

Воспоминания и встечи

ИЗ МЕМУАРОВ ХУДОЖНИКА А. Я. ГОЛОВИНА*

М. Г. Савина относилась к работе художников-декораторов довольно равнодушно; более того, ей казалось (и возможно, что иной раз она была права), что замыслы художника мешают работе актеров на сцене. Целых семь лет мы не знакомились, хотя и работали вместе на сцене.

«Головин мешает мне ходить по сцене», — жаловалась иногда артистка по поводу тех или иных постановочных затей. Мария Гавриловна была почитательницей спокойных, тщательно выписанных «по-старинке» декораций и ей не нравились импрессионистические мазки.

Помню, я впервые познакомился с ней уже после семи лет совместной службы в Александринском театре на репетиции «Мертвого города» д'Аннунцио. Когда она сходила по лестнице, устроенной на сцене, я подал ей руку, чтобы помочь спуститься, и услышал признание:

«Я боюсь художников!»

«Отчего, Мария Гавриловна?»

«Я боюсь художников, — повторила она, со своим обычным носовым проносом, — помилуйте, вон там на задней декорации какие-то холерные вибрионы. Да, да, настоящие холерные вибрионы!»

Эта шутка относилась к мелким мазкам, которыми была написана декорация.

Савина обладала бесспорными дарованиями. Особенно нравилась мне ее игра в роли «Дикарки»; очень удавался ей репертуар Островского, где она создала столько ролей. К сожалению, артистке крайне вредил ее голос, неприятного, резкого, носового тембра.

*

В январе 1911 г. праздновался 35-летний юбилей Варламова, прошедший необычайно торжественно. Юбиляр выступил в роли Грознова в пьесе Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше». После этого вечера (в Александринском театре) Варламов спустя несколько дней появил-

* Книга воспоминаний народного артиста республики художника А. Я. Головина (1863—1930), до сих пор не изданная, возникла в 1927—1928 гг. Непосредственная помощь в подготовке воспоминаний к печати была оказана ему Э. Голлербах (редакция и примечания); дружеское участие принимали ученики Головина — арх. В. А. Альмединген, худ. М. П. Эандин и поэт М. А. Кузьмин, помогшие восстановить некоторые даты и факты.

ся в комедии Островского «Не в свои сани не садись» (роль Русакова), поставленной в честь него в Большом зале Консерватории. Варламов более, чем кто-либо из артистов его эпохи был связан с театром Островского, являясь одним из самых лучших исполнителей пьес этого драматурга. Подобно тому, как пьесы Островского проникнуты глубоко народным, самобытным русским стилем, так и купеческие самодуры, принадлежавшие к изблюбленным персонажам Островского, находили в творчестве Варламова удивительно яркое воплощение. Все эти грузные, раздобревшие, неповоротливые Титы Титычи вставали перед нами, как живые, в талантливом изображении Варламова.

У Варламова был мощный сочный голос, вероятно, хорошо памятный всем, кто видел его на сцене. В этом голосе было невероятное разнообразие оттенков — целая гамма различных интонаций. Замечательна была и жестикуляция актера — О юморе Варламова нечего и говорить: зрительный зал не смеялся, а положительно гремел от безудержного хохота, заглушавшего порой речь актеров. Стоило Варламову улыбнуться, как улыбка пробегала по всему зрительному залу, от первых рядов партера до райка; стоило ему сказать что-нибудь забавное, как по залу проносились взрывы смеха, какой-то гомерический хохот.

Одна из лучших ролей Варламова — Станарель в «Дон-Жуане». Он был как бы создан для этой роли. На репетициях этой комедии К. А. Варламов говорил о Мейерхольде: «Вот это режиссер; он не загнал меня по анфиладе в четвертую комнату, а поместил на авансцену, устроил так, что все меня видят, и я всех вижу».

Мне довелось написать портрет К. А. Варламова; это было уже незадолго до его смерти. На нем был одет во время сеансов широкий белый халат, подобие крылатки, без рукавов. Сидел он в широчайшем плетеном кресле-полудиване, — всякое другое кресло было бы ему узко. На ручку кресла была брошена полосатая ткань, чтоб еще более подчеркнуть величину основного пятна. Декорации сада служили красочным фоном. Портрет этот был приобретен Королевским музеем в Стокгольме.

*

Несколько раньше был написан портрет другого замечательного артиста Александринского театра — В. П. Далматова. Это был интересный, яркий человек и отличный актер. В

его манерах, в движениях, позах было что-то, напоминавшее старинные портреты 30—40-х годов. Он одинаково хорошо держался и на сцене и в жизни. Позировал он стоя, в сюртуке, заложив левую руку в карман, в правой держал папиросу. Работа шла успешно, портрет был в общих чертах уже вполне намечен, когда Далматов заболел и вскоре умер. С его кончиной театр лишился одного из самых видных своих артистов.

Докачивать портрет, не имея перед собой живой модели, а пользуясь



А. Я. Головин. Автопортрет

фотографиями, или работая по памяти, мне не хотелось, — так он и остался неоконченным.

