



*Ил. 1. А.Я. Головин. Автопортрет. 1917. Картон, темпера. 45x41. KGallery.  
Санкт-Петербург*

# Поэтика образов Александра Головина

Ольга Давыдова

В статье анализируется визуально-поэтическая образность творчества художника Александра Яковлевича Головина (1863–1930). Исследовательский метод автора основан на концепции восприятия истории искусства как истории взаимодействия художественных образов. В творчестве Головина выделяется ряд иконографических и психологических лейтмотивов, образный синтез которых, по мнению исследователя, позволит по-новому взглянуть не только на природу сложения стиля модерн в изобразительном искусстве и особенности его взаимодействия с музыкой, словом и театральным действием, но и на индивидуальный путь мастера. Пристальное внимание уделяется позднему периоду творчества художника, который рассматривается как сложное кульминационное выражение поэтико-декоративных принципов модерна за пределами исторических границ стиля. Для этого автор статьи совмещает теоретико-эстетический подход с привлечением новых художественных материалов.

*Ключевые слова:* художественный образ, иконографический лейтмотив, поэтика, музыкальность, индивидуальность, модерн, романтическое мироощущение.

...слушайте то, что читаете.

*В. Вейдле. Музыка речи*

...я вижу больше: мои глаза, как эта музыка.

*А.М. Ремизов. Петербургский буерак*

Среди концепций, рожденных романтико-символистским мировоззрением эпохи модерна, одной из наиболее органичных для научной интерпретации творчества Александра Яковлевича Головина (ил. 1) является концепция восприятия истории искусства как истории становления и взаимодействия художественных образов. В иконографической поэтике произведений мастера, развивавшейся на протяжении всего его творческого пути, складываются определенные группы визуально-смысловых лейтмотивов, анализ которых позволяет не только глубже понять процесс формирования образной палитры искусства эпохи модерна, но и ощутить жизнь индивидуального творческого начала личности художника за пределами временных границ стиля.

В 1934 году, в стесненных условиях постреволюционной действительности, когда модерн был уже в невозвратном прошлом – том счастливом прошлом, в котором жила молодость, звучали вдохновенные артистические споры в журналах «Мир искусства» и «Аполлон», а в мастерской художника-романтика, вознесшейся над сценой Мариинского театра, разыгрывались «поэтические» дуэли, – Михаил Кузмин сделал в дневнике следующую запись: «Весна. Теперь все распустилось, и вид из окна похож на слепые обложки Головина, все пространство сплошь заполнено зелеными узорами разных оттенков <...> удовольствие и радость наблюдать, как распускаются почки, растет трава, все прозрачно, ветки изящны (рисунок против колорита)»<sup>1</sup>. Подобные весенне-осенние впечатления лучистости, неуловимо разрастающейся декоративности, естественно щедрой фантазии, производимые искусством и личностью Александра Головина, присущи и книге первого биографа художника Эриха Голлербаха, опубликованной в 1928 году. Психологический портрет Головина органично проявляет сезонная иконография его произведений. Развиваясь в круговороте весны, лета или осени, она логически совпадает с теми излюбленными символистами-романтиками периодами жизни природы, когда проникновеннее всего оцутима красота цветения или нежность раннего увядания.

Сезонный лейтмотив – первый пластический образ, вводящий в поэтику творчества художника, в произведениях которого столь часто длинные пряди листвы свиваются в одухотворенный узор совершенно нового декоративного пространства, тронутого то ли розовеющим закатом («Березы ночью», 1908–1910, ГТГ, ил. 2), то ли нарастающим трепетом мятежной царскосельской осени («Осень», 1920-е гг., ГРМ). В творчестве Головина, как и в искусстве большинства художников модерна, природа играет особую символическую-поэтическую роль (в разных индивидуальных проявлениях такое самостоятельное образное звучание присуще пейзажным мотивам в произведениях М.А. Врубеля и В.Э. Борисова-Мусатова, художников группы «Наби» и участников Венского сецессиона – Густава Климта, Карла Моля и др.). Часто встречающийся у Головина визуальный мотив «прорастающих» высью травянистых зарослей («Лес», 1910-е гг., ГРМ; «Овраг» из эскизов декораций к драме А.Н. Островского «Гроза», 1916, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина; «Болотная заросль», 1917, ГТГ, «Детскосельский пейзаж», 1920-е гг., ГРМ и др.) или стволов, среди которых в творчестве художника устойчивую мелодию ведет жемчужный узор берез («Лесная река», между 1908 и 1910 гг., ГРМ; «Пейзаж. Павловск», 1910, ГТГ; «Березки», 1908–1910, ГТГ и др.), отражает идеалистическое мировоззрение эпохи романтизма и символизма: «“Что такое трава?” <...> Может быть, это флаг моих чувств, сотканный из зеленой материи – цвета надежды. <...> А теперь она кажется мне прекрасными нестриженными волосами могил <...> малейший росток есть свидетельство, что смерти на деле нет»<sup>2</sup> – поэтические строки У. Уитмена, а также его мысли о преобразующей душу человека идеалистической силе



*Ил. 2. А.Я. Головин. Березы ночью. 1908–1910. Картон, акварель, гуашь. 78x70. Государственная Третьяковская галерея. Москва*

природы близки романтическим переживаниям пейзажа художниками-символистами.

Этому настроению вторит и другая иконографическая особенность пейзажных образов Головина. Листва на полотнах художника, несмотря на свою гладь, всегда неспокойна, насыщена декоративным движением в духе поэзии Михаила Кузмина. Подобная «внутренняя» орнаментальность также связана с устойчивыми поэтическими «героями» искусства модерна. Ветер – образ души, в нем живет романтический порыв и музыкальная неуловимость, в эпоху модерна искавшая способов выразиться не только в творчестве композиторов, но и художников. На уровне орнаментального движения и сюжетных мотивов произведения Головина дают в

этом плане множество примеров. Причем и в поздний период творчества художника этот олицетворяющий душу ветер взметает радужную розово-желто-голубую гамму занавеса в эскизе «Балкон замка» («Безумный день, или Женитьба Фигаро», 1927, Музей МХАТ), ассоциируя музыкальный симфонизм взгляда Головина на мир с лирическим обликом рощи: «Ветер... ты меня не покинешь?»<sup>3</sup>. Не случайно в системе метких прозвищ Алексея Ремизова, подчеркивавших характер и творческую ауру личности, Головину было дано имя «Дад»<sup>4</sup> – лесовик. Исходя из анализа образной поэтики мастера, такая ассоциация кажется вполне уместной в контексте как национального модерна, так и европейского (вспомним надпись на входе в ателье Эмиля Галле в Нанси: «Мой корень – в основанье леса»). Даже в колеблющихся белых полосках декорационных занавесей Головина, теряющихся в сине-золотых портьерах и пенном вихре лент (эскиз к опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин», 1925, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина), порой слышатся арфообразные переливы чего-то березового, древесного. Вообще, если попытаться на уровне словесной пластики отразить «лесные» лейтмотивы искусства художника, с их орнаментальной пейзажной вязью, то фольклорно-метафорический язык импровизационного стилизма Ремизова может дать к этому один из верных ключей.

