

РУССКИЙ СТИЛЬ МАСТЕРОВ АБРАМЦЕВСКОГО КРУГА: ОТ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОДМОСТКОВ К ПРЕДМЕТНО- ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЕ

Е. А. ОРЛОВСКАЯ

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пионерская, д. 12
e.orlovskaya@list.ru

EVGENIA A. ORLOVSKAYA

HSE University Art and Design School, 115054,
Russia, Moscow, Malaya Pionerskaya St., 12
e.orlovskaya@list.ru

Для цитирования: Орловская Е. А. Русский стиль мастеров Абрамцевского круга: от театральных подмостков к предметно-пространственной среде // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 186–219

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-186-219

Аннотация

Данная статья посвящена вопросам неразрывной связи развития русского стиля в интерьерах конца XIX — начала XX столетия с новаторскими находками в театрально-декорационной деятельности мастеров Абрамцевского круга. Творческий универсализм братьев Васнецовых, Коровина, Головина и Врубеля обозначил новый этап его развития, получивший название «неорусского стиля» в силу обращения к широкому кругу первоисточников заимствований для создания авторских интерпретаций предметно-пространственной среды. Внеатанковая деятельность нового поколения ярких индивидуальностей вылилась в многообразие художественных произведений в разных видах искусства. Театральные декорации и мебель, меню и сценические костюмы, предметы интерьера и ювелирные украшения, вазы и изразцы, печи и камины, панно и скульптуры, текстиль и осветительные приборы, эскизы и монументально-декоративные циклы их авторства остались эталонными произведениями в истории русской художественной культуры. Сцена стала для них местом реализации тотального синтеза искусств, комплексного подхода и апробирования творческих решений, которые распространялись на жилые и общественные интерьеры. В свою очередь, зрители воспринимали театральные постановки опер Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, М. И. Глинки как витрину и рекламу русского стиля, обусловившую расширение типологии мебели, репертуара архитектурно-декоративных мотивов, формообразовательных подходов и вариантов отделки. Предметом рассмотрения автора стали преобразования, инициированные вышеперечисленными мастерами с целью одухотворения окружающей действительности, которые в равной степени обогатили как сценические пространства, так и интерьерную практику эпохи символизма и модерна.

Ключевые слова: русский стиль, театральные декорации, сценическое пространство, постановка, интерьер, мебель, Васнецов, Коровин, Головин, Врубель

the russian style
of the masters
of the abramtsevsky circle:
from the theatrical stage
to the subject-spatial
environment

Abstract

This article is devoted to the issues of the inextricable connection between the development of the Russian style in the interiors of the late XIX-early XX century with innovative finds in the theatrical and decorative activities of the masters of the Abramtsevo circle. The creative universalism of the Vasnetsov brothers, Korovin, Golovin and Vrubel marked a new stage in its development, which was called the “neo-Russian style” due to the appeal to a wide range of primary sources of borrowings to create author’s interpretations of the subject-spatial environment. The behind-the-easel activities of a new generation of bright individuals resulted in a variety of artistic works in different types of art. Theatrical decorations and furniture, menus and stage costumes, interior items and jewelry, vases and tiles, stoves and fireplaces, panels and sculptures, textiles and lighting fixtures, sketches and monumental cycles of their authorship have remained reference works in the history of Russian artistic culture. For them, the stage became a place for the realization of a total synthesis of arts, an integrated approach and testing of creative solutions that extended to residential and public interiors. In turn, the audience perceived theatrical productions of operas by N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Mussorgsky, M. I. Glinka as a showcase and advertisement of the Russian style, which led to the expansion of the typology of furniture, the repertoire of architectural and decorative motifs, formative approaches and finishing options. The subject of the author’s consideration was the transformations initiated by the above-mentioned masters in order to spiritualize the surrounding reality, which equally enriched both scenic spaces and interior practice in the era of symbolism and modernity.

Keywords: Russian style, theatrical scenery, stage space, performance, interior, furniture, Vasnetsov, Korovin, Golovin, Vrubel

Введение

Феномен всеохватного обращения к национальному наследию в разных направлениях деятельности (музыке и архитектуре, живописи и скульптуре, графике и иллюстрации, декоративно-прикладном и театральном декорационном искусстве) складывался в Абрамцевском художественном кружке на протяжении трех десятилетий и объединял усилия множества мастеров. Хронологический отсчет коллективного сотрудничества фактически открывал 1870 год, ознаменовавшийся переходом усадьбы Абрамцево в собственность к С. И. Мамонтову. К этому времени поиски русской национальной самобытности насчитывали более сотни лет и объединяли несколько разных этапов: правление Елизаветы Петровны и восстановление храмового пятиглавия, правление Николая I и доктрину официальной народности, правление Александра II и мемориальные реставрации палат бояр Романовых в Москве и Костроме. Духовная инициатива как интегральная модель художественного процесса¹ определяла специфику Абрамцевского кружка, основу которого «составляли живописцы. В него входили мастера старшего поколения — В. М. Васнецов, В. Д. и Е. Д. Поленовы, их более молодые коллеги — М. А. Врубель, В. А. Серов, К. А. Коровин, А. Я. Головин. Не затрагивая яркой творческой индивидуальности каждого, нужно отметить, что всем им была присуща одна черта, отличающая их от собратьев по цеху. Ее можно определить как программную устремленность в быт, в повседневность. Фактическая ориентация деятельности мамонтовского кружка как некоей художественной общности неотделима от разрушения традиционной иерархии и от попыток возвысить прикладные виды творчества до уровня высокого искусства. Эта программная установка получала реализацию в Абрамцеве в организации столярной и керамической мастерских, в работе по созданию эскизов театральных декораций и архитектурных проектов. Принципиальное новшество состояло в том, что авторами эскизов изделий мастерских и архитектурных проектов выступали живописцы, так или иначе причастные к Абрамцеву» [Кириченко, 2014, с. 252]. Внестанковая деятельность братьев Васнецовых, Коровина, Головина и Врубеля задавала высокий уровень художественного осмысления предметно-пространственной среды, где каждая грань окружающей действительности, от женского наряда до архитектуры, являлась объектом эстетизации и обладала равноценной значимостью без дискриминации по принципу главных и второстепенных².

¹ Это комплексное определение, охватывающее разнонаправленную деятельность основных мастеров, было сформулировано Е. Н. Митрофановой, заместителем директора по науке Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево». Подробнее об этом см.: *Абрамцевская мамонтовская духовная инициатива как интегральная модель художественного процесса*. Диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.09. Москва, 2005.

² Комплексная эстетизация являлась характерной чертой многих творческих сообществ XIX столетия и вводила Абрамцево в общеевропейский художественный процесс. Подробнее об этом см.: Morowitz, Laura & Vaughan, William (2017). *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*. London, Routledge.



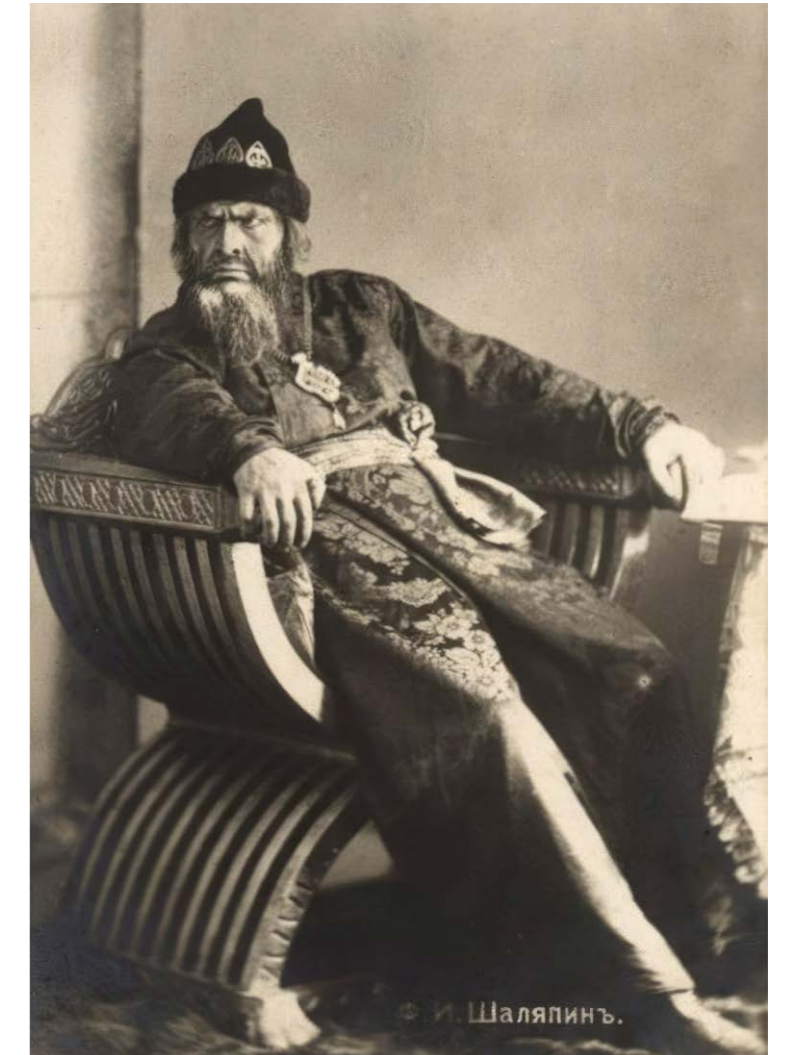
Ил. 1
«Гефсиманское» кресло. Конец XIX в.
Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево». Фото автора

Ил. 2
Н. В. Султанов. Курульное кресло. Конец XIX — начало XX в.
Всероссийский музей декоративного искусства

Виктор Васнецов: русский стиль как стиль жизни

Первым художником, продемонстрировавшим широту диапазона творческого универсализма и внестанковой деятельности, стал Виктор Михайлович Васнецов, приехавший в Москву в 1878 году. Вхождение в Абрамцевский художественный кружок, сближение с созидательной московской купеческой средой (Мамонтовыми, Третьяковыми), поощрявшей любые высокохудожественные проявления творческой индивидуальности, обусловили небывалый творческий подъем. В живопись Васнецова хлынули сказочно-былинные сюжеты — «Витязь на распутье» (1878, Серпуховский историко-художественный музей), «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880, ГТГ), цикл для Правления Донецкой железной дороги по заказу Мамонтова — «Ковер-самолет» (1880, Нижний Новгород), «Битва скифов со славянами» (1881, ГРМ) и «Три царевны подземного царства» (1881, ГТГ). В 1881 году он развивал свою деятельность одновременно сразу в нескольких направлениях: проектирование и строительство церкви во имя Спаса Нерукотворного в Абрамцеве (1881–1882), работа над картиной «Аленушка» (1881, ГТГ) и гигантским полотном «Богатыри» (1881–1898, ГТГ), подготовка эскизов и декораций для домашней постановки спектакля «Снегурочка» по одноименной пьесе А. Н. Островского (1881, МА). В 1883 году неподалеку от церкви появилась беседка под названием «Избушка на курьих ножках», в 1884 году состоялся еще один театрально-декорационный опыт — эскизы декораций к постановке «Чародейка» (1884, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина). В 1885 году он вернулся к постановке оперы «Снегурочка» на музыку Н. А. Римского-Корсакова для Частной оперы С. И. Мамонтова, повторив объемно-пространственное решение палат Берендея, которое состояло в создании большого свободного пространства с узким лестничным маршем в правой части декорации, создававшим эффект развития многоуровневого пространства в высоту. Основной объем с широкими арочными проемами галереи-гульбища, откуда открывался вид уходящего за горизонт пейзажа под бескрайним небом, перекрывала скатная крыша на опорах.

