

Сумерки Петербурга. М. Добужинский и Ф. Достоевский

В статье анализируются работы Мстислава Добужинского, выполненные им в разных жанрах и техниках (графика, живопись, сценография). Прослеживается творческая эволюция стиля художника, связанная с особым видением образа Петербурга. Отмечено, что исходным мотивом для Добужинского является сумеречное состояние города, создание его особой «световой атмосферы». Многозначный и философски насыщенный образ города становится главенствующим в его творчестве. Это позволяет проследить глубинные связи устойчивых историко-культурных понятий «Петербург Добужинского» и «Петербург Достоевского», отметив схожесть художественно-философского мировосприятия двух мастеров. Подобный ракурс исследования создает интересную перспективу как для дальнейшего изучения творчества М. Добужинского, так и расширяет возможности художественного осмысления некоторых важных аспектов развития русского искусства начала XX в.

Ключевые слова: русское искусство начала XX века; образ Петербурга в искусстве; М. Добужинский; Ф. Достоевский

Elena Borovskaya

Twilight of St Petersburg. Mstislav Dobuzhinsky and Fyodor Dostoyevsky

The article analyzes Mstislav Dobuzhinsky's works in different genres and techniques (graphics, painting, scenography). There is a creative evolution of the artist's style, connected with a particular vision of the image of St Petersburg. It is noted that the original motive for Dobuzhinsky is the twilight state of the

city, the creation of its unique “light atmosphere”. The polysemic and philosophically rich image of the city becomes dominant in his work. This allows us to trace the deep connections of the stable historical and cultural concepts of “Dobuzhinsky’s Petersburg” and “Dostoevsky’s Petersburg”, noting the similarity of the artistic and philosophical worldview of the artist and writer. This case of the research creates an interesting perspective for further study of M. Dobuzhinsky’s work and expands the possibilities of artistic understanding of some important aspects of Russian art development in the early 20th century. *Keywords:* Russian art of the early 20th century; the image of St Petersburg in painting; Mstislav Dobuzhinsky; Fyodor Dostoyevsky

Феноменология сумерек и ночи применительно к изобразительному искусству в целом – это чрезвычайно обширная проблемная сфера, причем как по материалу, так и по хронологии. По отношению к русскому изобразительному искусству, в силу специфики развития и содержания художественного процесса, рассмотрение соответствующей тематики правомерно связать с символизмом и стилем модерн, а для хронологической конкретизации вести отсчет с XX в. И здесь, конечно, на первый план выдвигается «Мир искусства» – художественное объединение, в котором и вокруг которого так или иначе в начале века сосредоточилось очень многое, что оказалось существенным для развития отечественной художественной культуры. И одной из весьма представительных для рассматриваемой проблематики фигур является Мстислав Добужинский.

Добужинского обоснованно считают «художником города» – в первую очередь петербургским художником. Даже среди мастеров «Мира искусства», для которых «Петра творенье» было предметом постоянного интереса, Добужинский выделяется не только и не столько своим подчеркнутым вниманием к образу Северной столицы и числом посвященных городу работ, но и неким особым отношением к своей «модели». Именно так – отношением к Петербургу как к живой сущности, с которой он находится в неизреченном диалоге. Он «портретирует» город, запечатлевая все его черты, причем Петербург как архитектурный шедевр занимает художника далеко не в первую очередь. Парадные виды Добужинский выполнял почти исключительно на заказ, например, для

«открытых писем» – первых русских художественных открыток, которые стали выпускаться в начале прошлого века. Но даже в этих работах художник не столько «видописец», «созерцатель», сколько «наблюдатель», не сторонний, а заинтересованный, со своим собственным, личным отношением к изображаемому.

«Петербург Добужинского» – это сегодня вполне сложившееся понятие, своего рода мем, и, как это бывает со всеми устойчивыми единицами культурной информации, воспринимается некритично, как данность, подобно, например, тому, как «Петербург Достоевского» видится преимущественно неким мрачным фоном действия в произведениях писателя. Но Петербург у Достоевского никак не фон. Этот город выступает, причем очень часто, в качестве молчаливого собеседника героев, а его «неизреченность» порой содержательнее длинных монологов. А кроме того, Петербург в произведениях великого писателя нередко говорит устами своих обитателей – город «делегирует» свои полномочия тому или иному герою.