В литературе, посвященной истории и анализу особенностей развития искусства в России эпохи символизма и модерна, можно встретить неоднократное обращение к образу символистской Башни Вячеслава Иванова<sup>5</sup>. Однако до сих пор редко упоминаем о ее своеобразном двойнике из области театрального и изобразительного искусств – о художественной «башне Головина», символом которой может служить его мастерская «под крышей Мариинского театра»<sup>6</sup>. С 27 декабря 1901 года – момента переезда художника в Санкт-Петербург – большую часть времени Головин проводил в этом «артистическом» пространстве. Именно там устраивались «тайные» совещательные встречи, обсуждались и разрабатывались планы будущих постановок, писались портреты Н.К. Рериха (1907), В.И. Канкрин (1909), М.А. Кузмина (1910), М.Э. Маковской (1910–1912), В.П. Долматова (1912) и, конечно, Ф.И. Шаляпина в ролях Мефистофеля в красном (1905, НИМ РАХ) и черном (1909, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина), Фарлафа (1907, СПбГМТиМИ), Демона (1906, Музей ГАТОБ), Олоферна (1908, ГТГ), Бориса Годунова (1912, ГРМ). Именно в мастерской Головина зарождались и упомянутые в начале статьи «поэтические» дуэли, как, например, драматическое столкновение Николая Гумилева и Максимилиана Волошина, шуточное «дуэлянтство» «Олоферна»–Шаляпина и его друга, карикатуриста Павла Щербова, эмоционально реагировавшего на звуковой орнамент арабской речи, бессодержательно воссоздававшей певцом. Аналогия с «Башней Вячеслава Иванова» – конечно, лишь внешний штрих, декорационный занавес, вводящий в атмосферу жизненной поэмы Головина, главным выражением которой в духе идеалов модерна явились художественные образы мастера.

За стилистическими поисками Головина стоял широкий план временных и пространственных пересечений. Сформирован он был как процессами, развивавшимися в русском искусстве рубежа XIX–XX столетий, так и западноевропейскими влияниями. Причем под влияниями следует понимать не прямые заимствования, а общие для отечественной и европейской культуры тенденции, приведшие к кульминации идеалистического взгляда на историческое пространство культуры как единую и индивидуально понятную жизнь творческих образов. В этом смысле немного парадоксальным, но символическим примером из области внешних параллелей может послужить паспорт крупнейшего норвежского художника-модерниста Эдварда Мука, на котором рукой чиновника в 1929 году была сделана отметка: «Действителен во всех странах мира!» Метафорически выражаясь, о таком «межграничном» паспорте в областях внутреннего постижения истории и творчества мечтали многие художники, в искусстве которых нашли отражение новые стилистические принципы модерна.

Если говорить о непосредственных натуральных импульсах, повлиявших на формирование образной поэтики Головина, то здесь стоит отметить 1889 год, открывший период его многочисленных поездок за границу – во Францию, Испанию, Италию, Норвегию, Бельгию, Германию, Австрию. Большую роль в формировании лирико-созерцательного настроения произведений художника играли романтические воспоминания о старой Москве и подмосковных парках (в частности, о Петровском-Разумовском, в котором прошли детские годы его жизни). Важную профессиональную роль сыграл период творческого участия художника в московском «неоренессансе» абрамцевского кружка, в который Головина ввели его учитель В.Д. Поленов и друг-наставник Е.Д. Поленова. Ранний этап развития новых стилистических тенденций в искусстве Головина напрямую связан с фольклорными мотивами.

Следует отметить, что в России, как и в других странах, художественный язык модерна прежде всего обратился к формам национального народного творчества. Однако не археологическое, а мифопоэтическое восприятие лежало в основе стилистических интерпретаций модерна<sup>7</sup>. Одной из кульминаций Головина в русле этого поэтического синтеза стал эскиз декорации 1-й картины балета И.Ф. Стравинского «Жар-Птица» (1910, ГТГ). В саду «Душного Кашеева царства», на воротах которого дремлют спящие солнца, золотятся волшебные яблоки и в трепетно-непроницаемый узор свиваются ветви разросшихся деревьев, Головину (почти по А.С. Пушкину) удалось достигнуть того «пленительного предела» декоративного и стилизаторского мастерства, к которому стремился модерн. В связи с неорусскими мотивами интересно отметить, что даже в эскизах тканей (1929–1930) к постановке «Отелло» (1930) у Головина присутствуют образы лесных колокольчиков, стилизованных золотых шишек и бордовых цветов с изумрудными глазками, которые органично могли бы расти где-нибудь в имении Абрамцево (ил. 3). К другим устойчивым лейт-

мотивам фольклорной стилизации в творчестве художника можно отнести образы солнца, луны, лесных трав и птиц (например, сов).

Однако «модерн Головина», конечно, не ограничивается «абрамцевским направлением». Тонкую трактовку поэтической чуткости художника к «иноязычным» образам дал князь Сергей Щербатов, подчеркнувший врожденную внутреннюю корректность и восприимчивость природы Головина: «Он был очень русским в душе, но обладал особым свойством русского человека (о нем говорит Достоевский) – чувствовать дух и культуру других стран до некоего духовного перевоплощения»<sup>8</sup>. Специфика иконографических мотивов и пластического языка художника действительно позволяет говорить о нем и в контексте общей – интернациональной – поэтики модерна. Так, например, упомянутые выше «совы» получают совершенно иной романтически-лунный окрас в занавесе пролога к «Волшебному зеркалу» (1903, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина). Артистическое вдохновение образная поэтика Головина черпала и в петербургских ретроспективных мечтаниях мирискусников, и в северных, «ибсеновских» красках



Ил. 3. А.Я. Головин. Орнамент. Фрагмент. Эскиз – вариант росписи тканей к трагедии У. Шекспира «Отелло» (1930). 1929–1930. Бумага на картоне, акварель, карандаш. Музей Московского художественного академического театра. Москва

любимой Головиным дачи в Волосове. В период совместных раздумий над «Орфеем» и «Маскарадом» летом 1911 года Всеволод Мейерхольд писал о ней: «Местность чудесная. Кругом эстонцы. Пейзаж напоминает Данию или Голландию. <...> Цветник, парник, строится оранжерея <...> Много гуляли <...> Читали, я привез с собой книгу Муратова “Образы Италии”. Я читал А.Я. главу о Венеции XVIII века. Много чудесных страниц о Карле Гоцци, первом романтике, предшественнике Гофмана и Метерлинка, писавшем сказки для театра масок»<sup>9</sup>. Живя с

1913 года в Царском Селе (после революции – в правом полуциркуле Екатерининского дворца Детского Села), Головин органично включал и его тонкие поэтические краски в свой метафорически многомерный «театр» визуальных образов.

Искусство художника на протяжении всего периода своего развития было напрямую связано со всеми доминантными вопросами модерна – эстетическими, поэтико-образными, пластически-декоративными. Это и проблема орнаментального баланса, и эксперименты со сложной индивидуальной техникой (одновременно художник смешивал клеевые краски, темпера, гуашь и пастель, которую Головин особенно любил<sup>10</sup>). В искусстве Головина, как уже отмечалось в начале статьи, складываются и сюжетно устойчивые образные лейтмотивы. Среди таких поэтических визуальных «мелодий-поводырей» можно выделить, например, лейтмотив розы, ставший своеобразным воплощением темы «вечной женственности»; лейтмотивы лунного или звездного света, месяца; лейтмотив длинных трав и листвы, перевитой ветром. Сюда же следует отнести и гофмановскую тему двойника, в разных образных решениях проходящую через все творчество Головина (ил. 4). Не случайно в иллюстрациях 1922 года к «Двойникам» Гофмана, которые художник считал одной из лучших своих графических работ, встретились все ведущие символы-орнаменты его фантазии – это и круглый лик луны, отражением в пруду проводящий тему артистических взаимоподмен (обложка), это и вечно цветущая роза мечты, пробивающаяся над тележным колесом времени меж смертью и жизнью (заставка перед первой главой).

В искусстве Головина намечаются и колористические лейтмотивы, никогда не совпадающие в индивидуально-психологическом строе, но при этом сохраняющие призывки излюбленной цветовой палитры. Чуть ниже мы подробнее рассмотрим несколько таких визуальных групп. Сейчас же кратко коснемся специфики взаимоотношений искусства Головина и общей эстетической программы модерна.

