

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 84

*Александр Яковлевич
Головин*

Москва
Директ-Медиа
2011

Александр Яковлевич

ГОЛОВИН

1863–1930



Благовещение. Архангел Гавриил. 1894

Головин слишком индивидуален
и вообще слишком художник!

А. Н. Бенуа

Александр Яковлевич Головин принадлежит к плеяде блистательных театральных живописцев, работавших в начале XX века. Он является необычайно своеобразным художником, искусство которого отличается неповторимым оригинальным стилем. Головин проявил себя как мастер портрета, натюрморта и пейзажа, но подлинную славу снискал как театральный декоратор.

Талантливый мальчик

Александр Яковлевич Головин родился 1 марта (17 февраля по старому стилю) 1863 в Москве, на Плющихе. Вскоре многочисленная семья (из две-

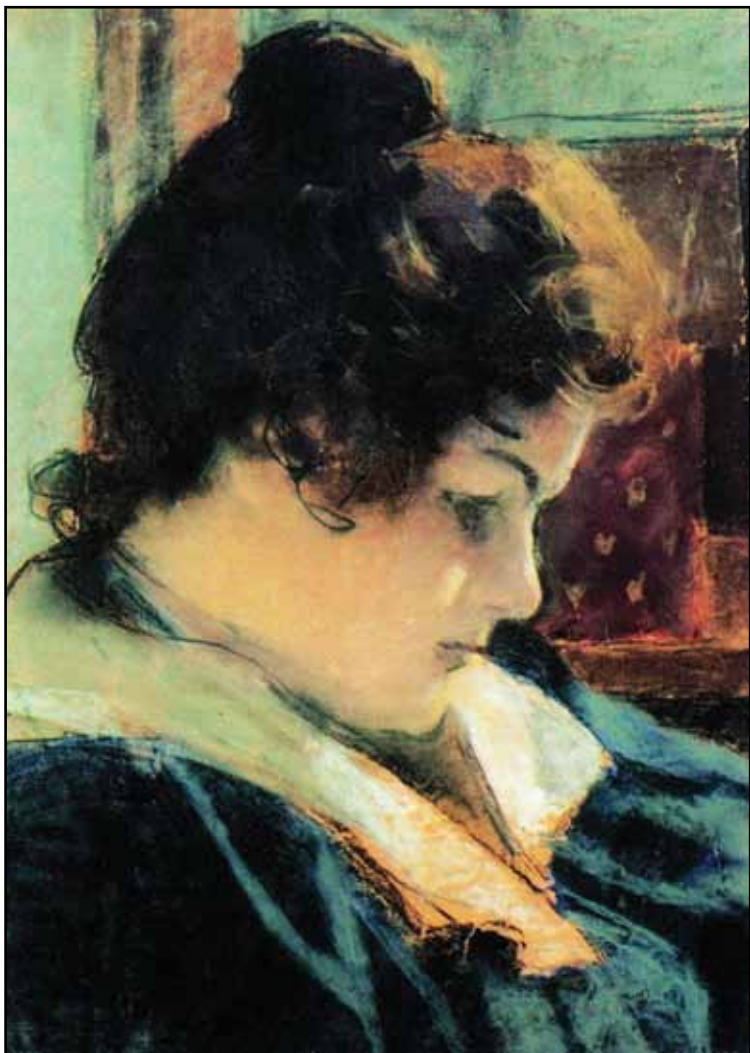


Благовещение. Богородица. 1894

надцати детей Александр был младшим) из-за назначения отца настоятелем церкви при Петровской земледельческой и лесной академии переехала в подмосковное Петровское-Разумовское.

Родители будущего художника были образованными людьми и с большим интересом следили за событиями, происходившими в культурной жизни страны. Поэтому, несмотря на то что согласно семейной традиции все дети получили строгое религиозное образование, с малых лет ребят приобщали также к литературе, театру, музыке.

Александр был одаренным ребенком, он обладал абсолютным музыкальным слухом и красивым голосом. С раннего детства мальчик учился играть на рояле, брал уроки вокала, мечтая стать оперным певцом. Но судьба распорядилась иначе. Уже в старших классах гимназии в его жизни появился новый интерес, позднее превратившийся во всепоглощающую страсть, – живопись.



Портрет М. К. Головиной, жены художника. 1898

Мать юноши мечтала видеть его филологом, занимающимся преподавательской деятельностью. После недолгих семейных споров, вызванных беспокойством родителей за судьбу сына, на семейном совете было принято решение о том, что Александр станет архитектором.

Курица. Конец 1890-х



Франт

В 1881 Головин поступил на архитектурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где весьма прилежно занимался три года. Успехи талантливого юноши обратили на него внимание И. М. Прянишникова, известного художника-передвижника, уже несколько лет преподававшего в училище. Оценив работы студента, он предложил ему перевестись на факультет живописи. И тот не смог не согласиться. Помимо Иллариона Михайловича в классе Александра Яковлевича преподавали братья Е. С. и П. С. Сорокины и В. Е. Маковский, однако они не оказали серьезного влияния на становление молодого художника.

В училище за Головиным закрепилось прозвище Франт, так как он всегда был безупречно одет, слегка надушен, с безукоризненными манерами. Не изменился он и после смерти матери в 1884, когда ему пришлось жить у родни, перебиваясь случайными заработками. Александр Яковлевич всегда оставался Франтом. При этом он был скромен, не курил и не употреблял алкогольных напитков, но имел одну трогательную слабость – к сладкому, безгранично любил конфеты.

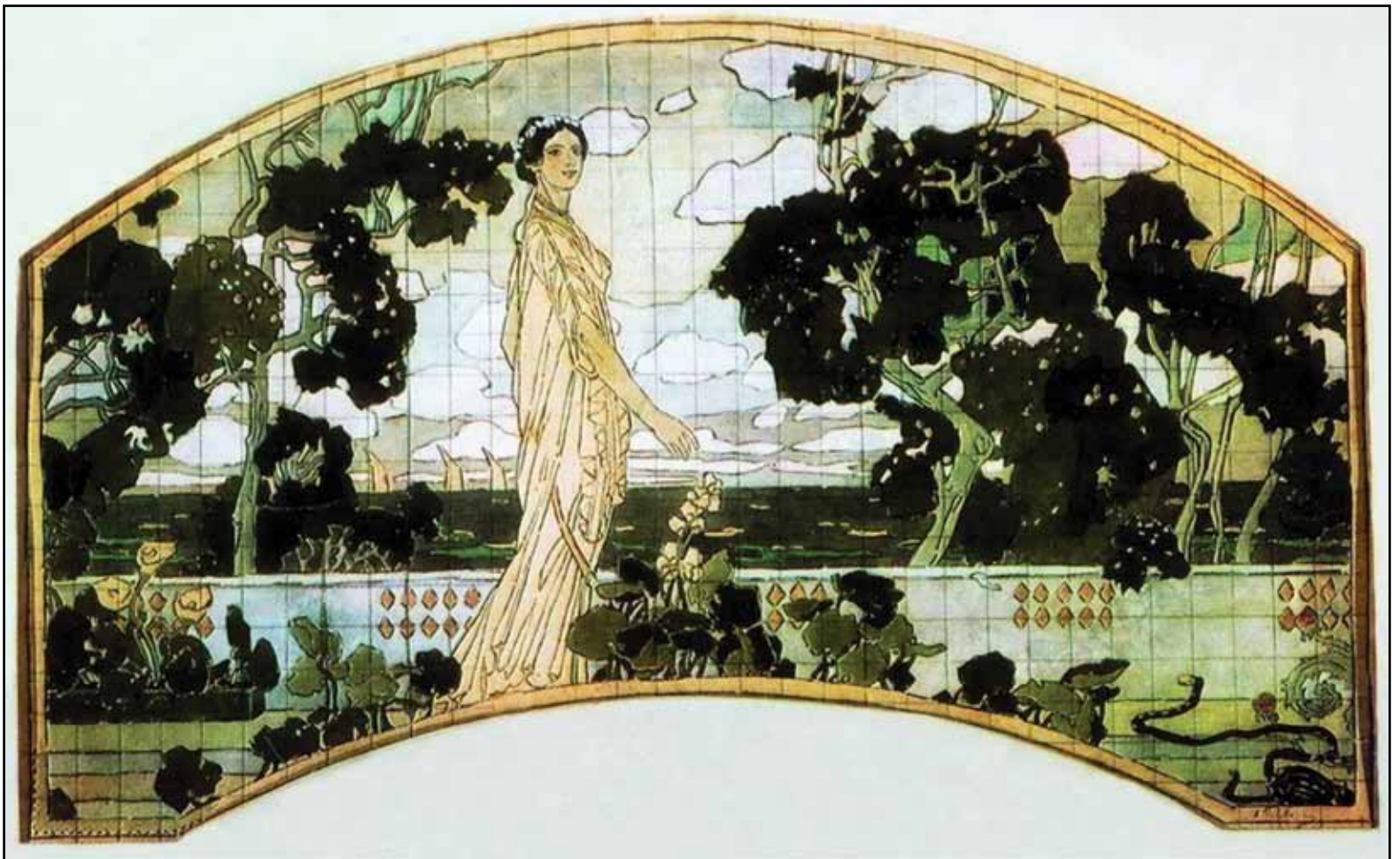
Александр Яковлевич был добрым человеком и никогда ни о ком не говорил плохо, не обижался. И в то же время он был замкнутым, избегал разговоров о своей жизни.

Одновременно с Головиным, но на разных курсах в МУЖВиЗе учились И. И. Левитан, М. В. Нестеров, А. Е. Архипов, К. А. Коровин. Через Коровина он познакомился с В. А. Серовым и М. А. Врубелем. Головин очень тепло отзывался в своих воспоминаниях о старших товарищах.

