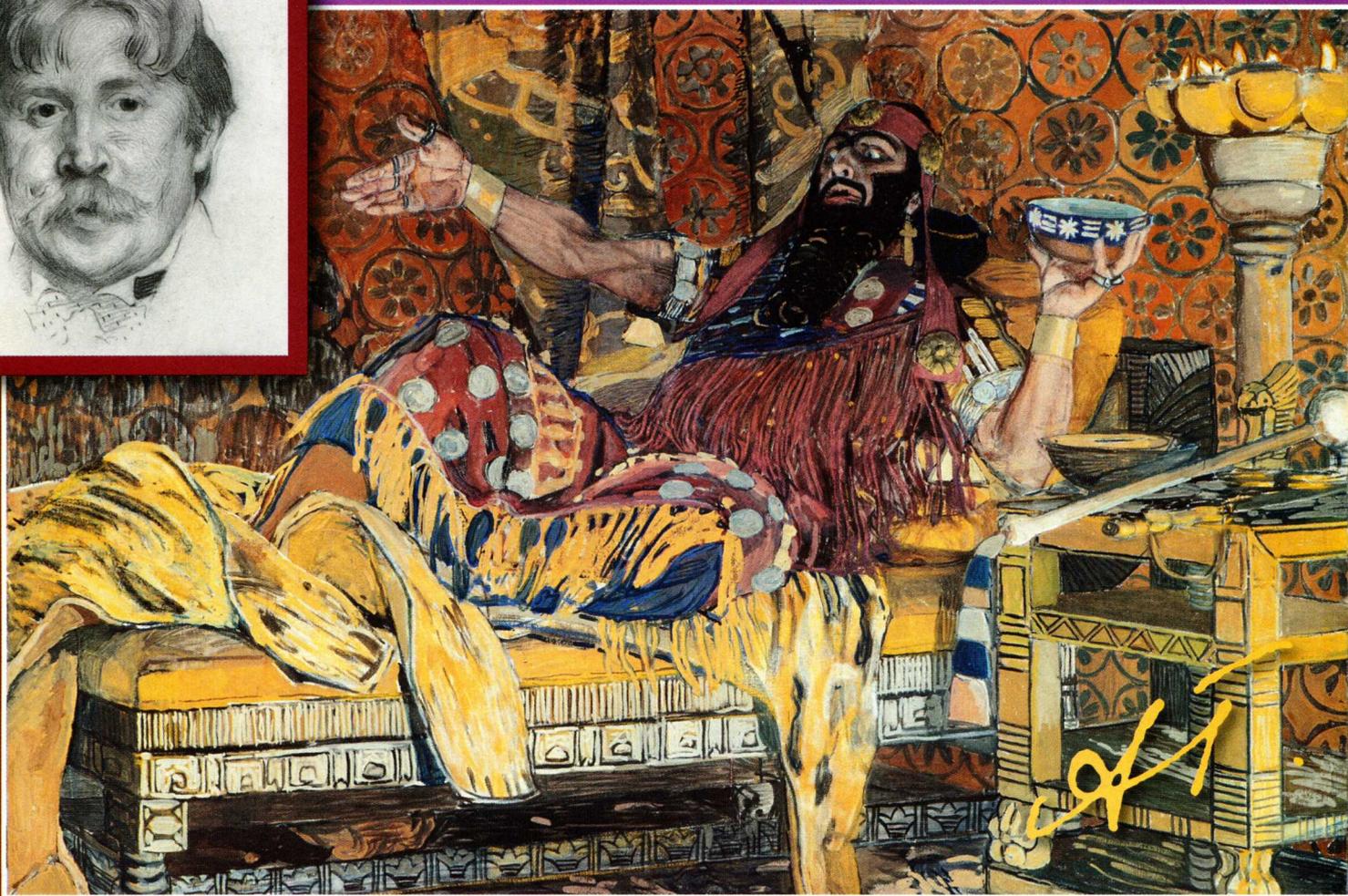
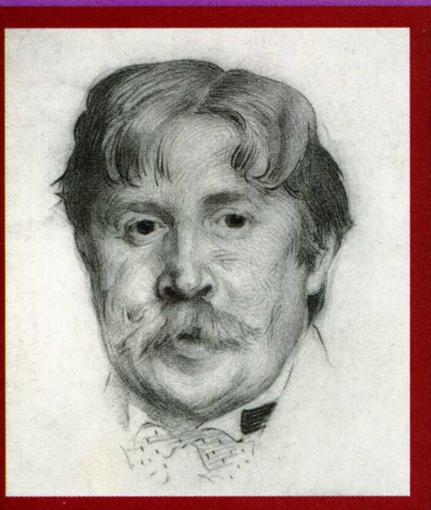


50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

ГОЛОВИН

23



«Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна» — в деталях

Головин появился на свет в священнической семье

Художника называли «гением театральной декорации»

Он оформлял спектакли Мейерхольда и Станиславского

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №23, 2011

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,
д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор: Николаос Скилакис
Главный редактор: Анастасия Жаркова
Финансовый директор: Наталия Василенко
Коммерческий директор: Александр Якутов
Менеджер по маркетингу: Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в России:

8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для
обратной связи (телефон или e-mail).

Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблшинг», Украина
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Сакаганского,
д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в Украине:

8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Україна, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостіні»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:

ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,

тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,
а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО».

«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КТП «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить
рекомендуемую цену выпуска.
Издатель оставляет за собой право изменять
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 390 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2011

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 09.02.2011

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха

3

Знаменитые работы

6

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА Н. К. РЕРИХА (1907)

ИСПАНКА В ЧЕРНОЙ ШАЛИ (1908)

ПЕЙЗАЖ. ПАВЛОВСК (1910)

НАТЮРМОРТ. ФАРФОР И ЦВЕТЫ (1915)

Шедевр

14

ПОРТРЕТ Ф. И. ШАЛЯПИНА В РОЛИ ОЛОФЕРНА
В ОПЕРЕ А. Н. СЕРОВА «ЮДИФЬ» (1908)

Стиль и техника

20

Картинная галерея

26

НАТЮРМОРТ. ФЛОКСЫ (1911)

ДЕВОЧКА И ФАРФОР (ФРОСЯ) (1916)

ХРАМ ЭРОСА

Музеи мира

30

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) А. Головин. Портрет Ф. И. Шалыпина в роли Олоферна в опере А. Н. Серова «Юдифь». Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) © А. Бакст. Портрет Александра Яковлевича Головина. 1908. Бумага, карандаш итальянский. 31,6x22. Р-13526. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011; 3: (центр) А. Головин. Автопортрет. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) А. Головин. Портрет М. К. Головиной, жены художника. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 4: (верх) В. Поленов. Заросший пруд. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) А. Головин. Веч на Псковской площади. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 5: (верх) А. Головин. Групповой портрет служащих петербургских Императорских театров (А. Б. Сальников, А. В. Калинов, В. Д. Шеголев). Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Н. Андреев. Портрет К. С. Станиславского. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 6/7: А. Головин. Портрет художника Н. К. Рериха. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/9: А. Головин. Испанка в черной шали. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 10/11: А. Головин. Пейзаж. Павловск. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: А. Головин. Натюрморт. Фарфор и цветы. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 14: (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) В. Серов. Портрет Федора Шалыпина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 15: (все) Bridgeman/Fotobank.ru; 16/17 и 19: А. Головин. Портрет Ф. И. Шалыпина в роли Олоферна в опере А. Н. Серова «Юдифь». Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: (лев) А. Головин. Березки. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (прав) А. Головин. Болотная заросль. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 21: Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва; 22: (верх) А. Головин. Портрет балерины Е. А. Смирновой. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) А. Головин. Портрет М. В. Воейковой. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 23: (все) Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва; 24: А. Головин. Умбрийская долина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 25: (все) Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва; 26: А. Головин. Натюрморт. Флоксы. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: А. Головин. Девочка и фарфор (Фрося). Государственная Третьяковская галерея, Москва; 28/29: Bridgeman/Fotobank.ru; 30: (центр) © Ф. Асеев, (низ) Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва; 31: (верх, прав и низ) Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва, (верх, лев) Bridgeman/Fotobank.ru.

В театре «серебряного века»

В ранней молодости Головин думал об архитектуре, потом предполагал быть «чистым» живописцем, а стал выдающимся деятелем театра «серебряного века», щедрого на эксперименты и полного предчувствия грядущих катастроф.

Александр Головин родился 17 февраля (1 марта по новому стилю) 1863 года в семье священника. Произошло это важное для русской культуры событие в Москве, на Плющихе. Спустя три года мальчик вместе с семьей переехал в Петровское-Разумовское. Ныне это самая что ни на есть Москва, тогда же поселок был типичнейшим Подмосковьем. Переезд состоялся после того, как отца будущего художника, Якова Даниловича Головина, назначили профессором богословия (и заодно — настоятелем местного храма, бывшей домово́й церкви графов Разумовских) в только что основанную Петровскую земледельческую и лесную академию (сегодня это всем известная «Тимирязевка»).

