

Д е к о р а ц и и М. В. Д о б у ж и н с к о г о к а к в е р с и я п у ш к и н и с т и к и

Марков, Александр
Декорации М. В. Добужинского как версия пушкинистики
Literatūra, vol. 62, núm. 2, 2020
Vilniaus Universitetas, Lituania
Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695174477012>
DOI: <https://doi.org/10.15388/Litera.2020.2.12>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Декорации М. В. Добужинского как версия пушкинистики

Scenery by M. V. Dobuzhinsky as a Version of Pushkin Studies Alexander Markov

M. Dobužinskio dekoracijos kaip puškinistikos versija

Александр Марков markovius@gmail.com

Кафедра кино и современного искусства, Federación de Rusia

Literatūra, vol. 62, núm. 2, 2020

Vilniaus Universitetas, Lithuania

Recepción: 24 Mayo 2020

Aprobación: 07 Julio 2020

DOI: <https://doi.org/10.15388/Litera.2020.2.12>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695174477012>

Резюме: Декорации М. В. Добужинского к операм Мусоргского и Чайковского на пушкинские сюжеты представляют собой попытку реконструкции пушкинского мира и отношения самого Пушкина к истории. Либретто требовало стилизации и стандартизации сценографии, но Добужинский продолжал разрабатывать образы Петербурга и центральной России, соотнося сюжеты опер с новым национальным подъемом. Так, сюжет «Пиковой дамы» был понят как часть мысли Пушкина об удачах и неудачах петровских реформ, о связи авантюризма и имперского стиля, что отвечало общему культурному мифу о Петербурге, но было дополнено рядом наблюдений над пушкинским текстом. Сюжет «Бориса Годунова» был прочитан не как русский, но как общий для стран, наследующих Речи Посполитой и России. Сюжет «Евгения Онегина» был сближен с дачными сюжетами русской литературы, став частью собирательного образа утраченной России. Доказано, что Добужинский в своих решениях следовал не характеру либретто, а медленному чтению текстов Пушкина.

Ключевые слова: Добужинский, Пушкин, Чайковский, Мусоргский, сценография, декорация, медленное чтение, иллюстрация, живописная интерпретация.

Abstract: The sets by M. V. Dobuzhinsky for the operas by Mussorgsky and Tchaikovsky based on Pushkin's works represent an attempt to reconstruct Pushkin's world and Pushkin's attitude to history. The libretto required a stylization and standardization of scenography, but Dobuzhinsky continued to interpret the images of St. Petersburg and central Russia, correlating the plots of operas with a new national upsurge. Thus, the plot of *The Queen of Spades* was understood as part of Pushkin's view on the successes and failures of the Petrine reforms, about the connection between adventurism and the imperial style, which corresponded to the general cultural myth of Petersburg but was supplemented by a number of observations on the Pushkin text. The plot of *Boris Godunov* was read not as a Russian story, but as a common one for countries inheriting the Polish-Lithuanian Commonwealth and Russia. The plot of *Eugene Onegin* was brought closer to the *dacha* plots of Russian literature, becoming part of the integrated image of a lost Russia. It is proved that Dobuzhinsky in his decisions followed not the structure of the libretto, but a close reading of Pushkin's texts. **Keywords:** Dobuzhinsky, Pushkin, Tchaikovsky, Musorgsky, scenography, decoration, close reading, illustration, pictorial interpretation.

Keywords: Dobuzhinsky, Pushkin, Tchaikovsky, Musorgsky, scenography, decoration, close reading, illustration, pictorial interpretation.

Summary: Mstislavo Dobužinskio dekoracijos Musorgskio ir Čaikovskio operoms pagal Puškino siužetus yra bandymas rekonstruoti Puškino pasaulį ir paties Puškino požiūrį į istoriją. Libretui reikėjo stilizuoti ir standartizuoti scenografiją, tačiau Dobužinskis toliau kūrė Sankt Peterburgo ir centrinės Rusijos vaizdus, siedamas operos siužetus su nauju nacionaliniu pakilimu. Pvz., „Pikų damos“ siužetas iš dalies buvo suprastas kaip Puškino pamąstymai apie Petro reformų sėkmes ir nesėkmes,

apie avantiūrizmo ir imperijos stiliaus ryšį, kuris atitiko bendrą Sankt Peterburgo kultūrinį mitą, tačiau buvo papildytas pastebėjimais apie Puškino tekstą. „Boriso Godunovo“ siužetas buvo perskaitytas ne kaip rusiškas, bet kaip bendras buvusių Abiejų Tautų Respublikos šalių ir Rusijos paveldas. „Eugenijaus Onegino“ siužetas buvo priartintas prie rusų literatūros vasarojimo siužetų (dachnyje siužety), tapdamas prarasto Rusijos kolektyvinio įvaizdžio dalimi. Įrodyta, kad priimdamas sprendimus Dobužinskis vadovavosi ne libreto specifika, o lėtu Puškino tekstų skaitymu.

Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) – русский, американский, а в течение 15 лет, с 1924 по 1939 год, литовский художник по гражданству и (с перерывами) по работе в ведущих литовских институциях культуры, известен в своем поколении как выдающийся иллюстратор Пушкина, более того, как создатель одного из самых убедительных образов пушкинского Петербурга, значимого для петербургского мифа русской культуры первой трети XX века. Советская критика легко разделалась с художником, обвинив его в том, что он не раскрывал образное содержание пушкинских произведений, а только декорировал их (Корнилов 1937, 34). Но для читателей и зрителей в других странах, знакомых с декоративной культурой модерна, и иллюстрации Добужинского, и сценография оперных постановок на пушкинские сюжеты были интерпретацией.

В настоящем исследовании мы рассматриваем сценографические решения Добужинского как интерпретативные матрицы пушкинского текста, как тот способ прочтения, который бросается зрителю в глаза, как только поднимается занавес. На это обращали внимание и критики: по их свидетельствам, собранным Ж. Амбрасайте из литовской прессы, декорации поражали современников своей картинностью, цельностью замысла и одновременно углублением в пушкинский текст, стремлением истолковать Пушкина, рассказывая именно пушкинскую историю, передавая пушкинские характеристики персонажей и ситуаций (Ambrasaitė, 2005, 32–36). Хотя Амбрасайте приводит большие выдержки из прессы, сами условия театрального рецензирования, ограниченного газетным форматом, не подразумевают развернутого комментария, как именно Добужинский читает Пушкина, и в этой статье мы восполняем пробел и тогдашней критики.

Разумеется, театральный художник никогда не действует в одиночку, всегда соотнося свою художественную программу с программой режиссера-постановщика и других деятелей сцены: ведущие актеры также могут иметь право голоса, во всяком случае, планируя сценическое движение. Тем более это относится к костюмам, которые соотносятся не только с актерской эмоцией, но и общим амплуа актера: театральная публика, видя актера в новой роли, поневоле вспоминает старые роли и старые костюмы. Мы исходим из того, что Добужинский был художником-интерпретатором, который может использовать любые данные для собственных интерпретативных целей, будь то данные

культурной памяти о Петербурге, о петербургских актерских традициях, о Пушкине, пушкинской эпохе и господствующем восприятии пушкинских текстов. В отличие от театральных художников, ставящих целью реконструкцию эпохи или, наоборот, модернизацию, Добужинский создавал мифологизирующий сплав, резонантное пространство, по В. Н. Топорову (Марков, 2019б, 170), где личная и культурная память неотделимы друг от друга. Тогда воссоздание, например, пушкинского Петербурга или пушкинской центральной России – это и восстановление пушкинского взгляда, и воссоздание обстановки пушкинского времени, и, более того, преемство с тем, как Пушкина и его мир видели предшествующие поколения, к чему привыкли театралы.

Кроме ссылки на В. Н. Топорова будет уместно вспомнить пушкинистику современников Добужинского – поэтов, для которых реконструкция тоже была неотделима от сочувствующего переживания разных эпох, их соотнесенности и истолкования одной через другую. Это, прежде всего, пушкинистика А. А. Ахматовой и М. И. Цветаевой, отчасти В. Ф. Ходасевича. При характеристике этой пушкинистики мы опираемся на исследование, проведенное признанным современным поэтом (Седакова, 2011), где показано, что пристрастное отношение обеих поэтесс, Ахматовой и Цветаевой, к биографическим обстоятельствам творчества Пушкина сочеталось со вниманием к деталям эпохи как части открытой семиотической структуры, когда «в прошедшем грядущее зреет». Многие пронизательные замечания Седаковой могут быть отнесены к Добужинскому: для него, как и для Ахматовой и Цветаевой, Пушкин был не просто классиком и крупнейшим поэтом русской литературы, а собеседником, позволяющим правильно понять разные эпохи, включая нынешнюю, понять последовательность эпох от начала XIX века до периода между двумя мировыми войнами как анфиладу, где для понимания смыслов какой-то одной из эпох требуется внимание к деталям и настроениям другой. В этом смысле Ахматова и Цветаева, как доказывает Седакова, противостояли «настроенчеству» русской интеллигенции, стремлению прочитывать культуру прошлого через призму волнующих их проблем и господствующих в обществе эмоций, пусть даже самых благородных. Это же нужно отнести и к Добужинскому: то, что Ахматова и Цветаева реализовывали как семиотические модели, которые современный исследователь реконструирует по отдельным намекам в их поэтическом и прозаическом творчестве, Добужинский создавал зримо, выстраивая домашние пространства как пространства проницаемости различных периодов. Именно этим проницаемым пространствам как очень важному и необходимому для пушкинистики инструменту герменевтики во многом и посвящена настоящая статья.

