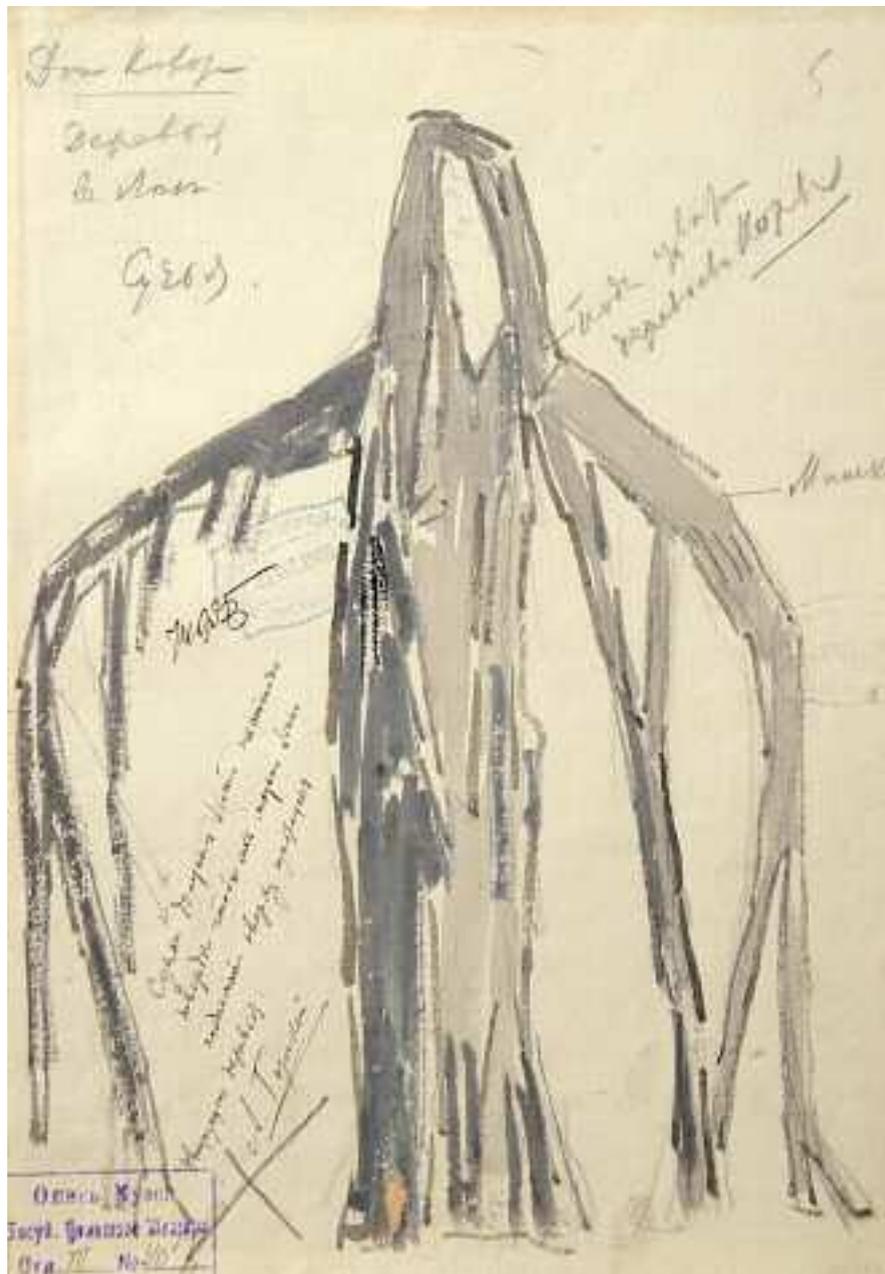


Екатерина Чуракова

## Константин Коровин и его мастерская в Большом театре

Константин Алексеевич Коровин в 1899 году был принят в Большой театр «в виде опыта на шесть месяцев» и уже в 1903 году назначен художником-оформителем и библиотекарем Императорских театров Москвы и Петербурга, а с 1910 года становится главным художником Императорских театров.



К.А. КОРОВИН  
Эскиз костюма  
к балету «Дон Кихот»  
Л. Минкуса. 1906  
Дерево, бумага,  
карандаш, акварель

Konstantin  
KOROVIN  
Sketch of a costume  
for Ludwig Minkus'  
ballet "Don Quixote".  
1906  
Wood, watercolour,  
pencil on paper



Однако работать для театра он начал еще в 1884 году, оформляя постановки для будущей Частной оперы С.И. Мамонтова. Под руководством В.Д. Поленова Коровин выполнил декорации к опере «Аида» Дж. Верди, затем уже самостоятельно к операм «Кармен» Ж. Бизе и «Лакме» Л. Делиба (все — 1885). Рецензент газеты «Новости дня» писал: «Все три декорации «Лакме» художника Коровина вполне прекрасны — от них точно веет тропическим зноем Индии. Костюмы сделаны со вкусом, более того — они оригинальны». Но на афише казенного театра имя Коровина в качестве декоратора появляется только 4 сентября 1900 года, он исполнил декорации новой постановки оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского в Большом театре. Вместе с Коровиным над оформлением спектакля работали Павел Федорович Лебедев, Иван Никифорович Феоктистов и барон Николай Александрович Клодт.

