



# Мстислав Добужинский

*Материалы научных чтений,  
посвященных 130-летию М.В. Добужинского*

◆ ИЗДАТЕЛЬСТВО ТГТУ ◆

ББК Щ143я43  
Д577

Ответственный за выпуск

*В.П. Кудинов, директор ГУК «Тамбовский областной краеведческий музей»*

Редакционная коллегия:

*О.А. Казьмин, заслуженный работник культуры РФ;*

*Е.О. Казьмина, кандидат искусствоведения;*

*М.Ю. Кустов, кандидат искусствоведения, профессор;*

*Е.В. Романенко, искусствовед, зам. директора по научной работе ТОКМ*

Д577 Мстислав Добужинский : материалы научных чтений, посвященных 130-летию М.В. Добужинского / отв. за выпуск В.П. Кудинов. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 136 с. – 100 экз. – ISBN 5-8265-0537-0.

Изложены доклады участников научных чтений, проходивших 23 ноября 2005 года в Тамбовском областном краеведческом музее. Представлены исследования тамбовских ученых, краеведов, сотрудников музеев, музыковедов о жизни и творчестве Добужинского, его пребывания в Тамбовском крае, о художественном и эпистолярном наследии, его роли и значении в современном мире.

Материалы научных чтений адресованы широкому кругу читателей и специалистов.

ББК Ш143я43

*Материалы представлены в электронном виде и сохраняют авторскую редакцию*

ISBN 5-8265-0537-0

© Тамбовский областной краеведческий музей, 2006

© ГОУ ВПО «Тамбовский государственный технический университет» (ТГТУ), 2006

Управление культуры и архивного дела Тамбовской области

Управление образования Тамбовской области

Тамбовский областной краеведческий музей

Администрация Инжавинского района

Тамбовская областная общественная организация РСМ "Молодежные инициативы"

## **МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ**

*Материалы научных чтений,  
посвященных 130-летию М.В. Добужинского*

Тамбов  
Издательство ТГТУ  
2006

Научное издание

## **МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ**

*Материалы научных чтений, посвященных 130-летию М.В. Добужинского*

Редактор З.Г. Чернова

Инженер по компьютерному макетированию М.Н. Рыжкова

Подписано в печать 8.12.2006.

Формат 60 × 84/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.  
7,5 уч.-изд. л. Тираж 100 экз. Заказ № 728

Издательско-полиграфический центр  
Тамбовского государственного технического университета  
392000, Тамбов, Советская, 106, к. 14

**В** августе 2005 года исполнилось 130 лет со дня рождения русского художника Мстислава Валериановича Добужинского. Выдающийся график, мастер выразительной линии, тонкий иллюстратор и оформитель книг, талантливый художник театра М. Добужинский был тесно связан с нашим краем. В течение многих лет он приезжал в село Семеновка Тамбовской губернии, где в имени матери и отца плодотворно работал. Его творческое наследие составляют свыше десятка художественных работ, посвященных Тамбовской земле.

В 2000 году в Тамбовской области широко отмечался 125-летний юбилей художника. За прошедшее пятилетие интерес к Добужинскому не только не угас, а напротив, – возрос. Активизировалась исследовательская деятельность. Инициатива работника областного научно-методического центра народного творчества Виталия Воропаева стала, по существу, общественной инициативой. На базе Тамбовской областной общественной организации Российского Союза Молодежи «Молодежные инициативы» разработан и реализуется культурно-благотворительный проект «Художник М. Добужинский». Общими усилиями местных художников, музыкантов, артистов, журналистов, краеведов, преподавателей вузов, студентов и школьников творчество Добужинского и его связь с Тамбовским краем широко пропагандируется в нашей области. За этот период проведено пять выставок творческих работ Николая Воронкова и Николая Насонова «По следам странствующего энтузиаста» в Тамбове и районном поселке Инжавино; шесть передвижных ретроспективных выставок о творческом наследии Добужинского в городах Тамбове, Котовске, Инжавинском и Ржаксинском районах.

В 2003 году в областном краеведческом музее состоялась выставка работ М. Добужинского (электронные копии), предоставленных для экспонирования Новгородским государственным музеем-заповедником «По следам странствующего энтузиаста». Тамбов– Великий Новгород–Инжавино. 2003 г.»; в 2004 – российско-литовская выставка детского рисунка «Мир Добужинского глазами детей» в выставочном зале областной общественной организации «Молодежные инициативы».

Участниками проекта установлены рабочие связи с Новгородским государственным музеем-заповедником, Литовской национальной библиотекой (отделом редких книг и рукописей), школой имени М. Добужинского в г. Вильнюсе, а также с исследователями творчества художника Г. Чугуновым (Русский музей, С.-Петербург), А. Гусаровой (Третьяковская галерея, Москва), П. Лавринцом (Литовская республика), М. Ковнером (США). По инициативе председателя Тамбовской областной общественной организации «Молодежные инициативы» Т. Деревягиной изданы брошюры «М. Добужинский. Тамбовские впечатления», «История одной картины», «Тамбовский край в жизни и творчестве М.В. Добужинского», «Культурно-благотворительный проект «Художник Мстислав Добужинский»: день за днем», тиражи которых в качестве дара были переданы в библиотеки области.

Торжественные мероприятия посвященные 130-летию М.В. Добужинского прошли в Тамбовском областном краеведческом музее, в областной общественной организации «Молодежные инициативы», в Инжавинском районе. Хотелось бы отметить наших коллег – заведующую отделом культуры Инжавинского района Татьяну Александровну Селезеву, заведующего районным краеведческим музеем Сергея Петровича Чернова. Благодаря их активной работе жители Инжавинского района раскрывают для себя новые грани таланта М. Добужинского.

Личность М. Добужинского масштабна и многогранна. Интерес к творчеству великого русского художника постоянно возрастает. Проведение культурно-благотворительных мероприятий находит отклик и понимание среди почитателей большого мастера. Сбываются пророческие слова его сына Ростислава, обращенные в письме к исследователю творчества художника Геннадию Чугунову в 1964 году: «...творчество отца было и осталось до конца русским и, что, конечно, только в России оно найдет теперь (или несколько позже) тот настоящий широкий отклик, без которого оно останется практически мертвым словом...». И откровенно отметить, что мы – тамбовчане – находимся в авангарде этого процесса.

Начало положено, но еще больше предстоит всем нам сделать для того, чтобы имя Мстислава Валериановича Добужинского стало дорого каждому тамбовчанину также как имя его великого современника Сергея Васильевича Рахманинова.

**А.Н. Кузнецов,**

первый заместитель начальника Управления культуры и архивного дела Тамбовской области

## **1. ИЗ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДОБУЖИНСКОГО**

---

**О.А. Казьмин,**

музыковед, заслуженный работник культуры РФ

### **НА ПУТИ СТРАНСТВУЮЩЕГО ЭНТУЗИАСТА**

Мстислав Валерианович Добужинский назвал себя «странствующим энтузиастом». Это образное сравнение идет и от вех его жизненного пути, и от его позиции творца, отрицавшего меркантильность как основу в художественном творчестве. Так, рожденный в Великом Новгороде, он (по причине военной службы своего отца-офицера) учился в гимназиях Петербурга, Вильнюса, Кишинева. Став художником, много путешествовал

по городам России (Курск, Воронеж, Чернигов, Киев, Нежин, Витебск, Псков, Тамбов и др.), а за границей как театральный художник оформил спектакли на более чем пятидесяти сценических площадках двадцати стран мира. Нередко за свою работу он имел мизерное вознаграждение, а случалось, ничего не получал. Из-за этого Добужинский не разыгрывал трагедию, руководствуясь только одним: быть правдивым, искренним и честным в искусстве. В силу огромного разностороннего таланта М.В. Добужинский вырос в великую и значимую фигуру русской и мировой культуры. И тамбовцы горды тем, что нимб славы над его головой возгорелся на земле Тамбовской. Об этом четко и определенно сказал он сам: здесь «начинал в себе чувствовать художника» [3, с. 109]. И ещё: «Мои ранние и скромные тамбовские впечатления оказались наиболее плодотворными и вдохновительными» [3, с. 122].

С чем связано столь утвердительное заявление Добужинского? Какие тропы привели «странствующего энтузиаста» на Тамбовщину и сроднили с ней?

С Тамбовским краем Добужинского объединяют, прежде всего, родственные узы. Его мать, Елизавета Тимофеевна (урожд. Софийская, 1848 – 1919), оперная певица провинциальной сцены, рано прервав карьеру из-за рождения двух детей, поселилась на родине второго мужа, партнера по сцене, Ивана Васильевича Михина (1844 – 1917), в его имении в селе Семеновка Кирсановского уезда (ныне Инжавинского района) Тамбовской губернии. Здесь она жила с 1884 года до своей кончины. Усадебный дом Михиных стал своеобразным музыкальным салоном.

Сюда семнадцатилетний гимназист Мстислав Добужинский впервые приехал погостить в 1893 году. Он познакомился с отчимом, сводными сестрой и братом, Ниной и Ваней, включился в установленный порядок сельской жизни.

На Тамбовщине первое, что оставило в сознании петербуржца неизгладимое впечатление, были её природа и быт русской деревни с размеренными трудовыми буднями, веселыми праздниками, красочными ярмарками. Юношу поразила ширина большака, сплошь заросшего травой, и изумрудные луга без единого деревца. Он любовался «шахматным узором» разноцветных полей, «скатертями» и «полотенцами» ржи, гречихи, чечевицы, овса, плантациями табака, а также «меандровым» орнаментом рек, замысловатыми формами длинных оврагов. Об увиденном художник оставил восторженную запись: «...у меня захватило дух от этого зеленого простора!» [3, с. 112].

Не меньшее удивление вызвала сама тамбовская земля – «...этот могучий чернозем, густой и вязкий, прилипавший толстенными глыбами к колесам, когда мы проезжали по лужам», о чем писал в «Воспоминаниях» [3, с. 112], и в продолжении откровенничал: «Никогда до этого лета я не знал таких звездных ночей, какие увидел. На усадьбу опускалась совсем "украинская ночь". Я любовался Стожарами, как называли в деревне Плеяды, и чудным зигзагом Кассиопеи... Я глядел до головокружения в бездну, а в кустах щелкал и заливался соловей... Тут я был "с глазу на глаз" с природой» [3, с. 114]. Трепетное чувство вызывала и «звенящая» тишина в деревне, особенно в вечерние и ночные часы, «когда только кузнечики, да перекликания где-то вдали петухов нарушают эту тишину» [4, с. 30].

С восхищением отзывался Добужинский и о Семеновке. «...деревня – это просто очарование что такое. Поэзия да и только», – сообщал он отцу. – «...Наслаждаюсь всеми прелестями деревни. Сплю много, обжирюсь плодами земли, гуляю, музицирую... Ты просто не поверишь как здесь хорошо. Теперь только, кажется, я раскусил деревню. Какой сад тут чудесный! Просто выходить не хочется. Густой, запущенный, с громадными липами и непролазной травой» [4, с. 30, 31–32].

В другом послании Добужинского читаем: «Тут замечательно все гостеприимный народ. С таким это радушием принимают всегда гостей, что просто даже странно кажется, будто Бог знает, какое счастье и радость доставили своим визитом» [4, с. 31]. И еще одно признание: «...насмотрелся преинтересных и поучительных типов. Тут есть свои "Коробочки" и "Маниловы". И в числе мужиков тоже есть много интересных людей... Это всё мне в первый раз приходится испытывать, и, владей я слогом или стихом, чего бы я не навалил на эту тему!» [4, с. 30].

Эти эмоции, на наш взгляд, вызваны не только красотой природы Тамбовщины, интересными типами людей, но и гостеприимством, теплотой отношений в доме Михиных, приведших к тому, что Мстислав Валерианович после 1893 года шесть лет подряд, а затем с перерывами вплоть до 1915 года приезжал в Семеновку. Что же касается желания Добужинского выразить свои чувства от увиденного, то для этого он использовал краски и альбом.

В Семеновке Добужинский рисует много и увлеченно. Об этом говорят его письма и «Воспоминания». В посланиях к отцу есть такие строки: «Я начал рисовать (вернее, писать, ибо масляными красками) для начала ковер на стене с перспективой комнаты, что предназначается тебе...» [4, с. 33]. «Прекрасные тут виды есть. Я ходил срисовывать на гору один ландшафт... Не забыть одного вечера, который мы провели на реке Вороне. Я потом нарисовал себе в альбом эту картину. Развели мы костер на берегу, и он отражался в воде. Прелесть как красиво было...» [4, с. 30]. Тогда же делались наброски комнат в михинском доме, зала, где стоял старинный рояль палисандрового дерева: «Весь этот интерьер с венской гнутой мебелью, самодельными креслами в пестрых выцветших чехлах и с тахтами у стен, покрытыми коврами, я столько раз рисовал и тогда, и в мои дальнейшие приезды!» [3, с. 113]. В «Воспоминаниях» Добужинский обобщает: «Все летние месяцы, которые я проводил у своей матери, я с увлечением рисовал все, что меня окружало, не задаваясь никакими задачами, кроме того, чтобы делать "похоже". Глаз мой был внимательный, и, конечно, как все начинающие художники я слишком много занимался подробностями и лишь понемногу, инстинктом стал искать обобщений. Я уже давно заметил, что мне как-то само собой и легко удавалось портретное сходство, и в мой большой альбом, подаренный отцом, я зарисовал понемногу всех моих деревенских знакомых. Мои гимназические карикатуры на това-

ришей и учителей (чем я уже был "знаменит" в гимназии), конечно, очень помогли моим портретным упражнениям. Дома я рисовал и моих приятелей, и нянюшку с ее прялкой, и ее старенького мужа, и заскорузлые физиономии маминых рабочих, Моисея и Константина, и премиленькую пятнадцатилетнюю внучку нянюшки, Парашу ("Барашу", как мы её называли за светлые кудряшки). Только мама мне не давалась» [3, с. 121].

Активные упражнения в рисовании, наблюдательность и размышления привели Добужинского к знаменательным высказываниям: «После "европейского" Петербурга и нескольких лет жизни в барочной и католической Вильне ... я не только пассивно вбирал в себя новые для меня впечатления: в том возрасте я мог уже сравнивать с виденным и начинал в себе чувствовать художника» [3, с. 109]; аналогичное утверждение: «После первого лета в тамбовской деревне, а особенно после второго, где я столько рисовал с натуры, я себя все больше чувствовал художником» [3, с. 107]... «и именно тут, в деревне, я начинал сознавать, что для художника нет "красивого" и "некрасивого"» [3, с. 122].

Из сказанного явствует, что на Тамбовщине Добужинский сформировался как художник, что деревня Семеновка стала отправной точкой его восхождения на Олимп.

Наблюдения на Тамбовской земле питали его творческую фантазию и в последующие годы. Они выстлали ему дорогу в мир театрального художника. Живописец отмечал: «... и то, что так было мне мило в деревне, – эти ковры пашен, кудрявые помещицьи сады, столетние липы и навсегда запомнившееся голубое небо в круглых белых облачках – все это помогло родиться тому, что было моей первой театральной любовью – моему «Месяцу в деревне» Тургенева на сцене Московского Художественного театра» [3, с. 122].

Тамбовские мотивы неоднократно проявлялись в творчестве художника. Так, при поступлении в Мюнхенскую школу живописи Добужинский предъявил экзаменаторам пейзажи, написанные на Тамбовщине. Много позже, в 1922 году, зрелый художник выполнил автолитографию с изображением булочной Молоденкова в тамбовском селе Инжавино, отмеченную искусствоведами как одну из интереснейших работ в мировой графике. Атрибутика этой булочной – золоченый крендель – была использована Добужинским в сценографии пьесы П. Потемкина «Петрушка». Старожилы Кирсанова Тамбовской области считают, что изображенное живописцем в акварели «Провинция 1830-х годов», «списано» с их города.

Тамбовщина была для Добужинского не только стартовой площадкой в большое искусство, но и местом, где оформились музыкальные вкусы и пристрастия будущего художника-постановщика опер, балетов, число которых переваливает за сотню.

«С первого моего приезда к матери, – писал Добужинский, – она стала меня образовывать по части музыки» [3, с. 116].

В Семеновке шло и общее развитие Добужинского. В письме к отцу от 29 июня 1896 года он просит прислать, помимо струн и нового смычка для виолончели, «Очерки истории русской культуры» и отмечает: «А тут много материала для чтения: "Русская старина" за 2 года, "Русская мысль". Забираюсь также часто в шкапы библиотеки покойного писателя и переводчика Берга, семейство которого живет тут, в Семеновке, в имении. Много у него преинтересных и редчайших книг. Между прочим, получил в подарок "Песни разных народов", перевод Берга, с подлинниками песен, каждая на их собственном языке, и другую еще книжку переводов, между прочим, с отрывками перевода "Пана Тадеуша" (А. Мицкевича – О.К.), которым Берг главным образом и прославился, – эти книги привезу тебе» [4, с. 33].

С кем же познакомился в доме писателя Берга Мстислав Добужинский?

Имение Бергов в Семеновке наследовал сын писателя Василий Николаевич Берг. Он известен как художник. Имел мастерскую в Москве, был близок к представителям творческого объединения «Бубновый валет», обращавшихся к живописно-пластическим исканиям в духе П. Сезанна, кубизма, а также лубка и народной игрушки. Черты этого стиля проявляются в натюрмортах и пейзажах В.Н. Берга. Добужинский мог видеть его работы и на этот предмет вести с ним беседы. Не он ли убедил Добужинского посвятить себя искусству?

Знакомство с дочерью Василия Николаевича Ольгой (к последнему приезду Добужинского в Семеновку в 1915 году ей было 12 лет, и она уже готовила себя к профессии художника) оставило это имя в памяти Мстислава Валериановича.

Первым учителем Ольги в живописи был ее отец. В начале 1920-х годов она обучалась у яркого художника объединения «Бубновый валет» А.В. Куприна, затем у И.И. Захарова. Известно, что Добужинский интересовался приемами «кубистов», «примитивистов» и использовал их в своем творчестве. Возможно, что на вернисажах художников «Бубнового валета» Добужинский встречался как с В.Н. Бергом, так и с его дочерью. Много позже Ольга Васильевна, живя в эмиграции (Иране), стала известной художницей под псевдонимом Иранпур-Берг. Ее полотна (главная тема – социальное положение женщины-мусульманки) экспонировались на выставках в Париже и в других городах Европы, как и работы Добужинского. В 1958 году Ольга Васильевна вернулась в СССР, заняла видное положение в художественной культуре Дагестана. Заметим: в её собственной коллекции хранился рисунок отца «Семеновка».

Тамбовщина стала местом знакомства Добужинского не только с высокообразованной семьей Бергов, но и замечательным тамбовским художником Николаем Михайловичем Шевченко (1857 – 1933) – учеником профессора Вилье в Петербургской Академии художеств. Среди известных работ Н.М. Шевченко: портреты писателя В.М. Гаршина, художника Н.А. Ярошенко, автопортрет, пейзажи, посвященные Тамбову «Набережная. Лето», «За Цной», «Вид на Цну». Коллега Добужинского жил в Тамбове, и сюда не единожды наезжал Мстислав Валерианович. В 1912 году он с семьей гостил у Шевченко в связи с задуманной работой по оформлению поэмы М.Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша». Добужинский сделал несколько рисунков городского пей-

зажа Тамбова. Можно предположить, что некоторые из них он использовал в иллюстрации книги, стремясь в ее оформлении к исторической достоверности. Так, в одном из эскизов главная героиня, Авдотья Николаевна, изображена стоящей у окна на фоне зданий очень похожих на корпуса бывшей Тамбовской духовной семинарии (дом с колоннами и боковой фасад основного корпуса по ныне Ленинградской улице).

Уроженцем Тамбовщины является замечательный скульптор-анималист Евгений Александрович Лансере (1848 – 1886) – создатель знаменитых композиций «Тройка», «Ловля степных лошадей», «Киргизский косяк на отдыхе» и других. Добужинский с его творчеством познакомился в Петербурге, а тесно сошелся и затем подружился с детьми скульптора – Евгением Евгеньевичем и Зинаидой Евгеньевной (по мужу Серебряковой). Заметим, что род Лансере исстари художественный. Дед и отец Евгения Александровича были архитекторами, жена Екатерина Николаевна (урожд. Бенуа) – портретисткой и специалистом по фарфору. Их дети Евгений Евгеньевич и Ольга Евгеньевна, художниками, еще один сын, Николай Евгеньевич, архитектором и профессором живописи. По линии Екатерины Николаевны дядей ее детям приходился Александр Николаевич Бенуа – историк и художественный критик, идеолог «Мира искусства». Он, по мнению Добужинского, был человеком «невероятной культуры, одним из самых замечательных людей... В нем я видел раньше всего очаровательного человека, которого впоследствии я по праву мог назвать моим другом» [3, с. 208]. Бенуа подружился Мстислава Валериановича с театром. Он «первый приоткрыл мне как художнику завесу в этот пленительный мир» [3, с. 208].

Евгений Евгеньевич Лансере (1875 – 1946) был для Добужинского учителем в области графики. В письме к С.К. Маковскому читаем: «...на меня очень влиял Сомов и одновременно и все больше и больше до какого-то времени Лансере – это в графике для меня очень ясно. В рисунке с натуры и в акварели я невольно следовал за Александром Бенуа – его нервной и заполненной линией и акварельными приемами. Все это происходило с разными вариациями и отклонениями до 1914 г.» [4, с. 177]. В советское время Е.Е. Лансере был удостоен Сталинской премии и почетного звания народного художника РСФСР.

Зинаида Евгеньевна Лансере-Серебрякова (1885 – 1967) писала портреты и композиции на темы крестьянской жизни – «Автопортрет. За туалетом», «Девушка со свечой», «С.С. Прокофьев» (композитор), «К.А. Сомов» (художник), «Крестьяне», «Жатва». Одна из лучших работ – «Карточный домик», созданная Серебряковой и Добужинским не единожды выставлялась вместе на вернисажах «мирикусников». В 1917 году ее и А.П. Остроумову-Лебедеву первыми среди художников-женщин выдвинули в академики, но революция помешала проведению утверждения их в этом звании. В последующем Зинаида Евгеньевна жила и работала в Париже, где часто бывал Мстислав Валерианович.

В предместье Парижа в Кормее в 1950-е годы жил и провел несколько выставок своих работ и художественных ценностей из собственного собрания уроженец Тамбовщины Николай Васильевич Зарецкий (1876 – 1959). Среди его вернисажей были тематические, посвященные А.С. Пушкину – «Иллюстрации к произведениям А.С. Пушкина и русских писателей», «Пушкин и Лермонтов» и другие. Добужинский, по его словам, всю свою жизнь как художник, прошедший с Пушкиным, не мог пройти мимо этих выставок и не познакомиться с их автором.

Встречи коллег могли быть и при иных обстоятельствах. Жизненные и творческие пути Добужинского и Зарецкого пересекались многократно. Николай Васильевич, как и Мстислав Валерианович, был художником разносторонних творческих устремлений. Кадровый офицер, оставивший службу, он, пройдя классы Рисовальной школы Общества петербургских художников и Академии художеств (учился у Д.Н. Кордовского и Я.Ф. Ционглинского – членов «Мира искусств»), писал элегические пейзажи и символические композиции, исполнил альбом акварелей «Русская армия в 1912 году», рисунки для эмалей и вышивок, занимался книжной графикой, сотрудничал с журналами. В творческом багаже было и другое. Он активно участвовал в выставках, как в России, так и за рубежом (с 1919 эмигрант, жил в Берлине, Праге, Париже). Не исключено, что художники могли познакомиться на вернисажах. Так, рукопожатие коллег могло бы произойти на берлинской выставке русских художников в 1930 году. Тогда Добужинский приезжал в столицу Германии, где Зарецкий являлся председателем Берлинского союза русских художников. Такое же было возможным и в Праге. В 1930-е годы Зарецкий оформил три балета для пражского Народного театра. Добужинский участвовал в постановке оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. В Праге Зарецкий стал одним из организаторов Русского культурно-исторического музея, а в последние годы (1841 – 1845) был его директором [5, с. 284–285].

Известно, что в 1907 году Добужинский впервые проявил себя в качестве театрального художника в петербургском Старинном театре. Живописца представили членам Художественного совета театра, в который входил Ливерий Антонович Саккетти – профессор Петербургской консерватории (читал курсы истории и теории музыки, эстетики), почетный член Болонской филармонической академии.

Саккетти Л.А. (1852 – 1916) родился в деревне Кензарь (ныне Сампурского района) в семье учителя музыки тамбовского Александринского института благородных девиц. К семи годам он бегло играл на фортепиано, с одиннадцати лет увлекся виолончелью. Часто выступал в любительских концертах дворян в Тамбове. В 1870-х годах окончил Петербургскую консерваторию с серебряной медалью по двум специальностям – виолончелиста (занимался у «царя всех виолончелистов» К.Ю. Давыдова) и теории композиции (наставниками были Н.А. Римский Корсаков и Ю.И. Иогансен). После этого служил в родной Альма Матер.

Время сотрудничества Добужинского с Художественным театром в начале XX века было не только этапом взлета его творческой мысли, но и периодом проявления высоких сердечных чувств. Его пленила одна из самых прославленных актрис первого поколения мхатовцев Лидия Михайловна Коренева, вошедшая в историю сценического искусства как «легенда Художественного театра». Театровед В. Вульф отмечал, что Коренева «...была одной из самых прославленных актрис своего времени, ее любила старая русская интеллигенция. Ее

Верочка в «Месяце в деревне» навсегда осталась в истории театра так же, как навсегда осталось в истории МХАТа и имя Лидии Михайловны. Добужинский увлекся ею, рисовал ее, приходя на репетиции «Месяца в деревне». В театре говорили, что он потерял голову» [2].

Коренева Л.М. прожила без малого сто лет (1875 – 1972), достойно несла звание заслуженной артистки РСФСР, лауреата Сталинской премии. Она родилась в Тамбове в дворянской семье. Любовь к театру привела ее в школу Художественного театра, где учителями стали К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, О.Л. Книппер-Чехова, В.И. Качалов, И.М. Москвин. После окончания учебы (1907) полвека отдала МХАТу. Актриса пленяла истинных театралов отличным чувством стиля, редким артистизмом. Станиславский К. говорил, что на ней держался репертуар. Актрисой восторгался поэт А. Блок. Покорены ею были художники К. Сомов, Л. Бакст, А. Бенуа, нарисовавшие ее портреты и выставившие их на вернисажах.

Триумфально прошли выступления актрисы в премьерных спектаклях «Месяц в деревне» и «Нахлебник» И. Тургенева (Верочка, Ольга Петровна), «Братья Карамазовы», «Николай Ставрогин» и «Село Степанчиково» Ф. Достоевского (Катерина Ивановна, Лиза Хохлакова, Татьяна Ивановна). Около 30 главных ролей было сыграно Л.М. Кореновой на сцене МХАТа.

В спектаклях с Л.М. Кореновой не раз выступал Сергей Николаевич Воронов (1882 – 1938). Он, уроженец Козлова-Мичуринска, в 1909 году был принят в труппу Художественного театра, где сыграл свою лучшую роль – Смердякова в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского. Поскольку Добужинский, как известно, готовил эскизы и сами костюмы на конкретного исполнителя той или иной роли, то, несомненно, он общался с Вороновым.

Заметим, что С.Н. Воронов оказывал Козловскому (Мичуринскому) театру творческую помощь. С 1915 года работал режиссером в ряде городов России. Последние годы жизни связал с Воронежским театром им. А.В. Кольцова.

МХАТ свёл музыканта-дилетанта Добужинского с музыкантом-профессионалом Яковом Марковичем Реентовичем. В 1916 году в период подготовки спектакля «Село Степанчиково» Ф. Достоевского и его премьеры в оркестре театра партию скрипки исполнял Реентович, ранее обучавшийся в Тамбовском музыкальном училище и окончивший Московское филармоническое училище. Поскольку Добужинский вникал во весь ход художественного оформления спектакля, то постижение им музыкальной партитуры, несомненно привело его к знакомству с оркестрантами и, в частности, с Я.М. Реентовичем.

Среди театральных деятелей, находившихся в близких отношениях с Добужинским, следует назвать Сергея Михайловича Волконского (1860 – 1937). Князь, внук декабриста с середины 1880-х годов жил в своем имении в селе Павловка Борисоглебского уезда, входившего тогда в состав Тамбовской губернии. Сергей Михайлович работал в уездном земстве, был почетным мировым судьей, уездным предводителем дворянства. Одно время он возглавлял дирекцию императорских театров, выступал как критик, написал мемуары, создал в селе Павловке музей декабристов, читал лекции в Тамбовском университете. Добужинский не раз обсуждал с Волконским спектакли Художественного театра. Так, в 1916 году во время подготовки «Села Степанчикова» друзья жили в квартире артиста и режиссера театра А.А. Стаховича [см.: 4, с. 139]. В 1937 году Сергей Михайлович по приглашению Добужинского побывал в Лондоне на гастрольных спектаклях Литовского государственного театра, где художником был Мстислав Валерианович. После смерти Волконского Добужинский, оформляя оперу «Хованщина» М. Мусоргского, в память о друге сделал специальный рисунок грима Шакловитого под С.М. Волконского [4, с. 288].

Крепкими узами творчества Добужинский был связан с художником и архитектором Владимиром Алексеевичем Щуко (1878 – 1939), выпускником Тамбовского реального училища и архитектурного отделения Академии художеств. В 1904 году они оформляли в Таврическом дворце «Историческую выставку портретов». В 1907 их объединяла работа в Старинном театре. В 1915 Мстислав Валерианович приглашался Щуко для ознакомления с его частной театральной коллекцией. Вместе они после Октября 1917 года готовили первый массовый спектакль в Петрограде – «Гимн освобожденному труду». Премьера состоялась 1-го мая 1920 года. Спектакль был разыгран под открытым небом у портика фондовой Биржи (ныне Центральный Военно-морской музей). На его ступенях в небольших картинах высвечивалась вся история всемирного революционного движения, в том числе восстания Спартака, Разина, Пугачева, Великая Французская революция, Парижская коммуна и, наконец, революция 1917 года в России. Все картины, сменяя друг друга, проходили перед массивными золотыми воротами, откуда лилась чудесная музыка и переливающийся всеми цветами радуги свет, – там, закрыто воротами Светлое Царство новой жизни, там господствует всеобщее братство, равенство и свобода. Борьба с владыками мира, охраняющими это Царство от народа, победа народа и завоевание недоступного ранее Царства явилось содержанием спектакля. Режиссером постановки был Ю. Анненков, в спектакле участвовало более двух тысяч человек.

Добужинский и Щуко были также соавторами в оформлении спектаклей Петроградского Большого драматического театра, в частности, в 1920 году оба участвовали в подготовке «Короля Лира» Шекспира.

Музыкантам хорошо известно имя блестящего пианиста и дирижера Александра Ильича Зилоти (1863 – 1945), уроженца рахманиновской Знаменки. Ярчайший интерпретатор и пропагандист творчества Ф. Листа, И. Баха, К. Дебюсси, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, А. Скрябина, он не только солировал, но и выступал в ансамблях с выдающимися мастерами: виолончелистами П. Казальсом и А. Вержбиловичем, скрипачами Э. Изай, Ж. Тибо и Л. Ауэром, пианистом С. Рахманиновым, певцом Ф. Шаляпиным. Зилоти стоял за дирижерским пультом оркестра Московской филармонии. В Петербурге он учредил ежегодные циклы симфонических и камерных концертов, вошедших в музыкальную летопись как «Концерты Зилоти» (1903 – 1913). В 1912 году музыкант-энтузиаст основал «Общедоступные концерты», через два года – «Народные бес-

платные концерты», создал при поддержке М. Горького «Русский музыкальный фонд» помощи нуждающимся музыкантам.

Помощником Александра Ильича в организационных вопросах его многотрудных дел была жена Вера Павловна Третьякова (1866–1940) – дочь создателя знаменитой картинной галереи. Добужинский, находясь в дружеских отношениях с четой Зилоти, встречался с нею не только в России, но и в США, где супруги жили после 1918 года.

Однако в публикациях почти не говорится о взаимоотношениях Добужинского со старшим сыном Зилоти Александром Александровичем (1887–1950), замечательным художником. Коллеги являлись друзьями. В письмах Добужинского есть сведения, что они нередко вместе проводили досуг: бывали на спектаклях, обсуждали их, встречались за обеденным столом. Характерный пример: в письме от 1935 года Мстислав Валерианович сообщает о том, что с Зилоти они смотрели в Монте-Карло балеты «Раймонда» и «Коппелия» (в костюмах и декорациях Добужинского). «После спектаклей, – отмечал художник, – мы оба раза всей маленькой компанией были в ресторане с Сашей Зилоти (который нашёл, что мои балеты "неприлично хороши", больше ничего не может сказать...» [4, с. 249].

Такая тесная дружба завязалась, думаем, после Октября 1917 года, когда Добужинский выполнял обязанности учёного хранителя Эрмитажа, а Зилоти здесь же был главным помощником по осмотру и реставрации картин, затем (в начале 1920-х годов) – помощником хранителя картинной галереи Эрмитажа. С 1925 года А.А. Зилоти жил в Париже, где часто бывал Добужинский.

Работа Добужинского в книжной графике познакомила его с писателем-тамбовцем Сергеем Николаевичем Сергеевым-Ценским (1875–1958). Художник оформлял обложки двух издававшихся сборников ранних сочинений писателя (1907 и 1908 гг.).

Тесные связи были у Мстислава Валериановича с другим писателем от тамбовской земли – Евгением Ивановичем Замятиным (1884–1937). В послании к Ф.Ф. Нотгафту от мая 1921 года из Холомков – имения княгини А.С. Гагариной в Псковской губернии, переданного ею государству и преобразованного в Дом отдыха творческой интеллигенции (Дом искусств), где художник отдыхал вместе с писателем, читаем: «Это письмо привезет тебе Евг. Замятин... Сей последний явно блаженствовал, говорит, что распух от впечатлений. Не удивительно! Одни Холомки чего стоят, но он видел не только интимную жизнь колонистов и их друзей, мы очень много ходили по деревням, были на празднике (вот была бы пицца для Кустодиева!), в церкви, на свадьбе, угощаемы были туземцами их национальными яствами: яичницей с салом, бабашками, салом без яичницы, млеком и прочим. Наслушались удивительных рассказов не только из уст С.А. Гагариной, но и от самих действующих лиц. Были такие типы, такие разговоры, такие словечки, что наш молодой писатель ржал в сладострастии литературного восторга (я ему вторил). Все его записные книжки забеременели, и у него, кажется, уже "зашевелился плод"» [4, с. 158–159].

Памятными в жизни художника были отношения с семьей С.В. Рахманинова – женой Натальей Александровной, дочерьми Ириной и Татьяной, двоюродной сестрой Софьей Александровной Сатиной, уроженцами Ивановки (Тамбовская губерния).

Наталья Александровна Рахманинова (1877–1951) по образованию была музыкантом Она окончила фортепианное отделение Московской консерватории. Выйдя замуж, посвятила себя всецело детям и мужу-гению. Но она не только оберегала Сергея Васильевича от мелочей жизни, а стала его верным другом, помощником в его музыкальных делах, ибо их вкусы и оценки музыкальных явлений совпадали. Искренняя и мужественная женщина, последнее особенно проявилось в период болезни Сергея Васильевича, она, по его оценке, была «добрым гением» всей его жизни. Широко эрудированная в музыке, общительная Наталья Александровна являлась интересным собеседником для Добужинского.

Столь же привлекательной для него была и Софья Александровна Сатина (1879–1975), которая недурно рисовала «для себя». Она окончила естественное отделение физико-математического факультета Московских высших женских курсов. После этого посвятила себя педагогической и научной деятельности. Преподавала в родном учебном заведении. Уехав за границу (1922), продолжила научную работу в Дрезденском высшем техническом училище, а затем в США в Институте Карнеги и колледже штата Массачусет. Софья Александровна была доктором естественных наук, автором трудов по ботанике и генетике. Будучи негласным секретарем С.В. Рахманинова, оставила «Записки» (научную биографию) о нем.

Теплые отношения установились у Добужинского с дочерьми Сергея Васильевича. Он часто виделся с Татьяной Сергеевной в Париже. Написал ее портрет. Она же летом 1956 года пригласила Мстислава Валериановича на отдых в Сенар – унаследованное от родителей имение в Швейцарии [4, с. 317]. С Ириной Сергеевной общался в Нью-Йорке.

Сам Сергей Васильевич, хотя и был рожден в Новгородской губернии, но родовыми корнями и семейными узами связан с тамбовской землей. В те годы, когда Добужинский бывал на Тамбовщине, судьбе не было угодно, чтобы Мстислав Валерианович встретился с Сергеем Васильевичем на этой богатой талантами земле. Их первое знакомство произошло только в 1916 году в Московском Художественном театре, где к постановке готовилась пьеса А. Блока «Роза и Крест». Добужинский и Рахманинов были приглашены для переговоров по художественному и музыкальному оформлению спектакля. В последующие годы встречи были мимолетными, но они оставляли в душе художника чувства восхищения личностью композитора и благодарности за участие и помощь в трудоустройстве за границей. Узнавание Добужинским Сергея Васильевича расширялось через общение с его дочерьми, в семьях которых бывал Мстислав Валерианович. Добужинский писал: «Как следует я познакомился с Рахманиновым в Париже, бывая у его дочери Татьяны Сергеевны. Однажды было большое соб-

вание, был Шаляпин, особенно блестящий в тот вечер. Он охотно пел, рассказывал и смешил разной талантливой ерундой. Таким весёлым, приветливыми в то же время мило-застенчивым я видел Сергея Васильевича впервые и с этой стороны впервые узнавал его... В Нью-Йорке я старался не пропускать концертов Рахманинова, на которых подлинно наслаждался и вместе с толпой эгоистически требовал бисов» [1, с. 274, 276].

Рахманинов тоже не оставлял без внимания творчество Добужинского: смотрел спектакли в оформлении художника, а однажды посетил лекцию о А.С. Пушкине, которую Добужинский читал в Париже [1, с. 275].

Последний раз «странствующие творцы» встретились 3 ноября 1942 года на спектакле оперы «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского в Нью-Йорке. Режиссёром постановки был М.А. Чехов, декорации выполнил М.В. Добужинский. Он в своих «Воспоминаниях» написал: «Мне было радостно видеть довольного Сергея Васильевича. Во время спектакля я сидел позади его, и он, обернувшись, сказал мне, указывая на мою малороссийскую деревню и пригорок с церковкой и тополями: "Вот бы дачку тут мне поставить!"» [3, с. 184]. Так с мыслью о далёкой Родине расстались соотечественники, которые до последних дней оставались Художниками с большой буквы.

После смерти композитора, отмечал Добужинский в письме к А.Н. Бенуа, он «как-то особенно сблизился с его семьей» [4, с. 278]. По просьбе Натальи Александровны и Софьи Александровны Добужинский участвовал в подготовке сборника «Памяти Рахманинова» – редактировал и оформлял издание, написал предисловие и послесловие к нему, а также воспоминания о композиторе.

За границей, в Нью-Йорке, Добужинский встречался с большим другом Рахманинова Людмилой Дмитриевной Ростовцовой, урожденной Скалон (1874 – 1962). Она одно время жила с мужем, полковником Александром Ивановичем Ростовцовым, в Тамбове. К ним наезжал Сергей Васильевич. После гибели супруга в русско-японскую войну 1904–1905 годов Людмила Дмитриевна вышла замуж за старшего брата покойного мужа, Михаила Ивановича Ростовцова – историка и археолога, профессора Петербургского и Йельского университетов. После революции 1917 года они эмигрировали в США. Встречи Добужинского за рубежом с Л.Д. Ростовцовой служат еще одной ниточкой, связывающей художника с Тамбовским краем и его людьми.

Нельзя не подчеркнуть причастность М.В. Добужинского к земле Тамбовской. Об этом, увлекательно и объемно говорит книга художника «Воспоминания» и, особенно ее глава «Деревня», в которой даны зарисовки не только жизни семьи Михиных, но представлена широкая панорама быта тамбовской деревни, окружающей ее природы, проживавших здесь людей. Кроме этого, как явствует из изложенного, о Тамбовщине и связанных с нею друзьях и знакомых Добужинского повествуют и страницы эпистолярного наследия художника...

Русская народная мудрость гласит: «Не имей сто рублей, а имей сто друзей». Богатым, весьма богатым на встречи и обретение друзей был жизненный путь Мстислава Валериановича Добужинского. Это и названные выше тамбовцы, и художники В.М. Кустодиев, К.А. Сомов, и писатель А.М. Ремизов, философ К.А. Сюннерберг, а также хореографы М.М. Фокин, Н.Н. Зверев, балерина Т.П. Карсавина, режиссеры К.С. Станиславский и М.А. Чехов, художественный деятель и критик С.К. Маковский, издательский и музейный работник Ф.Ф. Ноггафт, скульптор Г.В. Дерюжинский, композитор А.Т. Гречанинов и многие, многие другие лица.