Как вспоминал сам Головин, художественные наклонности в нем первым заметил организатор и первый директор академии Н. И. Железнов, выдающийся русский ботаник и агроном. Не без помощи академических профессоров мальчика удалось определить в самые престижные учебные заведения Москвы. Сначала он учился в Катковском лицее, славившемся своей «классической» программой и прицелом на воспитание будущих «государственников». После смерти отца, случившейся в 1878 году, Александр перевелся в не менее знаменитую Поливановскую гимназию, из стен которой, к слову, вышли поэты В. Брюсов, Андрей Белый, М. Волошин, шахматист А. Алехин и др. Отметим, что в гимназии Поливанова существовал настоящий культ Шекспира; истоки головинской влюбленности в театр следует искать именно там. По собственному признанию художника, у него уже тогда «поджилки тряслись, когда взвивался занавес».



Головин любил писать автопортреты. Этот автопортрет создан им в 1912 году, в самую «триумфальную» пору его жизни.

В 1881 году Головин поступил на архитектурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). Вскоре он понял, что ошибся со «специализацией», и перевелся на живописное отделение. Но его «роман» с архитектурой на этом не закончился; она косвенно отозвалась в художественном мире Головина — декоративная «архитектурность» большинства его театральных и живописных работ очевидна. Тогдашнее МУЖВЗ блистало как своими профессорами, так и студентами; последние готовились сказать свое слово в русской живописи. В свою бытность в училище Головин познакомился с Левитаном, Коровиным, Архиповым, Остроуховым, Нестеровым. Коровин свел его с Врубелем. Сближало молодых художников общее участие в поленовских «рисовальных и акварельных» вечерах, где и знаменитые, и пока



На этом этюде Головина, датированном 1898—99 годами, изображена его жена, Мария Константиновна. В 1934 году это удостоверяла дочь Головина, Е. Головина-Ратко, сделав соответствующую надпись на обороте.

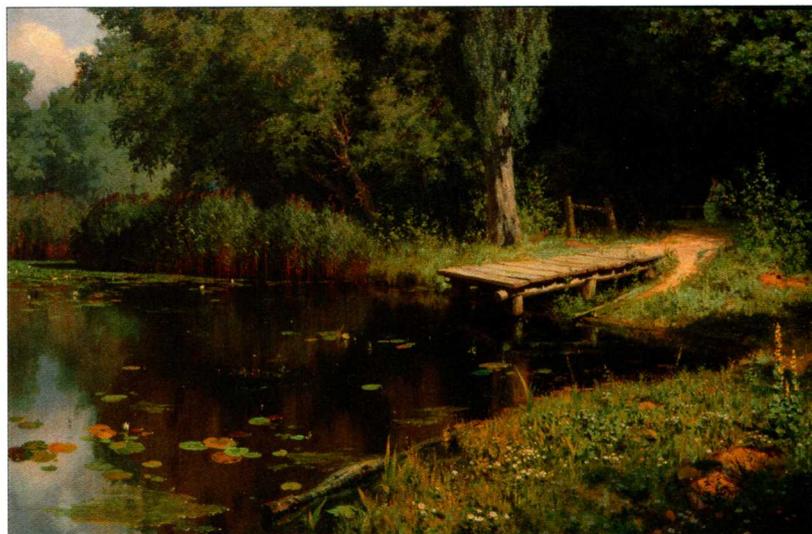
«Заросший пруд» (1879) — пейзажный шедевр В. Поленова, учителя нашего героя. Поленов ввел его в Абрамцевский кружок; с его легкой руки и по его рекомендации Головин стал работать в театре.

бездельные на равных упражнялись в «быстром» рисунке. Вообще, чуткий ко всему новому В. Д. Поленов, у которого Головин учился, был для молодых не только профессором, но также воспитателем и духовным отцом. Особенно важной для Головина стала возникшая дружба с Е. Д. Поленовой, сестрой учителя, которая сыграла громадную роль в судьбе нашего героя. По сути, она открыла и развила в нем грани его дарования, обусловившие то место, что занял Головин в русской культуре начала XX века.

«Малый ужасно обеднел, — писала Поленова о Головине в 1890 году, — и тяготится этим». Действительно, после смерти матери, последовавшей в 1884 году, молодой человек остался без средств к существованию. Первые годы после окончания Училища ему приходилось работать подмастерьем у декоратора А. Томашки; расписывал он, кроме этого, на заказ цветы на атласе для ширмовых панно и вообще не чурался никакой «грязной» работы. Ушли в прошлое рисовка и своеобразное «пижонство», из-за которых знавшие молодого Головина называли его «франтиком» (Поленов), «фатишкой» (Поленова) и пр. Впрочем, привычку красиво и стильно одеваться Головин сохранил на всю жизнь.

В 1889 году он — вместе со всей поленовской «когортой» — съездил в Париж на Всемирную выставку. Новейшая французская живопись поразила его. Некоторое время Головин занимался в парижской мастерской Коларосси, где понял, что «в своих прежних работах делал не то, что следовало делать». Вернувшись в Россию, он попытался делать «то». В поленовском кружке многие тогда стремились делать «то». Вскоре первую головинскую пастель приобрел П. М. Третьяков.

В сентябре 1897 года Головин женился на Марии Константиновне Котовой. Она родила художнику троих пре-

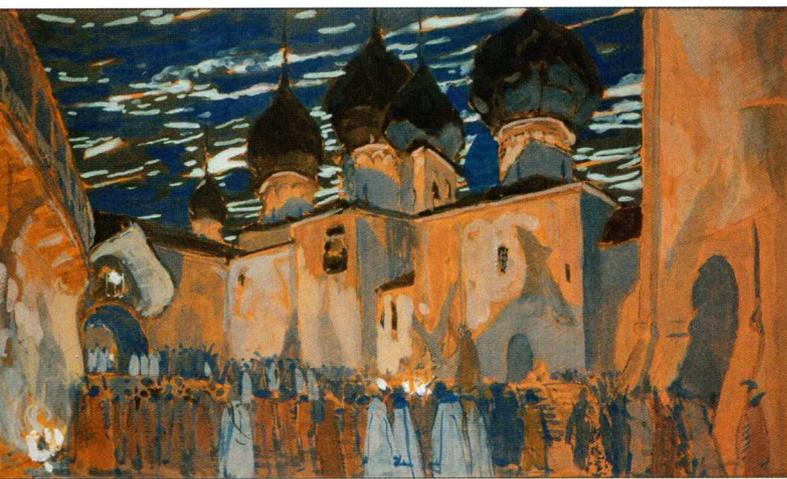


красных детей (дочерей Елену и Марию и сына Александра), но сам брак не был долгим — он, в конце концов, распался. Головин по-настоящему страдал. Страдания усугублялись потерей ближайшего друга и советчика — в ноябре 1898 года умерла Е. Д. Поленова.

Спасла художника театральная работа, в которую он с головой окунулся. В 1898 году Московскую контору Императорских театров возглавил В. Теляковский, бывший полковник-конногвардеец, выпускник Академии Генштаба, при этом очень чуткий к запросам современного искусства. Он принялся энергично реформировать всю систему подготовки спектаклей на казенной сцене. Первым делом Теляковский пригласил работать в Большой театр в качестве оформителей «настоящих» художников Коровина и Головина. Головин сильно сомневался в своих силах, но первый опыт (опера А. Корещенко «Ледяной дом») оказался удачен, и дело пошло.

В мае 1901 года Теляковский стал директором Императорских театров. В Петербург вместе с ним переехал и Головин. С тех пор и до 1917 года бывший конногвардеец и поповский сын работали рука об руку. Не все и не всегда между ними было гладко, но, тем не менее, перед принятием решений Теляковский всегда советовался с Головиным; вместе они ежегодно и ездили за границу (до 1912 года). Нарекания же директора вызывала медленность головинской работы, вызванная «самоедством» мастера, который время от времени терял веру в себя.

В эти годы Головин находился в самой гуще петербургской культурной жизни. Он был близок к кругу «Мира искусства», хотя определенные разногласия существовали,



«Вечер в Псковском кремле. Лунная ночь» (1901), головинский эскиз декорации к опере Н. Римского-Корсакова «Псковитянка». По замечанию современника, декорации к этому спектаклю «поражали правдивостью».



«Групповой портрет служащих петербургских Императорских театров (А. Б. Сальников, Л. В. Калинов, В. Д. Щеголев)» (1906) кисти Головина. Эти люди помогли Головину в его восхождении к славе лучшего театрального художника.

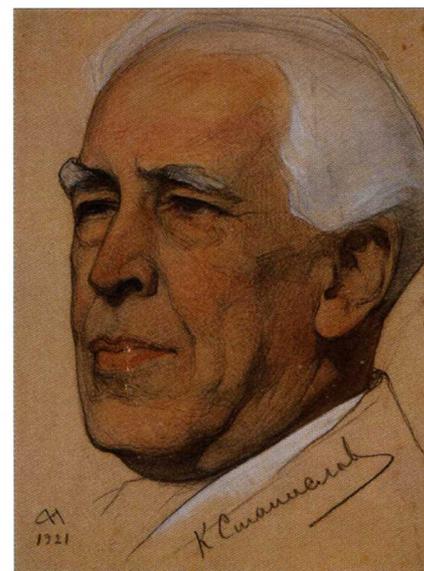
и лидеры объединения Бенуа и Добужинский не однажды устно и в печати «покусывали» своего коллегу. Целую эпоху петербургского бытия Головина составила его совместная работа с Мейерхольдом. Мейерхольд, к тому времени уже успевший поиграть в Художественном театре, пытался реализовать свои новаторские идеи в театре Веры Комиссаржевской. Но во взглядах на режиссуру они не сошлись, и Мейерхольд в 1907 году оказался «на улице». Вот тут-то ему и помог Головин, энергично рекомендовавший режиссера Теляковскому. Тот взял его на работу. На протяжении следующих десяти лет Головин и Мейерхольд творили вместе, став близкими друзьями и в частной жизни. «Орфей и Эвридика» Глюка и «Маскарад» Лермонтова — самые «громкие» плоды этого сотрудничества.