В 1899 году Коровин приглашен в Большой театр управляющим Московской конторой Императорских театров В.А. Теляковским, художник активно участвует в оформлении новых спектаклей. Судя по дневниковым записям Теляковского, Коровину поначалу приходится осматривать в качестве консуль-



Декорации  
1 картины балета  
А. Арендса «Саламбо».  
Художник Г.И. Голов  
по эскизу  
К. Коровина. 1910  
Фотография  
К. Фишера

Set for Scene 1  
of Andrei Arends'  
ballet "Salamambo".  
Artist Georgy Golov,  
based on Korovin's  
sketch. 1910  
Photo by Karl Fischer

танта готовящиеся декорации, отбирать костюмы из гардеробов и т.д. Так, например, в афише к опере «Троянцы в Карфагене» Коровин указан лишь как соавтор В.И. Сизова в рисунках бутафорских вещей, хотя в дневниках Теляковского упоминается и его авторство некоторых декораций. «Вчера Савицкий, декоратор, принес рисунок комнаты Дидоны, сделанный им по рисунку Коровина. Рисунок был очень неудачно сделан по тону и колориту, и совсем не видно было руководства эскизом Коровина. На сделанное мною замечание и предложение Савицкому сходить к Коровину посоветоваться, Савицкий сказал: «Зачем же мне ходить»<sup>1</sup>. Такое отношение старых сотрудников мастерских вполне понятно, потому и Анатолий Федорович Гельцер, и Карл Федорович Вальц будут пытаться всячески дискредитировать работу Коровина и его единомышленников. Очевидно, что полноценная творческая работа по оформлению спектаклей становилась возможна только при условии, если вокруг Коровина соберется круг художников, близких ему по духу. Такая же ситуация складывалась и в Петербурге, где мастерскую организовал А.Я. Головин. Принципы работы двух мастеров в качестве руководителей театральной ма-

стерской при этом были диаметрально противоположными: Головин очень авторитарно отслеживал верность исполнения декораций и костюмов по своим эскизам, Коровин же не только допускал, но и поощрял импровизацию своих художников-исполнителей. Такой метод работы Коровина очень затрудняет точную атрибуцию его эскизов сегодня. В премьерных афишах подробно расписано, по чьим эскизам писались декорации и шились костюмы, какими художниками они непосредственно выполнялись, но часто сами рисунки противоречат этой информации. На сегодняшний день по афишам и программам выявлено 60 спектаклей Большого театра, художником которых значится Коровин. Только к балету «Конек-Горбун» (1901) в музее Большого театра сохранилось более 500 листов с эскизами костюмов — очевидно, что такой объем работы не мог быть выполнен одним художником. Вызывает вопросы и датировка некоторых эскизов с датой, не соответствующей ни одной из премьер спектакля, это явно рабочие варианты. Судя по воспоминаниям современников, художник часто работал над спектаклем и после его премьеры. Если декорации ветшали и их надо было переписывать, то Коровин предпочитал

сделать новый эскиз и писать заново, а не повторять старое. Но в программах такое обновление сценографии отмечалось крайне редко.

Некоторые из соратников Коровина по мастерской известны, но многие так и остаются безымянными. Далее будут представлены краткие сведения о соавторах К.А. Коровина, вместе с ним перевернувших взгляды публики на сценографию.

**Владимир Ильич Сизов** (1840—1904) — ученый-археолог, секретарь Исторического музея, художественный критик, с 1888 — преподаватель бытовой истории в Московском театральном училище. Был приглашен В.А. Теляковским на должность художника-консультанта по постановке исторических пьес на московской сцене Императорских театров в 1899 году, одновременно с К.А. Коровиным. «С необыкновенной энергией и любовью он отнесся к своим обязанностям. С раннего утра он уже за работой, отыскивает в библиотеках и музеях необходимые справки и рисунки, сам составляет проекты костюмов, мебели, грима, ходит по швальням и следит за кройкой костюмов, и на все это он тратит последние свободные часы от занятий в музее и училище»<sup>2</sup>. Его эскизы прежде всего передают исторический,

<sup>1</sup> В.А. Теляковский. Дневники директора Императорских театров. 1898—1901 / Под общей ред. М.Г. Светаевой. Москва. М., «Артист. Режиссер. Театр». 1998. С. 138.

<sup>2</sup> Ежегодник Императорских театров. Вып. 15. Приложение: 1904—1905. С. 318—320.

