



Е. О. КАЗЬМИНА

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт  
им. С. В. Рахманинова*

## М. ДОБУЖИНСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ПИСЬМАХ И ВОСПОМИНАНИЯХ

УДК 792+78.037

**М**стислав Валерианович Добужинский — блестящий театральный художник, график, входивший в содружество «Мир искусства», — был одним из тех, кто в начале XX века «сломал» устоявшиеся традиции мировой сценографии, в том числе в музыкальном театре. Вместе с А. Н. Бенуа, К. А. Коровиным, Л. С. Бакстом, А. Я. Головиным М. В. Добужинский сформировал в общественном сознании новое понимание роли художника в театре и поднял саму профессию художника-декоратора до уровня художника-творца. В отечественной музыкальной науке тема «Добужинский и музыкальный театр» ещё не получила углублённой разработки, хотя значимость результатов его деятельности в этой сфере давно признана. Цель статьи — выделить некоторые аспекты данной темы, опираясь на воспоминания и письма М. В. Добужинского и его современников.

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ДЕТСТВА И ЮНОСТИ

Интерес М. В. Добужинского к театру, музыке, живописи формировался с детства. Об этом говорят строки «Воспоминаний». Профессия матери, Елизаветы Тимофеевны, оперной певицы (театральный псевдоним Борецкая), способствовала тому, что именно её оперный репертуар и стал тем угольком, от которого разгорелся «костёр» любви будущего художника к музыке и музыкальному театру. «Я рас-

певал все её арии — и Зибеля, и Вани, и Ратмира, и двух княгинь — из «Рогнеды» и из «Русалки», — вспоминал М. В. Добужинский [3, с. 44]. А было ему тогда четыре года. Чуть позже в Петербурге начались занятия по фортепиано у одной из подруг матери по Смольному институту. Хотя обучение длилось недолго, но дало определённый результат: мальчик мог играть небольшие пьески. В родительском доме в Петербурге постоянно бывали братья матери, не обделённые музыкальным талантом. Оба они прекрасно владели фортепиано и с удовольствием играли как классическую музыку, так и мелодии из популярных оперетт. Отец, Валериан Петрович, военный (дослужился до генерал-лейтенанта артиллерии), всячески поощрявший увлечение сына рисованием, в то же время поддерживал его музыкальные устремления. В пятнадцать лет Мстислав получил в подарок от отца виолончель, и музыкальные занятия возобновились. Через два года юноша охотно музицировал с друзьями в квартете и трио.

Сознательное восприятие оперы как музыкально-театрального действия началось с двенадцати лет на спектаклях в Киеве (1887), в которых участвовала мать будущего художника. «Для меня было событием посещение киевской оперы — я впервые сознательно смотрел и слушал. Я видел «Кармен», «Демона» и оперетту «Хаджи Мурат»... Впервые в Киеве меня охватила поэзия театра и совершенно опьянила музыка», — писал он в «Воспо-

минаниях» [там же, с. 31]. Возвышенно благоговейное отношение к музыке позволило в дальнейшем без долгих раздумий браться за оформление музыкальных спектаклей.

Местом, где по оценке самого М. В. Добужинского, он впервые осознал себя художником и где его природная музыкальность получила дальнейшее развитие, стала деревня Семёновка Кирсановского уезда (ныне Инжавинский район) Тамбовской губернии. Сюда в летние месяцы в течение шести лет (с 1893), а затем (до 1915) при каждой возможности приезжал Мстислав Валерианович. Здесь проживали мать, её второй муж, Иван Васильевич Михин, партнёр по сцене (ему и принадлежало имение) и их дети Нина и Иван.

О музыкальных занятиях в Семёновке Добужинский писал: «С первого моего приезда к матери она стала меня образовывать по части музыки. У неё было большое количество нот. Благодаря ей я, между прочим, как следует познакомился с Шопеном. Она играла очень много 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. Иногда, когда всё спало, пели лишь соловьи, я, гуляя под звёздами, слушал музыку, что доносилась из освещённого маминого дома. Но обыкновенно я сидел возле фортепьяно и переворачивал нотные страницы. Эти вечера были незабвенны!» [там же, с. 116–117]. Здесь же Мстислав Валерианович услышал песни Ф. Шуберта, в том числе, «Серенаду», «Соловья» А. Алябьева, «Для берегов отчизны дальной» А. Бородина, романсы А. Даргомыжского. Елизавета Тимофеевна также с удовольствием аккомпанировала мужу, который пел арии Мефистофеля и Фарлафа, романсы М. Балакирева, «Блоху» М. Мусоргского, «Во Францию два гренадёра» Р. Шумана, «Ночной смотр» М. Глинки. Бас Ивана Васильевича, по оценке М. В. Добужинского, был ещё полным силы, а во фразировке И. В. Михин не уступал даже Ф. И. Шаляпину, которого художник многократно слышал [там же, с. 117].