В 1912 году Головин стал действительным членом Академии художеств. В это же время у него обнаружили первые признаки серьезной сердечной болезни, и врачи посоветовали художнику покинуть столицу. С 1913 года и до самой смерти Головин жил в Царском Селе (в 1918 году пушкинскую духовную родину переименовали в Детское Село — в 1937 году оно, в свою очередь, превратилось в город Пушкин).

Эпоха, созвучная творчеству и мироощущению нашего героя, кончилась в 1917 году. Рухнула старая Россия, а

вместе с ней — и изысканная культура «серебряного века». В театре воцарилась машинерия, заговорили об упрощенном «искусстве для народа». После 1925 года Головин практически не выезжал из бывшего Царского. Но перед этим у него состоялась знаменательная встреча в Одессе со Станиславским. Результатом этого стала совместная работа над «Женитьбой Фигаро» Бомарше. В апреле 1927 года в Художественном театре с оглушительным успехом прошла премьера спектакля. Приехать в Москву на премьеру художник не смог — у него сильно отекали ноги, и медики предписали ему постельный режим. Эта премьера была последним триумфом Головина.

В последние три года жизни мастеру, отлученному от активной жизни, все время снились декорации. Он чувствовал себя забытым и мучился этим. 17 апреля 1930 года Александр Головин скончался в Детском Селе.



«Портрет К. С. Станиславского», созданный в 1921 году Н. Андреевым. Именно Станиславский помог Головину в советские годы вновь почувствовать себя востребованным, заказав ему оформление спектакля по пьесе «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше.

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- | | |
|--|--|
| <p>1863 Родился 17 февраля (1 марта по новому стилю) в Москве, в семье священника Якова Головина.</p> <p>1872 Поступает в Катковский лицей.</p> <p>1878 Умирает отец.</p> <p>1879 Переводится в Поливановскую гимназию.</p> <p>1881 Поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Знакомится с К. Коровиным.</p> <p>1884 Умирает мать. Остается без средств к существованию.</p> <p>1889 Впервые едет в Париж, где проходит Всемирная выставка. Открывает для себя новейшую французскую живопись. Учится в парижской мастерской Коларосси.</p> <p>1893 Вступает в Московское товарищество художников.</p> <p>1897 Женится на Марии Константиновне Котовой.</p> | <p>1899 Участвует в «Международной выставке картин», организованной «Миром искусства».</p> <p>1900 Начинает работать в Большом театре.</p> <p>1901 Переезжает в Петербург. Становится членом Совета при Дирекции Императорских театров.</p> <p>1907 Начинает сотрудничать с В. Мейерхольдом.</p> <p>1910 В Париже в рамках «Русских сезонов» С. Дягилева с успехом проходит премьера балета И. Стравинского «Жар-птица», оформленного Головиным.</p> <p>1912 У художника обнаруживаются первые признаки серьезной болезни сердца. Становится академиком.</p> <p>1913 По совету врачей переезжает в Царское Село.</p> <p>1928 Получает звание народного артиста РСФСР.</p> <p>1930 Скончался 17 апреля в Детском Селе.</p> |
|--|--|

Портрет художника Н. К. Рериха

(1907)

104 x 104 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

С Рерихом Головин был хорошо знаком благодаря общему участию в делах объединения «Мир искусства». Это предполагало и близость художественных «установок», на которых в 1898 году объединились «мирискусники», — синтетическое искусство, своеобразный пассаизм, декоративность письма. С 1903 года объединение формально не существовало, влившись в «Союз русских художников». Внутренние разногласия привели к необходимости «реанимации» группы, что и произошло в 1910 году. Первым председателем возрожденного объединения тогда избрали именно Рериха. Но к тому времени у Головина и Рериха появилось уже ку-

да более существенное «общее дело» — с самого открытия «Русских сезонов» в Париже (то есть с 1909 года) оба художника активно оформляли дягилевские спектакли. То, что Головин взялся писать своего товарища в 1907 году, в общем-то, уже свидетельствует об их близости. В дальнейшем пути художников далеко разошлись. Но этот портрет остался памятником эпохе. Он типичен для головинских работ этого ряда. С. Маковский в 1913 году писал о фразе, услышанной им от нашего героя: «Я хочу, чтобы человек взял да и "ушел" из портрета!» Другими словами, чтобы он вышел на нем абсолютным своим двойником, причем живым.

Портрет «серебряного века»



Из всегдашних элементов головинского портрета здесь отсутствует лишь затейливый орнаментальный фон. Как бы клубящаяся глубина за спиной Рериха призвана подчеркнуть остроту его духовной жизни.



По костюму с первого взгляда узнается петербуржец. Строгость, «выверенность» и, если можно так выразиться, изысканная простота одежды отличала тогдашних представителей петербургской художественной элиты.



Многие отмечали магнетизм и «неотмирность» рериховского взгляда. Головину удалось «схватить» этот магнетизм, повлекший впоследствии Рериха в его «теософское» путешествие на Восток.



Портреты Головина, отличаясь внутренней динамикой, внешне статичны. Но сами застывшие жесты при этом являются психологическими характеристиками. Обратите внимание, как напряженно сжаты пальцы Рериха на этой вроде бы внеэмоциональной картине.



Испанка в черной шали

(1908)

97 x 69 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Работа в 1908 году над постановкой оперы Бизе «Кармен» в Мариинском театре увлекла Головина, так как он уже давно «болел» Испанией. Еще в 1902 году художник написал свою первую «испанку», положившую начало живописной серии. Впрочем, не вполне живописной. Придумывая костюмы к «Кармен», художник начал одевать в них реальных персонажей. Моделями ему служили работники театра — от балерин до театральных швей. Сами головинские костюмы настолько пришлись по душе публике, что для их показа устроили специальную выставку. Это была новость! А «испанки», увиденные как бы на театральной сцене, сложились в удивительный

цикл. И уже собственно «костюмное» в цикле отступило на второй план; одежда в этих работах была «разъяснительным» материалом, подчеркивающим особенности данного типажа. Хотя иногда акцент делался именно на одежде — в этом случае автор явно экспериментировал с цветом. Представленная здесь «Испанка в черной шали» — одна из лучших картин названного цикла. Подболевшая героиня просто просится в подруги цыганской «звезды» табачной фабрики и всей Севильи из оперы Бизе. Они — люди одного психологического склада, одного безудержного жизнелюбия, одной чувственной безоглядности.

Национальный тип

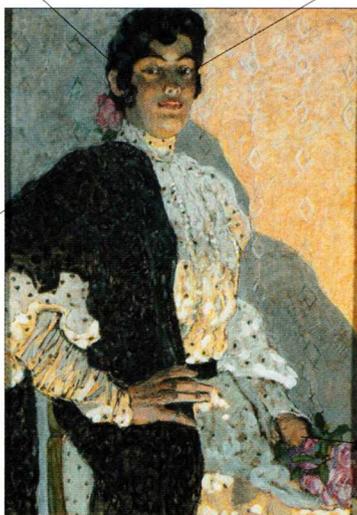
Вьющиеся черные локоны подчеркивают специфически удлинённый овал лица, характерный для испанок, и отвечает психологическому «рисунку» героини картины.



Черные очи испанки полны страсти и огня. Подведенные в уголках, они кажутся чуть раскосыми; линия этой «раскосости» повторяется в линии чуть улыбающихся губ. Это удвоение задает один из ритмических векторов работы.



Кружевная мантилья написана знатоком испанской одежды. Но и крупнейшим театральным художником — именно художник небрежным движением набрасывает ее на плечо цыганки. «Небрежность», «легкость» — тут ключевые слова.



В левой руке испанки — цветы. Это типичный для модернистского искусства прием соединения в одной картины «примет» разных жанров: в данном случае — портрета и натюрморта. Сами руки расположены так, что кажется — героиня вот-вот пустится в пляс.





Пейзаж. Павловск

(1910)

107 x 107 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

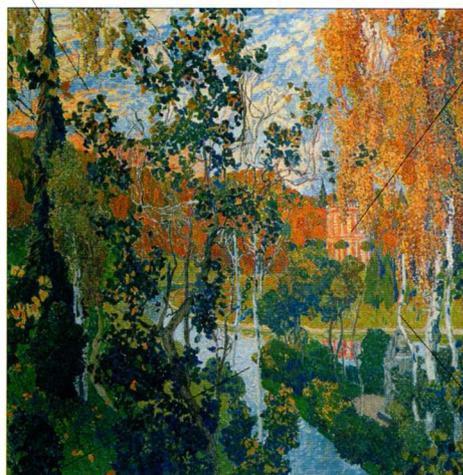
Долгое эхо XVIII века



Небо, написанное как бы отдельными пятнами краски, выглядит совершенно по-театральному. Важную роль в его изображении исполняет не «реалистичность», а цвет, «играющий в унисон» с настроением этого пейзажа.