*

В 1912 г. неожиданно погиб молодой, талантливый Н. Н. Сапунов. Одно время он был моим помощником — писал по моему эскизу декорацию для балета «Жар-птица» (парижская постановка). Сапунов погиб в Териоках, во время катания на лодке: лодка опрокинулась, спутники Сапунова спаслись, он утонул.

Мне живо вспоминается его пеголеватая фигура, его бородка, палка с набалдашником, его «словечки». Он умел остро и сжато оценивать художественные произведения. Его любимым словечком было — «низок!». О всяком сомнительном произведении искусства он говорил кратко: «это — низок!». В живописи Сапунова есть что-то странно обаятельное, что-то такое, что было в нем самом. Помнится, когда в 1915 г. я писал в Москве портрет Высоцкой, в открытую дверь был виден висевший в соседней комнате прекрасный натюрморт

Сапунова — золоченые вазы и синие с позолотой чашки. Картина эта была так притягательна, что в перерывах между работой я каждый раз подходил к ней и подолгу ею любовался.

*

Незадолго перед войной 1914 г. у меня возникло желание написать портрет А. Н. Скрябина.

Скрябин интересовал меня как замечательный музыкальный талант, яркий и своеобразный. Как человек, он казался мне несколько загадочным, странным. Он был из тех людей, о которых не знаешь, как к ним подойти.

Скрябина я написал во весь рост, во фраке. Позировал он не очень старательно и однажды удивил меня своим поведением: в то время как я сосредоточился над своей работой и смотрел на холст, а не на модель, Скрябин тихонько подошел ко мне сзади. Не замечая этого, я продолжал работать, а когда поднял глаза, чтобы взглянуть на модель, увидел, что Скрябин исчез. Я был озадачен: повидимому, он ушел. Но оказалось, что Скрябин уже давно стоит за моей спиной и наблюдает за работой, решив, что я могу обойтись без модели.

В 1915 г. Скрябин умер, и портрет мне пришлось заканчивать уже по памяти.

*

Из театральных начинаний и замыслов в годы войны отмечу подготовительную работу к постановке «Маскарада».

Пока шла работа над «Маскарадом», чрезвычайно затянувшаяся, мне довелось сделать другую, менее сложную, постановку — «Грозу» Островского.

Размышляя над декорациями в «Грозе», я решил отказаться от иллюстративного подхода к пьесе Островского, а пытался создать фон, соответствующий стилю русской романтической драмы, показав при этом ее национальные особенности.

Наконец, в 1917 г., накануне или даже в первые дни февральского переворота, состоялась премьера «Маскарада». Постановка эта была встречена публикой очень приветливо и с большим интересом, который вызывался, очевидно, некоторыми новыми приемами постановки. Ставя «Маскарад», мы с Мейерхольдом старались использовать все новейшие средства театральной выразительности. Прежде всего мы задумали новое сценическое помещение: устроили просце-

ниум и лепной архитектурный портал, предназначенный служить обрамлением всего происходящего на сцене. Размеры просцениума были иные, чем, например, в «Стойком принце» и «Дон-Жуане». Оркестр занимал только среднюю часть просцениума; его обрамляли две лестницы. На край просцениума стояли диваны, дававшие возможность группировать около них те или иные сценические положения. Попеременно опускающиеся занавесы давали возможность ограничиться всего лишь двумя антрактами. На просцениуме стояли матовые зеркала, в которых отражались огни зрительного зала. Этим как бы уничтожалась линия рампы, отделяющая публику от сцены.

Просцениум отделялся от главной сцены спускными занавесами: главным черно-красным (с эмблемами карточной игры), разрезной занавес для второй картины, бело-розово-зеленый для сцены бала, кружевной для спальни и черный траурный для последней картины. Эта система занавесов давала необходимое чередование «настроений», а также подчеркивала переломы в ходе действия, т. е. как бы оттеняла драматургическую функцию, расчленяя общий ход действия. Кроме того, это давало возможность менять основные декорации и мебель без специальных перебивов. В декорации сцены входила система задников, написанных, как панно; живописные «арлекины», свешивающиеся сверху; небольшие ширмы по бокам сцены (вместо пристановок). В постановке было десять декоративных перемен: два зала — маскарадный и балный (только в этих картинах сцена раскрывалась в глубину, в остальных же была уменьшена), две игорных комнаты, гостиная, кабинет, спальня, аванзал в доме Арбениных, комнаты у баронессы Шталъ и у князя Звездича. Особенный успех у публики имели комната баронессы, кабинет Арбенина, комната Звездича, роскошный балный зал и спальня Нины, — intérieur'ы, обставленные своеобразной стильной мебелью.

«Маскарад» все время держался в репертуаре Актрамы и настолько известен всем театрам, что не буду останавливаться здесь на оценке исполнителей этой пьесы, на превосходной игре Юрьева, Ведринской и др. Среди многочисленных ролей, исполнявшихся Юрьевым, роль Арбенина, несомненно, одна из самых замечательных по мастерству.