Исследования последних лет, посвященные Добужинскому как сценографу, доказывают, что он всегда исходил из определенной ситуации исторических смещений смыслов, например, на переходе

от усадебного стиля жизни к дачному, но всякий раз превращал эту ситуацию в ресурс продуктивной интерпретации текста. Так, уже его ранние театральные работы, например, над постановкой «Месяца в деревне» И. С. Тургенева в МХТ, показывают стремление передать повседневность жизни помещиков, узнаваемую зрителем как свою повседневность. Поэтому, искусно соединяя банальные детали интерьера и почти рекламный образ усадьбы, он создает новую концепцию повседневности, где каждая бытовая деталь оказывается частью самоопределения или самостоятельного решения кого-то из героев (Асоян 2015, 123). Можно, конечно, сопоставить такой вывод с общей техникой сценических настроений, связанной с именами Чехова и Станиславского, но здесь важно, что Добужинский не просто принял эти правила игры, а сразу реализовал их средствами простой изобразительности. Поразительная отзывчивость Добужинского могла бы стать темой специальных исследований, мы только обратим внимание, что определенные пушкинские истоки такого смещения от ритуализованного поведения аристократов к нюансированной нервической повседневности вполне можно отметить независимо от тех психологических привычек, которые стали знаком чеховского времени, например, в культурной истории реакций на погоду (Макуренкова 2020, 71–73).

Но одного формального анализа сценографии недостаточно, если не говорить о том, что Добужинский принадлежит тому парадоксальному времени, когда господствовавшая с начала XX века религиозно-философская или, шире, концептуальная пушкинистика от Вл. С. Соловьева, В. В. Розанова, Д. С. Мережковского до М. О. Гершензона, от Андрея Белого до Сергея Булгакова, видевшая в Пушкине прежде всего предшественника философской работы самих этих авторов и их круга, сменилась другой, интимной пушкинистикой, связанной с глубокой заинтересованностью в реконструкции и переживании биографии Пушкина (Седакова 2001, 657–660). Мы сейчас не можем рассматривать отношение между философской пушкинистикой и пушкинистикой С. А. Венгерова и Пушкинского дома, но только обратим внимание, что когда Добужинский иллюстрировал, скажем, «Нового Плутарха» М. Кузмина (1918), то он оказывался ближе к тому новому пониманию биографического как связанного с общей загадкой судьбы, судьбы человека, аристократии, России и сопредельных стран, чем к религиозно-философской критике понятия судьбы в миросозерцательной пушкинистике, открытой «Судьбой Пушкина» Вл. Соловьева. Разумеется, и, иллюстрируя «Медного всадника» в 1922 году, Добужинский уже не мог мыслить вне круга этих вопросов о судьбе отдельного человека, авантюриста или бунтаря как части судьбы Петербурга и всей России, что значимо и для сценических интерпретаций «Пиковой дамы». Далее хронологию произведений Добужинского и состав выявленных

произведений для каждой постановки мы устанавливаем по наиболее авторитетному каталогу: (Березина, Воронова 2013).

Во многом такое внимание к теме судьбы для художника «Мира искусства» обязано и тому, как он выстраивал археологию собственных детских впечатлений от книжных иллюстраций, так что настроения действительности оказывались уже встроены в готовую матрицу реакций, и тому, как он понимал и описывал факты социального внимания к творчеству знаменитых современников, видя в этом не повод для размышлений над причинами успеха, а уже реализованное господствующее настроение, которое как бы в современности само собой разумеется (Галькова 2016, 30–33). Тема детства оказывалась для художника ресурсом не просто символического переживания мира, в котором все полно значения, но возможностью одушевить каждый отдельный символ, а выходя к современности – одушевить саму ее стремительность, те абрисы и линии, в которых она выражается (Телькунова, 2016, 309-310). Поэтому для него быть известным художником означало просто оказаться в современности с ее перипетиями, в которой обращаться к Пушкину – это значит просто считывать некоторые судьбы русской культуры. Такой ход мысли мог осуществляться отчасти бессознательно. В любом случае, это понимание судьбы вполне соответствовало тем механизмам, которыми поддерживался петербургский текст русской культуры (Завьялова 2019, 527).