Yekaterina Churakova

## Konstantin Korovin and His Workshop at the Bolshoi Theatre

Konstantin Korovin was employed at the Bolshoi Theatre in 1899 “to gain experience for six months”, and in 1903 he already held the office of artist and stage designer and librarian for the Imperial Theatres of Moscow and St. Petersburg, and from 1910 was the chief stage designer of the Imperial Theatres.

He began his theatrical career in 1884 at Savva Mamontov’s opera house. Under Vasily Polenov’s guidance, he created sets for a production of Verdi’s “Aida” (1885) and later, working independently, for Bizet’s “Carmen” and Delibes’s “Lakmé”. A reviewer at the “Novosti dnya” (News of the Day) newspaper wrote: “All three ‘Lakmé’ sets by Korovin are wondrous – they seem to emanate the tropical heat of India. The costumes are tasteful, and even more than that – original.”

The first poster of a state-run theatre to reference Korovin as a stage designer is dated September 4 1900 – he worked on the sets for a new production of Dargomyzhsky’s “Mermaid” at the Bolshoi Theatre. Other artists working on the production’s design alongside Korovin were Pavel Lebedev, Ivan Feoktistov and Baron Nikolai Klodt.

But as for Korovin he began his theatrical career earlier, in 1899. Invited by Vladimir Telyakovsky, he actively contributed to the design of new productions,

К.А. КОРОВИН  
Эскиз бутафории  
к балету  
«Шелкунчик»  
П.И. Чайковского.  
*Китайский домик.*  
1919

Konstantin  
KOROVIN  
Sketch of props  
for Pyotr  
Tchaikovsky’s ballet  
“The Nutcracker”.  
*A Chinese house.* 1919



but judging by Telyakovsky’s journal, he was first employed as a consultant – to oversee the manufacturing of sets, and to select costumes from the wardrobes and the like. A playbill for the opera “The Trojans in Carthage” mentions Korovin only as Vladimir Sizov’s collaborator in the production of sketches for the props, although Telyakovsky in his journals also mentions the artist’s contribution to the production of several sets. “Yesterday Savitsky, a decorator, brought a drawing of Dido’s room he made based on Korovin’s drawing. The drawing was very poor in terms of the assortment of tones and colouration, and Korovin’s guidance seemed to have left no trace. When I made a remark about this and suggested that Savitsky should seek Korovin’s advice, he said, ‘Why would I do that?’”<sup>1</sup>

Such attitudes on the part of the workshop’s regular employees are utterly understandable; later Anatoly Geltser and Karl Valts, too, would make every effort to discredit the work done by Korovin and his associates. It was becoming obvious that to ensure a smooth run for the set workshop Korovin had to work in cooperation with like-minded artists. A similar situation



<sup>1</sup> Telyakovsky, Vladimir. “Journals of the Director of the Imperial Theatres. 1898–1901”. Moscow. 1998. P. 138.



Декорации  
7 картины балета  
А. Арендса «Саламбо».  
Художник Н.А. Клодт  
по эскизу  
К. Коровина. 1910  
Фотография  
К. Фишера

Set for Scene 7  
of Andrei Arends'  
ballet "Salamambo".  
Artist Nikolai Clodt,  
based on Korovin's  
sketch. 1910  
Photo by Karl Fischer

existed in St. Petersburg, where a set workshop was organised by Alexander Golovin. But Korovin and Golovin performed their duties as directors of the workshops in radically different ways: Golovin kept a vigilant eye over the process, ensuring that the sets and costumes were manufactured in agreement with the drawings. Korovin, in contrast, not only did not object to, but encouraged improvisation in the set builders who added flesh to his ideas – this fact makes it very difficult for a contemporary researcher to identify the authorship of the sketches. The posters for opening nights carefully list the creators of the set and costume drawings and craftsmen manufacturing the sets and costumes, but the pictures themselves often contradict the information from the posters. Currently researchers, relying on posters and handbills, have identified 60 productions of the Bolshoi Theatre where Korovin is referenced as a designer: the portion of the theatre's archive devoted to the 1901 production of the ballet "The Little Humpbacked Horse" alone contains more than 500 costume sketches – a single artist could hardly have handled such a large volume of work. The dating of some pieces remains questionable, too. Some drawings, obviously created for purely functional purposes, have dates that do not match a single opening

night of the production to which they are related. According to the memoirs of Korovin's contemporaries, he often continued to work on a production even after it had premiered. When a backdrop grew old and had to be re-painted, Korovin preferred to make a new drawing and to paint a new backdrop rather than copy the previous work. But such renovations of sets were very rarely reflected in handbills and posters.

Some of Korovin's collaborators at the workshop are known but the names of many others have fallen into oblivion. We give here brief information about Korovin's associates, who, in cooperation with him, completely changed the public's ideas about stage design.