В домашних вечерах принимал участие брат Ивана Васильевича, Павел Васильевич (врач), приезжавший в гости из Харькова (у него был «приятный тенорок»). Братья пели дуэты. На виолончели играл и юный Добужинский. Нередко вечера в Семёновке запол-

нялись рассказами супругов о музыкальных театрах, где приходилось им служить (Нижегородском, Казанском, Киевском, Харьковском, Одесском, Тифлисском), о людях театра, о певце И. Тартакове, антрепренёрах И. Сетове и М. Медведеве, поднявших провинциальную оперу на небывалую высоту. Звучали и анекдоты, байки о театральных курьёзах. Возвращаясь в Петербург, М. В. Добужинский заполнял свой досуг «выходами» в концерт или театр. Постепенно зрела мысль серьёзно заняться работой художника-декоратора.

#### ПЕРВЫЕ ШАГИ НА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Без преувеличения, М. В. 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 совместного творчества драматурга, режиссёра, композитора, актёра, художника.

К работе в музыкальном театре Добужинский подошёл сформировавшимся мастером, имея опыт создания спектаклей в театре драматическом. Первые опыты на музыкально-театральном поприще связаны со Старинным театром, возникшем в Петербурге в 1907 году по инициативе Н. Н. Евреинова.

Ставилась пастораль «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аль. «Работа для «Старинного театра», — признавался Добужинский отцу, — очень серьёзная штука, надо точным быть и документальным» [4, с. 89]. Он сознательно стремился к цельности художественного языка в оформлении всего спектакля. Это было новым словом в практике декорационного искусства. Добужинский всесторонне изучал время действия пьесы, глубоко погружался в эпоху, был требователен к точности исполнения подготовленных им эскизов, участвуя в репетиционном процессе, стремясь к естественности движений актёров 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» [там же, с. 90]. В цветовой гамме декораций и костюмов спектакля, имевших огромный успех, обозначилась характерная черта — яркость контрастов (см. фото 1).



1. Эскиз декорации к постановке пастурели Адама де ла Аль «Игра о Робене и Марион», 1907. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва

Важным этапом была работа над двумя балетами для «Русских сезонов» С. П. Дягилева в Париже (1914). Случай свёл М. В. Добужинского с талантливым постановщиком-реформатором М. М. Фокиным. Шла работа над балетом «Papillons» («Бабочки») на музыку Р. Шумана. Эскизы костюмов подготовил Л. С. Бакст, но по состоянию здоровья отказался от выполнения декорации. По совету А. Н. Бенуа С. П. Дягилев обратился к М. В. 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 освещёнными окнами и сходами лестниц, кстати совпало с мизанценами Фокина» [3, с. 285].

Работа над вторым балетом — «Мидас» — являла собой уже сотворчество единомышленников. Фокин существенно обновил методы подготовки спектакля в части сценического оформления — теперь живописное решение балета продумывалось в мельчайших деталях ещё до начала репетиций, весь стиль постановки определялся в акварельных эскизах. Это отвечало представлениям Добужинского о синтетичности музыкально-театрального спектакля и месте художника в нём. Он с большим удовольствием пошёл на сотрудничество с Фокиным, поскольку впервые в отечественном хо-

реографическом театре работа художника уподоблялась работе либреттиста, становилась равноправной с балетмейстерской.