Более того, для Добужинского, как и для А. Н. Бенуа, усиление нарративного элемента в иллюстрациях означало и особое переживание «тайны» (Галькова 2020, 9), что вполне соответствует и тому, как понимала «тайны» Пушкина Ахматова. Для Ахматовой, как мы помним, например, «Дубровский» не заключал в себе тайны, в отличие от всех остальных прозаических произведений Пушкина, потому что никак не соотносил происходящее с Петербургом (главный герой оставил службу в Петербурге), а значит, и с какими-то предельными вопросами русской культуры. Такой подход Ахматовой требовал, чтобы мир культуры был миром отражений (например: Италия, Петербург, русская провинция), одновременно желанных и запретных (Марков, 2007, 211), требующих при этом прямого или угадываемого нарратива. Добужинский, как мы увидим при разборе «Пиковой дамы», самими пространственными решениями превращает драматическое либретто в пушкинское угадывание. Что именно могло быть сказано и услышано: сказала ли старуха Германну про карты хотя бы мимикой или поклоном головы, перед тем как скончаться? в какой мере тайна трех карт – личный бред Германа, а в какой следует из духовного облика старухи? Эти петербургские тайны Добужинский воплотил в организации пространства – как и какие герои могут соприкоснуться, расслышать и разглядеть друг друга.

Современным искусствоведением доказано, что переход Добужинского от иллюстрирования Пушкина к сценографическому представлению его сюжетов стал возможен благодаря определенной

структуре памяти, уже упомянутой выше – обращению к офортам и иллюстрациям, которые оказываются матрицей сюжета и настроения нового художественного решения (Завьялова 2018, 288). В петербургском тексте русской культуры ту же роль исходной структуры памяти играл «аполлинизм» (Марков 2019b, 272), который был уже потом, у советских наследников Добужинского, реконструирован как чистая мелодраматичность (Троицкая 2011, 123–125), данная как некоторая продуманная и почти автоматизированная форма ясности (Золотарева 2014, 98–100), что говорит о некоторой связи структур освоения пространства после глубокомысленных тайных символов иллюстраций с освоением простых жанровых структур драмы. Иногда желание превратить пушкинские иллюстрации в сценическое действие приводило Добужинского к некоторым накладкам, вроде анекдотической путаницы имени служанки в «Домике в Коломне» (Лямина 2012, 93), за которыми нельзя не увидеть желания превратить собственную иллюстрацию в часть мелодраматического спектакля, который, как мы увидим, и был исходной формой для осмысления драматичности вообще. Добужинский равнялся не на ту традицию воспринимать Мусоргского или Чайковского, которая сложилась при их жизни и поддерживалась театральной публикой, но на новый иронический мелодраматизм, умеющий обходиться скудными средствами, который мы обычно ассоциируем с межвоенной эстетикой кабаре, но который был неизбежен при реконструкции старой русской оперы на новом месте. Было справедливо замечено, что символистская по истокам, но новая по аскетической динамике орнаментальность Добужинского накладывала некоторые ограничения на освоение масштабных решений (Филиппова 2018, 53–54), хотя из этого и не был сделан необходимый вывод о коренных особенностях его сценографии.

Постановка «Пиковой дамы» в Литовском государственном театре (Каунас) в 1925 году, по наброскам, подразумевала повышенный мелодраматизм: балкон, с которого Германн проникает к Лизе, оказывается слева, свет создает только свеча на клавишине (хотя рамповая подсветка, судя по всему, использовалась), поэтому возникал эффект, который, скорее, сопоставим с немым кинематографом, чем с традицией постановок – чтобы спрятать Германна от графини, достаточно было, чтобы он ушел в тень: на рисунке портьера откинута. Конечно, нельзя исключить, что она падала во время страстной сцены между Германном и Лизой, но это только бы усилило кинематографичность всех этих действий. Такой мелодраматизм завязки был обязан институциональной истории: театр существовал только четыре года, мог только иногда приглашать бывших звезд Императорского балета, которые и несли дух Петербурга, и должен был поэтому начинать с более простых форм, «опереточных», элементарных и на эмоциональном уровне (Дунаева 2008, 148). Но можно увидеть в этом и пушкинистику Добужинского – мы видим не Лизу либретто, а Лизавету Ивановну

Пушкина, которая выступает как «слепая помощница разбойника», по пушкинским словам. Иначе говоря, она до конца не понимает, что такое Германн, не видит его, он всегда для нее в тени, тогда как в либретто Лиза настолько тяжело переживает свою зависимость от графини, что легко начинает действовать по авантюрному сценарию Германна. Когда Пушкин сравнивал зависимость Лизы от графини с зависимостью Данте от его благодетелей, он явно не имел в виду ее неразумие, чистую чувственность, противопоставленную чистой рациональности Германна. Получается, что Добужинский заставляет нас через либретто проникнуть к настоящей характеристике героев, что в следующей версии постановки будет, как мы убедимся, поддержано и специфическим историзмом сценографии.