Друзья – одно из главных сокровищ, найденных «странствующим энтузиастом».

#### Примечания

1. Воспоминания о Рахманинове. – Изд. 5-е, доп. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. Апетян. – М., 1988. – Т. 2.
2. Вульф, В. Забытое имя Лидии Михайловны Кореновой / В. Вульф // Культура. – 1998. – 8–14 окт.
3. Добужинский М.В. Воспоминания / вступ. ст. и примеч. Г.И. Чугунова. – М., 1987.
4. Добужинский М.В. Письма / сост. Г.И. Чугунов. – СПб., 2001.
5. Художники русского зарубежья. 1917–1939 : биографический справочник. – СПб., 2000.

**И. Ф. Мишин,**

*кандидат педагогических наук, доцент ТГУ им. Г.Р. Державина*

### ФРАНЦУЗСКИЕ ГОДЫ М.В. ДОБУЖИНСКОГО

Художник Мстислав Валерианович Добужинский, назвавший сам себя «странствующим энтузиастом», являет собой яркий пример того, что именуется понятием «космополит», которое в известное время было не только хулительным, идеологически вредным, отчуждаемым, но – главное – навлекало на носителей такого понятия ярлык антисоветчика и непатриота. Между тем, с позиций сегодняшнего мировидения, космополитизм рассматривается как явление общечеловеческого значения, явление глубоко прогрессивное, фактор диалога культур и цивилизаций, в свете чего понятие «космополит» получило свое изначальное толкование – «гражданин мира» (*с греческого*). Проследившая жизненный путь и творчество Добужинского, мы однозначно усматриваем в нем именно как гражданина мира, человека без границ. Уроженец Великого Новгорода, литовец по отцовской линии, в молодости житель российских (в том числе тамбовской) и украинских глубин, петербуржец и москвич, обладатель паспорта России, затем Литвы и США, Добужинский вошел в историю художественного творчества как едва ли не единственный выходец из России, для которого мир был открыт по праву востребованности его искусства в десятках стран Европы и обеих Америк. При всем этом Добужинский счастливо избежал печальной участи многих своих современников, которые после отъезда из России и Советского Союза были подвергнуты физическому и духовному остракизму, получив в придачу клеймо белоэмигрантов, перебежчиков, врагов Страны Советов. После долго вынашиваемого решения принять гражданство Литвы, Добужинский поки-

нул Россию в 1924 году и обосновался в тогдашней литовской столице Каунасе, откуда уже имел возможность «странствовать по миру» по разным творческим поводам. Добужинский при этом никогда не забывал Россию/Советский Союз, поддерживал разносторонние связи с деятелями искусства, художественными союзами, издательствами. За все 33 года проживания за рубежом Добужинский ни единым неодобрительным словом не обмолвился об оставленной им Родине. Вот почему личность М.В. Добужинского – яркий пример несоветского человека, который не нуждается в идеологической реабилитации.

Среди десятков стран, где жил Добужинский, едва ли не первое место занимает Франция – по длительности пребывания в ней художника, а также по объему и размаху творческих деяний, которые он в ней совершил. При этом весьма симптоматично, что Добужинский открыл для себя Францию в самом начале XX века, в 1901 году. Франция же была последним европейским пристанищем художника перед роковым отплытием его в США в год кончины, в 1957 году. В октябре Добужинский еще находился во Франции, а 20 ноября его не стало. Французская земля приняла прах художника, а затем – и останки его родных рядом с ним.

Проследить французские годы Добужинского позволяют его обширное эпистолярное наследие, его же собственные воспоминания, а также воспоминания о нем современников. Основные вехи пребывания Добужинского во Франции (главным образом, в Париже) можно обозначить следующими датами: 1901, 1914, 1926 – 1929, 1947–1948, 1955 – 1957 годы. Наездами Добужинский посещал Францию и в другие годы, с 1906-го почти ежегодно. Художник основательно узнал страну, полюбил ее жителей, восхищался Парижем, до совершенства довел знание французского языка. Благодаря Франции и ее культуре, в Добужинском сформировался «европеизм» как одна из составляющих граней космополитизма. «Он был высококультурным европейцем», – свидетельствовал об отце младший сын Всеволод [2, с. 232].

Человек европейской культуры Мстислав Добужинский сделался таковым в силу своей природной аристократичности, а также по воле и искреннему желанию своего отца Валериана Петровича. Разгадав у сына несомненный художнический дар, отец осуществил все необходимые демарши, чтобы Мстислав обучался живописи за границей. Два года учебы в Мюнхене (1899 – 1901) в знаменитой тогда школе словенца Антона Ашбе дали начинающему живописцу необходимую выучку: тяготение к декоративности, выражение намерений особыми синкопированными композициями, игрой цветов и полутонов, фантастические устремления при выражении мысли, чувств и переживаний. Это в дальнейшем, с годами упорного труда, выкристаллизуется в особый стиль – авторский стиль Добужинского. Валериан Петрович ревностно следил за успехами сына и радовался его результатам в живописи. За эти видимые успехи отец решил поощрить сына и преподнес ему поистине «царский» подарок – поездку в Венецию и Париж. Путешествие планировалось на двоих (в 1899 году Мстислав женился), но поскольку у молодых супругов появился «малютка Константин», пришлось ехать одному Мстиславу. В своих воспоминаниях на этот счет художник обмолвился, что за всю свою жизнь у него были первые деньги, которые дал ему на руки отец. «Поеду уж я один хоть и скучновато, и жену одну оставляю» (Елизавету Осиповну Волькенштейн) [1, с. 63]. Своими первыми впечатлениями от Парижа Мстислав делится, естественно, со своим отцом (письмо от 25.04.1901). «Я все еще не могу освоиться с той мыслью, что я в Париже, дорогой мой папа. В самом Париже, сердце Европы, пупе Земли до некоторой степени. Идешь по мосту через Сену, мелькнут вдали башни Notre-Dame – тут и толкнет тебя: да ведь ты же в Париже. Сижу на имперiale конки и глотать не успеваю все, что проходит перед глазами, – ведь тут каждый камень, кажется, может быть положен в музей. Можно и не помнить все бесчисленные исторические факты, но историческая корочка, позолота, которой покрыто все, что, стоит передо мной, – всегда ведь так очаровывает. А вот подумай только, сколько дел великих, сколько человек и мыслей рождалось тут, и равнодушным оставаться нельзя ни перед колокольной, с которой был подан знак во время Варфоломеевской ночи, ни перед палатой депутатов – зданием с колоннами и лестницей огромной, где чуть ли не Конвент заседал. Я очарован Парижем просто, этой страшной суетой, неуловимым изяществом во всем, чудными картинами, которые чуть ли не на каждом шагу развертываются перед тобой. Бульвары теперь все в зелени, каштаны цветут. Был в двух садах – Люксембургском и Тюильри – широкие аллеи, бассейны среди обширных площадок, куда дети пускают игрушечные кораблики, памятники между деревьями...» (окончание письма не сохранилось).

Письмо, замечательное по своей искренности и импрессионистичности, не оставляет сомнения в том, что написано оно художником, впечатлительным и много уже знающим. Романтическая восторженность молодого человека проявляется здесь настолько патетически ярко, а слог письма настолько соответствует охватившему его настроению, что это первое, по сути, письмо из-за границы следует принять за образец эпистолярного стиля Добужинского. Здесь чувствуется исповедальность в рамках безусловно правильной русской речи, внимание к деталям, живописность и – неременный признак – нежное, трепетное обращение к адресату, который, кажется, находится перед глазами пишущего. Этот признак однозначно свидетельствует об уважении, симпатии и любви к тем, кому Добужинский написал более двух тысяч писем.

Естественно, Добужинский воспользовался первой поездкой в Париж, чтобы физически прикоснуться к богатейшему живописному наследию, которое накопила и свято оберегала французская столица. «Как живописец, я получил от Мюнхена сравнительно мало... Только когда я попал в Париж и воочию, а не по репродукциям увидел картины импрессионистов, мне начало что-то открываться. Но, к сожалению, остаться там, чтобы серьезно заняться живописью, я не мог и в дальнейшем шел собственным путем» [2, с. 166]. Несмотря на первое кратковременное пребывание Добужинского в Париже, ему все же удалось уловить существенные различия в художественных принципах немецкой и французской живописных школ: грубоватое и тяжеловесное германское искусство оттенялось лучезарным и оптимистическим французским. «За эти счастливые несколько дней я по настоящему «просветился»: после Мюнхена на меня пахнуло совсем иным духом в искусстве – это были импрессионисты – новое для меня откровение. Я ехал в Париж, чтобы их увидеть уже достаточно подготовлен-

ным – и репродукциями в журналах <...> и много также мне открыл Золя в его *OEuvre* (я так ясно представлял себе по роману живопись Жака (Сезанна), даже, казалось, чувствовал запах масляной краски!) Письма Добужинского свидетельствуют о серьезных штудиях молодым живописцем истории искусств; он интересуется всем, что так или иначе способно обеспечить ему многостороннее восприятие полотен (старых и современных), а для этого он серьезно изучает литературу – специальную и справочного характера. Уже в первый приезд в Париж Добужинскому неслышанно повезло – ему представилась уникальная возможность соприкоснуться с работами импрессионистов, холсты которых еще не успели запылиться. «В Париже, когда я увидел подлинные произведения Мане, Моне, Ренуара и Дега, они меня совершенно ошеломили. Мне была большая удача: в магазине Дюран-Рюэля, куда меня направил Грабарь, мне охотно показали множество этих именно художников – картины самого первого сорта, и я мог рассматривать их, даже беря в руки, – удовольствие совершенно исключительное! Каким-то образом я даже попал в собственную квартиру Дюран-Рюэля и видел в спальне знаменитый портрет девочки Ренуара! Тут впервые я почувствовал какую-то «драгоценность» трепетной и полной чувства техники этих замечательных мастеров, а угловатые движения и неожиданные позы, с необычайной остротой схваченные Дега, казались редкостными и восхитительными «находками». Он с тех пор стал одним из моих «богов» и навсегда... И как бы мне хотелось учиться и работать в Париже, дышать его воздухом и жить среди всей этой прелести, которую я впервые узнал. Тяга туда искони существовала, и сколько русских художников из тех, кто мне теперь становится так духовно близок, – из круга «Мира искусств» – прошли через него» [3, с. 169].

Однако первоначальная восторженность Добужинского французскими импрессионистами проходит с годами, а заодно и с приобретенным опытом. Добужинский более критически оценивает творения импрессионистов, ставя им в упрек увлечение этюдностью, в которой он усматривает помеху для выражения индивидуально-конкретного отношения к натуре, помеху декоративности и изъяны в линиях, контурах и композиции в целом. Из всех художников Добужинский неизменно выделяет двоих: Дега и Ван Гога, которые смогли преодолеть импрессионизм в его «чистом» виде для усиления выразительности и трагического мистицизма, что соответствовало в тот период художественному кредо самого Добужинского: «Ощущаю присутствие тайны в мире жизни и поэтому чувствую склонность к мистике» (из письма своему первому биографу С.К. Маковскому). О мистике, может быть, сильно сказано, но доля правды в словах художника все же есть – основным импульсом его творчества было романтическое ощущение кризисности художественной действительности в его время, кризисной полосы художников его поколения, тех, по крайней мере, которых он знал лично и высоко ценил (Сомов, Бенуа, Бакст). «Я за всем стараюсь следить и всюду бывать по возможности. Меньше всего мне дают современники, за малыми исключениями» (1 августа 1927 г.).

В разные периоды своего пребывания во Франции (по 2–3 года) Добужинский проявил себя в разных ипостасях – и как график, иллюстратор книг, как театральный художник, как дизайнер, как художник пейзажист и урбанист и, наконец, как преподаватель в частных школах – декоративного искусства Н.В. Глобы, художественной академии Т.А. Толстой-Сухотиной, а также и в своей собственной студии, просуществовавшей, правда, всего лишь полгода.

Из французского творческого багажа Добужинского следует выделить восстановленные по эскизам и памяти 30 петербургских пейзажей, иллюстрации к повести Ю. Олеши «Три толстяка». Книга вышла в Москве в издательстве «Земля и фабрика» и неоднократно переиздавалась. За иллюстрации «Трех толстяков» Добужинскому был присужден диплом по завершении в Москве большой книжной выставки новинок. Добужинский проиллюстрировал также сказку К. Чуковского «Бармалей», при жизни Добужинского книга пять раз переиздавалась. Художником было создано много гравюр, в том числе зарисовка уголка Тамбова. Французская действительность с ее стремительным ритмом, красочностью и калейдоскопичностью пейзажей и впечатлений вдохновляла Добужинского на творчество, он отдавался ему спонтанно, по настроению. Он много рисовал в местах, где отдыхал один или с семьей: в Бельвю, в Версале, в Мانت-ля-Жоли и, разумеется, в Париже. «Последнее время, после всех моих путешествий я очень упорно и регулярно работаю, даже не помню, когда я последний раз столько делал. Наконец, добрался до масляной живописи. Меня упрекают, что это не «Добужинский», – пусть; меня тянет на новое... Париж так заражает, и то, против чего я сначала будировал, начинает меня самого пленять...» (из письма Ф. Нойгафту, от 25 июля 1928).

Другая грань художественной деятельности Добужинского, кстати, благодаря которой он мог прилично существовать в Париже, – это его работа по оформлению театральных спектаклей – занавесы, декорации, эскизы костюмов и сами костюмы. Началась эта деятельность в театре-кабаре Никиты Балиева «Летучая мышь». Собственно, Балиев и пригласил Добужинского в свой театр в 1926 году, положив тем самым конец пребыванию художника в литовском Каунасе. В «Летучей мыши» с участием Добужинского было поставлено шесть одноактных спектаклей-ревию. Художника увлекли динамичное действие, метафоричность слова-декламации, оригинальная музыка, гротесковая пантомима. Декорации и костюмы – яркие и веселые – органично дополняли увлекательное зрелище, одно из последних отзвуков *la belle époque*. Русская газета «Последние новости» в № 301 поместила рецензию С. Волконского на спектакли театра Балиева: «Сытность зрелища поразительная. Краска как будто всех заразила на этот раз. Добужинский, нежный, весь в тающих, линияющих оттенках, Добужинский пустился в такой красочный пляс, что весь спектакль предстал каким-то состязанием в красочности» [4, с. 41].

После оглушительного успеха в Париже театр «Летучая мышь» отправляется на гастроли в Берлин, затем в Америку. Материальное положение Добужинского заметно поправляется. Проживание в скромных съемных квартирках шумного Латинского квартала закончилось, и он нашел себе очень хорошую квартиру в престижном квартале Сен-Клу в огромном, новом, почти американском доме. «6 этаж, вид грандиозный, а мастерская на восьмом этаже – отдельная комната – оттуда еще красивее. Квартира, как теперь строят, с ванной, газовой

кухней, лифтом и центральным отоплением» (письмо от 21 августа 1926). Можно себе представить великолепие вида из окон квартиры – Эйфелева Башня, Трокадеро, Сакре-Кёр.

Театр Балиева был для Добужинского единственным учреждением, где он состоял «в штате». Между тем владелец недоплатил художнику 4500 франков, предусмотренных в смете, – сумма по тем временам очень существенная. Вообще говоря, в материальных и финансовых вопросах Добужинский всегда был дилетантом и из-за своей природной застенчивости и деликатности многое не получал. «Я все время занят, но замечательное явление – так выходит, что больше половины заказов делаю даром, – или не платят, или тянут, или вообще нельзя возбуждать даже разговора о гонораре (из письма Верейскому от 12 августа 1929).

В 20-е годы Добужинский почти не получал заказы на живопись, задумок было много, но душа не лежала работать «в стол»: «Я очень истосковался по графике. Дураки, не хотят меня использовать». Он несколько раз участвовал в «сборных» выставках и радовался, когда удавалось продать несколько картин. Дважды устраивал в Париже свои собственные экспозиции, но без особого успеха. Причины следует искать все в той же деликатности художника и в отсутствии у него организаторской «хватки». «Салон открыт. Мои вещи повешены скверно, но все видны. Отзывов нет (пока?)» – из письма 12 ноября 1923 года.

Реклама и анонсы о выставках были крайне скудны. За все французские годы о жизни и творчестве Добужинского вышло всего лишь три публикации (в специализированных изданиях), причем в двух из них репродукции отсутствовали. Добужинский остро переживал разрозненность русской артистической диаспоры, отношения в которой были далеко не дружескими и нередко доходили до зависти и интриг. В них Добужинский, естественно, никогда не был замечен. Напротив, его художественный авторитет был настолько высок, что в мае 1927 года ему была предоставлена честь председательствовать в выставочном комитете по организации в Париже экспозиции «Мир искусства». «И как скучно что-то устраивать для себя. Я не умею ни искать, ни поддерживать «нужные» знакомства. Это мне противно и просто скучно, а без этого невозможно в милом Париже» (письмо Нотгафту от 26 декабря 1927). Добужинский был особо воодушевлен обустройством своей выставки о Питере. «Очень много использовал своих старых этюдов, сделал 23 новые вещи, продано 10 вещей, что совершенно неожиданно, но, конечно, по очень невысоким ценам. Все же чуть-чуть воспрянул» (2 августа 1929). Благодаря этой выставке, как свидетельствует сам Добужинский, он немного отдохнул и попутешествовал. Отзывы о выставке появились в русской прессе – газетах «Возрождение» и «Последние новости».

Газеты, как могли, высвечивали когорту русских артистов, обосновавшихся во Франции, выстраивали цепочку наиболее значительных имен – Коровин, Сомов, Бакст, Бенуа, Добужинский. Каждый из них по-своему устроился в этом святилище искусств – Париже, каждый привнес в его художественную сокровищницу свой оригинальный неповторимый вклад. Журналисты русских газет стремились обратить внимание читателей на талантливый выходца из России – Добужинского, на многогранность его творчества, на истинный масштаб его универсальности, памятной со времен Дягилевских сезонов, – многие парижане еще не успели их подзабыть. Вспоминали блестящий русский сезон 1914 года, плодотворное сотрудничество М. Добужинского с М. Фокиным над балетами «Бабочки» (на музыку Р. Шумана) и «Мидас» (А. Штейнберга). Добужинский получил тогда возможность работать в «чудной мастерской Орега», испытал моменты истинного наслаждения творчеством – он погрузился с головой в столь любимый им мир театра. Добужинскому пришлось тогда сильно перенервничать из-за «Мидаса» – поджимали сроки (12 дней!), надо было придумать и изготовить декорацию, всю бутафорию и 20 рисунков костюмов. «Был какой-то особенный подъем в работе. К счастью, хватало физических сил, несмотря на изрядные задержки с изготовлением костюмов, которые в спешке доставлялись лишь к началу спектакля. Успех «Мидаса» был безоговорочным, и Добужинский по праву разделил триумф со всеми участниками представления: «выходил на поклоны и, признаюсь, это меня волновало и, конечно, было необыкновенное чувство... Все, кто говорил со мной, говорят, было красиво и свежо, и сам балет приятен. У меня такое чувство, что это только от Бога и от незаметной молитвы близких дорогих» (письмо жене от 2–3 июня 1914).

Это воспоминание по прошествии десятка лет вновь всколыхнуло в Добужинском ностальгию по театру. Художнику стали поступать предложения из многих театров на оформление спектаклей – Добужинский воспрянул духом: «начинает мной, как будто, интересоваться театр». Последовали предложения из Дрезденской оперы на постановку «Евгения Онегина», из Дюссельдорфского театра («Ревизор»), затем – на сотрудничество с брюссельским театром La Monnaie («Фауст» Гуно). Подготовительную работу над спектаклями Добужинский осуществлял большей частью в Париже. Работа шла, как всегда, с огромным подъемом: «Я уже сделал все эскизы за эту неделю, некоторые черне и работаю в Bibliothèque Nationale для костюмов».

Театральный Париж все более разочаровывал Добужинского. По принципиальным соображениям он не имел привычки публично (в печати) отзываться о культурной жизни стран, в которых находился. Тем не менее, в некоторых письмах его критические замечания вырывались как бы произвольно – рутину, безвкусицу и непрофессионализм он не жаловал. Постановки в Grand Opera и Opera Comique он находил сплошь удручающе жалкими, декорации – лишенными элементарного артистизма («как им не стыдно»). «В Folies Bergères роскошно до одури и безвкусно до боли». Временами Добужинский тяготился атмосферой не только парижского мира кулис, но и столь ему ненавистным в жизни духом стяжательства, погоней за золотым тельцом и исканием почестей. «Признаюсь, много в парижской художественной, а особенно в театральной жизни меня раздражает. В искусстве это, в сущности, мир франтов, нахалов и лакеев, и эта погоня за трюками и необходимость «удивлять» – в конце концов, несносны, как несносен снобизм, который и есть сущность теперешнего Парижа» (из письма Нотгафту от 26 декабря 1927 г.). Такие характеристики могли исходить лишь от маститого и даровитого художника, которым и был Добужинский; с высоты своего художнического опыта он мог позволить себе давать столь негативные отзывы хотя бы в сфере театра, ведь количество одних только балетов, в постановке которых он участвовал, насчитывает 52 названия. И все они прошли не без успеха.

Конец 1927 года в Париже был заполнен для Добужинского увлекательной работой над «Ревизором» для Дюссельдорфского театра. «Я страшно скоро сделал эскизы декораций и 35 рисунков костюмов, кажется, это был рекорд быстроты, которой даже до такой степени и не требовалось» (письмо Нотгафту от 7 декабря). Дюссельдорфская постановка «Ревизора» вписана золотой строкой в анналы театрального искусства. По счастливой случайности эскизы костюмов к «Ревизору» были переданы в Советский фонд культуры (благодаря посредничеству сына Ростислава). И не использовать их на родине художника, отправив в запасы, было бы несправедливо перед памятью мастера. 8 мая 1972 года в Ленинградском БДТ режиссер Г.А. Товстоногов осуществил историческую постановку «Ревизора» в декорациях и костюмах по эскизам Добужинского. Коллекционер и знаменитый искусствовед И.С. Зильберштейн так отзывался об этом удивительном спектакле: «Они [костюмы] не только обрели жизнь на советской сцене, но и полностью легли в замысел спектакля и воспринимаются органически в жизни всего сценического ансамбля. Более того, эскизы костюмов подсказывают актерам психологический рисунок роли. Костюмы «играют» наряду с актерами, диктуют им пластику роли и в немалой степени помогают созданию образа» [«Ревизора» оформляет Добужинский..., см. 5, с. 226]. Это был акт почти реального присутствия Добужинского в столь любимом им Петербурге. Он никогда не забывал любимый город и воспел его сполна как в годы проживания в нем, так и во времена вынужденной разлуки с ним.

Париж, несмотря на все его красоты и художественные сокровища города-музея, со временем стал предоставлять Добужинскому все меньше поводов для восторгов. Зато многочисленные встречи с приезжавшими в Париж деятелями советского искусства были для Добужинского духовной «отдушиной», предоставляли возможность быть в курсе художественных событий на родине, давали толчок к творчеству во славу русского искусства. Не было ни одного сколько-нибудь значительного культурного события, посвященного России, в котором бы не участвовал Добужинский, находясь во Франции. Выбрав своим творческим девизом «радость украшения жизни», Добужинский изо всех сил старался следовать этому девизу на протяжении всей своей полнокровной разносторонней деятельности. Он был пропагандистом русского искусства во Франции, знакомил французов с творчеством своих современников, участвовал в юбилейных пушкинских торжествах как лектор и как график, оформлял фильмы, иллюстрировал книги и всегда радовался успехам своих коллег по цеху. Он, несомненно, сознавал тот факт, что некоторые из них превосходили его по мастерству или оказались более удачливыми, вписавшись, в частности, во французские императивы духовного, ментального и материального порядка. Особенно дружески Добужинский отзывался о тех художниках, с которыми непосредственно работал сам и чей творческий стиль был близок ему по мироощущению. Вскользь упомянув о М. Шагал («Шагал «прошел» Париж, т.е. достиг признания»), Добужинский адресует особые слова симпатии по отношению к Л. Баксту. При этом Добужинский без обиняков свидетельствует реальный факт: чтобы быть признанным, надо пройти «горнило» Парижа, а чтобы быть признанным в Париже, надо обладать самобытным талантом, экспрессивной новизной, внутренней напряженностью, драматическим подтекстом композиций. Всеми этими качествами, по мнению Добужинского, обладал Бакст, и Франция пала к его ногам. «Его «Шехерезада» (декорации к балету Русского сезона 1910 г.) свела с ума Париж, и с этого начинается европейская, а затем и мировая слава Бакста. Его признал и «короновал» сам изысканный и капризный Париж... Бакст оставался одним из несменяемых законодателей «вкуса». Париж уже забыл, что Бакст иностранец, что он «корнями» своими в Петербурге, что он художник «Мира искусства». Леон Бакст – стало звучать как наиболее парижское из парижских имен» [3, с. 291]. Такие слова мог написать лишь абсолютно независимый человек, друг и коллега, испытывающий гордость за другого, за прославившего Россию. Сам же Добужинский не без гордости признавался в том, что покинутая им Родина не отринула его, что связан он с ней незримыми нитями творческого плана. «Меня очень трогает, что меня не забывают как художника там, где прошла вся моя деятельность, для Парижа же она прошла даром» (письмо Нотгафту от 10 августа 1929). Несомненно, Добужинский сознавал, что во Франции он не реализовал (в большинстве случаев, по объективным причинам) все свои творческие потенции. Он тяготился долгими годами одиночества, без семьи, которая могла бы быть рядом, остро переживал разобщенность русских артистов во Франции. Но более всего Добужинского угнетали бытовая неустроенность, стесненное (если не сказать – бедное) материальное положение, постоянное ожидание заказов, которых было до обидного мало, – ведь Добужинский как свободный художник жил от гонорара к гонорару, от проданных картин, от выручки за изданные книги. Между тем, письма из Парижа и воспоминания художника густо усыпаны пессимистическими признаниями: «Я, всю жизнь работавший для книги, – ни одного заказа здесь не имею»; «с французскими издательствами – никаких контрактов»; «никаких заказов я здесь не имею»; «не шиша не продал, кроме одной литографии»; «мои дела не блестящи»; «Дела мои, вообще, неважные, на выставках продал мало»; «Выставка «Мира искусства» оказалась неудачной, ибо был полный материальный провал» и т.п. И все это – при неудержимом желании работать, творить, самосовершенствоваться. Добужинскому достало терпения перебороть все жизненные и творческие неурядицы, не лишиться семьи, не впасть в отчаяние от бедности. Безденежье же доходило порой до последней черты. Даже к концу жизни его материальное положение существенно не улучшилось. Добужинский не смог купить билет на спектакль Большого театра «Лебединое озеро» (июль 1956) – «слишком не по карману», а попросить контрамарку было не в его правилах воспитания.

По существу, Добужинский вел за границей жизнь одинокого человека, близких друзей у него не было, а встречи со знаменитыми соотечественниками (Коровин, Сомов, Рахманинов) оставались без последствий. Но все же где бы ни оказывался Добужинский за рубежом, его отличала самая сильная черта его натуры – «русскость». Прекрасно осознавал эту черту отца старший сын Ростислав: «Несмотря на 32 года художественной деятельности – какой деятельности! – на Западе (большую часть его творческого пути) он все же остался русским художником и русским человеком. Вся основа, весь фундамент его культуры и его личности были русские. Он это сознавал и ценил это в себе» [2, с. 344].

Что же касается Франции, Добужинский любил ее, несмотря ни на какие преходящие трудности и огорчения. Трудностей в профессиональном плане было бы намного меньше, если бы Добужинский понял законы рынка и движущие силы художественного творчества. Когда в свой первый приезд в Париж ему несказанно повезло столкнуться с Полем Дюран-Руэлем, Добужинский и понятия не имел, что такие типы как Дюран-Руэль и есть те люди «искусства», от которых зависит успех или фиаско того или иного художника. Работая в одиночку, Добужинский многое потерял как в плане творчества, так и в плане материального благополучия. «Окончательно удостоверился, что сейчас картина может питать художника в Париже лишь через посредство *marchand'a* (торговца, искателя заказов, посредника, сбытчика – И.М.) [1, с. 211]. Тот же Дюран-Руэль, свое временно нащупав золотую жилу в творчестве импрессионистов, покупал у них полотна «еще горячие как блины» за бесценок, затем организовывал небольшие аукционы, а закончил тем, что возил в Нью-Йорк и Лондон, потрясающие воображение выставки по 300 работ каждая с роскошными каталогами и организацией торгов. Дюран-Руэль нажил на продаже картин многомиллионное состояние, одновременно поспособствовав тому, что шедевры импрессионистов рассеяны по всему свету.

Парижское творческое наследие Добужинского после его смерти оставалось неприкосновенным благодаря стараниям сына Ростислава. Добужинский не торопился избавиться от своих многочисленных творений – сотни первоклассных работ десятилетиями хранились в его ателье. Ростислав сберег их в полной неприкосновенности, он не расставался ни с одной работой отца до своей кончины в 2000 году, на 98-м году жизни. С этого времени судьба бесценного наследия Добужинского плачевна. Юридические наследники рода Добужинских предложили продать целиком всю коллекцию российским музеям. Однако, ни у одного из них не нашлось 200 тысяч евро, чтобы приобрести поистине бесценные творения. Тогда в Театре Елисейских полей в два приема были организованы торги, покупателями на которых были сплошь русские частные коллекционеры. По сравнению с первоначальной ценой некоторые произведения ушли с торгов на два порядка выше [6]. Ответ на вопрос: кому достались творения Добужинского, очевиден – они ушли в частные коллекции богатых россиян. О такой ли судьбе своего наследия мечтал М.В. Добужинский?

...В тридцати километрах от Парижа уютно расположился городок Сент-Женевьев-де-Буа. Волею судеб здесь с середины XIX века образовалась своеобразная «русская колония». Еще со времен Крымской войны здесь существует «Русский Дом» – своего рода санаторий для ветеранов, инвалидов, вдов. На самом краю города раскинулось русское кладбище. Ровные аллеи, прямые дорожки, могилы, обрамленные бордюрами. Везде кустарники, цветы, редкие деревья. Все пространство кладбища тщательно и с любовью ухожено. На центральных аллеях гидранты, рабочие с помощью шлангов поливают цветники, смывают мусор с аллей.

Почти в самой середине кладбища возвышается мраморный крест серого цвета с рифленой поверхностью. Внизу – керамическая овальная эпитафия «под гжель». Надпись: «Семья Добужинских» на русском и французском языках. На четырех частях эпитафии начертаны четыре имени и даты:

[1]	[3]	
1875 – 1957	1903 – 2000	
[2]	[4]	
урожденная Волькенштейн	урожденная Коптяева	
1874 – 1965	1898 – 1966	

На мраморном памятнике сияет золотом православный крест.

#### Примечания

1. Добужинский М.В. Письма / сост. Г.И. Чугунов. – СПб., 2001. Цитируемые в статье письма с указанием даты написания и адресата даны по этому изданию.
2. Воспоминания о Добужинском / сост., предисл. и примеч. Г.И. Чугунова. – СПб. : Гуманитарное изд-во «Академический проект», 1997.
3. Добужинский М.В. Воспоминания / вступ. ст. и примеч. Г.И. Чугунова. – М. : Наука, 1987.
4. Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр / Авт. текста и сост. А.П. Гусарова. – М. : Изобразительное искусство, 1982.
5. Зильберштейн, И.С. Парижские находки. Эпоха Пушкина / И.С. Зильберштейн. – М. : Изобразительное искусство, 1993.
6. Аркадий Ваксберг. Домашние радости. Русское искусство за рубежом уходит в частные коллекции богатых россиян / Аркадий Ваксберг // Культура. – 2006. – № 5. – С. 15.

**М.Ю. Кустов,**

*кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный артист РФ*

### МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ И МУЗЫКА

В «Воспоминаниях», а также в письмах Добужинский посвятил немало страниц своим музыкальным ощущениям и впечатлениям. Это словно «музыкальные островки» жизни замечательного живописца. Они разбросаны в разных местах текста и потому мало заметны. Но если эти отрывки собрать воедино, в один цельный

фрагмент, то создается весьма впечатляющая картина музыкальных интересов самого как автора, так и его близких.

Вот как Добужинский описывает музыкальную атмосферу в их семье.

*От моей матери (Добужинская-Софийская Елизавета Тимофеевна – оперная и камерная певица, работала в основном в провинциальных труппах, главным образом в труппе П.М. Медведева) я унаследовал мою музыкальность, которая, когда мне было года три, даже удивляла окружающих. В четырехлетнем возрасте я распевал все ее арии – и Зибеля, и Вани, и Ратмира, и двух княгинь – из "Рогнеды" и из "Русалки". Но позже, в моем петербургском детстве, она оставалась как бы под спудом, все же заглохнуть не могла, так как, благодаря двум моим дядям, маминим братьям, игравшим на рояле, я постоянно слышал дома музыку. По возвращении из театра на другой день, а иногда и сразу дядя Гога садился за рояль, и тогда до меня из третьей комнаты, нашего зала, доносились прелестные мелодии "Периколы", "Корневильских колоколов" или "Прекрасной Елены" – музыкальная память у дяди Гоги была замечательная, и многие из этих мотивов так уютно связаны у меня с моим детством! Другой брат моей матери, дядя Федя Софийский, музыкальности был, по-видимому, исключительной. Приходя к нам, он всегда садился за рояль и долго играл или что-нибудь на память или импровизировал. Мой отец вспоминал, что всегда это было что-то "божественное" или "церковное" (моя мама мне впоследствии объяснила, что он обожал Баха...). У него самого, по бедности, инструмента, конечно, не было, но он брал из библиотеки ноты для прочтения и, по словам папы, читая, восхищался тем или иным местом; помню, как меня удивило, когда я узнал, что ноты можно читать, как книгу. Отец сам не играл, и впоследствии он мне говорил, что музыка на него действовала настолько сильно, что он ее даже боялся, – я раз видел, как он утирал слезы в театре. У него был прекрасный слух, он часто напевал своим красивым баритоном, когда бывал в хорошем настроении, и, приезжая в Новгород, подпевал на клиросе нашей церкви. Остались у меня в памяти и его аккорды из шубертовской серенады, которые он брал на рояле. Я его не спрашивал, но мне думается, что, быть может, когда-то он аккомпанировал моей маме, певшей эту чудную песню.*

Очень выразительно и с пониманием театральной специфики описывает Добужинский посещение оперных спектаклей в Киеве и Петербурге.

*Для меня было событием посещение киевской оперы (в 3-м классе, 1887 год, Мстиславу 12 лет) – я впервые сознательно смотрел и слушал. Я видел "Кармен", "Демона" и оперетту "Хаджи Мурат". Большие всего меня упоила "Кармен", и все эти чудесные мотивы с тех пор врезались навсегда в мою память. Мы бывали в ложе вместе с отцом, и я помню, как он с грустью качал головой, слушая мамино пенье. По всем отзывам, у нее было когда-то совершенно замечательное контральто... Теперь она пела уже небольшие партии – одну из цыганок в "Кармен" и ангела в "Демоне". Эскамилио и Демона пел тогда совсем еще юный Тартаков. Впервые в Киеве меня охватила поэзия театра и совершенно опьянила музыка.*

*В Мариинском театре на "Лоэнгрине" (1888 год, 4-й класс гимназии) в ложе с дядей и тетей, опять, как и в Киеве, я был в упоении от оперы. Надолго осталась в памяти музыка и образ такой прелестной тогда Мравиной – Эльзы. Я купил ее фотографическую карточку и долго хранил и любовался ее кротким взором. В августе 1987 (когда вернулся в Вильно из зарубежной поездки в Германию) в летнем театре Шумана, в Ботаническом саду, заканчивала гастроли русская опера с хорошими артистами, с большим репертуаром, и я, наконец, дорвался до театра и не пропускал ни одного спектакля. В Петербурге в опере я бывал редко, получить дешевый билет в Мариинский театр было трудно (раз я дежурил всю ночь, промерз и закалялся), но бывал, как уже упоминал, больше на концертах. Теперь я упивался оперной музыкой. Вспомнилась "Кармен", которая так меня сладко очаровала в Киеве, когда мне было 12 лет, а тут впервые увидел "Фауста" и "Травиату", "Гугенотов" и "Пророка" и совершенно был упоен "Пиковой дамой", которую я услышал в первый раз. У меня был приятель-студент, который был вхож за кулисы, и он меня познакомил со всеми (артистами). В труппе были известные певцы Максаков и Давыдов, последний вскоре был приглашен в Мариинский театр, а также меццо-сопрано московского Большого театра Е.Г. Азорская. Она была очень знаменита, и мне было лестно показываться с ней на улицах и концертах.*

Музыкальность юного Мстислава проявлялась в остром восприятии звука как такового и вне театра. Вот как описывает он эти свои ощущения: *В лагере (под Вильно, куда отец был переведен зимой 1888–89) мы жили с отцом в его большом бараке вроде дачи. С раннего утра до меня доносились разнообразные музыкальные звуки, меня будившие: где-то за конюшнями трубачи разучивали разные (очень мелодичные) артиллерийские сигналы – я знал их все наизусть еще со времени Кишинева, – а в сосновой роще настраивал инструменты духовой оркестр. Я любил прислушиваться к этому странному и почему-то очаровательному хаосу звуков...*

Профессиональное музыкальное образование Добужинского было бессистемно и хаотично в связи с постоянными переездами его отца, кадрового военного офицера.

*Вероятно, по заочному совету мамы, когда мне было лет восемь (1883), мне стала давать уроки на рояле одна бывшая ее подруга по Смольному институту, но я особых способностей не проявил. Уроки продолжались две зимы, но дали мне довольно мало. Я, впрочем, мог уже играть в четыре руки очень милые пьески (школа Кюхляу), но дальше дело не пошло. С отъездом же из Петербурга уроки прекратились из-за гимназии. Возобновились мои занятия музыкой, когда я был в пятом классе (1890, Мстиславу 15 лет). Отец подарил мне виолончель, и я брал уроки довольно долго. Тогда я начал учиться на виолончели у бригадного капельмейстера, виолончелиста. Отец купил мне по случаю хороший немецкий инструмент.*

Учиться второй год в том же классе свободного времени. Тогда (6-м классе, дому у маленького Юльки Залкинда, с квартире его брата, милейшего доктора, Сигизмундовича. Там иногда мы пианист, брат его играл на альте, я при-Берман (Медведев) скрипку, и мы удовольствия нетрудные квартеты или

Судя по той информации, которая профессиональный уровень невысок, слишком поздно он приступил к струменту (обычно к 15 годам уже облик музыканта). К сожалению, он не притом, что вокальные и оперные скрупулезно. Свое музицирование на виолончели он продолжает и в последующие годы, о чем свидетельствует его письмо отцу из Семеновки, куда он, видимо, приезжал с виолончелью.

В.П. Добужинскому, 29 июня 1896 Семеновка (Мстиславу 21 год): <...> Положительно не понимаю, почему ты не получил моего письма, которое я написал около 14-го июня. Послал я его в Ораны (Местечко в Литве, где в это время служил В.П. Добужинский.) <...> Все ждал от тебя повестки или на денежное письмо с проганами на Нижний <Новгород>, или на посылку с струнами и смычком, которые я просил тебя прислать мне. Струны эти "1а" и "re", самая тонкая для виолончели и следующая за ней потолще. Хотел бы также иметь другой смычок, а то мой совсем стал плох, разорись уже, сделай милость. Вообще, если будет все такая плохая погода стоять, то в музыке только и спасение, а играть без струн я не могу, не Паганини. Даже рисовать теперь нельзя, темень ужасная.

Много музыкальных впечатлений, отмеченных в «Воспоминаниях», связано у Добужинского с периодами пребывания в Семеновке.