Сопоставление всех трех хронологических этапов театрально-декорационной деятельности демонстрировало определенную тенденцию: не ограничиваясь детальной проработкой фантазийной архитектуры, опиравшейся на собственный строительный опыт, художник стремился к достоверности предметно-пространственной среды, дополнив слободу Берендеевку и палаты царя Берендея вполне реализуемыми моделями мебели, скамьями и престолом. Эскиз комнаты для постановки «Чародейка» вообще представлял собой законченный проект нарядного интерьера с тщательно продуманной отделкой и обстановкой: многоярусной печью, изразцовыми полами и слюдяными оконницами. Комплексный стилистический подход, обращение к новым сюжетам, стремление к достоверным театрально-сценическим решениям сопровождалось «переходом живописцев к внестанковым формам творчества, к тому, что позднее стало обозначаться “художественным преобразованием среды” и отразило духовно-содержательные основы такого преобразования — веру в благотворно-преобразующее воздействие искусства и красоты» [Кириченко,



Ил. 3

Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1896–1899. Архив Мариинского театра

Ил. 4

Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Начало XX в. Российский национальный музей музыки

1997, с. 240]. На протяжении многих последующих лет Васнецов не имел полноценной возможности заниматься декоративно-прикладным искусством и проектированием мебели. Крупные заказы на монументально-декоративную живопись, фриз «Каменный век» для Исторического музея (1882–1885) в Москве и росписи Владимирского собора в Киеве (1885–1896), практически не оставляли времени и сил на реализацию каких-либо иных замыслов. Но, несмотря на эти обстоятельства, ему удалось создать уникальный предмет, полностью выражавший идеологию национального Возрождения. Модель под названием «Гефсиманское кресло» (Ил. 1), выполненная в 1880-х годах под руководством художника, являлась копией настоятельского места XVI века из Гефсиманского скита, расположенного в трех километрах от Троице-Сергиева монастыря [Горожанина, 2013, с. 35]. «Гефсиманское кресло имело простые формы, мягкая обивка отсутствовала; жесткая спинка прямоугольных очертаний была декорирована прорезным орнаментом в виде S-образных завитков. <...> ...этот характерный для древнерусского быта предмет в течение долгого времени бытовал в монастырях, став традиционным и характерным предметом иноческого быта. Таким образом, выбор В. М. Васнецова не был случайным — он рассматривал это кресло как предмет, несущий подлинно национальные традиции» [Стругова, 2005, с. 140].

Модель послужила основой для создания «Гефсиманского» модельного ряда³ и заняла свое достойное место у стола в парадной гостиной первого, единственного и долгожданного собственного дома Виктора Васнецова в Москве, куда он наконец перебрался сразу же после окончания строительства в 1894 году. Напротив «Гефсиманского» кресла, с противоположного торца расположилось курульное кресло — модель эпохи Возрождения под названием «Савонарола». В экспозиции Всероссийского музея декоративного искусства находится аналогичная модель архитектора Н. В. Султанова (Ил. 2). Вероятнее всего, именно он выступал инициатором ее воспроизводства и апроприации в России, заключавшейся в декорировании плоской планки спинки изображением двуглавого орла в круглом медальоне. Дом Васнецова был местом притяжения многих творческих личностей, в том числе и Ф. И. Шаляпина, оставившего свои теплые воспоминания о его уникальной обстановке⁴. Можно предположить, именно там он приглядел модели для антуража сценических постановок на русские сюжеты, где блистал в роли Ивана Грозного, Бориса Годунова, варяжского гостя. Открытки с фотографиями Шаляпина в сценическом образе возле «Гефсиманского» стула или курульного кресла расходились среди многочисленных поклонников его

³ Подробнее об этом см.: Орловская, Е. А. (2020). *Роль храмового убранства в оформлении частных светских интерьеров конца XIX — начала XX столетия* // Канон. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства. Москва: МГПХА им. С. Г. Строганова.

⁴ Ф. И. Шаляпин оставил воспоминания о доме Васнецова. «Замечателен был у Виктора Васнецова дом, самим им выстроенный на одной из Мещанских улиц Москвы. Нечто среднее между современной крестьянской избой

и древним княжеским теремом. Не из камней сложен — дом был срублен из дерева. Внутри не было ни мягких кресел, ни кушеток, ни бержеров. Вдоль стен сурово стояли дубовые, простые скамьи, в середине стоял дубовый, крепко сложенный простой стол без скатерти, а кое-где расставлены были коренастые табуретки. Освещалась квартира скудно, так как окна были небольшие, но зато наверху, в мастерской, к которой вела узенькая деревянная лестница, было много солнца и света». Шаляпин, Ф. И. (2013). *Маска и душа*. М.: ПРОЗАИК. С. 340.

таланта, способствуя широкому распространению русского стиля и обогащая не только культуру среды, но и наполнение сценического пространства культовыми узнаваемыми моделями (Ил. 3, 4).

Виктор Михайлович Васнецов оказался единственным деятелем русской культуры, последовательно воплощавшим идею русского стиля как стиля жизни. Дом Васнецова, как и дом финского художника Акселя Галлена, немецкого художника Франца Штука, английского художника Фредерика Лейтона и многих других выдающихся деятелей эпохи символизма, начиная с Уильяма Морриса с его знаменитым Красным домом, представлял собой чрезвычайно редкий для России пример полноценного Gesamtkunstwerk⁵, когда собственная жизнестроительная политика находилась в неразрывной синтетической связи со всеми остальными формами творческого самовыражения. Опыт развития художественного универсализма Виктора Васнецова оказал значительное влияние на его младшего брата, Аполлинария.

Аполлинарий Васнецов: от исторических реконструкций к конструированию предметно-пространственной среды

В 1897 году Аполлинарий Васнецов получил первое предложение оформить постановку оперы М. П. Мусоргского «Хованщина», организованную предприятием С. И. Мамонтова «Русская частная опера». Серия эскизов, в которую вошли «Красная площадь», «Стрелецкая слобода», «Скит» (все — 1897, ГТГ), демонстрировала широкий диапазон архитектурных реалий того времени. Особый интерес в контексте данной статьи представляет эскиз «Летний кабинет князя Голицына» (1897, ГТГ), отражающий подход Васнецова к оформлению интерьера в русском стиле. Особое внимание автор уделил разработке двух огромных оконных проемов, отвечавших сдвоенной арке с «вислым камнем», которая оформляла террасу с видом на садовую ограду и вечеряющий городской пейзаж. Каждый из них заполнила одна и та же композиция оконной решетки с красивым геометрическим орнаментом, опиравшимся на исторические прототипы. Аналогичные оконные слюдяницы и их прорисовки сегодня хранятся в собраниях Государственного исторического музея и музея-заповедника «Коломенское».

Успешный дебют в качестве театрального декоратора способствовал приглашению в Мариинский — главный театр Российской империи, где в 1900 году Аполлинарий работал над оформлением постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». В 1904 и 1907 годах вместе с Константином Коровиным он участвовал в оформлении постановок опер М. И. Глинки «Жизнь за царя» в Большом театре и Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» в Мариинском, в 1905-м работал над созданием

⁵ Gesamtkunstwerk — «единое произведение искусства», «тотальное произведение искусства», «синтетическое произведение искусства» и т. д. Разнообразие трактовок обусловлено невозможностью дословного перевода на другие языки. Введение этого всеобъемлющего понятия связано с именем немецкого неоромантика, композитора Рихарда Вагнера. Оно выражало

его стремление к синтетическому произведению, способному объединить в себе все виды искусства — музыку, литературу, живопись, скульптуру и архитектуру. Подробнее об этом см.: Григораш, А. В. (2012). *Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. № 2. С. 321–326.

эскизов для постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» для городского Народного дома на Введенской площади в Москве, в 1911 году делал эскизы для постановки оперы П. И. Чайковского «Опричник» для Оперного театра С. И. Зимина в Москве. Эта постановка позволила ему полностью раскрыть свой талант декоратора интерьеров.

Сравнение фотографий и эскизов из собрания Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина позволяет сделать вывод о том, что все готовые декорации практически полностью соответствовали первоначальному замыслу тщательно проработанной художественно-проектной графики, в которую входил эскиз под названием «Интерьер терема» (1912, ГЦТМ). С 1908 по 1913 год в издательстве П. Ф. Гроссмана и И. Н. Кнебеля под общей редакцией С. А. Князькова выходил уникальный цикл «Картины по русской истории», охватывавший широкий хронологический диапазон от Древней Руси до Российской империи. Аполлинарий Васнецов участвовал в проекте вместе со многими известными художниками — И. Я. Билибиным, Б. М. Кустодиевым, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, В. Н. Бакшеевым, К. Ф. Юоном, С. В. Ивановым, в том числе и своим братом Виктором, автором иллюстрации «Варяги». Сам Аполлинарий сделал несколько иллюстраций на близкую ему тему далекого прошлого. Листы «Двор удельного князя (XIII–XIV вв.)», «Вече», «Новгородский торг», «Площадь в городе московских времен», «Монастырь в Московской Руси (XIII–XVII вв.)» дополняла автолитография «В горнице древнерусского дома московских времен (XVI–XVII вв.)». Живописный интерьер горницы, обжитый домочадцами, наполняли раскрытые сундуки, светцы, подвесные шкафчики и полки для утвари, формировавшие вполне функциональную жилую предметно-пространственную среду. Вдоль стены под окнами тянулась лавка с сундуком-подголовником. Все поверхности — пол, стены, потолок — были обшиты деревом, в одном углу стояла божница, в другом — печь с лежанкой (Ил. 5).