Сразу узнаваемый стиль художника, сквозь декоративные образы которого всегда доносится и дух воскрешаемой Головиным эпохи, и его лирическая мысль о взаимосвязях с ней, напрямую апеллирует к центральным идеям модерна о взаимоотношениях стиля и стилизации, традиции и новаторства, старины и новизны, индивидуализма и объективного историзма. Из доморощенной, окруженной пиететом «барыни с ридикюлем»<sup>11</sup> старина в эпоху модерна превратилась в «спящую красавицу» искусства, пробудить которую могло прикосновение современной личности художника. Именно к этому стремились и А.Я. Головин с В.Э. Мейерхольдом, творческая работа которых в 1900–1910-х годах дала знаковые для «театра постоянно возрождающейся старины» романтико-символистские постановки комедии Ж.Б. Мольера «Дон-Жуан» (1910, Александринский театр), оперы К.В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1911, Мариинский театр) и драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад» (1917, Александринский театр).



Неудивительно, что постоянно возникавший в творческой практике эпохи модерна вопрос об аутентичности образных трактовок, соотносимых как с внешним знанием, так и с субъективными переживаниями внутреннего «я» художника, с особой силой высветил проблему индивидуализма, почти на программном уровне заявленную в статье-манифесте С.П. Дягилева «Сложные вопросы»<sup>12</sup>. В продолжение развития темы интересна полемика, впоследствии развернувшаяся в статьях на страницах журналов «Золотое руно» (№ 2) и «Весы» (№ 6) между А.Н. Бенуа («Художественная ересь») и А.К. Шервашидзе («Индивидуализм и традиция»). Актуализация образного переживания прошлого включала как импровизационную, так и знаточескую компоненту. Необычайно широкая эрудиция художников эпохи модерна, разбиравшихся в истории искусства на уровне профессионалов-любителей и критиков-«субъективистов», объяснима именно этими особенностями эстетического мышления эпохи. В творчестве Головина также присутствовала кропотливая работа в архивах, библиотеках, антикварных лавках, которые неоднократно давали импульс вдохновению мастера (так было, например, с находкой портрета 1830-х тенора Нури в роли Орфея<sup>13</sup>, подсказавшей Головину идею костюма этого персонажа в постановке 1911 года; или со случайной «встречей» в лавке старьевщика с портретом венецианки времен увядания республики, отозвавшимся в душе художника осенним эхом образа «Маркизы», 1908, ГМИИ РТ). Однако весь этот «сальеризм», как Головин именовал накопительную область художественного знания, совмещался и даже преодолевался свободным творческим преображением материала в собственный «образ-символ», «образ-картину» даже в том случае, когда картина эта реализовывалась в пределах серии театральных эскизов или просто орнаментальных набросков.

Проблема взаимоотношения стиля и стилизации, встававшая перед Головиным на протяжении всего творческого пути, была решена художником в духе идеалов модерна, который на этот вопрос дал свой ответ – ответ достаточно бесстрашный и разрешимый только в том случае, если в рождении художественного образа участвует поэтическая интуиция. Вот что по поводу стилизации писал Мейерхольд, взгляды которого были близки Головину: «С понятием “стилизация”, по моему мнению, связана идея условности, обобщения и символа. “Стилизовать” эпоху или явление – значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты...»<sup>14</sup> Только учитывая этот «сквозной ток превращений» модерна, можно глубже понять, почему, например, в группу масок на балу в пьесе Лермонтова Головин ввел знаковый для эпохи символизма образ «Симонетты», ставший воплощением кватрочентийского идеала женственности. Именно этот поиск внутреннего образа, опирающийся на веру в реальную силу жизни души, и был источником формотворческих экспериментов художников рубежа XIX–XX веков. У поэта-символиста У.Б. Йейтса есть не-



Ил. 4. А.Я. Головин. Портрет В.Э. Мейерхольда. 1917. Дерево, темпера. 80х67. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (СПГМТМИИ)

большое образно-теоретическое размышление «Ego Dominus Tuus» (1915; «Я владыка твой» из «Новой жизни» Данте. – *О.Д.*), показательное с точки зрения общего для художников модерна взгляда на рождение стиля. В диалоге двух абстрактных собеседников – объективного духа *Nis* и субъективного, артистического духа *Ile* – высказывается формула, витавшая в атмосфере творческих поисков не только английских, французских или австрийских мастеров символизма, но и русских художников: Головина, Врубеля, Борисова-Мусатова и многих других авторов, участвовавших в сложении нового художественного языка. Модерн развивался под влиянием идеи о том, что не внешний стиль (допускающий профессиональное подражание) создает образ, а образ рождает стиль: «*Nis*: Зачем ты

бросил / Раскрытый том и бродишь тут, чертя / Фигуры на песке? / Ведь мастерство / Дается лишь усидчивым трудом, / И стиль оттачивают подражаньем. *Ille*: Затем, что я ищущу не стиль, а образ. <...> Зову таинственного пришлеца, / Который явится сюда <...> схож, как двойник, / Со мной, и в то же время – антипод...»<sup>15</sup> Именно в этом предшествовании образа стилю, в этом визуально-поэтическом усугублении эмоции на основе знания, но не благодаря ему, таинство творчества видел и Головин. «Нередко меня спрашивают: как вы нашли свой стиль, какими путями вы пришли к этому стилю. Вот вопрос, на который, по-моему, невозможно дать ответ. <...> Тут мы подходим к каким-то темным, неясным явлениям внутренней жизни, которые не поддаются “разъяснению”»<sup>16</sup>, – писал художник.

Импровизационный характер образной поэтики модерна, в основе которой лежит эмоционально-смысловой синтез, присущ произведениям Головина независимо от их жанровой принадлежности – будь то театральные эскизы, портреты, натюрморты или пейзажи. Так, например, подчеркивая музыкально-метафорический строй своих пейзажных образов, в интерпретации которых легче всего пойти по пути поиска прямой иконографической связи изображенного вида с реальными парками, Головин писал: «В пейзажной живописи я предпочитаю импровизировать, а не воспроизводить действительность, – вероятно, также по причине преимущественного интереса к живописным задачам. Живя постоянно в Царском Селе, я никогда не испытывал желания изобразить его прекрасные дворцы и парки, хотя очень люблю этот “мир воспоминаний”, этот чудный “город муз”<sup>17</sup>. («Город муз» /1927/ – таково название поэтико-исторической «повести» о Царском Селе друга и биографа Головина Э.Ф. Голлербаха. – *О.Д.*) Попытка облечь сложное переживание действительности в органичные ей формы, ритмически проявляющие абстрактное чувство души, и лежала в основе декоративно-поэтического стиля Головина. При этом этот поэтический синтез проникал в создание любых деталей образа, вплоть до эскизов костюмов. Не случайно в 1926 году К.С. Станиславский писал мастеру, что шитье костюмов по его эскизам «обычными портными и портнихами» не сможет передать «аромата» таланта художника<sup>18</sup>. Для «собственноручного» воплощения эскизов Головина режиссер пригласил другую «большую художницу» Серебряного века – модельера Н.П. Ламанову, платья «от которой» можно видеть запечатленными на многих портретах *Belle Époque*. Так, например, восторженная увлеченность К.А. Сомова нарядом своей героини (увлеченность художественной борьбой со сложностями передачи «характера» платья средствами живописи) способствовала появлению знакового для искусства модерна «Портрета Е.П. Носовой» (1910, ГТГ).

Говоря об эстетических вкусах Головина, важно иметь в виду, что сформировались они не только под влиянием взаимодействия со словом в его классических литературных проявлениях (как свидетельствуют документы, чтение некоторых произведений зачастую осуществлялось на

русском языке и на языке оригиналов – французском, английском, например, «Отелло»), но и под влиянием современной художнику поэтической, драматургической и историко-искусствоведческой мысли. В этом плане нельзя не отметить аполлонический психологизм поэзии и теории «прекрасной ясности» М. Кузмина, творчеству и личности которого принадлежат одни из самых восторженно-теплых страниц в «Воспоминаниях» художника. Среди иностранных авторов особое значение Головин уделял Оскару Уайльду, Стефану Малларме, Кнуту Гамсуну, Генрику Ибсену. Об Оскаре Уайльде, например, Головин писал Мейерхольду: «...читал Уайльда “об искусстве”, и его мысли это совершенно необыкновенно, это такое откровенье, что я воспрянул...»<sup>19</sup> Особое отношение к Уайльду проявилось и в том, что в оригинале письма слова «совершенно необыкновенно» подчеркнуты рукой художника, что вообще он делал только в случаях крайне важного для него значения.

