка о царе Салтане»? Опять те же приемы, та же магия умбры, охры и белил. Стоят умбристо-серые, умбристо-коричневые домики с зеленоватыми крышами, рассыпанные как драгоценные камни на теплом охристом берегу. На фоне этих житейски простых изб и строений разбежался хоровод девушек в серебристых сарафанах и розовых кокошниках. Рассыпаны белила, оранжево-красная ярь и пурпур, бирюзовые, синие, малиновые тона одежд. А вверху, за заборами, выплывает заря-заряница. Вы даже не понимаете, откуда возникает это ощущение, но что-то властно берет вас за душу, восторг сжимает сердце, где-то внутри закипают слезы. Что же это? Это искусство, которое является редко. Но когда оно приходит, оно заставляет трепетать все ваше существо. Таково было искусство Коровина.

И как бережно к нему относились исполнители! С какой тщательностью все готовилось для работы — полотно, грунт, краски. Все ожидало прихода творцов, которые оживят мертвое полотно, зажгут его огнем своей души, создадут на нем богатейший мир чувств, поэзии, незабываемых образов и раскроют его перед зрителем.

Так постепенно в мастерской Большого театра благодаря Коровину создалась подлинно творческая обста-

новка, рождалось общее понимание задач сценического оформления, приобретались технические знания. В эти годы трудом людей, преданных своему делу, любящих его, вырабатывался высокий уровень театрально-декорационного искусства, отличавший постановки московских театров.

Зритель, придя в театр, не видит эскиза декораций и даже ничего не знает о нем. Зритель видит только декорации на сцене во время спектакля. Но декорации, воспроизводящие эскиз, могут быть выполнены различно. Они не могут быть абсолютно точно скопированы с эскиза хотя бы потому, что в эскизе все решено плоскостно и однопланно, а декорации на сцене объемны и многоплановы. Кроме того, художник-исполнитель, переводя эскиз на громадные занавесы, должен увеличить все пропорции во много раз. При этом увеличении отношения цвета и форм меняются. И вот здесь-то огромное значение имеют знания и одаренность исполнителя. Он может верно передать и выявить образное содержание и красоту эскиза, а может сделать декорацию тускло, вяло, неинтересно. Нередко прекрасный эскиз, воплощенный на сцене слабым художником, будет лишь плохой копией, искажающей его.

Для того чтобы зритель увидел замысел Коровина в равноценной по качеству подаче на сцене, нужны были художники обладавшие подлинным мастерством, высокой профессиональной техникой. Чтобы вдохно-

венно воплотить на сцене всю красоту, богатство, напряженность коровинской живописи, требовалось большое дарование.

Этими способностями в полной мере был наделен Георгий Иванович Голов, проработавший с Коровиным около двенадцати лет и выполнивший десятки декораций к его постановкам во многих театрах Москвы и Петербурга.