**Vladimir Ilyich Sizov** (1840-1904) was an archaeologist, a secretary of the Historical Museum, an art critic, and from 1888 a reader in the history of everyday life at the Moscow Theatre College. In 1899, at the same time as Korovin, he was invited by Telyakovsky to work as an artistic consultant on the production of historical plays at the Moscow Branch of the Imperial Theatres. "He has approached his duties with extraordinary vigour and devotion. He is up at work early in the morning, scours libraries and museums for the necessary information and images, makes drawings of

costumes, furniture, face paint, visits tailors and supervises the manufacturing of the costumes, and all these activities take up all of his time remaining after the work at the museum and the classes at the college."<sup>2</sup> His sketches emphasise above all the historical, ethnographical feel of a costume or a prop, his drawing style strongly differs from that of Korovin and his assistants, and his pictures are almost always signed. But it was Sizov who began to cultivate at the state-run music theatre company the enthusiasm for historically appropriate stage design. For instance, preparing for the 1904 production of the opera "Ivan Susanin", he arranged an expedition to Susanin's homeland, near Kostroma, to collect materials for the production. Interestingly, the playbill mentions that "the Russian costumes and adornments in women's apparel were made after Konstantin Korovin's sketches that he drew from real items found in Kostroma". Producing and designing ballets such as Pugni's "The Pharaoh's Daughter" (1905) and Arends' "Salamambo" (1910), Korovin and Alexander Gorsky would treat the relevant historical material with similar care.

**Georgy Ivanovich Golov** (1885-1918) was a designer and Korovin's regular collaborator. In 1894 he enrolled at the Stroganov Art College, where he was taught by Stanisław Noakowski, Dmitry

<sup>2</sup> Yearbook of Imperial Theatres. Issue 15. Supplement: 1904-1905. Pp. 318-320



Shcherbinovsky, Konstantin Korovin, Mikhail Vruble, Pavel Pashkov and Nikolai Sobolev. Still in college, in 1900, together with Ivan Feoktistov and Pavel Lebedev he was working on the set for Alexander Dargomyzhsky's opera "The Mermaid", and after finishing college in 1904, he was hired by Korovin as an assistant at the Bolshoi Theatre's set workshop. His duties were mainly focused on architectural sets and he was a skilled drawer of ornaments. Relying on Korovin's drawings, he created sets for the following productions: Ludwig Minkus's ballet "La Bayadère" (1904), Mikhail Glinka's opera "A Life for the Tsar" (1904), Alexander Glazunov's ballet "Raymonda" (1908), Nikolai Rimsky-Korsakov's opera "The Legend of the Invisible City of Kitezh" (1908), Andrei Arends' ballet "Salammbô" (1910), Nikolai Rimsky-Korsakov's opera "The Snow Maiden" (1911), Modest Mussorgsky's opera "Khovanshchina" (1912), Adolphe Charles Adam's ballet "Le Corsaire" (1912), Pyotr Tchaikovsky's ballet "The Sleeping Beauty" (1914, Mariinsky Theatre), Alexander Borodin's opera "Prince Igor" (1914) and others. Relying on Konstantin Yuon's drawings, he accomplished in 1912 sets for Mussorgsky's "Boris Godunov" at Sergei Diaghilev's "Ballets Russes".

In 1914 he participated in a project of recreating sets after they were destroyed by fire in the Bolshoi's storage house. "As for 'Onegin', I'm only working on the first three scenes, relying on Korovin's 'oral drawings'. Of course I don't quite fancy the task, so I refused to work on the last two scenes. Instead they saddled me with the job of finishing off the 'Schubertiana', 'Carnival', one scene from the 'Nutcracker' and 'Demon',<sup>3</sup> Golov wrote in a letter to his wife. Larissa Gavrilovna Golova (1887-1967), who, like her husband, was em-

В.И. СИЗОВ  
Эскиз женского  
костюма к опере  
«Жизнь за царя»  
М.И. Глинки.  
Антонида. 1904  
Бумага, акварель,  
чернила, золотая  
краска

Vladimir SIZOV  
Sketch of a woman's  
costume for Mikhail  
Glinka's opera  
"Ivan Susanin".  
Antonida. 1904  
Watercolour, ink,  
gold paint on paper

В.И. СИЗОВ  
Эскиз мужского  
костюма к опере  
«Русалка»  
А.С. Даргомыжского  
Свят. 1900  
Бумага, акварель,  
чернила, золотая  
краска

Vladimir SIZOV  
Sketch of a man's cos-  
tume for Alexander  
Dargomyzhsky's  
opera "The Mermaid"  
The Matchmaker. 1900  
Watercolour, ink,  
gold paint on paper

<sup>3</sup> Golova, Larissa.  
On the Theatre's Artists.  
Memoirs. Leningrad,  
1972. P. 51.