«Петербург Достоевского» исследован, казалось бы, более чем досконально. Вместе с тем, представляется, можно предлагать новые интерпретации этой темы, столь же неисчерпаемой, как и «мир Достоевского» в целом. Попробуем взглянуть на Петербург как на действующее лицо многих произведений писателя и художника – Ф. М. Достоевского и М. В. Добужинского. Для такого подхода существует ряд оснований, одним из которых является художественно-философская метафизика Достоевского, где субъектностью наделяется не только человек, но и объекты традиционно понимаемой «неживой» природы, предметный, вещественный мир, окружающий героев, а также разного рода экзистенциальные реальности и бытовые реалии. Мировосприятие Добужинского во многом созвучно этому, но воплощает он свое видение и чувствование Петербурга иным образом и иными, художественными средствами.

Наиболее внимательные исследователи творчества Достоевского усматривают в Петербурге не просто место развития сюжета, но и участника фабулы, своего рода литературного героя, причем

довольно активного [2, с. 82–83]. Пожалуй, самая известная работа Добужинского (а в области книжной графики, безусловно, самая известная) – это оформление издания «Белых ночей» и иллюстрации к книге. «Поэт белых ночей» – еще одна устойчивая дефиниция, касающаяся художника. Может быть, в силу формирования некоего мемокомплекса («Петербург Достоевского» – «Петербург Добужинского» – «Белые ночи») за пределами внимания искусствоведов остается то, что «сумерки» и «ночи» Добужинского – это не только Достоевский (хотя глубинная связь присутствует) и не только природное явление. Это не мотив и колорит, а образ – пожалуй, главенствующий у художника, философски насыщенный, многомерный, многозначный и многозначительный, и собственно его поэтичность не исчерпывается лишь элегическими интонациями «сентиментального романа». Да и «город» у Добужинского – не только Петербург или иные города, любимые художником, а еще и философия – художественный образ, имеющий глубокий символический смысл и неоднозначную интерпретацию.

Академическому искусствоведению подобный подход не вполне свойствен. Искусствоведение в такой традиционной своей дисциплине, как описание и анализ произведения, и при рассмотрении творческой персоналии обычно избегает философских обобщений и в целом мировоззренческой проблематики креативного сознания. Это закономерно: план выражения в изобразительном искусстве в общем-то преобладает над планом содержания; проще сказать, если произведение неубедительно по своим изобразительным достоинствам, то тематика, сюжет, содержательный нарратив и мировоззренческая компонента могут в лучшем случае вызвать лишь познавательный, внеэстетический интерес, который полнее утоляется из других источников. Поэтому философические искания художника отмечаются в искусствоведении в случае их программного обозначения в произведениях или в художнических манифестах.

«Сновидность», призрачность, «умышленность» – таковы главные характеристики Петербурга у Достоевского, и это едва ли не единая в своей сути характеристика, пронизывающая тексты писателя. Облик Петербурга у Добужинского многозначен, но в богатом

мемуарном и эпистолярном наследии художника очень немного можно отнести к анализу собственной творческой практики. Вся «работа души» художника – в его произведениях. И исходным пунктом для Добужинского становится сумеречное состояние природы, города, создание особой «световой атмосферы».

Добужинский – художник традиционного (с современной точки зрения) склада, поэтому не сказать о светотеневом состоянии его работ нельзя. И любопытно здесь вот что: в абсолютном большинстве своих произведений, даже в «дневных» картинах, таких, например, как «Провинция 1830-х годов» (1907) или «Учение новобранцев при Николае I» (1910), художник избирает неяркий, можно сказать, сумрачный колорит. Художник, конечно, идет и от природы (а натурность для Добужинского очень важна): любимые художником Петербург, Вильно, Ковно – это города, не слишком избалованные ярким светом. И Лондон, на взгляд Добужинского, мрачноват. Но и более солнечные Воронеж, Чернигов, даже Мюнхен, Париж и тем паче Неаполь он предпочитает изображать в сдержанной цветовой гамме, без резких контрастов света и тени. Мы ведем речь прежде всего о графике и живописи Добужинского, но и в работах для театра (сценограф, разумеется, менее свободен в решении, чем график-станковист или даже иллюстратор) в цветоцветовых своих приемах художник куда сдержаннее, чем, например, его соратник по «Миру искусства» Л. Бакст. И крайне редки работы, где контраст света и тени доводился бы до некоего противоборства и противостояния на смысловом уровне.