Итак, работа Добужинского должна была быть аттестатом зрелости для нового театра, но потом оказалось, что ресурсов поддерживать эту постановку на следующий сезон у театра нет. Новая волна внимания публики стала возможна только через девять лет, причем именно там удалось реализовать и семантику костюма как связи эпох, как средства проникать через одну эпоху (пушкинскую) в другую (екатерининскую). Это, как показывает наиболее подробное исследование литовских постановок Добужинского (Казьмина 2009, 188), и было преимущественной заботой художника: оформление сцены могло бы быть воспринято как фантазийное и не вписалось бы в ту форму «аполлинического» историзма, наглядной матрицы предыдущей эпохи, действующей в «тайном» поведении людей в следующую эпоху, которая была так важна для Добужинского. Художнику было важно показать, что современная «тайна» мелодраматизма является частью ясного пушкинского замысла, тогда как неизбежное упрощение пушкинского мира в либретто позволяет обратить внимание только на то, как можно очертить характеры как бы одним штрихом.

Постановка 1934 года оказалась действительно интереснее. Комната Лизы второй картины оперы была решена в голубых «екатерининских» тонах, но ковер с розой и полосатый диван, как и плафон-рюшечки, сразу напоминают о мещанском быте. Тем самым общей рамкой всей «Пиковой дамы» оказывалась современность, то самое представление о екатерининской эпохе, которое мы можем иметь из рассматривания иллюстраций или прогулок по Петербургу, но не то, которое знал Пушкин, внимательный к деталям. Балкон оказался справа, за такой же полосатой занавеской, и тем самым движение Лизы, выходящей на балкон, оказывалось ее пропажей из виду. За портьерой теперь было легко прятать Германна, но у Добужинского появился явно новый мотив – асимметрия комнаты Лизы, которая противопоставлена скучной симметрии комнаты графини: «Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями». Таким образом, Добужинский опять обращал нас от либретто, где Лиза наивна, к пушкинской мысли, что, в отличие от

графини, принадлежащей регулярному государству XVIII века, Лиза относится уже к современности, она открывает для себя новые чувства («мучась любопытством и волнуемая чувством, для нее совершенно новым»), тогда как в мире графини возможны только авантюры. Добужинский еще больше усиливает этот разрыв между веком нынешним и веком минувшим, когда изображает бальную залу третьей картины оперы. Это явно зала Зимнего дворца, с двойными колоннами и фигурными окнами верхнего яруса, в любом случае – обобщенный образ Зимнего дворца, учитывая красный цвет, напоминающий современникам Добужинского о том, как был он покрашен даже снаружи до советских перекрасок. Соединение черт экстерьера и интерьера в этой зале вельможи говорит о стремлении воссоздать историю екатерининского времени как раз в пушкинском духе, потому что именно Пушкина интересовало, как в эту эпоху была возможна регулярность, постоянно подпитываемая рационализмом (как в стихотворении «К вельможе»), как было возможно кумулятивное развитие просветительского рационализма. Тогда как вся суть либретто была как раз в размывании этой границы: Лиза передает ключ Германну как раз перед триумфальным появлением Екатерины, иначе говоря, само это явление Екатерины оказывается вписано в механику романного ускорения действия и не соотносено с пушкинскими размышлениями о роли екатерининского дворянства, существующего заведомо вне этой механики.

Но самое выдающееся, на наш взгляд, – это решение Летнего сада первой картины оперы. Он весьма фантастичен, в центре оказываются сложные боскеты, настоящие архитектурные сооружения, с дополнительными украшениями. На одном из набросков изображен даже многокомнатный боскет, при этом из-за деревьев видны высокие мачты корабля – что отвечало не времени действия «Пиковой Дамы» и не содержанию либретто с играющими детьми (с явной отсылкой к легкомысленному детству Евгения Онегина), а, скорее, замыслу Петра I, какой должна быть портовая столица, и каким – Летний сад, превосходящий парки Версаля. Статуи Добужинский расставил вдоль забора, что не соответствует их расстановке в Летнем саду, но создает общее впечатление дворцовости, необходимую сценическую иллюзию, что отвечало поискам самим Пушкиным параллелей парковой и оперной сценографии еще в период лицейских впечатлений (Марков 2019а, 45), хотя принцип партера как композиционный и противоречит виду ограды Летнего сада, которую оценила Ахматова и которая явно вошла в петербургский текст как одно из аполлинических (по Топорову) триумфальных сооружений, а не просто изгородь. Тем самым, это соответствует не столько логике либретто, где Летний сад нужен просто для того, чтобы запустить механику всего действия, сколько мысли Пушкина, для которого весь XVIII век был веком кумулятивных визуальных триумфов, в отличие от современности, в которой понятия об аристократической чести явно подвергаются серьезным испытаниям.