Наступившее лето 1893 года было одним из самых замечательных в моей жизни: я первый раз поехал к моей матери в деревню, в Тамбовскую губернию, и погрузился совсем в иной мир. С первого моего приезда к матери она стала меня образовывать по части музыки. У нее было большое количество нот. Благодаря ей, я, между прочим, как следует познакомился с Шопеном. Она играла очень много и из Шумана, Мендельсона и Листа. Больше всего моя мама любила Бетховена и Баха, последнего я мог слушать до бесконечности. Играли они с И[ваном] В[асильевичем] также Моцарта и Гайдна. ... У окон стоял длинный старинный рояль палисандрового дерева с тюпитром для нот в виде лука со стрелами и зеленые кадки с высокими фикусами. Иногда, когда кругом все спало, пели лишь соловьи, я, гуляя под звездами, слушал музыку, что доносилась из освещенного маминого дома. Но обыкновенно я сидел возле фортепьяно и переворачивал нотные страницы. Эти вечера были незабвенны! К Чайковскому – мне это было странно и огорчительно – у нее была какая-то неприязнь, она находила, что его музыка чрезмерно слезлива и утрированно сентиментальна, чего она вообще не терпела. И это ее мнение неожиданно для меня повторилось в позднейшей критике многих французов. И все-таки она играла – и с большим увлечением – много произведений Чайковского и раз призналась: "Не хочу любить Петра Ильича, а вот действует он на меня необыкновенно. Впрочем, это нервы". Она обожала Глинку и считала, что более гениальной оперы, чем "Руслан", нет (впервые именно от нее я слышал, что "из "Руслана" можно сделать несколько опер, так она богата"). Ее любимой оперой были "Гугеноты", как одна из самых певучих. Мама мне пела не очень охотно – голос ее уже далеко не звучал, как раньше, но меня до слез трогали ее глубокие грудные ноты. Она поступила в Петербургскую консерваторию, когда была уже замужем за моим отцом, и окончила ее по классу знаменитой тогда Ниссен-Саломан. У нее было контральто. Первое ее выступление состоялось на летнем концерте в Павловске под фамилией Борецкой, под которой она и пела затем в провинции, начав в опере Медведева в Нижнем [Новгороде] и Казани, куда меня к ней привозили маленьким. Понемногу – каждое лето все новое – я услышал в ее исполнении и романсы Шуберта (сладко вспоминалась его "Серенада", которую напевал мой отец в моем детстве), старого "Соловья" Алябьева и романсы Глинки, Даргомыжского (особенно любимые мамой) и навеки мне запомнившийся дивный романс Бородина на пушкинское "Для берегов отчизны дальней".

И[ван] В[асильевич] пел охотнее, мама аккомпанировала. Его замечательный бас был еще полон силы, дикция и фразировка были замечательны. Репертуар у него был весьма обширный. Он пел из опер арии Мефистофеля и Фарлафа, романсы Балакирева, "Блоху" Мусоргского и "Во Францию два гренадера" Шумана (впоследствии я сравнивал с Шаляпиным и – могу утверждать – во фразировке он ему не уступал) и многое другое. Особенно меня потрясал в его исполнении "Ночной смотр" Глинки. Тогда, в мое первое лето, (1893, Мстиславу 18 лет) в доме гостил брат И[вана] В[асильевича], худой, высокий, с козлиной бородкой, доктор Павел Васильевич, приезжавший из Харькова. У него был приятный тенорок, и они пели дуэты. Особенно мне нравился длинный и "вампукистый" (слова этого тогда, впрочем, еще не было) диалог их из "Пуритан" Беллини. Я пародировал их дуэт, рисовал на них карикатуры и очень смешил этим маму.



М. Добужинский  
«Виолончелист»

было нетрудно, и у меня было много (1892) завелся обычай собираться на которым я особенно сдружился, в рыжебородого Вильгельма музицировали. Доктор был хороший носил свою виолончель, а Сережа исполняли для собственного трио.

имеется в «Воспоминаниях», Добужинского-виолончелиста был занятиям на этом непростом информируется профессиональный указывает виолончельный репертуар произведения обозначены им очень

Музыкальные интересы Добужинского не ограничивались только оперной и вокальной музыкой. Он с интересом и глубоким пониманием слушал и воспринимал инструментальную и симфоническую музыку. Так, будучи студентом, он с удовольствием посещает симфонические концерты.

*Весна с запахом тополей проникала в мою студенческую комнату, стояли белые ночи, которые я так любил, а между экзаменами два раза ездил в Павловск на музыку; там, в парке, на вокзале, давались традиционные симфонические концерты, в то время под управлением Главача.. Парк был в белую ночь полон поэзии, и "Valse Fantasia" Глинки связался навсегда для меня с этим чудным Павловским парком. Тогда же мы вместе с Лизой (будущей женой Добужинского) стали посещать утренние репетиции симфонического оркестра Консерватории. На этих утренних концертах особенно сосредоточенно слышалась музыка, и они вообще овеяны были каким-то очарованием. Мы слышали много Моцарта, бетховенского "Эгмонта", его 5-ю и 9-ю симфонии и впервые в жизни – 6-ю симфонию Чайковского. И далее: Мы с Лизой продолжали посещать утренние репетиции симфонических концертов и были на одном вечернем концерте в Таврическом дворце – тогда приезжал в Петербург дирижировать Никиш, – и помню, как великолепен был длинный Колонный зал, освещенный рядом сверкающих хрустальных люстр. Бывал и у нее – я иногда засиживался, часто слушая ее игру на рояле.*

*В Нью-Йорке я старался не пропускать концертов Рахманинова, на которых подлинно наслаждался и вместе с толпой эгоистически требовал бисов. Между тем, несмотря на всю поразительную силу и свежесть его дивной игры, нельзя было не заметить, каким невероятно усталым он был последние годы. После концертов бывали коротенькие свидания в тесной артистической комнате "Carnegie Hall", где, как бы опустошенный своей игрой, Рахманинов, надев белую перчатку, машинально пожимал руку своим бесконечным поклонникам.*

«Музыкальные» фрагменты мемуаров Добужинского раскрывают удивительный духовный мир этого прекрасного человека.

**Т.Г. Деревягина,**

*кандидат педагогических наук, председатель  
ТООО РСМ «Молодежные инициативы»*

## **ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХУДОЖНИКА М.В. ДОБУЖИНСКОГО: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ**

Культурно-благотворительный проект «Художник Мстислав Добужинский на базе Тамбовской областной общественной организации РСМ «Молодежные инициативы» работает уже пять лет. В его рамках велись исследования жизни и творчества художника, однако широкому кругу общественности они не представлялись. Нынешние чтения – знаменательное событие и новый качественный шаг в развитии проекта.

Хотелось бы обратить внимание исследователей творчества художника на некоторые источники, которые были выявлены и, что нам удалось узнать.

Выделим три блока:

1. Архивное наследие М. Добужинского.
2. Коллекции.
3. Жизнь и творчество Добужинского в сети Интернет.

На наш взгляд, эта информация может стать отправной точкой для тех, кто изучает или планирует изучать творческое наследие художника.

### **1. Архивное наследие художника**

Относительно документов дореволюционного периода жизни художника и периода с 1925 по 1939 год, когда Мстислав Валерьянович проживал в Литве, то их судьба такова... . Вторая мировая война, начавшаяся в 1939 году, застаёт Добужинского в Европе; ему не удается вернуться в Литву и весь его архив попадает в Каунасский институт прикладного и декоративного искусства. В 1948 году из института в библиотеку (до 1963 национальная библиотека Литвы работала в Каунасе и называлась «Центральная государственная библиотека») был передан деревянный ящик, крепко перевязанный веревками плетеный сундучок, саквояж и два свертка. Так, передача архива была зафиксирована в акте приема документов. Фонд был описан только в 1974–1975 годы (Степонайтене).

На сегодняшний день фонд насчитывает свыше шести тысяч единиц хранения. В него входят биографические материалы, рукописи статей, стихов и другие произведения, корреспонденция, рукописи членов семьи и родственников, бытовые документы, иконография. Особо следует отметить дневники и дневниковые записи М. Добужинского.

Основная часть архива – это творческое наследие. Самые ранние рисунки – в двух тетрадах для зарисовок. Всего в фонде хранится более тридцати альбомов с рисунками и более девятисот отдельных рисунков и эскизов – пейзажи, натюрморты, портреты, выполненные в различной технике на бумаге; некоторые имеют названия. Среди рисунков пейзажи городов Риги, Тарту, Петербурга, Лондона, юмористические рисунки, цикл «Война 1914–1915 гг.» (Степонайтене). В Литовской национальной библиотеке хранятся и десять рисунков, связанных с тамбовской Семеновкой. Накануне юбилейных чтений, посвященных 130-летию со дня рождения М.В. Добужинского, литовские коллеги (директор фонда имени Елены Чудаковой Инесса Маковская и учитель Вильнюсской школы имени М.В. Добужинского Марина Соловьева) передали участникам проекта электронные вариан-

ты этих работ. И в день проведения чтений – 23 ноября 2005 года – они были выставлены в зале Тамбовского областного краеведческого музея.

Необходимо отметить и стихи М. Добужинского, написанные в 1903 – 1934 годах; лекции, которые читались в художественных школах в 1908 – 1928 годах; статьи о культуре и театре, охране памятников истории и культуры; написанные по-русски оригиналы статей, публиковавшихся в литовской печати, и т.д.

Значительную часть архива составляет эпистолярное наследие М. Добужинского. Будучи человеком скрупулезным и педантичным, М. Добужинский сохранял не только адресованные ему письма, но и черновики своих писем. Список его корреспондентов впечатляет – более трехсот фамилий. Наиболее интенсивную переписку художник вел с женой Елизаветой, сыновьями Всеволодом и Ростиславом. Среди других корреспондентов – художник и критик Александр Бенуа, актер и режиссер Михаил Чехов и многие другие.

Отдельно следует сказать о многочисленном иконографическом материале семьи Добужинских – это фотопортреты М. Добужинского, его детские фотографии, фотографии из поездок по Европе, снимки друзей и знакомых.

В 1998 году с сыном художника Ростиславом Мстиславовичем Добужинским был подписан договор о передаче Литовской национальной библиотеке оставшейся части архива. В том же году библиотека получила две посылки – корреспонденцию и дневники художника, также были переданы документы, связанные с посмертными выставками работ М. Добужинского. При посредничестве Посольства Литовской Республики во Франции библиотеке были переданы и документы художника "нелитовского" периода. Библиотека подписала договор с семьей художника о хранении документов с правом пользования ими. Согласно этому договору были установлены даты – 2007, 2022, 2057 года, до которых отдельные части архива (в зависимости от характера документов) остаются закрытыми (Степонайтене).

Что касается зарубежного периода жизни художника, то часть документов, относящихся к жизни М. Добужинского в США, семья еще в 1957 году передала библиотеке Колумбийского университета (Нью-Йорк). Часть архива хранилась в семье младшего сына – Всеволода Мстиславовича, но, к сожалению, после его смерти в 1998 году все имущество дома было «пущено с молотка», а сам архив большей частью распродан. Такова печальная участь американской части архива М.В. Добужинского [1, с. 39].

## 2. О коллекциях

Хотелось бы остановиться на двух коллекциях.

*Первая – это работы Добужинского из фондов Новгородского государственного музея-заповедника.* Она небольшая – всего четыре работы: «Извозчик», «Веранда», «Пейзаж» и известная нам «Семеновка. 1904 г.». Мы благодарны коллегам из Новгорода, что они нам предоставили право первой публикации этой работы. «Пейзаж» поступил в коллекцию музея в 1925 году из Ленинградского отделения Государственного музейного фонда, «Семеновка» – в 1926 году из Государственного Русского музея, «Извозчик» и «Веранда» получены в 1976 году от дирекции Дворцов-музеев г. Петродворца в обмен на предметы Новгородского музея.

В 1999 году в дар от сына художника Ростислава Мстиславовича в Новгородский музей поступила обширная коллекция ксерокопированных художественных работ М.В. и Р.М. Добужинских, а также документальных материалов, включающая в себя более 300 предметов. Эта коллекция представляет значительный научный интерес, как дополнительный материал для исследователей, и являет многогранную деятельность мастера: пейзажиста, портретиста, художника театра, иллюстратора. Особый интерес вызывают ксерокопии произведений художника, относящихся к зарубежному периоду его творчества. В 2003 году часть этой коллекции экспонировалась в Тамбове. Это сорок работ по теме «М. Добужинский – художник театра» [1, с. 27–29].

*Вторая – коллекция Михаила Ковнера (США).* В его собрании около 1500 рисунков, 300 писем, 1000 страниц рукописей и т.д. Она охватывает практически всю жизнь и все сферы деятельности М.В. Добужинского. Самый ранний рисунок датируется 1878 годом (его первый рисунок), а самый поздний – 1957 годом. Это многочисленные эскизы костюмов и декораций к театральным и балетным постановкам, к операм и кинофильмам в России, Литве, Англии, Канаде, США и других странах. Это пейзажи, в том числе и городские, портреты (в частности, около 20 портретов актеров театра Михаила Чехова, благодаря сотрудничеству и дружбе с которым Добужинский оказался вначале в Англии, а позже вместе с театром переехал в Америку), интерьеры, обнаженные натуры, разработки шрифтов и букв, литографии, книжные иллюстрации и т.д. В конце своего жизненного пути Добужинский рисовал странные фантастические пейзажи и сделал серию весьма необычных работ под общим названием "Терра Инкогнита" – это карты вымышленных земель [2].

Письма делятся на две группы: одна – 1910-е годы, вторая – 1946–1957 годы.

В коллекции Михаила два альбома рисунков. Мы предполагаем, что в них находятся и те рисунки, которые художник сделал в Семеновке. На обложке первого альбома написано: "Рисование Славушки с 3-х летнего возраста до окончания гимназии. 20 л[ет]". Рисунки сделаны карандашами, тушью и акварельными красками. Многие снабжены комментариями В.П. Добужинского. Интересно, что сам М.В. Добужинский впоследствии очень внимательно просмотрел этот альбом, так как на полях многих страниц он сделал пометки и пояснения. Многие рисунки подписаны уже взрослым почерком (видимо те, которые художник считал ключевыми в развитии своего таланта).

Второй альбом является продолжением первого, и это, в основном, – портреты. Он охватывает два года – 1896 и 1897 – и содержит около 15 рисунков. Впоследствии Ковнеру удалось собрать еще около 30 рисунков, относящихся к периоду с 1897 по 1900 год. Это несколько автопортретов, портрет В.П. Добужинского, петербургский пейзаж.

То, что касается «тамбовского следа» в коллекции Михаила, то ему удалось найти два портрета Елизаветы Тимофеевны (матери художника) 1910 года. Оба – более наброски, нежели чем законченные рисунки. Один из них портрет мамы и дочери Веры. Два портрета Нины и портрет Вани – сестры и брата художника. Натюрморт «У мамы» 1899 года. Портрет Николая Николаевича Виноградова (рисунок датируется 1897 – 1899) [Деревягина Т.Г.].

### 3. Добужинский в сети Интернет

Обратим внимание на два сайта. Первый – это *сайт проекта «Балтийский архив»*, на нем размещена страница, посвященная М.В. Добужинскому. Она открывается автопортретом художника «У полки» и биографической справкой. Здесь мы можем найти публикацию стихов Мстислава Валерьяновича, его статьи о культуре, опубликованные в периодике, письма Добужинского Нине Берберовой, Ивану Бунину, Владиславу Ходосевичу, а также их ответы художнику. Здесь же вывешены несколько статей о Добужинском, в частности, Эриха Голлербаха «М.В. Добужинский (К 25-летию художественной деятельности)». Главы из «Воспоминаний» Добужинского, а также ссылки на другие сайты, где есть информация о художнике [3].

Второй – это сайт «Русского культурного центра» в Литве. Здесь информация о Добужинском представлена на двух страницах: «Добужинский и Литва» и «Русские художники Литвы XIX–XX вв.». Это сайт общественной организации, созданной в 1988 году, основные цели которой: содействие развитию и популяризации русской культуры и сохранение поликультурного своеобразия Литвы и русского национального самосознания жителей Литвы русского происхождения. На этом сайте, кроме биографических данных, мы можем увидеть работы художника [4, 5].

В заключение следует отметить, что изучение творчества М. Добужинского только начинается и каждый, кому дорого наследие художника, может внести свой вклад.

#### Примечания

1. Деревягина, Т.Г. Культурно-благотворительный проект «Художник Мстислав Добужинский»: день за днем / Т.Г. Деревягина. – Тамбов, 2005.
2. Ковнер, М. Моя коллекция / М. Ковнер // Нева. – 2000. – № 12.
3. [http://www.russianresources.lt/archive/Dobuj/Dobuj\\_0.html](http://www.russianresources.lt/archive/Dobuj/Dobuj_0.html) 21.11.05.
4. <http://www.rkc.lt/Dobuz/dobuzhmain.html> 21.11.05.
5. <http://www.russianresources.lt/archive/21.11.05.СтепонайтенеЙолита.АрхивноенаследиеМстиславаДобужинского> в фондах Литовской национальной библиотеки.

**О.И. Барыкина,**

*ведущий библиотекарь ТООУНБ им. А.С. Пушкина*

### КНИГИ О ДОБУЖИНСКОМ В ФОНДАХ ТАМБОВСКОЙ ОБЛАСТНОЙ УНИВЕРСАЛЬНОЙ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ им. А.С. ПУШКИНА

Выдающийся деятель русской культуры XX века Мстислав Валерианович Добужинский (1875 – 1957) – один из активнейших членов художественного объединения «Мир искусства», график, замечательный книжный и театральный художник, профессор Академии Художеств (1927), автор известных воспоминаний – важного памятника истории культуры Серебряного века. Его творчество известно во многих странах мира, его работы хранятся в музеях России, в галереях Англии, Франции, Германии, Италии, Чехии, США и других государств.

Добужинский оставил богатое художественное и литературное наследие. Еще в 1910-е годы он публиковал критические статьи о живописи и театре под псевдонимом Амадео. В фонде редкой книги ТООУНБ им. А.С. Пушкина хранится замечательное издание «Воспоминаний» великого художника, подготовленное Г.И. Чугуновым (1987), в которое вошли главы «Петербург моего детства», «Петербургский университет», «Годы учения за границей», «Служба в Министерстве», «Академия художеств», «О художественном театре» и другие. В фонде библиотеки имеются также письма Добужинского, изданные в 2001 году.

Детство Добужинского прошло в Петербурге. В своих воспоминаниях «Петербург моего детства», написанных в 1949 году, Добужинский рассказал о петербургской уличной жизни начала 1880-х годов с его навсегда ушедшими типажными талантливо запечатленными в его акварельной серии; с разнообразным транспортом – от «белобрысых веек» до придворных карет; с различными магазинами, с неистощимым гулом всевозможных звуков – от колокольчика на пролетающей мимо тройки до криков разносчиков.

Визуальные наблюдения пятилетнего мальчика, не претендующие на какие-либо обобщения, отобраны с такой тщательной продуманностью и композиционной стройностью, что у читателя складывается цельное представление о петербургских улицах XIX века, церквях, праздниках, весенней уборке города, балаганах, театральных представлениях, и, как итог – образ уличного Петербурга, необыкновенно живой и ясный в ощущении. Лишь иногда в повествования вплетаются представления Добужинского взрослого, но это сделано всегда уместно и тактично. Воспоминания «Петербург моего детства» напечатаны в книге «Панорама Искусств 5» в 1982 году. Предисловия и примечания Г.И. Чугунова. Текст снабжен фотографиями Петербурга конца XIX века. Воспоминания напечатаны по машинописной копии с правкой самого М.В. Добужинского, хранящейся в собрании Г.И. Чугунова.

Мстислав Валерианович Добужинский своими родственными корнями связан также и с нашим тамбовским краем.

В статье Олега Алексеевича Казьмина «Художник Добужинский, его связи с Тамбовщиной» [1] подробно рассказывается о родственных узах художника. «Близ Инжавино в деревне Семеновка с 1884 по 1919 год жила в имении второго мужа его мать Елизавета Тимофеевна Михина (1848 – 1919 гг., урожденная Софийская, сценический псевдоним Борецкая) оперная певица... С 1893 года Добужинский в течение шести лет гостил у матери в Семёновке».

В сборнике Мстислав Добужинский: «Тамбовские впечатления» [2] напечатаны воспоминания Добужинского «Деревня», которые он посвятил памяти своей матери.

В этом сборнике представлены работы тамбовских художников Н.Н. Воронкова и Н.А. Насонова, объединенные общей серией «Здесь жил М.В. Добужинский».

Воспоминания о Семёновке мы находим также в публикации А.М. Морова [3].

«Добужинский вспоминает...»

Инжавино оказалось находкой для Добужинского, он многое там зарисовал: розовый домик булочника с заржавевшим кренделем над дверью, каменные неуклюжие облупившиеся аркады торговых рядов.

Облик самой Семёновки «жалкий и нищий» поражал его до крайности, и по приезде он «не почувствовал остроту его» пока не понял, что «и в подобной бедности... можно найти настоящий «жемчуг». И тогда, он «начал осознавать, что для художника нет «красивого» и «некрасивого». Публикация Морова интересна еще и тем, что в ней помещены подписи и монограммы Добужинского разных лет.

В первом издании книги «С четырех сторон Россия» помещена статья «Там, где раскинулись ковры пашен» также посвящена селу Семёновка (Инжавинский район). В другом сборнике, изданном в Воронеже в 2000 году, «России Черноземный край» расположена цветная иллюстрация из серии «Провинция» и графический портрет Добужинского работы К.А. Сомова.

Неоднократно бывал М. Добужинский и в Тамбове. В. Михайлов в книге «Художники Тамбовского края» [4] пишет: «В Тамбов Добужинский приезжал несколько раз, начиная с 1890-х годов, он создал ряд пейзажей. Город его интересовал также в связи с задуманной работой по оформлению поэмы М.Ю. Лермонтова «Казначейша». В заставке к поэме художник с достоверностью воспроизвел открывающийся за окном уголок тамбовского городского ансамбля с расположенной на первом плане гостиницей «Московской» и немного в стороне от нее летней церковью Казанского монастыря постройки начала XIX века». Здание гостиницы не сохранилось. В настоящее время на ее месте расположен кинотеатр «Модерн».

В секторе редкой книги ТОУНБ им. А.С. Пушкина хранится факсимильное издание «Казначейши» М.Ю. Лермонтова с рисунками Добужинского.

В 1901 году Мстислав Добужинский путешествовал по Италии и Франции. Впоследствии он напишет свои воспоминания об Италии, которые и проиллюстрирует [5].

В 1897 – 1902 годах Добужинский рисовал для петербургских сатирических журналов «Шут» и «Стрекоза». В 1905 – 1908 годах публиковал политические карикатуры в журналах «Жупел», «Сатирикон», «Адская почта».

Он постоянный экспонент и член объединений «Мир искусства», «Союз русских художников» и «Новое общество художников». Сотрудничал с журналами: «Мир искусства», «Художественные сокровища России», «Золотое руно», «Аполлон»; с альманахами «Белые ночи», «Шиповник». В секторе редкой книги сохранились альманахи: «Шиповник» [Кн. 1. С-Петербург, 1907] с иллюстрациями Добужинского «Будни» и «Праздник» из серии «Городские сны». «Шиповник» – это частное издательство, основанное в 1906 году в Петербурге художником-карикатуристом З.И. Гржебиным (1877 – 1929) и С.Ю. Копельманом (1881 – 1944). Имеются в фонде также 11 номеров литературного альманаха «Аполлон», обложку для которого оформил Мстислав Добужинский.

Но наиболее весомыми были его работы в театре и в книжной графике. Первый свой спектакль Добужинский оформил для театра, возникшего под влиянием пассаизма (любви к прошлому) «Мира искусств» для Петербургского старинного театра. Декорации Добужинского к «Игре о Робене и Марион» Адама де ла Аля имели триумфальный успех (1907–1908). После, Московский художественный театр пригласил его на постановку пьесы И.С. Тургенева «Месяц в деревне» (1909). Его работа имела также большой успех и положило начало тесному сотрудничеству художника с прославленным театром.

Вершиной этого сотрудничества стали декорации к спектаклю «Николай Ставрогин» (1913) по роману Ф.М. Достоевского «Бесы». В № 10 сборника «Аполлон» помещен эскиз декорации к этой постановке.

Театр Добужинский не оставлял и в дальнейшем. В секторе редкой книги библиотеки имеется уникальное издание В.И. Немировича-Данченко «Горе от ума» в постановке Московского художественного театра [6]. Обложка, заглавная буква «Н», виньетка к статье В.И. Немировича-Данченко и эскиз декорации IV акта были выполнены М.В. Добужинским.

Добужинскому, как и другим видным деятелям русской культуры была, не безразлична судьба памятников искусства, оказавшихся на грани уничтожения в 1917 году. Из книги О.Н. Знаменского «Интеллигенция накануне Великого Октября» [7] мы узнаем о его участии в составе комиссии по охране дворцов и художественных коллекций наряду с такими деятелями культуры, как: А.М. Горький, А.Н. Бенуа, Ф.И. Шаляпин, Н.К. Рерих и другие.

После революции Добужинскому доводилось проектировать праздничное убранство улиц и шествий (украшение Адмиралтейства к первой годовщине Октябрьской революции, совместно с Ю. Анненковым оформ-

лять мистерию действия «Гимн Освобожденному труду»), состоять одним из хранителей Эрмитажа и даже читать популярные лекции по искусству.

В 1920-х годах наибольших успехов ему суждено было добиться в книжной графике. Чуткость к радикальным переменам в искусстве помогла ему отойти от канонов «мирискуснической книжной графики». Это было заметно уже в рисунках к «Свинопасу» Х.-К. Андерсена (1917), за которыми последовали рисунки к «Бедной Лизе» Карамзина (1922).

В фонде библиотеки хранится прекрасное факсимильное издание «Бедной Лизы» с рисунками Добужинского. Книгу отличают оригинальный дизайн футляра и раскладной обложки. Во вступительной статье Г. И. Чугунова – история создания этих иллюстраций. «... стремления объединить графику книги с текстом повести стилистически выразилось и в оформлении; наряду с обложкой, художник одел книгу в обертку, столь характерную для изданий XVIII века. На цветной обертке – наклейка с названием повести и легкой гирляндой» [8].

В конце 10 – 20-х годов XX века возник ряд издательств, во главе которых стояли друзья и почитатели Добужинского. Самое значительное среди них издательство «Аквилон» Ф.Ф. Нотгафта выпустило пять книг с иллюстрациями Добужинского, в том числе и «Бедную Лизу».

Другие иллюстрации Добужинского к повести «Белые ночи» Ф.М. Достоевского (1925) стали шедеврами русской книжной графики.

В книге «О природе книжной иллюстрации» [9] О.И. Подобедова сопоставляет рисунки Добужинского к «Белым ночам» и Шмаринова к другому произведению Достоевского «Преступление и наказание». «Добужинский – мастер книги – пишет она. – Он, пожалуй, больше чем кто-нибудь из «Мирискусников» мыслит книгу как единое целое, в котором взаимодействуют: слово во всех его художественных проявлениях, изображение в его пространстве и колористических возможностях и, наконец, средства полиграфического искусства, позволяющие воплотить и слово, и изображение в виде целостного художественного организма, в котором и шрифт, и формат, и одежда книги – все вместе призваны выразить общее содержание».

Фонд нашей библиотеки располагает изданием «Аквилона» повести «Белые ночи» Ф.М. Достоевского, с разрешения Петроградского отделения Государственного издательства. Факсимильное воспроизведение издания 1923 года [10].

Здоровое восприятие событий, разворачивавшихся в послереволюционной России, заставило Добужинского принять литовское гражданство и переехать в Ковно (Каунас). Жизнь в эмиграции была не столь благополучной, как он надеялся. Сопrotивление местных шовинистов лишило его возможности заниматься преподаванием, к чему он стремился, но к счастью, у художника сложились отличные отношения с руководством Литовского театра, в котором он оформлял спектакли по пьесам Н. Гоголя, В. Шекспира, балеты П. Чайковского, М. Мусоргского, А. Глазунова, Н. Черепнина, Р. Вагнера, В. Моцарта и др. В эмиграции Добужинский оформил иллюстрации к «Трем толстякам» Ю.К. Олеси (1928), исполненные по заказу из Москвы, а также к «Евгению Онегину» (1936) А.С. Пушкина [11].

В 1935 году М. Добужинский отправился в Англию вместе с труппой литовского театра. В 1939 году выехал в США для работы с актером и режиссером М.А. Чеховым над спектаклем «Бесы», но из-за начавшейся Второй мировой войны в Литву уже не вернулся.

В США Добужинский оформлял спектакли для «Metropolitan Opera» и различных театральных трупп. В 1947 году написал либретто и исполнил эскизы декораций к балету на музыку седьмой симфонии Д. Шостаковича. Продолжал заниматься живописью и графикой (создал воображаемые пейзажи блокадного Ленинграда в 1943 году, графические серии и циклы, в том числе иллюстрации и оформление нью-йоркских изданий сочинений Пушкина, Лермонтова и др. – в 1941–1951 гг.).

Интересно факсимильное издание дружеских шаржей «Азбука «Мира искусства» М. Добужинского. В 1942 году воспоминания, названные М. Добужинским «Круг «Мира искусства», были опубликованы в нью-йоркском новом журнале. Еще спустя более полувека фрагменты «Азбуки» впервые увидели свет в журнале «Наше наследие» [1997, № 41]. Данное издание, оригинал которого хранится в собрании дирижера Г.Н. Рождественского, публикуется полностью.

В качестве приложения к факсимильному изданию графической серии публикуются мемуары М.В. Добужинского «Круг «Мира искусства» содержащие словесные портреты художников этого объединения.

В очерке А.А. Рюмина «Пути и судьбы» «Азбуки» М.В. Добужинского публикуемая графическая серия рассматривается в общем контексте творчества художника. В частности, он пишет: «... неизданная «Азбука» делалась, скорее всего, не для «продажи», а была для Добужинского чем-то очень личным и дорогим. И теперь стало ясно, что, сделав эту «Азбуку» Мира искусства», Добужинский оставил нам своеобразный знак того, что было в его жизни самым важным».

Большая дружба связывала Добужинского с Б. Кустодиевым [12] и в прекрасном издании большого формата «Портреты деятелей русского искусства» [13] помещено несколько портретов Добужинского. Сын Кустодиева вспоминал: «Мстислава Добужинского я помню с самого раннего детства вплоть до его отъезда за границу. Я дружил с его детьми. С моим отцом он был на ты». Оба художника были творчески связаны. В мастерской Кустодиева на «любимой стенке» висел эскиз декорации Добужинского «Месяц в деревне». Добужинский очень дорожил своим портретом работы Кустодиева, уезжая за границу, он оставил его на хранение в Эрмитаже.

В книге С.К. Маковского «Силуэты русских художников» значительный раздел посвящен М.В. Добужинскому. Сын известного художника Константина Маковского Сергей Маковский ярко проявил себя как историк искусства, организатор многих выставок и один из ведущих художественных критиков. Он возглавлял знаменитый журнал «Аполлон». Его страницы художественной критики, вошедшие в издание «Силуэты русских ху-

дожников» [14], были хорошо известны любителям искусства. Оказавшись в эмиграции, Маковский еще более упрочил свой авторитет искусствоведа и критика.

Ценность представляют и красочные альбомы Добужинского: под редакцией А.П. Гусаровой, вышедшие: в 1982 году, в Москве в издательстве «Изобразительное искусство», в 2001 году – в издательстве «Белый город» и под редакцией Г.И. Чугунова Ленинградского издательства «Художник РСФСР» 1984 года. Материал в нем расположен в хронологическом порядке по главам: «Начало», «За границей», «Становление» и др. Всего семь глав.

В 1940-е годы Добужинский создал станковый вариант своего старого рисунка (первоначально он был выполнен в 1918 году, как издательская марка и плакат) – «Странствующий энтузиаст». Над пирамидами и пальмами, над утренней землей мчится силуэт, погруженного в книгу, чудака. За его спиной развевается плащ, фалды фрака летят, словно две молнии. На обороте рисунка художник написал: «Это я». Уподобление герою Гофмана оправдано: «Иронический маг и чародей», Добужинский большую часть жизни провел в путешествиях.

Его искусству, всегда идущему от природы, связанному с современностью в большей степени, нежели творчество других художников круга «Мира искусства», свойственны черты романтического сознания...

Как и все романтики, Добужинский мечтает о преобразовании жизни искусством, и он всецело устремлен в будущее.

#### Примечания

1. Культура русской провинции. Новые исследования : материалы научно-практической конференции. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2002. – С. 19.
2. Мстислав Добужинский, Тамбовские впечатления : сборник / авт.-сост. Н. Воронков, Т. Марчева, О. Казьмин, Л. Евтихиева. – Тамбов : Пролетарский светоч, 2001.
3. Морова, А.М. Добужинский вспоминает / А.М. Морова // Панорама искусств–78. – М., 1979. – С. 144–174.
4. Михайлов, В.И. Художники Тамбовского края. Художник РСФСР / В.И. Михайлов. – Л., 1976. – С. 38–39.
5. В фонде ТОУНБ сектора редкой книги имеется 2-е издание книги «Воспоминания об Италии». – Петербург : Аквилон, 1923.
6. Лит. и худож. ред. А. Бродского. – М.-Л. : Гос. изд-во, 1923.
7. Знаменский, О.Н. Интеллигенция накануне Великого Октября / О.Н. Знаменский. – Л., Наука, 1988. – С. 201.
8. Искомбинат «Художник РСФСР», 1989.
9. Подобедова, О.И. О природе книжной иллюстрации / О.И. Подобедова. – М. : Знание, 1967. – С. 33–43.
10. Достоевский Ф.М. Белые ночи / под ред. В. Кирильченко. – М. : Искомбинат «Художник РСФСР», 1985.
11. В редком фонде библиотеки имеются два издания романа «Евгений Онегин», одно под редакцией Е.А. Румянцева (1978) издано Волго-Вятским книжным издательством ; другое – прижизненное ленинградское издание, Огиза (Гослитиздата) 1947 года (в мягкой обложке).
12. В фондах ТОУНБ им. А.С. Пушкина имеются и воспоминания о самом Добужинском его современников, коллег по художественному цеху : А. Бена «Мои воспоминания» в 2 кн. (М. : Захаров, 2003) и «Возникновение «Мира искусства» (Л. : Комитет гос. худ. изд., 1928) ; Мейерхольдовский сборник: Мейерхольд и другие (М. : ОГИ, 2000. – С. 281, 284, 289). Книга «Воспоминания о Добужинском» (Сост. предисл. и примеч. Г.И. Чугунов. – СПб. : Акад. проект, 1997), в которую вошли воспоминания режиссера К.С. Станиславского, писателя К.И. Чуковского, актера М.А. Чехова, балерины Т.П. Карсавиной и другие, а также фотографии разных периодов жизни художника.
13. Портреты деятелей русской культуры. – М. : Изобразительное искусство, 1981. – С. 22, 87, 132.
14. Маковский, С.К. Силуэты русских художников / С.К. Маковский. – М. : Республика, 1999. – С. 205–208, 301.

---

---

## 2. ДОБУЖИНСКИЙ И ТАМБОВСКИЙ КРАЙ

---

*В.Е. Андреев,*  
кандидат филологических наук, доцент Мичуринского ГПИ

## "ВОСПОМИНАНИЯ" ДОБУЖИНСКОГО В ТАМБОВСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ

Тамбовский культурный историко-литературный регион (литературный ландшафт) отличается от других подобных историко-литературных образований некоторыми особенностями. Жанровую конфигурацию Тамбовского региона определяют элегии и послания (А.Т. Слепцов, Е.А. Боратынский, Н.М. Сатин, Н.Е. Боратынский), философские медитации и эпиграммы (Е.А. Боратынский, А.Д. Боратынская, Н.Е. Боратынский, Б.Н. Чичерин, князь Д.Н. Цертелев, А.Н. Норцов, А.М. Жемчужников). В XX веке эта традиция продолжена стихами Ю.Н. Верховского, С.И. Голованова, Н.И. Ладыгина, Е.И. Харланова, В.Г. Руделева, С.Е. Бирюкова, С.В. Кековой, В.Т. Дорожкиной, А.В. Макарова, И.А. Суглобовой, И.В. Лавленцева. Второй отличительный жанр – эпос, романы XVIII – XX веков (П.М. Коробьин, граф Е.А. Салиас, С.Н. Сергеев-Ценский, Н.Е. Вирта, П.А. Сажин, А.В. Стрыгин, И.Г. Лазутин, А.Е. Шилин, Б.К. Панов, И.З. Елегечев, Л.П. Асеева, А.М. Акулинин, П.Ф. Алешкин, Н.Н. Наседкин, С.В. Хазина).

Еще один жанр, характерный для Тамбовского литературного ландшафта, – воспоминания. Неудивительно, что первоначально авторами воспоминаний становились обитатели дворянских гнезд, сама эмоциональная и интеллектуальная атмосфера которых побуждала к созданию стихотворений, романсов и особенно мемуаров. Авторами воспоминаний в XIX веке стали связанные с Тамбовщиной разными жизненными и творческими узами философ и агроном А.Т. Болотов, отставные офицеры И.А. и М.А. Боратынские, барон А.И. Дельви́г, историк и философ Б.Н. Чичерин, писательница кн. Л.Д. Вяземская, знаменитый географ П.П. Семенов-Тянь-Шанский, переводчик Н.В. Берг, искусствовед А.В. Вышеславцев и другие тамбовские жители. В XX веке это поэтесса М.И. Цветаева, создавшая мемуары о неувиденной ею Павловке князей Волконских, друг Л.Н. Толстого писатель и юрист Н.В. Давыдов, литератор князь С.М. Волконский и художник М.В. Добужинский, создавшие образцовые мемуары, а также представляющие интерес книги воспоминаний, авторы которых – митрополит Вениамин (И.А. Федченков), народный артист молодой Советской России В.Н. Давыдов, издательский работник О.В. Ивинская, писатели А.К. Воронский, И.Г. Лазутин, С.В. Евгенов, врач и писатель И.С. Долгушин, преподаватель вузов В.П. Баранов, театровед А.Н. Смирнов, литературовед Д.А. Рачков, народный артист СССР В.М. Зельдин. К ним примыкают и книги искусствоведа Г.К. Лукомского, рассказывающие о русской провинциальной архитектуре, в том числе и архитектуре тамбовских городов, и в этих книгах очень силен мемуарный элемент.

Воспоминания художника Добужинского не случайно отнесены мной к образцовым мемуарам в русской мемуаристике XX века. Исследователи русской литературы еще неоднократно будут обращаться к ним для анализа стиля и живописной образности, для выводов о месте мемуаров и об эволюции жанра мемуаров в литературе XX века. Историки общества и историки русского искусства получали и будут получать в этих мемуарах необходимые факты, сведения, портреты деятелей искусства, которых знал и с которыми общался Добужинский.

Для изучающих Тамбовский историко-культурный ландшафт мемуары Добужинского, связанного с Тамбовщиной в годы формирования его личности, важны и для понимания специфики этого региона России, как он представлялся художественному взору Добужинского.

Что такое Тамбовский литературный ландшафт и зачем нужно это понятие для исследований литературно-краеведческих? Оно объединяет множество литературных произведений, связанных своим рождением с Тамбовским культурным регионом и запечатлевших некоторые тамбовские реалии, прежде всего, Тамбовский ландшафт. Эти литературные произведения вовсе не складываются в Тамбовский региональный текст (в понимании академиков В.Н. Топорова и Ю.М. Лотмана), также они не входят в понимание Тамбовского литературного гнезда (для этого надо быть связанным с какой-либо частью гнезда, как Рахманиновы, Чичерины и Боратынские), и тем не менее связаны с Тамбовским регионом, проявляют его некоторые черты, рисуют некоторые особенности его людей и природы, уклада. Мемуары Добужинского, в конце XIX–начале XX веков приезжавшего на Тамбовщину в Семеновку к своей матери оперной певице Е.Т. Добужинской, придают своеобразие Тамбовскому литературному ландшафту, внося в него заметные черты европейской культуры, приподнимая Тамбовский ландшафт над его "местным выражением", "местной физиономией", придавая ему общекультурный интерес. Ландшафтное окружение воспоминаний М.В. Добужинского – мемуары XIX–XX веков А.Т. Болотова, Б.Н. Чичерина, князя С.М. Волконского. На их фоне резко воспринимается творческая индивидуальность художника и литератора Добужинского.

Мемуары Добужинского несут в себе общие черты жанра, в том числе и произведений мемуарного характера, созданных на Тамбовской земле (повествование об истоках своей жизни, детские годы, взросление, учеба в университете, деятельность взрослого человека), они отличаются и немалыми своими особенностями. По мнению Г.И. Чугунова, в основе искусства Добужинского-мемуариста лежит, с одной стороны, его приверженность наблюдениям, фиксация непосредственно виденного без намерения создать "обобщения общекультурного или философского характера" [5, с. 338]. С другой стороны, Добужинский в своих мемуарах проявляет свою сентиментальность, во время работы над мемуарами он находился во власти ностальгии по покинутой им России. Но главное, что отличает Добужинского от других мемуаристов: его чувства, оценки часто переплавлялись в графический или живописный словесный образ, созданный хотя и словом, но по правилам изобразительного искусства. В искусстве слова художник Добужинский брал верх над литератором.

Мемуары Добужинского в контексте Тамбовского литературного ландшафта могут быть сопоставлены своей структурой с воспоминаниями А.Т. Болотова, митрополита Вениамина (И.А. Федченкова), которые также дают широкий и объемный образ русской и мировой жизни, и в которых изображение Тамбовщины является

лишь одним мотивом, ярким, заметным, но все же мотивом, вплетенным в большой и сложный повествовательный узор со множеством других тем и мотивов.