Последнее представляется особенно важным. Казалось бы, свет и тень, день и ночь, явь и сон – очевидные антиномии. Можно продолжить: бытие и небытие, жизнь и смерть, добро и зло, течение времени и Вечность. Это даже не ассоциативный ряд, а, скорее, архетипический. И тем любопытнее, что Добужинский избегает смысловой и изобразительной «борьбы противоположностей». Он в большей мере ищет равновесия и добивается его, найдя в пограничном состоянии сумерек. Хрестоматийный пример – иллюстрации к «Белым ночам», где изображение продолжает белизну бумажного листа и черную вязь шрифта, где полоса собственно на-

бора «вливается» в городские виды, а те, в свою очередь, «играют» персонажей. И достигается цветоцветовая гармония, что в черно-белой графике всегда непростая задача.

Состояние сумерек – «примиренность» света и тени (дня и ночи) – можно, конечно, отнести на счет особенностей личности, склада характера Добужинского: судя по его воспоминаниям и переписке, он не был склонен к житейским и творческим конфликтам. Однако же «бесконфликтными» назвать работы художника нельзя: в них присутствует и внутренняя напряженность, и тонкая, но выраженная драматургия. Разумеется, и жизненный путь художника не мог складываться без трудностей и проблем, но к его творчеству это может иметь касательство лишь в том отношении, что какие-либо житейские и творческие кризисы художник переживал в глубине души. А в своих произведениях представлял результат неустанной работы мысли и духа, поиска внутренней гармонии и стремления к совершенству бытия. Едва ли достижимая цель! Но вполне определенная – прежде всего, в «поэтической» своей составляющей. Поэтизация (не идеализация!) действительности – это основа, сущность творческого метода Добужинского-художника и во многом черта личностного мировосприятия. И, конечно же, сумерки с их имманентной поэтичностью, размывающие контуры видимого мира и высвобождающие воображение, как время раздумья и время отдохновения от дневной суеты становятся исходным «тезисом» изобразительного высказывания. А сумерки и наступающая ночь в городе придает этому высказыванию и дополнительную определенность, и дополнительную философичность.

Сумеречное состояние еще более углубляет «несказанное», само событие – словно след памяти, неясный, подзабытый сон, где конкретность визуального образа – это «предлагаемые обстоятельства» образа поэтического. Не случайно один из графических циклов Добужинского носит название «Городские сны». Художник не поступает материальностью архитектуры, но и не стремится ее «сочиненность» представить как натуру: в отличие от «пугающих своей реальностью фантазий гениального Пиранези» [5, с. 266], первично в серии преобладает именно онирическое начало, своего рода

реконструкция сновидения. В архитектурных мотивах совмещены реалистический и фантастический планы, в некоторых работах Добужинский словно бы апеллирует к зрительной памяти: «неузнаваемая узнаваемость» изображаемого обеспечивает дополнительную эмоциональность восприятия. Едва ли этот прием использовался как «эффект», здесь, скорее, *déjà vu* («уже виденное») самого художника. И, конечно, определенные реминисценции, обусловленные искусством не только почитаемого им Пиранези, но и иных мастеров самых разных стилей и эпох.

Конечно же, прямого влияния нет, но искусство любого серьезного художника XX в. (даже конца века XIX) пребывало в постоянном поиске связей с современниками и предшественниками: например, «пассеизм» художников «Мира искусства» – это расширение культурного и хронологического контекста творчества, осознанная, продуманная программа «диалога времен». Для Добужинского связь с мировой художественной культурой составляла его кредо, неперемненное условие его жизни в искусстве. И такая связь менее всего непосредственно отражается в манере, приеме, не говоря о каком-либо подражательстве.