Комната графини четвертой картины представляет собой дворцовый будуар. Здесь мы видим и настоящий плафон, а не условные плафоны комнаты Лизы и игорного дома, и живописные вставки на верхних панелях, изображающие руины. По сути, дом графини оказывается дворцом, итогом XVIII века, в самой сценографии происходит прощание с этим веком благодаря эстетике руин. Похороны графини оказываются и похоронами XVIII века, вопреки либретто, где графиня должна мимикой и жестами выражать свой испуг перед Германном. У Пушкина графиня просто молчит, и поэтому символика руин, безмолвного прошлого, оказывается очень пушкинской по мысли. Отметим, что Добужинский вполне следовал тому эстетическому освоению екатерининского барокко, которое было разработано художниками «Мира искусства», где именно пышность одежда должна была соответствовать и интерьеру зданий, и экстерьеру, и парковым решениям. Так, узор платья графини на рисунке Добужинского близок кашмирскому огурцу, который был введен в моду позднее, императрицей Жозефиной, но который вообще имеет параллели в ориентализме узоров конца XVIII века. Этот узор также напоминает об узорах цветников дворцовых партеров, каноническая форма которых принадлежит регулярным паркам. Тем самым, этот несколько провокационный узор оказывается частью большого образа всего XVIII века, завершая мысль Пушкина об особой жанровой рамке этого времени, отличающейся от жанровой рамки нового романа.

В 1930 году в Каунасе ставится «Борис Годунов». Театр к тому времени стал амбициознее, думал о международных гастролях и иногда добивался в этих замыслах успеха: так, в 1935 году состоялись гастроли в Монте-Карло, и Добужинский получил множество новых заданий. Сценографической рамкой всех сцен стала имитация двойного оконного свода с замковым камнем, на котором было изображено Всевидящее око в треугольнике. Тем самым стилизация древнерусского искусства, распространенная как раз в псевдорусском стиле предреволюционного времени, оказалась носителем мысли об историческом фатуме, пушкинской мысли о беспорядочности судьбы и о всеведении Божиим, которую и можно назвать основной мыслью пьесы. Пушкин немало думал о комическом провале Григория Отрепьева, который хотел быть человеком судьбы, тогда как для Мусоргского это исключительно трагическая пьеса о душевных терзаниях Бориса Годунова, который оказывается всегда один на один с другими голосами, такими как голос юродивого, а не внутри исторического потока, всегда неизбежно многолюдного.

Мы видим уже в первом действии, в изображении Московского Кремля, попытку вернуться от привычных впечатлений Мусоргского к пушкинской мысли об истории. Как и в сценографии «Пиковой дамы», перед нами смешение экстерьера и интерьера, но иное. Кроме узнаваемого Успенского собора с наружными фресками мы видим перед собой конструкцию для венчания на царство, столбы

с двуглавыми орлами, а между ними белые убрусы с красными крестовыми узорами. Эти убрусы были известнейшим троплём нижнего яруса фресок древнерусских храмов, создавая впечатление общей чистоты и нарядности. Таким образом, Борис Годунов как бы всегда находится в храме, он хочет быть среди всего православного народа, не просто ритуально оказаться в храмовом пространстве, а потом перейти в область трагической судьбы, но быть всегда внутри храмовой общности. Это больше соответствует мысли Пушкина о демократизме Бориса Годунова и благонамеренности, которой мешало только начальное преступление Бориса, а не о его душевных терзаниях, которые слышны в опере.

Но вдруг среди образов Московии появляются те образы, которые мы бы отнесли к противостоянию Руси и Литвы, тому противостоянию, которое, согласно Пушкину (вспомним хотя бы «Клеветникам России»), продолжается в современности и должно быть решено без внешнего вмешательства. Так, в палатах Годунова изображен огромный архангел Михаил с весами и мечом, в огненной белой мандорле среди темного звездного неба. В древнерусской иконописи такой набор атрибутов этого архангела почти неизвестен, но он нормативен в польской и польско-литовской геральдике: гербы Бяла-Подляски, Новогрудка, Телятина, Вербковице, Кролевца, Смоленска под властью польской короны, Вирбалиса (Вержболово) и других городов. Тем самым утверждается мысль об общем пространстве всей Руси, независимо от исторических судеб, и тем самым для литовской идентичности зрителей открывается возможность воспринять эпизод из истории России.