Декорации, костюмы и бутафория балета «Мидас» были выполнены за 12 дней. Так как музыка М. Штейнберга «не призывала» ни к какому определённом стилю, а создание стилистически достоверного микромира сцены являлось одним из эстетических принципов Добужинского как театрального художника, то он предложил Фокину сделать постановку «в духе кватроченто», на что тот дал согласие. Декорация представляла собой пещеры, персонажи — нимфы, боги-судьи, Аполлон с девятью музами. Звезда русского балета XX века Т. П. Карсавина, участница этого спектакля, писала: «Из постановок, сделанных для С. П. Дягилева, я с особенной любовью вспоминаю балет «Мидас» ... В этой постановке архитектурная внешность соединялась с простором, необходимым для свободы хореографического рисунка. Высокий рострум в глубине сцены напоминал по духу «Олимп» Мانتеньи, 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. Н. Бенуа, «спектакль был очарователен и превосходного вкуса» [цит. по: 3, с. 286].

#### ПОСТАНОВКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Одним из композиторов, чью музыку М. В. Добужинский принимал безоговорочно, был П. И. Чайковский. За свою деятельность в музыкальных театрах мира художник не единожды оформлял «Евгения Онегина» и «Пиковую даму». С его декорациями осуществлены постановки балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик» (1942), «Свадьба Авроры» на музыку П. И. Чайковского (1938), с хореографом Дж. Баланчиным — «Императорский балет» на музыку Первого фортепианного концерта композитора в театре «Американский балет Караван» (1941).

Первый раз к творениям своего кумира художник обратился по заказу Дрезденской оперы, которая взялась за постановку «Евгения Онегина» (1923). В этой работе Добужинский-декоратор стремился к воссозданию в спектакле атмосферы времени, к стилистической достоверности сцены, стремился к созданию определённого настроения, к точности каждой детали, к «натуральности» пейзажа и вместе с

тем к красочности и зрелищности спектакля. Из письма к сыновьям: «У меня пропасть огорчений и неприятностей ... я страдаю из-за костюмов, их слишком много, около 200, я всё 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 послом испанским говорит?»), ленту, главное». Рассказывая далее в письме о цветовом решении сцены бала у Гремных, художник пишет: «...я делаю аванзал с малахитовыми колоннами, золотой балюстрадой, ампирами 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.» [4, с. 179–180]. Сцена действительно получилась эффектной.



2. Летний сад. Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Пиковая дама», 1934. Музей театра и музыки, Вильнюс

Через два года после работы над «Евгением Онегиным» Добужинского пригласили в Каунасский театр оперы и балета оформить «Пиковую даму» П. И. Чайковского (премьера состоялась 20 мая 1925). Антонас Суткус, литовский актёр и режиссёр, 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 моём представлении «Пиковая дама» не мыслится без декораций Добужинского» [1, с. 123–124] (см. фото 2).

Яркие впечатления остались и у жены литовского поэта Г. К. Гера, Брониславы Игнатьевны: «Я отлично помню, каким триумфом была его постановка «Пиковой дамы», которая впервые в Каунасе 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 её ещё до того, как на сцене начиналось действие. Всё это было необычно для нашего Каунасского театра, всё являлось новым для всех нас и, конечно, было очень полезно для литовских художников, для литовского искусства» [там же, с. 115].

Фрагменты из двух писем М. В. Добужинского, отправленные адресатам после премьеры, позволяют восстановить атмосферу зрительного зала, реакцию публики на увиденное на сцене и осознать объёмность и сложность выполненной работы: «Итак, был «триумф». Мне говорят, что впервые здесь в театре аплодировали художнику ... Первый акт прошёл без всяких аплодисментов. «Бал» вышел очень эффектный и прекрасный балет, все души ... «Комната графини» вызвала шёпот 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 решётка 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 ...» [4, с. 184, 185].

Остались и неосуществлённые проекты оформления музыкально-театральных произведений П. И. Чайковского. Так, художник четырежды варьировал эскизы к «Лебединому озеру» для разных театров — Мариинского (1919), Монте-Карло (1936), Бостонского (1940), Лондонского (1957), — но ни одна постановка не состоялась.

#### СЦЕНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ОПЕР М. П. МУСОРГСКОГО

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

Через несколько лет (август 1935) М. В. Добужинский вновь получил приглашение участвовать в постановке «Бориса Годунова». Оно последовало от дирекции театра Сэдлерс Уэллс. Спектакль готовился в авторской оркестровке, а не распространённой в те годы редакции Н. А. Римского-Корсакова. Пресса комментировала предложение театра следующим образом: «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» [цит. по: 4, с. 394]. Дирижёр 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 М. В. Добужинского сложилось удивительное взаимопонимание с режиссёром К. Керри. Все задумки художника выполнялись беспрекословно. Режиссёр получил много ценных советов от М. В. Добужинского, на что Л. Коллингвуд заметил: «Добужинский ... так чётко объяснял своё видение всех мизансцен и действия на сцене, что наш режиссёр Кляйв Керри вполне подчинился его влиянию и до сих пор выражает мнение, что постановка полностью Добужинского, а не его» [там же].