Творческое развитие молодого художника шло медленнее, чем у его сверстников. Очень долго он не решался приступить к созданию жанровых полотен, ограничиваясь написанием небольших пейзажей, которые отличались ярким колоритом, но из-за излишней детализации казались тяжеловесными и дробными.

В 1889 юноша впервые посетил Париж, где побывал на международной выставке, в музеях и галереях.

После возвращения в Москву, находясь под впечатлением от нового европейского искусства, художник начал активно трудиться над дипломной работой, к которой до поездки во Францию долго не решался приступить. Полотно «Снятие с креста» (местонахождение неизвестно) было окончено в 1890 и представлено на соискание золотой медали, дававшей право на оплачиваемую заграничную командировку. Однако картина вызвала негодование у профессоров Училища, в частности, критике подверглись приемы декоративизма, которые использовал Головин. Тем не менее полотно было приобретено для церкви в одном имении.



Клеопатра. Эскиз декоративного майоликового панно для гостиницы «Метрополь» в Москве. 1898

Поиски и совершенствование стиля

После окончания МУЖВиЗа Александр Яковлевич начал искать способ заработать себе на жизнь. Он был вынужден наняться художником к подрядчику А. А. Томашко – расписывать стены и плафоны в особняках и церквях. Головин сумел даже сэкономить некоторые деньги, благодаря чему в конце XIX века совершил ряд поездок в Европу, побывав в Италии и Франции.

Так в 1897 Александр Яковлевич во второй раз отправился в Париж. Здесь он посещал частную школу Витте, где брал уроки у талантливых художников Р. Колена и О. Мерсона. Живописцу довольно быстро удалось усвоить те художественные принципы, которые «насаждал» своим ученикам Колен. Благодаря этим занятиям талант Головина приобрел законченную огранку.

Во время своих путешествий Александр Яковлевич неизменно посещал музеи, выставки и мастерские художников. Он часами любовался полотнами модных в те годы живописцев, а также с большим интересом рассматривал произведения мастеров, работавших в новых, не так давно сформировавшихся стилях. Сильное впечатление на Головина произвела архитектура старинных городов: Рима, Венеции, Неаполя и, конечно же, Флоренции.

После возвращения на родину молодой живописец принялся активно работать. Он много рисовал, часто ходил на этюды, совершенствуя свои умения.

В 1898–1899 Головин занимался в абрамцевской гончарной мастерской, куда пришел по приглашению Е. Д. Поленовой, сестры В. Д. Поленова. Одновременно с ним там работал и М. А. Врубель, который предложил принять участие в создании ряда панно для гостиницы «Метрополь». Главным украшением фасада этого здания стали майолики «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», выполненные по эскизам Михаила Александровича. Головину же принадлежат панно «Клеопатра», «Орфей», «Лебеди» (все – 1898). Совместная работа с талантливейшим мастером над оформлением «Метрополя» стала для Александра Яковлевича настоящей школой декоративного искусства: он освоил принципы преобразования обыденного прозаического мира в фантастическое видение, а также научился «говорить» о давнем историческом событии современным языком.

В 1898 Головин совместно с К. А. Коровиным принял участие в устройстве павильона России на международной выставке в Париже. Он был возведен по проекту Константина Алексеевича в «русском национальном стиле» и состоял из нескольких построек, украшенных стилизованной древнерусской резьбой и майоликой. Изначально павильон полностью собрали в Москве, а затем перевезли во Францию. Строительство и декорирование павильона заняло около двух лет. За эту работу Головин получил золотую медаль выставки в категории декоративно-прикладного искусства и серебряную за майолику.



Эшафот. Эскиз декораций к опере А. Н. Корещенко «Ледяной дом». 1900

Большой театр

В мае 1898 управляющим казенных императорских театров в Москве был назначен В. А. Теляковский. В Большом театре на тот момент сложилась весьма плачевная ситуация в области оформления постановок: декорации к разным спектаклям очень часто подбирались из уже имеющихся. Например, на складе театра хранились «дежурные» декорации царских палат. Пытаясь исправить положение, Теляковский обратился с предложением о сотрудничестве к Поленову. Василий Дмитриевич отказался работать в театре, но порекомендовал Коровина и Головина.

В следующем году управляющий поручил Александру Яковлевичу исполнить декорации к опере А. Н. Корещенко «Ледяной дом». В своих воспоминаниях художник отмечал, что, когда началась работа в Большом театре, он «внезапно испытал чувство крайней неуверенности в своих силах». И далее: «Хорошо помню охватившее меня паническое настроение. Самый острый момент растерянности я испытал, когда после разговора с Теляковским отправился в магазин Аванцо, где мне нужно было сделать некоторые покупки; не доходя до магазина, я обернулся назад и увидел огромную «спину» Большого театра. Я почувствовал жуть при мысли, что мне предстоит – впервые в жизни – расписывать холст размером 18х32 аршина¹. Пугал и самый масштаб предстоящей работы, и сознание ответственности за нее, и возможная неудача»².

Оформление этой постановки стало инновационным, так как все декорации были выполнены одним мастером, в то время как раньше над спектаклем работало несколько живописцев. Такой подход позволил Головину создать целостный и гармоничный образ всего представления.

Постановка оперы «Ледяной дом» явилась крупным событием в культурной жизни Москвы. Декорации, написанные Александром Яковлевичем, имели ошеломляющий успех у публики, став откровением для искушенного московского зрителя. Пожалуй, впервые в истории театральных рецензий художественному оформлению спектакля было уделено не меньше внимания, чем солистам. Нужно сказать, что в 1900 эскизы декораций к «Ледяному дому» были выставлены на академической выставке наравне со станковыми произведениями. Эта работа стала для Головина первой ступенькой в его головокружительной карьере.

В последующие несколько лет Александр Яковлевич оформил целый ряд постановок для императорского театра. Среди них балет Л. Минкуса «Дон Жуан» (1899), для которого Головин выполнил декорации к первой и последней картине спектакля (остальные – Коровин), и опера Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» (1901).

К оформлению «Псковитянки» художник подошел неординарно. Мастер не стал придерживаться старых принципов построения композиции декораций оперных спектаклей, когда задник располагался строго



Зал во дворце. Эскиз декорации к опере А. Н. Корещенко «Ледяной дом». 1900

параллельно рампе, а боковые кулисы, расходясь от нее, должны были образовывать условную фронтальную перспективу. Александр Яковлевич использовал совершенно иные приемы. Он строил сценическую композицию не фронтально, а по диагонали, при этом кулисы и задник располагались под разными углами к рампе, а иллюзия глубины пространства создавалась за счет ритмического чередования плоскостей, объемов и различных световых и цветовых акцентов.

Спектакль имел шумный успех у зрителей, однако среди критиков высказывались мнения о недопустимости подобного оформления. Рецензенты обвиняли Головина в «декадентстве» и «профессиональной несостоятельности». Вот что писал мастер в своих воспоминаниях по поводу работы над этой постановкой: «Я очень хорошо помню, как было встречено написанное мною для «Псковитянки» ночное небо с рваными, тревожными тучами. Когда я проходил через сцену в зрительный зал, чтобы посмотреть оттуда только что поставленную декорацию, находившиеся на сцене балетные артисты и артистки хохотали мне прямо в

лицо. Им просто казалось диким появление на сцене такой «необычайной» живописи»³.

Александр Яковлевич черпал вдохновение в окружающей его действительности, но не воспроизводил ее точно, а силой своего дарования преломлял в совершенно иную реальность. Он мастерски разбивал полотно на небольшие локальные пятна, впоследствии «зажимая» их тонкой причудливой линией, превращая холст в роскошное декоративное панно, где ведущую роль играл четкий линейный ритм.

Каждая декорация мастера обладала высокими художественными достоинствами и по-своему впечатляла. Впоследствии многие из них были признаны выдающимися, имеющими решающее значение для развития русского театрально-декорационного искусства.

Однако отрицательные отзывы рецензентов об оформлении оперы Н. А. Римского-Корсакова заставили Александра Яковлевича сильно переживать. Нападкам критики к тому же подверглись не только его работы, сделанные для Большого театра, но и станковые полотна: пейзажи и портреты.

Истинное призвание

В 1901 Теляковского назначили директором всех императорских театров, и он был вынужден уехать в Петербург. «Опальные» Головин и Коровин (последний также выслушивал нелицеприятные отзывы о своих работах) остались в Москве. Только в конце следующего года, когда шум вокруг декораторов-«декадентов» немного улегся, директор, видя в Головине огромный потенциал, позвал его на должность главного декоратора петербургских императорских театров, а также назначил консультантом дирекции по художественным вопросам. Коровин занял те же должности, только в Большом театре.

Так Александр Яковлевич оказался в самом центре театральной жизни столицы. На протяжении нескольких лет его имя было неизменно связано со всеми наиболее значимыми спектаклями.

С 1902 по 1905 художник активно работал исключительно над оформлением музыкальных постановок. Пожалуй, одним из самых главных событий этого периода стало возобновление в Мариинском театре оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Готовили оперу очень тщательно уже с 1903, хотя премьера была на-

значена только на 10 декабря 1904 – день столетия со дня рождения композитора. Над этим спектаклем Головин, как прежде в Москве, трудился совместно с Коровиным. Художникам удалось создать гармоничный мир, в котором воедино переплелись как история, так и сказка. Наиболее эффектно смотрелась декорация первой картины четвертого акта – «Сады Черномора» (1904, Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко). В ней Александр Яковлевич отошел от традиционной трактовки этой сцены: он не стал изображать реальные восточные растения, а наполнил сцену сказочными цветами, которые фантастическими гирляндами оплетают дворец Черномора. Колорит эскиза к картине отличается яркой декоративностью, что органично дополняет звучание музыки Глинки.