Сцена у фонтана оказывается дальнейшим развитием идентичности общей Руси как настоящего предмета исторических размышлений Пушкина, внутри которого только и стал возможен конфликт Годунова и Отрепьева – иначе бы это была бы в чем-то комедия характеров с одним узурпатором и одним авантюристом. К большому дворцу, невероятно напоминающему этажностью и формой башни и крыш вильнюсский Нижний замок (который, впрочем, тогда не был до конца восстановлен) и отчасти Дворец Радзивиллов, ведет большая лестница с балясинами. Фонтан находится внизу, и при этом высятся кипарисы – если бы не форма дворца, мы бы сочли, что изображен Рим. Этот фонтан – не привычный французский, бьющий вверх, а источник, вытекающий из стены. Легко можно считать идеологический смысл такого сценографического решения: Вильнюс как вечная столица Литвы, утрата которой тогда была болью для всех литовских зрителей. Но главное, что Добужинский, который в случае «Пиковой дамы» конструировал петербургский текст, преодолевая мелодраматическое понимание «судьбы» ради пушкинского противопоставления аристократической чести и авантюрной славы, здесь конструировал городской текст вообще, как единственный способный объяснить логику действий Бориса и Отрепьева. Они оказываются не оперными характерами, а

участниками общего исторического процесса, демократами, но не способными осуществить независимость городской демократии, городского политического поля по причине лежащего в основе их деятельности преступления. Тогда непосредственное созерцание геральдических, столичных и прочих легитимирующих город символов и оказывается способом осмыслить эту историческую мысль Пушкина, которая иначе не будет артикулирована, уйдет из виду среди акцентированных драматических сцен, которые поглотят внимание зрителя и не дадут считать единую мысль.

Наконец, от Мусоргского опять вернемся к Чайковскому. В 1935 году, в год международного триумфа Литовского государственного театра, Добужинский выполняет сценографию оперы «Евгений Онегин». Комната Татьяны (вторая картина оперы) в этом варианте выдержана в синих тонах, вполне с соблюдением всех особенностей усадьбы пушкинского времени, но мы видим большое полукруглое окно, а над кроватью Татьяны нависает короб лестницы на чердак или конструкция крыши. Получается, что эта усадьба, которая должна быть одноэтажной, как у всех провинциальных небогатых помещиков, имеет большой мезонин. Его мы и видим, с почти панорамным остеклением, в сцене встречи Онегина и Татьяны, над классическим портиком. Итак, усадьба устроена как дача (короб лестницы – первый признак специфически вертикальной конструкции дачи, как и слуховое окно по соседству с панорамным), где родители живут внизу, а Татьяна и няня – на втором этаже в мезонине, что было немыслимо в строении усадьбы, но нормально для дачного быта, в котором не принято было принимать гостей дома. Тем самым усадьба Лариных оказывается общим образом русского дома, вполне способного пережить исторические испытания и войти в XX век вместе с дачным текстом Чехова.

При этом из бокового слухового окна бьет утренний свет, и если мы соотнесем это с тем, как расположена усадьба Лариных в картине встречи Онегина и Татьяны, то усадьба Онегина находится к западу от усадьбы Татьяны, а значит Онегин – западный человек. Лавочка смотрит на юг, север остается за спиной, но всякого рода историософские выводы будут и преждевременны, и банальны, если мы не заметим самого главного в третьей, самой драматичной картине. За скамейкой, на которую падает в изнеможении Татьяна, стоит высохшее дерево, а за ним сомкнутые в их несовместимости сосна и береза, как будто намекающие на несовместимость судеб главных героев. Такой аллегоризм дополняется задним планом, где справа от нас видна усадьба Татьяны, с уже узнаваемым панорамным полукруглым дачным окном, а со стороны Онегина – круглый павильон с периптером, вроде Храма Дружбы в Павловске или храма муз на множестве европейских картин. Тем самым герои раскрываются теми, кем они оказываются как бы в замысле Пушкина: Онегин – поэтом, хоть и неудавшимся, а не тем резонером, которым он выступает в либретто оперы, отдав всю поэтичность Ленскому, а Татьяна – современной девушкой, способной участвовать в новых

сюжетах, предшественницей лучшего в русской интеллигенции. Это Татьяна, читающая книги Онегина, романтика, принадлежащего традиции усадебного классицизма и сентиментализма с храмами дружбы, Татьяна – обитательница дачи. Так Добужинский воссоздает не просто дух пушкинского романа, но, опираясь на простые диспозиции либретто и при этом добавляя визуальные акценты, географические и социокультурные, воссоздает интенции, движущие самой ситуацией романа. Заметим, что пространство встречи главных героев, за исключением кустарника, открытое, хотя их усадьбы затеряны в лесах, из чего следует, что девушки, собиравшие ягоды в начале этой картины, собирали их как бы со стороны зрительного зала, и в конце концов самосознание зрителей, как и в случае «Бориса Годунова», должно было восстановить правильно – так, как Пушкин на самом деле мыслил соотношение разных эпох.