Большое влияние на Головина имел и творческий метод Гамсуна, выразившийся в духе общего для художника и писателя понимания поэтико-символической роли деталей. Интересно отметить, что умение ощутить нематериальную поэтическую сущность, затаенную в формах повседневности, сближает Головина и с художниками группы «Наби». Определенные декоративно-орнаментальные переключки в построении и насыщении интерьеров лирическим настроением камерности можно встретить, например, в узорной тени сада за окнами светлой комнаты Карено в пьесе Гамсуна «У врат царства» (эскиз декорации, 1908, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина). Эта ажурная ипостась мира, окружающего персонажи, проявившаяся и в эскизах к постановкам Ибсена, под знаком которого для Головина прошли 1903 и 1904 годы, наиболее близок светозарным, построенным на игре узорных теней и солнечных пятен декоративным панно Вюйара. Данные сближения вполне оправданны, так как ни Гамсун, ни художники круга «Наби» не исключали из области своих душевных прозрений частной камерной интонации, присущей скромной поэзии быта. То же можно сказать и о творческих принципах Ибсена. Образы норвежского писателя сильное воздействие имели не только на Головина, но и на других русских художников модерна – в частности, на Борисова-Мусатова или Врубеля, романтически отождествлявшего себя с героем пьесы Ибсена «Привидения» Освальдом Альвингом. Замечу, что в 1907 году «Призраков» (вариант перевода. – О.Д.) в декорациях Головина можно было увидеть на сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге. Кратко отмеченные нами творческие пересечения (которые можно было бы продолжать и продолжать, учитывая постоянный круг общения Головина с современными ему русскими поэтами и писателями) лишь частично приоткрывают завесу на тот сложный процесс выражения поэтического мироощущения в визуальной форме, который характерен для модерна. Анализ литературных вкусов Головина имеет большое значение еще и ввиду того, что одной из формальных дат в истории развития символизма в искусстве

принято считать время публикации «Символистского манифеста» французского поэта Жана Мореаса (La Figaro, 18 января 1886 года), заявившего о стремлении поэзии «одеть незримые идеи в чувственные формы». Но все же литературные пересечения – это лишь внешние точки опоры в понимании источников формирования художественного своеобразия стиля Головина, корни которого связаны с более глубокой областью индивидуального мировоззрения. Именно поэтому «модерн Головина» никогда не исчерпывается лишь внешней декоративностью, но всегда включает две главные эмоционально-содержательные и пластические характеристики – поэтичность и музыкальность.

Душа эпохи модерна была насквозь проникнута тем преображающим предметный мир началом, которое Андрей Белый в своей «орфической» «Песне жизни» назвал «музыкальным пафосом»: «...вместо идей – мелодия, вместо истории – стиль: все только музыка...» «Звуки стали красками», «слова – звуками»<sup>20</sup>, – такова органическая природа художественных образов, которую открыл и утверждал стиль модерн, оставив после себя до сих пор не освоенное богатство орнаментального красноречия. Не случайно одним из главных символистских образов модерна становится образ Орфея.

Под знаком Орфея развивалось и творчество Головина, образный синтез которого основан на чувстве декоративной и метафорической гармонии. Следует отметить, что к музыкальной части творческой работы Головин относился очень серьезно и вдумчиво. Так, например, в плане своих «Принципов постановки балета “Жар птица”» художник выделяет отдельный пункт «О правильном подходе к музыкальным темам»<sup>21</sup>. Образ поэта и музыканта звучит визуальной увертюрой к творчеству художника уже в композиции «Орфей играет» – эскизе декоративного панно для украшения одного из фасадов гостиницы «Метрополь» (1898–1905). Однако подлинной визуальной кульминации тема Орфея достигает в эскизах Головина 1911 года к упомянутой выше «самой любимой»<sup>22</sup> оперной постановке «Орфей и Эвридика» (ГЦТМ им. А.А. Бахрушина). Сквозь призму лазурно-небесной и серебристо-золотой гаммы общего элегического строя декоративного решения, созвучного мелодичному трагизму музыки Глюка, Орфей в интерпретации Головина предстает в гармонической ипостаси, близкой аполлонической теории «прекрасной ясности» Кузмина и романтической трактовке образов Камиля Коро («Орфей, ведущий Эвридику через подземный мир», 1861, Музей изящных искусств, Хьюстон; «Орфей оплакивает Эвридику», 1861–1865, Музей искусств Кимбел, Форт-Уэрт, Техас). В западноевропейском символизме, за немногими исключениями (например, «Орфей» Пюви де Шавана, 1883, частное собрание), древнегреческий певец предстал в образе мертвого поэта, окруженного визуальной аурой молчащей музыки. Именно такая трактовка доминировала в творчестве Гюстава Моро, Одилона Редона или Жана Дельвиля. Тайная жизнь погасших рифм в данном случае органичнее всего приближалась

к платонической, пейзажно-абстрактной сущности души, к теме необретаемости, недостижимости и одиночества ее уникального личностного существования. Характер этого самоощущения выразил Белый: «...души наши – не воскресшие Эвридики <...> Орфей зовет свою Эвридику»<sup>23</sup>. Неудивительно, что символизм прежде всего ассоциируют с реквиемообразным («декадентским») восприятием мира. Однако, отличаясь особой внутренней чуткостью к трагическим откровениям, в своих эмоциональных характеристиках символизм был неоднороден и напрямую связан с индивидуальными свойствами души художника: «Тело = символ души», – писал Эллис<sup>24</sup>.

В «модерне Головина» через образ Орфея проявился лирико-созерцательный аспект мышления художника, близкий тому поэтическому «оптимизму эпохи»<sup>25</sup>, который в 1914 году Н.М. Минский связывал с мирозерцанием Мориса Метерлинка. К знаковым, с точки зрения «просветленного» мироощущения символизма, колористическим лейтмотивам в творчестве Головина можно отнести гамму из розово-золотистых, оранжево-желтых и зелено-голубых сочетаний. Вариации этих взаимодействий в фактуре произведений художника выражаются с разной силой интенсивности (порой даже неуловимо, если не видеть оригинала), но почти всегда сохраняют свою естественную светозарную основу. Даже в приглушенно-глубокую бордово-красную цветовую доминанту декораций к «Маскараду», органично вторящую трагическому настроению постановки, Головин ввел эмоционально-светлую «группу розовых» (эта группа отмечена рукой самого мастера на эскизах костюмов к сцене бала, хранящихся в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина). В творчестве Головина можно найти примеры, когда взаимодействием золотого, зеленого, розового и голубого целиком проникнуты пейзажные или интерьерные композиции (например, «Комната Марселины» /1927, Музей МХТ/ с ее лимонно-лунной атмосферой, рожденной не без влияния поэтических реминисценций модерна). Но даже в тех работах, в которых преобладает иной колористический строй, можно встретить выделенный нами визуальный отгосок, условно проводимый иконографическим лейтмотивом – цветком розы или вообще «розовым» цветением. Этот кочующий образ-символ не только встречается в цветочных натюрмортах и орнаментальных разработках Головина, но краткой сквозной темой проходит и через серию «испанок» («Испанка в красном», 1906–1907, ГРМ, ил. 5; «Испанка в зеленом», 1906–1907, ГРМ; «Испанка в черной шали», 1908, ГТГ; «Испанка на балконе», 1911, ГРМ и др.), и через целый ряд других разновременных портретных композиций художника (например, «Портрет М.В. Воейковой», 1905, ГТГ; «Женский портрет (певицы В.И. Кузы?)», 1910-е гг., ГТГ; «Портрет М.Э. Маковской», 1910–1912, ГРМ и др.).