Добужинский своей высокой культурой письма напоминает образцовые для жанра мемуаров воспоминания Б.Н. Чичерина, но отличается от них тем, что взгляд из детства автора направлен вовне, где мир все более и более расширяется перед ним, вовлекая в авторский кругозор все новые и новые объекты наблюдения и художественного познания. В мемуарах Добужинского – непреднамеренная разомкнутость композиции и трогательная в мастере такого масштаба способность хранить в себе чувства своего детства и юности. В воспоминаниях Чичерина взгляд автора также направлен вовне – из детства в расширяющуюся перед его глазами российскую и европейскую жизнь, но Чичерин постоянно из макромира возвращается в свой обжитый мир усадьбы Караул, и выходы из Караула в большой мир и постоянные возвращения в Караул составляют отличительную композиционную особенность воспоминаний Чичерина.

В XX веке воспоминания Добужинского контрастируют воспоминаниям князя С.М. Волконского, которые еще в более восторженной, чем в воспоминаниях Чичерина, форме рассказывают об усадьбе Павловка, как символе дворянской России, как средоточии жизни нескольких поколений князей Волконских.

Добужинский создает на многих страницах своих воспоминаний пленительный и страшный образ Петербурга, и тем самым его воспоминания необходимо входят в Петербургский текст русской литературы (сочинения Ломоносова, Державина, Пушкина, Боратынского, Достоевского, Блока), который привлекает внимание исследователей, начиная с начала XX века (книги и статьи Н.П. Анциферова, академиком В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана). Текст воспоминаний Добужинского еще не привлекался как пример функционирования Петербургского текста. В своем капитальном труде академик В.Н. Топоров в списке мастеров Петербургского текста оставляет место для тех, кому не нашлось персонального упоминания, но которые образуют резерв Петербургского текста и бросают луч света на те или иные его детали [Топоров В.Н. Петербургский текст русской культуры. – СПб.: Искусство–СПб., 2003. – С. 24], а чуть ниже вспоминает образы Петербурга в изобразительном искусстве, называет художников–мирискусников, тексты А.Н. Бенуа, Г.К. Лукомского, Н.П. Анциферова, не упоминая М.В. Добужинского.

Однако, созданный им образ Петербурга с очевидностью может и должен быть понят внутри Петербургского текста. В главе "Петербург моего детства": "Когда наш путь лежал через Литейный мост, я видел широкий простор Невы, Петропавловскую крепость с чуть заметным флажком на кронверке и острый золотой шпиль с ангелом наверху, видел белые колонны далекой Биржи, плоский понтонный Троицкий мост и теряющийся в отдалении тесный ряд дворцов – с младенчества мне родной и любимый вид" [1, с. 7]. Взгляд художника умело выстраивает панораму из нескольких планов, в которую входят не только крупные объекты (Петропавловская крепость, Троицкий мост), но и мелкие детали (чуть заметный флажок на кронверке, ангел наверху золотого шпиля, и даже издали кажущийся низким теряющийся "ряд дворцов"). Это и замечательно: равновесие таких деталей: флажок и ряд дворцов. Авторское чувство не сводится лишь к радости или прямолинейно выраженной любви: автору "с моста восхитительно было смотреть на плывущие льдины", автору при прохождении по реке буксира "забавно было очутиться в темном облаке дыма, от которого першило в горле" [там же], но сильнее и ярче авторская эмоциональность выражена в изображении плывущих "льдин, которые вкусно раскалывались пополам о мостовой бык" [там же]. Характернейшая черта Петербурга – сочетание голубого и золотого, чистого с черным и удушающим – передана художником лаконично, естественно и просто. И далее образ Петербурга в его воспоминаниях будет непременно двоиться: "Мне очень нравились толстые нарядные перила моста и их зеленые русалки с рыбьими хвостами, которые держали в руках герб Петербурга, и, проходя, я всегда до них дотрагивался. Также я любил мимоходом погладить и страшную голову горгоны на низенькой решетке Летнего сада и храбро положить палец в ее раскрытый рот" [1, с. 7–8].

Общие черты Петербургского текста в мемуарах Добужинского: связь культуры и природы, распаханность пространства, просторы, пустота. Высокое и страшное. Но у Добужинского есть и свое восприятие Петербурга, обогащающее Петербургский текст: умение в простом и страшном найти свою сложность и привлекательность, в одноцветности – разные цвета и оттенки: "Я пристально вглядывался в графичные черты Петербурга, всматривался в кладку кирпичей голых, неоштукатуренных стен и в этот их "ковровый" узор, который сам собою образуется в неровности и пятнах штукатурки, изучил и мог на память рисовать тяжелые перила Екатерининского канала и ажурные – Фонтанки, квазиготическое кружево перил реки Мойки и узоры других чугунных решеток на набережных. (...) И не только эта "графичность" Петербурга и сумрачные черты его так поражали меня. После монохромных городов, которые я видел в Европе, я вдруг впервые заметил многокрасочность Петербурга; встречались красные, зеленые, белые, розовые, коричневые дома и домики вперемежку с казенными зданиями, выкрашенными в классическую желтую охру" [1, с. 188]. А далее образ Петербурга вдруг становится похож на образ деревни: "И улица пестрела своей толпой, совсем еще как в моем детстве, и деревенский люд со своим живописным обликом наполнял весь город" [там же]. Здесь та точка, в которой пересекается Петербургский текст Добужинского с миром русской деревни, с Тамбовским ландшафтом, который и был для Добужинского "Деревней".

При том, что воспоминания Добужинского входят в Петербургский контекст русской культуры, их нельзя отделить и от Тамбовского литературного ландшафта. Одна небольшая главка в воспоминаниях Добужинского – с рядом живописных деталей, напоенная тамбовской атмосферой – "Деревня", и эта главка дает основание рассматривать мемуары замечательного художника, "странствующего энтузиаста" в контексте Тамбовского литературного ландшафта.

Так же, как и А.Т. Болотов в своих воспоминаниях, Добужинский не может скрыть своего восхищения просторами тамбовских степей, их широтой, безбрежностью.

Болотов пишет: "... Не успели мы переехать реку Шад в с. Куракине, как и увидел тут в первый раз степные наши черные и толиким плодородием одаренные земли и те почти необозреваемые равнины, какими преисполнены наши степные уезды" [3, с. 562], далее, описывая путь свой после города Козлова: "Пустились через ту обширную и оком не обозримую равнину, которая лежит позади Козлова..." [там же, с. 565]. Еще несколько раз Болотов будет вводить "с особливим любопытством" в свое повествование тамбовскую степь: "утомили глаза свои смотрением на необозримую ровную степь, (...) и не нашли, не узнали ничего, кроме только того, что видели повсюду степь, поросшую ковылью и с начала света никем еще не паханную и не обрабатываемую" [там же, с. 566]. В другом томе: "Вот мы уже и в славном однодворческом селе Лысых Горах и переехали уже половину той большой и оком не обозреваемой степи, которая находится между Козловом и Тамбовом..." [4, с. 78].

Солидарен с ним и Б.Н. Чичерин. Первые картины Караула связаны с приездом Чичериных из Умета в новую усадьбу и восприятием картин природы. От этих картин веет не просто детской восторженностью, но и стремлением передать невыразимое обаяние обступившего детей и взрослых огромного мира: "Мы были поражены открывшейся перед нами картиной. У подножия холма текла широкая река, которая вправо протекала кудрявыми лесами в виде правильного канала, а влево образовала несколько заливов, также окруженных густой зеленью. (...) Горизонт простирался на двадцать пять верст, и все было пышно, привольно и разнообразно. Какое-то торжественное величие царствовало над всею окрестностью. Мы, дети, ничего подобного не видали" [2, с. 114].

Добужинский испытывает почти такие же чувства при свидании с Тамбовской землей: "Ехать пришлось очень долго, мамины киргизские лошадки бежали неторопливою рысцою, позванивали бубенчиками. (...) Дорога шла по бесконечным тамбовским хлебным полям, был июнь месяц, парило, и, наверное, небо было тогда в круглых белых барашках. Телеграфные столбы шли в бесконечность, на их проволоках кое-где сидели ласточки или воробьи и иногда висело мочало или клок сена (...) и хоть бы одно деревцо разнообразило монотонную дорогу..." [1, с. 112]. А далее деревенские реалии познаются с помощью реалий Петербурга: "Меня поразила ширина большака, заросшего травой, – куда шире Невского проспекта! Колей было сколько угодно, на выбор. Поразила меня и сама тамбовская земля – этот могучий чернозем, густой и вязкий, прилипавший толстенными глыбами к колесам. (...) Потом неожиданно раскинулся широкий, во весь горизонт, пейзаж: внизу лежала ровная долина с безбрежными лесами, блестела река Ворона – и у меня захватило дух от этого зеленого простора!" [там же].

Антиномичность тамбовского пейзажа у Добужинского роднит его с петербургским текстом: живой зеленый простор у него соседствует с безотрадной картиной унылого сельского кладбища.

Второй аспект тамбовских страниц Добужинского – представление об особой спаянности тамбовских дворян, их принадлежности к одному дворянскому роду и гнезду. Разумеется, в реальности такого единения не было, о разных типах в Тамбовской провинции убедительно писал Б.Н. Чичерин (портреты благородного в своих делах В.Г. Кондоиди и пронирыливого князя М.С. Волконского), но здесь важно именно такое восприятие Тамбовщины глазами молодого Добужинского. Читаем: "В этой хлебной и лесистой стороне нашего уезда (Кирсановского – В.А.) находились обширные имения Боратынских, Башмаковых, Петрово–Соловово и других, и там его (отчима Добужинского Михина – В.А.) всегда радушно принимали. (...) Этот уголок Кирсановского уезда, где находилась мамина усадьба, был гнездом одного старинного дворянского рода, и окрестные маленькие помещики все были в родстве" [1, с. 118–119].

Это место из воспоминаний художника я цитирую в своей книге "Евгений Боратынский в Тамбовском историческом и литературном ландшафте" [М., 2006] для того, чтобы с помощью этого взгляда художника "как бы со стороны" охватить своеобразие тамбовского литературного ландшафта.

И в этих описаниях и характеристиках Тамбовских безотрадных просторов, отчасти близких пустым и безотрадным просторам Петербурга, для Добужинского снова блестят детали, которые роднят Тамбовскую деревню с милой для художника греческой античностью: "Среди этих сосудов, в порядке и в беспорядке расставленных, наваленных на соломе возле телег, я выискивал забавные глиняные свистульки, желтые и зеленые, восхищавшие меня своим неуклюжим юмором. (...) И я чувствовал, что в этих наивных и веселых безделушках есть настоящее народное искусство, они мне даже казались какими-то драгоценностями! (...) Но я не подозревал тогда о поразительном и необъяснимом сходстве этих русских коньков и дам с формами таких же игрушек Микенской Эллады!" [1, с. 119].

Можно сказать о воспоминаниях Добужинского так: образец Петербургского текста русской литературы, которые внесли в Тамбовский литературный ландшафт взгляд удивительного художника, из большого мира русской, европейской, мировой культуры и одновременно сохранили обаяние детских и юношеских впечатлений маститого художника.

#### Примечания

1. Добужинский М.В. Воспоминания / вступ. ст. и примеч. Г.И. Чугунова. – М. : Наука, 1987. – 480 с.
2. Чичерин Б.Н. Воспоминания // Российский архив / публ. А. Шаханова и Г. Щетининой. – М., 1999. – Т. 9. – С. 114.
3. Болотов, А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков / А.Т. Болотов. – СПб., 1871. – Т. 2.
4. Болотов, А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков / А.Т. Болотов. – СПб., 1872. – Т. 3.

*Я.П. Евтихийев,  
аспирант ТГУ им. Г.Р. Державина*

*Л.Ю. Евтихьева,  
кандидат филологических наук,  
доцент ТГУ им. Г.Р. Державина*

## **МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ И КУЛЬТУРНАЯ КАРТА ТАМБОВЩИНЫ**

Понятие «культурная карта» не метафора, это факт воспринимаемой реальности. Культурная карта представляет собой систему ландшафтов, характеризующихся самыми разнообразными объектами и артефактами материальной и духовной культуры. Ценностный потенциал культурного ландшафта мы рассматриваем с точки зрения культурной антропологии, антропологии пространства, позволяющих определить и выразить значение, семантику объектов. Американские антропологи К. Клуххохн и А. Кроебер определяют концепт культуры следующим образом: «Культура состоит из моделей, эксплицитных и имплицитных, абстрагированных от поведения и существующих для регулирования поведения, приобретаемых и передаваемых при помощи символов, представляющих собой достижения в развитии человеческих коллективов, включая их воплощение в артефактах, суть культуры состоит в традиционных, т.е. исторически приобретенных и отобранных идеях и, особенно, связанных с ними ценностях...» [1]. Появление в определенной точке культурной карты действующего персонажа сопряжено с необходимостью дать интерпретацию его модели поведения, модели взаимодействия с культурной средой. Именно так понимал концепт культуры В.Х. Освальд [2]. Активное творческое вмешательство в культурный ландшафт чревато влиянием на процесс формирования мышления и модели поведения, как это принято рассматривать в культурологической лингвистике [3]. В когнитивном подходе акцентируется внимание на том, что суть культурного процесса состоит в познании мира. Ключевой фигурой когнитивного подхода в лингвистической антропологии является В. Гудинаф. «... культура не является материальным феноменом; она не состоит из вещей, людей, поведения или эмоций. Это, скорее, организация этих вещей. Это формы субстанций, которыми люди обладают в своем мышлении, их модели восприятия и интерпретации...» [4]. По мнению сторонников этого подхода, культура является исключительно мыслительной реалией [5]. Объекты культурной карты мы рассматриваем в качестве знаков и символов, репрезентирующих мир; цель же такой репрезентации – категоризация мира, о чем писал К. Леви-Стросс, чьи позиции дали толчок к формированию научной школы «символической антропологии», см. работы К. Гиртца, В. Фоля и др. [6]. Культура для Гиртца продукт человеческого взаимодействия, так как именно люди создают и интерпретируют культуру. К. Гиртц: «... понятие культуры... обозначает исторически передаваемые модели значений, воплощенные в символах, систему наследуемых представлений, выраженных в символических формах, посредством которых люди передают, сохраняют и развивают свои знания о жизни и отношения к ней» [7]. Глобальный вопрос о соотношении универсалий и их вариаций в области культуры приобретает форму соотношения некоторых универсальных составляющих [8]. Универсальные составляющие культуры – пространство и время. На культурной карте они приобретают виртуальный характер, так как предполагают «диалог ландшафтов», связанных отношениями сравнения, и временные проекции, доступные реконструированию наблюдаемых ландшафтов, а также их футуралистическое моделирование. С наших позиций очевидна утопическая природа культурного ландшафта, так как ему свойственны все характерные черты классической утопии: пространственная изолированность, вневременность, неприемлемость внешних контактов (автаркия), урбанизм [8].

Для нас очевидно также, что культурный ландшафт представляет собой живую музейную среду, так как он идеально консервирует участок культурно-исторического опыта, обладает эмоциональной содержательностью, коммуникативной активностью. Поиск нового осмысления культурного пространства как музейной среды перспективно в социологическом плане, так как он есть поиск новой утопии, без которой невозможен творческий, созидательный подход к бытию. «Утопия нашего времени, – пишет Фернандо Аинса, – имеет основанием разумное примирение человеческих желаний и потребностей, независимой мысли и повседневного труда, способность воспринять ценности свободы и уважения личности. Она исходит из богатства и разнообразия возможностей, какие открываются при участии большинства в общественной жизни [9]. Замечательным свойством культурного ландшафта как музейной среды, созданной как модель выражения коллективной утопии, является невозможность его «приватизировать», что можно понять как первый признак начала действия новой утопии.

Обратимся к культурному ландшафту, образуемому на тамбовской культурной карте вследствие появления в моделируемом пространстве ярчайшего персонажа – Мстислава Валериановича Добужинского. Добужинский чрезвычайно ограничен идеей интерпретировать культурное пространство как музейную среду. Стремление создать утопическую реальность ясно читается в творчестве Добужинского и «мирискусников» в целом, тому доказательство самоназвание – «Мир искусства». Закономерно обращение художника к представителям жанра утопии, апеллирование к утопическому контексту, философскому и литературному. Совершенно особая, эмблематичная сторона творчества художника – иллюстрации к литературным сказкам Г.Х. Андерсена, Э.Т.А. Гофмана, А.М. Ремизова, К.И. Чуковского, Ю. Олеши... .

Культурноантропологической особенностью общения Добужинского с корпорацией «мирискусников» была опора на глубокий, многослойный подтекст, заметную часть которого составляла утопия. Например, обсуждая

идею возвращения из Парижа в Петербург в 1925 году, Александр Николаевич Бенуа пишет Добужинскому: «Застреваю здесь все дольше, но все еще не могу отказаться от мысли о возвращении. Все, что ты мне пишешь о Петербурге и твоей *душевной ликвидации чувств*, я вполне понимаю и почти всецело этому сочувствую... Между тем и возвращаться нельзя. Жить на те средства, которые там полагаются *«интеллигентным работникам»*, невозможно. Театр погряз в агитационной и модернистской пошлятине (вот когда дух Луначарского, наконец, пропитал все, он нас с тобой, в сущности, и выбросил за пределы бывшей России), и выходит, что, не смотря на «имя» и даже славу, там нечего делать или не дадут что-либо сделать. Или, что еще страшнее, попадешь в лапы вивисекторов, вроде тех, что орудовали на «Острове доктора Мооро» и тебя *перепомегают, пришьют тебе хвост тюленя, слоновый хобот или когти крокодила, которыми ты сам же себя порешишь*. А уродство одно какое! И какой позор!». Апелляция к фантастическому роману Уэллса дает повод интерпретации взгляда художника на происходящие в России перемены [10, с. 117]. Известно, что в июле 1915 в с. Вышенке Тульской губернии, в имении Третьяковой О.Г., Добужинский читает Уэллса вслух для дам [10, с. 75].

На наш взгляд, именно философия утопии, философия фэнтези питала творчество «мирискусников» и, прежде всего, Мстислава Добужинского, который первым среди творческого художественного объединения «Мир Искусства» ощутил выразительные возможности графической книжной иллюстрации, воплощающей гармонию черных и белых тонов. Такова, например, иллюстрация к сказке Гофмана «Странствующий энтузиаст», ставшая эмблемой тамбовских добужиноведов, составивших ассоциацию заинтересованных лиц, организаций и научных центров. Частая цитация изображения «странствующего энтузиаста» в оформлении переиздания тамбовских впечатлений, давшего импульс дальнейших исследований, невольно заставляет эту гравюру считать частью «манифеста» тамбовских добужиноведов.

«В 1940 году Добужинский создал станковый вариант своего старого рисунка (первоначально он был выпущен в 1918 году как издательская марка и плакат «странствующий энтузиаст»... На обороте композиции художник написал «Это – я» [11], что позволяет искать в семантике изображения созвучные личности и творчеству художника черты. Рассмотрим иллюстрацию детально: высокий худой человек на длинных ногах, в круглой шляпе, фраке, панталонах, ботинках, коротком плаще и зонтиком в руках. Это описание странно напоминает цитату из почитаемых всеми исследователями русской культуры XIX века мемуаров Ф.Ф. Вигеля (близкого знакомого многих видных представителей культурной Тамбовщины), описавшего в том числе и реакцию императора Павла I на революционную Францию: «Казня в безумстве не камень, как говорит Жуковский о Наполеоне, а платье, Павел вооружился против круглых шляп, фраков, жилетов, панталон, ботинок и сапог с отворотами, строго запретив носить их и велел заменить однобортными кафтанамы со стоячими воротником, треугольными шляпами, камзолами, коротким нижним платьем и ботфортами» [12]. Известно, что Павел I всеми силами пытался противостоять глобальному влиянию российского дворянства, для чего избирал оригинальные меры. В эпоху правления Павла I Тамбовщина активно застраивалась дворянскими усадебными комплексами, с Павлом же связано появление на Тамбовщине рода Боратынских, подарившего миру непревзойденного эллегиста – Евгения Абрамовича Боратынского, имение которого располагалось в с. Мара Кирсановского уезда, близ имения Добужинских.

После смерти Павла I ансамбль одежды с фраком в России вошел в моду как светский. Однако по происхождению – это мужской костюм, появившейся в первой половине XVIII века в Англии, родине утопии и жанра фэнтези. Первоначально фрак предназначался для верховой езды, в России в таком качестве он сохранился до конца XIX века [13]. Фрак очень много значил в жизни мужчины. В конце XIX века писали так: «Можно сказать, что для него вступление в свет начинается с того дня, как он надевает фрак или офицерские эполеты» [14]. Манера одеваться была формой выражения идеологической позиции. Фрак же требовал еще и представительной осанки, благородства и продуманности движений.

Исследователь творчества М. Добужинского Г.И. Чугунов пишет: «Стройный, красивый человек. Сдержанный в разговорах и жестах. Спокойный, твердый взгляд при мягких чертах лица. Элегантная выправка, напоминающая военную... В облике и поведении угадывалась гордость – без сомнения черта внутренней сущности. Таким запомнили Мстислава Валериановича Добужинского петербуржцы и москвичи в начале нашего века. Близкие друзья знали его иным. Мягким и даже нежным в общении. Добрым и чрезвычайно ранимым» [15].

Как видим, подпись на обороте иллюстрации вполне закономерна. Человек во фраке в одной руке держит зонтик, а вторую поднял над головой, при этом он стремительно бежит и плащ развивается за его плечами, как крылья. В изображении – явное противоречие: 1) светский костюм для приемов и аксессуары для дороги (зонтик и плащ), противоречащие фразному ансамблю; 2) резкие движения, противоречащие правилам поведения во фраке. Однако, созданный художником образ вполне гармоничен: «странствующий энтузиаст» – духовное, интеллигентное существо, он создает смыслы всему, к чему прикасается, что видит. Как творец смыслов не подвластных времени, он волен пренебречь любой условностью, а условность – это лишь эмблема, которая имеет смысл лишь относительно человека-творца. Да! Зонтик странствующего энтузиаста не раскрыт, ведь это зонтик-трость, посох «пилигрима», это опора божественных фантазий, с помощью которых одухотворяется мир. И даже если философия странствующего энтузиаста – утопия, то она есть «преждевременная истина», по выражению Ларошфуко. Само сочетание «странствующий энтузиаст» наднационально, следовательно, надпространственно. «Энтузиаст» от греческого «*enthusiasmus*» – высокая степень воодушевления, подъем, восторг, порожденных преданностью идее, стремлением к достижению важной цели [16]. «Странник, страна» от церковно-славянского, вместо исконного «сторона» от праславянского \**storna* – простор, простирать [17, с. 768–771]. Словосочетание «странствующий энтузиаст» синонимично – «путешествующий/воодушевленный человек», а также – «человек странный». Так образуются две точки зрения на действительность: 1) действительность нуждается в духовном преображении, которое осуществляет человек, умеющий видеть, путешественник

во времени (фантастическая, утопическая точка зрения); 2) действительность нуждается в консервации, в фетишизации материальных предметов, что осуществляет человек, который умеет видеть «душу вещей», путешественник в пространстве. Образ странствующего энтузиаста, созданный Добужинским, снимает указанное противоречие, синтезируя его не в конфликт, а устойчивое равновесие. Возможно, именно такое состояние «устойчивого равновесия» и является задачей настоящего высокого искусства, которое мы несомненно видим в графической эмблеме «Странствующий энтузиаст». Так Добужинский входит как действующий и влиятельный персонаж в современное культурное пространство Тамбова.

Присутствие Добужинского в культурном пространстве Тамбовщины притягивает к нему множество имен, создающих знаковое, символическое окружение, позволяющее интерпретировать сложные контексты истории. Только в переписке с Бенуа упоминаются такие персонажи, как:

1. Потомки уроженца г. Моршанска Евгения Александровича **Лансере**, сына пленного французского офицера, скульптора, родоначальника художественной династии: Евгений Евгеньевич Лансере, Зинаида Евгеньевна Серебрякова [18]. Лансере Евгений Евгеньевич (1875 – 1946) – художник-график мастер монументальной живописи, декоратор; один из основателей объединения «Мир искусства», член Союза русских художников, академик живописи (1913); засл. деятель искусств РСФСР, племянник Бенуа [10, с. 9]. Из письма Добужинского мы узнаем, что он бывал в имении жены Е.Е. Лансере (урожденной Арцыбашевой О.К.) в Усть-Крестце Харьковской губернии;

2. В Харьковской губернии он виделся с супругами **Олив**, имевшими земли и в Тамбовской губернии. Елена Павловна (урожденная Харитоненко) и Михаил Сергеевич Оливы были меценаты, владельцы одной из самых богатых коллекций в Санкт-Петербурге. Они пригласили Мстислава Валериановича в свое имение Качаловка Харьковской губернии, где он расписывал стены (1915–1916). Там же бывали К. Сомов, К.С. Петров-Водкин [10, с. 48–50]. Именно от Олив в июле 1915 года Добужинский совершил автомобильную поездку из Качаловки вместе с Петровым-Водкиным до Натальевки, преодолев 230 верст до имения, где жил отец Е.П. Олив – Павел Иванович **Харитоненко**, откуда они неожиданно приехали в Семеновку, к матери Добужинского. В 1913 году Добужинский выполнял росписи и убранство интерьеров в имении Харитоненко Натальевка.

3. В родстве с тамбовскими **Нарышкиными** состояла Вера Сергеевна Нарышкина, княгиня-меценатка, организатор выставок в Париже и Брюсселе, в которых принимал участие Добужинский [10, с. 123–124]. Именно для Нарышкиной на выставку в Брюссель Бенуа берет картины (два Левицких и один Боровиковский) у живописца, ученика П.П. Чистякова, родственника тамбовских Давыдовых – **Леонида Давыдова** [19].

4. Среди петербургских знакомых Добужинского в его письме Бенуа от 4 октября 1905 года упоминается **Сергей Алексеевич Панчулидзе**, возможно, состоящий в родстве с Боратынскими. Панчулидзе Сергей Алексеевич (1855 – 1930) – издательский работник Экспедиции, председатель Комиссии дешевых изданий для народа («Народной библиотеки») [10, с. 20].

Музейная среда как способ формирования коллективной утопии высоко оценивалась Добужинским. Символическая значимость музейного предмета, глубокое знание его истории, чувство его энергетического потенциала читаются в театральных работах художника, не боявшегося отстаивать свое видение постановки в споре со Станиславским, Немировичем-Данченко. Как страстный музейевед в октябре 1905 года предстает перед нами Добужинский, как автор воззвания «Голос художников»: «В начале великого обновления страны необходимо высказаться и художникам. При строительстве новой жизни они должны участвовать не только как граждане, они должны и как художники внести в жизнь свою лепту... Искусство не умрет никогда, но естественный страх за ближайшее время, боязнь, что красота будет устранена и забыта в великой волне неотложных утилитарных задач... Раньше всего должна быть совершенно реформирована Академия художеств... Музеи ждут того же. Теперь это – мертворожденные, затхлые, бюрократические учреждения, которые находятся в руках – лишь за редким исключением – людей невежественных и не любящих дела. Музеи должны быть переустроены и размножены, должны сделаться настоящими храмами искусства, аудиториями, хранилищами, внимательно и беспристрастно собирающими лучшие и характернейшие художественные произведения... Развить всеобщую потребность в красоте и установить связь и взаимное понимание между художником и уже не «обществом», а народом... Надо призывать не к «опрощению» художников, а к просвещению масс в духе красоты» [10, с. 24; 20]. В 1931 году Бенуа пишет Добужинскому из Парижа: «Только, что прочел о том, что случилось в Москве. Даже противно думать, неужели все это наше любимое погребло? Наши внуки не увидят этого? Не получают от этого живительных бодрящих уроков. Это страшнее всяких других катастроф! Поистине работает дьявольская рука! Еще мы доживем до того времени, когда на Красной площади... будет сожжен весь Пушкин, весь Достоевский, а в поэзии восславлен Маяковский и Демьян Бедный. Мерзко на этом кончать письмо. Чур, чур нам...». Речь идет о том, как после снятия позолоты с купола храма Христа Спасителя в 1931 году он был взорван по ходатайству Народного комиссариата просвещения [10, с. 146].

Символическая семантика виртуального пространства Добужинского на культурной карте Тамбовского края сложна и многослойна. Уроженец Новгорода, жившего во власти метафоры самоуправления, глубоко ощущающая свои исторические корни как представитель местечка Добуж близ Вильно, также жившего утопией свободы, Мстислав Добужинский органичен духовной традиции Тамбовщины. Так например, сочувствовал мятежным раскольникам первый тамбовский епископ, суздальский заточник Леонтий (1682 – 1685), переведенный из Тамбовской епархии на место викария Новгородской Митрополии. Были «инославцы» и в самом селе Семеновка. В 1893 году, в момент первого приезда художника в Тамбов, епархией управлял преосвященный Иероним Экземплярский (1890 – 1894), в 1894 году переведенный в Вильно и скончавшийся в сане архиепископа Варшавского. Архиепископа Иеронима (Экземплярского) на месте преосвященного сменил епископ Иннокентий (Беляев), незадолго до своего назначения на Тамбовскую кафедру познакомившийся с архиепископом Иеронимом в

Вильно, где он в 1895 году принял монашеский сан и стал настоятелем Троицкого Виленского монастыря, ректором Виленской духовной семинарии [21].

Троицкая церковь находилась в приходе с. Семеновке, относившегося к 4-ому Инжавинскому благочинному округу Кирсановского уезда [22, с. 581, 877]. Церковь – деревянная, теплая, построена в 1800 году на средства прихожан. Престольный праздник отмечался в селе дважды: на Святую Троицу и 6 декабря. К храму была приписана еще и кладбищенская церковь в д. Никитинской в честь святых бессеребренников Казьмы и Домиана. Дворов в селе насчитывалось 518, в них – м.п. 1747, ж.п. – 2171, русские, земледельцы. Душевой надел различный: полный, частью средний, частью дарственный. Имелись сектанты – хлысты, 4 двора (4 м.п., 7 ж.п.).

К приходу относилось восемь деревень: 1) Никитинская (Земляное); 2) Бибиковы и Рогожины; 3) Берговых; 4) Рубцовых; 5) Евстратовых-Трифоновых; 6) Якутиных; 7) Михиных; 8) Мухановых. В 3 верстах от церкви р. Ворона и лес. В хуторе Михиных имелось 13 дворов.

В приходе было 2 школы: ЦПШ (1-классная, женская); земская (смешенная, 1-классная). В д. Никитинской – ЦПШ (1-классная, смешенная). По штату полагалось иметь двух священников, дьякона и двух псаломщиков. Для одного священника и псаломщика имелись церковные дома: у священника 11×13 кв. аршин, у псаломщика 7×7 кв. аршин. Приход от ст. Инжавинь и почтово-телеграфной конторы находился в 5-ти верстах. Больница в с. Калугино в 13 верстах. Фельдшерский пункт в с. Инжавинь в 5 верстах, там же базар, волостное правление и благочинный. Ближайшая церковь в с. Лопатино в 4 верстах. Кирсанов – 40 верст. Тамбов – 90 верст [22, с. 599].

В Государственном архиве Тамбовской области сохранились записи Межевой книги от 1910 года, включающие: 1) План землевладения Добужинской; 2) Печать Тамбовского Губернского Правления, подтверждающая права владения; 3) Описание к плану на четырех листах. Как показывает план, Добужинской принадлежал участок, вытянутый неправильным прямоугольником с северо-запада на юго-восток. Печать подтверждала, что «...план Тамбовской губернии Кирсановского уезда на участок... дворянки Елизаветы Тимофеевны Добужинской. Дача генерального межевания в 1780 году, специально в 1857 году Землемером Никитиным, а согласно решения Тамбовского окружного суда от 14 марта 1908 года, размежевание участка производил и план этот с нанесением ситуации частью с натуры, частью с плана... составлял Ноябрь 9 дня 1910 года Помощник Тамбовского Губернского Землемера Тихомандрицкий. В участок состоит земли: пашни 7 десятин 2230 кв. сажен; сенокоса по ветловому лесу 1370 кв. саж.; итого удобий 8 десятин 1200 кв. саж.; под полурекою 225 кв. саж. А всего удобной и неудобной 8 десятин тысяча четыреста двадцать пять сажен». В подробном описании к плану точно указаны межи, обозначающие границы участка. Примечательно, что функции межей имеют отражение в специальной терминологии: *починная, последующая, окружная, магистральная, суходольная, привязочная* (Л. 1); речка Ржавка служила «живою межою между дач» (Л. 2), по этой «живой меже» Добужинской принадлежала земля до половины Ржавки, отсюда термин – *полурека*, мера измерения земельного надела. Скрупулезная точность землемера Тихомандрицкого традиционна для Тамбовщины, ведь плодородная почва, черноземы – основное ее богатство, что объясняет желание российского дворянства иметь здесь наделы: Нарышкины, Волконские, Трубецкие, Барятинские, Шереметьевы, Строгановы, Загряжские, Бенкендорфы, Воронцовы-Дашковы, Скобелевы и т.д. Крупные дачи (земельные наделы) были определены в Тамбовском наместничестве еще при Екатерине II в генеральном межевании от 1780 года. Участок Добужинской имел название – «Первая часть 98 участка» и был определен в 1857 году. Справедливость определения земельного надела Добужинской подтвердили «сторонние люди, а именно крестьяне села Семёновки Петр Данилович Силантьев, Александр Михайлович Силантьев и Федор Федотов Филиппов» (Л.4). Где же располагалась Семёновка? Она располагалась в первой части 98 участка с поселением села Семёновки, вымежеванного из общей дачи села Козьмодемьянского Сухая Панда – Калугино тож.

Этот небольшой документ деловой письменности сохранил свидетельства и из области культурной географии и из области культурной антропологии: 1) *Суходол, полурека, ветловой лес, угодья и неугодья*; 2) Традиция альтернативных обозначений ономастических объектов: топонимов и антропонимов. Почему, например, место, где располагался дом Добужинских называли то Семёновка, то Козьмодемьянское, Сухая Панда, то Калугино. Наиболее древняя часть тамбовского ономастикона относится к субстратной лексике: иранской, балтийской, угро-финской, иногда – тюркской. Сухая Панда – так называют балку, пересохшее русло старицы, отсюда – определение «сухая», вполне славянское. Гидроним, переходящий в топоним – Панда – мордовский след, что подтверждают соответствия в мордовском, эрзянском *rango* (чепец), финское *ranka* (уздечка), самоедское *panda* (подол рубахи-малицы, украшенный узором) [17, с. 196–197]. Учитывая семантическую игру значений слова «панда» в угро-финских языках можно предположить, что термин этот соответствует характеристике рельефа местности: холмы, изрезанные балками причудливого рисунка. Низины на реке Ржавке заболочены, отсюда второе название местности – *Калугино*, от «*калуга, калужина*» – диалектное, славянское «*болото, болотце, окно на болоте*». Смена мотивационного контекста ономастического пространства читается в топонимах Козьмодемьянское, Семёновка. В честь православных святых, Козьмы и Дамиана, почитаемых в народе как покровители кузнецов, охранители брака и семейных уз, на территории Тамбовской губернии имелись многочисленные храмы, а наличие храма давало населенному пункту статус села. С ростом численности жителей образовывались новые выселки, починки, хутора, одним из которых и был хутор Семёновка, получивший название от антропонима Семён, Семёнов (первопоселенца, либо перволадельца). Закрытость официального и народного ономастикона позволяла одновременное существование нескольких топонимов, что не нарушало общей коммуникативности терминопотребления.

Обратим внимание также на то, что «сторонние люди, крестьяне села Семёновки», подписывая документ, пользовались разными моделями: 1) ИОФ (имя, отчество, фамилия) – современная модель: *Петр Данилович и Александр Михайлович Силантьевы*; 2) ИДФО (имя, дедичество/фамилия, отчество) – архаичная модель: *Федор*

*Федотов Филиппов*, т.е. в соответствии со старой официальной нормой, введенной для крестьян не ранее XVII века – Федор (имя) Федотов (дедичество, прозвище, прообраз фамилии), Филиппов (сын Филиппов, Филиппович – отчество).

Поэтические сведения о природном и культурном ландшафте Семёновки оставил сам Мстислав Валерианович в мемуарной главе «Деревня». Благодаря Добужинскому, нам известна топонимическая легенда о месте, где располагалась усадьба: «Наконец, мы подъезжаем к усадьбе – и опять внизу долина, но меньше, со всех склонов спускаются полотенца полей, идут ряды ив, внизу змеится речка Ржавка, вся в кудрявых деревьях, а посреди котловины (мама уверяла, что это дно бывшего озера), точно оазис, лежит густой длинный сад и белеет большой михинский дом с высоким букетом старых лип возле него... [23, с. 113]. Современный пейзаж Семёновки позволяет найти точное соответствие тексту воспоминаний. В Инжавинском районе наиболее традиционным видом жилой постройки была мазанка, выбеленная мелом, само же село Семеновка утопает в зелени и славится разнообразием ландшафта. Вероятно, тамбовские пейзажи действительно произвели впечатление на художника. Он, например, считал, что местный большак (дорога) грандиознее Невского проспекта: «Меня поразила ширина большака, сплошь заросшая травой, куда шире Невского проспекта! Колей было сколько угодно, на выбор. Поразила меня и сама тамбовская земля – этот могучий чернозём, густой и вязкий, прилипавших толстенными глыбами к колесам, когда мы проезжали по лужам» [23, с. 12]. «Силуэты вётел», «курчавая» зелень ив, «меандр» извивов речки Ржавки, «замысловатые острые формы длинных оврагов», «шахматный узор разноцветных полей», «скатерти» и «полотенца» ржи – всё это можно увидеть ещё и теперь, однако только глаза художника могли найти такую высокую поэзию во вполне обыденных и привычных образах природы.

Не обошёл вниманием художник и многочисленных соседей-дворян, живших неподалеку от имения матери. В его мемуарах встречаются фамилии тамбовских соседей Добужинских: Боратынских, Башмаковых, Петрово-Соловово... Однако в непосредственной близости с Семёновкой находилось имение Бергов. Хотя в мемуарах эта фамилия не упоминается, однако тесное знакомство с Бергами подтверждает переписка Добужинского. Так, например, 29 июня 1896 года он пишет в письме к отцу, что часто забирается «в шкапы библиотеки покойного писателя и переводчика Берга, семейство которого живет тут, в Семёновке, в имении. Много у него есть преинтересных и редчайших книг. Между прочим, получил в подарок «Песни разных народов» перевод Берга с подлинниками песен, каждая на их собственном языке, и другую ещё книжку переводов, между прочим, с отрывками перевода «Пана Тадеуша», которым Берг главным образом и прославился...» [24, с. 33].

Николай Васильевич Берг – личность поистине замечательная: сочувствующий очевидец восстания в Италии во главе Джузеппе Гарибальди, участник Севастопольской обороны, поэт, переводчик, журналист, художник, странствующий энтузиаст по сути. В «Живописном обозрении» за 1884 год о Берге написано следующее: «Черное всегда было черным в глазах этого прямого человека, а белое – белым, и никакими логическими доводами его нельзя было вынудить к тому, чтобы он решился обелить черное, или очернить белое» [25]. Хотя Берг умер в Варшаве, по его завещанию похоронен был в родных местах, на Тамбовщине, в Семеновке. «...на Родине и птицы родные», – говорил Николай Васильевич Берг.

В замечательном тамбовском окружении Добужинского были многочисленные представители высокого искусства. В имении Боратынских, Ильиновке и Маре у своей старшей дочери часто бывал Алексей Михайлович Жемчужников, благодаря ему, его брату и И.А. Толстому в российской литературе появилась гениальная, почти шекспировская мистификация – Козьма Прутов, затмивший славою своих создателей. Кто из нас не знает и не пользовался выражениями: «Нельзя объять необъятного», «Зри в корень!», «Лучше скажи мало, но хорошо», «Если хочешь быть красивым, поступи в гусары», «Не все стрижи, что растут» и др.

Культурная карта Тамбовщины украшена именем Добужинского, активного персонажа музейного пространства, создающая новые актуальные смыслы всем, входящим с ним в контакт, фактам, событиям, лицам.