<sup>4</sup> Ibid. P. 33.



ployed by the Bolshoi as a set constructor; she reminisced that Korovin trusted her husband so much that sometimes he only described with words what he wanted to see on the stage, and Golov drew sketches himself and then, after Korovin's approval, painted the backdrops – in the playbills, however, Golov is often referenced only as a set builder, but not as a creator of drawings.

Other professionals involved in the creation of sets included **Baron Nikolai Klodt von Jürgensburg** (1865-1918) and P. Ovchinnikov. But stylistically their pieces differ more from Korovin's and Golov's works and their drawing manner is somewhat closer to the old school of stage design. Larisa Golova recalled: "Ovchinnikov utilized an original colour scheme, somewhat different from Korovin's – very light-toned, pale-yellow and white with grey-brown. But Korovin did not ask Ovchinnikov to change his palette – on the contrary, when a piece looked well, he praised its original features."<sup>4</sup>

**Vasily Vasilievich Dyachkov** (?-1920) was an artist specializing in costumes and the dyeing of textiles, who worked at the Bolshoi and Maly theatres. From November 6 1901 Dyachkov headed the dyeing workshop of the Moscow Board of Imperial Theatres. Playbills for only 11 productions reference him as a costume designer: "Snow Maiden" (1907), "La Bohème" by Giacomo Puccini (1911), "Le Corsaire", "Rhinegold" (Richard Wagner), "Khovanshchina", "The Twelfth Year" (by Boris Yanovsky) – all produced in 1912; "The Tale of Tsar Saltan" (by Nikolai Rimsky-Korsakov), "Schubertiana", "Love is Quick" (by Edward Grieg), "Carnival" (by Robert Schumann) – all produced in 1913; and "Nutcracker" from 1919. Only a handful of pieces feature his signature while most costume sketches are unsigned. However,

these drawings also carry notes written by Korovin. According to memoirs of ballet dancers of that period, Diachkov was Korovin's right hand in the costume department – most of all because as an expert in textile dyeing he knew very well how to technically achieve the effects required by the artist using the simplest materials. Feeling and understanding Korovin's style very well, he also was in charge of drawing sketches.

The costumes of main characters and chorus performers were elaborated equally carefully, and Korovin usually produced the most memorable pictures of the former. The majority of Dyachkov's pieces feature stereotypical, quite artlessly drawn figures not reflecting the individuality of the characters portrayed – looking a little pretentious, both men and women are depicted in similar poses (slightly turned, with arms held apart), the pencilled lines are slim, faces, hands and feet are unelaborated – they resemble porcelain figurines. But the colour scheme, supplied with verbal explanations, is a creation of a top-class artist.

Telyakovsky's wife, **Gurly Loginovna Telyakovskaya**, actively participated in the making of costumes. According to her husband, Gurly was very talented, an excellent drawer who was also well versed in the fine points of dress-making, often explaining to tailors her drawings and how her ideas should be realized. But the surviving sketches are quite poor both in terms of drawing style and colour design, and the figures are stereotypical. She often sketched costumes for crowd scenes. It is worth noting that playbills almost never featured her name. Meanwhile, her participation in the process of set construction often caused negative reactions among theatre employees and the press, who regarded it as an interference with the life of the theatre.

**Varvara Yakovlevna Bushina** worked as a designer at the wardrobe department from February 1 1900; on November 1 1910 she was appointed artist and librarian at the same department. It appears that her main responsibility was finding all necessary materials related to the history of costume – there aren't very many sketches signed by her, nor is she mentioned on the playbills as a costume designer.

Although the creation of a set for each production involved many participants working on an equal footing, if we look at a complete array of the dozens of often very different drawings produced for any single production, we see a solid picture of the production's colour design. In fact, employing Korovin, the Bolshoi for the first time employed a chief designer for its productions, a designer engaged in the creative process alongside the director and the choreographer – practically all of Korovin's projects at the Bolshoi were realized in creative collaboration with Alexander Gorsky. It was Korovin who proposed to replace the traditional corset costumes of ballerinas with looser garments such as

Г.Л. ТЕЛЯКОВСКАЯ  
Эскиз женского  
костюма к балету  
«Дон Кихот»  
Л. Минкуса. 1901  
Бумага, акварель,  
карандаш, золотая  
краска

Gurly  
TELYAKOVSKAYA  
Sketch of a woman's  
costume for Ludwig  
Minkus' ballet  
"Don Quixote". 1901  
Watercolour, pencil,  
gold paint on paper



В.Я. БУШИНА  
Эскиз костюма  
к опере  
«Евгений Онегин»  
П.И. Чайковского.  
*Татьяна*. 1908  
Бумага, акварель,  
карандаш

Varvara BUSHINA  
Sketch of a costume  
for Tchaikovsky's  
opera  
"Eugene Onegin".  
*Tatiana*. 1908  
Watercolour,  
pencil on paper