Работа над «Русланом и Людмилой» позволила Александру Яковлевичу окончательно определить свой стиль, именно здесь полностью сложилась декоративная система, которую мастер будет использовать в других постановках. Характерной чертой новой манеры художника стала сложная соподчиненная трактовка живописной формы, «разбитой» на множество мельчайших форм и цветов, гармонично взаимодействующих благодаря контрастам и ритмам.

Хоромы княгини. Эскиз декорации к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». 1900





Эскиз к прологу оперы А. Н. Римского-Корсакова «Исковитянка». 1901

Эскиз декорации к балету П. И. Чайковского «Лебединое озеро». 1901





Фиорды. Эскиз декорации к драме Г. Ибсена «Дочь моря». 1905

Фраскита. Эскиз костюма к опере Ж. Бизе «Кармен». 1908



Эскамильо. Эскиз костюма к опере Ж. Бизе «Кармен». 1908



Кармен. Эскиз костюма к опере Ж. Бизе «Кармен». 1908





Коронация. Эскиз декорации пролога к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». 1908

У ворот цирка. Эскиз декорации к опере Ж. Бизе «Кармен». 1908



Театральный портрет

Благодаря работе в театре дарование художника проявилось наиболее полно. Со временем декоративизм стал для него главным средством в создании образа.

Головин был мастером, обладающим многогранным художественным талантом. Увлеченно создавая

*Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля.
Опера Ш. Гуно «Фауст». 1905*



театральные декорации, Александр Яковлевич параллельно обращался к портретному жанру, которому принадлежит значительное место в его творчестве.

В традиционном портрете живописец открыл новую разновидность – портрет актера в сценическом образе. Среди его картин в этом жанре можно выделить ряд полотен, запечатлевших выдающегося певца Федора Ивановича Шаляпина.

С Шаляпиным Головин познакомился, когда работал в Большом театре; с того времени началось и их сотрудничество. Александр Яковлевич выполнял для Федора Ивановича эскизы костюмов, которые помогали певцу воплощать на сцене любимые им образы. Так, например, в 1904, исходя из пожеланий Шаляпина, художник придумал костюм Мефистофеля для оперы Ш. Гуно «Фауст», в котором артист выступал в миланском театре Ла Скала.

А в 1905 Головин создал «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля. Опера Ш. Гуно «Фауст» (Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург). Эта картина – одно из ранних произведений мастера, относящихся к театральным портретам. Она была написана всего за один ночной сеанс позирования в мастерской живописца, располагавшейся над сценой Мариинского театра. Огромное полотно (225x109) целиком заполнено зловещей фигурой певца в образе духа зла. Он стоит, повернувшись к зрителю вполоборота и положив левую руку на эфес шпаги. Модель одета в яркий оранжево-красный костюм, дополненный синими акцентами-вставками, гармонирующими с напряженным фоном картины. Тяжелые складки огненного плаща окутывают фигуру, скрывая ее очертания. Мефистофель-Шаляпин кажется видением, возникшим из адского пламени. Головин изобразил его в пустом пространстве, лишенном каких бы то ни было бытовых подробностей или деталей, чтобы придать герою значимость. Благодаря такому приему поначалу кажется, будто герой находится в состоянии покоя. Но это впечатление ошибочно, так как контрастным колористическим решением живописец подчеркивает напряженность и неукротимую внутреннюю силу нечистого. Таким образом, Головин выходит за рамки традиционного портрета и изображает не просто Федора Ивановича, а самого дьявола.

Шаляпин очень любил исполнять роль Мефистофеля и постоянно совершенствовал на сцене его образ. Поэтому в 1909 Александр Яковлевич написал еще один «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля» (Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва). На сей раз запечатлен момент из пролога оперы А. Бойто «Мефистофель», а точнее сцена спора грозного демона с Божественными силами на фоне скал. Мефистофель полон решительности, сверхчеловеческая мощь исходит от его закутанной в серый плащ фигуры. Шаляпину удалось передать ту силу ненависти ко всему сущему, которую испытывает его герой: на бледном



Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна. Опера А. Н. Серова «Юдифь». 1908

ожесточенном лице мертвенным холодом поблескивают полные злобы глаза, рот искривила усмешка – Мефистофель бросает вызов небу. О Шаляпине в этой роли писали: «Ни одна страна не создала Гете такого величественного, живого памятника, как Россия. Памятник этот Шаляпин. <...> Бесконечно жаль только одного, что это замечательное создание нельзя зафиксировать, чтобы сделать его вечным, чтобы и грядущие века могли его видеть»⁴. Полотна Александра Яковлевича, запечатлевшие певца в этом образе, прекрасно передают ту психологическую характеристику, которую артист придал своему герою.

В числе лучших театральных портретов Головина следует назвать «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна» (1908, Государственная Третьяковская Галерея, Москва) в опере А. Н. Серова «Юдифь» и «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова» в одноименной опере М. П. Мусоргского (1912, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

Образ Олоферна, воплощенный Федором Ивановичем, является, пожалуй, самым совершенным в его

творческой карьере. На портрете воспроизведена конкретная мизансцена из оперы А. Н. Серова «Юдифь». Шаляпин-Олоферн возлежит на роскошном ложе в пышно убранном шатре, держа в правой руке чашу, а левой надменным жестом указывая вперед.

Композиция полотна строится по законам станковой живописи, а ракурс модели и произвольное освещение предметов сообщают работе характер фресковой росписи. Фигура Шаляпина в роли ассирийского военачальника распластана, что делает ее похожей на своеобразный декоративный узор. Холст пронизан волнообразным движением, являющимся основным пластическим мотивом, выражающим характер музыкального решения образа восточного полководца.

Колористическое звучание произведения чрезвычайно богато и благодаря разнообразию линейно-пластических ритмов производит неизгладимое впечатление на зрителя. Насыщенно-яркий цвет костюма и головного убора модели словно подчеркивает красоту голоса певца. Живописное сопоставление ярких оттенков создает мощный цветовой акцент.



*Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля.
Опера А. Бойто «Мефистофель». 1909*

В позе, жесте и выражении лица Шаляпина художник намеренно подчеркнул его сходство со скульптурными изображениями ассирийских царей. Полотно создано в смешанной технике, что позволяет одному и тому же цвету звучать различными интонациями.

Нужно отметить, что эта работа, так же как и «Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля. Опера Ш. Гуно «Фауст», была создана за один ночной сеанс позирования. Композицию художник придумал заранее, и только маленькие детали уточнялись уже с натуры. Известно, что певец пришел в мастерскую к Головину, не снимая грима, сразу же после вечернего спектакля, и позировал до самого утра. При этом Федор Иванович не просто сидел в нужной позе, а находился в образе. Результатом совместных усилий живописца и артиста стало выдающееся по своей художественной силе произведение.

Вершиной цикла портретов Шаляпина по праву считается «Портрет Шаляпина в образе Бориса Годунова». Федор Иванович изображен на фоне театрального занавеса, стоящим на устланной бархатом сцене. Певец облачен в богатое золотое парчовое одеяние, украшенное жемчугом, рубинами и сапфирами.

Композиционный и колористический строй картины сочетают в себе монументальную обобщенность образа с тщательной проработкой деталей, благодаря чему зритель убеждается в том, что Шаляпин создал убедительный образ на сцене, а автор портрета достоверно перенес его на холст. Таким образом, это полотно становится одновременно портретом и конкретного исторического персонажа, и выдающегося певца и артиста, находящегося в роли.

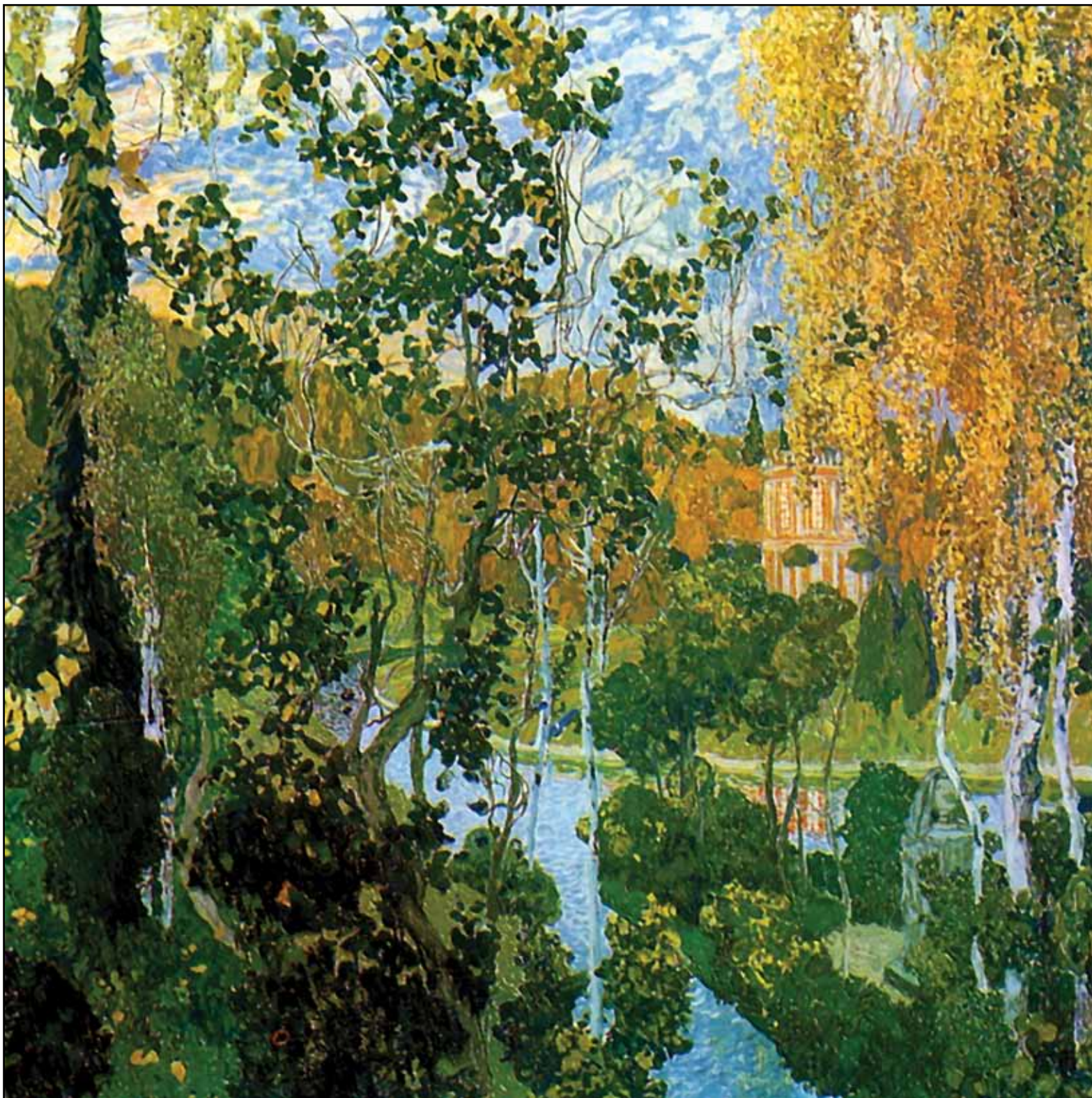
За период с 1905 по 1912 Александр Яковлевич выполнил шесть изображений Шаляпина в образах из разных опер. Большинство из них по праву считаются шедеврами русского театрального портрета.

*Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова.
Опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов». 1912*





Портрет певца Д. А. Смирнова в роли кавалера де Грие в опере Ж. Массне «Манон». 1909



Образы природы

Писать пейзажи художник начал во время обучения в МУЖВиЗе, но после его окончания редко обращался к этому жанру. Однако нужно отметить, что в своей театрально-декорационной деятельности Головин нередко воспроизводил великолепные образы природы. Всерьез заниматься станковым пейзажем мастер стал только около 1907. Вот как он выражал свое отношение к нему: «В пейзажной живописи я всегда предпочитал импровизировать, а не воспроизводить действительность, – вероятно, также по причине преимущественного интереса к живописным задачам»⁵.

Пейзаж. Павловск. 1910

К концу 1900-х относится ряд полотен, отмеченных лирическими интонациями. Как правило, они изображают совершенно простые сюжеты, но при этом их колористическое решение подобно театральным работам художника и отличается утонченной изящностью.

Однако довольно скоро пейзажи Головина начали походить на красочные панно, реалистические образы природы приобрели декоративный характер. Так, например, в работе «Пейзаж. Павловск» (1910, Государственная Третьяковская галерея, Москва)



Нескусный сад. 1910-е

живописец изобразил усадьбу, виднеющуюся сквозь ажурную листву и паутину ветвей, находящихся на первом плане. Чтобы показать перспективу пейзажа, художник пишет деревья дальнего плана обобщенной единой массой, в то же время филигранно прорабатывая все детали первого. Таким образом, он отделяет один план от другого, которые, однако, накладываясь друг на друга, производят впечатление неделимого, цельного декоративного панно. Композиция картины организована исключительно цветовыми ритмами и линейными узорами. Природа трактуется Головиным как декоративный образ.

Примерно в это же время Александр Яковлевич создал удивительно красивое полотно «Умбрийская долина» (1910-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва), которое можно рассматривать как его эстетическую программу. Это произведение, подобно многим другим станковым работам мастера, находится на стыке жанров: одновременно оно воспринимается и как пейзаж, и как натюрморт, и как эскиз декорации, и как декоративное панно. Главное место в композиции занимает растущий на террасе роскошный розовый куст, за ним открывается вид на залитую солнцем долину с голубыми горами у самого горизонта. Цветы и бутоны Головин старался изобразить натуралистически точно, но из-за использования множества оттенков растение больше походит на сказочное. Созданный художником мир похож на реальный, но все же в большей степени выглядит театральным. Эта картина в полной мере соответствует высказыванию искусствоведа и художественного критика Э. Ф. Голлербаха: «Природа становится прекрасной, когда начинает подражать театру»⁶.



Умбрийская долина. 1910-е

Все качества, которые были характерны для театрально-декорационного творчества Александра Яковлевича Головина, – красочность, декоративность, зрелищность – в полной степени нашли свое отражение и в его станковых пейзажах.

Серебристые ветлы. 1909

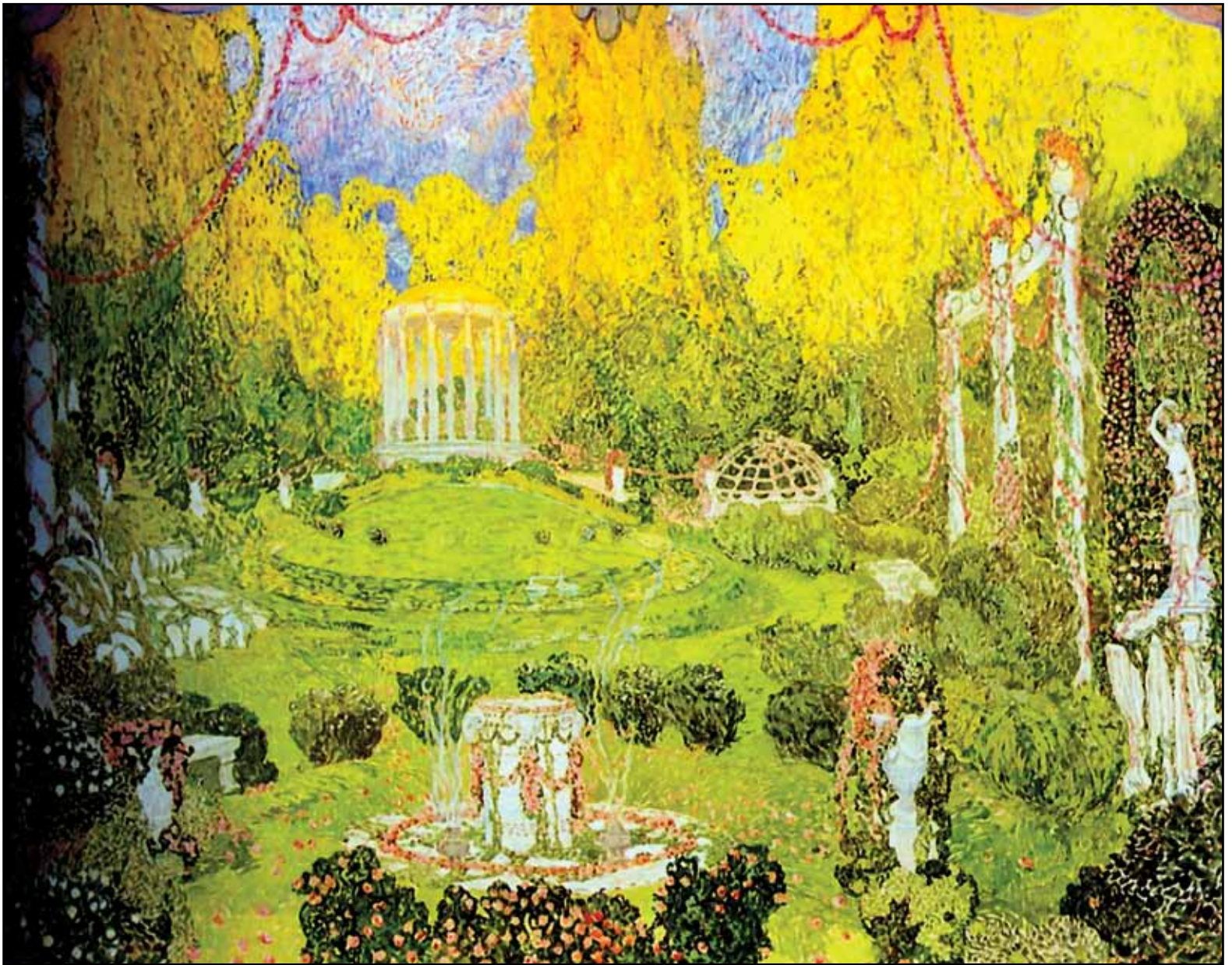




Комната Карено. Эскиз декорации к драме К. Гамсуна «У врат царства». 1908

Столовая в доме Дон Жуана. Эскиз декорации к комедии Ж. Б. Мольера «Дон Жуан». 1910





Храм Эроса. Эскиз декорации к опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика». 1911

Союз двух титанов

В 1908 в творчестве Александра Яковлевича начался новый этап, который ознаменовался знакомством с В. Э. Мейерхольдом. Режиссер по инициативе Теляковского был приглашен в Александринский театр. Творческое сотрудничество двух выдающихся театральных деятелей продолжалось более десяти лет.

Нужно отметить, что до начала работы в императорском театре Мейерхольд трудился в театре В. Ф. Комиссаржевской, где осуществил ряд постановок, опираясь на концепцию «условного театра». Согласовываясь с этой концепцией, упор в спектакле он делал на достижение «чистой театральности», когда зритель ни на минуту не должен был поверить в реальность происходящего на сцене. Однако в императорском театре такие режиссерские эксперименты были недопустимы, поэтому Всеволод Эмильевич несколько трансформировал принципы «условного театра» в иную пространственную систему.

Первой совместной работой Мейерхольда и Головина стала постановка пьесы К. Гамсуна «У царских врат». Декорации к представлению занимали собой все пространство сцены, ритмически его организовывая. Главным элементом оформления стал пейзаж, вид на который открывался через балконную дверь или из окна. Таким образом, актеры действовали на фоне панорамы осеннего сада, передвигаясь между аккуратно расставленными предметами интерьера. Александр Яковлевич стремился не просто представить место обитания конкретного человека, а выразить идейную философскую систему героя.