Краски неба, цветов и творчески щедрого света, вошедшие в колористический лейтмотив розовых, голубых и зелено-желтых созвучий, присутствуют и в знаковом кусте роз «Умбрийской долины» (1910-е гг.,



*Ил. 5. А.Я. Головин. Испанка в красном. 1906–1907. Холст, темпера, пастель. 70х70. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

ГТГ; ил. 6) Головина. Не случайно, когда подходишь к пейзажу, видишь фреску. В розах художника оживает символистская мечта об искусстве больших пространств, о гармоничном синтезе музыки, памяти, слова и изображения. Вспомним поэтику произведений М.А. Врубеля и В.Э. Борисова-Мусатова, Н.М. Милиоти и Н.Н. Сапунова. Розы Головина – такой же емкий образ-метафора – романтический пейзаж, в овеванном легендарной пространстве которого можно было выйти за пределы себя. Сквозной темой лейтмотив розы проходит и в творчестве современных Головину поэтов (из близких по эмоциональному строю – у А. Блока, М. Кузмина, А. Ремизова), и в искусстве западноевропейских художников модерна. Например, у Густава Климта поэтически-одухотворенно он звучит в гармоничных ритмах визуального видения «Музыки I» (1895, Новая Пинакотека, Мюнхен, ил. 7), спиритуалистически утонченно (в соответствии с мозаичными византийскими прототипами горнего мира) – в «мандорле» райского сада «Бетховенского фриза» (1902, Австрийская галерея, Вена). Похожий лейтмотив роз, проводящий тему девственно-чуткой, сакрально-таинственной жизни души, можно встретить и в художественных садах английского модерна – например, в ипостаси шиповника на полотнах

Эдуарда Берн-Джонса («Легенда о шиповнике», 1871–1890, Баскот-Парк, собрание лорда Фарингтона). Этому музыкально-поэтическому мотиву цветка (цветов) свою визуальную историю дал и Головин. В выражении «темы вечной женственности» главный акцент художник ставит не на идеализации человеческого типажа, а на более свободном от чувственности цветочно-орнаментальном плане, ассоциативно соотносимом с «темой души». Такой подход символичен с точки зрения индивидуальности художника. Отметим, что наиболее характерным способом незримый образ души в символизме выражался через идеализированные женские типы. Александр Блок, например, писал, что Дездемона – прежде всего душа Отелло<sup>26</sup>. Головин, в соответствии с «доверчивым мистицизмом»<sup>27</sup> его личности, платоническое начало физических образов видел в декоративном мотиве цветения. Хотя и «цветение» не безмятежно. Так, например, есть тонко окрашенная связь настроений и форм между фрагментом страстных контуров орнамента серой орхидеи (1929, Музей МХАТ, ил. 8) и зыбким «лунным» строем «Портрета балерины А.Е. Смирновой» (1910, ГТГ, ил. 9), воскрешающим в памяти теорию В.В. Розанова о «людях лунного света» как об особых спиритуалистически утонченных, грезящих о вечности, душах.



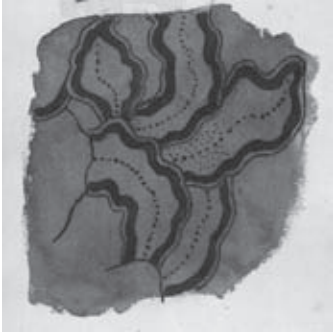
Ил. 6. А.Я. Головин. Умбрийская долина. 1910-е. Холст, темпера, пастель. 136х143. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Отголоски «темы вечной женственности», но уже с призывками других настроений, действительно можно видеть и в типичном для поэтики Головина лейтмотиве луны. Отмеченный выше внутренне консонансный строй личности художника совершенно не препятствовал его искреннему интересу к таинственно-мистическим настроениям. Отчасти эта тема загадочных превращений, неустойчивых обратимостей нашла выражение в ряде лунных пейзажей Головина («Щемит. Ущерб луны», 1894, Тверская областная картинная галерея; «Лес ночью», 1910-е, ГРМ; и др.<sup>28</sup>), открывающих лирический диалог с образами ночных парков Йозефа Риппл-Ронаи («Парк ночью», 1892–1895, Музей Орсе) и Вильяма Дегув де Нункве (1897, «Ноктюрн в королевском парке Брюсселя», Музей Орсе). Лунный лейтмотив – сквозной образ разных по жанру произведений Головина. Его можно встретить – и в эскизах театральных декораций, и в пейзажных работах – иногда совершенно неожиданно, «краешком», проступающим в сплетении древесного узора («Пруд в чаще», 1909, ГРМ). «Лунному лейтмотиву» Головина присуще и фатально-мистическое ночное настроение (например, красный серп месяца в окне «Страшной игральной» «Маскарада», ГЦТМ им. А.А. Бахрушина). Отмечу, что в драме Лермонтова Головину и Мейерхольду удалось ощутить актуальное «символистское»



*Ил. 7. Густав Климт. Музыка I. 1895. Холст, масло. 37х44,5. Новая Пинакотека. Мюнхен*



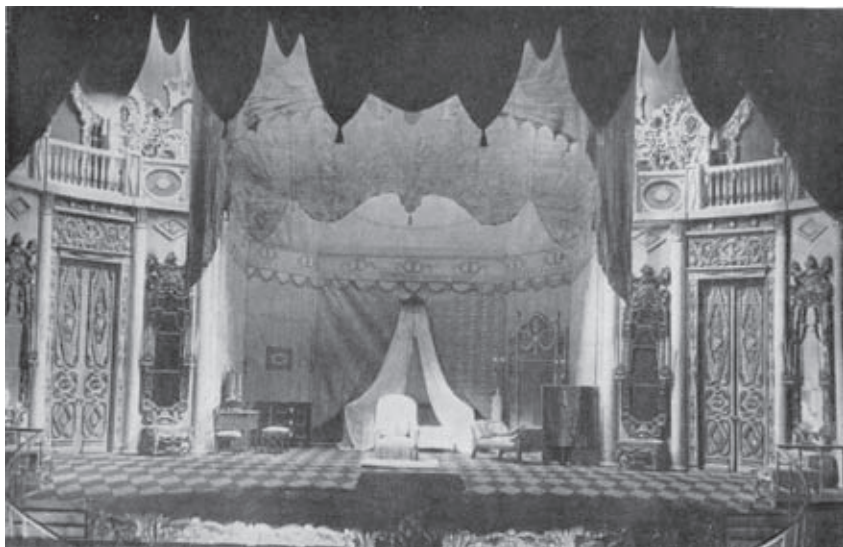
Ил. 8. А.Я. Головин. Цветочный орнамент. Фрагмент. Эскиз – вариант росписи тканей к трагедии У. Шекспира «Отелло» (1930). 1929–1930. Бумага на картоне, акварель, карандаш. Музей Московского художественного академического театра. Москва



Ил. 9. А.Я. Головин. Портрет балерины Е.А. Смирновой. Холст, темпера, пастель. 103,5x104. Государственная Третьяковская галерея. Москва

настроение нарастающего безумия, двойственного расщепления душевных и физических сил. Эта тема лермонтовского «двойника», сохранив органичную адекватность романтизированному классицизму первой трети XIX века, отразилась в таких находках Головина, как взметнувшийся зловещим предвестием темной птицы занавес над спальней Нины (ил. 10) или общий «ночной» симфонизм колорита постановки, построенного на трагический-контрастных сочетаниях бордово-красных, черных и зеленых тонов.