этнографический колорит костюма или предмета бутафории, рисунок стилистически сильно отличается от работ Коровина и других его помощников, листы почти всегда подписаны. Но именно Сизов принес в музыкальный казенный театр интерес к исторически верному оформлению спектаклей. Так, например, перед постановкой оперы «Жизнь за царя» в 1904 году он инициировал экспедицию по сбору материалов для спектакля на родину Сусанина в Костромскую губернию. Интересно, что в афише значится, что «русские костюмы и украшения в женских нарядах сделаны по наброскам К.А. Коровина, снятым с костромских подлинников». Так же подробно к историческому материалу будут подходить Коровин и А.А. Горский при постановке и оформлении балетов «Дочь фараона» Ц. Пуни (1905), «Саламбо» А.Ф. Арендса (1910).

**Георгий Иванович Голов** (1885–1918) – художник-декоратор, постоянный соавтор К.А. Коровина. В 1894 году поступил в Строгановское училище, где его преподавателями были С.В. Ноаковский, Д.А. Щербиновский, К.А. Коровин, М.А. Врубель, П.П. Пашков, Н.Н. Соболев. Еще во время учебы, в 1900 году, вместе с И.Н. Феоктистовым и П.Ф. Лебедевым выполнял декорации к опере «Русалка» А.С. Даргомыжского, а после окончания училища в 1904 был принят Коровиным помощником в декорационные мастерские Большого театра. В основном Голов занимался архитектурной декорацией, прекрасно владел орнаментом. По эскизам Коровина он выполнял декорации к следующим постановкам: балету «Баядерка» Л.Ф. Минкуса (1904), опере «Жизнь за царя» М.И. Глинки (1904), балету «Раймонда» А.К. Глазунова (1908), опере

«Сказание о невидимом граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова (1908), балету «Саламбо» А.Ф. Арендса (1910), опере «Снегурочка» Римского-Корсакова (1911), опере «Хованщина» М.П. Мусоргского (1912), балету «Корсар» А. Адана (1912), балету «Спящая красавица» П.И. Чайковского (1914, Мариинский театр), опере «Князь Игорь» А.П. Бородина (1914) и др. По эскизам К.Ф. Юона в 1912 году выполнил декорации к опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского для «Русских сезонов» С.П. Дягилева.

В 1914 году Голов восстанавливал декорации Большого театра после пожара в декорационном хранилище. «"Онегина" пишу только три первые картины по «словесным эскизам» Коровина. Это, конечно, меня мало устраивает, поэтому я отказался от двух последних картин. Зато на меня взвалили дописать сгоревшую «Шубертиану», «Карнавал», одну картину «Щелкунчика» и «Демона»,<sup>3</sup> – сообщал Георгий Иванович в письме жене Ларисе Гавриловне Головой (1887–1967). Л.Г. Голова, также художник-исполнитель Большого театра, вспоминала, что Коровин настолько доверял ее мужу, что иногда лишь на словах описывал то, что желал получить на сцене, а Голов сам уже писал эскиз и затем по одобрению Коровина и декорацию – в программе же Голов часто упоминался только в качестве художника-исполнителя, но не автора эскиза.

Вместе с Коровиным над декорациями также работали барон **Николай Александрович Клодт фон Юргенсбург** (1865–1918) и П.Я. Овчинников. Но стилистически их работы сильнее отличаются от работ Коровина и Голова, по рисунку больше тяготеют к мастерам старой декорационной школы. Л.Г. Голова вспоминала: «У Овчинникова была

своя гамма, несколько отличная от коровинской, – очень светлая, палево-белая с серо-коричневыми тенями. Но Коровин не заставлял Овчинникова изменять эту гамму, а наоборот, когда это было красиво, он поощрял то особое, что в ней заключалось»<sup>4</sup>.

**Василий Васильевич Дьячков** (?–1920) был художником по костюмам и специалистом по окраске тканей, работал в Большом и Малом театрах. С 6 ноября 1901 года – заведующий мастерской по раскраске тканей Московской конторы Императорских театров. Участие художника в разработке костюмов отмечено в афишах лишь к 11 спектаклям: «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова (1907), «Богема» Дж. Пуччини (1911), «Корсар» А. Адана, «Золото Рейна» Р. Вагнера, «Хованщина» М.П. Мусоргского, «Двенадцатый год» Б.К. Яновского (все – 1912), «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова, «Шубертиана», «Любовь быстра» Э. Грига, «Карнавал» Р. Шумана (все – 1913), «Щелкунчик» П.И. Чайковского (1919). Его подписи встречаются на единичных листах, большинство же эскизов костюмов вообще без подписи. Однако на этих же рисунках присутствуют и замечания, сделанные рукой Коровина. По воспоминаниям балетных артистов тех лет, Дьячков был правой рукой Коровина в деле изготовления костюмов: прежде всего он, как мастер по окраске тканей, прекрасно понимал, как технически можно достичь необходимых художнику эффектов, используя самые простые материалы. Прекрасно чувствуя и понимая стиль Коровина, он также занимался и эскизными проектами.