Поэтичность мироощущения Добужинского оказалась родственной поэзии Серебряного века – Александра Блока, Андрея Белого, Федора Сологуба, Михаила Кузмина, Вячеслава Иванова и других [4, с. 18; 9, с. 32–36]. Совершенно неудивительно, что художника приглашали к участию в издании многих литературных журналов и альманахов, к оформлению поэтических книг [8]. И работа Добужинского для театра, успех ее – в тонком чувствовании поэтичности драматического произведения, поэтичности не в стихотворном, а в «пиитическом» смысле, в том чудесном, чем действительность преобразается в искусство. Закономерно, что театр Немировича-Данченко, не чуждающийся условности, художнику ближе реалистического театра Станиславского; и творческое взаимопонимание с Немировичем достигалось легче [5, с. 252]. Именно в Художественном театре состоялось близкое соприкосновение художника с миром Ф. М. Достоевского.

Можно встретить суждение, что в своих иллюстрациях к «Белым ночам» Добужинский особо подчеркивает внутренний драматизм произведения Достоевского, скрытый за формой «сентиментального романа» [3, с. 31–33]. И в самом деле, прочтение художником «Белых ночей» эмоционально острее, чем позволяет сам литературный текст. С точки зрения иллюстраторского искусства это вольность, вполне, впрочем, допустимая, но все же требующая объяснения. Хотя книга была и задумана, и исполнена художником как «цельная вещь», Добужинский не мог работать над ней вне своего отношения ко всему творчеству писателя. Именно поэтому эмоциональная атмосфера иллюстраций к раннему произведению Достоевского в известной мере определяется более сгущенной атмосферой «великих романов», написанных, заметим, уже в другую эпоху. Думается, Добужинский осознал это обстоятельство. Тем более что и его работа над книгой также пришлась на уже совершенно иное историческое время. Едва ли художник этим пренебрегал. И здесь есть один любопытный «сюжет», связанный и с проблематикой ночи и дня как Времени у художника, и с перцепцией Достоевского в современном сознании. Сегодня стали своего рода клише или по меньшей мере расхожей цитатой слова из записных книжек к «Преступлению и наказанию»: «Время не существует. Время есть отношение бытия к небытию» [7, с. 161]. Слова о «несуществующем времени» Достоевского стали кочевать по публикациям разной степени серьезности, чаще всего в суждениях о «вневременности» и «пророчествах» великого писателя. И для Достоевского, и для Добужинского время, особенно историческое время, – объективная данность, по-разному, конечно, представленная средствами литературы и изобразительного искусства. Феерически ускоренное время действия в романах Достоевского и словно остановившееся – в работах Добужинского представляют две ипостаси Вечности. Но для Достоевского переживаемое лично им историческое время – это время и знаменательное само по себе, и связанное с прошлым, и устремленное в будущее. Так, в 1867 г., почти сразу по завершении «Преступления и наказания»,

писатель замечает в одном из писем, что переживаемое, данное время «по перелому и реформам чуть ли не важнее петровского» [1, с. 337]. То же ощущение значительности переживаемой эпохи – у Добужинского, правда, с несколько иным отношением к современному ему большевистским «реформам». Но главное в мироощущении и писателя, и художника – слиянность времен, неодолимость Хроноса, присутствие Вечности. И что лучше ночи способствует и сопутствует таким чувствам и мыслям? Весь этот комплекс переживаний и философической рефлексии (хочется сказать, сумеречных раздумий в ночи) закономерно проявляется в иллюстрациях Добужинского к «сентиментальному роману». Плюс к тому творческий опыт осмысления Достоевского в сценографии – работах над постановками в Художественном театре «Села Степанчикова» (в режиссуре Станиславского, 1916) и в особенности «Бесов» (инсценировка и постановка Немировича-Данченко под названием «Николай Ставрогин», 1913) – самого, наверное, «сумеречного» и, уж безусловно, самого мрачного из романов Достоевского. И чувство близости Достоевскому «по землячеству» и в какой-то мере родству: в детстве Добужинский часто бывал у нежно любимого им дяди, жившего в доме напротив Владимирского собора, чья «квартира была соседней с той, где года два-три до этого скончался... Достоевский». «Тот вид из окон квартиры... который я так отчетливо помню, на черные штабели дров, глухой брандмауэр и заборы, – этот печальный петербургский пейзаж был и перед глазами Достоевского. Сообразил я все это – и с немалым волнением – лишь взрослым...» [5, с. 17]. Огромные поленницы, брандмауэры, заборы не однажды изображаются Добужинским (в пастели «Город», акварели «В ротах», обе – 1904; как деталь фона портрета К. Сюннебергера – «Человек в очках», 1905–1906, и в ряде других работ, в том числе и в иллюстрациях к «Белым ночам»).