Столь любимые художником орнаментально-декоративные элементы выражены в оформлении пьесы в полосатых кулисах и узорчатых падугах.

Важной находкой режиссера и декоратора стало включение зрительного зала в пространство сцены. Этот прием впоследствии получил широкое распространение в сценографии советского времени.

Совместные работы Головина и Мейерхольда в



Испанский танец. Эскиз декорации для «Арагонской Хоты» М. И. Глинки. 1915

большинстве своем являлись значительными событиями в истории русского театра.

В 1910 на сцене Александринского театра была поставлена пьеса Ж. Б. Мольера «Дон Жуан». В отличие от предыдущей работы здесь Александр Яковлевич главенствующее место отдал орнаменту, который занимал все пространство сцены. Варьируя орнаментально-линейные формы, меняя ритмы рисунка, создавая различные вариации цветов, художник творил визуальный образ постановки, в которой вместе с режиссером стремился выразить обобщенный тип французского театра времени Мольера. При этом они хотели не столько воскресить на сцене художественные концепции и формы барокко, сколько показать величественную красоту этого стиля, сделать оформление максимально декоративным, чтобы зритель с его помощью смог ощутить трагизм и обреченность, звучащие в произведении Мольера. Подобного рода интонации характерны для всех последующих спектаклей, оформленных мастером.

Работая над постановкой «Дон Жуана», художник и режиссер искали особые выразительные средства, чтобы наиболее ярко отразить атмосферу Франции времен Мольера. Поэтому в спектакль были введены арапчата, которые вносили большое оживление в ход сценического действия. В своих воспоминаниях Головин отмечал:

«Им Мейерхольд придавал особое значение, указывая, что они введены не случайно, не ради забавы: «Арапчата, дымящие по сцене дурманиящими духами, капающая из хрустального флакона на раскаленную пластину, арапчата, шныряющие по сцене, то поднимая выпавший из рук Дон Жуана кружевной платок, то подставляя стулья утомленным актерам <...>, – все это не трюки, созданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства»⁷.

Позже образ суесящихся арапчат позаимствовала для своей «Поэмы без героя» А. А. Ахматова :

Все равно подходит расплата -
Видишь там, за вьюгой крупчатой,
Мейерхольдовы арапчата⁸
Затевают опять возню?

Спектакль имел огромный успех у критики и публики, которые восприняли его как праздник ошеломляющей зрелищности и театральности.

К числу лучших постановок Мейерхольда и Головина можно отнести оперу Х. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1911, Мариинский театр), драму А. Н. Островского «Гроза» (1916, Александринский театр), оперу А. С. Даргомыжского «Каменный гость» (1917,



Берег Волги. Эскиз декорации к драме А. Н. Островского «Гроза». 1916

Ужин у Лауры. Эскиз декорации к опере А. С. Даргомыжского «Каменный гость». 1917





Главный занавес. Эскиз декорации к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917

Маринский театр) и драму М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (1917, Александринский театр).

Последняя стала венцом их творческого содружества. Вспоминая время работы над спектаклем, живописец писал: «Ставя «Маскарад», мы с Мейерхольдом старались использовать все новейшие средства театральной выразительности. Прежде всего, было задумано новое сценическое помещение: установили просцениум и лепной архитектурный портал, предназначенный служить обрамлением всего происходящего на сцене. <...> Оркестр занимал только среднюю часть просцениума; его обрамляли две лестницы. На краю просцениума стояли диваны, дававшие возможность группировать около них те или иные сценические положения. Попеременно опускающиеся занавесы позволяли ограничиться всего лишь двумя антрактами. На просцениуме стояли матовые зеркала, в которых отражались огни зрительного зала. Этим как бы «стиралась» линия рамы, отделяющая публику от сцены. <...> В декорации сцены входила система задников, написанных как панно, живо-

писные арлекины, свешивающиеся сверху, небольшие ширмы по бокам сцены (вместо пристановок)»⁹.

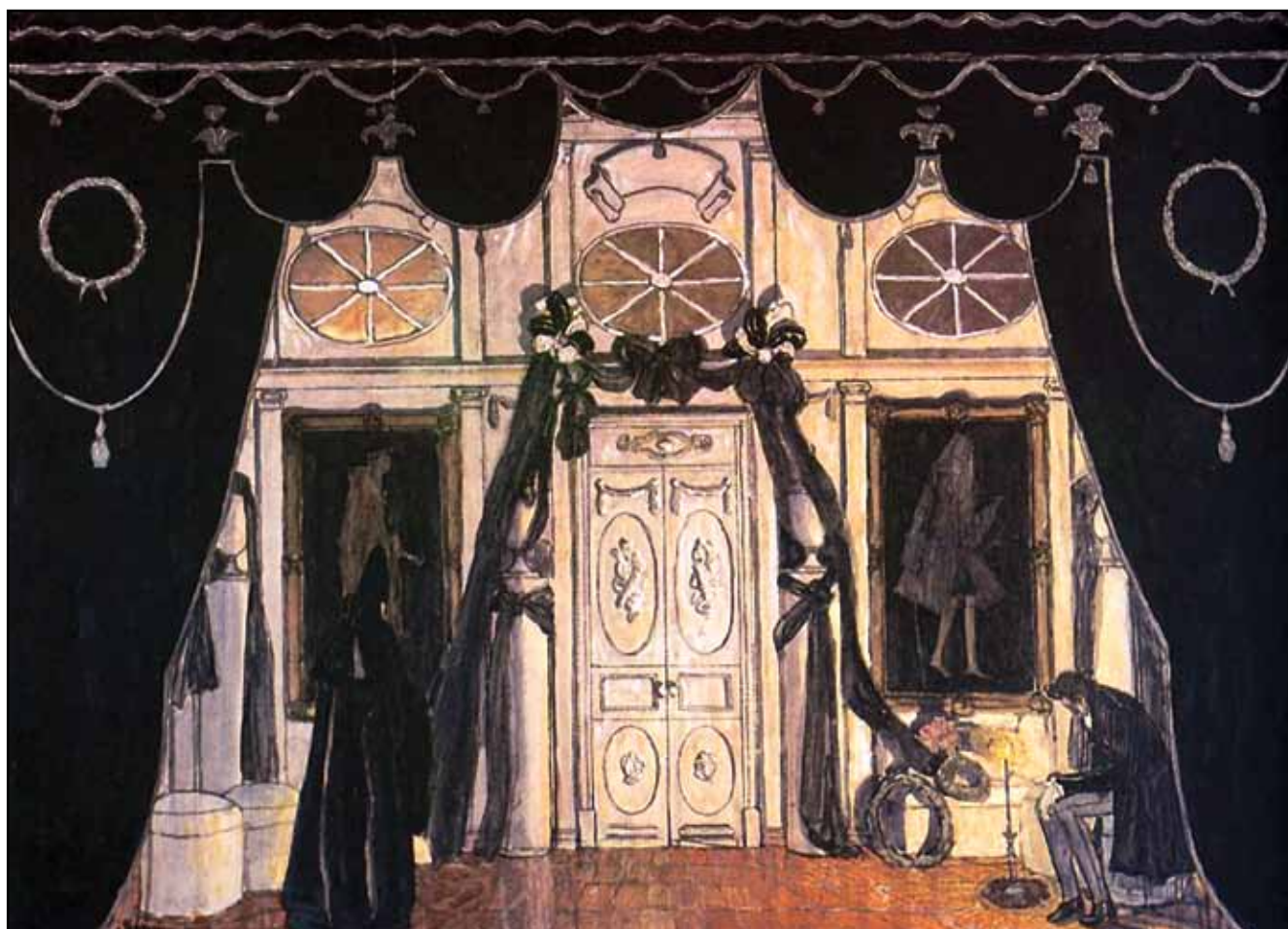
Декорации потрясли зрителей своей пышностью. Представленные интерьеры были один изысканнее другого и дополнялись такими же великолепными занавесами и костюмами актеров. Каждое действие открывалось специально для него исполненным занавесом, который должен был настроить зрителя на определенное эмоциональное восприятие того или иного акта. Всего их за время спектакля сменялось пять, а главный – красно-черный, украшенный серебром, – производил двойное впечатление: праздничное и траурное. Он открывал и завершал каждую картину. Частая смена декораций, блеск и вычурность пышных костюмов превращали действие спектакля в музыкально-красочный вихрь.

Замысел постановки был сложным и многогранным, в непрерывном сценическом действии переплелись реальность и фантазия. Во время представления в зрительном зале не гасили освещение, благодаря чему



Эскиз декорации к VII картине драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917

Эскиз декорации к X картине драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917





Князь Звездич. Эскиз костюма к драме
М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917



Арлекин. Эскиз костюма к драме
М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917



Танцующая барышня. Эскиз костюма к драме
М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917



Молодая дама. Эскиз костюма к драме
М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917



Неизвестный. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917

он органично сливался со сценой, вовлекая посетителей в череду событий, происходивших на подмостках.

Премьера состоялась 25 февраля 1917, в первые дни Февральской революции, и прозвучала мрачным реквиемом уходящей в прошлое России. Чрезвычайно сложное и торжественное оформление составляло органическую часть полуфантастического театрального действия – роскошного и пугающего. «Маскарад» Головина завершил целую эпоху русской

сценографии, подготовив ее выход на новые рубежи в следующем десятилетии.

Фактически эта постановка была концом содружества Головина с Мейерхольдом, хотя после нее они сделали еще два спектакля, не снискавших особого успеха у публики.

Параллельно с работой в театре художник обращался к созданию портретов и натюрмортов, которые стали неотъемлемой частью его творческого наследия.