Костюмы и главных персонажей, и участников хора или кордебалета

<sup>3</sup> Голова Л. О художниках театра. Л., 1972. С. 51.

<sup>4</sup> Там же. С. 33.

tunics, which in many ways influenced the language of ballet. No longer a mere backdrop for dancers, sets became a fully-fledged part of the performance. Scene design was for the artist not only “music for the eyes”, which alone was a very bold concept, but also a “pure” art.

In his memoirs Korovin quoted a conversation he had with his mentor and friend: “What a pity that you devote all of yourself to theatre work, it’s a pity that you don’t have time for painting and your paintings can rarely be seen at exhibitions,” Polenov once said. ‘Few people,’ I replied to Polenov, ‘understand my paintings, and who needs them after all? But designing for the stage I do the same work as other people do, and I believe this is an equally pure art. And I’m happy with it.’”<sup>5</sup> Since this art comes alive only on the stage, when the performance is on, everything that happens during the pre-production period is equivalent to endless rehearsals and exploration, and the work done by choreographers, artists, stage performers, conductors and set builders has equal importance. In his review of the 1912 production of Adam’s “Le Corsaire”, Goloushev<sup>6</sup> wrote: “In this production, it is not an artist and a stage technician who contribute to the creation of a choreographic image but the choreographer who dynamises the pictorial image proposed by the designers. It is as if the impressionist colour spots from Korovin’s best paintings came alive and started moving, producing endless combinations.”<sup>7</sup> There is a good reason that the drawings of costumes and props often carry notes written by Korovin and Gorsky – suggestions to ask advice of the stage technician Karl Fyodorovich Valts, detailed descriptions of how one or another detail should look, and the materials to be used in its making. These notes touched not only on colour or texture but also on the “movements” of the costume, the principle of its “action” in the general design of a dance or a scene.

Long before Fyodor Fyodorovsky, whose work at the Bolshoi is generally regarded as the starting point of its set workshops’ operation, Korovin brought together outstanding designers who not only recreated the artist’s drawings in a size fit for the stage but also invented new technologies and actively contributed to the creative process.

The surviving photographs which tell the story of how Korovin’s impressionist drawings of sets were brought to reality are of great interest for researchers, and show how accurately the designers followed the costume sketches, and how and what sort of materials were used in pursuit of the challenging objectives set by the artist.



Г.Л. ТЕЛЯКОВСКАЯ  
Эскиз мужского костюма к балету «Аленький цветочек» Ф.А. Гартмана. Принц. 1911  
Бумага, акварель, карандаш, белила, золотая краска

Gurly  
TELYAKOVSKAYA  
Sketch of a man’s costume for Thomas de Hartmann’s ballet “The Pink Flower”.  
*The Prince*. 1911  
Watercolour, pencil, white paint, gold paint on paper



В.В. ДЬЯЧКОВ  
Эскиз женского костюма к балету «Корсар» А. Адана Медора. 1912  
Бумага, акварель, карандаш

Vasily DYACHKOV  
Sketch of a woman’s costume for Adolphe Adam’s ballet “Le Corsaire”  
*Medora*. 1912  
Watercolour, pencil on paper

<sup>5</sup> Moleva, Nina. “Konstantin Korovin. Documents. Letters. Memoirs”. Moscow, 1963. P. 163

<sup>6</sup> Pen-name of the renowned art critic and graphic artist Sergei Glagol.

<sup>7</sup> Goloushev. Theatre and Music: Bolshoi Theatre: Revival of the ballet “Le Corsaire”// Russkie vedomosti (Russian News Sheet). 1912, # 13. January 17.

прорабатывались одинаково подробно — Коровину обычно принадлежат рисунки наиболее ярких персонажей. Среди работ Дьячкова — в основном листы с типовыми, достаточно примитивно нарисованными фигурами, не отражающими характера персонажа. И мужские, и женские — они несколько манерны, изображены в одних и тех же позах (чуть в повороте, с разведенными в сторону руками), карандашные линии очень легкие, лица, кисти рук и ступни не проработаны — фигуры напоминают фарфоровые статуэтки. Но цветовое решение принадлежит художнику высочайшего класса, и при этом даны подробные словесные разъяснения.

Активное участие в изготовлении костюмов принимала супруга В.А. Теляковского — **Гурли Логиновна Теляковская**. По словам мужа, Г.Л. Теляковская была женщиной весьма талантливой, замечательно рисовала и в тонкостях знала портновское дело, часто объясняла мастерам свои рисунки и поясняла, каким образом они должны быть исполнены. Однако сохранившиеся эскизы достаточно слабы и по рисунку, и по цветовому решению, фигуры шаблонны. Она часто исполняла костюмы для массовых сцен. Примечательно, что в афишах ее участие практически никогда не отражалось. А многими сотрудниками театра и печатью ее участие в оформлении спектаклей часто воспринималось негативно, как вмешательство в жизнь театра.