В 1911 году Аполлинарий превратил иллюстрацию горницы в эскиз декорации «Интерьер терема» для постановки «Опричник», несколько изменив архитектурное решение (Ил. 6). Теперь прямоугольный проем справа от двери открывал вид на крутой лестничный марш, над которым располагался балкон с полуциркульным завершением. В правом углу иллюстрации горницы стояло переметное кресло — авторская модель Васнецова, входившая в меблировку его квартиры в Фурманном переулке в Москве. Все эскизы и декорации жилых интерьеров были обставлены, проекты Васнецова способствовали расширению типологии мебели не только на сцене, но и в повседневной культуре среды. Зарисовки архитектурных деталей XVII века, орнаментов, мебели, словом, весь материал, наработанный в течение двадцати лет, оказался востребованным для разработки новых моделей мебели в русском стиле. Материализация исторической памяти и духовная сопричастность культурологическому контексту в значительной степени обусловили стилистические особенности большого мебельного гарнитура в русском стиле, состоявшего из 18 предметов и исполненного в 1910–1911 годах по заказу Кустарного музея Московского губернского земства.



Ил. 5
А. М. Васнецов. В горнице древнерусского дома московских времен (XVI–XVII вв.). Лист издания «Картины по русской истории» под общей редакцией С. А. Князькова. М.: Гроссман и Кнебель, 1908–1913



Ил. 6
А. М. Васнецов. Эскиз декорации. Интерьер терема «Опричник». 1912. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Выдающееся произведение русского мебельного искусства представлял собой Большой дубовый буфет (Ил. 7). Верхнюю часть его фасада оформляли симметричные резные вазоны, которые напоминали оконные горшки и выдавали очередное обращение к иллюстрации «Горница» в качестве прототипа композиции нескольких окон под единым карнизом. Аналогичный принцип формообразования присутствовал и в разработке верхней части Малого буфета. Обе модели демонстрировали разнообразие оконных переплетов распашных дверок. Первая — зооморфные мотивы, использованные в декорациях постановки «Садко» (Ил. 8), вторая — симметричные геометрические композиции, типологически родственные переплетам на эскизе «Летнего кабинета». Маленькие металлические заклепки и использование настоящей слюды подчеркивали стремление к исторической достоверности. Формообразовательные механизмы всех вышеперечисленных проектов демонстрировали взаимосвязь графического, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства, характерную для творческого универсализма мастеров Абрамцевского круга.

Комплект мебели дополняли стулья, кресла, большой обеденный стол с арочным подстольем, как и табуреты аналогичной формы, неоднократно появлявшиеся в декорациях Аполлинария. «Аналогичные мебельные столовые гарнитуры и отдельные предметы обстановки, разработанные по проектам А. М. Васнецова, получили широкое распространение» [Ядохина, 2016, с. 146]. В 1910 году фотографии самых эффектных предметов гарнитура опубликовал журнал «Ежегодник Общества Архитекторов-Художников». В 1912 году журнал «Архитектурный мир» напечатал статью «Кустарный музей Московского губернского земства», сопроводив ее аналогичными фотографиями. Возведение его изделий в эстетический эталон неорусского стиля способствовало популяризации новых декоративных и формообразовательных тенденций, подхваченных Константином Коровиным, неоднократно разделявшим с Аполлинарием Васнецовым успех театральных постановок.

Константин Коровин: архитектурные реалии и сценическое мифотворчество

Константин Коровин вошел в Абрамцевский художественный кружок в 1884 году, и этот судьбоносный факт предопределил весь его дальнейший творческий путь. Несмотря на полное отсутствие театрально-декорационного опыта, Коровин сразу же приступил к работе. Первым заказом стало написание декораций для постановки оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» в составе целой группы помощников — И. И. Левитана, Н. П. Чехова и А. С. Яснова. Декорации выполнялись по эскизам В. М. Васнецова для Русской частной оперы Мамонтова, которая начала свою работу 9 января 1885 года. 8 октября 1885 года состоялась премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», где Коровин выступил не только автором декораций, созданных совместно с Левитаном по эскизам Васнецова, но и автором эскиза афиши. Репертуар постановок Русской частной оперы предлагал редкое стилистическое разнообразие как зрителям, так и художникам. Декорации



Ил. 7
Большой буфет в экспозиции
музея-квартиры А. М. Васнецова
в Москве. Фото автора

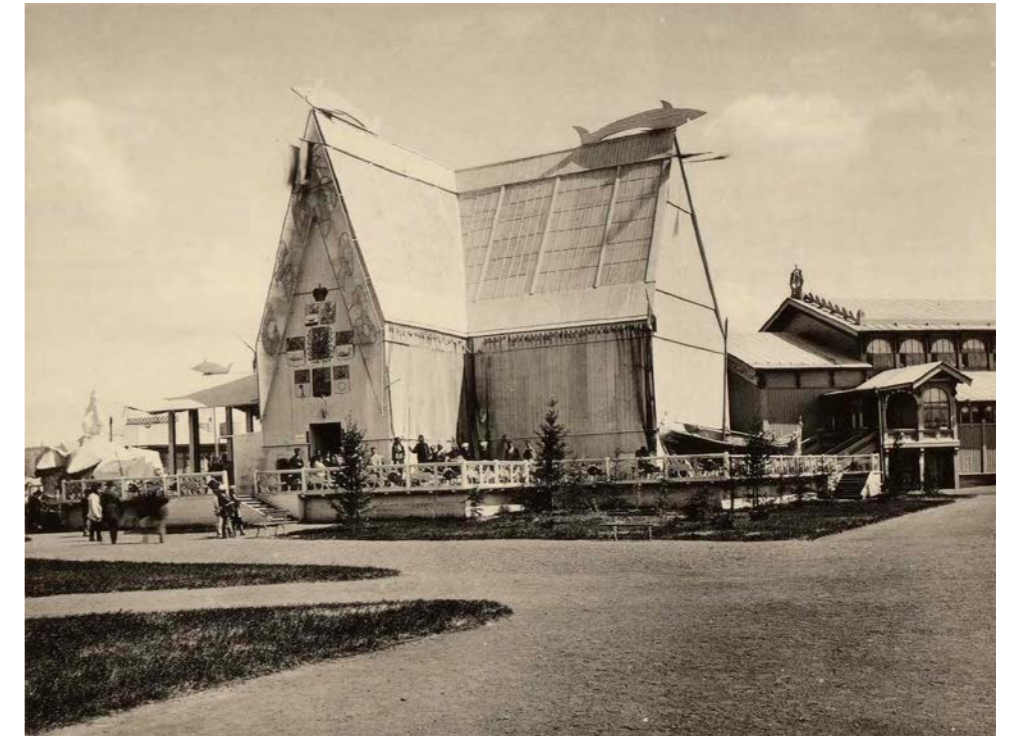
Ил. 8
Правая дверца Большого буфета
с изображением голубя. Фото
автора

авторства Коровина варьировались от интерпретации египетских образов оперы Дж. Верди «Аида» (01.04.85), созданных по эскизам его учителя, В. Д. Поленова, до полностью самостоятельной интерпретации образов Индии в постановке оперы Л. Делиба «Лакме» (18.11.85)⁶. Но именно практическое использование эскизов Виктора Васнецова, проникновение в его творческий метод стало для начинающего мастера собственной школой комплексного художественного осмысления русского стиля с оформившимися эстетическими канонами. Коровин явно чувствовал необходимость духовного соприкосновения с Васнецовым. В 1891 году он предлагал свои услуги по участию в оформлении Владимирского собора в Киеве, но Виктор Михайлович «воспользоваться предложением Коровина» [Молева, 1963, с. 213] не мог, а на следующий год написал свою самую русскую картину под названием «Северная идиллия» (1892, ГТГ), ностальгически восходившую к совместным проектам и сюжетам 1884 и 1885 годов. Графические материалы разработки сценических образов действующих лиц балета Ц. Пуни «Конёк-Горбунок» (25.11.1901) Коровин снабжал пояснительными «надписями “Коровин по Васнецову”, “по В. М. Васнецову”» [Пастон, 2014а, с. 298].

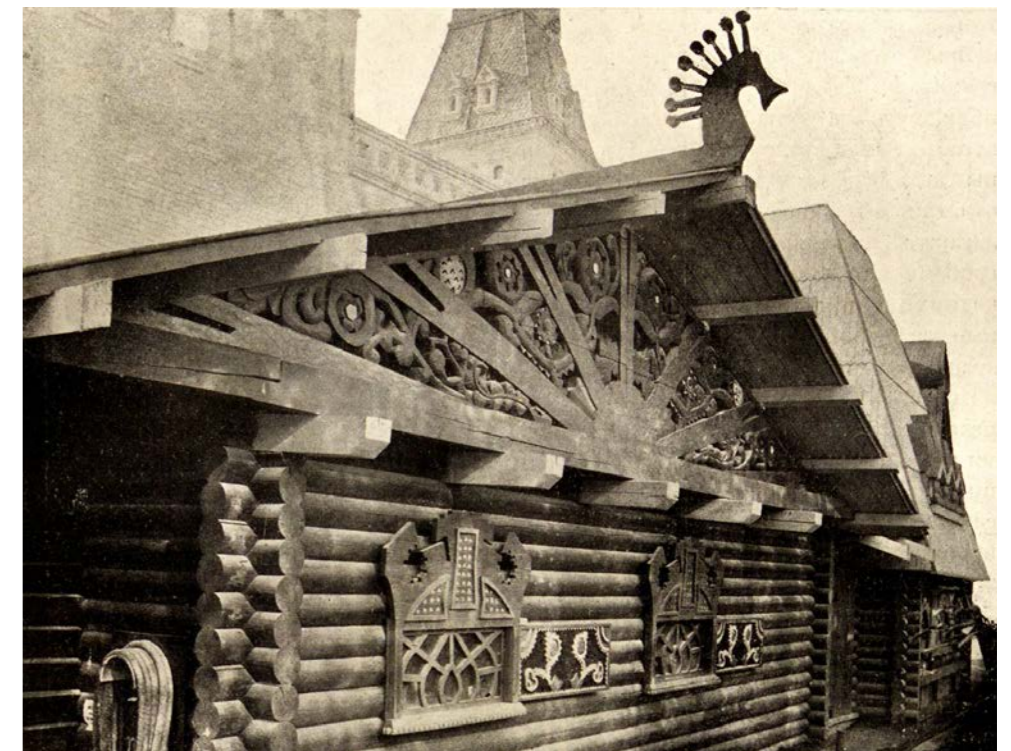
В Русской частной опере Коровин «как исполнитель и автор эскизов декораций и костюмов проработал большой по объему материал — более 30 оперных постановок» [Пастон, 2014а, с. 296]. И хотя от этого периода осталось крайне мало изобразительных материалов, очевидно, что под талантливым руководством С. И. Мамонтова начинающий художник превратился в зрелого и самобытного мастера. Этот этап составил основу всей дальнейшей широкомасштабной театрально-декорационной деятельности Коровина, развивавшейся уже вне Абрамцевского художественного кружка. В 1899 году он познакомился с В. А. Теляковским, занимавшим пост управляющего Московской конторой Императорских театров и ангажировавшим его для оформления отдельных постановок Большого театра. В июне 1901 года Теляковского назначили на должность директора Императорских театров, а уже в сентябре Коровин вступил в должность художника Императорских театров, получив служебную квартиру. В 1903 году его назначили художником-оформителем и библиотекарем в Императорские театры Санкт-Петербурга и Москвы, в 1910-м он стал главным декоратором и художественным консультантом при Московской конторе Императорских театров.