По макету и приемам к «Белым ночам» близка оформленная Добужинским книга Н. П. Анциферова «Петербург Достоевского» (1923). Иллюстрации преимущественно имеют целью фиксацию связанных с жизнью и творчеством Достоевского уголков города,

выполнены с достаточной достоверностью и детализацией, но это никак не «документальные рисунки», а некая трансценденция, непостижимая, в чем-то «потусторонняя» реальность. И никак не иллюстрации к Петербургу произведений Достоевского: например, вид Екатерининского канала, упоминаемого в тексте в связи с «Преступлением и наказанием», совсем не летний (деревья без листвы), хотя действие романа происходит в жаркое лето (жара постоянно в романе упоминается – не как подробность, а в соответствии с воспаленным сознанием Раскольникова). И все рисунки выполнены в сумеречном, иногда концентрированно-сумеречном свете. А открывающий книгу ночной пейзаж города – своего рода эпиграф ко всему изобразительному ряду, его камертон.

Художник работал над иллюстрациями к «Белым ночам» в 1921-м, параллельно выполнил цикл литографий «Петербург в 1921 году», запечатлевший упадок великого города. И в этой серии – неяркий сумеречный свет, предвестие ночи, каковой виделось будущее России в целом. Добужинский никак не разделял в буквальном смысле декадентского (фр. *décadence* – ‘упадок’, ‘разрушение’) восторга многих своих современников опустошенностью и «проясненностью» обезлюдевшего Петербурга [10, с. 2] – именно Петербурга, а не Петрограда. И в цикле о 1921-м, и в выходных данных «Белых ночей» дается не русифицированное, переименованное германофобией и ура-патриотизмом Первой мировой войны имя города. Слово «Петроград» словно исключается из художественного лексикона Добужинского. В начатой еще в благополучные довоенные времена и продолжавшейся на протяжении почти всего дальнейшего творчества художника работе над циклом «Городские сны» все менее узнаваемыми становятся архитектурные мотивы Северной столицы. Колорит часто высветляется, но от этого лишь усиливается ощущение призрачности, наваждения, сна как ночи, о которой не позволяют забыть черные локальные цветовые «провалы» – «Безмолвие» (1918), «Хаос (1921). Белое как «ночное», «белое на белом» – этот прием был найден Добужинским для «Городских снов» ранее, например, в одном из вариантов листа «Мост» (1912), где о сумраке ночи свидетельствует размытый свет уличного фонаря.

Отметим, что уличный фонарь – важный смысловой элемент многих работ Добужинского. Художник ребенком видел еще старые газовые фонари, на его глазах вводилось электрическое освещение. Ночь и ряд фонарей – одно из самых значительных визуальных впечатлений его детства: «... по всем набережным Невы тянулись бесконечные ровные цепочки фонарей, и вдали их огоньки сливались в одну тонкую нить, которая всегда дрожала и переливалась, а когда было тихо на Неве, от каждого фонаря в воду опускалась острая и длинная игла. Зрелище это меня и притягивало, и веселило, и наполняло каким-то смутным чувством – я не понимал, конечно, еще всей грусти и таинственности – словом, поэзии – этой петербургской ночной красоты» [5, с. 8]. Фонарь (фонари) очень часто изображается художником, и не только как деталь или подробность, но с определенным символическим подтекстом как в станковых, так и в театральных работах, например, в качестве доминанты декорации к спектаклю Театра Михаила Чехова «Одержимые» (1939) – еще одной инсценизации «Бесов» Достоевского.

И заключительное замечание, касающееся не столько сумерек, сколько «Петербурга Добужинского» (в котором, как мы постарались показать, ночь – один из важнейших изобразительных и смысловых узлов). Сам художник, считающий себя коренным петербуржцем и не стесняющийся говорить о своей любви к этому городу [6, с. 270], не спешил согласиться с неформальным своим статусом «поэта Петербурга». В 1955 г., уже восьмидесятилетним, он пишет в одном из писем (Е. Е. Климову): «...меня интересовала более всего „изнанка города“... и я рисовал „Питер“, его уголки, а красотами Петербурга любовался, но рисовать их не подмывало. <...> Были годы, когда я охладел к Петербургу... но главная причина в том, что мне стало противно, что меня провозгласили каким-то „певцом Петербурга“ или в этом роде, точно это меня обязывало таким и оставаться. Повторяться же, как и всем в „Мире искусства“, в котором я вырос, – претило» [6, с. 311]. Ограничивать себя какой-то темой или мотивом, каким-то сюжетом художник никак не согласен. Наверное, не согласился бы и с ограничительным, в понимании им собственного места и задач в искусстве, опреде-

лением «поэт городской ночи». Но вынесенные нами в заголовок «сумерки» Петербурга М. Добужинского – это не «сюжет», это поэма, бытийная характеристика, в которой творчество художника предстает содержательно и философски обогащенным. Именно это позволило не только обратить внимание на одну из особенностей мировосприятия художника, но и обозначить некие связи и соприкосновения с «Петербургом Достоевского», открывающие новые подходы к изучению творчества замечательного русского художника Мстислава Добужинского.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Битюгова И. А.* [Примеч. к роману «Идиот»] // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 9. Л. : Наука, 1974. 528 с.
2. *Владимирцев В. П.* Петербург Достоевского (поэтика локальных историко-этнографических отражений) // Проблемы исторической поэтики : Исследования и материалы : межвузовский сб. Петрозаводск : ПГУ, 1990. С. 82–99.
3. *Гоголицын Ю. М.* Поэзия в графике. Петербургские пейзажи М. В. Добужинского // Ленинградская панорама. 1983. № 9. С. 31–33.
4. *Гусарова А. П.* Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр. М. : Изобразительное искусство, 1982. 203 с.
5. *Добужинский М. В.* Воспоминания. М. : Наука, 1987. 477 с.
6. *Добужинский М. В.* Письма. СПб. : Дмитрий Буланин (ДБ), 2001. 444 с.
7. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. М. : Наука, 1970. 810 с. (Серия «Литературные памятники»).
8. *Малкова Е. В.* Петербург в поэзии и изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков // Мстислав Добужинский : Мат-лы научных чтений, посвящ. 130-летию М. В. Добужинского. Тамбов : Тамб. гос. техн. ун-т, 2006. 136 с.
9. *Чугунов Г.* Мстислав Валерианович Добужинский. Л. : Художник РСФСР, 1984. 299 с.
10. *Яремич С.* [Вступ. ст.] // Петербург в двадцать первом году. Рисовал на камне М. Добужинский. [СПб.] : Ком. популяризации художественных изданий при Российской акад. истории материальной культуры, 1923. 2 с.