#### Примечания

1. Kroeber, A.L. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions / A.L. Kroeber, C. Kluckhohn. – Cambridge (MA). – 1952. – 134 p.
2. Oswalt, W.H. Life Cycles and Lifeways: An Introduction to Cultural Anthropology / W.H. Oswalt. – Palo Alto (CA). – 1986. – P. 25.
3. Елизарова, Г.В. Культурологическая лингвистика (Опыт исследования понятия в методических целях) / Г.В. Елизарова. – СПб. : «Бельведер», 2000. – 140 с.
4. Goodenough, W.H. Cultural Anthropology and Linguistics / W.H. Goodenough // Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology / Ed. by D. Hymes. – New York, 1964. – 36; см. также – Foley, W.A. Anthropological Linguistics. Blackwell Publishers / W.A. Foley. – 1997. – P. 18.
5. Shore, B. Culture in Mind / B. Shore. – New York, 1996. – 209 p.
6. Foley, W.A. Anthropological Linguistics / W.A. Foley. – 1997. – P. 16.
7. Geertz, C. The Interpretation of Cultures / C. Geertz. – New York, 1973. – P. 5, 89.
8. Levinson, S.C. Introduction to Part II / S.C. Levinson // Rethinking Linguistic Relativity / Ed. by J.J. Gumpertz, S.C. Levinson. – Cambridge University Press. 1996. – 141 p.
9. Ainsa, F. Historia, mito, utopia y ficción de ciudad de los cesares / F. Ainsa // Alianza Editorial– Madrid, 1992. – 68 p.; см. так же Обогащение внутреннего мира. Ф. Аинса. Реконструкция утопии. – М. : Наследие, 1999. – С. 11.
10. А.Н. Бенуа и его адресаты // А.Н.Бенуа и М.В. Добужинский: Переписка (1903–1957) / сост. И.И. Выдрин. – СПб. : Сад искусств, 2003.
11. М. Добужинский. Альбом. Живопись. Графика. Театр / ред. А.П. Гусарова. М. : Изобразительное искусство, 1982. – С. 47.
12. Вигель Ф.Ф. Записки. – Т. 1. – С. 93.

13. Кирсанова, Р.М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века / Р.М. Кирсанова. – М. : Изд-во «Артист. Режиссер. Театр», 2000. – С. 351, 354.
14. Хороший тон в общественной и семейной жизни. – СПб., 1885. – С. 232.
15. Добужинский М.В. Письма / сост. Г.И. Чугунов. – СПб. : Наука, 2001. – С. 5.
16. Современный словарь иностранных слов. – М. : Русский язык, 1992. – С. 719.
17. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1987. – Т. 3. – С. 768–771.
18. Шмидт, И.М. Е.А. Лансере / И.М. Шмидт // Русское искусство. Очерки жизни и творчества художников. 2-я половина 19 века. – М., 1971. – Т. 2. – С. 214–218.
19. ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 2. Ед. хр. 319. Л. 41, 42.
20. Там же. Ед. хр. 930. Л. 21, помечен 27 октября 1905 года). (О воззвании «Голос художников» // Русь. 1905, 11 ноября.
21. Кученкова, В.А. Житие архиереев тамбовских / В.А. Кученкова. Тамбов, 2001.
22. Андриевский, А.Е. Историко-статистическое описание Тамбовской епархии / А.Е. Андриевский. – Тамбов, 1911.
23. Добужинский М.В. Воспоминания / вступ. ст. и прим. Г.И. Чугунова. – М. : Наука, 1987. – С. 113.
24. Добужинский М.В. Письма / сост. Г.И. Чугунов. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. – С. 33.
25. Илёшин, Б. Литературные тропинки отчего края / Б. Илёшин. – М. : Советская Россия, 1986. – С. 84, 115.

**С.П. Чернов,**

*заведующий Инжавинским краеведческим музеем*

### СЕМЕНОВКА В ЖИЗНИ ДОБУЖИНСКОГО

В последний из своих приездов на родину, в Инжавино, Народный артист СССР Николай Александрович Анненков (Кокин) сказал: «Человек живёт на земле для того, чтобы оставить после себя добрый след, память и, ещё, чтобы о нём помнили. Самое страшное для человека- забвение».

Н.А. Анненков был полностью прав в своих рассуждениях о памяти поколений. После 1917 года в России были преданы забвению не только имена выдающихся деятелей культуры прошлого, но и связанные с их местопребыванием городские и сельские усадьбы, знаменитые и малоизвестные, они были преданы забвению и неумолимо разрушались людьми и временем. С упоительным вандализмом стирались с лица земли дворянские гнезда, памятники истории и культуры.

Время бежит неумолимо.... Не пощадило оно и усадьбу Михиных, что находилась в окрестностях села Семёновки, Кирсановского уезда, Тамбовской губернии (Инжавинский район Тамбовской области), связанную с пребыванием здесь художника М.В. Добужинского.

Его творчество более двадцати лет будет связано с Россией и, в частности, с Тамбовщиной. Что же связывало М.В. Добужинского с нашим краем? Прежде всего, это родственные корни. Его мать, Елизавета Тимофеевна, в прошлом оперная певица провинциальной сцены, проживала на родине второго мужа И.В. Михина – мелкопоместного дворянина, в его имении – посёлке Михинский, который находился в двух верстах от Семёновки Кирсановского уезда и в семи верстах от села Инжавино. Она здесь проживёт тридцать пять лет с 1884 года до своей смерти (1919).

В Семёновку впервые М. Добужинский приехал погостить в 1893 году. Вначале окружающая природа с её однообразием произвела на него удручающее впечатление, но, по прошествии некоторого времени, мнение художника сильно изменилось. «...Первые дни в деревне я был, как бы раздавлен. Я был почти болен от озона и тишины. Она пугала меня, я начинал слушать биение собственной крови, не мог спать. Лишь понемногу я «отошёл» и стал действительно наслаждаться природой и этой тихой мирной жизнью, которая тут обнимала меня...» [1, с. 17].

С восхищением отзывался Добужинский о Семёновке. Село, во времена Добужинского представляло собой типично крестьянское поселение с немногочисленными добротными «пятитенками», покрытыми тесом или камышом. Среди них возвышался кирпичный «дом кулака», сохранившийся до нашего времени (сейчас это сельский клуб). Этот незамысловатый сельский пейзаж с его строениями хорошо просматривается в зарисовке «Семёновка» сделанной Добужинским в 1903 году.

Добужинский неоднократно посещал Инжавино.

Как и Семёновка, Инжавино стояло на большом торговом тракте «Кирсанов–Борисоглебск». В начале XX века оно было центром волостного правления и называлось – Никольское–Инжавинье. Здесь было всего лишь несколько улиц, центральная замощенная булыжником (теперь ул. Советская). Дома были, в основном, небольшие, крытые камышом. Но среди них возвышались двухэтажные дома купцов Бобылёвых, Кокиных, Черникова, Соловьёва, Молодёнкова.

Два раза в год здесь устраивались большие ярмарки. «...На эти базары мужики привозили самодельную керамику – глиняные горшки, кувшины, махотки, плошки, миски самых примитивных форм с зеленой и коричневой поливой... Среди этих сосудов, в порядке и беспорядке наставленных, наваленных на соломе возле телег, я выискивал забавные глиняные свистульки...» [1, с. 47]. Много лет спустя, в 1922 году, Метислав Валерьянович выполнил автолитографию с изображением «розового домика булочника Молодёнкова с заржавевшим золотым кренделем, качавшимся над дверью» [1, с. 50]. В настоящее время это здание не сохранилось.

Усадебный дом Михиных был большой, старый, вросший в землю и «без всякой архитектуры» [1, с. 16]. Для Добужинского этот дом становится своеобразным музыкальным салоном. С собой он неизменно привозил виолончель, а в письмах к отцу просил прислать другой смычок, «...так как мой был плох» [2, с. 5]. Игра на этом инструменте была для него настоящей отрадой. Сохранились дневниковые записи художника, где он выражает переполнявшие его чувства от встречи с музыкой.

Именно здесь сельская природа бередила душу художника, и он много и увлечённо рисовал. В письмах к своему отцу он говорил: «Прекрасные тут виды есть. Я ходил срисовывать на гору один ландшафт. Не забыть мне реку Ворону» [6].

Таким образом, Инжавино и Семёновка для Добужинского были местами, где сформировались его художественные и музыкальные вкусы.

Ещё пять лет назад, когда в Инжавинском краеведческом музее проводилась выставка из сорока электронных копий с произведений М.В. Добужинского, было решено продолжить постоянную работу по увековечиванию в нашем крае памяти художника.

В этом году, когда широко отмечается 130-летие со дня рождения Мстислава Валериановича, не остался в стороне и Инжавинский район. Большая работа проделана по определению месторасположения усадьбы в посёлке Михинский, местонахождение дома и хозяйственных построек.

Вместе с начальником отдела культуры администрации района Татьяной Александровной Селезнёвой пришлось побывать ни в одном посёлке, которые находятся вблизи села Семёновки, чтобы расспросить старожилов, но, к сожалению, слишком много времени прошло. Пришлось долго и кропотливо собирать документальный картографический материал начала XX столетия.

В ГАТО была сделана копия описания и плана размежевания земель, принадлежавших Е.Т. Михиной (Добужинской) за 1910 год.

В описании подробно была изображена территория усадьбы с прилегающей к ней дорогой из Борисоглебска в Кирсанов и речки Ржавки с противоположной стороны, как естественных границ имения. Огромную помощь оказал в нахождении места усадьбы научный сотрудник заповедника «Воронинский» А.А. Егоров. Он отыскал план аэросъёмки данной местности, которая была сделана ещё в 30-е годы XX столетия. На нём хорошо видны полуразвалившиеся стены дома Михиных, фрагменты сада, несколько деревьев, из тех, что некогда окружали усадьбу.

Сопоставив план размежевания, план аэросъёмки, современную карту мы пришли к выводу, что имение находилось рядом с посёлком Михинский, через который в настоящее время проходит дорога Инжавино – с. Паревка. Было принято решение пригласить специалиста археолога из Тамбова, чтобы помочь отыскать местонахождение и фундамент дома. С каким необычайным рвением мы работали. Казалось, что здесь, рядом с нами, незримо присутствовали бывшие хозяева усадьбы, и от этого ещё больше возникало желание найти михинский дом.

Наконец, после упорной и кропотливой работы среди зарослей мелкого кустарника обозначились остатки фундамента дома и кирпичная кладка в земле от камина или печи. Сомнений не было – найдено то, что многие годы хранила в себе земля. Под горой явно просматривалась старая дорога, которая шла из Кирсанова через Семёновку и Инжавино на Борисоглебск. Сопоставив все карты расположения усадьбы к сторонам света, были приблизительно установлены её границы и точно установлено местонахождение дома. Вспоминается описание усадьбы Добужинским, когда он подъезжал к ней: «И опять внизу долина, со всех склонов спускаются полотноца полей, идут ряды ив, внизу змеится речка Ржавка, вся в кудрявых деревьях, а посреди котловины (мама уверяла, что это дно бывшего озера), точно оазис лежит густой длинный сад, белеет большой михинский дом с высоким букетом старых лип возле него» [1, с. 16].

К сожалению, в настоящее время не осталось ни одного деревца от сада, разве что два могучих серебристых тополя от аллеи, но прекрасно сохранилась в большом количестве сирень разных видов.

Вся работа проводилась оперативно, потому что приближалась дата – 18 августа 2005 года – день, когда проводились торжественные мероприятия, посвященные 130-летию М.В. Добужинского: открытие выставки тамбовских и инжавинских художников, юбилейный вечер. Все мы, участники и организаторы торжеств Т.А. Селезнева, тамбовские художники Н.Н. Воронков, Н.А. Насонов, корреспондент газеты «Инжавинский вестник» Л. Пьянова выехали в Семеновку, чтобы именно там встретить дорогих гостей – знатоков и почитателей творчества М.В. Добужинского. В числе приглашенных были представители областного управления культуры, областного краеведческого музея, научно-методического центра, музыканты. Нашей целью было посетить территорию бывшей усадьбы Михиных. Решено было установить памятную доску о пребывании здесь Добужинского, потому что самое ценное для нас – это его тесная связь с нашими родными местами, когда молодым человеком он впервые приехал в Семёновку. И всей душой художник проникся неброской красотой средне-русской природы. Свои впечатления он выразил в рисунках, картинах, воспоминаниях, в которых ощущается особая, притягательная сила тамбовской земли.

#### Примечания

1. Мстислав Добужинский. Тамбовские впечатления. – Тамбов, 2001.
2. Добужинский М.В. Письма / сост. Г.И. Чугунов. – СПб., 2001.

*Г.Б. Буянова,  
доцент ТГУ им. Г.Р. Державина*

**«ТАМБОВСКАЯ КАЗНАЧЕЙША» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ДОБУЖИНСКОГО:  
СТИЛЬ, ОБРАЗЫ, ДЕТАЛИ**

История «Тамбовской казначейши» начинается в декабре 1835 года, когда М.Ю. Лермонтов ехал в Тарханы тем самым путем, который указала ему в письме бабушка, Е.А. Арсеньева: «...Как бог даст милость свою и тебя отпустят, то хоть Тарханы и Пензенской губернии, но на Пензу ехать слишком двести верст крюку, то из Москвы должно ехать на Рязань, на Козлов и на Тамбов, а из Тамбова на Кирсанов и Чембар, у Катерины Аркадьевны (Е.А. Столыпина) на дворе тебя дожидается долгуша точно коляска, перина и собачье одеяло, может еще зимнего пути не будет...» [1]. Известно, что документальных доказательств того, что Лермонтов останавливался в Тамбове, не найдено, хотя многие ученые – литературоведы, краеведы – считают этот факт совершенно несомненным и не требующим доказательств. Марченко А., автор романа в документах и письмах «С подорожной по казенной надобности», утверждает: «И собачье одеяло, и перина пуха легчайшего кстати пришились, а вот долгуша – не пригодилась; свой первый офицерский отпуск – «на шесть недель в губернии Тульскую и Пензенскую, по домашним обстоятельствам» – Лермонтов получил лишь 20 декабря 1835 года. По зимнему пути, следуя указанным милой бабушкой самым удобным маршрутом, одолел расстояние от Петербурга до Тамбова в 10 дней, да еще с остановкой в Москве... В Тарханах Михаил Юрьевич появился перед самым Новым годом – 31 декабря 1835-го» [2]. Тамбовский краевед В.П. Пешков в монографии «Страницы прошлого читая...» со всей уверенностью пишет: «...когда вдумаешься в каждую строчку лермонтовской зарисовки города, то не остается никаких сомнений: чтобы так написать, надо все самому увидеть» [3, с. 32].

Блок А.А., живо интересовавшийся биографией и творчеством поэта, отмечал: «Почвы для исследования Лермонтова нет – биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова... Когда роют клад, прежде разбирают смысл шифра, который укажет место клада... Лермонтовский клад стоит упорных трудов» [4]. Добужинскому было дано «провидеть» Лермонтова: его иллюстрации к «Тамбовской казначейше» свидетельствуют о том, насколько тонко и точно художник чувствовал созданное Лермонтовым художественное пространство, его поэтику, принципы и способы его описания предметов, героев и событий.

Иллюстрированные издания «Тамбовской казначейши» выходили в XIX столетии несколько раз: в 1863 году поэму иллюстрировал К.Д. Флавицкий, в 1891 году – К.А. Трутовский; как иллюстрации к поэме рассматривались картины В.А. Тропинина «Казначейша» (1841) и М.П. Клодта «Тамбовская казначейша» (1874). «Несмотря на прямую связь с текстом поэмы, все перечисленные иллюстрации создавались как самостоятельные, отдельно существующие произведения; введение их в то или иное издание носило случайный характер. В этом отношении издание «Тамбовской казначейши» с иллюстрациями Добужинского – качественно новое явление, которое можно рассматривать лишь на общем фоне развития русской книжной графики начала XX столетия», – подчеркивают В.Э. Вацуру и А.В. Корнилова [5, с. 2].

Издание «Казначейши», иллюстрированное Добужинским, было предпринято в 1914 году Кружком любителей русских изящных изданий и выполнено в петербургской типографии Р. Голике и А. Вильборга. Шрифтовая обложка, титульный лист, сюжетная иллюстрация на фронтиспise, заставка, концовка, даже марка издательства на обложке – все до мельчайшей детали продумано художником.



VII строфа поэмы:

Против гостиницы «Московской»,  
Притона буйных усачей,  
Жил некто господин Бобковский  
Губернский старый казначей...

– указывает вполне реальное местонахождение дома губернского казначея – некоего Муратова, о котором В.П. Пешков сообщает следующее: «О нем сведений никаких обнаружить не удалось, кроме того, что губернский казначей не отличался щепетильностью и частенько воровал казенные деньги» [3, с. 49]. Если дом казначея находился против гостиницы «Московской» (ныне ул. Коммунальная, магазин «Служивый»), следовательно, из окна Авдотья Николаевна действительно могла видеть изображенные Добужинским на заставке церковные купола – скорее всего, Казанского собора и Казанского монастыря (время их создания – 1791 – 1796 гг.).

Конечно, документальная верность не была главной целью художника, но тем не менее не оставивший равнодушным поэта собор –

...Когда сквозь пелену тумана  
Едва проглядывает Цна,  
Когда лишь куполы собора  
Роскошно золотит Аврора... [6]

– отмечен и изящным пером Добужинского. Приоткрытое окно невзрачного казначейского дома – чрезвычайно важный изобразительный прием: взгляд читателя пересекает границы гостиной казначейши, устремляется в пространство провинциального городка

Еще безмолвен город сонный;  
На окнах блещет утра свет;  
Еще по улице мощеной  
Не раздастся стук карет... [1, с. 537]

и погружается в сюжетное действие поэмы.

Титульный лист издания «Тамбовской казначейши» 1914 года – декоративно-насыщенный, на первый взгляд, даже перенасыщенный (по сравнению с лишенной всяких виньеток обложкой). Между тем, нет ни одной детали, которую можно было бы считать лишней.

Иллюстрация заключена в изящную рамку, выполненную в стиле графики альманахов 30-х годов XIX века. И стрелы, и карты, и фрагменты узорной рамки, напоминающие карточные масти (черви, крести, пики), и сердца, в данном случае выполняющие двойную функцию, имеют символический смысл и включаются в сюжетную линию произведения.

У верхнего края рамки – окруженное облаком имя автора. Вполне может быть, что художническая интуиция подсказала Добужинскому один из наиболее важных и особенно любимых Лермонтовым образов его поэзии. Облака в стихотворениях поэта – это и пейзажная зарисовка:

Блистая пробегают облака  
По голубому небу. Холм крутой  
Осенним солнцем озарен. Река  
Бежит по камням с быстротой... [1, с. 83]

(«Блистая пробегают облака»),

и таинственная аллегория:

Источник страсти есть во мне  
Великий и чудесный;  
Песок серебряный на дне,  
Поверхность лик небесный;  
Но беспрестанно быстрый ток  
Воротит и крутит песок,  
И небо над водами  
Одето облаками. [1, с. 115]

(«Поток»),

и стихия гордого Демона:

Носясь меж темных облаков,  
Он любит бури роковые  
И пену рек, и шум дубров;  
Он любит пасмурные ночи,  
Туманы, бледную луну... [1, с. 29]

(«Мой демон»),

и жилище высшего разума:

Его чело меж облаков,  
Он двух стихий жилец угрюмый,  
И, кроме бури и громов,  
Он никому не вверит думы... [1, с. 163]

(«Я не хочу, чтоб свет узнал...»),

и дорогое воспоминание детства: «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе...» [1, с. 127], и поэтическое олицетворение желанной свободы:

Зачем семьи родной безвестный круг  
Я покидал? Все сердце грело там,  
Все было мне наставник или друг,  
Все верило младенческим мечтам.  
Как ужасы пленяли юный дух,  
Как я рвался на волю к облакам! [1, с. 59]

(«1830 год. Июля 15-го»),

и запоминающееся сравнение:

Я памятью живу с увядшими мечтами,  
Виденья прежних лет толпятся предо мной,  
И образ твой меж них, как месяц в час ночной  
Между бродящими блистает облаками... [1, с. 131]

(«Сонет»)

Романтическая тема, заданная парящими облаками, продолжается в остальных иллюстративных элементах титульного листа. Название – «Казначейша» – заключено в пышную гирлянду из листьев и плодов (яблок), которая, безусловно, является своеобразным символическим знаком. Зеленый – цвет надежды, природы, юности. Его основное значение связано с цветом листы, с ежегодно возрождающейся природой, обновляющейся жизнью. А вот отношение к яблокам у разных народов разное; негативные трактовки восходят к библейскому сюжету об искушении змием Евы (яблоко считается символом искушения). Интересно толкуют использованные Добужинским образы русские сонники и словари русских суеверий: деревья, покрытые плодами, ассоциируются с богатством и процветанием, радостью и удовольствиями, яблоки среди зеленой листы знаменуют важные события, перед которыми необходимо обдумать все свои действия [7].

Узорные арабески, внутри которых художник поместил карты, уланский кивер, перчатки, обрамляют главный рисунок, являющийся композиционно-смысловым центром титульного листа, – это изображение штаб-ротмистра Гарина в персидском архалуке, в ермолке «с каймой и кистью золотой», раскуривающего «узорный бисерный чубук». «Он возлежит на ковре, опершись локтем на подушку и подперев голову рукой. Изящный силуэт романтически-художественной фигуры, небрежный, свободный жест, которым поддерживается чубук, – все говорит о том, что совершается некий ритуал, погружение в волшебные, фантастические грезы. Как подтверждение этого, в клубах дыма возникает головка прелестной дамы», – отмечают В.Э. Вацуро и А.В. Корнилова [5, с. 3]. Образ чудной красавицы, представляющей Гарину в мечтах, – в основе своей символический, имеет несколько уровней. Это, прежде всего, идеально-образное воплощение мечты самого поэта о «душе родной», занимающее такое большое место в поэзии Лермонтова. Во-вторых, этот образ олицетворяет идеал красоты как одной из ценностей человеческого мира. И, наконец, в-третьих, образ «воздушной красавицы» вырастает в символ недо-воплощения гармонически прекрасной жизни, находящейся в плену у неумолимой судьбы. Корни всех этих образов образа уходят в творчество Лермонтова, начиная с ранних лет. Многократно повторяющийся у раннего Лермонтова мотив поиска «души родной» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...», «Ночь», «1831-го июня 11 дня», «Пусть я кого-нибудь люблю...», «Будь со мною, как прежде бывала...» и др.) присутствует и в зрелой лирике поэта. Забывшись на мгновение на шумном балу («Как часто, пестрою толпою окружен...», 1841), лирический автогерой вспоминает созданный им пленительный образ молодой красавицы:

И странная тоска теснит уж грудь мою:  
Я думаю об ней, я плачу и люблю  
Люблю мечты моей созданье  
С глазами, полными лазурного огня,  
С улыбкой розовой, как молодого дня  
За рощей первое сиянье... [1, с. 185]

В стихотворении «Из-под таинственной холодной полумаски...» (1841) Лермонтов рассказывает целую лирическую повесть:

И создал я тогда в моем воображеньи

По легким признакам красавицу мою,  
И с той поры бесплотное виденье  
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю... [1, с. 212]

Образ казначейши, как, собственно, и другие – Гарина, Бобковского, игроков – раскрываются в иллюстрации кульминационной сцены поэмы. В ней романтическое соединяется с реалистическим, хотя преимущественно поэма «Тамбовская казначейша» оценивается литературоведами как реалистическое произведение, в котором Лермонтов следовал «реалистическому изображению современной жизни» [8]. Романтические страсти, переживаемые героями, разрешаются проигрышем отдавшегося карточному азарту казначея и «похищением» казначейши – вполне романтическим финалом. В то же время классический интерьер казначейского дома выписан так реалистически достоверно, что ни одна из деталей не ускользнула от пристального и точного взгляда художника: зеленое сукно ломберного стола, оплавившиеся свечи в бронзовых канделябрах, освещенные их светом стены, рама картины и неясный иконный лик в «красном» углу дома.

Эта иллюстрация более, чем все другие свидетельствует о том, что «Тамбовскую казначейшу» иллюстрировал театральный художник: перед взором режиссера, актеров, зрителей предстает готовая мизансцена, указывающая очень точную – лермонтовскую! – трактовку характеров. Реакция чиновников, стоящих за спиной казначея, демонстрирует драматизм его положения: одни откровенно злорадствуют, другие настолько потрясены, что и сами невольно походят на несчастного игрока.

В центре иллюстрации – улан Гарин, являющий собой саму судьбу, безжалостно расправившуюся с казначеем. Он – очевидный победитель, о чем свидетельствуют его подтянутая фигура, скрещенные на груди руки, закрученные усы, обращенный на казначея взгляд. А вот изящный и решительный жест Авдотьи Николаевны, снимающей обручальное кольцо, подчеркивает драматизм сцены. Вацуро В.Э. и Корнило-ва А.В. увидели в иллюстрации Добужинского следующее: «Ярко-желтое платье в красный горошек и синий шарф по цвету напоминают лубочное сочетание, грубоватой определенностью нарушающее поэтический строй образа. Жест руки, сбрасывающей кольцо, столь изысканный в черно-белом варианте, в цветном воспринимается чуть ли не как манерный. И вновь едва намеченная трагедийность переходит в область, граничащую с фарсом» [5, с. 4]. Такая оценка, по нашему мнению, сомнительна: провинциальное платье казначейши не снижает драматизма ее поступка. Кроме того, поведение фарсовой героини, думается, было бы другим: она скорее разразилась бы слезами и упреками, нежели решилась на немедленный – отчаянно романтический! – разрыв.

Нельзя отрицать, что сниженностью тематики, сюжета, системы образов поэма отличается от романтических произведений. По времени создания «Тамбовская казначейша» близка к «Песне про купца Калашникова», однако предстает в отношениях отталкивания-притяжения с этим произведением. В одной – далекое прошлое, в другой – современность, в «Песне...» – героические характеры, непримиримые конфликты, смертельное столкновение страстей, трагическая развязка, в «Тамбовской казначейше» – характеры провинциальных обывателей, прозаически будничные быт, конфликт, достойный анекдота, завершившийся городскими сплетнями и пересудами. Реализм «Песни...» исполнен высокой романтики, реализм другой предвещает сатиру «натуральной школы». Реалистический характер «Тамбовской казначейши» подчеркивал и сам автор:

И вот конец печальной были,  
Иль сказки – выразусь прямой.  
Признайтесь, вы меня бранили?  
Вы ждали действия? страстей?  
Повсюду нынче ищут драмы,  
Все просят крови – даже дамы.  
А я, как робкий ученик,  
Остановился в лучший миг... [1, с. 549–550]

Поэма завершается открытым финалом, предоставляющим читателю возможность додумывать продолжение:

Простым нервическим припадком  
Неловко сцену заключил,  
Соперников не помирил  
И не поспорил их порядком... [1, с. 550]

Этот открытый финал сохранен и Добужинским: в иллюстрации кульминационной сцены присутствует помимо закрытого (кабинет казначея) открытое пространство (приоткрытая дверь, окно) – тем же открытым пространством завершает Добужинский свою иллюстративную серию.

#### Примечания

1. Лермонтов М.Ю. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Худ. лит., 1976. – Т. 4. – Проза. Письма. – С. 434.
2. Марченко, А.М. С подорожной по казенной надобности / А.М. Марченко // Лермонтов. Роман в документах и письмах. – М. : Книга, 1984. – С. 192.
3. Пешков, В.П. Страницы прошлого читая... / В.П. Пешков. – Тамбов, 2004. – С. 32.
4. Александр Блок о литературе. – М. : Худ. лит., 1989. – С. 37.

<sup>5</sup>. Вацуρο, В.Э. Поэма М.Ю. Лермонтова «Казначейша» в иллюстрациях М.В. Добужинского / В.Э. Вацуρο, А.В. Корнилова. М.Ю. Лермонтов. Казначейша. Репринтное издание. – Петроград : Кружок любителей русских изящных изданий, 1914. – Приложение. – С. 2.

<sup>6</sup>. Лермонтов М.Ю. Сочинения : в 2 т. – М. : Правда, 1988. – Т. 1. – С. 531. По тексту цитируются издания, соответствующие номеру по списку, с указанием страниц.

<sup>7</sup>. См.: Панкеев, И.А. Тайна русских суеверий / И.А. Панкеев. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – С. 401–411; Грушко, Е. Словарь русских суеверий / Е. Грушко, Ю. Медведев. – Н. Новгород : Русский купец, 1995. – С. 125–126 ; Миллер, Г.Х. Сонник на каждый день / Г.Х. Миллер. – Ростов н/Д : ИД Владис, 2005. – С. 251, 631.

<sup>8</sup>. Русская классика. XIX век. – Воронеж : ВГУ, 2003. – С. 83.

---

---

### 3. ДОБУЖИНСКИЙ И ИСКУССТВО XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

---

---

*Е.А. Полякова,*

*научный сотрудник Музея-усадьбы С.В. Рахманинова «Ивановка»*

#### **С.В. РАХМАНИНОВ И М.В. ДОБУЖИНСКИЙ**

Рахманинов и Добужинский познакомились в 1916 году, в МХАТе, когда Московский Художественный театр, собираясь ставить «Розу и крест» Блока, хотел привлечь к этой постановке композитора Рахманинова и художника Добужинского.

Они встречаются в 20-х годах в Париже. Добужинский был дружен с дочерью Рахманинова, Татьяной Сергеевной Конюс. Бывая у Татьяны Сергеевны в Париже, Добужинский ближе узнал Рахманинова. Из воспоминаний Добужинского:

«...Однажды было большое собрание, был Шаляпин, особенно блестящий в тот вечер. Он охотно пел, рассказывал и смешил разной талантливой ерундой. Таким веселым, приветливым и в то же время мило застенчивым я видел Сергея Васильевича впервые, и с этой стороны впервые узнавал его...» [4].

В 1937 году в Париже проходила Пушкинская выставка, в которой принимал участие и Добужинский. На выставке присутствовал Рахманинов. Добужинский писал об этом в воспоминаниях:

«...Еще раньше я имел возможность хорошо ознакомиться с замечательными набросками Пушкина, очень ими увлекся (даже дерзнул скопировать многие из них, стараясь подделаться под неподражаемую легкость пушкинского пера), и было кстати прочесть на выставке доклад, посвященный Пушкину-графику. Аудитории были демонстрированы и эти копии. Во время лекции я был немало смущен, увидев в первом ряду Сергея Васильевича, внимательно слушавшего и рассматривавшего рисунки, и был искренне обрадован, когда после лекции он меня благодарил за «открытия», которые для него были в некоторых из моих мыслей...» [4].

Добужинский мечтал о творческом сотрудничестве с Рахманиновым, писал ему письмо 18 июня 1939 года, в котором просил рассмотреть «идею маленького балета на сюжет андерсеновской «Принцессы на горошине»:

«Дорогой Сергей Васильевич, М.В. Брайкевич посоветовал мне послать Вам идею маленького балета на сюжет андерсеновской «Принцессы на горошине». Как ему, так и мне кажется, что этот сюжет может Вас заинтересовать музыкально... Сказочка у Андерсена крошечная, и я попытался ее развить, имея в виду именно балет, но это лишь первые мысли и, может быть, не совсем удачные (не слишком ли всего много?). Многие современные балетмейстеры очень не любят, когда все «чересчур понятно» и даже из снобизма нарочно иногда затемняют сюжет или делают его поглупее. Но этот «подход» я не разделяю и наоборот, в этом либретто постарался все сделать подробнее и яснее, но, если понадобится, можно, конечно, сократить. Если сюжет или отдельные сцены Вам понравятся и вообще послужат поводом для Вашей музыки, я буду вполне счастлив! Во всяком случае, буду очень рад, если Вы скажете Ваше откровенное мнение. Здесь пробуду, по всей вероятности, до начала июля, а затем собираюсь за границу. Всего хорошего! Искренний привет Вашей супруге и всей Вашей семье от нас с женой.

*Ваш М. Добужинский.*

Мне страшно тяжела потеря Кости Сомова – мы дружили с 1903 года» (Библиотека Конгресса США, Вашингтон, ML, 30.55) [3].

Вспоминая об этом обращении к Рахманинову, Добужинский пишет: «Сергей Васильевич прислал мне очень меня тронувшее письмо с обещанием, когда будет свободен, взяться за эту тему. Но так этого и не пришлось дожидаться, хотя позже, однажды при встрече, он вспомнил с улыбкой свое обещание» [4, с. 284].

Попав в Америку в 1939 году, Добужинский нуждался в работе, и Рахманинов пришел ему на помощь. Известно письмо Рахманинова к директору «Метрополитен-опера» от 30 декабря 1939 года:

«Дорогой мистер Джонсон!

Два месяца тому назад сюда приехал замечательный русский художник (театральный) Мстислав Добужинский.

Мистер Добужинский – выдающийся театральный художник, и на его счету множество драматических и оперных постановок почти во всех европейских столицах, включая Париж и Лондон.

Я буду очень обязан Вам, если Вы сможете найти время, чтобы посмотреть его эскизы и, если это будет возможно, воспользоваться его услугами в Ваших будущих постановках.

Между прочим, в чеховской постановке «Одержимый», которая идет на Бродвее, единственное, что имело равно выдающийся успех и у критики и у зрителей, это декорации мистера Добужинского.

Искренне Ваш С. Рахманинов

P.S. Адрес мистера Добужинского следующий: Mr. Dobujinsky, 307, West, 79<sup>th</sup> Street, N[ew] Y[ork] City».

(Письмо хранится в Библиотеке конгресса. Вашингтон).

Добужинский сообщает, что этому письму предшествовала его встреча с Рахманиновым, но при этом допускает в своих воспоминаниях о ней неточность, утверждая, что она произошла в 1940 году:

«Вновь я встретился с Рахманиновым только в 1940 году уже в Нью-Йорке, вскоре после моего приезда в Америку. Мы обедали у общих знакомых, и неожиданно он предложил познакомить меня с Metropolitan Opera, обещав посоветовать дирекции поставить «Пиковую даму» с моими декорациями (мои эскизы к этой опере для брюссельского театра De la Monnaie он видел в Лондоне). Разумеется, на первых моих шагах в Америке, когда я, как художник, никому тут не был ведом, его участие было для меня очень ценным. Вскоре состоялось знакомство с директором Metropolitan Opera, которому и были показаны мои эскизы. Друзья уже начали мечтать, что Сергей Васильевич согласится дирижировать его любимой оперой...» [4, с. 284].

В действительности, упоминаемая Добужинским встреча с Рахманиновым, согласно письму, состоялась до 30 декабря 1939 года.

В 1940 году в Нью-Йорке Рахманинов познакомил Добужинского с Metropolitan Opera, где Добужинский делал потом декорации к опере Верди «Бал-маскарад».

15 сентября 1940 года Добужинский пишет Рахманинову:

«Дорогой Сергей Васильевич, после того, как я у Вас был, я уехал в Бостон, так и не дождавшись ответа насчет «Пиковой дамы» из Metr[opolitan] Opera, но через неделю получил новую телеграмму из театра – предложили «Бал-маскарад» Верди. И вот мы уже закончили все разговоры, и я сегодня подписал контракт. Опера должна пойти в открытие сезона, и предстоит большая спешка. Но задача у меня очень интересная. Разумеется, это приглашение в Metropolitan Opera Johnson'ом, и я чувствую искреннюю признательность к Вам за первое знакомство с Johnson 'ом, оттуда все и пошло, конечно. «Пиковая дама» не состоялась, не знаю – почему, кажется, не нашлось подходящих певцов. Шлю Вам, Наталии Александровне и Ирине Сергеевне и всем Вашим от меня и моей жены самый сердечный привет.

Ваш М. Добужинский»

(БК США, ML, 30.55).

Известный художник искал в Рахманинове поддержку. 27 февраля 1941 года он обращается к Рахманинову в письме – Добужинский в Нью-Йорке открывал театральную выставку и просил Рахманинова и его жену «войти в «патронаж»:

«Дорогой Сергей Васильевич, в апреле (20-го) я открываю мою театральную выставку, что делаю впервые в N[ew] Y[ork 'e] (галерея Marie Sterner на 57-й ул[ице]), и я был бы очень счастлив и было бы мне очень ценно, если бы Вы и Наталия Александровна согласились войти в «патронаж» выставки. Я получил также согласие Mr. Johnson 'a, который мне говорил, что было бы очень хорошо, если бы Вы могли присоединиться. Я слышал, что Вы вообще неохотно даете Ваше имя, но, может быть, в этом случае Вы будете милы сделать это маленькое исключение, – я же буду лишь очень благодарен этому Вашему «благословению». Шлю с женой наши сердечные приветы Вам с Наталией Александровной.

Ваш М. Добужинский»

(Библиотека Конгресса США, Вашингтон, ML, 30.55).

Летом 1941 года по приглашению Рахманинова Добужинский посетил Сергея Васильевича на его вилле на Long Island.

Об отношении к нему Рахманинова Добужинский писал:

«...Замечательно, что его дружеское участие ко мне оставалось неизвестным даже его близким, так он был скромен в подобных благожелательных поступках, не придавая им значения и не любя говорить о них никому...».

В тех же воспоминаниях он писал:

«...В Нью-Йорке я старался не пропускать концертов Рахманинова, на которых подлинно наслаждался и вместе с толпой эгоистически требовал бисов. Между тем, несмотря на всю поразительную силу и свежесть его дивной игры, нельзя было не заметить, каким невероятно усталым он был последние годы. После концертов бывали коротенькие свидания в тесной артистической комнате «Carnegie Hall», где, как бы опустошенный своей игрой, Рахманинов, надев белую перчатку, машинально пожимал руку своим бесконечным поклонникам...».

3 ноября 1942 года в «New Opera Se» в Нью-Йорке была поставлена «Сорочинская ярмарка» Мусоргского с декорациями Добужинского. В этот день была последняя встреча Рахманинова и Добужинского.

Из воспоминаний Добужинского:

«...Мне было радостно видеть довольного Сергея Васильевича. Во время спектакля я сидел позади него, и он, обернувшись, сказал мне, указывая на мою малороссийскую деревню и пригорок с церковью и тополями: «Вот бы дачку тут мне построить!»

Сразу после кончины Рахманинова, 28 марта 1943 года, Софья Александровна Сатина стала собирать воспоминания о Рахманинове, которые написали друзья, близкие умершего великого музыканта Добужинский также написал свои воспоминания о встречах с С.В. Рахманиновым.

К 1946 году сборник воспоминаний был готов. Добужинский стал его издателем, редактором и выполнил художественное оформление.

### **Воспоминания М.В. Добужинского о С.В. Рахманинове**

*«К моему сожалению, при всей моей симпатии к личности Рахманинова и восхищению его музыкой, мне не пришлось приблизиться к нему. Воспоминания мои о нем не очень богаты, но наши мимолетные встречи и все мелочи, связанные с знакомством, память сохраняет с любовью.*

*Познакомился я с Сергеем Васильевичем еще в 1916 году, но дальнейшие свидания были очень редки, с промежутками по несколько лет. Многие из моих друзей и знакомых, близко знавшие Рахманинова, говорили, что вообще к нему подойти было трудно, что по натуре он был человек замкнутый, но то, что многим казалось холодностью и даже высокомерием, часто объяснялось лишь его застенчивостью. В последней я сам убеждался неоднократно.*

*Еще до первой встречи с ним мне была знакома издали, по концертам его высокая сутулая фигура и его серьезное, сосредоточенное длинное лицо. Когда же я познакомился с ним, то вблизи меня особенно поразило это лицо. Я сразу подумал: какой замечательный портрет!*

*Он был коротко стрижен, что подчеркивало его татарский череп, скулы и крупные уши – признак ума (такие же были у Толстого). Не удивительно, что так много художников делали его портреты, и что некоторые увлекались «документальной» передачей странных особенностей его лица с сеткой глубоких морщин и напряженных вен. Пожалуй, лучший портрет Рахманинова – один небольшой, чрезвычайно тонкий и строгий и в то же время как бы «завуалированный» рисунок К. Сомова. Тут он избег соблазна подчеркивания узора этих деталей и ближе всего выразил духовную сущность этого человека.*

*Первая моя встреча с Рахманиновым случилась в фойе Московского Художественного театра. Тогда ставилась в театре «Роза и крест» Блока. Блок и я приехали в Москву для переговоров о постановке, и Рахманинову было предложено написать музыку для этой пьесы. По этому поводу он тогда и появился в театре и Немирович-Данченко нас и познакомил.*

*Я не знаю, по каким причинам, но, по-видимому, музыка написана им не была, да и сама пьеса, хотя и готовилась два года, так и не была поставлена. Я привожу лишь этот факт обращения Художественного театра к Рахманинову, о чем, кажется, ни в одной его биографии не упоминается.*

*С Сергеем Васильевичем я встретился снова лишь в 1927 или 1928 году в Париже. Тогда же от моих друзей, К. Сомова и известного танцовщика Александра Сахарова, которые перед тем, будучи в Америке, часто бывали у Рахманинова, там гастролировавшего, я слышал о нем много милого – о его личной обаятельности и о его уютной семейственности. Сахаров с умилением рассказывал мне, как были трогательны прощания Сергея Васильевича на ночь с уже взрослыми тогда его дочерьми (старшая, Ирина Сергеевна, была уже замужем). Он точно провожал их в далекое путешествие, долго благословлял и не отпускал от себя.*

*«Как следует» я познакомился с Рахманиновым в Париже, бывая у его дочери Татьяны Сергеевны. Однажды было большое собрание, был Шаляпин, особенно блестящий в тот вечер. Он охотно пел, рассказывал и смешил разной талантливой ерундой. Таким веселым приветливым и в то же время мило-застенчивым я видел Сергея Васильевича впервые и с этой стороны впервые узнавал его.*

*С половины 30-х годов, много живя в Лондоне и часто из него уезжая, я, к сожалению, как назло, всегда пропускал случай встретиться там с Сергеем Васильевичем. Он почти каждый свой приезд – и как раз в мое отсутствие – бывал в семье М.В. Брайкевича, которая и мне была близка. У них я как-то проговорился о моей идее балета на тему андерсеновской «Принцессы на горошине», а Брайкевичи рассказали о моем либретто Рахманинову.*

Так как оно его, по-видимому, заинтересовало и забавило, то Брайкевич посоветовал мне разработать сюжет и послать Сергею Васильевичу в Швейцарию, где он тогда жил, – может быть, де он вдохновиться и напишет музыку...