С особой психологической силой «лунный лейтмотив» раскрылся в портретах Головина. Именно через его звучание в атмосфере фона портретов Шаляпина 1906 и 1909 годов Головин дал свою идеалистическую трактовку волновавшему символистов образу «Демона» (ил. 11). Страдающая болезненными переживаниями одиночества душа – одиночества влекущего и губящего – в композициях Головина визуально ассоциируется с ночными волнами горного пейзажа. Его атмосфера имеет нечто родственное не только с лилово-серой гаммой Врубеля, но и с поэтикой этого пейзажного мотива в пьесе Ибсена «Маленький Эйольф», которую Головин считал самой удачной своей сценографией к постановкам произведений писателя (1907, Александринский театр): вершины гор приближают к звездам, но жизнь в их уединении зачастую подбрасывает мечтательную душу над неведомой бездной, искушающей роковым шагом навстречу падению. В связи с затронутой темой лунного мотива в портретах интересно отметить, что в его выражении у Головина можно выделить



*Ил. 10. А.Я. Головин. Спальня Нины. Фото постановки драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад». 1917*

две тенденции. Первая явственно хранит сюжетные мотивировки (как в портретах Шаляпина, открывающих новый символистский жанр портретов-двойников, в основе которых лежит принцип умножения образных метаморфоз натуры). Вторая носит абстрактно-психологический характер, когда индивидуальность изображаемого подчеркивается колоритом. В этом плане особенно интересна лунно-серая атмосфера «Портрета поэта и композитора Михаила Александровича Кузмина» (1910, ГТГ; ил. 12), изображенного на дощатом фоне театрального закулисья с силуэтами тайной жизни декораций к «Орфею». Современники и исследователи часто упоминают о случайности портретных фонов Головина, написанных в мастерской Мариинского театра. Однако смысловая поэтика портрета Кузмина исключает мнения о небрежной случайности, превращая фон в многоречивый символ творчества, который вносит в художественный образ дополнительное настроение ненамеренного, «нейтрального» трагизма (не одинаково восприняли портрет и близкие Головину критики, в частности, например, недопонял его С.К. Маковский, в отношении которого в воспоминаниях Головина, несмотря на всю корректность и объективность, чувствуется призыв обиды). И хотя на портрете Кузмина нет явственно прописанного силуэта луны и общая композиция не несет черт того интерьера, в котором Головин внутренне видел поэта, его причастность к «людям лунного света» развеяна в общем настроении произве-

дения: «Когда я думаю о М.А. Кузmine, мне представляется полутемная комната, заставленная старинной мебелью, таинственная и строгая; лунное сияние <...> 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 это мило и дорого, и почему-то никто не сумел нас очаровать этим прошлым так, как удалось Кузмину»<sup>29</sup>.

Мифопоэтический взгляд на мир, восприятие идей и характеров сквозь призму «лунных», звездно-мерцающих образов вообще было присуще визуальному сенсуализму поэтического языка модерна. Так, например, звездный лейтмотив, как и рассмотренный выше лейтмотив розы, проходит через многие поэтические образы Блока (включая и его лирические драмы 1906 года «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», 1906), и через книгу сказок Ремизова «Посолонь», над инсценировкой которой Головин серьезно размышлял в начале 1910-х годов (к сожалению, постановка балета-«русалии» не была осуществлена из-за смерти композитора А.К. Лядова в 1914 году). Образная метафорика природных стихий (лунной, звездной, морской, лесной) переходила и в область жизненных сравнений. Так, например, именно с «лунной» сферой ассоциировали личность Блока Зинаида Гиппиус и Алексей Ремизов, наделивший



*Ил. 11. А.А. Головин. Портрет Ф.И. Шаляпина в роли Демона. (Опера А. Рубинштейна «Демон».) 1906. Холст, темпера. 228x158. Музей Государственного академического Большого театра России. Москва*

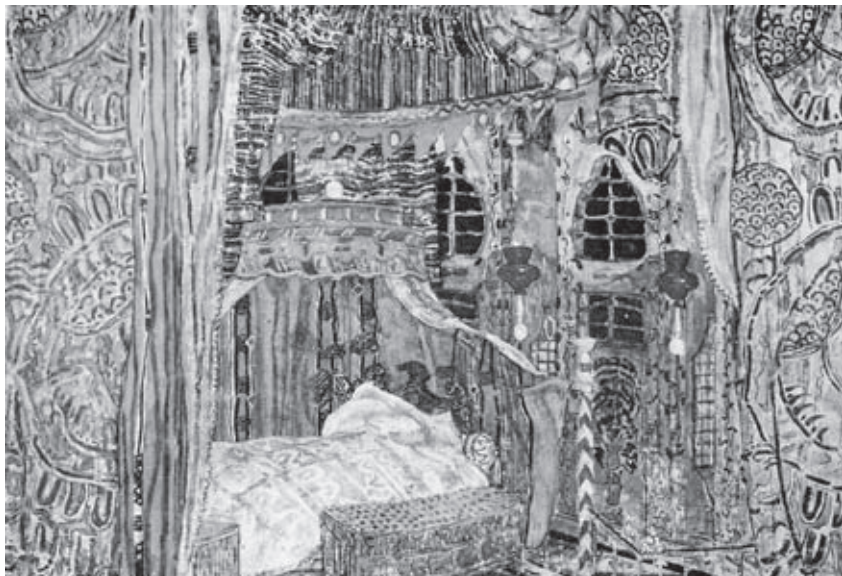
поэта в системе своих игровых прозвищ образом морского бога Маруна: «Сидит царь Марун на острой скале высоко над морем, слушает волны <...> неподвижен на своем алом троне, лунный, как мох-ягель...»<sup>30</sup>

К устойчивым в искусстве Головина образно-колористическим лейтмотивам, связанным с иной – торжественной – гаммой «космически-ночных» оттенков, можно отнести визуальный контрапункт темно-синих и золотых тонов неба, сводов, окон, портьер, стилизованных изображений солнца, луны, звезд, преобразующих художественное пространство в декоративный узор. Вариации такого взаимодействия можно встретить в разных по времени интерьерных или архитектурно-пейзажных эскизах Головина. Камерное звучание он получает в эскизе «Хоромы княгини» к III действию оперы А.С. Даргомыжского «Русалка» (1900, Музей ГАТОБ), выполненном с элементами стилизации приземистых сводов древнерусских палат, более «узорное» и нежное – в «Светлице» пролога к опере



Ил. 12. А.А. Головин. Портрет поэта и композитора Михаила Александровича Кузмина. 1910. 178х169. Холст, темпера, пастель. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка» (1901, ГТГ). В духе романтического историзма Людвига II Баварского, отмеченного рыцарственной лиричностью и пленительной торжественностью, темно-синяя гамма проходит в эскизах декораций «Золотого зала» к балетам П.И. Чайковского «Лебединое озеро» (1901, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина) и А.Н. Корещенко «Волшебное зеркало» (1903, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина). Декоративно полнозвучно и артистически свободно этот образно-колористический – «космический» – лейтмотив трактуется в венецианском «Сенате» первого действия трагедии У. Шекспира «Отелло», чарующе-интимно – в одухотворенном эскизе «Спальни Дездемоны» (эскизы декораций к трагедии У. Шекспира «Отелло»



Ил. 13. А.Я. Головин. Спальня Дездемоны. Эскиз декорации к трагедии У. Шекспира «Отелло» (1930). 1929. Фанера, темпера. 69х100. Музей Московского художественного академического театра

/постановка 1930 г./, 1929, Музей МХАТ, ил. 13). Если говорить о скрытой метафорике, присущей романтическому мировоззрению, то святящаяся сферичность сине-золотого пространства в работах Головина проводит визуальную ассоциацию с мыслью Оскара Уайльда о жизни художников-мечтателей эпохи эстетизма и модерна в «медовых сотах»<sup>31</sup>. «Медовые соты» искусства иллюзорно воссоздавали мир в границах душевной реальности, тем более поэтически-гармоничной и образно-возвышенной, чем «музыкальнее» и искреннее проявляла себя душа художника. Индивидуальность Головина и в поздний период творчества оставалась романтически артистичной. Не случайно в 1928 году Голлербах писал о художнике как об Орфее, сокрытом в образе Обломова:

Года идут. Ваш образ все светлее,  
И, постигая Вас наедине,  
Я узнаю в Обломове Орфея,  
Тоскующего по иной стране<sup>32</sup>.