Типично-классицистское здание представляет собой хронологический «значок», отсылающий зрителя в совершенно определенную эпоху. Это в работе единственное напоминание о человеке.



Слегка волнующаяся вода своим цветом зеркальна по отношению к небу, и эта переключка, подчеркиваемая вертикалями деревьев, — своеобразный композиционный ход, собирающий изображение в одно целое.



Устойчивая деталь в живописи Головина — прихотливая ритмическая линия, в данном случае заданная изогнутой березкой. Подобные вещи встречаются у Климта — равно как и квадратный формат, в пейзажной живописи практически не применяемый.

Чтобы понять, насколько эта работа характерна для начала XX века, нужно хорошо представлять эстетическую программу «Мира искусства», то есть знать, «что» и «почему» предпочитали писать члены этого объединения. «Мирикусники», отправившиеся на поиски эстетического идеала жизни, нашли его в дворянской культуре России XVIII века. Эпоха Екатерины стала главной темой их живописи. Конечно, это был не реальный XVIII век с его проблемами, крестьянскими войнами и дворцовыми переворотами, а та красивая «идея» о XVIII веке, которую придумали

художники. В творчестве Бенуа, Добужинского, Сомова мы найдем немало пейзажей со «старинными» видами окрестностей Петербурга. В этих пейзажах много тоски о «золотом веке», о «воплотившейся» красоте. Тоски, разумеется, безрезультатной, «несбыточной». Отдал дань этим настроениям и Головин, и представленный здесь пейзаж — лучшее тому подтверждение. Подобные работы давали художнику возможность еще раз «манifestировать» особенности его художественной манеры, и он этой возможностью с охотой пользовался.



Натюрморт. Фарфор и цветы

(1915)

86 x 73 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

У утонченной, условно «декадентской» культуры начала XX века была слабость к разнообразным красивым безделушкам. Особенно фарфоровым — из-за их хрупкости, декоративности, особенной «красивости». Ими можно было любоваться, не думая больше ни о чем, — как это делает Головин в этом натюрморте. «Двойниками» фарфора здесь выступают живые цветы, которые изображены столь декоративно, что уже как бы и перестают быть живыми. Известно, что художник очень любил цветы — он их выращивал у себя, холил как детей, писал. Изощренная композиция этой

картины странным образом не выглядит перегруженной, хотя, казалось бы, такое количество разнообразных предметов, помещенное в столь малое пространство, должно превысить критическую художественную плотность и «взорвать» произведение. Но автор избегает этого «взрыва», искусной рукой «сливая» отдельные предметные «мелодии» в торжественной симфонической поэме — поэме «красивой вещиности». И все-таки согласитесь — есть в столь предельно искусственной красоте какое-то неблагополучие и трагическое предчувствие грядущих катастроф...

Симфония линий и цвета



Пышные розы ведут свою «музыкальную» партию, словно распускаясь на глазах у зрителя. Распускаясь утомленно, изысканно, с ощущением тяжелого бремени красоты.



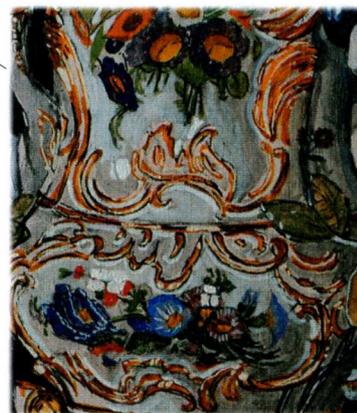
Нежные флоксы — тоже актеры в этом спектакле. Они недолговечны и, печально осыпаясь, подсказывают нам — все в этой жизни хрупко и ненадежно. И, пожалуй, бессмысленно.



Предметы в левом нижнем углу картины очевидным образом расставлены рукой «композитора»-живописца. Эта бросающаяся в глаза преднамеренность несколько смущает, ибо в ней заключена весть о кратковременности всякой искусственной красоты.



А эта крупная фарфоровая ваза, с ее плавными формами, с ее поблескивающей позолотой, с ее орнаментом и декоративными цветами, припожаловала сюда в гости из «прекрасного» XVIII века.





Портрет Ф. И. Шаля- пина в роли Олофер- на в опере А. Н. Серова «Юдифь»

(1908)

163,5 x 212 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Головин и Шаляпин дружили. Живописец часто бывал в гостях у певца, дарил ему свои работы; тот, в свою очередь, навещал Головина в его мастерской, восторгался костюмами, которые он придумывал для него. Встречались они и на «нейтральной» территории — известно, например, чтение Шаляпиным горьковской пьесы «На дне» у В. Теляковского; неперенный советник и любимый театральный художник директора Императорских театров, разумеется, при этом присутствовал. Постоянно сталкивались Головин и Шаляпин и в процессе подготовки спектаклей — их совместных работ насчитывается немало. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Головин писал своего приятеля. Более того, Шаляпин был его любимой моделью. Несколько таких театральных портретов певца в исполнении нашего героя широко известны: это «Ф. Шаляпин в роли Демона в опере А. Рубинштейна "Демон"» (1906), «Ф. Шаляпин в роли Фарлафа» (1907), «Ф. Шаляпин в роли Мефистофеля в опере А. Бойто "Мефистофель"» (1909), «Ф. Шаляпин в роли Бориса Годунова» (1912). И, конечно же, представленный в этом разделе головинский шедевр.



Такой разный Шаляпин

Натура великого русского певца была многогранна, а сам он не знал удержу ни в чем. Поэтому и столь «разноречивы» живописные свидетельства о нем, которых насчитывается великое множество.

Федор Шаляпин был «своим» в любой компании, водил он многочисленные знакомства и в среде художников. Отличаясь необыкновенной широтой натуры, веселым и легким нравом, всегдашней готовностью к «приключениям», певец (тут был, конечно, еще и магнетизм гениальности) притягивал к себе людей. Многие живописцы изъявляли желание писать его. Шаляпин не отказывал — он вообще любил свои изображения, иронично мотивируя это, по свидетельству Бунина, тем, что «надо же что-нибудь потомству оставить после себя...» Одинаковых изображений в этом собрании шаляпинских ликов не найти. На монументальном графическом портрете В. Серова, например, Шаляпин

застыл в артистическом полурывороте, с артистически же прижатой к груди рукой и вдохновенно-печальным выражением лица. У Б. Кустодиева певец очень органично смотрится в «контексте» русской Масленицы. Заметим, что кустодиевский портрет Шаляпин весьма ценил. Позируя, артист знал, что картина станет «прощальной», — в это время он уже собирал вещи, чтобы ехать в эмиграцию.

Серовский «Портрет Ф. Шаляпина» (1905) выполнен углем и мелом на холсте.

© Б. Кустодиев. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1922. Холст, масло. 99x80. Ж-1869. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



Таким написал Шаляпина Б. Кустодиев в 1922 году.

Воссоздаем работу Головина

Приведем по случаю любопытный фрагмент воспоминаний И. Бунина о Шаляпине:

«Все время "богатырствовать" было его истинной страстью. Как-то неслись мы с ним на лихаче по зимней ночной Москве из "Праги" в "Стрельну": мороз жестокий, лихач мчит во весь опор, а он сидит во весь свой рост, распахнувши шубу, говорит и хохочет во все горло, курит так, что искры летят по ветру. Я не выдержал и крикнул:

— Что ты над собой делаешь! Замолчи, запахнись и брось папиросу!

Одна из лучших «артистических» работ Головина — «Портрет певца Д. А. Смирнова в роли кавалера де-Грие в опере Ж. Массне "Манон"» (1909).



— Ты умный, Ваня, — ответил он сладким говорком, — только напрасно тревожишься: жила у меня, брат, особенная, русская, все выдержит».

Вот такая «вкусная» модель «досталась» Головину. Да еще в экзотическом образе Олоферна!

Согласно Библии, Олоферн был военачальником ассирийского царя Навуходоносора. Он славился своей жестокостью, и соседние народы приходили в ужас от одного его имени. Однажды Олоферн осадил один из израильских городов. Вскоре кончилась вода, и мучимые жаждой горожане были готовы сдать врагу, но молодая благочестивая вдова Юдифь задумала решительный поступок. Сменив траурные одежды на праздничные, она явилась во вражеский стан, сказав ассирийцам, что может открыть им безопасный путь в город. Олоферн, сраженный красотой женщины, пригласил ее на пир, а потом — в свои покои. Там он, опьяненный вином и страстью, заснул, и Юдифь отрубила ему голову. Узнав о том, что они лишились предводителя, ассирийцы бежали.