**Варвара Яковлевна Бушина** — рисовальщица гардеробного отдела с 1 февраля 1900 года, 1 ноября 1910 года назначена художником и библиотекарем того же отдела. Видимо, основная ее задача состояла в подборе необходимых материалов по истории костюма, эскизов с ее подписью сохранилось не так много, в афишах в качестве художника по костюмам она также не упоминается.

Несмотря на большое количество полноправных участников оформления спектакля, десятки порой очень разных листов к одному спектаклю, соединенные в ряд, всегда дают очень цельную картину цветового решения постановки. По сути, Коровин своим появлением в Большом театре впервые заявил себя как главный художник спектакля, который творил вместе с режиссером или балетмейстером — практически все спектакли Коровина в Большом театре были сделаны в творческом союзе с А.А. Горским. Именно Константин Алексеевич предложил заменить традиционные корсетные костюмы для балерин на более свободные туники, что во многом повлияло и на изменение хореографического языка. Декорация перестала быть просто фоном для танцующих, но превратилась в полноправное действующее лицо спектакля. Художник воспринимал оформление сцены не просто как «музыку для глаз», что само по себе было очень смело, но и как «чистое» искусство. В своих воспоминаниях Коровин

приводит такой диалог со своим учителем и другом: «Как жаль, что ты все пишешь декорации в театре, жаль, что твоя живопись, для которой ты не имеешь времени, редко появляется на выставках, — сказал однажды Поленов. — Мою живопись, — ответил я Поленову, — как-то мало понимают, да и кому она нужна? А декорации я так же пишу, как и все, и думаю что это такое же чистое искусство. И я рад этому»<sup>5</sup>. И поскольку это искусство оживает именно на сцене, в момент спектакля, то все происходящее во время подготовки уподобляется бесконечным репетициям и поискам, уравниваются в своем значении работа балетмейстера, художника, артистов, капельмейстера и художников-исполнителей. В рецензии на премьеру балета «Корсар» А. Адана в 1912 году Голоушев<sup>6</sup> писал: «Здесь не художник и машинист сцены принимают участие в создании хореографического образа, а балетмейстер придает динамике живописному образу, предложенному декораторами. Точно ожили и задвигались, комбинируясь в бесконечные сочетания, импрессионистические пятна из лучшего коровинского полотна»<sup>7</sup>. Недаром на листах с эскизами костюмов и бутафории часто встречаются замечания, сделанные рукой Коровина и Горского, пожелания спросить совета у машиниста сцены Карла Федоровича Вальца, подробные описания того, как должен выглядеть тот или иной элемент или из чего именно его нужно выполнить. Причем замечания эти касаются не только цвета или фактуры, но и «движения» костюма, принципа его «работы» в общем рисунке танца или сцены.

К.А. Коровин задолго до Ф.Ф. Федоровского, от деятельности которого принято вести историю мастеров Большого театра, объединил вокруг себя выдающихся мастеров-исполнителей, которые не просто переводили рисунок художника в необходимый для сцены размер, но и придумывали новые технологии, сами активно участвовали в творческом процессе.

Большой интерес представляют для исследования и сохранившиеся фотоматериалы, дающие представление о том, как претворялись в жизнь столь импрессионистические эскизы декораций Коровина, насколько буквально следовали мастера-исполнители эскизам костюмов, как, в каких материалах решались сложные задания, поставленные выдающимся художником.

<sup>5</sup> Молева Н.М. Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. М., 1963. С. 163.

<sup>6</sup> Голоушев — псевдоним известного критика и графика Сергея Глаголя.

<sup>7</sup> Голоушев. Театр и музыка: Большой театр: Возобновление балета «Корсар» // Русские ведомости. 1912. № 13. 17 янв.



В.В. ДЬЯЧКОВ  
Эскиз костюма к балету  
«Лебединое озеро»  
П.И. Чайковского. 1919.  
Одиллия. 3 акт  
Бумага, карандаш, аква-  
рель, серебряная краска

Vasily DYACHKOV  
Sketch of a costume for  
Pyotr Tchaikovsky's ballet  
"Swan Lake". Odile,  
Scene 3. 1919  
Watercolour, pencil, silver  
paint on paper

А.А. ГОРСКИЙ  
Эскиз костюма к балету  
«Лебединое озеро».  
П.И. Чайковского. [1912].  
Бумага, акварель,  
карандаш.

Alexander GORSKY  
Sketch of a costume for  
Pyotr Tchaikovsky's ballet  
"Swan Lake" [1912]  
Watercolour,  
pencil on paper