На репетициях продолжалась доработка костюмов, вносились поправки и дополнения. 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 пошёл 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 возьмёмся за пузо», — и стал со всех сторон от верха до низу «рвать» полы, рукава и «подписывать» рясу. Через несколько минут я был разукрашен. К следующей репетиции Добужинский предложил сделать на лицо наклейки...» [там же, с. 129–130].

Исполнитель роли Бориса Годунова П. Олека так высказался о костюме своего героя: «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 довершение ко всему, он был очень удобен, не стеснял в движениях и почти не замечался,

как не замечается привычная для себя одежда...» [там же, с. 131–132].

Создаваемые М. В. Добужинским костюмы всегда соответствовали стилю спектакля, «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... [курсив мой. — Е. К.]» [там же, с. 179].

3 ноября 1942 года большой успех на сцене Новой оперы в Нью-Йорке имела постановка оперы «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского в декорациях М. В. Добужинского (режиссёр М. Чехов, хореограф Дж. Баланчин, дирижёр Дж. Купер). «... Я работал пять месяцев, сам написал всё 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 подъём, чтобы выиграть сражение...», — сообщал художник литературоведу и искусствоведу С. Л. Бертенсону [4, с. 273]. На выразительность и достоверность декораций обратили внимание многие присутствовавшие на спектакле, в том числе С. В. Рахманинов [см.: 2, с. 276].

В 1948 году дирекция театра «Метрополитен-опера» предложила Добужинскому оформить «Хованщину» (постановщик Д. Янопулус, хореограф Л. Новиков). С головой погружившись в работу, Добужинский забыл практически обо всех друзьях и только в январе 1949 года посетовал Бенуа: «Всё лето до зимы я был занят «Хованщиной» ... и наделал целую гору эскизов декораций и костюмов — всё

закончил, но оперу отложили и даже неизвестно, когда пойдёт ...» [4, 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 Met<ropolitan> Opera» [там же, с. 285]. Премьера состоялась только 16 февраля 1950 года.

## МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ МИР

С. С. ПРОКОФЬЕВА

В конце 1941 года, задумывая спектакль, впоследствии названный «Русский солдат», на музыку Прокофьева к кинофильму «Поручик Киже», М. Фокин руководствовался не сюжетом фильма, а музыкой к нему. 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 остаётся один среди бесконечного поля битвы» [7, с. 54]. Добужинский вспоминал: «Фокина «озарило» показать всё это на сцене как смерть забытого раненого солдата, с его предсмертным бредом — видениями пережитого прошлого, — с его агонией и последней тягой к жизни» [3, с. 287]. Декоративная задача заключалась в том, чтобы отразить *реальное и видения*.

Для быстрого и незаметного перехода 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 нём 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. Всё это могло придать известную иллюзию «видениям» солдата — появлению вместо пустынного поля («реального» фона его агонии) картины парада с



3. Гостиная в доме Лариных. Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин», 1935.  
Музей театра и музыки, Вильнюс

подымающимся памятником, «всадника Смерти», встающего среди пашен, и сцены деревенской свадьбы» [там же, с. 288]. В декорации «сновидений» для подчёркивания их нереальности Добужинский также ввёл 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. Премьера состоялась в начале 1942 года, а 22 августа великого реформатора-хореографа не стало.

Работал М. В. Добужинский и над декорациями и костюмами к опере «Война и мир» С. С. Прокофьева. Но, как уже бывало ранее, в число неосуществлённых «разработок» художника попали все 108 эскизов костюмов и 11 декораций, которые Мстислав Валерианович подготовил для постановки спектакля в «Метрополитен-опера» (1948). К счастью, опера «Любовь к трём апельсинам» в оформлении М. В. Добужинского была поставлена в Центральной городской опере Нью-Йорка и имела успех (1949). Режиссировал спектакль Ф. П. Комиссаржевский.

#### В КАУНАСЕ

За свою жизнь М. В. Добужинскому пришлось не только выполнять заказы, поступавшие из разных театров мира, но и немалое количество лет работать в одном театре. Находясь в должности главного художника Государственного литовского театра в Каунасе (1929-1938), он ежегодно оформлял от четырёх до семи постановок (безусловно, не только музыкальных). Хронологически картина выглядит следующим образом:

- 1930 — «Борис Годунов» М. Мусоргского; «Тангейзер» Р. Вагнера; «Андре Шенье» У. Джордано
- 1931 — «Фауст» Ш. Гуно; «Половецкие пляски» А. Бородина
- 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
- 1937 — «Лоэнгрин» Р. Вагнера; «Ундина» А. Дворжака
- 1938 — «Тайна пирамид» Н. Черепнина; «Дом трёх девушек» — балет на музыку Ф. Шуберта

В целом, 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.: 4, с. 395]. К этому времени для него «стало обычным готовить оформление крупных постановок (4 эскиза декорации и 40-60 эскизов костюмов) за три-четыре недели» [там же, с. 381].

В сценографии большое значение Добужинский придавал световым эффектам. Он первым стал использовать в театре свето-цвет как художественно-выразительное средство. Так, в опере «Дон Жуан» Моцарта резкие струи света обостряли использованный художником кричащий красный и строгий чёрный цвет бархата пиршественного зала, где Дон Жуан ожидал приглашённую на ужин статую Командора. Это создавало ощущение атмосферы пышного траурного склепа, предвещало беду.

Являясь приверженцем стилистически цельной сценографии, Добужинский часто прибегает к «говорящей» детали. А. Гусарова, анализируя рисунки его оперных персонажей и декораций, обратила внимание на вместительную деревянную ложку за поясом Варлаама («Борис Годунов») — «намёк 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 усадьбы жизни» (фото 3); на силуэт парусника, высящийся над деревьями Летнего сада («Пиковая дама», см. фото 2), который «создаёт романтический образ «северной Венеции» [5, с. 43-44].



4. Сад. Эскиз декорации к балету А. К. Глазунова «Раймонда», 1933. Музей театра и музыки, Вильнюс

## В ТЕАТРАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

Несколько музыкальных спектаклей художник оформил в театре-кабаре «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева в Париже: инсценировку песни Г. Надо «Жена кондитера», балет-пантомиму по сказке Г.-Х. Андерсена «Принц-Свинопас», пародию на оперу Д. Верди «Травиата», пьесу на музыку О. Штрауса «Музыка идёт!». Все они исполнялись в один вечер (октябрь 1926). Через два года была поставлена «Русская песня» — сценка на сюжет народной песни [см.: 3, с. 377]. О своих 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», всё это я делаю педантично, чтобы помочь Стиве в его работе по писанию. Для «Свинопаса», «Музыки», «Казаков» костюмы сдал в работу (всего 30), кроме того, надо сделать законченные эскизы (наново для программы) и кончить обложку. Я ежедневно почти в библиотеке ...» [4, с. 202].

В спектакле «Свинопас» принимали участие такие талантливые художники, как С. Ю. Судейкин, Д. С. Стеллецкий, М. С. Сарьян, но критика отмечала главенство именно М. В. 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 как-то состязанием в красочности» [цит. по: 5, с. 41].

Этими декорациями восхищались и в Нью-Йорке, куда театр Н. Ф. 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 рус-

ских художников, М. В. Добужинского, спектакль «Летучей мыши» приобрёл особую значительность, далеко выходящую за пределы «милых пустячков», с которыми обычно связывается представление о «Летучей мыши» [цит. по: 5, с. 378].

В январе 1935 года балетная труппа литовского театра впервые выехала на гастроли в Монако — один из центров балетного искусства Европы. Шумный успех имели оформленные М. В. Добужинским балеты «Раймонда» А. Глазунова (см. фото 4) и «Коппелия» Л. Делиба, которые поставил Н. Зверев. Лондон пригласил труппу продолжить выступления у себя, в театре Альгамбра, приём был столь же восторженным. 17 марта в день последнего спектакля в дневнике М. В. Добужинского появилась такая запись: «После спектакля «Коппелия» публика неистовала, оркестр закидали цветами, а всех вызывали» [4, с. 391]. В Лондоне шла работа и над премьерными спектаклями — «Сильфида» («Шопениана») и «Карлик-гренадёр» Т. Престона, которые тоже ставил Н. Н. Зверев. В день премьеры «Карлика-гренадёра» 5 марта 1935 года Мстислав Валерианович записал в дневнике: «Публика зааплодировала декорациям. Этого ещё тут на спектаклях не бывало. Потом — корреспонденты и вызовы» [там же]. «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 Stoll'a du Kingsway, эскизы послал в Ковно» [там же].