Портреты

Портрет художника Н. К. Рериха. 1907

В 1910–1920-х Головин написал ряд портретов своих современников – людей, так или иначе связанных с театральными кругами. Заметим, что если созданные ранее театральные портреты представляли зрителю актера в образе, то теперь художник сосредотачивает свое внимание непосредственно на личности модели (которая не всегда была артистом).

В 1909 во время работы над оформлением пьесы

Мольера «Дон Жуан» Александр Яковлевич написал «Портрет В. И. Канкрина» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), служившего при Дирекции императорских театров. Молодой граф изображен сидящим на фоне сцены. Автор решает ее достаточно плоско, что лишает полотно глубины и пространства, а четкий ритм, образуемый находящимися рядом с Канкриним музыкальными инструментами,



Портрет В. II. Канфрина. 1909

придает портрету сходство с декоративным панно. Упростил Головин и объем фигуры чиновника, превратив ее тем самым в выразительный силуэт, который дополняют сложные цветовые пятна, организующие композицию произведения.

В том же 1909 Мейерхольд познакомил Александра Яковлевича с М. А. Кузминым – поэтом, переводчиком и композитором, являвшимся одной из самых заметных фигур в литературной жизни Петербурга. Художник вспоминал: «Когда я думаю о М. А. Куз-

мине, мне представляется полутемная комната, заставленная старинной мебелью, таинственная и строгая; лунное сияние заливает мягким серебристым светом тусклое золото старых резных рам, янтарно-смуглое красное дерево, портреты, ковры, гобелены. Кто здесь живет, кто жил – я не знаю, почему так волнует меня этот лунный полумрак, эти неясные контуры вещей, эти смутные лики – не знаю тоже; но почему-то все



Портрет Е. А. Смирновой. 1910

это мило и дорого, и почему-то никто не сумел нас очаровать этим прошлым так, как удалось Кузмину»¹⁰.

Знакомство продолжилось — декоратор и поэт часто встречались, так как их связывали общие театральные интересы. В октябре 1909 Головин начал писать портрет нового друга, но закончил его только в следующем году (1909–1910, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

На портрете Кузмин изображен стоящим на сцене с заложенными за спину руками. Художник избирает высокую точку зрения на модель, которая дает воз-

можность превратить сцену в фон. Фигура Михаила Алексеевича немного сдвинута от центра и повернута к зрителю вполоборота, что сообщает работе динамике и некую долю ощущения синоминутности происходящего: кажется, что Кузмин вот-вот продолжит свое движение по сцене, влекомый делами и заботами. Чтобы помешать ему «уйти» из портрета, Головин справа и слева от него ставит стулья, зрительно ограничивая возможность передвижений. Своеобразное лицо поэта поражает своей восточной необычностью и непроницаемостью.

Все средства, которыми пользовался художник, — диссонансы композиции, заданная условность колорита,



Портрет М. А. Кузмина. 1909–1910



Портрет М. Э. Маковской. 1912

построенная на различных по силе звучания тонах, – все это как бы извлечено из произведений самого Кузмина.

Нужно отметить, что живописцу не всегда приходилось создавать портреты приятных ему людей. В своих воспоминаниях Головин писал: «Помню, приехал ко мне блестящий гвардейский офицер, – фамилии его не могу сейчас вспомнить, – и, отрекомендовавшись, заявил, что хочет иметь портрет во весь рост, в натуральную величину. «Для этого портрета я специально сшил себе новый

мундир у Калина, – сообщил он, – и прошу вас обратить на это внимание. <...> Будьте любезны в точности передать покрой мундира»¹¹. Или: «Когда я писал портрет другого аристократа, молодого кн. Шаховского, это было просто какое-то мучение. Он позировал мне чаще лежа, чем сидя, выдумывал разные проказы, спускал на веревке сапог из моей мастерской (расположенной над сценой Мариинского театра) на сцену и пр. Я добросовестно изобразил дегенеративную внешность молодого князя...»¹² Но по большей части работа над портретами приносила живописцу не только материальное вознаграждение, но и моральное удовлетворение.

В 1917 Головин написал «Портрет В. Э. Мейерхольда» (Государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург). Режиссер изображен сидящим около зеркала, что позволило художнику передать все особенности его внешности: худощавость фигуры, выразительность лица и рук. Отражение модели в зеркале позволяет увидеть ее со всех сторон. По сути, мастер представил на полотне близнецов: один из них, смотрящий умными глазами на зрителя, недоверчив, где-то даже скептически, второй же – печальный Пьеро, герой «Балаганчика» А. А. Блока. Однако Головин не дает однозначного ответа, кто из них подлинный Мейерхольд, а кто – зазеркальный.

Портретов в творческом наследии мастера немного, но они вошли в сокровищницу русского реалистического искусства, заняв достойное место наравне с работами Б. М. Кустодиева, В. Д. Поленова, К. А. Коровина и других художников. Картины Головина отражают тенденцию отечественной дореволюционной портретной живописи – развитие реалистического декоративного портрета. В этом направлении живописец является одной из самых ярких фигур.

Женщина в шляпе. Середина 1910-х





Портрет В. Э. Мейерхольда. 1917



Испанка на балконе. 1911



Автопортрет. 1912



Натюрморты

Особое место в творчестве Головина занимает натюрморт. Полотна, написанные в этом жанре, как правило, изображают цветы, которые были для художника неиссякаемым источником вдохновения. Натюрморты Александра Яковлевича во многом похожи

Флоксы. 1911

между собой, но при этом каждый из них уникален.

Мастер изображал только живые цветы, подчеркивая тем самым зависимость своего искусства от реального мира. Он писал их с большой, даже где-то «ботанической» точностью; в своих произведениях художник



Цветы. 1911



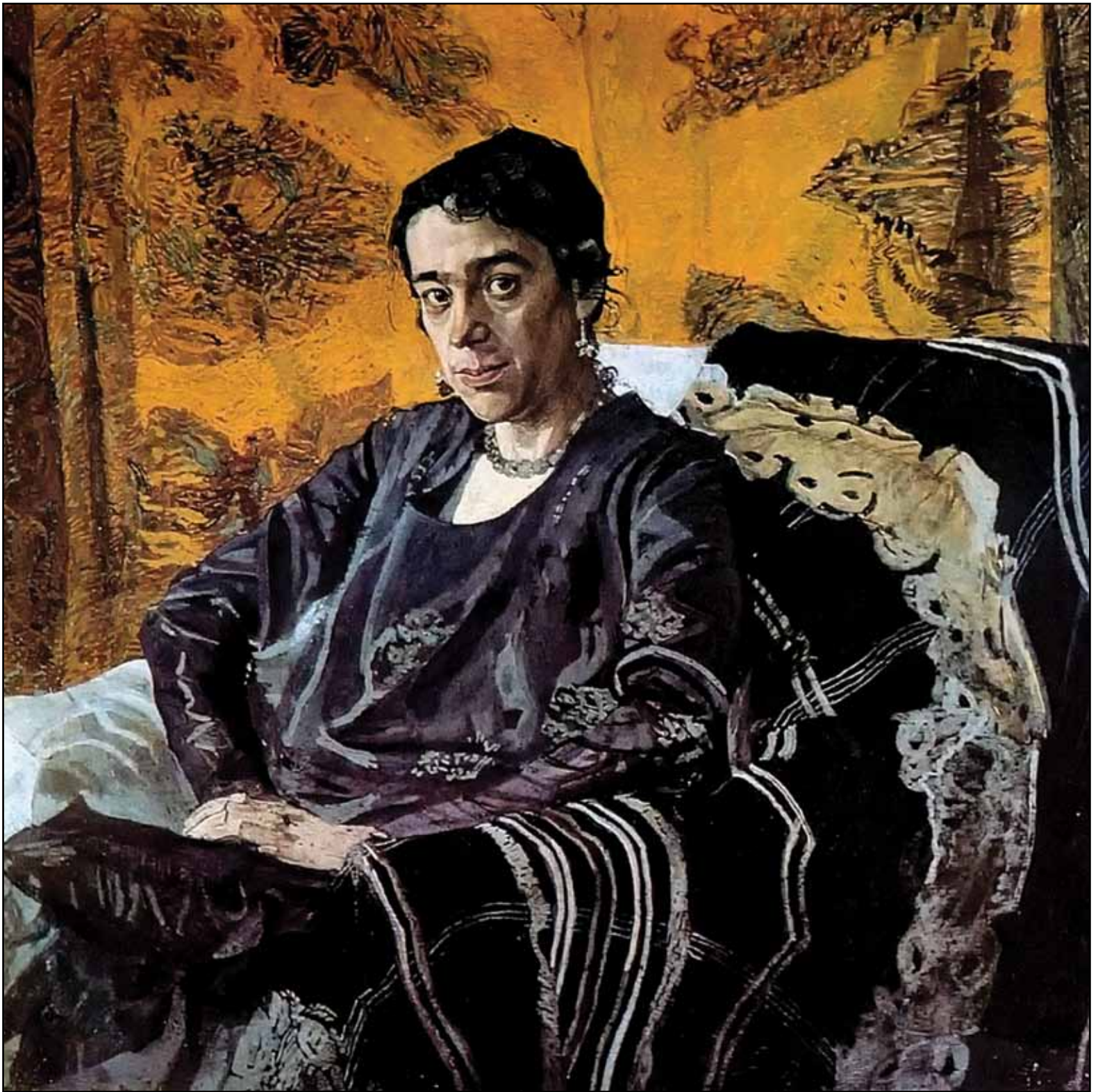
Цветы. Около 1912



Фарфор и цветы. 1915



Девочка и фарфор (Фрося). 1916



особенно любил использовать изящные фарфоровые или стеклянные вазы, статуэтки, подсвечники, чайники и многое другое.

В качестве примера работы Головина в этом жанре можно назвать полотно «Фарфор и цветы» (1915, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Оно является прекрасным образцом виртуозного мастерства, которого Александр Яковлевич добился в искусстве написания цветочных композиций. На разноцветных драпировках стоят две высокие фарфоровые вазы с цветами, рядом с ними аккуратно расставлены заварочные чайники, сахарница, чашка, полосатый молочник, подсвечник. Изображая все эти предметы на устланном

Портрет Н. Е. Добычиной. 1920

яркими узорчатыми тканями столе, живописец словно растворяет их в рисунках драпировок. И на первый взгляд непонятно, где в картине реальный предмет, а где рисунок, украшающий ткань. Прозрачные теплые и холодные цвета, взаимодействуя и дополняя друг друга, определяют мажорное звучание работы, а безошибочно найденные цветовые акценты уподобляют ее экзотическому восточному ковру.

Нагюрморты Головина отличаются весомой материальностью и в то же время они всегда декоративно утонченны и «хрупки» по своей сути.



После революции

В начале 1920-х художник оформил ряд оперных и драматических постановок, однако в них уже не было той оригинальности, которую можно отметить в работах 1915–1917. Головин все чаще стал обращаться к станковой живописи, писал натюрморты, пейзажи, портреты своих друзей и знакомых. Он разнообразил композиции портретов, вводя в них какую-либо выразительную черту. Так, например, в «Портрете Э. Ф. Голлербаха» (1923, Государственный

Портрет А. Я. Рыбаковой. 1920

Русский музей, Санкт-Петербург) мастер изобразил модель в стилизованном интерьере, а собственный «Автопортрет» (1924, частное собрание) дополнил шикарным букетом. За свою жизнь Головин написал несколько автопортретов. Самым интересным из них является именно этот – последний, созданный в ту пору, когда мастер уже практически не был занят в театре и жил в селе Детском под Санкт-Петербургом.

Для этой работы он выбрал холст практически



квадратного размера. Художник изобразил себя рядом с круглым столом, на котором стоит высокая стеклянная банка с большим букетом флоксов.

Композиция портрета выстраивается за счет сочетания двух треугольников, больший из них образуется фигурой живописца. Он дополняется меньшим по размеру прямоугольным треугольником, в который вписан букет цветов. Пересекаясь между собой, эти части композиционного построения гармонично дополняют друг друга, создавая единое живописное пространство. При этом вертикальные полосы ри-

Портрет Э. Ф. Голлербаха. 1923

сунка обоев удачно дополняют общий строй работы, сообщая ей внутреннее напряжение.

Будучи мастером театральной живописи, Александр Яковлевич намеренно не выстраивает в произведении глубокое пространство. Он уподобляет портрет декорации, где уплощенные планы, ритмично чередуясь, наполняют композицию приподнятым декоративным звучанием. Упрощая и сопоставляя различные формы, линии, цветовые пятна, ритмически организуя



Свадьба. Эскиз декорации к балету Э. Грига «Сольвейг». 1922

Эскиз костюма к пасторали К. В. Глюка
«Королева мая». 1919



Эскиз костюма к пасторали К. В. Глюка
«Королева мая». 1919

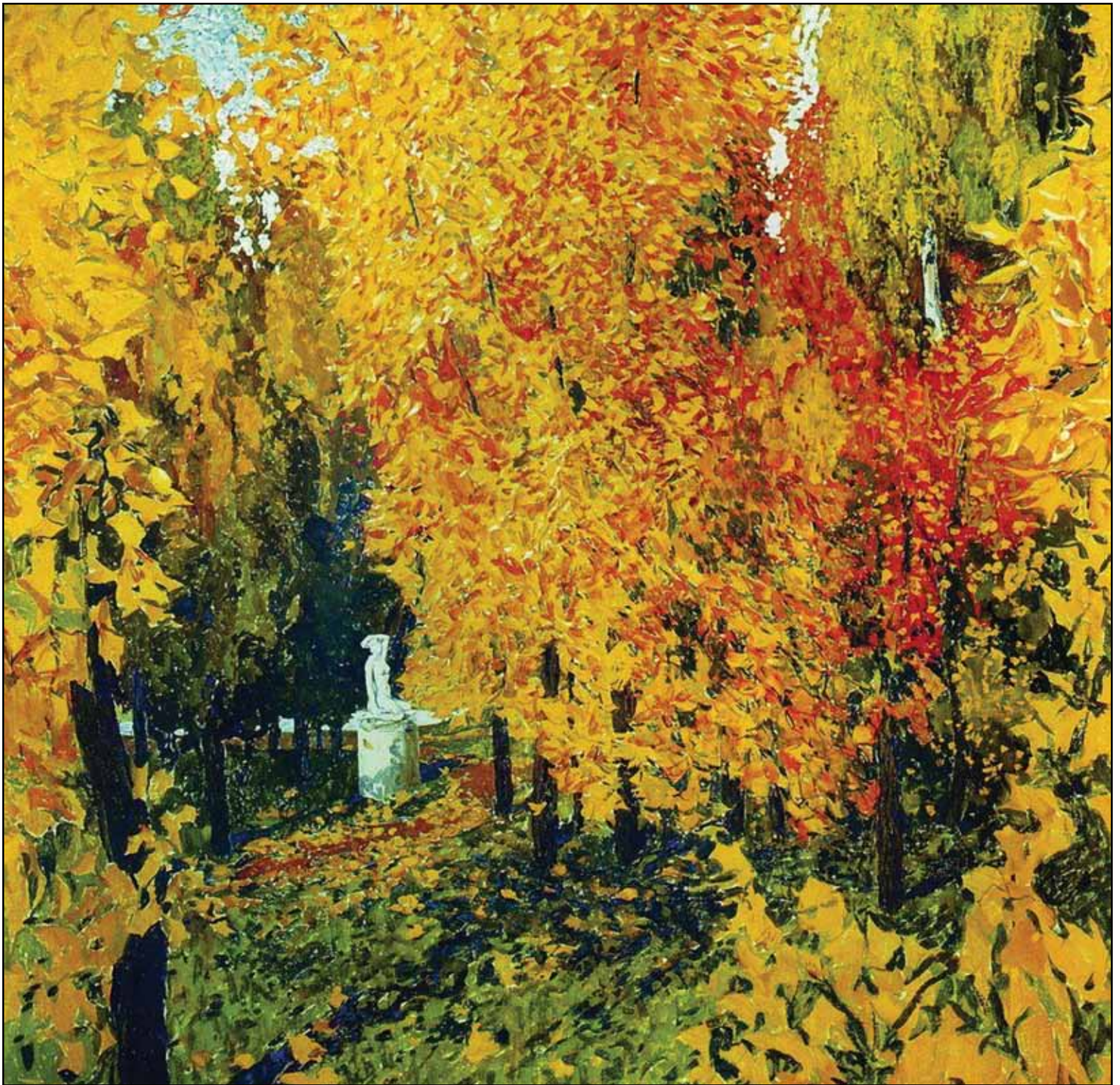




Эскиз костюмов к балету Э. Грига «Сольвейг». 1922



Автопортрет. 1924



их, художник тем самым зрительно сближает планы.

Колорит портрета поражает своей гармоничностью и изысканностью. Главное место здесь принадлежит серо-голубому оттенку костюма, в который облачен Головин. И как мощные цветовые аккорды звучат в полотне насыщенные краски цветов и обоев. Мастерски расставлены акценты белого – флоксы, рубашка, платок – и темные пятна серого – полосы на обоях, галстук-бабочка. Подобно режиссеру, автор мизансценирует живописное пространство, создавая свою, новую реальность. Здесь все живет по его законам. Созданный им мир подобен существующему, но очищен, обобщен и возвышен до сценического образа. Нечеткое освещение призвано лишь под-

Осень. 1920-е

черкнуть реальность и материальность лица. Такой подход к портрету обусловлен тем, что стиль художника долгие годы формировался на сценах Императорских театров.

В 1925 Головин совершил поездку в Одессу, где принял участие в реконструкции оперного театра, пострадавшего от пожара. В это же время он познакомился с К. С. Станиславским, который приехал в приморский город в связи с гастролями Московского художественного театра. Знакомство переросло в творческое сотрудничество – режиссер пригласил художника оформить спектакль «Евгений Онегин» в



Спальня графини. Эскиз декорации к комедии П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1927

Ленинградском театре. Александр Яковлевич с большим энтузиазмом взялся за создание эскизов. К сожалению, постановка не была осуществлена, но возникшее в ходе этой работы взаимопонимание двух деятелей русского театра дало превосходный результат. Через два года их совместными усилиями на сцене МХАТа был поставлен спектакль «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.-О. Бомарше, ставший всемирно известным шедевром.

Говоря о принципах построения спектакля, Константин Сергеевич Станиславский объяснял своим сотрудникам: «У нас будет на сцене твердая логика событий, ярко прочерченные характеры, конкретные места действий, а Головин оденет наш спектакль в свои праздничные декорации, и я убежден, что получится нужная нам театральность, та «золотая середина» для такого спектакля, как «Женитьба Фигаро», который

Кабинет Отелло. Эскиз декорации к трагедии У. Шекспира «Отелло». 1930



Комната графа. Эскиз декорации к комедии П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1927

должен перед зрителем пениться, как шампанское!»¹³

Декоратор поместил графский замок на вращающийся крут, показав его словно с высоты птичьего полета. Главным выразительным средством спектакля стал контраст действий: роскошные залы чередовались с бедными комнатами. Такой подход был обусловлен политическим положением в стране.

В 1928 Александр Яковлевич стал первым из советских сценографов, кому было присвоено звание народного артиста РСФСР.

Еще до завершения работ над «Женитьбой Фигаро» Станиславский предложил Головину оформить трагедию У. Шекспира «Отелло» (1930). Декоратор собирался вертикально заритмовать пространство, которое подавляло бы главного героя. Помимо этого у него было еще несколько новаторских задумок, но Станиславский не решился утвердить проект, посчитав его слишком смелым и «оперным». Режиссер распорядился, чтобы новые макеты для постановки сделал В. А. Симов, а уже само живописное оформление выполнял Головин. Однако художника не удовлетворяли решения, предложенные штатным декоратором МХТ. Работа шла медленно... Тяжелобольной Головин упорно продолжал трудиться над эскизами, он писал их лежа, будучи прикованным к постели. Но в результате сотрудничества Симова и Головина оказалось плодотворным.

Премьера спектакля состоялась 7 апреля 1930, а спустя несколько дней – 17 апреля – Александр Яковлевич Головин умер. Вместе с ним завершился серебряный век русского театрально-декорационного искусства. Стала складываться сценография совсем другого рода, начало которой и положили искания художников, реформировавших декорационное искусство в самом конце XIX – начале XX века.



Улица. Эскиз декорации к опере Д. Россини «Севильский цирюльник» 1924

Бартоло. Эскиз костюма к комедии П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1927



Яго. Эскиз костюма к трагедии У. Шекспира «Отелло». 1930



Примечания:

- 1 1 аршин равен 0,711 метра.
- 2 Головин А. Я. Встречи и воспоминания. Письма. Воспоминания о Головине. – Л.–М., 1960. С. 50.
- 3 Там же. С. 52.
- 4 Цит. по: Раскин А. Г. Шаляпин и русские художники. – Л.–М., 1963. С. 76.
- 5 Головин А. Я. Указ. соч. С. 133.
- 6 Галербах Э. Ф. Театр как зрелище // Театрально-декоративное искусство в СССР. 1917–1927. – Л., 1927. С. 40.
- 7 Головин А. Я. Указ. соч. С. 110–111.
- 8 В первой редакции произведения эта строка звучала как: театральные арапчата.
- 9 Головин А. Я. Указ. соч. С. 129–130.
- 10 Там же. С. 102.
- 11 Там же. С. 133–134.
- 12 Там же. С. 134.
- 13 Горчаков Н. Режиссерские уроки Станиславского. – М., 1951. С. 359.

Список иллюстраций:

- стр. 3 – Благовещение. Архангел Гавриил. 1894. Железо, масло. Костромской государственный объединенный художественный музей
Благовещение. Богоматерь. 1894. Железо, масло. Костромской государственный объединенный художественный музей
- стр. 4 – Портрет М. К. Головиной, жены художника. 1898. Картон, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Курица. Конец 1890-х. Майолика. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 5 – Клеопатра. Эскиз декоративного майоликового панно для гостиницы «Метрополь» в Москве. 1898. Бумага, акварель. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. А. Поленова, Тульская область
- стр. 6 – Эшафот. Эскиз декораций к опере А. Н. Корещенко «Ледяной дом». 1900. Картон, гуашь. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 7 – Зал во дворце. Эскиз декорации к опере А. Н. Корещенко «Ледяной дом». 1900. Бумага, акварель. Музей Государственного академического Малого театра, Москва
- стр. 8 – Хоромы княгини. Эскиз декорации к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». 1900. Картон, гуашь. Музей Государственного академического Малого театра, Москва
- стр. 9 – Эскиз к прологу оперы А. Н. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1901. Картон, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Эскиз декорации к балету П. И. Чайковского «Лебединое озеро». 1901. Картон, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 10 – Фиорды. Эскиз декорации к драме Г. Ибсена «Дочь моря». 1905. Картон, акварель. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Фраскита. Эскиз костюма к опере Ж. Бизе «Кармен». 1908. Картон, карандаш, акварель. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Эскамильо. Эскиз костюма к опере Ж. Бизе «Кармен». 1908. Бумага, гуашь. Государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург
Кармен. Эскиз костюма к опере Ж. Бизе «Кармен». 1908. Бумага, акварель, гуашь, белла, тушь, перо. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 11 – Коронация. Эскиз декорации пролога к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». 1908. Картон, гуашь. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
У ворот цирка. Эскиз декорации к опере Ж. Бизе «Кармен». 1908. Картон, гуашь. Государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург
- стр. 12 – Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля. Опера Ш. Гуно «Фауст». 1905. Холст, пастель. Музей-квартира П. П. Бродского, Санкт-Петербург
- стр. 13 – Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна. Опера А. Н. Серова «Юдифь». 1908. Темпера, гуашь, пастель, холст. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 14 – Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля. Опера А. Бойто «Мефистофель». 1909. Картон, темпера. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова. Опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов». 1912. Холст, темпера, фанера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 15 – Портрет павла Д. А. Смирнова в роли кавалера де Грисе в опере Ж. Массне «Маянон». 1909. Холст, темпера. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 16 – Пейзаж. Павловск. 1910. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 17 – Нескучный сад. 1910-е. Холст, темпера. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева
Умбрийская долина. 1910-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Серебристые ветлы. 1909. Холст, темпера. Ярославский художественный музей
- стр. 18 – Комната Карено. Эскиз декорации к драме К. Гамсуна «У врат царства». 1908. Картон, темпера. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Столовая в доме Дон Жуана. Эскиз декорации к комедии Ж. Б. Мольера «Дон Жуан». 1910. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 19 – Храм Эроса. Эскиз декорации к опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика». 1911. Бумага, акварель. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 20 – Испанский танец. Эскиз декорации для «Арагонской Хоть» М. И. Глинки. 1915. Темпера, картон. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 21 – Берег Волги. Эскиз декорации к драме А. Н. Островского «Гроза». 1916. Картон, темпера. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Ужин у Лауры. Эскиз декорации к опере А. С. Даргомыжского «Каменный гость». 1917. Фанера, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 22 – Главный занавес. Эскиз декорации к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917. Картон, гуашь, серебро, тушь, тростник. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 23 – Эскиз декорации к VII картине драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917. Картон, клееная краска, гуашь, золото, клей. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Эскиз декорации к X картине драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917. Картон, клееная краска, гуашь, тушь, тростник. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 24 – Князь Звездич. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917. Бумага, акварель, гуашь, серебро, тушь, кисть, перо. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Аракин. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917. Бумага, гуашь, тушь, перо, кисть. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Танцующая барышня. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917. Бумага, акварель, гуашь, белла, тушь, кисть, перо. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Молодая дама. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917. Бумага, акварель, гуашь, серебро, золото, тушь, перо. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 25 – Незвестный. Эскиз костюма к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917. Бумага, наклеенная на картон, акварель, гуашь, тушь, кисть, перо, серебро. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 26 – Портрет художника Н. К. Рериха. 1907. Холст, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 27 – Портрет В. И. Канкринна. 1909. Холст, темпера, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 28 – Портрет Е. А. Смирновой. 1910. Холст, темпера, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 29 – Портрет М. А. Кузмина. 1909–1910. Холст, темпера, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 30 – Портрет М. Э. Маковской. 1912. Холст, темпера, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Женщина в шляпе. Середина 1910-х. Бумага, темпера, гуашь. Смоленский государственный музей-заповедник
- стр. 31 – Портрет В. Э. Мейерхольда. 1917. Темпера, дерево. Государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург
- стр. 32 – Испанка на балконе. 1911. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 33 – Автопортрет. 1912. Бумага, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 34 – Флаксы. 1911. Бумага, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 35 – Цветы. 1911. Картон, темпера, гуашь. Нижегородский государственный художественный музей
- стр. 36 – Цветы. Около 1912. Картон, темпера. Музей-квартира П. П. Бродского, Санкт-Петербург
- стр. 37 – Фарфор и цветы. 1915. Дерево, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 38 – Девочка и фарфор (Фрося). 1916. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 39 – Портрет Н. Е. Добычинной. 1920. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 40 – Портрет Л. Я. Рыбаковой. 1920. Картон, темпера. Частное собрание
- стр. 41 – Портрет Э. Ф. Голлербаха. 1923. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 42 – Свадьба. Эскиз декорации к балету Э. Грига «Сольвейг». 1922. Бумага, наклеенная на фанеру, акварель, темпера. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Эскиз костюма к пасторали К. В. Глюка «Королева мая». 1919. Бумага, акварель. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Эскиз костюма к пасторали К. В. Глюка «Королева мая». 1919. Бумага, картон, акварель, тушь, перо. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 43 – Эскиз костюмов к балету Э. Грига «Сольвейг». 1922. Бумага, наклеенная на картон, гуашь, тушь, перо. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 44 – Автопортрет. 1924. Холст, темпера. Частное собрание
- стр. 45 – Осень. 1920-е. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 46 – Спальня графини. Эскиз декорации к комедии П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1927. Фанера, темпера. Музей Московского Художественного театра им. А. П. Чехова
Комната графа. Эскиз декорации к комедии П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1927. Фанера, темпера. Музей Московского Художественного театра им. А. П. Чехова
Кабинет Отелло. Эскиз декорации к трагедии У. Шекспира «Отелло». 1930. Фанера, темпера. Музей Московского Художественного театра им. А. П. Чехова
- стр. 47 – Улица. Эскиз декорации к опере Д. Россини «Севильский цирюльник». 1924. Бумага, гуашь. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
Бартоло. Эскиз костюма к комедии П.-О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1927. Бумага, акварель, гуашь, белла. Музей Московского Художественного театра им. А. П. Чехова
Яго. Эскиз костюма к трагедии У. Шекспира «Отелло». 1930. Бумага, акварель, гуашь, белла, карандаш. Музей Московского Художественного театра им. А. П. Чехова

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *М. Гордеева*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 84 «Александр Яковлевич Головин»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Александр Яковлевич Головин.**
«Портрет М. В. Воейковой»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 03. 05. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№