Так я и сделал. Сергей Васильевич прислал очень меня тронувшее письмо с обещанием, когда будет свободен, взяться за эту тему.

Так как этого и не пришлось дожидаться, хотя позже, однажды при встрече, он вспомнил с улыбкой свое обещание.

В 1937 году была устроена в Париже С. Лифарем Пушкинская выставка. Еще раньше я имел возможность хорошо ознакомиться с замечательными набросками Пушкина, очень ими увлекся (даже дерзнул скопировать многое из них, стараясь подделаться под неподражаемую легкость пушкинского пера), и было, кстати, прочесть на выставке доклад, посвященный Пушкину-графику. Аудитории были продемонстрированы и эти копии. Во время лекции я был немало смущен, увидев в первом ряду Сергея Васильевича, внимательно слушавшего и рассматривавшего рисунки, и был искренно обрадован, когда после лекции он меня благодарил за «открытия», которые для него были в некоторых из моих мыслей.

Вновь я встретился с Рахманиновым только в 1940 году уже в Нью-Йорке, вскоре после моего приезда в Америку. Мы обедали у общих знакомых, и неожиданно он предложил познакомить меня с Metropolitan Opera, обещав посоветовать дирекции поставить «Пиковую даму» с моими декорациями (мои эскизы к этой опере для брюссельского театра De la Monnaie он видел в Лондоне). Разумеется, на первых моих шагах в Америке, когда я, как художник, никому тут не был введом, его участие было для меня очень ценным. Вскоре состоялось знакомство с директором Metropolitan Opera, которому и были показаны мои эскизы. Друзья уже начали мечтать, что Сергей Васильевич согласится дирижировать его любимой оперой... Но после долгих колебаний дирекции, по разным посторонним соображениям, оказалось, что опера Чайковского поставлена быть не может, и тогда мне, как бы взамен «Пиковой дамы», было предложено сделать декорации к «Балу-маскараду» Верди, что я и исполнил. Таким образом, это вышло все же, как бы «с легкой руки» Рахманинова.

Замечательно, что его дружеское участие во мне оставалось неизвестным даже его близким – так он был скромен в подобных доброжелательных поступках, не придавая им значения и не любя говорить о них никому.

Однажды летом 1941 года по приглашению Сергея Васильевича я посетил его в его вилле на Long Island. Он приехал на автомобиле встретить меня на станцию. Правил он сам, и мне было странно – как руки артиста могут снизойти до грубого автомобильного руля? Я сказал ему это и получил забавный ответ: «Не забывайте, что я не только пианист, но и дирижер и после оркестра мое самое большое удовольствие управлять машиной. Я ведь кондуктор!»

В это мое посещение Рахманинов опять мне показался таким же, каким я его узнал в Париже, и его серьезность уже меня не пугала.

В Нью-Йорке я старался не пропускать концертов Рахманинова, на которых подлинно наслаждался и вместе с толпой эгоистически требовал бисов. Между тем, несмотря на всю поразительную силу и свежесть его дивной игры, нельзя было не заметить, каким невероятно усталым он был последние годы. После концертов бывали коротенькие свидания в тесной артистической комнате Carnegie Hall, где, как бы опустошенный своей игрой, Рахманинов, надев белую перчатку, машинально пожимал руку своим бесконечным поклонникам.

Последняя моя встреча с ним была на спектакле оперы «Сорочинская ярмарка». «Режиссура была М.А. Чехова, а декорации мои.» Мне было радостно видеть довольного Сергея Васильевича. Во время спектакля я сидел позади его, и он, обернувшись, сказал мне, указывая на мою малороссийскую деревню и пригорок с церковкой и тополями: «Вот бы дачку тут мне построить!»

«Дачку» вскоре он и устроил себе, хоть и на американской земле, но, увы, уже перед самым концом своей жизни.

Newport R. I.  
Май 1945».

#### Примечания

1. Воспоминания о Рахманинове / под ред. М.В. Добужинского. – Нью-Йорк, 1946.
2. Рахманинов С. // Литературное наследие. – М., 1978. – Т. 1.
3. Рахманинов С. // Литературное наследие. – М., 1980. – Т. 3.
4. Воспоминания о Рахманинове. – М., 1988. – Т. 2.
5. Мстислав Добужинский // Здесь я начинал себя чувствовать художником...: Тамбовские впечатления. – Тамбов, 2001.

**А.М. Белкин,**  
краевед, заслуженный работник культуры РФ

#### ШАЛЯПИН И ДОБУЖИНСКИЙ – ВСТРЕЧИ И СОВМЕСТНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Мстислав Валерианович Добужинский и Федор Иванович Шаляпин познакомились, по-видимому, около 1905 года. В это время Добужинский учился у выдающегося русского мастера офорта Василия Васильевича

Матэ, руководителя граверного класса Академии художеств. В мастерской Василия Васильевича часто собирались и гравировали В. Серов, И. Репин, И. Левитан, Б. Кустодиев, К. Юон. Все эти художники составляли близкий круг друзей Шаляпина. Федор Иванович не только был частым и желанным гостем в мастерской Матэ, но и принимал вместе с другими художниками участие в занятиях офортом. Сохранился автопортрет Шаляпина, выполненный в технике офорта [1]. Несомненно, Добужинский и Шаляпин встречались у Матэ на совместных занятиях по гравированию. Но эти встречи могли быть мимолетны и, по-видимому, не привели к прочному общению между ними.

Позже Шаляпин познакомился с постановкой спектакля «Франческа да Римини» в Театре В.Ф. Комиссаржевской – этот спектакль оформлял в 1908 году Добужинский, только начинавший тогда свою деятельность как театральный художник. Шаляпин был хорошо знаком и дружен с Комиссаржевской. За два года до этого в Московском Большом была впервые поставлена опера Сергея Рахманинова «Франческа да Римини», созданная на тот же сюжет из «Божественной комедии» Данте. В опере Рахманинова роль Ланчотто Малатесты предназначалась Шаляпину. Спектакль в Театре В.Ф. Комиссаржевской был первым знакомством Шаляпина с творчеством Добужинского на театральной сцене.

Более основательно Добужинский и Шаляпин начали общаться с 1914 года, когда Сергей Павлович Дягилев привлек художника к участию в оформлении спектаклей предстоящих «Русских сезонов» в Лондоне. Гастроли русской оперы в британской столице проходили с мая по июль 1914 года. Во всех спектаклях ведущие партии исполнял Федор Иванович Шаляпин: Бориса Годунова, Ивана Грозного в «Псковитянке», старца Досифея в «Хованщине», в опере «Князь Игорь» певец исполнял партии князя Галицкого и хана Кончака. Оформление спектаклей, в которых пел Шаляпин, давало Добужинскому возможность реализовать свой интерес к оперной классике, к музыкальному театру. Гастроли Шаляпина, организованные Дягилевым, имели в Лондоне грандиозный успех. И Добужинский тоже разделил вместе с исполнителями этот триумф русского искусства.

После Февральской революции 1917 года в России остро встал вопрос о сохранении в Петрограде художественных ценностей. В квартире А.М. Горького состоялось совещание художников и деятелей искусств по этому вопросу, в котором активное участие приняли Шаляпин и Добужинский. Газета «Речь» от 7 марта писала: «На совещании было указано на необходимость принять меры к охране брошенных дворцов, представляющих художественную ценность, всего имущества, находящегося в этих дворцах. Совещание избрало особую депутацию в составе: А.Н. Бенуа, Ф.И. Шаляпина, М.В. Добужинского, А.М. Горького, К.С. Петрова-Водкина, Н.К. Рериха, И.А. Фомина для того, чтобы она посетила представителей Временного правительства и указала им на необходимость принять немедленно меры к охране дворцов и художественных коллекций» [2].

Во время совещания Шаляпин на одном листе сделал девятнадцать набросков портретов и карикатур, среди них изображения Горького, Бенуа, Рериха. Александр Николаевич Бенуа – близкий друг Шаляпина и Добужинского – сберег этот редчайший лист и своей рукой надписал, кем, когда и где были сделаны рисунки [3].

Шаляпин и Добужинский участвуют в совещаниях по охране памятников 4 и 5 марта, а 6 марта они в составе делегации художественных деятелей встречаются с министрами Временного правительства, членом Государственной думы Н.Н. Львовым, который во Временном правительстве был комиссаром по делам искусств и государственных театров. Та же газета «Речь» информировала о результатах этой встречи:

«Временное правительство вполне согласно с необходимостью принять меры к охране художественных ценностей и образовало комиссариат для охраны художественных ценностей в составе Н.Ф. Неклюдова, Ф.И. Шаляпина, М. Горького, А.Н. Бенуа, К.С. Петрова-Водкина, М.В. Добужинского, Н.К. Рериха, И.А. Фомина» [4].

Так при непосредственном участии Шаляпина и Добужинского в нашей стране началась работа по охране памятников истории и культуры.

В 1918 году в Петрограде создается театр трагедии, будущий БДТ. В числе его организаторов Горький, Шаляпин и Добужинский. Шаляпин мечтал попробовать свои силы как драматический артист, сыграть в трагедиях Шекспира, Шиллера, Софокла. Для управления новым театром было организовано Трудовое товарищество, в которое вошли М. Горький, Ф. Шаляпин, М. Добужинский, А. Блок, актеры Ю. Юрьев, М. Андреева, Н. Монахов, композитор Б. Асафьев, архитектор А. Таманов. Позже в «Товарищество» вошел композитор Юрий Шапорин, в работе театра принимал участие художник Константин Коровин. Ставили пьесы Шекспира, Шиллера [5].

В январе 1919 года создан Большой художественный совет при отделе театров и зрелищ комиссариата народного просвещения. В его состав вошли Ф.И. Шаляпин, М.В. Добужинский, а также А.В. Луначарский, А.М. Горький, М.Ф. Андреева, А.Н. Бенуа и Ю.М. Юрьев. В первые годы советской власти Шаляпин и Добужинский ведут активную общественную работу в Петрограде по организации деятельности государственных театров [6, с. 671]. Добужинский был членом дирекции Государственного Мариинского театра, в то время как Шаляпин возглавлял оперную труппу и был ведущим солистом этого театра.

В 1922 году Шаляпин покинул советскую Россию, а через четыре года расстался с родиной и Добужинский. Дальнейшие встречи певца и художника проходили за рубежом, в Париже и в литовском городе Каунасе. Еще в 1916 году Добужинский познакомился с Сергеем Васильевичем Рахманиновым, они подружились, а в 20 – 30-е годы тоже встречались за рубежом – Рахманинов выехал из России в 1917 году.

Добужинский рассказывал о встречах с Шаляпиным в Париже у дочери Рахманинова Татьяны в 1927–28 годах: «Однажды было большое собрание, был Шаляпин, особенно блестящий в тот вечер. Он охотно пел, рассказывал и смешил разной смешной талантливой ерундой» [7].

В декабре 1931 года Шаляпин гастролеровал в Париже. Спектакли шли в театре «Опера комик». Великий певец выступал в операх: «Дон Кихот» и «Севильский цирюльник». Парижанам Шаляпин показал два контрастных образа: благородного мечтателя, рыцаря печального образа и гротескного, беспринципного и алчного мастера клеветы. Мстислав Валерианович в то время находился в Париже и, конечно, посещал спектакли Шаляпина. Во время одной из встреч художник нарисовал шарж, где изобразил артиста в роли Дон Базилио в опере «Севильский цирюльник» [8].

Весной 1934 года Шаляпин приехал на гастроли в Каунас. 23 мая он исполнил партию Мефистофеля в опере Гуно «Фауст». Спектакль в Государственном театре оформлял Добужинский, создавший декорации и костюмы. В письме к дочери Ирине Шаляпин сообщил: «Успех такой, точно как в России в прошлое время. Петь приятно, все понимают. Вот так радость!!!» [6, с. 539]. Это было последнее творческое общение певца и художника. «Фауст» с участием Шаляпина и в оформлении Добужинского прошел в Каунасе два раза, после чего Федор Иванович выехал в Прагу. Во время этих встреч Мстислав Валерианович создал карандашный портрет Федора Ивановича. Это один из последних портретов певца. Шаляпин внушителен, его голова, чуть откинута назад, посажена крепко и уверенно. Ясно читается сознание собственной силы и достоинства. Но наряду с этими чертами в портрете есть и другие. Как-то осторожно, немного по-старушечьи поджаты губы, в глазах ощущается неуверенность, затаенный вопрос, скрытая боль. Сквозь маску внешнего благополучия проступает истинный образ Шаляпина последних лет, образ уставшего человека, который отчетливо видит свой закат и переживает трагедию своей жизни.

В 1941 году Мстислав Валерианович оформлял в Лондонском театре «Ковент-Гарден» декорации к опере Мусоргского «Борис Годунов», которая стала вершиной в творчестве Федора Шаляпина. Художник использовал частично свой материал, свой замысел оформления «Бориса Годунова» в лондонских дягилевских спектаклях 1914 года, в которых пел Шаляпин. Но теперь Шаляпина уже не было, а его Великая эпоха осталась неповторимой легендой.

Общение двух великих русских людей – Шаляпина и Добужинского – думается, существенно повлияло на становление их творческой личности и художественных принципов.

#### Примечания

1. Театральное наследство. Сообщения, публикации. – М. : Искусство, 1956. – С. 533, 543.
2. Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. – Л. : Музыка, 1989. – Т. 2. – С. 135.
3. Шаляпин Ф.И. Статьи, высказывания. – М. : Искусство, 1979. – Т. 3. – С. 208–209.
4. Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. – Л. : Музыка, 1989. – Т. 2. – С. 135.
5. Шаляпин Ф.И. Воспоминания о Шаляпине. – М. : Искусство, 1977. – Т. 2. – С. 555–556.
6. Шаляпин Ф.И. Литературное наследство. Письма. – М. : Искусство, 1976. – Т. 1. – С. 671.
7. Воспоминания о Рахманинове. – М. : Музыка, 1974. – Т. 2. – С. 283.
8. Рисунок опубликован в книге: Добужинский М. Письма. – СПб., 2001.

**Е.О. Казьмина,**

*кандидат искусствоведения,  
доцент ТГМПИ им. С.В. Рахманинова*

#### **ДОБУЖИНСКИЙ – ХУДОЖНИК МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА**

Отношение Мстислава Валериановича Добужинского к музыке однозначно возвышенно благоговейное. Столь же магически притягательное – к музыкальному театру, что вряд ли можно считать случайным, если вспомнить о профессии матери художника – оперной певицы. Но прежде, чем театр станет на долгие годы не только единственно стабильной формой заработка Добужинского, но и его душевной радостью, а порой и болью, будут, если так можно выразиться, пробы кисти.

В истории отечественной музыкальной сценографии творчество Добужинского занимает ключевые позиции. Вместе с А.Н. Бенуа, К.А. Коровиным, Л.С. Бакстом, А.Я. Головиным он сформировал в общественном сознании и новое понимание роли художника в театре, и поднял саму профессию художника-декоратора до уровня художника-творца.

На рубеже XIX – XX веков стала характерной тенденция к взаимодействию и взаимопроникновению искусств, к размыванию границ его видов и жанров, к обогащению каждого выразительными средствами других. Живой интерес к смежным видам искусства – существенная особенность нового типа художника, формировавшегося в эту эпоху. Таким был и Мстислав Валерианович.

Без преувеличения Добужинского следует поставить в ряд реформаторов отечественного театра, вместе с К.С. Станиславским, В.Э. Мейерхольдом, М.М. Фокиным, Ф.И. Шаляпиным. Именно их деятельность была направлена на осмысление спектакля как «эстетического явления, рождающегося из сотворчества драматурга, режиссера, композитора, актера, художника» [6, с. 108].

Первый музыкально-театральный опыт Добужинского связан с работой в Старинном театре, возникшем в 1907 году по инициативе Н.Н. Евреинова. Цель нового петербургского театра заключалась в реконструировании со всеми их особенностями сценических представлений разных эпох. Сезон 1907–08 года посвящался Средневековью, где пение и музыка являлись органичными компонентами определенных драматических жанров. С самой первой своей постановки Добужинский сознательно стремился к цельности художественного языка в оформлении всего спектакля. Это было новым словом в практике декорационного искусства. «Работа для "Старинного театра", – признавался Добужинский отцу, – «очень серьезная штука, надо точным быть и документальным» [3, с. 89]. Ставилась пастораль «Игра о Робине и Марион» Адама де ла Аля. В этой работе проявился тот подход к делу, которому Добужинский следовал всю жизнь. Это – всестороннее изучение времени действия пьесы, глубокое погружение в эпоху, требовательность к точности исполнения подготовленных им эскизов, участие в репетиционном процессе с целью достижения естественности движений актеров в костюмах. В письме к отцу находим такие строки: «Я присутствовал на нескольких репетициях, приходится артистам показывать фотографии с готической скульптуры, чтобы научить их стилю и стройности поз» [3, с. 90]. В цветовой гамме декораций и костюмов спектакля также обозначились характерные черты – яркость и контрастность. Этот вывод следует из описания Добужинским выполненной им работы: «У меня затея такая. На фоне стены зала рыцарского замка играют эту пьесу, декорация несложная – ряд ковров пестрых: лазуревых и пурпурных с золотыми рисунками, висящих на стене, две расписных колонны по бокам и мозаичный пол; участвуют рыцарь в белом балахоне с золотыми лилиями, надетом на кольчуге, который выедет на деревянном, на колесах, громадном коне, пастухи и пастушки в ярких костюмах и устроитель «игр» – придворный в полосатом (лиловый с зеленым) длинном до пят костюме. Это удивительно грациозная вещь. Невероятно подумать, что это написано в XIII веке, с пеньем (по нотам того же века) и играют порядочно» [3, с. 90].

Декорации имели огромный успех, они создавали ощущение духа средневековья через народную (рускую) деревянную игрушку. Вместе с тем рыцарь в латах, сидящий на игрушечной лошадке, не мог не восприниматься пародийно. Это вносило в сентиментальную пастораль ироничный оттенок, так свойственный народным представлениям. Оформление Добужинского спектаклей Старинного театра были самыми изобретательными, красивыми и наиболее сценичными из всех других, принадлежавших И.Я. Билибину или В.А. Щуко.

Новая работа Добужинского над музыкально-театральным спектаклем связана с двумя балетами для «Русских сезонов» С.П. Дягилева в Париже (1914). Вероятно, она и стала определяющим магическим импульсом, пленившим фантазию художника на всю жизнь. Случай свел Добужинского с талантливым постановщиком-реформатором М.М. Фокиным. Шла работа над балетом «Papillons» («Бабочки») на музыку Р. Шумана. Эскизы костюмов подготовил Бакст, но по состоянию здоровья отказался от выполнения декорации. По совету Бенуа Дягилев обратился к Добужинскому. Художник вспоминал: «Так как хореография Фокиным была уже приготовлена, тут у меня с ним не могло быть большого контакта – моя задача была лишь дать соответствующий "романтический" фон и сочетать цвета декораций с цветами костюмов Бакста; то, что мной было задумано, – лунный парк с храмиком Амура у озера и с двумя боковыми розовыми павильонами с освещенными окнами и сходами лестниц, счастливо совпало с мизансценами Фокина» [2, с. 285]. Работа над вторым балетом – «Мидас» – являла собой уже сотворчество единомышленников. Фокин существенно обновил методы подготовки спектакля и в части сценического оформления. Теперь живописное решение балета продумывалось в мельчайших деталях еще до начала репетиций. Весь стиль постановки определялся в акварельных эскизах. Такое «стремление к "ансамблевой" цельности спектакля, когда нет второстепенных деталей, и каждая мелочь участвует в создании единого образа» [6, с. 155], отвечали представлениям Добужинского о синтетичности музыкально-театрального спектакля и месте художника в нем. Он с большим удовольствием пошел на сотрудничество с Фокиным, потому что впервые в отечественном хореографическом театре роль художника совмещалась с работой либреттиста, становилась равноправной балетмейстерской.

Декорация (одна), костюмы и бутафория (не только 20 рисунков, но их материализация) балета «Мидас» были выполнены за 12 дней «...несмотря на ужасные условия работы, безалаберность и уже совсем фантастическую спешку – был какой-то особенный подъем в работе», – высказывался по горячим следам Добужинский в письме к Станиславскому [3, с. 128]. Так как музыка М. Штейнберга «не призывала» ни к какому определенному стилю, а создание стилистически достоверного микромира сцены являлось одним из эстетических принципов Добужинского как театрального художника, то Мстислав Валерианович предложил Фокину сделать постановку «в духе кватроченто», на что тот дал согласие. Декорация представляла собой пещеры и была несложной по конструкции. Персонажами, для которых готовились эскизы костюмов, являлись нимфы, боги-судьи, Аполлон с девятью музами. В то время Добужинский еще сам не расписывал декораций, поэтому его задумки воплощали в цвете помощники, среди них – Н.Б. Шарбе. «Звезда русского балета XX века» Т.П. Карсавина, участница этого спектакля, вспоминала: «Из постановок, сделанных для С.П. Дягилева, я с особенной любовью вспоминаю балет «Мидас». В этом произведении Добужинского, исполненном буквально наспех, в течение приблизительно недели, его способность к труду и его богатый запас артистического материала достойны восхищения. В этой постановке архитектурная внешность соединялась с простором, необходимым для свободы хореографического рисунка. Высокий рострум в глубине сцены напоминал по духу «Олимп» Мантеньи, что было задачей Добужинского. Глубокий грот в середине со сценической точки зрения делал возможным разнообразие выходов и построения фигур» [1, с. 166–167]. По оценке А. Бенуа, «спектакль был очарователен и прелестного вкуса» [цит. по: 2, с. 286].

Только через 27 лет, в конце 1941 года Добужинский вновь объединился с Фокиным. За эти годы балет стал любимой областью театрального творчества Добужинского. Фокин, задумывая спектакль, который впоследствии назвал «Русский солдат», на музыку С. Прокофьева к кинофильму «Поручик Киж», руководствовался не сюжетом «Киж», а музыкой Прокофьева. Балетмейстер писал: «Музыка, содержащая в себе плач и горе, смех и радость, хороводные игры, свадебные пляски, борьбу, смерть подсказала совсем иной сюжет. Молодой русский солдат приносит себя, свои страдания, свою жизнь в жертву своей прекрасной Родине, которую он так любил, и воспоминания о которой теснятся в душе его, когда израненный, он остается один среди бесконечного поля битвы» [5, с. 54]. Добужинский вспоминал: «Фокина "озарило" показать все это на сцене как смерть забытого раненого солдата, с его предсмертным бредом – видениями пережитого прошлого, – с его агонией и последней тягой к жизни» [2, с. 287]. Декоративная задача заключалась в том, чтобы отразить реальное и видения. По поводу последнего рецензент спектакля заметил: «...Добужинский дал радостные, но как бы слегка притушенные краски, дабы оттенить нереальность воспоминания» [цит. по: 2, с. 445]. Чтобы быстрее и незаметнее переходить от одних сцен к другим во время самого действия, Добужинский и Фокин одновременно пришли к мысли использовать в этих целях прозрачный тюль. Добужинский поясняет в «Воспоминаниях»: «...написанная на нем декорация может в зависимости от освещения "таять" и исчезать на глазах у зрителя, заменяться другой, видимой сквозь этот тюль и затем вновь "оживать". Мы применили также и эффект движения декораций во время действия – опускание и подымание их, чем, кстати сказать, сравнительно редко пользуются в современном театре. Все это могло придать известную иллюзию "видениям" солдата – появлению вместо пустынного поля ("реального" фона его агонии) картины парада с подымающимся памятником, "всадника Смерти", встающего среди пашен, и сцены деревенской свадьбы» [2, с. 288]. В декорации «сновидений» для подчеркивания их нереальности Добужинский, как сам отмечал, также ввел черты «игрушечности» (сцена парада на фоне кубиков казарменных зданий) или оттенок «лубочности» (сцена свадьбы с разноцветной избой). Для Фокина это был последний в жизни балет, поставленный на сцене<sup>2</sup> (премьера состоялась в начале 1942 года).

Говоря о музыкально-театральной деятельности Добужинского, беру смелость утверждать, что именно музыкальный театр, а не драматический, являлся центром творческих притяжений художника. Хотя, бесспорно, работа в Московском Художественном театре формировала эстетические установки Добужинского в театрально-декоративном искусстве, почерпнутые из общения со Станиславским, что признавал сам художник. «Я остаюсь всегда Вашим верным учеником в моих театральных работах. ...Ваша «школа», в той хотя бы мере, как я ее усвоил, всегда руководит моей совестью, как художника» [3, с. 227]. Работа в прославленном театре развила присущую художнику требовательность к своему творчеству. Вот несколько примеров. Друг Добужинского, критик и историк театра В.И. Франс писал: «Чрезвычайная скромность М.В. [Мстислава Валериановича – Е.К.] шла вразрез с общепринятой на Западе рекламностью. Так, например, из-за взыскательности к себе, как художнику, и необыкновенной добросовестности, он отказался принять заказ на оформление оперы «Фальстаф» в Лондоне, только потому, что ему не дали достаточного времени для изучения периода пьесы Шекспира и для надлежащего выполнения эскизов. Такие халтурные условия были ему не по душе» [1, с. 177]. В 1935 году в Литовском государственном театре по эскизам, присланным Добужинским из Лондона, без его участия расписали декорации. Мстислав Валерианович отказался от авторства и, вернувшись в Каунас, сам расписал их вновь. Отказаться от авторства в 1952 году, когда он оформлял «Хованщину» Мусоргского в неаполитанском театре San Carlo, заставило то обстоятельство, что, выполнив декорацию «Палат Хованского» и эскизы костюмов к той же картине, для всех других сцен он, по настоянию дирекции, подобрал декорации и костюмы из запасов театра. Разочарование художника вызвала постановка в том же театре «Евгения Онегина» Чайковского (1954). Декорации Добужинский писал в Риме и по состоянию здоровья, как вспоминал сын Всеволод Мстиславович Добужинский, не мог до главной репетиции «пройтись кистью» по всему созданному, как это делал раньше. Итальянский декоратор решил для эффекта к шпилью Петропавловской крепости, которую можно было видеть в окне на заднем плане комнаты Гремных, добавить еще один. Обнаружив такую «отсебятину», Добужинский возмутился, ибо терпеть не мог подобных «вольностей», сам, будучи необыкновенно добросовестным, в каждой своей работе [1, с. 231].

В подтверждение тезиса о большей привязанности мастера к музыкальному театру, чем драматическому, говорит и тот факт, что в марте-апреле 1919 года Добужинский участвовал в организации в Петрограде Большого Коммунального оперного театра (ранее Народного Дома), где был назначен членом управления театром и заведующим художественной частью. В том же, 1919 году, он осуществил здесь постановку «Фауста» Гуно.

В своей работе декоратора Добужинский стремился к воссозданию в спектаклях атмосферы сюжетного времени, к стилистической достоверности сцены, стремился к созданию определенного настроения, к точности каждой детали, к «натуральности» пейзажа и вместе с тем к красочности и зрелищности спектакля. Внимание художника было направлено и на организацию сценического пространства. Все это определяло специфику творческого метода Добужинского. Вынашивая декорационный план, продумывая костюмы, художник много читал литературы, из которой черпал знания о необходимой ему эпохе. Нередко, в поисках источников прибегал к помощи жены и детей. Об этом красноречиво говорит письмо к сыновьям из Дрездена, где готовился к постановке «Евгений Онегин» (1923): «У меня пропасть огорчений и неприятностей...я страдаю из-за костюмов, их слишком много, около 200, я все просмотрел, вышвырнул очень много дряни, делаю много новых... Очень трудно с источниками...Мамочка совершает чудеса – сидит в библиотеке, пересмотрела всё, что касается

эпохи и мне подобрала всё нужное, но всё-таки мало. Я буду страшно рад вот за какие сведения. Может быть, Стивочка [сын Ростислав Мстиславович – *Е.К.*] поможет. Зашёл бы в Интендантский музей и справился, какие штаны у армейщины времени Александра I, серые или зелёные, я никак не могу узнать, и 2-е, это можно найти в маленькой книжке... – какой-нибудь испанский орден («кто там в малиновом берете с послем испанским говорит?»), ленту, главное». Рассказывая далее в письме о цветовом решении сцены бала у Гремидных, художник отметил: «...я делаю аванзал с малахитовыми колоннами, золотой балюстрадой, ампирными софами (по рисунку), люстрами и белыми с золотом канделябрами, а зал сзади повыше (ступеньки) жёлто-лимонный с белыми пилястрами, с золотыми капителями и белыми медальонами... Лакеи в голубых ливреях с малиновыми жилетами, серебряным шитьём и аксельбантами, чёрными штанами и белыми чулками. А на балу красные с золотым гусары (и голубые с белым и золотом), красные с синим и серебром кавалергарды, белые кирасиры и разноцветные груди. Дамы зелёные, жёлтые, розовые, малиновые и др.» [3, с. 179–180]. Как следует из цитаты, сцена, действительно, получилась эффектной. Привлекательностью отличалась сценография и других картин оперы, потому спектакль был встречен овациями публики. Его подготовка заняла предельно короткий срок – три месяца – что, по мнению Добужинского, им было сделано впервые. По окончании работы сам художник признавался Ф.Ф. Нотгафту – историку искусства, коллекционеру, музейному и издательскому деятелю: «Кончил "Онегина"! Вчера был спектакль, шел очень с большим подъемом, съехалось много народа. Были овации и вызовы, и цветы... Намучился изрядно. Но ты знаешь мое упорство и работоспособность – я тут вошел в раж, пришлось много работать самому, прошел все декорации, сделал очень много бутафории (всю мебель на балу 2-м, и 1-м в пос<ледней> карт<ине>) и много новых костюмов (около 70 по моим рис<ункам> и остальные 150 все мной скорректированы)... Помощники и исполнители моих эскизов были отличные. Но с актерами, особенно с *дамами* были мучения... В общем я добился *почти* всего, что хотел, и столько работать физически, как этот раз за эти 3 месяца, кажется, еще не приходилось» [3, с. 181].

Как заметил Г.И. Чугунов, с середины 1920-х годов характер работы Добужинского в театре заметно изменился: «он часто находил сразу необходимое решение декораций. Для него стало обычным готовить оформление крупных постановок (4 эскиза декорации и 40 – 60 эскизов костюмов) за три-четыре недели» [3, с. 381].

Через два года после работы над «Евгением Онегиным» его пригласили в Каунасский театр оперы и балета оформить «Пиковую даму» П. Чайковского (премьера состоялась 20 мая 1925 года). Антонас Суткус – литовский актер и режиссер – впоследствии вспоминал: «Для всех нас, работников театра, это было нечто необыкновенное, непривычное, невиданное. Они были настолько художественны, впечатляющи и красивы, что являлись неотъемлемой частью спектакля. С тех пор в моем представлении "Пиковая дама" не мыслится без декораций Добужинского» [1, с. 123–124]. Аналогичное впечатление осталось и у жены литовского поэта Г.К. Гера, Брониславы Игнатьевны: «Я отлично помню, каким триумфом была его постановка "Пиковой дамы", которая впервые в Каунассе показала, что может сделать для спектакля художник. Костюмы и декорации Мстислава Валериановича были не только хороши сами по себе, но очень сильно помогали почувствовать спектакль, вводили меня в самое сердце постановки, заставляя прочувствовать настроение ее еще до того, как на сцене начиналось действие. Все это было необычно для нашего Каунасского театра, все являлось новым для всех нас и, конечно, было очень полезно для литовских художников, для литовского искусства» [1, с. 115]. Фрагментарно процитирую два письма Добужинского, отправленные адресатам после премьеры, которые помогут восстановить атмосферу зрительного зала, реакцию публики на увиденное на сцене, и осознать объемность и сложность выполненной Добужинским работы. Содержат они и оценку самого художника-зрителя. «Итак, был "триумф". Мне говорят, что впервые здесь в театре аплодировали художнику... Первый акт прошел без всяких аплодисментов. "Бал" вышел очень эффектный и прекрасный балет, все душики... "Комната графини" вызвала шепот и слабые попытки меня вызывать, но когда открылась "Зимняя канавка" с шпилем белою ночью (правда, удачно, освещение отличное), вдруг весь театр зааплодировал и заорал. Оркестр перестал, Галаунене (исполняла роль Лизы – *Е.К.*) не знала, что делать (она одна на сцене), и я не знал, что делать. Кругом орут, какая-то дама сзади тронула меня за плечо и сказала с волнением: "Спасибо за родные места"... Это был результат многомесячной работы и самого моего писания (ежедневно по 7–10 часов) – 2 месяца сплошь. Считаю это рекордом, ибо 7 картин и огромное количество холста. Отдаю дань театру: мне даны были все возможности закончить так, как я хотел... У меня и решетка в Летнем саду фигурирует, и Зимняя канавка восстановлена точка в точку. В эту картину я вложил свою неизменную любовь к этому городу, вероятно, потому <...> создалась полная иллюзия и белой ночи, и массивных зданий и потому, вероятно, она так подействовала на публику...» [3, с. 184–185]. Между тем сам Добужинский лучшими в этом спектакле считал декорации сцен «Казармы» и «Игорный дом», «который сделал в 2 дня сам!».

Самостоятельная роспись декораций «Игорный дом» явилась «началом этой деятельности Добужинского», – заметил Г. Чугунов [3, с. 371]. Теперь роль помощника сводилась лишь к переносу рисунка эскиза по клеткам на задник одним нейтральным тоном, который указывал Добужинский. Все остальное делал сам художник. В Каунасском театре роль таких помощников неизменно исполняли И. Григораускас и А. Зельманович. О костюмах Добужинский заметил, что сшиты они удачно в Риге, «особенно эффектны черные костюмы гусар и многие дамские костюмы» [3, с. 185].

Несмотря на такую поддержку таланта художника, он не смог найти в то время постоянной работы в Литве и принял приглашение владельца театра-кабаре «Летучая мышь» в Париже. Последовало непродолжительное, но достаточно плодотворное сотрудничество с Н.Ф. Балиевым. Добужинский оформил несколько музыкальных спектаклей: «Жена кондитера», инсценировка песни Г. Надо; «Принц-Свинопас», балет-пантомима по

сказке Г.Х. Андерсена; «Травиата», пародия на оперу Д. Верди; «Музыка идет!», пьеса на музыку О. Штрауса. Все они исполнялись в один вечер (октябрь 1926 г.). Через два года была поставлена еще «Русская песня», сценка на сюжет народной песни [см.: 3, с. 377]. О первых работах в театре «Летучая мышь» художник писал из Парижа жене: «Эту неделю я во что бы то ни стало должен сделать костюмы к "Травиате" [12], не считая массы мелочей для "Свинопаса" и "Музыки", все это я делаю педантично, чтобы помочь Стиве в его работе по писанию. Для "Свинопаса", "Музыки", "Казак" костюмы сдал в работу (всего 30), кроме того, надо сделать законченные эскизы (наново для программы) и кончить обложку. Я ежедневно почти в библиотеке...» [3, с. 202]. В «Свинопасе» Добужинский опирался на эскизы костюмов, выполненные еще в 1918 году для постановки этой пьесы в кабаре «Привал комедиантов» [3, с. 376]. Но, как известно, Мстислав Валерианович никогда не повторял своих эскизов в точности, поэтому можно быть уверенными, что и теперь он варьировал свои рисунки. В спектакле принимали участие такие талантливые художники, как С.Ю. Судейкин, Д.С. Стеллецкий, М.С. Сарьян, но критика отмечала главенство именно Добужинского, особую красочность созданного им зрелища: «Я не знаю был ли когда спектакль «Летучей мыши» столь красочный, как этот. Сытность зрелища поразительная. Краска как будто всех заразила на этот раз. Не мудрено видеть красочную разнузданность Судейкина, Стеллецкого, Пожедаева, Сарьяна, но Добужинский, нежный, всегда в тающих, линияющих оттенках, Добужинский пустился в такой красочный пляс, что весь спектакль предстал каким-то состязанием в красочности» [цит. по: 4, с. 41]. Этими декорациями Мстислава Валериановича восхищались и в Нью-Йорке, куда театр Балиева ездил на гастроли. Критик, теоретик и историк театра И.И. Жарковский писал: «С тех пор, как Балиевская «Летучая мышь», приспособляясь к чужестранному окружению, силою вещей, должна была оттеснить весь словесный элемент спектакля на задний план и, прежде всего, позаботиться о чисто-оптическом зрелище, роль художника в этом театре сделалась не только преобладающей, но часто и решающей. В этом году, благодаря участию одного из лучших русских художников, М.В. Добужинского, спектакль "Летучей мыши" приобрел особую значительность, далеко выходящую за пределы "милых пустычков", с которыми обычно связывается представление о "Летучей мыши"» [цит. по: 3, с. 378].

В начале лета 1929 года директор Литовского государственного театра А.М. Жилинский предложил Добужинскому исполнить сценическое оформление оперы Мусоргского «Борис Годунов», на что художник ответил согласием. В письме к Станиславскому из Парижа есть такое замечание: «... я начинаю готовиться к «Борису Годунову», хотя еще окончательно решения нет, но меня это очень занимает, в сущности, в первый раз копаюсь в русской истории» [3, с. 227]. Премьера оперы состоялась 27 февраля 1930 года, режиссировал спектакль Ф.В. Павловский.

На протяжении последующих семи лет в должности главного художника литовского театра Добужинский ежегодно исполнял декоративное оформление от четырех до семи постановок (безусловно, не только музыкальных). Хронологически неполно картина выглядит следующим образом:

- 1930 – «Борис Годунов» М. Мусоргского; «Тангейзер» Р. Вагнера;  
«Андре Шенье» у Джордана (опера);
- 1931 – «Фауст» Ш. Гуно; «Половецкие пляски» А. Бородина (балет);
- 1933 – «Раймонда» А. Глазунова; «Дон Жуан» В. Моцарта;  
«Коппелия» Л. Делиба;
- 1934 – «Князь Игорь» А. Бородина; «Вертер» Ж. Массне;
- 1935 – «Евгений Онегин» П. Чайковского;
- 1936 – «Радзивил Перкунас» Ю. Карнавичуса (опера);
- 1937 – «Лознгрин» Р. Вагнера; «Ундина» А. Дворжака;
- 1938 – «Тайна пирамид» Н. Черепнина (балет);  
«Дом трех девушек» на музыку Ф. Шуберта (балет).

В целом, по сведениям Чугунова, с 1930 по 1935 годы (до гастролей театра за рубежом) Добужинский участвовал в постановке 26 спектаклей, в том числе 11 опер, 8 балетов и 7 драматических произведений [см.: 3, с. 395].

Являясь приверженцем стилистически цельной сценографии, Мстислав Валерианович в эти годы идет по пути дальнейшего углубления сущности воплощаемых им образов. Он часто прибегает к «говорящей» детали. А.П. Гусарова, анализируя рисунки его оперных персонажей и декораций, справедливо обратила внимание на вместительную деревянную ложку за поясом Варлаама («Борис Годунов») – «намек на его чревоугодие», на яркий полосатый половик в зале дома Лариных («Евгений Онегин»), «сообщающий заурядному интерьеру первой трети XIX века черты непритязательного и простодушного уклада деревенской русской усадебной жизни», на силуэт парусника, высящийся над деревьями Летнего сада («Пиковая дама»), который «создает романтический образ "северной Венеции"» [4, с. 43–44]. К сказанному добавим еще один пример. Комната Вертера в одноименной опере Ж. Массне однозначно характеризует ее обитателя как человека творческой природы. Об этом говорит наличие в интерьере клавикорда, на попире которого стоит открытая нотная тетрадь.

В сценографии большое значение Добужинский придавал световым эффектам, которые применял как мощное средство для выражения эмоционального напряжения. Так, в опере «Дон Жуан» Моцарта резкие струи света обостряли использованный художником кричащий красный и строгий черный цвет бархата пиршественного зала, где Дон Жуан ожидал приглашенную на ужин статую Командора. Это создавало ощущение атмосферы пышного траурного склепа, предвещало беду.