Н. П. АНЦИФЕРОВ

**ПЕШЕРБУРГ
ДОСТОЕВСКОГО**

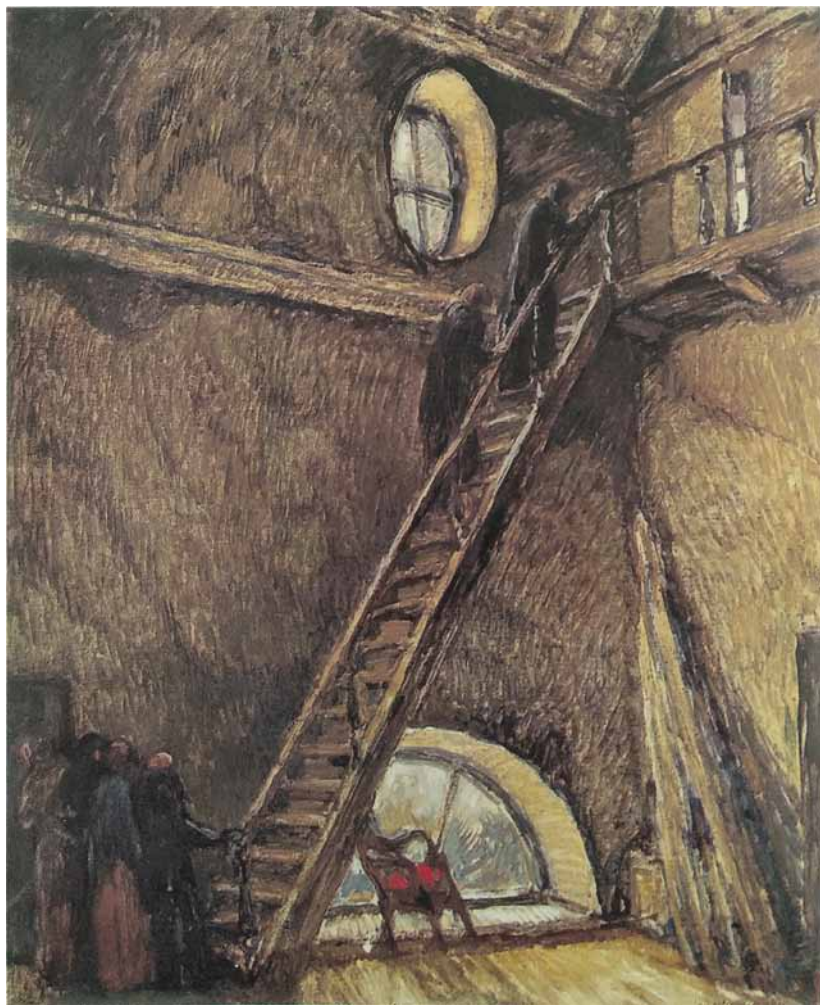
**РИСУНКИ
М. В. ДОБУЖИНСКОГО**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
БРОКГАУЗ-ЕФРОН
ПЕТЕРБУРГ
1 9 2 3**

1. М. Добужинский. Обложка к книге Н. П. Анциферова
«Петербург Достоевского»



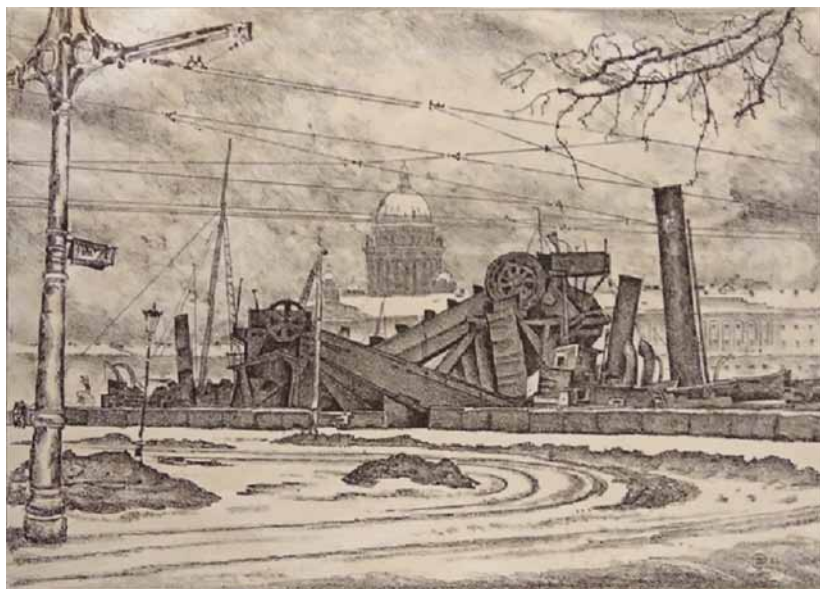
2. М. Добужинский. Заставка и иллюстрация к книге
Н. П. Анциферова «Петербург Достоевского»



3. М. Добужинский. Эскиз декораций к спектаклю «Николай Ставрогин» (Ф. М. Достоевский, «Бесы»), 1913



4. М. Добужинский. Эскиз декораций к спектаклю «Николай Ставрогин» (Ф. М. Достоевский, «Бесы»), 1913



5. М. Добужинский. Землесос. Из серии «Петербург в 1921 году»



6. М. Добужинский. Город. 1904



7. М. Добужинский. Город. 1914