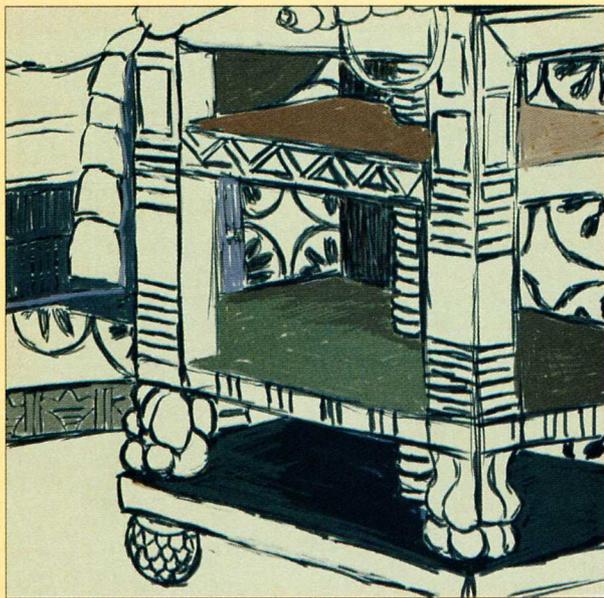
Головинский Шаляпин в образе Олоферна выглядит страшно — зная певца по фотографиям и «обычным» портретам, трудно поверить, что перед нами именно он. Это один из самых эмоциональных и театральных портретов Головина в столь любимом им портретном цикле, запечатлевшем артистов в различных ролях. Работал над картиной художник в своей «поднебесной» мастерской в Мариинском театре — причем делал это по ночам, когда его никто не отвлекал.

Справа:
Работа над постановкой оперы Ж. Бизе «Кармен» стала важной вехой в театральной судьбе Головина. Этим временем датируется его «Портрет М. Н. Кузнецовой-Бенуа в роли Кармен» (1908).









1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК

Картон, на котором наш художник задумал воссоздать выбранный фрагмент голловинского шедевра, был предварительно загрунтован смесью белил и неаполитанской желтой с добавлением синего кобальта. По полностью просохшему фону художник выполнил детальный контурный рисунок смесью синего ультрамарина и черной краски с добавлением белил, работая при этом полусухой кистью. Далее он смесью черной краски, желтой охры, берлинской лазури и белил закрасил внутренние поверхности полок тумбы. По мере продвижения вверх берлинская лазурь и черная краска постепенно замещались желтой охрой и белилами. Оттенками этой же смеси окрашивались второстепенные предметы.



2. ОРНАМЕНТ

Внешние поверхности тумбы наш художник окрасил смесью желтой охры, светлого желтого кадмия, лимонной желтой и белил. На более светлых участках в смеси увеличивалось содержание белил и лимонной желтой, а на более темных — содержание желтой охры. Фоновый орнамент на стенах шатра воспроизводился той же смесью — с добавлением небольшого количества обожженной тердисены с целью приглушения тона. Общую контрастность стены наш художник снизил, легкими поверхностными мазками нанеся эту смесь и на сам рисунок.



3. ПОСЛЕДНИЕ ШТРИХИ

На завершающем этапе на горизонтальные поверхности были нанесены грубые редкие мазки приготовленных ранее смесей. Выполняя почти параллельные (с легким наложением друг на друга) мазки, наш художник прописал нижнюю полку смесью, использованной для воспроизведения средней полки, и наоборот. Тем самым он придал «текстурность» их поверхностям. Сверху смесью, полученной для изображения желтых поверхностей мебели, были симитированы косые блики. В смесь при этом добавлялись лессировочные белила. Синие фрагменты написаны смесью обожженной тердисены, берлинской лазури и белил.

«Ролевой» портрет



Орнамент

Помимо исполнения чисто декоративной функции (а декоративность — одна из отличительных особенностей творчества Головина и всей модернистской культуры начала XX века), орнамент здесь призван еще и передать пряную восточную атмосферу действия. Именно орнаментальность была основой восточного оформительского искусства.



Библейский образ

Головин, создавший ряд прекрасных «ролевых» портретов артистов, решал в них труднейшую художественную задачу соединения в одном образе двух ликом — «сценического» и «человеческого». Посмотрите на шаляпинские глаза, на его мимику — да, это страшный библейский Олоферн собственной персоной, но вместе с тем и тот русский человек широкой души, каким мы знаем Шаляпина по воспоминаниям современников.



Живой огонь

Общий колорит этой работы определяется той единой цветовой гаммой, в какой исполнен «интерьер» шатра Олоферна. Она соответствует специфическому освещению, созданному огнем свечей. Сам огонь выглядит очень натурально — и это никого не удивит, если мы вспомним, что перед нами портрет, который автор писал ночами. Призрачный колеблющийся свет заливает пространство, внушая зрителю тревогу.



Смещение техник

Дух экспериментаторства, проникший в новейшую живопись, выражался и в том, что художники больше не желали работать в традиционных техниках. Появлялись новые материалы, прежние «отдельные» техники представляли в самых невозможных сочетаниях. Этот портрет Головин писал темперой, пастелью и гуашью. А, например, при создании «Портрета Шаляпина в роли Бориса Годунова» художник и вовсе дополнил темперу фольгой, вводя в композицию элементы коллажа.



Головин и Серов

Эта работа любопытна своеобразным «удвоением» художественных стилей. Дело в том, что написанный Головиным театральный реквизит нельзя считать вполне оригинальным. Оперу А. Н. Серова «Юдифь», поставленную в «Мариинке», оформлял сын композитора, крупнейший русский художник Валентин Серов. Разумеется, сама конструкция мебели — это его изобретение. А вот на холст ее перенес уже Головин, внося в «оригинальную» серовскую стилистику «головинский» обортон.



Плоскостное изображение

Портрет театрален не только «сюжетом», легшим в его основу, но и самой манерой исполнения. Несмотря на то, что законы перспективы здесь вроде бы соблюдены, ощущения глубины пространства не возникает. Зритель стоит перед плоскостью холста и воспринимает ее, прежде всего, как плоскость, напоминающую декоративный театральный задник.

В унисон с эпохой

Головин соединил в своем творчестве новейшие художественные идеи, родившиеся на рубеже XIX—XX веков. Театрализация жизни и театрализация культуры, во многом определившие образ эпохи, стали основой его художественного мира.

Восстановить этапы формирования уникальной художественной манеры Головина не составит большого труда. Все здесь логично. Счастливая звезда освещала творческий путь нашего героя — вовремя рядом с ним появлялись нужные люди, вовремя «получались» необходимые впечатления, вовремя менялась «география» жизни.

Конец XIX века в искусстве (и не только русском) — это эпоха брожения, когда бывшая цельность художественных взглядов стремительно разваливалась, еще совсем недавно господствовавшие системы в мгновение ока теряли свою

«харизматичность», а творчество недавних кумиров начинало вызывать снисходительную улыбку. Время потребовало новых лидеров, новых интерпретаторов носящихся в воздухе художественных идей, которые, ну конечно же, не «высочили» невзвешенно отчего как джин из бутылки... Их появление было вызвано всем многообразием жизни — в том числе и социальной. «Так больше жить нельзя» — это рефрен 1890-х годов, касающийся абсолютно всего.

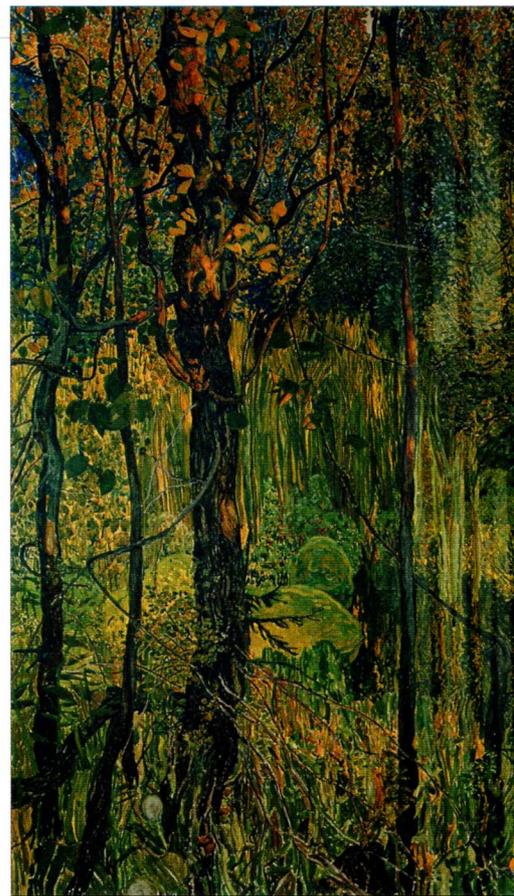
В русской живописи в это время происходили показательные (и поразительные!) вещи. Передвижники, на про-

Пейзажи

«Музыка, музыка прежде всего!» — воскликнул Поль Верлен, и эта фраза стала девизом, под которым развивалась вся культура начала XX века, будь то театр, скульптура, живопись или литература. В пейзажах Головина внутренняя музыкальность как бы организует пространство картины по своим ритмическим законам. И в них, конечно же, отзываются его занятия театром. Его театральные декорации, по преимуществу, «пейзажны», причем пейзаж театрального задника у Головина не только и не столько формирует пространственную среду действия (как это было до него), сколько определяет его эмоциональный строй. Все это перешло и в станковую живопись. Его пейзажи — это не пленэрные штудии, а скорее фантазии, мечты, грезы.

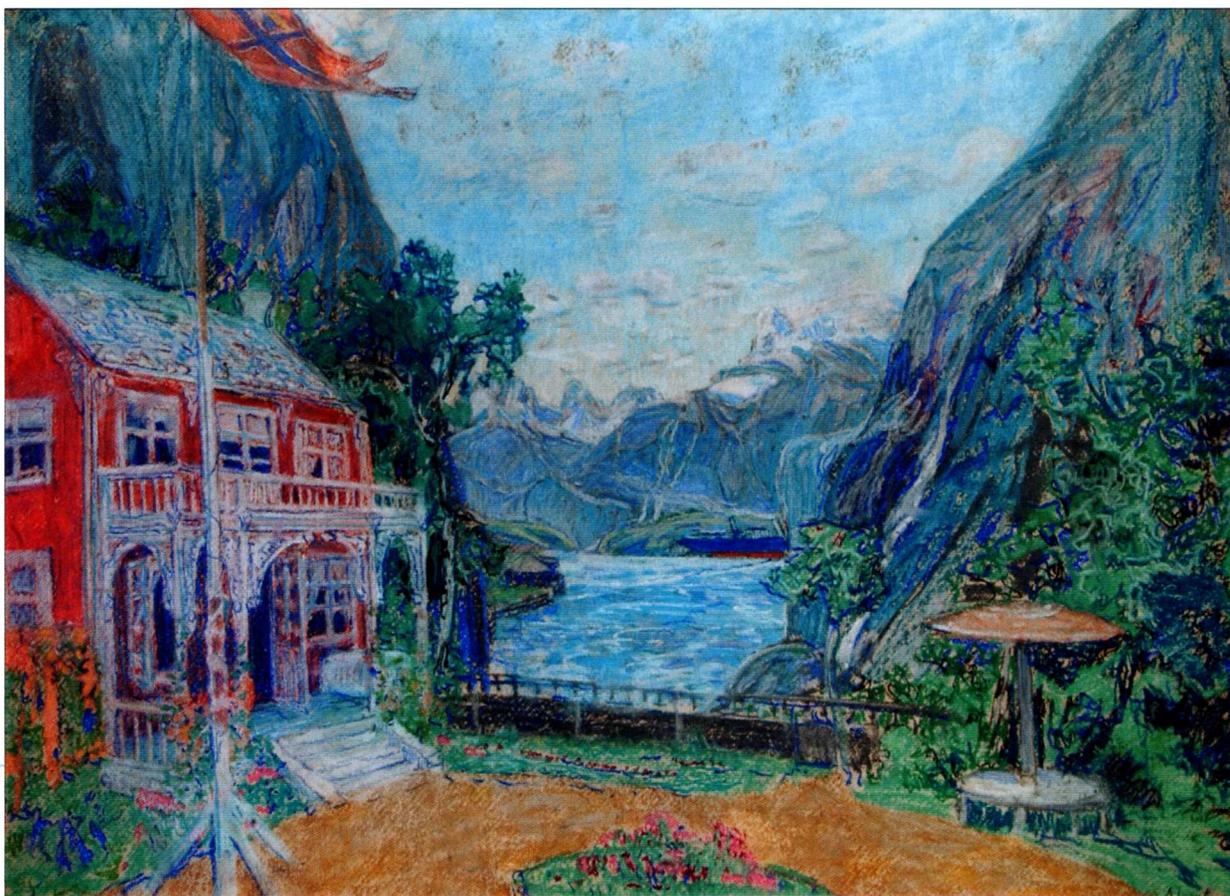


«В пейзажах я предпочитал импровизировать, — признавался художник, — а не воспроизводить действительность». Хотя, разумеется, задумывались эти работы в любовном рассматривании самой что ни на есть реальной действительности. А уже в процессе создания таких картин натурное впечатление претворялось в причудливый орнамент, ритмическую линию, декоративный цвет. В качестве примера пейзажной живописи Головина мы приводим работы «Березки», 1908—10 (слева) и «Болотная заросль», 1917 (вверху).



Ибсен

Начало XX века отмечено в культуре мощным «скандинавским» влиянием. Ибсен, Григ, Стриндберг, Гамсун... Но, прежде всего, Генрик Ибсен. К его драмам, в которых сквозь внешне реалистическое действие «просвечивает» масса иносказаний и символов, в России тогда относились как к откровению, как к долгожданной весте о «несказанном». «Несказанное» в обществе, уставшем от социальной критики, было в моде. Его пытались выявить, обозначить, о нем говорили в артистических гостиных. Кажется, говорили все-таки слишком много, опошляя и приземляя то, что стояло за этим термином. «Великая благодарность и хвала Ибсену за соблазны! — восклицал Александр Блок. — Если он соблазнил кого, то ведь соблазняются только путники. Стоящие же на месте — те только обманываются». Театры Москвы и Петербурга увлеченно ставили пьесы Ибсена в свой репертуар. Одной из шумных премьер 1905 года была премьера ибсеновской «Дочери моря» в Александринском театре с декорациями Головина. Писал он, по обыкновению, тяжело. «Говорит, — отмечал в дневнике В. Теляковский, — что декорации у него не удаются, и он думает все бросить. А эскизы для "Дочери моря" удивительно талантливы. Что с такими людьми делать, конечно, приходится со всей их неаккуратностью мириться, ибо, когда в ударе, он то сделает, что другому и не приснится». Внизу — «Сад доктора Вангеля», эскиз головинской декорации к «Дочери моря».



тяжени двадцати с лишним лет единолично властвовавшие в ней, вдруг показались пресными и неглубокими. Им объявились конкуренты — организовалось Московское товарищество художников, потом «Мир искусства»... Спустя десятилетие процесс «дробления» приобрел лавинообразный характер. Всякая новая группа выступала с громогласными манифестами. Все словно рассыпалось на части, чтобы сложиться в какой-то прекрасный рисунок, отражающий самые интимные переживания современности. Большинство старых художников пыталось делать хо-

рошую мину при плохой игре, разводя руками и сетуя на странный образ мыслей «молодых людей». Лишь единицы в Товариществе передвижных художественных выставок понимали, что перемены действительно назрели.

Головину тут повезло. В пору ученичества он встретился именно с таким передвижником. Это был Поленов, которого идеолог социального искусства В. Стасов всегда недолюбливал за «французистость». Именно Поленов явился чуть ли не первым у нас убежденным пленэристом; именно Поленов удивлял невиданными в тогдашней отечественной

Портреты

«Головин, вечно занятый работами над оперными и балетными декорациями Мариинского театра, — писал в 1911 году Макс Волошин, — вынужденный постоянно творить в формах фантастических и декоративных, ищет в портретах своих отдыха от этих синтетических и отвлеченных форм искусства, ищет обновления и силы в самом наивном и четком реализме. Он требует от своих портретов не декоративности, не позы, а только сходства». Волошин тут одновременно и прав, и не вполне прав. Что до реализма, то действительно головинские портреты отличаются потрясающей «похожестью» лиц — в этом он выступает мастером несравненным. Но и декоративность никуда не исчезает,



сосредоточиваясь «в фоне» портрета, — взгляните хотя бы на «Портрет балерины Е. А. Смирновой», 1910 (вверху). Этот декоративный фон напоминает портреты знаменитого Г. Климта — попробуйте сравнить портретные работы двух мастеров, творивших в одну эпоху, и вы сами убедитесь в этом. Но у австрийского художника изысканный фоновый орнамент искажает человеческое изображение; у Головина же, напротив, он как бы подчеркивает «правдивость» и точность словно выплывающего из него лица. Слева — еще одна работа Головина, выполненная в этом жанре: «Портрет М. В. Воеиковой», 1905.

живописи чистыми красками, цветными тенями, свободным мазком; именно Поленов привез из путешествия на Восток этюды, ослеплявшие буйством палитры и стремлением к выявлению декоративных форм. Не отставала от него и его сестра, Елена Дмитриевна, провозвестница стиля модерна в России. Она внедряла в свои работы, уходящие корнями в народное искусство, все те же декоративность, орнаментальность, стилизацию. В. Д. Поленов и Е. Д. Поленова настойчиво знакомили Головина с новыми веяниями. Он оказался понятливым учеником. Отметим, что все это легло на крепкий классический «фундамент». Рисовать учили в Московском училище живописи, ваяния и зодчества хорошо. Не слишком известный факт: по заказу Саввы Мамон-

това Головин копировал этюды Александра Иванова и выполнил эту работу блестяще.

Поленовы в первый раз «свозили» своего подопечного в 1889 году в Париж. Увиденное там потрясло молодого художника. После Парижа он совершенно охладел к масляным краскам, предпочтя им пастель. Стал много писать темперой и клеевыми красками. В этом обозначился его интерес к цвету, как к основному художественному средству. Головин отвергал прямолинейность мысли, свойственную предшествующему поколению, которое пыталось художественными средствами решать, вообще говоря, нехудожественные задачи и сделало все искусство функциональным, двумерным, социальным. Было в этой социальности оче-

Театральные костюмы

Работая над спектаклями, Головин выстраивал единый зрительный («музыкальный»!) образ на нескольких уровнях — в занавесе, декорациях, театральном реквизите, костюмах персонажей. Кто-то заметил, что он «был единственный портной и мебельщик своих постановок», и это поразительно верно. Тем же костюмам мастер отводил не меньшую роль, чем собственным декорациям. В этом у него с Теляковским не было разногласий — еще в 1900 году новоиспеченный директор Московской конторы Императорских театров, принявший Головина на работу, распорядился: «Рисунок костюма, кем бы он ни был сделан, должен поступать к нему на подпись». Позже Головин конструирование костюмов полностью взял на себя. Сами актеры, по свидетельству Теляковского, всегда «благодарили художника за костюмы и, не говоря уже о красоте их, находили, что их так легко носить». После триумфальной премьеры оперы Бизе «Кармен» (головинский эскиз костюма Контрабандиста — см. внизу), состояв-



видное упрощение. Жизнь оказалась глубже, интереснее, праздничнее, трагичнее. И она тосковала о соответствующем художественном образе.

Свою роль сыграло и окружение художника, дышавшее идеями Абрамцевского кружка. В начале своего пути он ра-



шейся в марте 1908 года в Мариинском театре, литератор Н. Шебуев, назвав Головина «поэтом тряпок», писал: «На палитре Головина лежат тряпки. Из них путем естественного и в то же время сверхъестественного отбора он творит свои поэтические костюмы. Они — стихотворения в тряпках, тряпичные аккорды. Красочные мечтания воплотились, живут, движутся — это динамика костюма». Вверху — эскиз костюма Катерины из «Грозы» Островского. Спектакль поставил в 1916 году в «Александринке» Вс. Мейерхольд.

ботал рука об руку с теми, кому предстояло неузнаваемо изменить ландшафт русской живописи. Рушились искусственные перегородки, искусство становилось по-настоящему универсальным. Вместе с К. Коровиным Головин оформил в 1900 году русский павильон на Всемирной выставке в Париже. Характерно, что занимался он при этом убранством кустарно-прикладного отдела. Около этого времени мастер вместе с Врубелем украсил майоликовыми фризами фасад московской гостиницы «Метрополь».

В этих трудах «эстетика» Головина практически сформировалась. Все то, что отличает его зрелые работы, в ней уже присутствовало — плоские формы, ритмичные выразительные линии, причудливый рисунок, игровое, почти карнавальное, начало, какая-то неотменимая «крикливость» цвета, выверенная композиция.

Карнавал на рубеже XIX—XX веков вторгся в жизнь и искусство, которые в кругу тех же символистов уже путали свои роли: жизнь строилась по законам искусства, и



Южная «экзотика»

Было бы странным, если бы Головин, с его стремлением к декоративной красочности, не увлеклся всяческой «экзотикой». Он искал места, где краски бы светили ярче, а силуэты выглядели бы четче. Одним из таких мест была Италия, которую художник очень любил и куда он постоянно ездил. Впервые Головин попал в Италию в 1893 году — той весной он путешествовал в компании с Е. Д. Поленовой, А. А. и Е. А. Карзинкиными (первый был московским коммерсантом и большим ценителем прекрасного, вторая — художницей, учившейся, как и Головин, у Поленова) — и уже тогда писал об ощущении бесконечной «музыкальной ласки», преследующей его. В начале XX века художник практически ежегодно ездил за границу (часто заглядывая и в Италию) вместе с В. Теляковским. «Музыкальная ласка» не оставляла его. Ее эхом полны итальянские пейзажи Головина — такие, как «Умбрийская долина», 1910-е (вверху). Это своеобразный пейзаж-натюрморт, необыкновенно характерный для головинской живописи с ее ритмичностью линий, «фантазийностью», «цветистостью» и декоративностью. Другими словами, перед нами «сказка, ставшая былью». Или — наоборот.

«Маскарад»

Постановка лермонтовского «Маскарада» в Александринском театре стала кульминацией творческих отношений Мейерхольда и Головина. Работа над спектаклем длилась очень долго, заняв без малого шесть лет. Репетициям и созданию «изобразительного ряда» предшествовало кропотливое изучение «хронологических» реалий. Все в этом спектакле, по мысли режиссера и художника (а спектакль так и называли «спектаклем Мейерхольда-Головина»), должно было быть точным в деталях и вместе с тем работать на создание «надвременного» трагического образа. Головин построил оформление на контрасте красного (символ внешней пышности николаевского царствования) и черного (символ внутреннего трагизма). Посмотрите, как искусно он обыгрывает этот контраст в главном занавесе (слева) или в сцене с игроками («Страшная игральная») (внизу). И если в первом черные арлекины, являющиеся верхней частью переднего занавеса, как бы еще «стушевываются» на торжествующем красном фоне, то в последней они уже почти фатально нависают над персонажами пьесы. Долгожданная премьера состоялась 25 февраля 1917 года — в самый канун Февральской революции, положившей конец императорской России. Это выглядело символично — спектакль прозвучал своеобразным реквиемом уходящей эпохе. Далее пути его создателей разошлись — Мейерхольд вполне успешно на первых порах «встроился» в советскую культуру; для Головина же в ней места не нашлось.



наоборот. «Эталоном» существования становилась театральность — не случайно театр в культуре русского «серебряного века» выдвинулся на первый план, сильно потеснив не только живопись, но даже и литературу. А точнее, не потеснив, а слившись с ними.

Вся логика развития художественных представлений вела Головина в театр.

И ему снова повезло. Во главе Императорских театров встал В. Теляковский — человек, остро чувствующий, что время старого театра, лишь «иллюстрировавшего» произведения драматургов и композиторов, безвозвратно прошло. Что требуется «со-творчество», режиссерско-художническая интерпретация, новая техника. Задумав привлечь в театр «настоящих» художников, он обратился к Полену, который тут же порекомендовал ему Головина. Это было попадание в судьбу. Головин кардинально реформировал оформительское искусство.

Существует забавное свидетельство самого художника о первом своем опыте работы в Большом театре. Он, «само-ед» по натуре, сильно сомневался в собственных силах. И вот: «Собравшись с духом, взял я большую четырехугольную кисть, так называемый "дилижанс", обмакнул ее в ведро с краской, вытащил и, к изумлению маляров, потащил кисть

над разостланным холстом, обильно капая на него краской. Это была минута перелома: с этой минуты я уже больше не боялся. С увлечением возил я "дилижанс" по холсту, а маляры стали мне усердно помогать».

Спустя несколько лет художник-оформитель — благодаря стараниям Головина — из «подсобного» персонажа превратился в творца театрального действия, и публика приветствовала и знала его теперь ничуть не меньше, чем режиссера или актера. Говорящий факт: на премьере «Грозы» Островского в постановке Мейерхольда и декорациях Головина, состоявшейся в январе 1916 года, зал взорвался рукоплесканиями, когда занавес поднялся и глазам зрителей открылись работы художника. Головину, в конце концов, пришлось выйти на вызовы. В этом заключался апофеоз нового театра.

«Печальный маг» с русской душою

Каким же он был в жизни, художник Александр Головин? М. Кузмин назвал его «печальным магом». Но вот два свидетельства, отделенных друг от друга двадцатилетием. 1907 год: «Высокого роста, стройный, красивый, обаятельный, деликатный, прекрасно одетый, он всюду, где бы ни появлялся, привлекал общее внимание и интерес!» (М. Зандин). В те времена его мастерская под крышей Мариинского театра была своеобразным клубом, где собирались художники, поэты, музыканты. Любопытно, что именно в

головинской мастерской произошла известная ссора Гумилева и Волошина, закончившаяся последней, кажется, в истории русской литературы дуэлью. 1926 год: «Я увидел его высокую полную фигуру в длинной, почти до пят, розовой ситцевой рубашке без пояса, в туфлях на босу ногу. И манеры его оказались такими же "нараспашку" — русскими, ласковыми, гостеприимными. К нему часто и с охотой заезжали друзья, он умел обворожить лаской и привязать к себе и новых знакомых» (И. Гремиславский).



НАТЮРМОРТ. ФЛОКСЫ (1911). Это не совсем обычный для Головина натюрморт. Необычность — в самой простоте и непосредственности исполнения, при которых ничто не должно отвлекать от созерцания букета свежих цветов. Характерный головинский орнамент здесь отсутствует, фон — абсолютно нейтрален, ваза — проста и «серийна».



ДЕВОЧКА И ФАРФОР (ФРОСЯ) (1916). И снова цветы, и снова старинная фарфоровая ваза — чуть ли не та же, что и на картине «Фарфор и цветы» (см. раздел «Знаменитые работы»), написанной годом раньше. Но появилась чудесная девочка с простым русским именем Фрося, которая вопросительно смотрит на нас, отложив в сторону книгу. Обратите внимание на год создания картины, и не слишком детское выражение детских глаз станет понятным. В этой картине звучит ностальгия по умирающей эпохе.