В пределах статьи можно акцентировать лишь отдельные смысловые моменты тех глубоких исторических и поэтических пластов, которые

таит в себе искусство Головина. Выделив ряд сюжетных и колористических лейтмотивов, проходящих через все творчество мастера, нельзя в заключение не коснуться вопроса декоративно-орнаментальной специфики его художественного языка, напрямую связанной с темой цветов, трав, листвы и «проглядывающей» в их взаимодействиях души художника. Не имея возможности подробно рассмотреть особенности почерка Головина, начиная с раннего периода его творческой биографии, остановимся на кульминационном примере выражения декоративной фантазии художника. Такой итоговой кульминацией, и по времени создания, и в смысле общего поэтически утонченного решения, стали подготовительные материалы Головина к постановке пьесы «Отелло» в 1930 году. В собрании Музея Московского Художественного театра им. А.П. Чехова хранятся две папки с рисунками и расцветками тканей (в одной – 30 листов, в другой – 38), представляющие собой уникальные документы в контексте исследуемой темы. «Модерн Головина» продолжал развиваться с самобытной силой и орнаментально-декоративной изощренностью и в поздний период творчества художника. Для понимания процесса образного развития орнамента за период его художественного освоения в эстетизме XIX века до кульминационных вершин модерна плодотворным представляется сравнение композиций Головина с книгой Оуэна Джонса «Грамматика орнамента», опубликованной в 1856 году. Поэтическая дистанция между подходом к сущности орнамента у Головина и Джонса наглядно показывает тот масштаб музыкально-абстрактного и конкретно-смыслового синтеза, который нарастил внутренний опыт символизма в понимании жизни визуальной формы даже в малых фрагментах ее выражения.

Орнамент в искусстве модерна – не просто украшающий элемент декора; это – само содержание, стилизованный отзвук темы идеального пространства, обретаемого в культивировавшейся символистами и романтиками душевной реальности, которая балансирует на грани видимого и невидимого, органичнее всего раскрываясь языком искусства. Эта утонченно-метафизическая эстетика модерна находила свое выражение не только визуально, но и теоретически. Так, например, в поэтически-философских сборниках эссе «Двойной сад» (1904), «Разум цветов» (1907) Морис Метерлинк выявил содержательно-этическую сторону красоты растительного мира. Даже в трагических условиях жизни, мечтатели-утописты, поэты-художники эпохи эстетизма и модерна продолжали мыслить орнаментальным языком психологических ассоциаций. Оскар Уайльд, взгляды которого на искусство Головин восторженно разделял, с горечью писал на страницах тюремной исповеди «De Profundis»: «Ты можешь по-прежнему разгуливать на свободе среди цветов. У меня же насильно отняли этот прекрасный мир – мир, полный движения и ярких красок»<sup>33</sup>. Символистские цветы-орнаменты проросли из глубин души (вспомним знаковый в этом смысле стихотворный сборник «Цветы зла» Шарля Бодлера). Цветочные орнаменты-символы Головина изначально

воплощали тот образ, который органично апеллировал к его национальным корням: «По понятиям славянина, высшая степень развития – красота, и конечная цель растения есть цветок»<sup>34</sup>.

Орнаментальные эскизы Головина к постановке «Отелло» лишены сухости, черновой небрежности или скованности. Многочисленные варианты полосатых тканей (порой до 30 образцов на странице) перемежаются с «музыкальными» фрагментами тональных размылок цвета (от охристо-коричневых, бордово-красных до прозрачно-жемчужных оттенков) и с разнообразными орнаментами растительного характера, органично берущими свои краски из природной гармонии живых цветов. Эту метаморфозу натуральных композиций в маленькие декоративно стилизованные миры можно наглядно проследить, наблюдая за превращениями бордово-голубого букета садовых цветов в сказочно-декоративные орнаментальные образы, воскрешающие воспоминание о неорусском варианте модерна. Декоративная фантазия Головина порой неожиданно проявляется красно-белым узором в духе русской хохломы; порой стилизует бедуйские, арабо-восточные и венецианские мотивы; порой раскрывается в тонких розово-голубых с золотыми перевивами набросках, воскрешающими в памяти представление о русском классицизме и романтизме первой трети XIX века. На некоторых листах возникают самобытные орнаменты-образы, с полной свободой раскрепощающие внутренний, обращенный к индивидуальной, лирической стороне мировоззрения Головина характер его искусства. Именно к таким мотивам можно отнести эскиз ткани, на лимонно-желтом полотне которой зацветает розово-голубой букет, ненавязчиво отражая ту радужную головинскую гамму, которая жила во внутреннем взоре этого большого художника на природу творческих образов.

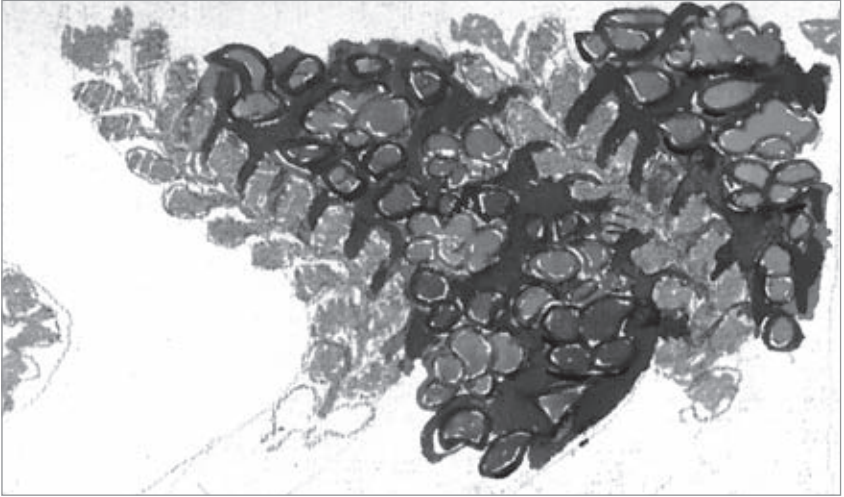
Выше можно было заметить, что в статье часто встречались упоминания произведений, хронологические рамки которых выходят за границы, формально отводимые модерну. Дело в том, что масштабный анализ творчества Головина связан со сложной темой, потенциально присутствующей в искусстве большинства художников, активно участвовавших в рождении иконографического своеобразия этого стиля. До сих пор остаются неустойчивыми критерии оценки подлинной степени новаторства художественного языка, который на индивидуальном уровне, вопреки изменившимся ориентирам в линии развития «современного» стиля, продолжает самобытно совершенствовать творческие принципы предшествующего периода. В связи с искусством модерна этот вопрос звучит особенно актуально, а в России даже трагично, учитывая произошедший революционный перелом. Большой материал в этом смысле может дать анализ творческого пути Н.П. Феофилактова, братьев Н.Д. и В.Д. Милиоти, Поля Мака (П.П. Иванов), в литературе – М.А. Кузмина, А.М. Ремизова и многих других «символических» творцов-мечтателей, щедрая роскошь языка которых почерпневшему «духу» времени в лучшем случае каза-



лась избыточной. «Заплакавший – я, самозванец, “Орфей”, увидавший себя: в колпаке арлекина»<sup>35</sup>, – таково было сокровенное самоощущение большинства художников Серебряного века, продолжавшее жить и за пределами жестких временных вех. Однако если над уходящей жизнью внутреннего «я» художника не «заплачет» время, то ее всегда оплачет поэт. Из истории искусства не уходят ни стили, ни эпохи, даже если они заканчиваются. Декоративная поэтика образов художника, тесно связанная с его внутренним мировоззрением, и в 1920-е годы с кульминационной силой продолжала развивать пластический язык, в основных своих чертах заложенный модерном.