Заслуженный карьерный рост сопровождал постоянную работу над созданием новых и обновлением старых постановок в русском стиле, что не только приводило к расширению репертуара, но и позволяло давать новое прочтение знакомым сюжетам, улучшать и развивать апробированные архитектурно-декоративные решения в разных стилях, включая русский. К оформлению постановок оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» Коровин

⁶ Обе постановки были реализованы Русской частной оперой С. И. Мамонтова и демонстрировали эволюцию театрально-декорационного мастерства Коровина от написания декораций по эскизам В. Д. Поленова в первом случае до создания авторской версии сценического оформления во втором.



Ил. 9
Павильон Крайнего Севера по проекту К. А. Коровина для Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде. 1896. Государственный музей истории Санкт-Петербурга



Ил. 10
Кустарный отдел по проекту К. А. Коровина для Всемирной выставки в Париже в 1900 году. Опубликовано в журнале «Мир искусства». Т. 4. 1900



обращался в 1884 и 1900 годах, а к балету Ц. Пуни «Конёк-Горбунок» — в 1901 и 1911 годах, к опере М. П. Мусоргского «Хованщина» — в 1897, 1911 и 1918 годах. В 1904 году он занимается постановкой двух опер М. И. Глинки, «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», — вторая получит еще одно прочтение в 1907 году. Опера А. П. Бородина «Князь Игорь» пережила в декорациях Коровина четыре отечественные постановки — в 1896, 1909, 1914 и 1920 годах. Редкий год обходился без обращения к чарующей музыке Н. А. Римского-Корсакова. В 1907 и 1911 годах художник возвращался к постановке оперы «Снегурочка», в 1906 году — к опере «Садко», переосмысляя концепции своего опыта в Русской частной опере в 1885 и 1897 годах соответственно. В 1908, 1916 и 1918 годах декорации Коровина оформляли оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», в 1909 и 1924 годах — «Золотой петушок», в 1913 и 1915 годах — «Сказка о царе Салтане». В 1916 году он занимался оформлением постановки «Кашей Бессмертный», которая в 1917 году прошла в Большом театре, а в 1919 году — в Мариинском. В 1914 году хранилище декораций при Малом театре охватил пожар, уничтоживший почти все декорации Коровина для Императорских театров Москвы, так что остаток года и весь следующий ушли на создание новых практически ко всем вышеперечисленным постановкам. Хоть и в несравнимо меньшем масштабе, театрально-декорационная деятельность Коровина продолжалась и в эмиграции. В 1929 году художник оформил постановки целого ряда русских опер — «Князь Игорь», «Снегурочка» и «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» для Парижской частной оперы М. Н. Кузнецовой. В 1930 году — оперу «Русалка» для Русской оперы в Париже князя А. А. Церетели, поставленную специально для Шаляпина, многолетнего друга Коровина. Продолжая сотрудничество, в 1934 году художник оформил для него оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов», поставленную в театре Шатье.

Ил. 11
К. А. Коровин.
Рисунок для
майолики.
Опубликован
в журнале «Мир
искусства». Т. 1.
1899

В том же году он в очередной раз оформил постановку «Золотой петушок» для театра-казино французского курортного города Виши.

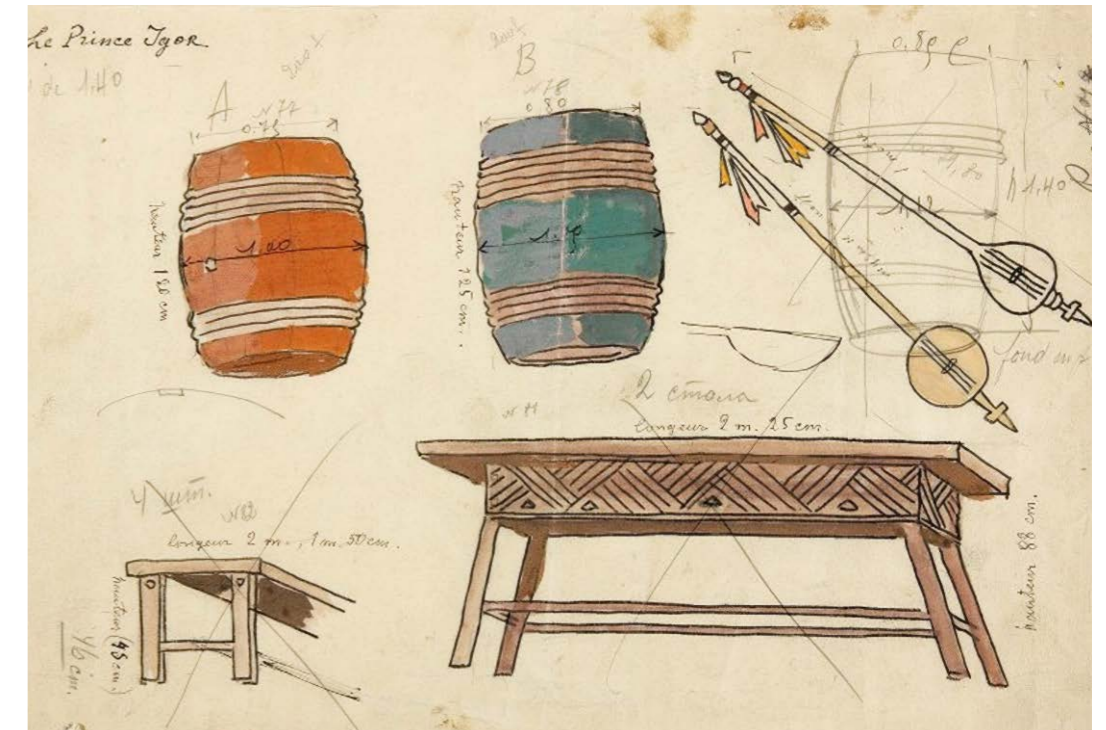
Результатом плодотворной и многолетней деятельности, многократного обращения к одним и тем же сюжетам постановок на разных сценах — для Русской частной оперы, для Мариинского и Большого театров, для зарубежных антреприз — стал большой объем изобразительных материалов, который охватывал все этапы художественно-проектной работы над воплощением авторского замысла, от эскизов грима и париков до архитектурных построений. Колоссальные сценические пространства Императорских театров давали Коровину возможность развернуть свой талант не только в переносном, но и в прямом смысле, создавая грандиозные панорамы древнерусских городов. На сцене с одинаковым веризмом вырастали как реальные Москва, Новгород или Путивль, так и сказочные Буян, Тмутаракань или Берендеево царство. Если архитектурные декорации Аполлинария Васнецова являлись логическим продолжением его живописных реконструкций, то спецификой театрально-декорационной деятельности Коровина оказалась полная автономность его театральных эскизов, которые совершенно не перекликались с привилегированными мотивами и сюжетами станковых и монументально-декоративных работ и опирались на практический архитектурный опыт — павильон Крайнего Севера, разработанный К. А. Коровиным по заказу С. И. Мамонтова для Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде в 1896 году, чествовавшей коронацию Николая II, и Кустарный отдел, или Русскую деревню, для Всемирной выставки в Париже в 1900 году (Ил. 9, 10).

Производными увлечения архитектурой стали живописные и декоративные произведения Коровина. В 1899 году журнал «Мир искусства» опубликовал рисунок для майоликового панно, где современный узкий и вытянутый формат разворачивал нарядную панораму белокаменного города (Ил. 11).

Великолепное 7-метровое панно «Старый монастырь» (1906, ГТГ), выполненное в монохромном колорите и напоминавшее то ли выжигание по дереву, то ли вышивку с аппликацией, вошедшие в моду. Плоскостность, локализация цветового пятна в сочетании с акцентированием контура декоративных панно серии «Окраины России» для Всемирной выставки в Париже делали возможными адаптацию произведений монументально-декоративной живописи к другим техникам исполнения и воспроизводство их вышивкой или выжиганием, демонстрируя характерные для модерна взаимозаменяемость и взаимопроникновение разных видов искусства. Создание универсальных декоративных моделей многопрофильного применения было чрезвычайно важно в контексте эпохи, подвигавшей художников на решение разных художественных задач для организации синтеза искусств в интерьере.

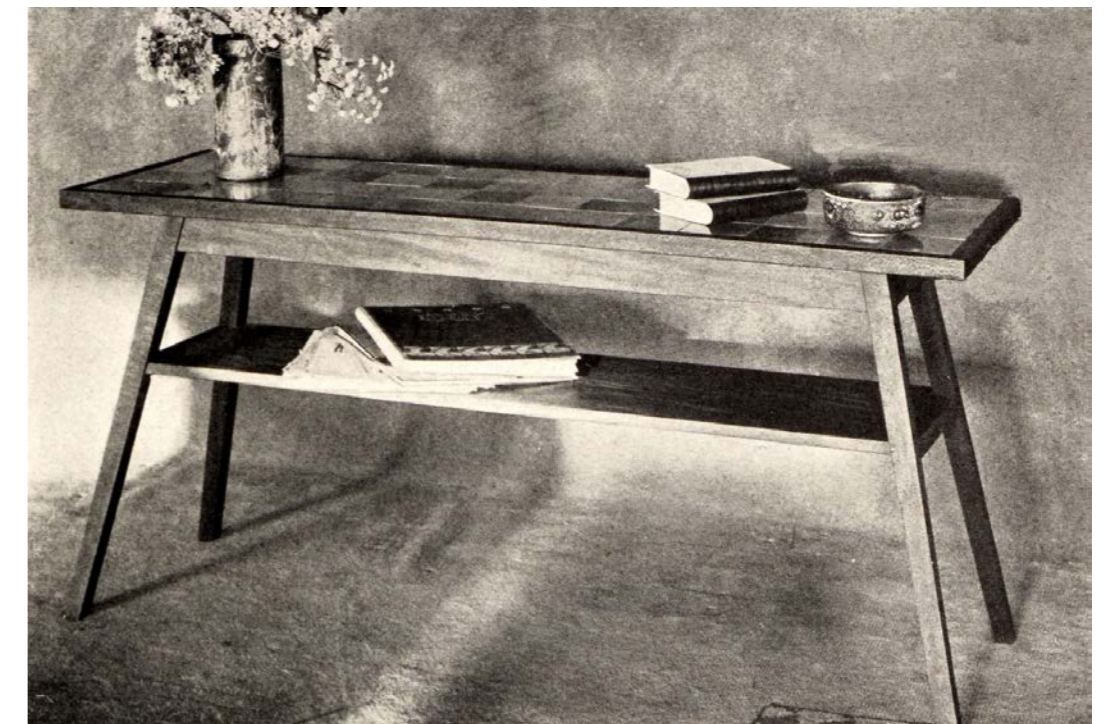
Театральные эскизы Коровина демонстрировали удивительную смелость архитектурных построений, которая основывалась на его собственном архитектурном опыте. Если двухмерные живописные реконструкции городов Древней Руси авторства Аполлинария Васнецова являли родство с его эскизами и трехмерными сценическими декорациями, то привилегированные мотивы живописи Коровина существовали автономно от его театрально-декорационной деятельности. Он обладал особой способностью наделять свои интерьеры камерным ощущением сопричастности к внутреннему миру художника, поэтизировавшего повседневность. Каждый отдельно взятый предмет, будь то фарфоровая ваза, металлический чайник или стеклянный графин, любовно обласканный кистью Коровина, расцветал яркими красками и приобретал самостоятельную ценность. Вероятно, именно такое специфическое восприятие ближнего пространства обусловило его трепетное отношение к каждому предмету на сцене. «В течение 20 лет Коровину удалось оформить на сцене Большого и Мариинского театров более 150 оперных и балетных спектаклей на музыку русских и западноевропейских композиторов» [Пастон, 2014а, с. 300]. Работа над постановками неизменно сопровождалась огромным количеством эскизов костюмов, грима и бутафории, от блюд с фруктами до новогодней елки. К сожалению, сохранившиеся изобразительные материалы к русским постановкам не столь многочисленны и поэтому представляют особенный интерес, тем более в контексте данной статьи.

Эскиз бутафории для постановки «Золотой петушок» (1909, СПбГМТМИ) включал в себя три предмета спальни Додона: кровать с высоким изголовьем, стол и кресло с полуциркульной спинкой, неоднократно фигурировавшее в его эскизах, которое заботливо дополняла скамеечка для ног. Все предметы сопровождалось подробными комментариями автора с указанием отделки, сочетавшей открытые деревянные поверхности с росписью. Кровать в длину составляла 3 аршина, то есть 2,13 метра, стол — 4 аршина, то есть 2,84 метра. Эти размеры свидетельствовали о вполне реалистическом подходе к воплощению бутафорской мебели, распространявшемся и на художественный текстиль. Подушки дополняло «одеяло лоскутное толстое на вате», стол покрывала цветная скатерть. Два эскиза бутафории для постановки оперы А. П. Бородина



Ил. 12

К. А. Коровин. Эскизы бутафории для постановки оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» антрепризы М. Н. Кузнецовой-Бенуа «Русская опера» в Париже. Фрагмент со столом. 1928. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства



Ил. 13

Стол по проекту К. А. Коровина в экспозиции Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля. Опубликовано в журнале «Мир искусства». Т. 9. 1903

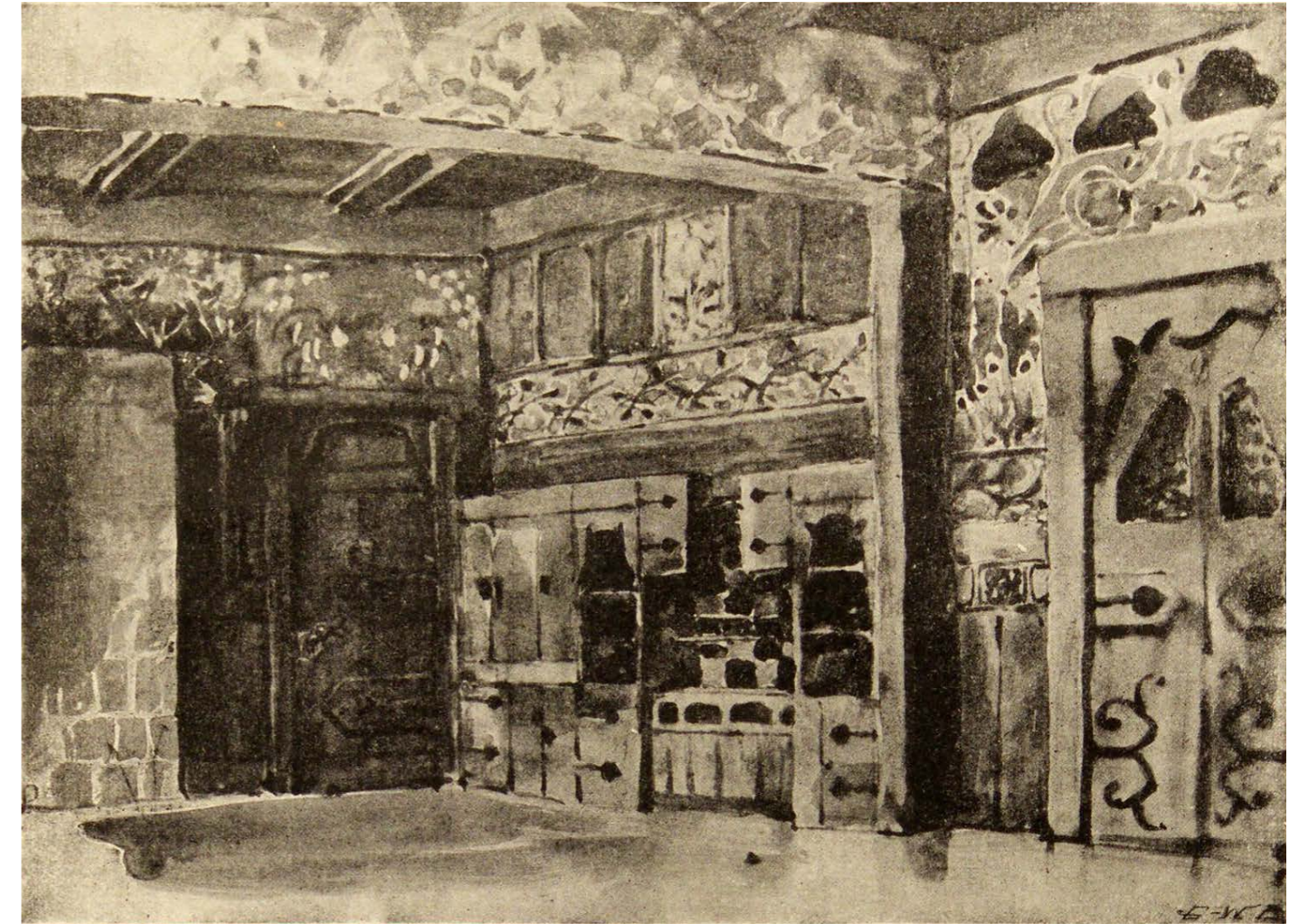
«Князь Игорь» (1928) представляли несколько предметов мебели: кресло, напоминавшее «Гефсиманское» и опиравшееся на прототипы русской монастырской мебели, табурет, скамью с арочным подзором, пьльцы и стол с наклонными ножками. В 1902 году в Москве состоялась Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля под общим руководством И. А. Фомина и покровительством великой княгини Елизаветы Федоровны. Художник участвовал в экспозиции в качестве автора трех моделей столов с аналогичным силуэтом: узкой и длинной столешницей, опиравшейся на наклонные ножки. Одну из моделей он снабдил проножкой, обозначая связь конструкции со средневековыми образцами и намекая на обращение к реальному прототипу, которым, вероятнее всего, была традиционная русская скамья-суховатка. Именно такая фигурировала на первом варианте эскиза Берендеевки авторства В. М. Васнецова. Таким образом, Коровин воплощал идеи основоположника неорусского стиля не только в архитектуре и театральных декорациях, но и в культуре предметно-пространственной среды (Ил. 12, 13).

Новаторское формообразование на основе традиционного прототипа дополняла модная отделка: столешницы покрывались изразцами, дерево тонировалось в разные цвета. Модель 1934 года, созданная для театральной постановки, продолжала логический ряд экспозиционных моделей 1902 года. Вариацией стильного силуэта с тонкой проножкой стало добавление высокого подстоля с очень лаконичным орнаментом, имитировавшим плетение из широких многосоставных полос. Эта работа, как и другие работы 1902–1903 годов, хронологически совпадала с переходным периодом Коровина, начинавшего свою карьеру в Императорских театрах. Декоративно-прикладное искусство и непосредственная интерьерная практика не получили должного развития в его творческой деятельности, но художественный универсализм открывал долгосрочные перспективы для следующих поколений мастеров⁷.

Александр Головин: художественное осмысление пространства от выставочных экспозиций до театральных постановок

Аналогичная ситуация складывалась и с А. Я. Головиным, который не являлся непосредственным участником Абрамцевского художественного кружка, но «через Поленовых воспринимал рождавшиеся в абрамцевской атмосфере новые идеи, помогавшие формированию его таланта» [Гофман, 2014, с. 17]. Именно Елена Дмитриевна привлекла Головина к реализации проекта Русской столовой в усадьбе М. Ф. Якунчиковой Нара, работа над которым началась в 1897 году [Пастон, 2014b, с. 358]: художников связывала многолетняя дружба. Большинство эскизов, хранящихся в доме-музее

⁷ Как отечественные, так и зарубежные исследователи связывают имя Коровина с новаторскими формообразовательными изысканиями эпохи модернизма. Подробнее об этом см.: Haldey, Olga (2010). *Mamontov's Private Opera: the search for modernism in Russian theater*. Bloomington: Indiana University Press.



Ил. 14
Е. Д. Поленова, А. Я. Головин. Эскиз столовой в русском стиле для М. Ф. Якунчиковой в Наре. Опубликовано в журнале «Мир искусства». Т. 2. 1899

В. Д. Поленова, Абрамцеве и ГТГ, носят двойное авторство, поскольку объединенная специфика индивидуального художественного лейтмотива превращалась в слаженный дуэт плодотворного совместного творчества. Предложенное авторами архитектурно-пространственное решение апеллировало к традиционному русскому деревянному зодчеству и образу трапезной. Массивная потолочная балка, расписанная орнаментом из крокусов авторства Поленовой, условно разделяла прямоугольное в плане помещение с простым дощатым потолком на две зоны — собственно столовую и буфетную с вместительным встроенным шкафом. Насыщенное декоративное решение строилось на сочетании натуральных деревянных поверхностей с разнообразными контрастировавшими фактурами и текстильным оформлением. Плоскости стен расчленялись на множество локальных самостоятельных участков, подвергавшихся тщательному художественному осмыслению по отдельности, прежде чем они становились частью целого. Проектные материалы включали множество наработок, демонстрировавших все этапы развития замысла от вставок, фризов, панно к разверткам и, наконец, эскизам интерьера. Авторству Головина принадлежали эскизы текстильного панно «Лебеди» двух фризов, один с изображением грибов, другой — составной из одинаковых модулей с изображением цветка. Осознание стилеобразующей роли дверей, являвшихся одним из самых ярких элементов архитектурно-декоративного оформления древнерусского интерьера, и виртуозная интерпретация средневековой дверной фурнитуры стали элементами его фирменного стиля, отработанными в проекте Русской столовой (Ил. 14).

И для Поленовой, и для Головина работа над проектом стала первым опытом практической реализации синтетического интерьерного ансамбля⁸. На рубеже 1890–1900-х годов расширение внестанковой области творчества художника происходило преимущественно в рамках осуществления выставочной деятельности. Часть предметов: два блюда, кувшин, изразцовая печь-лежанка и печка с колонками, братина, умывальник, обеденный стол и четыре стула, кресло, предназначавшихся для экспозиции Кустарного отдела в Париже, были представлены Головиным вместе с графическими работами на второй выставке журнала «Мир искусства» в Петербурге в январе 1900 года. Оформление зала дополняли текстильные фризы «Подсолнухи» и «Одуванчики» для М. Ф. Якунчиковой, а также эффектная дверь, фланкированная двумя симметричными панно «в ином, модернистическом, или, как тогда говорили, “декадентском” духе» [Мовшенсон, 1960, с. 74]. Произведения Головина обозначали высокий уровень оригинальной и самобытной культуры предметно-пространственной среды в русском стиле, представленной на обозрение всему миру сплоченным коллективом Абрамцевского художественного кружка. Композиционным и декоративным акцентом центрального зала Кустарного павильона стал майоликовый камин

⁸ Е. Д. Поленова скончалась в московской больнице 7 ноября 1898 года, а 25 апреля 1899-го обязательство о единоличном выполнении заказа М. Ф. Якунчиковой принял на себя А. Я. Головин. Подробнее об этом см.:

Гофман, И. Ф. и др. (сост.) (2014). *Письма А. Я. Головина к Е. Д. Поленовой* // Александр Головин: к 150-летию со дня рождения. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 436.



Ил. 15

А. Я. Головин. Эскиз декорации к постановке оперы А. С. Даргомыжского «Русалка». Хоромы княгини. 1900. Музей Государственного академического Большого театра России

М. А. Врубеля «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича». Экспозицию переполняли уникальные произведения авторства Е. Д. Поленовой, В. М. Васнецова, Н. Я. Давыдовой, М. Ф. Якунчиковой и М. В. Якунчиковой-Вебер, исполненные в разных техниках и видах декоративно-прикладного искусства. Головин выступал не только в качестве экспонента, но и в качестве художника-оформителя, обеспечив стилистическое единство интерьера с экстерьером.

С 1899 года, по приглашению управляющего Московской конторой дирекции Императорских театров В. А. Теляковского, Головин сотрудничал с Большим театром. 4 сентября 1900 года состоялась премьера оперы А. С. Даргомыжского «Русалка», подготовка к которой хронологически совпала с Парижской выставкой, а 10 октября 1901 года — премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Эскизы «Хоромы княгини» (1900, Музей ГАБТ), «Светлица» и «Терем князя Ю. И. Токмакова» (оба — 1901, ГТГ) демонстрировали претворение архитектурно-декоративных решений, реализованных в интерьере Русской столовой и Кустарного павильона, в театрально-сценическую практику. Условное деление помещений на зоны, обшивка стен и потолка досками, колонна, акцентированные дверные порталы и полотна с массивной фурнитурой, фризы с раппортом и модулями, широкий репертуар растительных и зооморфных мотивов, мебель, текстиль и богатая полихромия — все эти разнообразные средства выразительности и объемно-пространственные композиции сценического оформления опирались на собственный опыт архитектора и декоратора, обеспечивая зрелищную убедительность художественному образу Древней Руси, предложенному Головиным (Ил. 15, 16). Художественные приемы, наработанные в рамках Абрамцевского кружка, безотказно действовали на протяжении многих лет. Оформляя оперу «Сказка о царе Салтане» в 1907 году, художник использовал для эскиза горницы модель выставочной печи-лежанки 1900 года.

В 1903 году Головин участвовал в предприятии «Современное искусство», основанном князем С. А. Щербатовым при поддержке В. Мекка и И. Э. Грабаря в Санкт-Петербурге. Организаторы декларировали широкомасштабную художественную программу, которая включала проведение выставок и публикацию специализированных изданий, широкую популяризацию русских художников как в России, так и в Европе. Экспозиция в особняке по адресу Большая Морская, 33 предполагала создание нескольких интерьерных ансамблей авторства известных художников. А. Бенуа (при участии своего племянника Е. Лансере) разрабатывал Столовую, Л. Бакст — Будуар, К. Коровин — Чайную комнату, И. Грабарю досталась Парадная лестница и Комната распорядителя, самому князю Щербатову — Кабинет. Головин выступил автором проекта под говорящим названием «Теремок». Неприглядное помещение, вытянутое перпендикулярно фасаду, с низким потолком и лежащим окном, превратилось в русские хоромы. Гладкий портал с кронштейном в виде стилизованного стебля отделял условные сени от светлицы. Доминировавшим отделочным материалом всех поверхностей стало



Ил. 16

А. Я. Головин. Эскиз декорации к постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Терем князя Ю. И. Токмакова. 1901. Государственная Третьяковская галерея

дерево. Стены обшивали вертикальные доски натурального цвета. Стыки, находчиво оформлявшиеся росписью, превращались в стебли, тянущиеся к свету. Убедительность художественному образу цветущего сада придавала великолепная композиция потолка светлицы, щедро декорированного пластически выразительной резьбой с крупными рельефными деталями. Рамы с растительным орнаментом обрамляли Ярило-Солнце, затмившего Луну, притаившуюся в ожидании ночи. Достоверность национальной эстетики обеспечивали выписанные в Санкт-Петербург деревенские кустари, которые работали прямо на месте по эскизам Головина. Главным предметом интерьера стала монументальная традиционная русская печь-лежанка, занимавшая значительную часть объема сеней с дощатым потолком и подпиравшей его колонной в виде стилизованного подвязанного снопа (Ил. 17, 18).

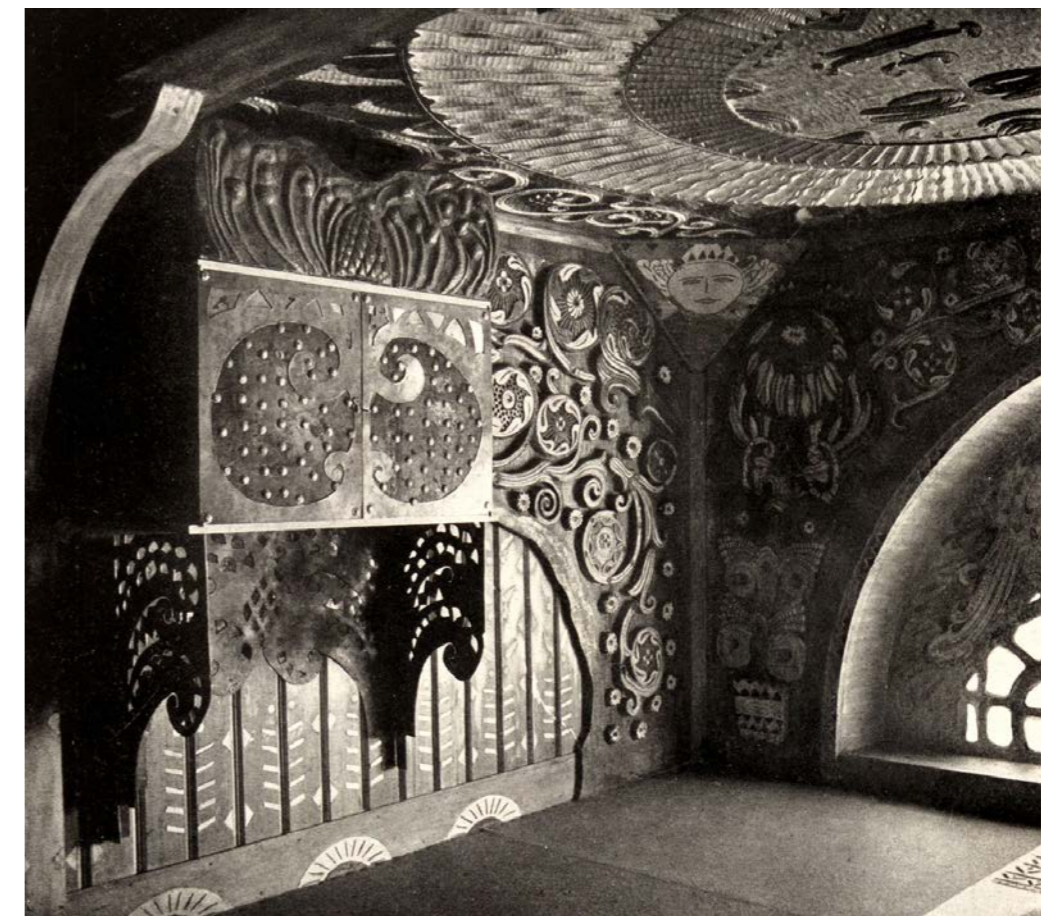
Главной декоративной находкой автора стала тщательно разработанная причудливая орнаментальная композиция из резного дерева в сочетании с керамическими элементами, полностью покрывавшая одну из стен. Перед глазами представал чудный лес с дивными цветами, где таились коты и прятались змеи, оленята бродили у подножия невиданных деревьев, а на раскинувшихся ветвях сидели райские птицы и филины с горящими глазами, наполняя Теремок скупым мистическим светом. Электрическая подсветка, спрятанная в керамические рельефы, тоже была авторской находкой Головина, много экспериментировавшего с театральным освещением (Ил. 19). Этот реальный творческий опыт предвосхищал непроходимую чащу в эскизе «Кашеево царство» (1909, ГТГ) и «Эскиз кулисы» (1921, СПбГМТиМИ), созданных для постановок балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица» в 1909 (Ил. 20) и 1921 годах соответственно. Интерьер Теремка стал очередным доказательством взаимопроникновения театрально-декорационного искусства и культуры реальной предметно-пространственной среды. Театрализация пространства проявлялась в монументализации укрупненных деталей, переходящей в гротеск, составлявший специфику индивидуальной манеры стилизации Головина. Броское оформление камерного помещения демонстрировало невероятную свободу авторского самовыражения, укрепленного огромной сценой Большого театра. Выставочный проект стал прекрасным эпилогом внестанковой деятельности Головина, но не глубинного влияния Абрамцевского художественного кружка, распространившегося на все его последующее разностороннее творчество.