В Лондоне Добужинскому поступил заказ и от балетмейстера Л. Войцеховского, предложившего участвовать в постановке балета на музыку «Лунной сонаты» Бетховена, о чём Мстислав Валерианович сообщал в письме к жене от 23 сентября 1935 года: «И вот, Войцеховский мне определённо предложил этот заказ "Бетховена" (7 кост<юмов> и 1 дек<орация>)» [там же, с. 257].

Расширило творческие контакты художника пребывание в Америке. Здесь 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), с Центральной городской оперой Нью-Йорка (Сити-центр), а также продолжал оформлять спектакли в театре

Торонто (Канада), в театре «Русский балет Монте-Карло в Нью-Йорке».

После окончания второй мировой войны М. В. Добужинский вернулся в Европу и работал как художник Миланского театра Ла Скала, а также в театрах Франции, Англии, Швейцарии, Дании и других стран. Со времени его приезда в США до марта 1950 года, по собственному признанию, он оформил 4 оперы, 6 или 7 балетов и несколько драматических пьес [там же, с. 286]. Г. Чугунов, комментируя сказанное, расширяет это количество до 5 опер, 26 балетов и 10 драматических постановок, правда, уточняет, что 12 спектаклей не было поставлено. Ещё одна цифра: к 1955 году были выполнены эскизы к 52 балетам, включая одноактные и не поставленные [см.: там же, с. 407].

За 50 лет художественно-театральной деятельности Мстислав Валерианович работал в более чем пятидесяти театрах двадцати стран мира. В круг общения М. В. Добужинского входили многие выдающиеся музыканты. Среди них особое место принадлежало С. В. Рахманинову. Стремление художника к сотворчеству с композитором навело его на мысль послать Сергею Васильевичу собственное либретто балета на сюжет андерсоновской «Прин-

цессы на горошине». М. В. Добужинский вспоминал: «Сергей Васильевич прислал 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 своё обещание» [2, с. 275]. Осталась не осуществлённой постановка «Алеко» в декорациях Добужинского, над ними он работал, судя по письму к жене, в сентябре-октябре 1935 года: «Сделал два эскиза декораций к «Алеко» для театра Смирнова» [4, с. 258]. Благодаря С. В. Рахманинову художник получил и выполнил заказ от «Метрополитен-опера» на декорации к опере «Бал-маскарад» Дж. Верди (1940), хотя композитор «рекламировал» эскизы к «Пиковой даме». Музыкальному театру и своим принципам Добужинский оставался верен до конца жизни. Последними работами явились новые варианты эскизов к балетам «Коппелия», «Половецкие пляски», «Кавказский пленник». Рисунки его декораций и костюмов, отличающиеся художественной убедительностью и тонкостью вкуса, выдумкой и остроумием, вариативностью цветовых решений, характеризуют М. В. Добужинского как глубоко национального Мастера.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Добужинском / сост., предисл. и примеч. Г. И. Чугунова. — СПб., 1997.
2. Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. Апетян. — 5-е изд., доп. — М., 1988. — Т. 2. — С. 273–276.
3. Добужинский М. В. Воспоминания / вступит. ст. и примеч. Г. И. Чугунова. — М., 1987.
4. Добужинский М. В. Письма / сост. Г. И. Чугунов. — СПб., 2001.
5. Мстислав Добужинский: альбом / авт. вступит. ст. и сост. А. П. Гусарова. — М., 1982.
6. Мстислав Добужинский: альбом / авт. текста А. Гусарова. — М., 2001.
7. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. — Л.; М., 1962.
8. Эткинд М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века. — Л., 1989.

**Казьмина Елена Олеговна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры хорового дирижирования  
Тамбовского государственного  
музыкально-педагогического института  
им. С. В. Рахманинова