К своей работе в театре, Добужинский всегда предъявлял, как отмечалось, высокие требования и поэтому даже в экономически трудные для литовского театра годы после пожара, случившегося в 1934 году, когда сгорели все декорации и значительная часть имущества, а дирекция распорядилась делать сборные оформления спектаклей, Мстислав Валерианович резко выступал против. В докладной записке администрации театра он писал: «Этот компромисс опасен для театра в художественном отношении, так как если даже при самых благоприятных условиях из соединения различных хороших кусков и можно достичь какой-то зрительной красоты, то это еще очень мало для настоящей художественности спектакля, ибо компиляция в корне разрушает художественное единство постановки» [цит. по: 1, с. 304]. Взамен он предлагал свой метод экономии: восстанавливая, например, сценическое оформление «Пиковой дамы», Добужинский не стал заново делать мебель в стиле эпохи спектакля, а ограничился грубо сколоченными табуретами и столами, одев их в чехлы красного цвета с черным «пиковым» рисунком [см.: 1, с. 304].

В январе 1935 года балетная труппа литовского театра впервые выехала на гастроли в Монако – один из центров балетного искусства Европы в эти годы. Шумный успех имели оформленные Добужинским балеты «Раймонда» Глазунова и «Коппелия» Делиба, которые поставил Н.Н. Зверев. Другой центр европейского балета – Лондон – заинтересовался этими гастролями и пригласил труппу продолжить выступления у себя, в театре Альгамбра. Прием был столь же восторженным. 17 марта в день последнего спектакля в дневнике Добужинского появилась такая запись: «После спектакля «Коппелия» публика неистовала, оркестр закидали цветами, а всех вызывали» [см.: 3, с. 391]. В Лондоне шла работа и над премьерными спектаклями – «Сильфида» («Шопениана») и «Карлик-гренадер» Т.Престона, которые тоже ставил Н.Н. Зверев. В день премьеры «Карлика-гренадера» 5 марта 1935 года Мстислав Валерианович записал в дневнике: «Публика заплодировала декорациям. Этого еще тут на спектаклях не бывало. Потом – корреспонденты и вызовы» [см.: 3, с. 391]. «Сильфида» была поставлена в Лондоне 1 сентября 1935 года, и об этом читаем также в дневнике: «...за 4 часа написал декорацию «Сильфид» в декорационной мастерской театра Stol'a du Kingsway, эскизы послал в Ковно» [там же].

В августе 1935 года он получил приглашение от дирекции театра Сэдлерс Уэллс участвовать в постановке «Бориса Годунова» в авторской оркестровке, а не распространенной в те годы редакции Римского-Корсакова. Несмотря на низкую плату, Добужинский «великодушно согласился и принялся за работу с большим рвением» [1, с. 160]. Пресса так комментировала предложение театра: «Сейчас ему заказаны эскизы к «Борису Годунову» одним из театров, который здесь считается очень передовым. Так как вообще лондонские театры во многих отношениях удивительно отстали от уровня немецкого, французского, в особенности русского театра, то появление первоклассного живописца, который является в то же время первоклассным декоратором, может оказать большую услугу английскому театральному искусству. Сейчас актеры, режиссеры, директора и критики сами сознают, что надо окончательно освободиться от тесноты XIX века. Они ждут перемены, ищут даровитых людей, и для них М.В. Добужинский – сотрудник драгоценный. Тем более, что его талант так разнообразен» [цит. по: 3, с. 394]. Дирижер театра Л. Коллингвуд вспоминал: «Успех "Бориса Годунова" был огромным. Критика отмечала замечательное творчество Добужинского, давшего яркую картину Москвы эпохи XVI столетия» [1, с. 60]. Во время работы над оперой у Добужинского сложилось удивительное взаимопонимание с режиссером К. Керри. Все задумки художника выполнялись беспрекословно. Режиссер получил много ценных советов от Добужинского, на что Л. Коллингвуд заметил: «Добужинский <...> так четко объяснял свое видение всех мизансцен и действия на сцене, что наш режиссер Кляйв Керри вполне подчинился его влиянию и до сих пор выражает мнение, что постановка полностью Добужинского, а не его» (там же). Мнение самого режиссера о художнике таково: «Он сразу же дал все свое самое лучшее, никогда не жалея своего труда и усилий, какими бы вопросами он ни занимался, ничто ему не казалось чересчур трудным, он работал быстро, и все бывало исполнено точно к сроку. Казалось, что он никогда не уходил из театра: то он присматривал за исполнением декораций и сам принимался расписывать, то наблюдал, как шились костюмы, и делал необходимые указания и всегда бывал на репетициях» [1, с. 216].

В Лондоне Добужинскому поступил заказ и от балетмейстера Л.Войцеховского, предложившего участвовать в постановке балета на музыку «Лунной сонаты» Бетховена, о чем Добужинский сообщал в письме к жене 23 сентября 1935 года: «И вот, Войцеховский мне определенно предложил этот заказ "Бетховена" (7 костюмов и 1 декорация)» [3, с. 257].

Оставаясь жить в Лондоне, Мстислав Валерианович продолжал выполнять обязанности художника-декоратора в Каунасе. Поэтому в 1937 году, когда там восстанавливали «Дон Жуана», Добужинский «подновил и освежил» декорации и заметил: «Думаю нескромно, что это, может быть, самая удачная моя работа, увы, остающаяся втуне в этом городе» [3, с. 264]. А в 1938 году он писал из Каунаса Бенуа: «... в театре сделал: один акт "Лоэнгрин" (основной художник – В.Дубенецкис), «Русалку» Дворжака, "Dreimadchenhaus" на музыку Шуберта (довольно мила, полуопера, полуоперетка из его жизни), пьесу из литовского восстания 1863 г. и, наконец, только что – балет на музыку Н.Н. Черепнина «Тайна пирамиды». Вот какие скачки» [3, с. 266]. Эти спектакли готовились в творческом содружестве с режиссером и певцом литовского театра П.М. Олека. Так, в оперу «Дом трех девушек» на музыку «Неоконченной» симфонии и «Ave Maria» Шуберта (преьера была 19 марта 1938 года) режиссер и художник решили включить сцену, в которой Шуберт в одиночестве создает «Ave Maria». Читая воспоминания П.М. Олека, легко вообразить эту картину: «Комната, ограниченная с боков драпировками, впереди, за ее окном расстилается спокойный морской пейзаж с лунной дорожкой. У драпировки справа, боком к зрителю сидит за роялем композитор и музицирует. Вся эта декорация создавала какое-то крейцеровское настроение. По предложению Добужинского, когда Шуберт начинает музицировать, вместо зву-

ков рояля из-за кулис слышался хор, исполнявший «Ave Maria» [1, с. 134–135]. Как всегда, увлеченный работой, Добужинский уже после написания декорации еще добавил Музу с лирой, которую «исполнил на драпировке слева от зрителей, т.е. сзади сидящего Шуберта. Муза была написана таким образом, что при недостаточном освещении она была не видна в зрительном зале. Когда же композитор начинал играть, давался свет на декорацию, и над Шубертом появлялось тихо веющая легкая и светлая Муза» [там же]. Из сказанного явствует, какую важную роль вновь сыграло использование света в оформлении спектакля.

За годы, проведенные в Лондоне, он работал также в театрах Праги (оформил «Евгения Онегина», 1937), Брюсселя (балет «Свадьба Авроры» на музыку П. Чайковского, 1938).

Последующие двадцать лет жизни художника преимущественно связаны с театрами США, Канады, Парижа. Приехав в Нью-Йорк для завершения работы над постановкой М. Чехова «Бесы», он вынужден был остаться из-за начавшейся Второй мировой войны. Продолжившееся сотрудничество с М.А. Чеховым дало прекрасный результат – 3 ноября 1942 года большой успех имела «Сорочинская ярмарка» (постановщик М. Чехов, хореограф Дж. Баланчин, дирижер Дж. Купер). «...Я работал пять месяцев, сам написал все и сам добился ансамбля в костюмах, хотя наново была сшита только часть их – остальные пришлось подбирать и самому раскрашивать, словом, опять, как бывало, пришлось пережить большой подъем, чтобы выиграть сражение...», – сообщал художник литературоведу и искусствоведу С.Л. Бертенсону [3, с. 273]. Годом ранее с Баланчиным осуществил постановку «Императорский балет» на музыку первого фортепианного концерта П. Чайковского в театре Американский балет Караван (1941 г.).

Неоднократно Добужинский приглашался в Метрополитен-опера. В 1940 он оформлял «Бал-маскарад» Д. Верди. В 1943 ставил балет «Мадмуазель Анго» на музыку Ш. Лекока вместе с И.Ф. Мясиним<sup>3</sup> (повторно в 1946). В 1948 году в названном театре шла работа над оперой С. Прокофьева «Война и мир», которая, правда, не была поставлена, а для нее художник «сделал все 108 костюмов и придумал даже все 11 декораций...» [3, с. 282]. В том же году дирекция предложила ему оформление «Хованщины» М. Мусоргского (постановщик Д. Янопулус, хореограф Л.Л. Новиков). С головой погрузившись в работу, Добужинский забыл практически обо всех друзьях и только в январе 1949 года посетовал Бенуа: «Все лето до зимы я был занят «Хованщиной»...и наделал целую гору эскизов декораций и костюмов – все закончил, но оперу отложили и даже неизвестно, когда пойдет...» [3, с. 282]. А через несколько месяцев тому же адресату написал: «Я давно сделал все эскизы вплоть до чертежей всех отдельных частей декораций и точнейших планов – что взяло массу времени. Дирижировать будет Купер, который, собственно, и настоял на «Хованщине» в Metropolitan Opera» [3, с. 285]. Премьера состоялась только 16 февраля 1950 года.

Обилие эскизов костюмов, которые разрабатывал Добужинский для русских опер, в первую очередь, объясняется спецификой жанра – народной драмы, где важным действующим лицом является народ. Добужинский никогда не воспринимал участников массовых сцен как безликую толпу. Для него все они являлись индивидуальностями, поэтому для каждого он искал «свою характерность, свой цвет одежд, звучащий в общем цветовом ансамбле, как голос в хоре» [4, с. 44].

Неосуществленными остались «разработки» не только к «Войне и миру», но и балету «Ленинградская симфония» на музыку Д. Шостаковича, над которым художник трудился совместно с И.Ф. Мясиним (1946), примечательно, что и сценарий спектакля принадлежал Мстиславу Валериановичу<sup>4</sup>. Добужинский четырежды варьировал эскизы к «Лебединому озеру» П. Чайковского для разных театров – Мариинского (1919), Монте-Карло (1936), Бостонского (1940), Лондонского (1957), – но ни одна постановка не осуществилась. К сожалению, имели место и другие потери.

Непросто жилось в Нью-Йорке такому разностороннему художнику, как Добужинский. В американском театре, как и в графике, оформлении книги, укоренился принцип узкой специализации. Человек, исполняющий эскизы декораций не мог расписывать самих декораций, не имел права заниматься костюмами и бутафорией. На ведение какой-то специальной деятельности необходимо было спрашивать разрешение определенного профессионального союза, да и вообще, людям, не входившим в профессиональные союзы, в те годы почти невозможно было получить работу. Поэтому Добужинский состоял сразу в нескольких таких организациях (театральных художников, декораторов-исполнителей, художников-костюмеров). Между тем, чтобы вступить в один из этих союзов, необходимо было сдать экзамены на знание изобразительного языка, и Добужинский, хотя и был уже всемирно известным художником, не избежал такой проверки. Все это возмущало его, он не раз нарушал установленные правила и порой привлекался за это даже к суду, в частности за расписывание своих же эскизов к «Хованщине». В условиях, ограничивающих творческие устремления человека, он чувствовал себя духовно одиноким. Характерно высказывание художника тех лет, отражающее состояние его души: «Только после 9 лет жизни тут я раскурил суть – нам с нашей универсальностью и широкостью, которой мы были всегда горды, тут не место» [3, с. 283]. Видимо, неслучайно мнение Добужинского, что Метрополитен-опера «невероятно грубая и нехудожественная машина» [3, с. 288].

Пребывание в Америке расширило творческие контакты художника. Он сотрудничал с Международным театром балета маркиза де Куэваса, где вместе с балетмейстером Б.Г. Романовым подготовил премьеры балетов «Пир Гудала» на музыку А. Рубинштейна и «Жизель» А. Адана (1944 г.), с Центральной городской оперой Нью-Йорка (Сити-центр), продолжал оформлять спектакли в театре Торонто (Канада), в театре «Русский балет Монте-Карло в Нью-Йорке».

Со времени приезда Добужинского в США до марта 1950 года по признанию самого Мстислава Валериановича он выступил художником 4 опер, 6 или 7 балетов и нескольких драматических пьес [3, с. 286]. Чугунов, комментируя сказанное художником, расширяет это количество до 5 опер, 26 балетов и 10 драматических постановок, правда, уточняет, что 12 спектаклей не было поставлено. К 1955 году художник выполнил эскизы к 52 балетам, включая одноактные и не поставленные [см.: 3, с. 407].

Затрону такую сторону творческого процесса Добужинского в театре, как подготовка костюмов. Он был весьма придирчив к воплощению своих рисунков. За выполнением следил до мельчайших подробностей и в своих требованиях не шел на уступки: все должно было сделано так, как указано на эскизе. Уже во время шитья костюмов художник продолжал вносить некоторые поправки и дополнения. Красноречивы воспоминания самих актеров по этому поводу. Антанас Кучингис писал: «Я пел Варлаама. Во время первой костюмированной сценической репетиции я познакомился с эскизом костюма, если можно так сказать, – рисованным характером моего персонажа. Фигура Варлаама была велика, лицо толстое, безбородое, с каким-то пушком. Я обратился к Павловскому, спрашивая, что мне делать с «этой мордой». Он посоветовал делать грим по своему умению, одеться и предстать перед художником. Когда пришла моя очередь представиться, я пошел на сцену. Добужинский осмотрел меня кругом, повернулся и сказал: "Прекрасно! Чистенький, на архимандрита похож, и личико – право девица. Дайте сюда краски, мы его подпишем. Принесли банки с красками. Добужинский взял кисть и сказал: «Вот сразу возьмемся за пузо», – и стал со всех сторон от верху до низу «рвать» полы, рукава и «подписывать» рясу. Через несколько минут я был разукрашен. К следующей репетиции Добужинский предложил сделать на лицо наклейки...» [1, с. 129–130]. Карсавина о рисунке для «Маленькой ночной феи» Моцарта вспоминала: «Рисунок, верный эпохе и передающий настроение музыки. В нем, как, впрочем, и во всех рисунках, что он делал для меня, передано сходство лица с моим. Объясняю это тем, что Добужинский, очевидно, учитывал носителя костюма и соотносывался с его физиономией и характером внешности» [1, с. 165]. Олега П.М. высказался о костюме Бориса Годунова, партию которого исполнял в литовском театре: «Когда на репетиции я впервые надел костюм, я не почувствовал ощущения новой одежды, которое обычно появляется; костюм сразу стал моим. Больше того, костюм был настолько царским и настолько русским, что в немалой степени помог мне войти в мой образ. В довершении ко всему, он был очень удобен, не стеснял в движениях и почти не замечался, как не замечается привычная для себя одежда. Такой подход к созданию костюма не был случайным, это было характерно для всего последующего его творчества» [1, с. 131–132]. Итог сказанному подводит мнение В.И. Франса, хотя и относящееся к костюмам балета: «Создаваемые им костюмы всегда соответствовали стилю балета, никогда не стесняли движения артистов, рельефно выделяли их линии и помогали им создавать сценический образ, ибо рисунки М.В. были не просто эскизы костюмов, а портреты персонажей. Многие из них были так красивы, что вызывали восторг у других художников» [1, с. 179].

После окончания войны Добужинский вернулся в Европу и работал как художник миланского театра Ла Скала, а также в театрах Франции, Англии, Швейцарии, Дании и других стран. Не порывал связей с Центральной городской оперой Нью-Йорка, где, в частности, были поставлены в его оформлении оперы «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева (1949), «Воццек» А. Берга (1952). За 50 лет художественно-театральной деятельности он приглашался в более чем пятьдесят театров двадцати стран мира.

До конца дней Добужинский остался верен музыкальному театру и своим принципам. Последние работы – это новые варианты эскизов к балетам «Коппелия», «Половецкие пляски», «Кавказский пленник». Несмотря на 82-летний возраст, Мстислав Валерианович «...был необычайно живым, полон энтузиазма и обсуждал самые мельчайшие детали с удивительным пониманием и юмором, который всегда был изыскан, а в его глазах при этом светилась улыбка. Он интересовался буквально всем, и был в дружеских отношениях со всеми на сцене... Он наблюдал за каждой деталью в декорациях и костюмах, и это, конечно, было понятно, когда он был в цвете сил, но теперь, на склоне лет, после жизни, полной труда, – это было удивительно. С каким воодушевлением он вникал во все, ходил в декорационную мастерскую, давал всевозможные указания и советы, очень ценные для нас...», – высказывалась английская танцовщица и балетмейстер Мари Рамбер о совместной работе с Добужинским [1, с. 190–191]. В 1957 году за несколько месяцев до кончины художника она ставила в своем парижском театре балет «Коппелия». Этот спектакль нашел горячий прием и у китайского зрителя во время гастролей театра, чему несказанно был рад Мстислав Валерианович. Находясь в том же году вновь в Америке у сына, он мечтал о постановке этого балета здесь и одновременно работал над «Кавказским пленником». Этот вариант, как заметил автор, «совершенно отличается» от первой постановки в Париже (1951). Тогда, в театре маркиза де Куэваса, с целью экономии средств использовались декорации и костюмы для балета «Пир Гудала» на музыку А. Хачатуряна, поэтому они были слишком праздничные и не соответствовали духу «Кавказского пленника». Теперь для новой постановки, как заметил Добужинский, «я делаю все более строго, более сурово в красках и, если хотите, более романтично и воинственно...» [3, с. 325]. Но при жизни художника этот балет не увидел света рампы. Последней сценической версией стали «Половецкие пляски», поставленные Н. Зверевым по М. Фокину в театре Колон (Буэнос-Айрес).

Работая в музыкальных театрах России, Литвы, Европы и Америки, Добужинский до конца жизни оставался исконно русским художником, в основе творчества которого лежало отечественное театральное-декорационное искусство первых двух десятилетий XX века. Рисунки его декораций и костюмов, отличающиеся художественной убедительностью и тонкостью вкуса, выдумкой и остроумием, вариативностью цветовых решений, характеризуют Мстислава Валериановича Добужинского как глубоко национального Мастера. Он верил, что его творчество только в России раньше или позже непременно найдет настоящий широкий отклик. Хочется надеяться, что так оно и будет.

## Примечания

1. Воспоминания о Добужинском / сост. пред. и примеч. Г.И. Чугунова. – СПб., 1997.
2. Добужинский М.В. Воспоминания / вступ. ст. и примеч. Г.И. Чугунова. – М., 1987.
3. Добужинский М.В. Письма / сост. Г.И. Чугунов. – СПб., 2001.
4. Мстислав Добужинский : альбом / авт. вступ. статьи и сост. А.П. Гусарова. – М., 1982.
5. Фокин, М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера : статьи, письма / М.М. Фокин. – Л.-М., 1962.
6. Эткинд, М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX начала XX века / М.Г. Эткинд. – Л., 1989.

*Е.В. Малкова,*

*пресс-секретарь ТООО РСМ «Молодежные инициативы»*

## ПЕТЕРБУРГ В ПОЭЗИИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

*Тучи, как волосы, встали дыбом  
Над дымной, бледной Невой.  
Кто ты? О, кто ты? Кто бы ты ни был,  
Город – вымысел твой.*

(Борис Пастернак)

Санкт-Петербург с момента своего основания занял прочное место в литературе и искусстве. Эпоху строительства новой столицы стремились запечатлеть многие поэты и художники. Весь XVIII век создавали они образ идеального города, блистательного и торжественного, «светило дня впредь равного не зрит, из всех градов, везде Петрову граду» [1].

В конце XVIII века в поэзию проникают колоритные до грубости описания быта социальных низов. В кабаках «града Петрова» «дружатся, бьются, пьют и поют» герои од Баркова, здесь дерутся его «кулашные бойцы». Настоящая «энциклопедия» петербургской жизни того времени – «Стихи на качели» и «Стихи на семик» Михаила Чулкова.

В XIX веке образ города обретает новые черты, возникает «чёрный» вариант «петербургского мифа», отразившийся у Гоголя, Достоевского, Некрасова. Он также восходит к эпохе строительства города, преданию о проклятии приписываемому Евдокии Лопухиной: «Петербургу быть пусту» [2].

Поводом для создания образа «города-людоеда», пожирающего своих жителей, но при этом пребывающему в неизменном «казарменном» величии, послужило наводнение 7 ноября 1824 года. Событие само по себе трагическое, вызвавшее множество слухов; назывались огромные цифры погибших (до 3000 человек – по официальным же сведениям погибло 208 петербуржцев). Общеизвестны и многочисленные отклики в литературе – от «Медного всадника» до второй части «Фауста».

Жертвы наводнения ассоциируются с жертвами первых строителей города. Славянофилы предрекают ему гибель на дне моря («Подводный город» М. Дмитриева, 1847). В конечном итоге эта неизбежная грядущая гибель города стала восприниматься как месть мертвых, принесённых Петербургом в жертву морской стихии [3].

В это время стала расхожей идея «неоригинальности», подражательности Петербурга. Он действительно бросает вызов культивирующему «оригинальность», «национальное своеобразие» романтическому сознанию, носителями которого были и маркиз де Кюстин, и Достоевский. «Архитектура... Петербурга чрезвычайно характеристична и оригинальна и всегда поражала меня именно тем, что выражает всю его бесхарактерность и безличность... Характерного в положительном смысле... в нём разве только вот эти деревянные гнилые домишки, еще уцелевшие даже на самых блестящих улицах...» – эта цитата из «Дневника писателя» Достоевского очень точно передает внутреннее противоречие в восприятии архитектуры Петербурга людьми второй половины XIX века. Он оригинален именно тем, что безличен; «характерен», но не в «положительном смысле» [3].

Все эти тенденции отразились в литературе и искусстве рубежа XIX–XX веков. В это время Петербург чётко делился на центральную, благоустроенную, аристократическую часть с многоэтажными домами (Невский и Литейный проспекты, части Васильевского острова и Петроградской стороны), торгово-ремесленную (Колонна с большим количеством деревянных домов на тихих улочках) и окраину (районы у Обводного канала, Невской, Нарвской и Московской застав, Выборгская сторона). По-прежнему бывали в нём наводнения («Воли наводнения не удержишь сваями. / Речь их, как кисти слепых повитух. / Это ведь бредишь ты, невменяемый, / Быстро бормочешь вслух» – Б. Пастернак. Художники и поэты отразили мельчайшие детали быта города: «Темно под арками Казанского собора. / Привычной грязью скрыты небеса. / На тротуаре в вялой вспышке спора / Хрипят ночных красавиц голоса. / Спят магазины, стены и ворота. / Чума любви в накрашенных бровях / Напомнила прохожему кого-то, / Давно истлевшего в покинутых краях... / Недолгий торг окончен торопливо – / Вон на извозчике любовная чета: / Он жадно курит, а она гнусит. / Проплыл городской, зевающий тоскливо, / Проплыл фонарь пустынного моста, / И дева пьяная вдогонку им свистит» – Саша Чёрный. «На Невском ночью».

Впрочем, подобных зарисовок городской жизни немало. Они проходят сквозь творчество Ахматовой, Блока, поэтов-сатириков. К примеру, в мае 1896 года в театре «Аквариум» (на Каменноостровском, дом 10) были показаны «живые фотографии» синемаатографа Люмьера. Появление на неподвижном экране движущихся фи-

гур и поезда произвело огромное впечатление на зрителей. Театр пользовался большой популярностью у петербуржцев. Правда, в среде творческой интеллигенции кинематограф был синонимом пошлости и мешанства, как свойства людей с мелкими интересами, ограниченным кругозором. «Нам и в голову не приходило, что кино может стать таким же настоящим искусством, как живопись, музыка, литература, театр. Да оно в то время ещё и не было искусством... Советской кинематографии ещё не существовало, а те западные и дореволюционные русские картины, которые мы видели, поражали нас только быстротой развития действия и глупостью, доведённой до эксцентризма. Конечно, были непросвещённые и простодушные люди, которые всерьёз рыдали, глядя на Веру Холодную, на Мозжухина и Лисенко, всерьёз замирали от страха на ковбойских драмах и покатывались со смеху, наслаждаясь Максом Линдером. Но мы, интеллигентные мальчики и девочки, во всём этом видели только эксцентричную чепуху, только поразительное нагромождение банальностей и идиотств, которые в своём неистовом полёте создают самые нелепые и причудливые сочетания. И кинематографом мы стали называть всякое эксцентричное нагромождение быстро сменяющихся нелепостей» [4]. Говорят, что Маяковский любил повторять следующие каламбурные строки Евгения Венского: «Часто снился Варё ус. / Короток у Вари ум. / Некий архивариус / Варю свел в «Аквариум». В поэзии начала XX века нашли отражение как и любимые петербуржцами места, так и окраины. Авторы вкладывают в городской пейзаж своё отношение к современной им эпохе. Примером может служить ещё одно стихотворение Евгения Венского: «В старых тенистых аллеях / Нежно алеет закат. / Публика, ног не жалея, / Ходит вперед и назад. / Шпоры, манто и бриллианты, / Шляпы, (Ах, шляпы, madams!). / Старцы и лысые франты / Всюду – по женским следам. / Бродят. Едят простоквашу. / А из-за стройных стволов / Смотрит на публику нашу / Старый насмешник Крылов. / Смотрит и шепчет: «Когда же / Новых увижу людей? / Живы мои персонажи, / Сделались только глупей... / Что за нелепые шляпы, / Что за бессмысленность лиц!...» / И улыбаются в лапы / Морды волков и лисиц» [5].

Но в это время в культурном сознании целостный образ Петербурга вновь мутировал. Стараниями А.Н. Бенуа, В.Я. Курбатова, А.П. Остроумовой-Лебедевой, Е.Е. Лансере и других художников и искусствоведов, а позднее поэтов-акмеистов исторический центр Петербурга был «канонизирован», в первую очередь, архитектура XVIII–начала XIX века, когда-то считавшаяся «подражательной» и «казарменной». Петербург для них – символ развития русской культуры по западноевропейскому пути, а возрождение интереса к нему равносильно отказу от «славянофильских пеленок». Петербургские работы А.Н. Бенуа, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумовой-Лебедевой – линейно-стилизированные, в отличие от живописно-стихийных пленэрных работ москвичей воссоздают «строгий, стройный» образ города Петра и Пушкина, красоту архитектуры елизаветинских и екатерининских времен, имеют ретроспективный оттенок. В их картинах главным лирическим героем оказывается пейзаж, чаще всего архитектурный по характеру. Добужинский писал о своих друзьях, что они были проникнуты грустно-ироническим или просто умиленным чувством к прошлому» [6].

«С самого начала (1901) меня интересовала больше всего «изнанка» города, – вспоминал Добужинский, – особенно она меня поразила после двухлетнего отсутствия за границей (Мюнхен) ... своей совсем особенной безысходной печалью, скупой, но крайне своеобразной живописной гаммой и суровой чёткостью линий. Эти спящие каналы, бесконечные заборы, глухие задние стены домов, кирпичные брандмауеры без окон, склады чёрных дров, пустыри, тёмные колодцы дворов – всё поражало меня своими в высшей степени острыми и даже жуткими чертами. Всё казалось небывало оригинальным и только тут и существующим, полным горькой поэзии и тайны...», и я рисовал «Питер», (Для сравнения приведем строки А. Ахматовой: «А вокруг старый город Питер, / Что народу бока повытер / (Как народ тогда говорил), – / В гривах, сбруях, мучных обозах, / В размалёванных чайных розах / И под тучей вороньих крыл...» [6].

Петербург Ахматовой во многом переключается с работами Добужинского стремлением к постижению в интуитивно-лирическом переживании таинственной души мира, скрытой за его обыденной и часто пошлой оболочкой. «Ветер рвал со стены афиши, / Дым плясал вприсядку по крыше, / И кладбищем пахла сирень. / И царицей Авдотьей заклятый, Достоевский и бесноватый / Город в свой уходил туман / И выглядывал вновь из мрака / Старый питерщик и гуляка / Как пред казнь бил барабан...» [7, с. 160].

Нетрудно проследить в этом отрывке параллели с картиной Добужинского «Гримасы города», где над торжественным траурным шествием, возглавленным факельщиками, царят огромный декольтированный торс и белозубая улыбка вульгарной краснощекой красавицы на рекламе какао. Она выглядит куда более живой и активной, чем фигуры, наполняющие пейзаж. Механически замедленны движения факельщиков. Зрители на первом плане скрыты зонтами. Среди них шарманщик с обезьянкой. Она так же, как ее хозяин, сняла свою шляпу с перьями перед зрелищем смерти. Почти в зеркальном отражении повторяются два жеста: руки уличного зеваки в сторону погребальной процессии и, как иронический парадокс, руки на рекламе.

К парадоксальному сопоставлению человека, превращенного в бледную тень, и полных жизни, зловещих, торжествующих вещей Добужинский прибегает и в одной из лучших своих работ – «Окно парикмахерской». В тусклые петербургские сумерки (сумерки для романтиков – синоним тайны), за спиной одинокого, погруженного в себя прохожего странно преображается мир. Злой энергией наполняются иглы света, которые разбрасывает фонарь, увенчанный фантастической короной лучей. («Вонзайте в небо, фонари, свои наточенные копья», – пишет приблизительно в это время, в 1904 году, А. Белый в стихотворении «Отчаянье» из цикла «Город» – в книге «Пепел»). Не одна, а несколько теней фонаря змеятся по земле. Оживают и зловеще гримасничают манекены в витринах. Носителями зловещего и страшного оказываются безобразные и пошлые вещи. Рисунок навеян жизненным впечатлением, которое художник передал в дошедшем до нас стихотворении «Окно парик-

махерской». Но ощущается в этой работе и влияние Петербурга Достоевского, Гоголя, символистов. «Страннее всего происшествя, случающиеся на Невском проспекте»; «Меньше заглядывайте в окна магазинов ... далее, ради бога, далее от фонаря! И скорее... проходите мимо»; «Не верьте этому... Проспекту!»; «Я всегда закутываюсь покрепче плащом... когда иду по нем»; «Все дышит обманом»; «Все не те, чем себя выдают...» – эти отрывки из «Петербургских повестей» в своей книге «Мастерство Гоголя» А. Белый приводит, чтобы охарактеризовать «субъективную стилизацию восприятия (морок)» в его изображении Петербурга. В черновиках Добужинского сохранилось несколько вариантов композиции «Побег». В каждом из них повторяется один и тот же мотив: вдоль стен домов бежит человек. Мир за его спиной странно преображается – страшная гримаса искажает бутафорскую морду быка на вывеске бакалейной лавки, таинственно подмигивают цветные бутылки в окне аптеки, странно расплясались буквы ее вывески. Мир алогичный, чужой, страшный... Вариантом повторения этой композиции является более поздняя «Ночь в Петербурге», возможно, навеянная стихотворением Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» [8].

Таким образом в поэзии и графике рубежа XIX–XX веков отразились не только бытовые стороны петербургской жизни, но и оформлялся, так называемый, «петербургский миф», включивший в себя представления о Санкт-Петербурге, как великом, святом городе-исполине, который «неколебим в каменном величии», но в то же время как о городе-людоеде, что «не воскреснет, если не умрет».

#### Примечания

1. Василий Тредиаковский. Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санктпетербургу // Хрестоматия по русской литературе XVIII века / сост. А.В. Кокорев. – М. : Учпедгиз, 1956. – С. 100.
2. <http://www.magister.msk.ru/library/history/mason/bashil03.htm> 03.10.2005 Борис Башилов. Робеспьер на троне. Петр I и исторические результаты совершенной им революции.
3. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/4/shubin.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/4/shubin.html), 12.09.2005 Валерий Шубинский. Город мертвых и город бесмертных. Об эволюции образов Петербурга и Москвы в русской культуре XVIII–XX веков.
4. Чуковский Н.К. Литературные воспоминания. – М. : Советский писатель, 1989. – С. 67.
5. Поэзия: Альманах. – М. : Молодая гвардия, 1988. – Вып. 51. – С. 187, 190.
6. Добужинский М.В. Воспоминания / вступ. ст. и примеч. Г.И. Чугунова. – М., 1987.
7. Павловский, А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество : книга для учителя / А.И. Павловский. – М. : Просвещение, 1991.
8. Гусарова, А. Добужинский / А. Гусарова. – М. : Белый город, 2001. – С. 10–27.

*И.В. Мишина,  
старший научный сотрудник  
Тамбовской областной картинной галереи*

#### **К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ РАБОТЫ ДОБУЖИНСКОГО «ЛЬВОВ», ИЗ СОБРАНИЯ ТАМБОВСКОЙ ОБЛАСТНОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ**

В журнале «Искусство» за 2005 год (№ 3) была опубликована статья Е. Якуниной «Французский этюд», в которой рассказывается об аукционе, прошедшем недавно во Франции. Помимо предметов русского антиквариата, на торги были выставлены произведения Мстислава Добужинского, ушедшие за огромные суммы, с феноменальным превышением эстимэйтов (начальной стоимости). Общая стоимость всех 274 лотов – составила четыре миллиона евро.

Аукцион показал, что интерес к творчеству Добужинского велик. Несмотря на высказывания организаторов аукционов, что больше, чем самих русских, русское искусство не интересует никого, оказалось, что не только русские коллекционеры готовы были выложить большие суммы, чтобы заполучить работы Добужинского.

Творческое наследие Добужинского составляют не только произведения живописи, станковая, книжная и журнальная графика, эскизы к театральным декорациям, плакаты, но и огромное число натуральных зарисовок, графических работ и их вариантов, набросков различного характера, которые хранятся в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в России, в музеях Литвы, других зарубежных музеях.

Кроме того, эскизы декораций и костюмов хранятся в большинстве тех театров, для которых работал Добужинский (например, в театре «Ла Скала – около 30 эскизов).

Значительная часть произведений находится в недоступных для исследований частных собраниях, как российских коллекционеров, так и зарубежных. Тем больший интерес представляют малоизвестные работы Добужинского, хранящиеся в провинциальных музеях. К их числу относится произведение из собрания тамбовской картинной галереи.

Это рисунок «Львов», который был приобретен в 1987 году из коллекции Г.П. Белякова, у его жены Л.В. Морозовой. Название традиционное. Рисунок подписан монограммой «МД» и датирован 1915 годом. На самой работе никаких надписей, подтверждающих, что изображен Львов, нет. Работа выполнена на картоне, в смешанной технике – тушь, акварель; изображает небольшую площадь с коленопреклоненными молящимися женщинами перед святыми воротами церкви (некоей святыней, находящейся в надвратной церкви).

В начале 90-х годов XX века в период работы над каталогом русской графики главным хранителем ТОКГ В.В. Рузаевой было сделано предположение, что на рисунке Добужинского изображен архитектурный вид не

города Львова, как значилось в документах при поступлении работы в галерею, а один из архитектурных памятников г. Вильно. Сделать такое предположение помог обнаруженный ею фотографический снимок в журнале «Нива» за 1916 год [1] с изображением этого места того времени и почти в таком же ракурсе. В журнале имелся текст, который гласит: «Есть в Вильно чарующий уголок молитвенной печали. Это Острая Брама с величайшей католической святыней. Под аркой Остробрамской Божьей Матери, на тротуарах и мостовой узкого переулка, на коленях стоят молящиеся, в жаркие летние дни и в суровую зимнюю стужу, под палящими лучами солнца и под ливнем, на снегу и на грязи – всегда вы застанете здесь ряд коленопреклоненных людей с печально-молитвенным взором, поднятым вверх, к сверкающему драгоценностями образу».

Действительно, изображения на снимке и на рисунке оказались очень похожи. Это подтвердили и побывавшие несколько лет назад в Вильнюсе активисты организации «Молодежные инициативы», изучающие творческое наследие Добужинского.

Естественно, что такая находка повлекла за собой дальнейшее изучение материала, связанного с историей Остробрамской церкви и творческого периода художника, относящегося к 1910-м годам.

Так в энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона можно найти следующие сведения об Остробрамской иконе и Остробрамской часовне:

Первоначально икона находилась в Корсуни и называлась Корсунской и Благовещенской. Во второй половине XIV века она была вывезена Ольгердом Гедиминовичем, а его жена поместила икону в виленском Троицком монастыре, находившемся на «остром» (возвышенном) или русском конце города. Великий князь литовский Александр построил на русском конце башню с проезжими воротами, которые стали называться «острыми». Построенная на них часовня получила название островратной, а за ней и икона, помещенная в часовне. Впоследствии слово «врата» заменилось местным «брама», и икона Богородицы стала называться «Остробрамской». Икона была написана на двух дубовых досках, украшена массою разных металлических подвесок; изображает Богородицу в момент Благовещения. По сторонам иконы находились золоченые статуи Иоакима и Анны. Будучи принадлежностью Троицкого монастыря, она до конца XVI века являлась предметом особого почитания православного населения Вильно. В конце XVIII века постановлено было обнажать головы, во всякую погоду при проезде или проходе через «острые» ворота. Остробрамская икона равно почиталась и католиками и православными, поэтому долго была предметом спора между ними, находясь в ведении то одних, то других. Таким образом, являясь одним из пленительных уголков старого Вильнюса, Остробрамская часовня не могла не привлечь внимание Добужинского. Тема города всегда занимала большое место в творчестве художника это – Петербург, Вильно, провинция. Его интересовала «изнанка города», его «старые уголки», дворы, глухие заборы, старинные постройки.

К числу самых идиллических работ Добужинского принадлежат многие пейзажи старого Вильно. «Духовная связь с Вильно у меня не прерывалась до 1915 года, общение же с ее стариной и природой Литвы имело всегда для меня как художника огромное значение» – писал Добужинский. Он нежно любил этот город, где учился в гимназии и куда часто приезжал навестить своего отца. Там он увлеченно рисовал памятники архитектуры. Им посвящены и многие работы художника, созданные в период Первой мировой войны.

Осенью 1914 года Добужинский и Лансере, первые из русских художников, отправились на фронт для натурных зарисовок. По поручению Общины Св. Евгении Добужинский побывал на польском фронте, а в феврале-марте следующего года – на галицийском; в 1916 – на киевском и Юго-западном фронтах.

За время этих поездок Добужинский выполнил около сотни акварелей и рисунков: чаще это беглые зарисовки, напоминающие кадры, выхваченные из фронтовой жизни, портреты военных, а также изображения памятников архитектуры, старины.

Излюбленная техника этого времени – смешение нескольких материалов акварель, гуашь, пастель, уголь, тушь, белила. Цвету, однако, отводилась второстепенная роль. Главным же выразительным средством оставалась линия. Поверх цвета Добужинский, как правило, наносит штриховку, обводит контуры предметов карандашом или тушью. Тем самым утверждается графический характер изображения. Все сказанное в полной мере относится к нашему произведению.

Казалось бы, все подтверждает, что на рисунке изображен именно этот архитектурный памятник. Но сделать окончательную атрибуцию не позволяет одна деталь: в реальности здание имеет типично западное завершение в виде небольшой башенки с почти плоской кровлей, на рисунке же церкви пририсована маковка – небольшая глава характерная для русской православной церкви. Откуда такое несоответствие? Конечно, можно допустить, что художник проявил некоторую неточность. К тому же существуют другие подобные примеры. В 1923 году Добужинский исполнил автолитографию с изображением булочной в селе Инжавино, которая вошла в каталог произведений художника под названием «Тамбов. Булочная».

Пролить свет на решение этого несоответствия, связанного с вопросом окончательной атрибуции рисунка Добужинского из собрания ТОКГ, помогло бы подробное изучение истории Остробрамской часовни.

И хотя уже появились публикации, посвященные этой теме, загадка рисунка остается. Ответ могла бы дать экспертиза рисунка, осуществить которую пока не представляется возможным.

#### Примечания

1. Нива. – 1916. – № 16. – С. 14–20.
2. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. – СПб., 1897. – Т. XXII. – С. 346.

---

---

#### 4. ДОБУЖИНСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ.

---

---

*В.К. Воропаев,  
заведующий сектором режиссуры клубных мероприятий Тамбовского областного  
научно-методического центра*

##### К ИСТОРИИ ПРОЕКТА «М.В. ДОБУЖИНСКИЙ И ТАМБОВСКИЙ КРАЙ»

Чем дальше в будущее, тем ценнее прошлое. Соглашаясь с этим афоризмом, мы берем на себя ответственность и обязательство посильного личного участия в процессе сохранения культурных традиций. Тамбовские школьники 1950-х годов с определенными гуманитарными наклонностями, к коим имею честь принадлежать и я, конечно же, были знакомы с именами: Державина, Боратынского, Рахманинова. Однако, только в 1960 – 70-х годах, благодаря усилиям наших замечательных краеведов и прессе, стали доступны широкому кругу факты неразрывной связи крупнейших представителей русской культуры с Тамбовским краем. Теперь эти факты составляют предмет нашей гордости.