ХРАМ ЭРОСА. Перед нами эскиз декорации к опере Глюка «Орфей и Эвридика», поставленной Вс. Мейерхольдом в 1911 году в Мариинском театре. В роли балетмейстера выступил знаменитый М. Фокин. Премьера стала событием в петербургской культурной жизни. Много лет спустя М. Кузмин упомянул об этом спектакле в стихотворении, посвященном памяти художника Головина и удивительно точно воссоздающем упования предреволюционных лет: «Назвать ли хочешь давнее виденье? / Произнеси — "гармония"... О Глюк! / О Головин, печальный маг! Гонимы / Нездешней сладостью, мы каждый стук / Сердец затихших слышим...»

Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва

В этом удивительном музее хранятся эскизы знаменитых декораций, афиши, рукописи, письма, свидетельства розыгрышей и мистификаций, живописные работы... Здесь ведется уникальная театральная летопись в «документах эпохи».

Основная часть творческого наследия Александра Головина сосредоточена в Москве, причем если живописные работы, по большей части, «прописаны» в Третьяковской галерее, то многое из того, что касается его специфически театральной работы (эскизы декораций, костюмов и пр.), хранится в театральном музее им. А. А. Бахрушина.

Начало музею положил русский промышленник Алексей Александрович Бахрушин (1865—1929), происходившей из знаменитой купеческой семьи. В XIX веке Бахрушиных в Москве называли «профессиональными благотворителями». Именно старший Бахрушин, Александр Алексеевич, в конце 1880-х годов построил бесплатную больницу для страдающих неизлечимыми заболеваниями и дом «бесплатных квартир» для нуждающихся вдов и учащихся барышень, а позже подарил Москве свое подмосковное имение для устройства в нем приюта для сирот. За эту деятельность он получил «генеральский» чин действительного статского советника.

Его сын Алексей с молодых лет пытался что-то собирать. Сначала это были японские вещи (в духе эпохи, заинтересовавшейся Востоком), потом — предметы, имеющие отношение к наполеоновским войнам. На театр он «наткнулся» почти случайно. Увидев однажды разномастную коллекцию своего двоюродного брата, он заметил, что коллекционирование должно



Главное здание Бахрушинского музея.

быть целенаправленным и определяться собственным интересом к его «теме». Не удовлетворившись только «словами», Бахрушин решил показать, как это нужно делать.

С этих пор начались его ежевоскресные визиты на Сухаревский рынок. Театральная «специализация» понудила промышленника сблизиться с театральным миром, стать своим человеком в нем. Собираательство быстро превратилось в настоящую страсть. Коллекция пополнялась балетными туфельками, тетрадами с текстами ролей, афишами и программами спектаклей, перчатками актрис и пр. В 1894 году настала пора публичной деятельности — в июне Бахрушин показал свою коллекцию друзьям, а в октябре — устроил выставку для всех



Бывший кабинет А. А. Бахрушина работники музея стараются сохранить по возможности таким, каким он был при жизни его первого хозяина.



«Коронация», выполненный Головиным в 1908 году эскиз декорации пролога к опере Мусоргского «Борис Годунов».

желающих. Последняя дата и считается днем рождения музея.

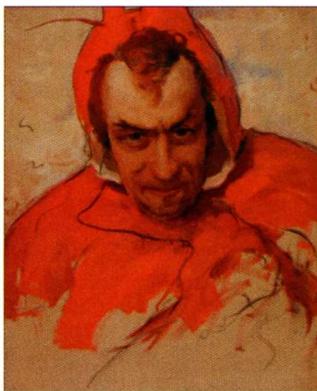
Вскоре у музея появился собственный дом — в нем он «живет» поныне. Получив от отца в качестве подарка земельный участок на нынешней московской улице Бахрушина, Алексей Александрович затеял тут строитель-

ство особняка. Проект выполнил архитектор К. Гиппиус, ориентируясь в своей работе на формы ранней английской готики. В 1896 году дом был готов, и Бахрушин переехал в него со своей семьей. И, разумеется, с театральной коллекцией. Поначалу предполагалось, что под нее будут отведены три комнаты в полуподвальном этаже, но по прошествии некоторого времени она заняла весь этот этаж, постепенно заполнив и часть жилого верха (детскую, буфетную, коридор), а также конюшню и сарай во дворе.

Особенно усилился наплыв новых экспонатов после того, как Бахрушин организовал в 1899 году обширную выставку в Ярославле, приуроченную к празднованию 150-летия русского театра. Коллекционер ни от чего не отказывался: «Доброму вору все в пору, — говаривал он. — Там разберемся!» Обладатель всех этих театральных «сокровищ» много ими занимался, без устали «структурируя» свое собрание. Начало современному научному делению коллекции на специальные отделы положил именно он.

К 1910-м годам Бахрушин осознал, что занят «государственным» делом. После кропотливой подготовительной работы было подписано «Положение о музее», и новоиспеченный музей оказался в ведении Академии наук. Штат музея составили хранитель и три служителя. Бахрушин, награжденный орденом святого Владимира IV степени, оставался его директором до самой смерти, последовавшей в 1929 году. В 1921 году он стал действительным членом Академии наук.

Ныне в фондах Бахрушинского музея хранится более полутора миллионов экспонатов: это эскизы костюмов и декораций, фотографии и портреты, сценические костюмы великих актеров, программы и афиши спектаклей, редкие издания по театральному искусству, предметы декоративно-прикладного искусства и пр. В театральной коллекции представлены работы Бакста, Головина, Кустодиева, Добужинского, Коровина, Юона, Рериха, Татлина, Экстер, Родченко и т. д. Есть у музея и несколько филиалов; среди них — дом-музей М. Н. Ермоловой, музей-усадьба А. Н. Островского, дом-музей М. С. Щепкина и музей-квартира В. Э. Мейерхольда.



Алексей Александрович Бахрушин, основатель музея.

Бахрушины

История семейства Бахрушиных любопытна и показательна. Дальний предок знаменитых русских купцов, касимовский татарин, принявший православие, в конце XVI века переселился в Зарайск. Семья занималась мелкой торговлей. В 1821 году дед основателя театральной коллекции, Алексей Федорович, решил кардинально изменить жизнь и переехал в Москву. Спустя некоторое время в его руках был кожевенный завод, устроенный по последнему слову техники. Его сын (один из троих) Александр уже учил французский язык и ездил знакомиться с зарубежным «кожевенным» опытом в Англию, Францию и Германию. После смерти А. Ф. Бахрушина оказалось, что завод и собственный дом Бахрушиных заложен, а касса пуста. Но Бахрушины были не из тех, кто опускает руки. Разграничив между собою сферы коммерческой деятельности, три брата (поначалу — под руководством матери) энергично взялись за дело, и уже спустя десять лет стали богатейшими людьми России.

Этюд И. Репина «Мефистофель». В образе Мефистофеля здесь изображен племянник художника Николая Ге актер и драматург Григорий Ге, выступавший на сцене Александринского театра.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

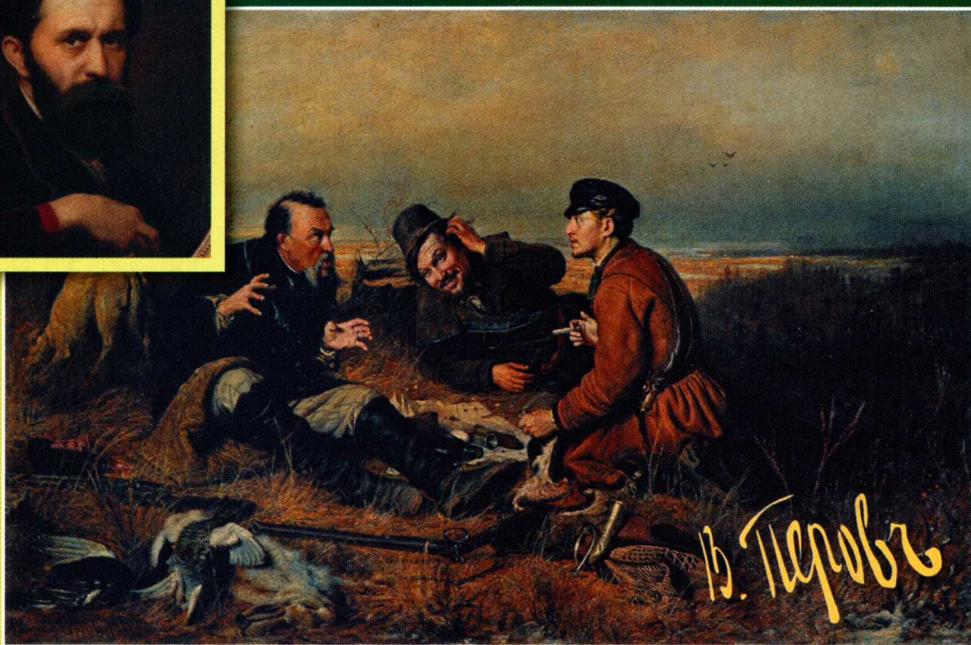
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Перов

24



Шедевр «Охотники на привале» (1871) — в деталях

Перов стоял у истоков «обличительного» направления

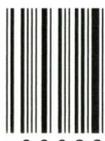
Мастер всегда был по-настоящему «народным» художником

Он столкнулся с непониманием бывших единомышленников

DEAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



9 772218 861773 00023

DEAGOSTINI