Трагическое переживание страха оказаться выключенным из творческого процесса, реальность которого была главной для художника, не обошло Головина стороной. Отправленное Мейерхольдом незадолго до смерти художника письмо, взволнованный, утешительный тон которого внушен не только физическим, но и душевным состоянием Головина, как бы подытоживает двойственное ощущение художником постреволюционной действительности: «...надо заглушить страдание верой в то, что жизнь, интенсифицированная нашей волей, не должна и не может допустить прихода ненавистного нам конца»<sup>36</sup>. При этом работоспособность Головина, как и поэтическая щедрость образной и декоративной фантазии, в этот период времени по-прежнему были велики, выразительным примером чего служат его эскизы к комедии П.О. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1927, Музей МХАТ) и трагедии «Отелло». В большинстве случаев эскизы эти, сами по себе являясь самостоятельными художественными сериями картин-образов, воплощают идеал модерна, в котором произведение искусства рассматривается как новый синтез творческих лейтмотивов<sup>37</sup>.

Поздние работы мастера показывают органичность и целостность развития его иконографической поэтики. Обнаруживаемое во времени ненамеренное единство образного мышления и пластического выражения имеет принципиальное значение для формирования искусствоведческих представлений о природе рождения стиля, как индивидуального, так и эпохального. Поэтическая содержательность произведений Головина проявляет ту непрерывную взаимосвязь между видимым и невидимым мирами, которую художники модерна стремились визуализировать почти на концептуальном уровне. «Модерн Головина» стал прекрасной внешней кулисой, за которой сокрыто нечто более важное – индивидуальные поиски художником образа собственной души-«Эвридики». И не может не быть символическим тот факт, что через арку розового куста «Умбрийской долины» (ГТГ) еще в 1910 году проглянула радужная гамма желто-розовых и зелено-голубых лепестков, неожиданно внесенная логикой внутренней жизни Головина в приглушенную торжественность его поздних орнаментов (ил. 14).



*Ил. 14. А.Я. Головин. Цветочный орнамент. Фрагмент. Эскиз – вариант росписи тканей к трагедии У. Шекспира «Отелло» (1930). 1929–1930. Бумага на картоне, акварель, карандаш. Музей Московского художественного академического театра*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 2007. С. 29.
- 2 Уитмен У. Песня о себе // Уитмен У. Стихотворения и поэмы. Публицистика. М., 1986. С. 328.
- 3 Ремизов А.М. Посолонь // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 2. Докука и балагурье. М., 2000. С. 8.
- 4 Ремизов А.М. Петербургская Русалия // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 10. Петербургский буерак. М., 2002. С. 238.
- 5 Таково условное название петербургской квартиры поэта, где с 1905 года устраивались знаменитые «ивановские среды», в ходе которых вырабатывались и дискутировались теоретические принципы символизма.
- 6 Не случайно это образное название зазвучало в воспоминаниях Б.А. Альмедингена, помощника Головина по театральной мастерской. См.: Альмединген Б.А. Головин и Шаляпин. Ночь под крышей Мариинского театра. Л., 1958.
- 7 Именно в это время в трудах А.Н. Афанасьева, Ф.И. Буслаева, внимательно читавшихся русскими художниками конца XIX века, складывается мифологическая научная школа.
- 8 Щербатов С. Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 138.
- 9 Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. II. 1908–1917. М. – Л., 1929. С. 183.
- 10 Интерес художников модерна к технике пастели (а также к темпера) отражает присущее им восприятие видимого мира как физически неустойчивого музыкально-текущего образа. Пастель, вводимая в красочный слой произведения, давала дополнительную мягкость и пространственную многомерность эмоциональному строю произведения.

- 11 Такой образ традиционных представлений о старине рисует Е. Аничков в статье «Традиция и стилизация». Подробнее см. сб.: Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 41–67.
- 12 См.: Дягилев С.П. Сложные вопросы. I. Наш мнимый упадок. II. Вечная борьба // Мир искусства. 1899. № 1–2. С. 1–11; 12–16; Он же. Сложные вопросы. III. Поиски красоты IV. Основы художественной оценки // Мир искусства. 1899. № 3–4. С. 37–49; 50–61.
- 13 Головин А.Я. Орфей // Статьи и заметки о режиссерской работе В.Э. Мейерхольда в театрах Москвы и Ленинграда. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1191.
- 14 Мейерхольд В.Э. Театр (к истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. С. 130.
- 15 Йейтс У.Б. Ego Dominus Tuus // Йейтс У.Б. Винтовая лестница. М., 2012. С. 258.
- 16 Головин А.Я. Встречи и впечатления. Л. – М., 1960. С. 52.
- 17 Там же. С. 133.
- 18 Станиславский К.С. – Головину А.Я. Письмо от 29 августа 1926 г. РГАЛИ. Ф. 739. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 7 об. Цит. по: Головин А.Я. Указ. соч. С. 206–207.
- 19 Головин А.Я. – Мейерхольду В.Э. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1399. Л. 33.
- 20 Белый А. Песнь жизни // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. II. М., 1994. С. 52.
- 21 Головин А.Я. Творческие материалы. Принципы постановки балета «Жар-птица». РГАЛИ. Ф. 739. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1.
- 22 Головин А.Я. Встречи и впечатления. С. 132.
- 23 Белый А. Песнь жизни. С. 60.
- 23 Эллис (Кобылинский Л.Л.). Дневник. ОР РГБ. Ф. 167. Кар. 10. Ед. хр. 16. Л. 9.
- 24 Очерк Н.М. Минского о Метерлинке опубликован в кн.: Метерлинк М. Разум цветов. М., 1995. С. 3–28.
- 26 Подробнее см.: Блок А. Тайный смысл трагедии «Отелло» // Блок А. Собрание сочинений в шести томах. Л., 1982. Т. 4. С. 364–369.
- 27 Голлербах Э. А.Я. Головин. Жизнь и творчество. Л., 1928. С. 84.
- 28 В связи со систематизацией произведений художника, отмеченных лейтмотивом лунного света, нельзя специально не оговорить ситуацию, связанную с эскизом сцены «У фонтана» (ок. 1908 г.) к опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов» из собрания ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, числящаяся в музее среди произведений Головина (инв. № 6018). В ходе работы над статьей удалось установить закравшуюся в атрибуцию ошибку. Упоминание эскиза в контексте искусства Головина спорно, так как художник оформил только семь из восьми поставленных антрепризой С.П. Дягилева картин (14 мая 1908 г., Театр Шатле, Париж). Сцена «У фонтана» была исполнена по эскизу А.Н. Бенуа.
- 29 Головин А.Я. Встречи и впечатления. С. 102.
- 30 Ремизов А.М. Посолонь. С. 157.
- 31 Из писем Оскара Уайльда. Цит. по: Ламборн Л. Эстетизм. М., 2007. С. 6.
- 32 Голлербах Э. Указ. соч. С. 85.
- 33 Уайльд О. De Profundis. Из глубин. Тюремная исповедь. М., 2003. С. 17–18.
- 34 Шеппинг Д.О. Русская народность в ее поверьях, обрядах и сказках. М., 2012 (по изданию 1862 года). С. 54.
- 35 Белый А. Начало века. М., 1990. С. 316.
- 36 Мейерхольд В.Э. – Головину А.Я. Письмо от 14.02.1930. РГАЛИ. Ф. 739. Оп. 1. Ед. хр. 45. Л. 8 об.

- 37 Подтверждает эту мысль и сам Головин, писавший: «...эскизы для декораций исполнились мною обычно настолько детально и законченно, что носили, в сущности, характер небольших картин». (Головин А.Я. Встречи и впечатления. С. 74.)

### Принятые сокращения

#### **ГМИИ РТ**

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

#### **ГРМ**

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

#### **ГТГ**

Государственная Третьяковская галерея, Москва

#### **ГЦТМ им. А.А. Бахрушина**

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

#### **НИМ РАХ**

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург

#### **Музей ГАТОБ**

Музей Государственного академического Большого театра России, Москва

#### **Музей МХАТ**

Музей Московского художественного академического театра, Москва

#### **РГАЛИ**

Российский Государственный архив литературы и искусства, Москва

#### **СПБГМТиМИ**

Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства