УДК 75.054(470)"1898/1924"

Л. Д. Мельничук

И. А. Всеволожский и художники «Мира искусства»

Исследуется вопрос прихода «мирискусников» в императорские театры. На основании архивных и мемуарных материалов выявляются особенности организационно-творческого и художественно-эстетического взаимодействия между Всеволожским и художниками «Мира искусства». В статье приводится материал архивного характера из крупного отечественного научного учреждения. Также используются научные исследования последнего времени на русском и английском языках. Уточняются важные факты истории отечественного искусства.

Ключевые слова: И. А. Всеволожский, журнал Мир искусства, Мариинский театр, театрально-декорационное искусство, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Л. Н. Толстой

Lev D. Melnichuk

I. A. Vsevolozhsky and artists of «World of art»

We study arrival of miriskusniky in the imperial theaters. On the basis of archival materials and memoirs features of organizational and creative and artistic and aesthetic interaction between Vsevolozhsky and the journal «World of art» are revealed. The article presents the archival materials from the major domestic research institutions. It is also used by research recently in the Russian and English languages. The important facts of the history of Russian art clarifies.

Keywords: I. Vsevolozhsky, journal World of art, A. Benua, L. Bakst, L. Tolstoy

До недавнего времени считалось, что художники «Мира искусства» пришли в императорские театры в начале XX в.[1] Но сейчас эти сведения устарели и нуждаются в корректировке.

Активно деятельность художников этого направления на императорских сценах, действительно, развернулась только в начале XX в. Но впервые «мирискусники» появились в императорских театрах несколько ранее, и инициатором их приглашения был директор театров И. А. Всеволожский. В 1888 г. он предложил К. А. Коровину оформить оперу О. Николаи «Виндзорские кумушки», которую в этом же году исполнили на сцене Мариинского театра.

Приход художников «Мира искусства» в лучшие отечественные театры был непрост и драматичен. Уже неоднократно отмечалось, с какими трудностями пришлось столкнуться «мирискусникам» на начальном этапе их работы в императорских театрах[2]. Среди противников молодых новаторов были чиновники и постановочная часть театров, критика и публика. Тем важнее и значительнее поступок Всеволожского, который, несмотря на неприятие «Мира искусства» многими театральными и околотеатральными кругами, решился на сотрудничество с талантливым представителем этой группы.

Описывая свою первую встречу с Всеволожским, Коровин пишет о директоре театров: «Это был очень деликатный и, видимо, очень запуганный человек»[3]. Вряд ли Всеволожский был «запуган». Многочисленные современники не оставили о нем подобных воспоминаний. Скорее всего, некоторое беспокойство Всеволожского объяснялось консерватизмом представителей высшей российской бюрократии и прессы – могущественными постоянными посетителями Мариинской сцены, которые очень скептично относились к новым художественным веяниям в императорских театрах.

Появление Коровина в Мариинском театре объясняется и тем, что директор императорских театров считал важным, чтобы на подведомственных ему сценах были представлены лучшие достижения театрального искусства своего времени. «Я видел ваши работы в театре Мамонтова в Москве»[4], – сказал директор театров в начале разговора с Коровиным. Но инициатора приглашения Коровина привлекла и молва о высокой работоспособности художника: «Нам нужно быстро сделать декорации к опере „Виндзорские кумушки“. Вы, говорят, скоро работаете, а наши не могут. Вы могли бы сделать в неделю?»[5]. Работа штатных художников и постановочной части – постоянная головная боль директора императорских театров. В собрании Кабинета рукописей Российского института истории искусств хранится письмо Всеволожского к В. П. Погожеву, в котором директор театров пишет: «По ведомостям декорационных работ я вижу, что почти ничего не сделано, и это очень грустно. Спрашивается, зачем казна

содержит целый легион живописцев, которые спиваются до чертиков – и потом болеют или должны лечиться»[6].

Всеволожский высоко оценил работу Коровина над «Виндзорскими кумушками». Художник отмечает, что через некоторое время один из ближайших подчиненных Всеволожского Домерщиков[7] сказал ему об оформлении спектакля: «Очень хорошо. Директору нравится»[8]. И далее Коровин не без гордости отметил: «И. А. Всеволожский был доволен исполнением мною декораций и сказал мне наедине: – Вот что, сделайте эскизы к „Фаусту", только ничего не говорите нашим – они все против. Я пришлю за ними Кондратьева. Я вам могу предложить хороший оклад и аршинные»[9].

Постановка «Фауста» в оформлении Коровина тогда не была осуществлена. И более при Всеволожском Коровин не работал в императорских театрах. Очевидно, преодолеть сопротивление театральных и околотеатральных кругов Всеволожскому не удалось. Но для Коровина эта встреча не прошла зря. Можно предположить, что появившиеся в 1888 г. замыслы оформления «Фауста», в той или иной степени, были реализованы, когда Коровин работал позже над постановками этой оперы[10].

Следующая встреча Всеволожского с представителями «Мира искусства» произошла на рубеже XIX–XX вв. Когда в 1899 г. Всеволожский был назначен директором Эрмитажа, к работе в музее были привлечены некоторые из «мирискусников». Например, по приглашению Всеволожского А. Бенуа становится сотрудником музея, в котором художник и историк искусства работал до эмиграции из России в 1926 г. А в 1903 г. на сцене Эрмитажного театра был поставлен балет А. Н. Корещенко «Волшебное зеркало» в декорациях Головина. Глубоко символично, что в этой постановке Всеволожский (заказавший в свое время как директор петербургских императорских театров композитору сочинить музыку к балету), выступил художником по костюмам вместе с Головиным.

Большое значение имеет не только организационная, но и художественная сторона взаимоотношений Всеволожского и «мирискусников».

Близость творческих принципов Всеволожского и художников «Мира искусства», которые, в определенном смысле слова, наследовали ему, признана искусствоведением лишь в последние годы. «Во главе Дирекции императорских театров стоял… И. А. Всеволожский, эстетическим идеалом для которого была художественная культура XVIII столетия… консервативная вроде бы ориентация на старину… с поистине удивительной естественностью перелилась в тезисы творческой группы „Мир искусства"», – отмечают современные исследователи[11].

С одной стороны, Всеволожский был консерватором. Он любил старинное искусство (преимущественно французское, в особенности XVI–XVIII вв.). В оформлении спектаклей, созданных под руководством директора и в его эскизах костюмов очевидно устремление к прошлому. Вообще пассеизм как особое мироощущение чрезвычайно свойственен для Всеволожского, равно как и для художников «Мира искусства». Вместе с тем, Всеволожский не был догматиком. Он явно был связан и с новаторскими явлениями искусства своего времени. Вся деятельность «мирискусников» (большая часть ее также связана с работой «по модели прошлого») в значительной степени была предопределена творчеством Всеволожского. В первую очередь, здесь надо упомянуть такие сферы деятельности Всеволожского, как кураторство балетных спектаклей Мариинского театра и создание талантливых эскизов театральных костюмов. Кураторство спектаклей Всеволожским, когда все исполнители спектакля зависели от воли директора театров и были им направляемы, очевидно, связано с зарождением режиссерского театра на рубеже веков. Это стремление директора театров к созданию целостного спектакля будет затем развито большими режиссерами. А ведь понимание спектакля как художественного единства отличало и «мирискусников», работавших с К. С. Станиславским, Вл. И. Немировичем-Данченко, Н. Д. Смоличем.

Устремленность к образной трактовке примет реального мира, отличавшая Всеволожского как художника по костюмам, была продолжена в театральной деятельности художников «Мира искусства». Эта тенденция с особой силой зазвучит в их работах для Художественного театра. Передача черт реального мира также соединялась у «мирискусников» преимущественно не с выявлением социально-психологического содержания (реализм), а с элегическим любованием чертами прошлого, их поэтизацией, а иногда и идеализацией.

Исключительное значение художника в некоторых спектаклях Мариинского театра, создаваемых под руководством Всеволожского («Спящая красавица», «Щелкунчик», Раймонда» и некоторых других), также было очень близко «мирискусникам». В данном случае очевиден подступ к особой роли художника в театре XX в., когда сценограф, вместе с режиссером, становится соавтором спектакля, создавая его художественно-образную среду.

Также сближает Всеволожского с молодыми художниками стремление к синтетичности

художественного образа. Директор театров был еще и автором замечательных эскизов театральных костюмов. Часто эти эскизы еще являются и портретами персонажей будущего спектакля. Многие из них запечатлены в яркой театральной (иногда специфически балетной) позе, с очень живой мимикой. Но немало эскизов Всеволожского имеет вместе с тем и относительно самостоятельное значение. Нередко незаурядность и яркость индивидуальной характеристики людей, наряженных в роскошные одеяния, сочетаются на эскизах с законченностью чисто живописных форм. Тенденция к созданию театральных эскизов, отличающихся относительной самоценностью, еще только зарождалась в конце XIX в. Активно подобные устремления будут проявляться в первую очередь в творчестве «мирискусников» с начала XX в. Тогда впервые театральные эскизы даже начнут выставляться на выставках, обретя «право „художественного гражданства“», наравне с остальными произведениями изобразительного искусства. Нарядными красками «звучат» роскошные одежды специфически театральных персонажей, населяющих мир эскизов директора театров. Но неслучайно говорят и о музыкальности, театральности работ «мирискусников», даже непосредственно не связанных с театром.

Источником творчества Всеволожского была художественная культура Европы, с который директор театров был прекрасно знаком. Известно, что Всеволожский много и регулярно путешествовал. Он посещал, в частности, крупнейшие европейские столицы, причем особенной его любовью был отмечен Париж. Но искусство Европы оказало большое влияние и на большинство «мирискусников».

Наконец, своим обликом и творческой деятельностью Всеволожский предвосхитил новый тип художественной личности, очень характерный для художников «Мира искусства». Духовная утонченность облика, разносторонняя образованность, знакомство с лучшими образцами искусства сочетались в нем с незаурядным дарованием, реализовавшемся в разнообразных сферах. «Мирискусники» работали в областях изобразительного искусства, дизайна, декоративно-прикладного искусства, театра. Но в целом деятельность художников «Мира искусства» была ограничена художественной и искусствоведческой сферами. А в масштабной фигуре Всеволожского невероятным образом сочетались большой административный талант с разнообразными дарованиями непосредственно творческого характера. Он был изумительным театральным художником, создавал многочисленные карикатуры, писал пьесы.

Поэтому так естественно, что сами представители «Мира искусства» восторгались Всеволожским и признавали большое значение его личности и деятельности для становления своих индивидуальностей и художественно-эстетических принципов направления. Ведущие представители «мирискусников» посвятили Всеволожскому яркие строки своих воспоминаний.

Неофициальный глава художественной группы А. Н. Бенуа прямо указывает на Чайковского и Всеволожского, как на людей, которые побудили в нем, а затем и в остальных художниках-«мирискусниках» интерес к ретроспекции. Импульсом к этому был спектакль «Спящая красавица»: «Но в отношении Петра Ильича у меня в те дни возникло чувство особой признательности. Благодаря ему мой пассеизм особенно обострился, Чайковский как бы открывал передо мной те двери, через которые проникал все дальше и дальше в прошлое… Восхищение „Спящей красавицей“ вернуло меня вообще к балету, к которому я было охладел, и этим загоревшимся увлечением я заразил всех моих друзей, постепенно ставших „настоящими балетоманами“. Тем самым создалось одно из главных условий того, что через несколько лет подвигнуло нас самих на деятельность в этой области, а эта деятельность доставила нам мировой успех»[12]. Восхищенно пишет Бенуа о спектакле «Пиковая дама», во многом инициированном Всеволожским: «Впрочем, значительная часть заслуги в этом выявлении поэтичности петербургского прошлого принадлежит заказчику-вдохновителю Чайковского – директору театра И. А. Всеволожскому… Меня лично „Пиковая дама“ буквально свела с ума, превратила на время в какого-то визионера, пробудило во мне дремавшее угадывание прошлого. Именно с нее начался во мне уклон в сторону какого-то культа прошлого. Этот уклон отразился затем на всей художественной деятельности нашего содружества… этот наш „пассеизм“… дал направление значительной части нашей творческой деятельности»[13].

Спектакли, в создании которых участвовал Всеволожский, произвели неизгладимое впечатление не только на А. Бенуа. В восторженных строках выдающегося художника, создателя эффектных костюмов и дизайнера[14] Л. С. Бакста запечатлены воспоминания художника от соприкосновения со знаменитым спектаклем «Спящая красавица», созданным при кураторстве Всеволожского: «Незабываемый день! В течение трех часов я жил в волшебном сне, опьяненный феями и принцессами, роскошными, отливающими золотом дворцами, очарованием сказки… Все мое существо как бы вторило этим ритмам,

этому лучезарному и свежему потоку прекрасных, уже близких, мелодий… В тот вечер, мне кажется, мое призвание определилось»[15].

В воспоминаниях Бакста запечатлелось многое – восхищение художника музыкой и оформлением балета, его судьбоносное значение для всей творческой биографии Бакста. Символично, что в заметке Бакста как его ангелы-хранители появляются П. И. Чайковский и И. А. Всеволожский, с которыми, в антракте спектакля, знакомят потрясенного и очарованного молодого художника. В небольшом очерке Бакста в концентрированной форме запечатлелись истоки творческих импульсов молодого художника, зарождение, говоря словами Л. Н. Толстого «энергий заблуждения»!

Великий классик писал Н. Н. Страхову 6 апреля 1878 г.: «Я очень хорошо знаю это чувство – даже теперь последнее время его испытываю: все как будто готово для того, чтобы писать – исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергий заблуждения; земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя. И нельзя начинать»[16]. А несколькими днями позже 8 апреля он написал Страхову: «Вы правы, говоря, что вам следует молчать, потому что вы не видите настоящей дороги»[17]. Именно эта метафизическая энергия жизненных импульсов, обретенная Бакстом в день премьеры балета, стала основой творчества талантливого новатора и вывела его, как и любую другую творческую личность, на дорогу творчества. И даже сама заметка Бакста о премьере балета и о себе также называется «Спящая красавица»!

Так невероятным образом переплелись сюжет гениального балета о встрече принцессы Авроры и принца Дезире, ведомых покровительством благих сил в облике феи Сирени, и реальность – жизнь ярчайшего художника.

Всеволожскому, в отличие от Теляковского, не удалось создать традицию тесного сотрудничества художников «Мира искусства» с императорскими театрами. Всеволожский работал в иной социально-художественной атмосфере. Традиция эклектизма во времена директорства Всеволожского в начале XX в. сменилась модой на модерн. «Мирискусники» в это время стали необычайно востребованы среди многих социальных слоев российского общества, в том числе и высших[18]. Однако именно Всеволожскому в истории отечественного искусства принадлежит заслуга быть инициатором приглашения «мирискусников» на императорскую сцену. Тем большее значение имеет смелый жест Всеволожского, показывающий, что он оказался и художественным провидцем.

Примечания

[1] Давыдова М. В. Художник в театре начала XX в. М., 1999. С. 30; Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX в. М., 1970. С. 184; Лейкинд О. Л., Махров О. В., Северюхин Д. Я. Художники русского зарубежья, 1917–1939. СПб., 1999. С. 344; Юрьев Ю. М. Записки: в 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 163.

[2] Давыдова М. В. Указ. соч.

[3] Коровин К. А. «То было давно… там… в России…»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 т. М., 2010. Т. 1. С. 392.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Переписка И. А. Всеволожского и В. П. Погожева // РИИИ. Отд. рукоп. Ф. 44. Оп. 1. Ед. хр. 40–65. Л. 1.

[7] Домерщиков Платон Павлович (1850–1900), заведующий монтировочной частью Мариинского театра в 1882–1897 гг.

[8] Коровин К. А. Указ. соч. Т. 1. С. 392.

[9] Там же.

[10] Очень тепло был принят спектакль Частной оперы в 1896 г., когда художник оформлял оперу совместно с В. Поленовым (См.: Hadley O. Mamontov's privite opera. Bloomington; Indianapolis, 2010. P. 295). Когда преемник Всеволожского С. М. Волконский приглашает Коровина на испытательный срок работать в Большом театре (1899 г.), художник участвует в постановке именно этой оперы Гуно. В 1902 г. Коровин оформил картину «Сад Маргариты», которая исполнялась на торжественном спектакле в честь приезда в Россию президента Франции Ф. Лубе (Китайский театр Царского Села, 1901 г.). В 1910 г. Коровин выступил художником новой постановки «Фауста» в Мариинском театре.

[11] Левашев В. М., Булычева А. М. Балет // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 2004. Т. 10. С. 160–161.

[12] Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 604, 606–607.

[13] Там же. С. 652.

[14] Эти творческие поприща близки и индивидуальности Всеволожского.

[15] Бакст Л. С. «Спящая красавица» // Воспоминания о Чайковском. М.: Музыка, 1979. С. 236–237.

[16] Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1965. Т. 17. С. 485.

[17] Его же. Полное собрание сочинений: в 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 411.

[18] Тем более что в искусстве этих художников новейшие художественные тенденции талантливо и гармонично были переплетены с грезой об ушедшем минувшем.