Как открывалось когда-то неизведанное таинственных островов и архипелагов путешественникам прошлого, так и тамбовчанам знакомые по учебникам имена преображались, представляли в новом ракурсе, становились ближе. С течением времени областная сокровищница известных лиц отечественной культуры пополнялась, обогащая нас, заставляя внимательно вглядываться в творения: Верстовского, Сергеева – Ценского, Вернадского, Чижевского – выдающиеся создатели русской культуры, науки! В кладовой родного края есть имена, может быть, чуть скромнее, но не менее дорогие своим землякам. Год назад в Рассказовском районе состоялся вечер памяти их земляка Н.М. Сатина, поэта-демократа, входившего в круг друзей М.Ю. Лермонтова. Это замечательное, трогательное событие. В этой связи, хотелось бы напомнить имя Н.И. Кривцова, героя войны 1812 года, дипломата, философа и большого друга А.С. Пушкина, с которым поэт продолжал переписку на протяжении всей своей жизни. И давно уже пришло время для вечера, посвященного его памяти, и, непременно, в Любичах, где жил Н.И. Кривцов.

Возвращение блистательных имен имеет всякий раз свою историю. Есть она и у Мстислава Валериановича Добужинского. С 2000 года в Тамбове ведется целенаправленная работа по увековечиванию памяти прославленного художника, о связях которого с Тамбовщиной до настоящего времени сведения были весьма скудные, да и посвященных в них был весьма узкий круг лиц.

За прошедшие годы совершен подлинный прорыв к Добужинскому. Установлено, наконец-то, место расположения ранее забытой усадьбы Михина-Добужинской в окрестностях с. Семеновки Инжавинского района Тамбовской области. Проведены выставки художников Н. Воронкова и Н. Насонова, на которых были представлены пейзажи семеновских мест и поймы реки Вороны, где когда-то ходил с альбомом молодой Добужинский. Отдельно издана глава «Деревня» из книги Добужинского «Воспоминания», где опубликована неизвестная в Тамбове работа художника «Село Семеновка. 1904 год». Установлены контакты со специалистами-исследователями жизни и творчества мастера из Москвы, Петербурга, Новгорода, Вильнюса, Каунаса и даже США. И сегодняшняя встреча – результат пятилетней работы.

«Созидатели земли Тамбовской» – под таким названием в ТГТУ было положено начало галерее портретов знаменитых людей. Портреты написаны студентами архитектурного факультета. Недавно галерея пополнилась портретом Добужинского. Добужинский вернулся в Тамбов!

Популяризации имени Добужинского на Тамбовщине способствовали и местные СМИ. Информация о тамбовском следе знаменитого художника появилась и на страницах столичных газет. Однако, в последних августовских публикациях, к сожалению, допущались некоторые неточности, как в изложении истории посещения Добужинским Семеновки, так и в событиях его жизни последних лет. По этой причине сложившаяся ситуация призывает нас, участников исследований и очевидцев событий тамбовских находок уточнить некоторые важные подробности, связанные с отдельными эпизодами и именами людей, благодаря которым мы проторили свою тамбовскую тропинку к русскому художнику.

Первая из известных нам публикаций относится к 1978 году. Это книга искусствоведа В.И. Михайлова «Художники Тамбовского края». Надо отметить, что источником информации тамбовской одиссеи Добужинского послужили устные рассказы старейшего художника А.И. Левшина, который слышал эту историю от своего старшего друга-художника Н.М. Шевченко. Так, как Николай Михайлович Шевченко в 1912 году встречался с Добужинским в Тамбове.

В 1986 году в газете «Тамбовская правда» журналист Олег Дьяконов более полно написал о тамбовских связях Добужинского и его месте в истории русской живописи. Автор обращался с призывом увековечить имя художника на тамбовской земле и предлагал конкретные меры. На эту же тему в 80-е годы XX столетия также в газете «Тамбовская правда» появились статьи писателя Г. Ремезова и профессора В. Логинова.

В 1993 году исполнилось 100 лет со дня первого приезда Добужинского в Семеновку. Очевидно, в связи с этой датой в «Тамбовской правде» О.А. Казьмин на основе книги воспоминаний художника изложил историю посещения Добужинским Семеновки. Именно эта заметка, собственно, и положила начало краеведческим акциям на той земле, где, по его собственному признанию, «впервые почувствовал себя художником».

В ОНМЦНТ заинтересовались этой темой. Имя известного художника, репродукции его картин, вокальная и фортепианная музыка, постоянно звучавшие в Семеновском имении, замечательно-живой язык «Воспоминаний» – все располагало к тому, чтобы донести эту тему, ставшую уже историей до широкого круга читателей и слушателей, приобщить тамбовчан к творчеству выдающегося, но, к сожалению, малознакомого им художника. И главное, воздать должное его памяти, выразить ответную, запоздалую благодарность признанному мастеру, «странствующему энтузиасту», обьехавшему полмира, за любовь к уголку земли, на которой мы живем. За творчество, где так ярко отразил он дороге ему «тамбовские впечатления».

Профессиональный клубный работник свои задачи, творческие порывы выражает через клубный вечер, поэтому сценарий вечера «Добужинский в Семеновке» был вскоре написан и предложен инжавинцам. Но в ту пору, в 1993 году, имя Добужинского еще не имело такого резонанса, и проект ОНМЦ не реализовался. Забегая вперед, скажу, что данный сценарий в Инжавино все-таки подготовили для земляков в августовские торжества ушедшего лета. А вот в Тамбове в 2000 году, в год 125-летия художника, ОНМЦ вернулся к этой теме. Но действовать решили по-другому. Сценарий «Добужинский в Семеновке» предложили для постановки в Тамбовском педагогическом колледже им. Д.К. Ушинского, где существуют музыкальное и художественное отделения, и преподавали замечательные вокалисты. Заместитель директора по воспитательной работе В.Н. Сидоренко удивительно быстро прониклась идеей, согласилась на постановку и до самой премьеры держала под контролем весь творческий процесс.

В ходе репетиций выяснилось, что в своем коллективе нет отвечающей требованиям кандидатуры на роль молодого Добужинского – пригласили в качестве исполнителя, студента университета имени Г.Р. Державина Ярослава Евтихьева. Не вполне удовлетворил исполнительский уровень и ансамбль народной песни – пригласили «народников» и студентов хорового отделения того же университета. Роли матери и отца исполнили известные в городе солисты, преподаватели колледжа Виктория Асташова и Алексей Дрога. Премьера в колледже имела успех, который повторился затем и в зале областного краеведческого музея.

Первый успех окрылил. И с удвоенной энергией в Центре занялись подготовкой юбилейного вечера. Были созданы две группы – рабочая, из числа сотрудников центра, и творческая. В нее вошли заслуженный работник культуры, преподаватель ТГМПИ им. С.В. Рахманинова О.А. Казьмин, художник Н.Н. Воронков и руководитель центра культурной антропологии ТГУ Л.Ю. Евтихьева. В адрес начальника Управления культуры Тамбовской области направили письмо с изложением значения творчества Добужинского и просьбой поддержать начинание, в том числе и финансами. И необходимая помощь была оказана.

На спонсорские средства, собранные работниками ОНМЦ, в Семеновку на неделю были направлены художники Н.Н. Воронков и Н.А. Насонов. Так появилась известная всем выставка семеновских пейзажей и неоглядных далей поймы реки Вороны, тех самых, от которых захватывало дух у гимназиста Мстислава Добужинского. Выставка «По следам странствующего энтузиаста» ежегодно пополняется новыми работами, и в те запovedные места уже проторили дорогу ученики Николая Николаевича Воронкова.

Нельзя не отметить и такой ценный благотворительный акт. По просьбе нашего Центра завод «Пигмент» безвозмездно отпечатал серию цветных плакатов с репродукциями произведений Добужинского, которые сейчас еще украшают мероприятия, посвященные художнику.

Оглядываясь на прошедшее пятилетие, невольно удивляешься. Сделано немало. В процессе же работы казалось, что инициатива медленно начнет угасать. Часто возникали неоправданные трудности. Однако, как нам казалось, незримое покровительство свыше над тамбовскими исследователями Добужинского явно ощущалось. Позволим себе обратить внимание на некие события, сообщавшие положительную энергию движению, которое

помогало нам в преодолении препятствий и обогащало краеведческий фонд культурного наследия Тамбовщины.

В конце августа 2000 года, после юбилея, инициативная группа загорелась идеей издать главу «Деревня» из «Воспоминаний» Добужинского с публикацией репродукций мастера, так или иначе навеянных пребыванием в Семеновке, Инжавино, Тамбове и т.д. Но в это время руководство Центра народного творчества заявило, что дальнейшая работа по теме связанной с Добужинским не входит в число приоритетных задач: юбилей провели и достаточно. Вероятно, по-своему, оно было право.

Мы оказались в затруднительном положении: нет помещений, обращения в частные фирмы о финансировании издания успеха не имели. Так прошло несколько тягостных месяцев, прежде, чем судьбе было угодно познакомиться нас с общественной организацией «Молодежные инициативы» и её руководителем Т.Г. Деревягиной, которая вскоре стала знаковой фигурой движения.

Татьяна Георгиевна через областную Думу добилась финансовой поддержки нашего проекта издания, из её кабинета велись телефонные переговоры и были установлены постоянные контакты с Петербургскими исследователями жизни и творчества Добужинского, прежде всего, с Г.И. Чугуновым, с Новгородским музеем, что позволило провести выставку копийных работ художника к его театральным постановкам и т.п.

В период подготовки к 130-летию Добужинского возникли две концепции празднования юбилея, по одной из которых нашей группе, ведущей пять лет проект «Добужинский и тамбовский край», практически не нашлось места. И вдруг, без чьего-либо видимого вмешательства, внимание оргкомитета было остановлено на нашем проекте. И таких счастливых для нас случайностей было множество... Но, пожалуй, самым неожиданным в этой череде «случайностей» стало знакомство с преподавателем вильнюсской школы им. М.В. Добужинского Мариной Геннадьевной Соловьевой, когда летом 2003 года она приезжала в Тамбов навестить родителей. В последний день своего пребывания она увидела сюжет, подготовленный одним из каналов тамбовского телевидения о Добужинском. В то время наша группа вела безуспешные переговоры с литовской национальной библиотекой в городе Вильнюсе о передаче нам копий «семеновских» работ Добужинского. Началом нашего заочного знакомства с Мариной Геннадьевной было оказание действенной помощи в этих сложных переговорах

Два года продолжают наши контакты с этим увлеченным человеком, М.Г. Соловьевой, и сегодняшняя выставка работ с изображением Семеновки – плоды этой дружбы и пока еще заочным, но сотрудничеством с директором вильнюсского музея им. М.В. Добужинского Инессой Маковской.

На протяжении нескольких лет участия в проекте нас не покидало удивительное ощущение доброй направляющей силы. Когда-то А.С. Пушкин, будучи в молдавской ссылке посетил места, связанные с пребыванием там ссыльного поэта Древнего Рима Овидия Назона и написал по этому поводу вдохновенные строки:

Но если, обо мне потомок поздний мой  
Узнав, придет искать в стране сей отдаленной  
Близ праха славного мой след уединенный –  
Брегов забвения оставя хладну сень,  
К нему слетит моя признательная тень,  
И будет милым мне его воспоминанья.

Как знать, может быть, «признательная тень» М.В. Добужинского сейчас здесь, с нами. Вперед к Добужинскому!

*Н. Н. Воронков,*  
*руководитель Центра духовно-нравственного и*  
*творческого развития личности,*  
*Лауреат международной премии им. Д.С. Лихачева*

## **ВОСПИТАНИЕ КРАСОТОЙ**

Творческое развитие и воспитание личности ребенка в программе «Воспитание красотой» строится от индивидуального душевного диалога и в этом визуально неуловимом контакте мое сердце, и мой разум подсказывают какие знания и какой метод дадут конкретной индивидуальности живительные соки культуры для его самосовершенствования.

Целостное развитие формирует и корректирует и разум и чувства ребенка одновременно. И педагог в этом процессе выступает в роли ювелира, ограняющего алмаз: чем больше граней он придаст камню, тем ярче он светится уникальностью и неповторимостью.

На основе душевного диалога, основанного на доброте и гуманном педагогическом опыте, педагог погружает ребенка в мир созерцания красоты, пробуждает творческую энергию своих питомцев к активному творческому процессу, основанному на последовательном пошаговом развитии «от успеха к успеху».

«...Надо направить его (ребенка) воспитание на самые красивые и изящные явления природы и на их таинственную целесообразность, чтобы он заметил совершенство, скрытое в явном мире. Пусть залюбуется красотой бабочек и цветов, их нежными тонами, их изысканностью и хрупкой формой, пусть всматривается в величавое и легкое, а иногда грозное и глубокое зрелище облаков, пусть вслушивается то в рокот соловья, то в

ликование иволги, то в ласковые переливы жаворонка; ...и пусть понесет в сердце благоговение, чуткость и благодарность» (И.А. Ильин).

Воспитание личности ребенка в творческом процессе помогает сгладить углы характера и ведущей идеей должна быть идея самоопределения, саморазвития и педагогической поддержки на ведущем принципе ПРИРОДОСООБРАЗНОСТИ.

«Импульс к совершенству заключен в каждом, и педагог, ища путь к сердцу ребенка, должен жить с ним одной жизнью. Когда благородный муж учит и воспитывает, он ведет, но не тянет за собой, побуждает, но не заставляет, указывает путь, но позволяет ученику идти самому. Поскольку он ведет, а не тянет, пребывает в согласии с учеником. Поскольку он побуждает, а не заставляет, учеба дается ученику легко. Поскольку он лишь открывает путь, он предоставляет ученику возможность размышлять. Согласие между учителем и учеником, легкость учения и возможность для ученика думать самому и составляет то, что зовется наставничеством» (Конфуций).

Сущность этико-эстетического подхода в реализации целей программы «Воспитание красотой» раскрывается полноценно через погружение в природу, в духовное наследие родного края. Преодоление духовного вакуума и социальных потрясений постмодернизма представляется нам в единстве преемственности и новаторства педагогического, культурологического, медико-социального процессов. Синтез разнообразных подходов направлен на формирование личности с творческим и целостным мировоззрением. Культура – это наука человеческого взаимопонимания, это синтез знания и красоты – познавательного и прекрасного.

Дворянская усадебная культура сформировала созвездие русской культуры, и в ее списке достойное место занимают имена М.В. Добужинского, С.В. Рахманинова, В.И. Вернадского, которые в своем наследии оставили обилие идей своего творческого развития через синтез знания, красоты и погружения в природу.

Качественная особенность развития таланта выражена выдающимся русским педагогом-художником Чистяковым: «Чувствовать, знать и уметь – полное искусство». В этой формуле последовательность, а в наше время приоритеты отданы второму и третьему, и это породило прагматиков и функционеров без «божества и вдохновения». Идея такого подхода – потребительское и безнравственное отношение к жизни.

Различные научные знания мощно развили интеллект человека, сделали его «царем природы» и подвели цивилизацию к глобальным катастрофам. Сознательный творческий подход к формированию нравственной личности есть осознанная необходимость дальнейшего существования всего человечества Земли.

Мелер М. рассматривает человека как гражданина двух миров: мира природы (существо витальное) и мира духа и разума (существо духовное). Если, как существо витальное, человек является тупиком природы, ее венцом, то, как духовное существо, он представляет светлый и великолепный выход из этого тупика.

Традиционно считается, что западная цивилизация направляет внимание человека, прежде всего, на познание и преобразование внешнего мира, видимого, материального. Восток же тысячелетиями накапливал сокровища духа, считая, что мир внешний – мир иллюзий, приходящий мир, а вечен только дух. Эти два плана развития человечества русские философы (В.И. Вернадский, Н.Ф. Федоров, О.П. Флоренский и др.) отвергают такое понимание духовности человека. Высшая духовность, по их мнению, не возможна без душевной чуткости, отзывчивости, способности к эмоциональному отклику: жалости, состраданию, любви к ближнему.

Духовному человеку не свойственно всякое исключительное отстаивание своей личности, своей односторонней личной правды. Идея соборности сознания лежит в основе понимания сути развития и прогресса русского общества: через взаимное дополнение духовных личностей, нравственное единение всех людей.

Образование призвано, прежде всего, изменять душу человека, утончать его требования, возвышать его стремления, делать его более отзывчивым и чутким. Образование должно быть направлено на духовное развитие человека, который должен быть сосредоточен не на себе, а на других, человека совестливого и открытого, верного и умеющего соотносить свои интересы с интересами других людей.

И в таком подходе, подчеркивает доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики Ульяновского государственного педагогического университета Н.Н. Никитина, роль образования связана со становлением культуры профессионального личностного становления и самоопределения учителя.

Мы растем и совершенствуемся вместе со своими питомцами с учетом особенностей и способностей развития их индивидуальностей. Твердая убежденность и дисциплина в соединении с постоянной заботой о детях лежит в основе педагогического процесса творческого развития, мотивации ребенка к принятию решения и собственного поиска реализации идей. Учитель должен быть очень убедительным и конструктивным в педагогическом творчестве. Его воздействие на побуждение ребенка к творчеству идет по всем каналам разума и сердца, раскрывая красоту, т.е. он побуждает к созерцанию красоты бытия. В сотворчестве нести идею постижения прекрасного, в единомыслии формируется энергетика индивидуальности.

Творчество – это и проповедь, и новаторство, это интуитивный процесс рождения новых граней красоты и обретения веры на основе интеграции философского, педагогического, психологического опыта и знания, выстроенного на осмыслении ценностей человеческого бытия и личности каждого конкретного человека.

Творчество – это опора на богатейший опыт культурного наследия, на эстафету своих наставников и бережная адаптация этого к индивидуальным запросам ученика. Педагогическое искусство очень благодарное занятие, оно наполнено энергией созидания и любви от учителя к ученику и от ученика к учителю. Ребенок уважает учителя за мудрость и проницательность, которую мы проявляем к его индивидуальности. Дети усваивают манеры нашего поведения решения творческих и житейских проблем и затем совмещают ее со своей наследственной предрасположенностью. Они не всегда поймут наши замечания, но всегда почувствуют образ наших мыслей и наше к ним уважение. Деятельность с любовью в педагогическом искусстве – основа успеха. Наш образ мыслей, наше поведение дают ответ ребенку: любим мы его или нет, они не ожидают от нас совер-

шенства, но они ожидают естественного стремления к нему. Так давайте действовать и жить по формуле Платона: «От красивых образов мы перейдем к красивым мыслям, от красивых мыслей – к красивой жизни и от красивой жизни к абсолютной красоте».

Эти слова в некотором плане стали девизом Центра духовно-нравственного и творческого развития личности, который был создан в структуре Тамбовского областного института повышения квалификации учителей, и призван объединить творческих педагогов нашего города и области в поиске новых нестандартных путей творческого развития детей. Центр существует совсем недолго, но у него есть много друзей, благодаря которым стало возможно широкое распространение опыта творческих педагогов и знакомство с ними. В первую очередь хочется поблагодарить весь коллектив Тамбовской областной общественной организации Российского Союза Молодежи «Молодежные инициативы» и его председателя Т.Г. Деревягину. Хочется верить, что наше плодотворное сотворчество еще не раз станет основой серьезной интересной совместной работы.

**Т.В. Сазонова,**  
*кандидат педагогических наук,  
методист Центра духовно-нравственного и  
творческого развития личности*

### **ВОЗДЕЙСТВИЕ ДУХОВНОЙ АУРЫ ДОБУЖИНСКОГО НА ТВОРЧЕСТВО ДЕТЕЙ**

Гуманистически ориентированный подход к художественно-творческому развитию детей заключается в постановке и реализации принципиально новых задач художественной педагогики, среди которых ведущей является формирование у детей и подростков художественной культуры как неотъемлемой части общей духовной культуры.

Эстетическая и художественная культура – важнейшие составляющие духовного облика личности. От их наличия и степени развития в человеке зависит его интеллигентность, творческая направленность устремлений и деятельности, особая одухотворенность отношений к миру и другим людям. Без развитой способности к эстетическому чувствованию, переживанию человечество вряд ли смогло реализовать себя в столь разнообразном богатом и прекрасном мире «второй природы», т.е. Культуры.

Художественная культура личности означает единство эстетических чувств, убеждений, навыков, деятельности и норм поведения. Становление и развитие художественно-эстетической культуры – процесс поэтапный, протекающий под воздействием различных факторов. Формирование художественно-эстетической культуры определяется средой общения, условиями деятельности, их эстетическими параметрами и может протекать как стихийно, так и целенаправленно.

Известно, что доминантой эстетической культуры личности является художественная культура личности, уровень которой зависит от художественной образованности, широты интересов в сфере искусства, способности к оценке художественных произведений.

Выделяя художественную культуру как особую сферу культуры и определяя ее функции в жизненном пространстве человека, М.С. Каган отмечает, что искусство выступает как центральная подсистема культуры. Поэтому приобщение детей к миру культуры, развитие у них интереса к литературе, музыке, живописи и зодчеству способствует укреплению национального сознания, сохранению исторических, культурных корней, формированию духовно-богатой личности ребенка.

Воздействие на формирование личности ребенка художественными дисциплинами подчеркивалось многими учеными (Л.С. Выготский, К. Лехт, Б.М. Неменский, Л.С. Рубинштейн и др.). Именно художественная деятельность эмоционально стимулирует мозговую активность, которая обуславливает продуктивное решение художественных задач и стимулирует эстетическую потребность детей.

Процесс художественно-эстетического воспитания и развития детей возможен лишь на основе постоянного соприкосновения ребенка с подлинным искусством. Россия – страна, обладающая огромным культурным потенциалом. Произведения классиков литературы, живописи, музыки представляют собой не только бесценные культурные сокровища, но и являются сильнейшим стимулом для активизации творческой деятельности и развития индивидуального мировоззрения. Таким образом, художественно-эстетическое воспитание средствами культурных ценностей формирует личностные взгляды, убеждения и внутреннее стремление к самосовершенствованию.

Формирование духовной культуры личности в процессе приобщения детей к общечеловеческим ценностям и высоким эстетическим идеалам является главной целью предметов эстетического цикла. Особая роль в этом принадлежит и изобразительному искусству, так как именно эта область культуры обладает огромной парадигмой специальных средств: содержанием, формами и методами обучения. Кроме этого, необходимо отметить, что художественная деятельность неразрывно связана со всеми видами искусства: литературой (иллюстрирование произведений), музыкой (визуализация музыкального образа), театром (разработка и создание сценических декораций, костюмов). Поэтому изучение и постижение образцов мировой культуры в комплексе наиболее эффективно воздействует на внутренний мир ребенка, его индивидуальный уровень культурности.

Успешность данного взаимодействия зависит от реализации ряда педагогических условий, главным из которых является доверие к учителю и вера в ученика. Только совместное творческое интегрированное постижение ценностей культуры способно максимально раскрыть эмоциональный мир ребенка.

Выстраивая стратегию индивидуальной работы с детьми, мы опирались на три основные задачи:

- накопление у детей определенного запаса знаний и представлений о творчестве на примере мастеров живописи, литературы, музыки;
- через «погружение» в творчество мастеров – постижение замысла, манеры исполнения, психологического состояния героев произведений;
- стимулирование и раскрытие творческой индивидуальности ученика.

Исходя из этих задач, мы определили содержание каждой стадии индивидуальной работы. «Накопление знаний» – на этой стадии происходит непосредственное знакомство детей с биографией художников и писателей, с их художественными полотнами и литературными произведениями. Главное на этой стадии пробудить у детей личный интерес к творчеству мастеров, которые для ребят становятся образцом, высотой, к которой необходимо стремиться в своей познавательной и творческой деятельности.

Не случайно мы остановили свой выбор на творчестве Добужинского, имя которого неразрывно связано с Тамбовским краем, к которому художник питал самые теплые чувства. Кроме этого творчество Добужинского необыкновенно образно, психологично и перспективно. Да и сама личность художника представляет собой слияние талантов художника, графика, театрального декоратора, книжного иллюстратора. Такое яркое творческое развитие обусловлено средой, в которой он рос. Дворянская усадьба, общение с высоко образованными людьми, музыкальные вечера – все это формировало внутренний мир Добужинского. А прекрасные пейзажи, которые потрясали своей поэтичностью и размахом не только Добужинского, но и наших детей, посетивших Семеновку в 2002 и в 2005 годах, не могли не оставить свой след в развитии будущего художника.

Возникший на этой стадии интерес способствовал пробуждению у детей желания изобразить так же, как мастер. Далее следовала стадия «погружения», которая продолжается в течение многих практических занятий. Ребята с помощью педагога знакомились с процессом построения мастером пластики образа произведения, определяли момент литературного текста, отображенного на иллюстрации, изучают приемы изображения фигур в различных эмоциональных состояниях. Постигая настроение, психологическую атмосферу творчества мастера, дети параллельно с этим поэтапно накапливали собственный опыт изобразительной деятельности.

Стадия «Раскрытия творческой индивидуальности» явилась заключительной в процессе моделирования индивидуальной работы. На этой стадии происходила реализация накопленного потенциала личного творчества ребенка.

*Кривова Екатерина, изостудия «Эдельвейс»*

В основе изобразительной деятельности девочки лежит постижение творчества М.Ю. Лермонтова, М.А. Врубеля, М.В. Добужинского. Работа над созданием рисунков строилась в соответствии со стадиями индивидуальной работы, описанными выше. На стадии «накопления» Катя с помощью педагога Н.Н. Воронкова познакомилась с произведениями Врубеля. Изучала особенности его изобразительной манеры. Особое внимание было обращено на эмоционально-психологическое состояние героев. Анализируя особенности живописи художника, Катя параллельно знакомилась с литературными произведениями Лермонтова, которые иллюстрировал Врубель и Добужинский.

На стадии «погружения» девочка под руководством педагога изучала особенности построения композиции рисунков Врубеля, Добужинского, постигала приемы изображения эмоциональных состояний образов картин. Далее девочка осваивала приемы технического исполнения рисунков. Эта работа проходила в течение нескольких занятий, и строилась по принципу создания целостного пластического произведения и построения рисунка «от целого», то есть от обобщенного моделирования фигур и создания психологической атмосферы изображения к детализированию образов. В результате этой работы Катя создала ряд рисунков, где попыталась отразить собственное видение драматизма героев. Особенно ценно то, что девочка так сильно прониклась духом литературных произведений Лермонтова, иллюстрации Врубеля, Добужинского, что смогла передать в своих рисунках чувства героев, их трагизм и внутренние противоборство.

*Богданова Ольга, изостудия «Эдельвейс»*

В изостудии Ольга занимается несколько лет. В процессе обучения она овладела высоким уровнем изобразительного мастерства. Индивидуальная работа с Ольгой строилась на свободном выборе идеи и ее пластической реализации. Николай Воронков выбрал стратегию индивидуализации творческого процесса девушки под влиянием ее эмоционального реагирования на природу Инжавинского края. В результате была создана серия пейзажей, отражающих лирику родной природы, вершиной которых стали триптихи «Русские просторы», «Село Семеновка», «Бабочки». Кажется, в своих рисунках Ольга обобщила образ родной природы и смогла передать его в каждом штрихе. Ее работы просто излучают любовь к своему краю. Важно подчеркнуть, что такому глубокому эмоциональному восприятию способствовало знакомство Ольги с мемуарами Добужинского, в которых он описывает свое пребывание на Тамбовской земле.

*Кирилов Алексей, изостудия «Эдельвейс»*

Творческое развитие Алеши широко и многогранно – он не только прекрасно рисует, но и серьезно занимается музыкой. Причем, дополняя друг друга, эти два направления являются эмоциональной основой для гармоничного развития юноши. Красота природы, воспетая художниками и композиторами, закреплённая личными переживаниями мальчика воплотилась в его живописных работах, составивших целый ряд пейзажей, некоторые из которых украсили экспозицию выставок в городах Тамбове и Инжавино. Поездка в Семеновку, лице-

зрение великолепных видов природы Инжавинского края, погружение в атмосферу усадьбы Добужинского – все это способствовало бурному творческому росту Алексея, более зрелому пониманию музыки и живописи.

*Пачин Александр, изостудия «Эдельвейс»*

В отличие от других ребят, творческое самоопределение Саши пошло в другом ракурсе: эмоциональное реагирование на те же самые условия, в которых находились все ребята во время занятий в студии, во время поездок в Семеновку, воплотилось в графических работах. На мальчика особое впечатление произвели силуэты построек усадьбы, особенно «Дом кулака», куда Саша неоднократно приходил и проникался атмосферой мест, где рос Добужинский. Результатом его творческой деятельности стали графические рисунки. Однако, несмотря на то, что мальчик использует лишь карандаш, каждый рисунок представляется зрителю в богатой цветовой гамме. Так тонко и прочувствованно Саша изображает каждый образ.

Таким образом, углубление и постижение творчества Добужинского через музыку, живопись, литературу способствовало формированию и проявлению индивидуального самовыражения детей. В изобразительной деятельности на данной стадии творчество мастера сыграло роль профессиональной основы, а результатом этого явилось личное творчество ребят.

*А.В. Шильдяева,  
аспирант ТГУ им. Г.Р. Державина,  
социальный работник  
ТООО РСМ «Молодежные инициативы»*

### **ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ДОБУЖИНСКОГО КАК СРЕДСТВО ОБУЧЕНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫМ ТЕХНОЛОГИЯМ НА БАЗЕ МОЛОДЕЖНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ**

Культура призвана способствовать становлению личности студентов, формированию их мировоззрения, характера. Соприкосновение и знакомство с шедеврами мировой культуры помогает выработать критерии красоты и нравственных приоритетов, формирует понимание цели жизни и предназначения каждого из людей [3, с. 112].

Социальный работник должен быть культурно развит, разбираться в истории и различных направлениях культуры, иметь знания и навыки работы в данной сфере, оказывать своим клиентам широкий спектр сервисных услуг, по их информированию, консультированию, обслуживанию, стимулированию и т.п. Так, оказывая клиенту какую-либо услугу, социальный работник может одновременно исполнять одну или несколько ролей [3, с. 3]. Например, роль аниматора, т.е. организатора культурно-досуговой деятельности. Цель которой – реализация и развитие потенциала разносторонних человеческих возможностей в сфере свободного времени, что в целом способствует оживлению всей социальной жизни.

Сознательная деятельность, направленная на развитие и изменение социального общения людей, общественных структур и совершенствование условий для более полной реализации потенциала разносторонних человеческих возможностей называется анимацией. Приоритетными направлениями практики социального работника-аниматора являются следующие:

- разработка и осуществление различных социокультурных, социообразовательных проектов и программ;
- создание возможностей для совместного времяпрепровождения людей;
- обучение клиентов практическим навыкам в сфере досуга или их совершенствование;
- оказание требуемой информационно-консультативной помощи [3, с. 13–14].

Важным моментом обучения будущих социальных работников социально-культурным технологиям является участие в работе программ общественных молодежных организаций.

Программы общественных молодежных организаций, ориентированы на общество и выполняют следующие социально-культурные функции:

- 1) развивающая – создание культурной пространственно-временной обновляющейся среды, организованной особым образом и предназначенной для включения личности в реальную жизнь;
- 2) информационно-просветительская – (поскольку процесс просвещения носит непрерывный характер, каждый человек продолжает повышать уровень собственного образования в течение всей жизни);
- 3) культурно-творческая – в значительной мере компенсирует недостаток возможностей для более полной реализации разносторонних творческих способностей человека (участие в различных формах общественного самоуправления сферой культуры, досуга, спорта; работа в составе инициативных комиссий и групп по подготовке и проведению разнообразных досуговых программ, работа в сфере научных исследований, изобретательства и рационализаторства, литературы и искусства).

В связи с этим деятельность общественных молодежных объединений привлекает значительные группы людей: организаторов культурно-досуговых программ, активистов, членов различных кружков, любительских объединений и клубов по интересам, самих зрителей. Оказывая влияние на их внутренний мир и образ действий большого количества индивидуумов, социально-культурная, в том числе и культурно-досуговая деятельность общественных объединений, тем самым воздействует на окружающую действительность, становится важным звеном социальной жизни.

В содержательном отношении именно социально-культурная работа общественных объединений наиболее многопланова и содержательно насыщена. Эта же деятельность охватывает самую массовую аудиторию, на которой «замыкается» функционирование не только общественного объединения, организации, но и всех учреждений, заинтересованных в создании конкретных культурно-досуговых, а следовательно, и социально-культурных программ [2].

Одно из необходимых условий социального воспитания студентов видится в гуманизации социальной среды, в повышении духовного уровня будущих молодых специалистов [1, с. 240].

Духовный и культурный потенциал специалиста в области социальной деятельности определяется степенью его приобщения к мировой культуре и национальным культурным традициям [4, с. 272].

Поэтому очень важно уже с первого курса института приобщать студентов к деятельности в данной сфере, развивать их познавательный интерес, ценность которого состоит в том, что мотивирует будущих социальных работников к активной развивающей и самообразовательной деятельности.

Специфической особенностью студенчества как социальной группы общества является обучающе-образовательная деятельность. Процесс обучения в вузе предполагает включение студентов в широкую систему общественных отношений и усвоение социальных ценностей общества.

В рамках общественных молодежных организаций создаются условия для снятия определенного психологического напряжения, раскрываются интеллектуальные, психолого-педагогические, образовательно-развивающие качества личности.

Тамбовская областная общественная организация Российского Союза молодежи «Молодежные инициативы» в течение пяти лет успешно реализует культурно-благотворительную программу «Художник Мстислав Добужинский», посвященную выдающемуся графику, мастеру изысканной и выразительной линии, тонкому иллюстратору и оформителю книг, талантливому художнику театра. Эта программа является ярким примером получения необходимых знаний и навыков культурно-досуговой деятельности, развития духовного и культурного потенциала будущих социальных работников и изучения творческого наследия великого мастера. Так как организация является базой практики для студентов института педагогики и социальной работы Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина.

Цель программы: популяризация творчества художника Мстислава Валерьяновича Добужинского в Тамбовской области; гражданское воспитание, культурное и эстетическое развитие детей и молодежи.

В процессе ее реализации решаются следующие задачи:

- организация исследовательской работы по теме «Творчество М. Добужинского»;
- организация выставок о творчестве Добужинского в день его рождения;
- вести просветительскую работу с детской и молодежной аудиторией о творчестве Добужинского;
- проведение на базе выставочного зала «Открытое пространство» выставок профессиональных и юных художников;
- создание условий для реализации творческого потенциала детей и молодежи укрепления разносторонних (учебных, научных, социальных, культурных) связей между организациями и учебными заведениями;
- пропагандировать художественное творчество участников программы, в том числе в средствах массовой информации;
- организация и проведение на базе выставочного зала мастер-классов художников, педагогов дополнительного образования, музыковедов;
- объединить усилия заинтересованных организаций по созданию условий для поддержания детского и молодежного творчества, укрепление разносторонних (учебных, научных, социальных, культурных) связей между организациями и учебными заведениями.

Так, например, с 5 августа по 15 сентября 2003 года в Тамбовском областном краеведческом музее работала выставка «По следам странствующего энтузиаста. Тамбов – Великий Новгород. 2003». Студенты приняли участие в организации и проведении вечеров: «Мстислав Добужинский – художник театра», «В содружестве дружеских уз» о творческих связях Добужинского и Рахманинова (лектор О.А. Казьмин), «Мстислав Добужинский и Федор Шаляпин: творческое сотрудничество» (лектор А.М. Белкин), «Встречи в Тамбове» (А.Н. Смирнов). Будущие социальные работники организовывали экскурсии по выставке для обучаемых в учреждениях начального профессионального образования.

В мае 2004 года по итогам поездки, художника Н. Насонова и студента ТГУ им. Г.Р. Державина Я. Евтихьева состоялась встреча со студентами и творческой интеллигенцией «Тамбов–Вильнюс: творческие связи». Социальные работники организовали выставку детского рисунка «Мир Добужинского глазами детей» (август – сентябрь).

2005 год был юбилейным – М.В. Добужинскому исполнилось 130 лет со дня рождения. Студенты активно участвовали в подготовке и проведении праздничных мероприятий: выставки «Странствующему энтузиасту посвящается...» (август-сентябрь), юбилейных чтений, посвященных памятной дате (ноябрь 2005).

В процессе учебной деятельности студенты, начиная с ознакомительной практики на первом курсе и заканчивая преддипломной на пятом, задействованы в культурно-благотворительных программах организации.

Так, на первом курсе студенты посещают выставки и встречи, посвященные Добужинскому.

Второкурсники не только посещают мероприятия, но и участвуют в их оформлении.

На третьем курсе студенты занимаются подготовкой и изготовлением афиш, работают над каталогом выставки, приглашают школьников и студентов на встречи и помогают в их проведении.

Во время супервизорской практики на четвертом курсе – студенты самостоятельно проводят встречи, организуют информационное сопровождение выставок.

На пятом курсе (преддипломная практика) студенты принимают участие на всех этапах реализации программ выставочного зала – от построения экспозиции выставки и монтажа до создания печатного и электронного каталогов по итогам работы.

Таким образом, творческое наследие Добужинского играет важную роль в духовном становлении будущего социального работника, в процессе приобретения им профессиональных знаний, умений и навыков.

#### Примечания

1. Воспитание и развитие личности студента в условиях современного вуза : Всероссийская научно-практическая конференция, 2 – 4 марта 1999 г. / сост. П.И. Бабочкин, Л.Г. Логинова, З.И. Суховерхова. – М. : Институт молодежи, 2000. – С. 274.

2. Проблемы изучения и преподавания истории культуры : материалы междунар. науч. конф. – Воронеж : ВГПУ, 2005. – С. 147.

3. Сидоров, В.Н. Деятельность социального работника: роли, функции и умения / В.Н. Сидоров. – М. : СТИ МГУС, 2000. – С. 90.

4. Воспитание гражданственности через деятельность детских и молодежных общественных объединений : материалы слета / Комитет по делам молодежи администрации Вологодской области. – Вологда, 1999. – С. 52.

---

---

## СОДЕРЖАНИЕ

---

---

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	3
<b>1. ИЗ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДОБУЖИНСКОГО</b> .....	5
<i>Казьмин О.А.</i> На пути странствующего энтузиаста .....	5
<i>Мишин И.Ф.</i> Французские годы М.В. Добужинского .....	18
<i>Кустов М.Ю.</i> Мстислав Добужинский и музыка .....	30
<i>Деревягина Т.Г.</i> Творческое наследие художника М.В. Добужинского: к вопросу об источниках .....	36
<i>Барыкина О.И.</i> Книги о Добужинском в фондах Тамбовской областной универсальной научной библиотеки им. А.С. Пушкина .....	40
<b>2. ДОБУЖИНСКИЙ И ТАМБОВСКИЙ КРАЙ</b> .....	48
<i>Андреев В.Е.</i> «Воспоминания» Добужинского в Тамбовском литературном ландшафте .....	48
<i>Евтихийев Я.П., Евтихьева Л.Ю.</i> Мстислав Добужинский и культурная карта Тамбовщины .....	55
<i>Чернов С.П.</i> Семеновка в жизни Добужинского .....	67
<i>Буянова Г.Б.</i> «Тамбовская казначейша» М.Ю. Лермонтова в иллюстрациях Добужинского: стиль, образы, детали .....	70
<b>3. ДОБУЖИНСКИЙ И ИСКУССТВО XIX–НАЧАЛА XX ВЕКОВ</b> .....	79
<i>Полякова Е.А.</i> С.В. Рахманинов и М.В. Добужинский .....	79
<i>Белкин А.М.</i> Шаляпин и Добужинский – встречи и совместное творчество .....	86
<i>Казьмина Е.О.</i> Добужинский – художник музыкального театра ..	90
<i>Малкова Е.В.</i> Петербург в поэзии и изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков .....	107
<i>Мишина И.В.</i> К вопросу об атрибуции работы Добужинского "Львов". Из собрания Тамбовской областной картинной галереи ..	113
<b>4. ДОБУЖИНСКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ</b> .....	117
<i>Воропаев В.К.</i> К истории проекта «М.В. Добужинский и Тамбовский край» .....	117
<i>Воронков Н.Н.</i> Воспитание красотой .....	122
<i>Сазонова Т.В.</i> Воздействие духовной ауры Добужинского на творчество детей .....	125
<i>Шильдяева А.В.</i> Творческое наследие Добужинского как средство обучения социокультурным технологиям на базе молодеж-	130

ных организаций .....