Михаил Врубель: эстетизация повседневности и творческий универсализм

Эстетизация повседневности находила в Михаиле Врубеле прямой отклик, обусловив успех театрально-декорационной деятельности художника. Именно это качество объединяло Головина и Врубеля, который был приглашен Щербатовым к участию в предприятии «Современное искусство» и не попал в число экспонентов исключительно вследствие начинавшейся болезни. Врубелю принадлежал целый ряд эталонных произведений в русском стиле, инициированных театральными постановками и созданных в короткий



Ил. 17
Теремок по проекту А. Я. Головина. Печь.
Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 10. 1903



Ил. 18
Теремок по проекту А. Я. Головина. Общий вид.
Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 10. 1903

временной промежуток 1899–1902 годов. Зимой 1899–1900 годов он работал над сериями керамических фигур по мотивам постановок одноименных опер Н. А. Римского-Корсакова, которые П. К. Суздалев характеризовал как «пластические сюиты» [Суздалев, 1991, с. 233], объединяя определением музыкальное и пластическое начало. Серия «Садко» включала скульптуры «Волхова», «Морская царевна», скульптуру и маску «Морской царь», два варианта скульптуры «Садко» и даже блюдо «Садко на берегу Ильмень-озера», созданное по заказу фарфорового магната М. С. Кузнецова. Серия «Снегурочка» — скульптуры «Девушка в венке» («Снегурочка»), «Весна», «Купава», «Лель», «Мизгирь», «Берендей». Круг работ, аффилированных с этими постановками, не исчерпывался скульптурной пластикой и включал сценические образы его жены, оперной дивы Н. И. Забелы-Врубеля, а также целый ряд живописных произведений, которые служили своеобразным прологом внестанковой деятельности⁹. Аналогичная ситуация складывалась с постановкой новой оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царь Салтан», написанной композитором специально для вокальных данных Надежды Ивановны. 24 сентября 1901 года Забела писала ему, что муж «получил заказ от одного из Морозовых написать несколько панно для столовой и думает сюжетом избрать "Салтана"» [Барсова, 1982, с. 73].

Этому заказу предшествовала небольшая предыстория. Первый опыт сотрудничества Врубеля с А. В. Морозовым состоялся в 1896 году, когда хозяин особняка в Подсосенском переулке Москвы пригласил архитектора Ф. О. Шехтеля для реконструкции парадных интерьеров. Окончательная версия цикла «Фауст и Мефистофель», созданного художником для оформления Готического кабинета, состояла из четырех полотен и превратила интерьер в редчайший пример гезамткунстверка, объединявший литературу И. В. Гёте, музыку Ш. Гуно, архитектуру Ф. О. Шехтеля и живопись М. А. Врубеля. Всеобъемлющий синтез воплощал мечту символизма и наполнял пространство глубоким философским содержанием. Через несколько лет Морозов решил ввести монументально-декоративную живопись в интерьер Русской столовой. К этому времени Врубель не только написал полотно «Царевна-Лебедь» (1901, ГТГ), предшествовавшее поискам сценического образа жены для постановки оперы, но и успел оформить саму постановку, где он выступал автором декораций и костюмов. Премьера прошла 21 октября 1900 года, сразу вызвав колоссальный восторг; Надежда Ивановна особенно радовалась признанию достижений мужа, снискавшего одобрение даже в прессе: «Миша очень отличился в декорациях Салтана, и даже его страшные враги — газетчики говорят, что декорации красивы, а доброжелатели прямо находят, что он сказал новое слово в этом жанре, и всё это при такой скорости: в две с половиною недели всё было написано» [Гомберг, 1976, с. 274].

⁹ Подробнее о развитии художественного универсализма М. А. Врубеля см.: Орловская, Е. А. (2018). *Синтез пространственных искусств в творчестве М. А. Врубеля*. Диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. Москва.



Ил. 19
А. Я. Головин. Эскиз оформления стены Теремка.
Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 10. 1903



Ил. 20
А. Я. Головин. Эскиз декорации для постановки балета
И. Ф. Стравинского «Жар-птица». Кашеево царство.
1909. Государственная Третьяковская галерея

Врубелю удалось создать настолько убедительный образ женщины-птицы, что он превратился в растиражированный автономный декоративный мотив, получивший широкую популярность в оформлении произведений декоративно-прикладного искусства и печатной продукции (Ил. 21). Обращение к сказке А. С. Пушкина в оформлении столовой, спустя год после премьеры, означало новые варианты интерпретации знакомого сюжета, обогащенные апробированными живописными замыслами и театрально-декорационным опытом. Реализованные монументально-декоративные циклы Врубеля порой значительно отличались от эскизных проектов, поэтому мы можем составить лишь общее представление о генеральной концепции и этапах ее реализации, поскольку работа над заказом была прервана трагическими обстоятельствами болезни художника. Сохранившиеся эскизы «Пир царя Салтана» и «Царевна-Лебедь» (оба — 1899–1901, ГТГ), неоконченное живописное полотно «Тридцать три богатыря» (1901, ГМИИ) свидетельствовали о привычном для художника литературоцентричном подходе и буквально иллюстрировали конкретные и хорошо узнаваемые эпизоды сказки и авторский текст А. С. Пушкина (Ил. 22, 23).

Заключение

Литературоцентризм являлся общим знаменателем творческих поисков и развития художественного универсализма для всех художников Абрамцевского круга, опиравшихся на либретто постановок, которые, в свою очередь, опирались либо на конкретные литературные источники, либо на народный эпос — былины, сказки, формировавшие основу для мифотворчества и комплексной реализации мастеров в разных видах искусства. Визуальный нарратив, основывавшийся на сюжетном повествовании, предопределял широкую типологию пространств. Все перечисленные мастера кроме Головина обладали собственным практическим архитектурным опытом. Церковь во имя Спаса Нерукотворного (1881–1882), собственный дом (1894), фасад Третьяковской галереи (1902–1904) и другие проекты В. М. Васнецова, часовня на могиле коллекционера М. А. Морозова (1906) по проекту А. М. Васнецова, павильон Крайнего Севера (1896) и Кустарного отдела (1900) по проектам К. А. Коровина, флигель во владении С. И. Мамонтова (1891–1892) по проекту М. А. Врубеля, дополнявшиеся целым корпусом проектной графики, эскизов и живописных работ, составляли фундамент для создания сложных объемно-пространственных решений улиц и площадей, теремов и палат древнерусских городов, где творили историю Иван Грозный и Борис Годунов, куда устремлялась Царевна-Лебедь и прибывала флотилия Садко... Художники Абрамцевского художественного кружка сыграли решающую роль в превращении образов русского города и деревни в автономный стилиобразующий декоративный мотив, широко использовавшийся в декоративно-прикладном искусстве для оформления посуды, текстиля, мебели и других составляющих элементов предметно-пространственной среды русского стиля.



Ил. 21

Ваза для фруктов «Лебедь». 1908–1917. Москва. Фирма Н. В. Немирова-Колодкина. Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно»

Специфика русских сюжетов в развитии оперного действия и режиссуры предполагала массовые хоровые сцены и требовала новых решений как экстерьеров, так и интерьеров, типология которых включала открытое гульбище, богатую княжескую гридницу, крестьянскую избу, наконец, белокаменные палаты и дворцовые комплексы. Характерные стилеобразующие элементы и сочетания — деревянная отделка всех поверхностей, представленная разными видами укладки дерева, колонны и балочный потолок, двери с массивными жиковинами и оконные слюдяницы по старинным образцам, колонны с дыньками, росписи зооморфными и растительными мотивами, многоярусные печи с лежанками дополняла вполне реальная меблировка и художественный текстиль. Общим знаменателем творческого универсализма братьев Васнецовых, Коровина, Головина и Врубеля являлся поиск синтетических решений в культуре предметно-пространственной среды, а театр становился единственным местом полноценной реализации комплексного авторского осмысления. Именно сцена позволяла апробировать самые смелые изыскания в области формообразования, колорита, иконографии и сочетания архитектурно-декоративных элементов, которые распространялись на жилые и общественные интерьеры, реальную творческую практику архитекторов и художников.

Васнецов считал, что «художественная обстановка на сцене и есть живая» [Ярославцева, 1987, с. 172]. Все эти мастера «вживались» в собственное мифотворчество, «обживая» пространство воображения, наполняя его функциональным назначением, будь то трапезная или опочивальня. Каминный экран, балалайка, станковая картина, театральная декорация составляли единую логическую цепь развития внестанковой деятельности, предусматривавшей реализацию как декоративно-орнаментального, так и символистско-содержательного потенциала мотива и сюжета в разных видах искусства. Комплексная эстетизация предполагала художественное осмысление всех сфер жизни человека. В этом контексте постановки с русскими сюжетами становились эталонами интерьерных ансамблей. Опыт их создания и творческие методы, предложенные братьями Васнецовыми, Коровиным, Головиным и Врубелем, обладают непреходящей ценностью и должны лечь в основу создания современных игровых, кинематографических, культурных и театральных пространств, реализованных как традиционными способами, так и возможностями индустрии цифровой графики. Научные изыскания в области формирования национально-самобытной культуры предметно-пространственной среды являются обязательным фундаментом для высокого уровня как художественного осмысления объектов материальной культуры, так и творческой практики новых поколений мастеров.



Ил. 22
Пир царя Салтана. 1899–1901. Государственная
Третьяковская галерея

Ил. 23
Царевна-Лебедь. 1899–1901. Государственная
Третьяковская галерея

Библиография

- Барсова, Л. Г. (1982).** *Н. И. Забела-Врубель глазами современников*. Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние.
- Гомберг-Вержбинская, Э. П., Подкопаева, Ю. Н. и Новиков, Ю. В. (сост.) (1976).** *Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике*. Л.: Искусство.
- Горожанина, С. В. (2013).** *Художественно-столярная мастерская Московского губернского земства в Сергиевском посаде (начало 1900-х — 1917 гг.) // Сокровища русского стиля. Из собраний Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства и Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево»*. М.: Всероссийский музей декоративно-прикладного и нар. искусства.
- Гофман, И. М. (2014).** *Классик Серебряного века // Александр Головин: к 150-летию со дня рождения / сост. И. Ф. Гофман и др. М.: Государственная Третьяковская галерея.*
- Кириченко, Е. И. (1997).** *Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — нач. XX в. М.: Галарт: АСТ.*
- Кириченко, Е. И. (2014).** *Константин Коровин — один из родоначальников стиля модерн в России // Константин Коровин. Живопись. Театр. К 150-летию со дня рождения*. М.: Сканрус.
- Мовшенсон, А. Г. (сост.) (1960).** *Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине*. Л.-М.: Искусство.
- Молева, Н. М. (сост.) (1963).** *Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания*. М.: Изд-во Акад. художеств СССР.
- Пастон, Э. В. (2014а).** «Украсение самой жизни» // Александр Головин: к 150-летию со дня рождения / сост. И. Ф. Гофман и др. М.: Государственная Третьяковская галерея.
- Пастон, Э. В. (2014б).** *От частного театра к императорской сцене. Театральная деятельность Константина Коровина. 1885–1910-е // Константин Коровин. Живопись. Театр. К 150-летию со дня рождения*. М.: Сканрус.
- Стругова, О. Б. (2005).** *Мебель в русском интерьере конца XIX — начала XX веков*. М.: Дом Руденцовых.
- Суздальев, П. К. (1991).** *Врубель*. М.: Советский художник.
- Ядохина, Е. И. (2016).** *Аполлинарий Михайлович Васнецов и русское декоративно-прикладное искусство конца XIX — начала XX столетия. (На примере собрания мебели в «русском стиле» в музее-квартире художника) // Третьяковские чтения 2015: материалы отчетной научной конференции / Гос. Третьяковская галерея. М.: Гос. Третьяковская галерея.*
- Ярославцева, Н. А. (сост.) (1987).** *Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников*. М.: Искусство.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** «Гефсиманское» кресло. Конец XIX в. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево». Фото автора
- Ил. 2.** Курульное кресло. Конец XIX — начало XX в. Всероссийский музей декоративного искусства. Источник изображения — Прохорова, Н.Г. (2006). *Русский стиль в мебели*. М.: Трилистник. С. 8
- Ил. 3.** Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1896–1899. Источник изображения — Архив Мариинского театра. URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/rk175/vera_sheloga_maidofpskov1/ (дата обращения: 20.02.2024)
- Ил. 4.** Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Начало XX в. Источник изображения — Российский национальный музей музыки. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5202195> (дата обращения: 20.02.2024)
- Ил. 5.** А. М. Васнецов. В горнице древнерусского дома московских времен (XVI–XVII вв.). Источник изображения — (1908–1913). Картины по русской истории / под общ. ред. С. А. Князькова. М.: Гроссман и Кнебель
- Ил. 6.** А. М. Васнецов. Эскиз декорации. Интерьер терема. «Опричник». 1912. Источник изображения — Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=745926> (дата обращения: 20.02.2024)
- Ил. 7.** Большой буфет в экспозиции музея-квартиры А. М. Васнецова в Москве. Фото автора
- Ил. 8.** Правая дверца Большого буфета с изображением голубя. Фото автора
- Ил. 9.** Павильон Крайнего Севера по проекту К. А. Коровина для Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде. 1896. Источник изображения — Государственный музей истории Санкт-Петербурга. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16398684> (дата обращения: 20.02.2024)
- Ил. 10.** Кустарный отдел по проекту К. А. Коровина для Всемирной выставки в Париже в 1900 году. Источник изображения — (1900). Мир искусства. Журнал. Т. 4
- Ил. 11.** К. А. Коровин. Рисунок для майолики. Источник изображения — (1899). Мир искусства. Журнал. Т. 1
- Ил. 12.** К. А. Коровин. Эскизы бутафории для постановки оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» антрепризы М. Н. Кузнецовой-Бенуа «Русская опера» в Париже. Фрагмент со столом. 1928. Источник изображения — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=40531688> (дата обращения: 20.02.2024)
- Ил. 13.** Стол по проекту К. А. Коровина в экспозиции Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля. Источник изображения — (1903). Мир искусства. Журнал. Т. 9
- Ил. 14.** Е. Д. Поленова, А. Я. Головин. Эскиз столовой в русском стиле для М. Ф. Якунчиковой в Наре. Источник изображения — (1899). Мир искусства. Журнал. Т. 2
- Ил. 15.** А. Я. Головин. Эскиз декорации к постановке оперы А. С. Даргомыжского «Русалка». Хоромы княгини. 1900. Источник изображения — Музей Государственного академического Большого театра России. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19373908> (дата обращения: 20.02.2024)

- Ил. 16.** А. Я. Головин. Эскиз декорации к постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Терем князя Ю. И. Токмакова. 1901. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения — (2014). Александр Головин: к 150-летию со дня рождения. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 179. ГТГ. Инв. 3607
- Ил. 17.** Теремок по проекту А. Я. Головина. Печь. Источник изображения — (1903). Мир искусства. Журнал. Т. 10
- Ил. 18.** Теремок по проекту А. Я. Головина. Общий вид. Источник изображения — (1903). Мир искусства. Журнал. Т. 10
- Ил. 19.** А. Я. Головин. Эскиз оформления стены Теремка. Источник изображения — (1903). Мир искусства. Журнал. Т. 10
- Ил. 20.** А. Я. Головин. Эскиз декорации для постановки балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица». Кашеево царство. 1909. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения — (2014). Александр Головин: к 150-летию со дня рождения. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 212. ГТГ. Инв. 5624
- Ил. 21.** Ваза для фруктов «Лебедь». 1908–1917. Москва. Фирма Н. В. Немирова-Колодкина. Источник изображения — Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно». URL: https://tsaritsyno-museum.ru/the_museum/collection/metall/ (дата обращения: 20.02.2024)
- Ил. 22.** Пир царя Салтана. 1899–1901. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения — (2007). Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т. 2. Книга первая. М.: Сканрус. С. 434. Инв. 9643
- Ил. 23.** Царевна-Лебедь. 1899–1901. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения — (2007). Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т. 2. Книга первая. М.: Сканрус. С. 434. Инв. 9643

References

- Barsova, Liudmila (1982).** *N. I. Zabela-Vrubel glazami sovremennikov* [Nadezhda Zabela-Vrubel As Seen By Her Contemporaries]. Leningrad: Muzyka Press. [In Russ.]
- Gofman, Ida (2014).** *Klassik Serebryanogo veka* [Classic of the Silver Age] // Alexander Golovin: 150th anniversary. Compiled by. I. F. Gofman et al. Moscow: State Tretyakov Gallery. [In Russ.]
- Gomberg-Verzbinskaya, Eleanora, Podkopaeva, Yulia & Novikov, Yuri (comp.) (1976).** *Vrubel. Perepiska. Vospominaniya o hudozhnike* [Vrubel. Correspondence. Memories of the artist]. Leningrad: Iskusstvo. [In Russ.]
- Gorozhanina, Svetlana (2013).** *Hudozhestvenno-stolyarnaya masterskaya Moskovskogo gubernskogo zemstva v Sergievskom posade (nachalo 1900-h — 1917 gg.)* [On History of Art Workshops of the Moscow Gubernia Zemstvo in Sergiev Posad (early 1900s — 1917)] // Treasures of Russian style. From the collections of the All-Russian Decorative Art Museum and Abramtsevo State Historical, Artistic and Literary Museum-Reserve. Moscow: All-Russian Decorative Art Museum. [In Russ.]
- Kirichenko, Evgenia (1997).** *Russkij stil: Poiski vyrazheniya nacionalnoj samobytnosti* [Russian Style. The Search for Expression of National Identity] // Narodnost i nacionalnost. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII — nach. XX v. [Nationality and Nationality. Traditions of Old Russian and Folk Art in Russian Art of the 18th and Early 20th Century]. Moscow: Galart: AST. [In Russ.]

- Kirichenko, Evgenia (2014).** *Konstantin Korovin — odin iz rodonachalnikov stilya modern v Rossii* [Konstantin Korovin — one of the originators of Art Nouveau style in Russia] // Paintings. Theatre. 150th anniversary. Moscow: Skanrus. [In Russ.]
- Moleva, Nina (comp.) (1963).** *Konstantin Korovin. Zhizn i tvorchestvo: Pisma. Dokumenty. Vospominaniya* [Konstantin Korovin. Life and Art Work. Letters. Documents. Memoirs]. Moscow: USSR Academy of Arts. [In Russ.]
- Movshenson, Alexander (comp.) (1960).** *Aleksandr Yakovlevich Golovin. Vstrechi i vpechatleniya. Pisma. Vospominaniya o Golovine* [Alexander Jakovlevich Golovin. Encounters and Impressions. Letters. Remembering Golovin]. Compiled by Leningrad-Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]
- Paston, Eleonora (2014a).** *“Ukrashenie samoj zhizni”* [“Decorating life itself”] // Aleksandr Golovin: k 150-letiyu so dnya rozhdeniya [Alexander Golovin: 150th anniversary]. Compiled by. I. F. Gofman et al. Moscow: State Tretyakov Gallery. [In Russ.]
- Paston, Eleonora (2014b).** *Ot chastnogo teatra k imperatorskoj scene. Teatralnaya deyatelnost Konstantina Korovina. 1885–1910-e* [From private theater to the imperial stage. The theatrical activity of Konstantin Korovin. 1885–1910s] // Konstantin Korovin. Zhivopis. Teatr. [Konstantin Korovin. Painting. Theater]. 150th anniversary. Moscow: Skanrus. [In Russ.]
- Strugova, Olga (2005).** *Mebel v russkom interere konca XIX — nachala XX vekov* [Furniture in the Russian Interior of Late XIX — Early XX centuries]. Moscow: The Rudentsovs Publishing House. [In Russ.]
- Suzdalev, Pyotr (1991).** *Vrubel* [Vrubel]. Moscow: Sovetskii khudozhni. [In Russ.]
- Yadokhina, Elena (2016).** *Apollinarij Mihajlovich Vasnecov i russkoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo konca XIX — nachala XX stoletiya. (Na primere sobraniya mebeli v “russkom stile” v muzee-kvartire hudozhnika)* [Apollinary Mikhailovich Vasnetsov and Russian decorative and applied art of the late XIX — early XX century. (On the example of the collection of furniture in the “Russian style” in the museum-apartment of the artist)] // Tretyakovskie chteniya 2015: materialy otchetnoj nauchnoj konferencii [Tretyakov Readings 2015: materials of the reporting scientific conference] / State Tretyakov Gallery. Moscow: State Tretyakov Gallery. [In Russ.]
- Yaroslavtseva, Nina (comp.) (1987).** *Viktor Mihajlovich Vasnecov: Pisma. Dnevniki. Vospominaniya. Suzhdeniya sovremennikov* [Viktor Mikhailovich Vasnetsov. Letters. Journals. Memoirs. Opinions of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]