Заметим, что балльный зал первой картины последнего действия тоже близок квартире начала XX века – с ковровой дорожкой между дверями в проходной комнате, красными обоями, сравнительно низкими потолками со стандартной лепниной, эмалевыми печами без росписей. Не хватает только экзотических растений, чтобы мы это приняли за жилище нового Петербурга. Верхняя окантовка обоев и роспись вокруг лепнины – намеки на троплэй сада, выдающие связь с вкусовыми предпочтениями аристократов времен действия романа в стихах. «Дача» Татьяны и балльная «квартира» сразу помещают роман Пушкина в современность, показывая, что любой конфликт в романе может разыграться как часть мысли и о культурной генеалогии героев, и об их будущем. Если в либретто важно, что Онегин оказывается патетичным и в чем-то жалким героем, то у Пушкина он, судя по всему, приобретает определенный эпический размах, если в последней строфе романа говорится о том, что большая часть героев («иных уж нет, а те далече») погибли или находятся в ссылке по делу декабристов, а прототип Татьяны умерла. Онегин оказывается тем, о ком мы думаем и с кем прощаемся, даже при горестной судьбе огромного числа действительных или подразумеваемых лиц. Поэтому для Добужинского появление Онегина в Петербурге утверждает некоторую вечность Петербурга и петербургского текста, его способность выдержать исторические испытания.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы.

Добужинский всегда был внимателен к пушкинскому тексту как способу осмыслить историю и освободить героев из-под власти упрощенно понятой судьбы. Вероятно, это было важно для самого художника – не переживать крушение старой России как конец собственной исторической судьбы, но видеть в Литве и других странах новые исторические возможности для самой современности. Подробное сопоставление художественных решений Добужинского с пушкинскими идеями и сюжетным развитием опер показывает, что, опираясь на либретто как способ наиболее наглядно представить характеры героев и столкновение

обстоятельств, Добужинский восстанавливает мысль Пушкина об истории как открытии различных способов побеждать судьбу, суеверие, порабощающие человека ложные образы, будь то магия Сен-Жермена и карт в «Пиковой даме», самонадеянность в «Борисе Годунове» или ролевые модели в «Евгении Онегине». Часто провокационно восстанавливая контексты и XVIII века, и века XX-го, Добужинский оказывается неожиданно близок к пушкинским интуициям прогресса и роли личности в истории. При этом оперное упрощение текста позволяет усилить те живописные намеки и символы, которые не считывались бы при простом слежении сюжета пушкинских произведений, но считываются, когда мы вместе с Пушкиным и Добужинским разбираемся, как вообще стали возможны такие герои – не условные оперные герои, а герои русской культуры, вошедшей в современность, в том числе в современность первой Литовской Республики.

Referencias

- Асоян, А. А. 2015. «Месяц в деревне» на сцене МХТ в постановке К. Станиславского и М. Добужинского: особенности сценической интерпретации. *Спаский вестник* (23), 121–125.
- Березина, Н. Б., Воронова, Т. Д. 2013. *Мстислав Валерианович Добужинский: Библиографический указатель*. Тамбов.
- Галькова, А. В. 2016. Особенности живописного экфрасиса в мемуарно-автобиографической прозе А. Н. Бенуа и М. В. Добужинского. *Текст. Книга. Книгоиздание* 11(2), 27–48. <https://doi.org/10.17223/23062061/11/3>
- Галькова, А. В. 2020. Мистический Петербург в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа. *Вестник Томского государственного университета* 450, 5–13.
- Дунаева, Н. А. 2008. Русские артисты во главе литовского балета (1920–1930 гг.) (по материалам литовского архива М. В. Добужинского). *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой* (2), 145–158.
- Завьялова, А. Е. 2018. Произведения А. С. Пушкина в графике М. В. Добужинского. *Обсерватория культуры* 15(5), 584–591. DOI: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-5-584-591>
- Завьялова, А. Е. 2019. «Дом на Фонтанке»: становление образа Петербурга в творчестве Мстислава Добужинского. *Обсерватория культуры* 16(5), 526–535. DOI: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2019-16-5-526-535>
- Золотарева, Л. Р. 2014. Писатель и художник: к проблеме художественного синтеза (Ф. М. Достоевский – М. В. Добужинский – И. С. Глазунов). *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии* (38), 96–105.
- Казмина, Ю. О. 2009. М. Добужинский и музыкальный театр в письмах и воспоминаниях. *Проблемы музыкальной науки* 4(1), 186–194.
- Корнилов, П. Е. 1937. А. С. Пушкин в Советской графике. *А. С. Пушкин 1837.1937: Путеводитель по выставке*. Казань: Татгосиздат, 23–42.
- Лямина, Е. Э. 2012. МАВР[УШ(К)]А (Из комментария к «Домику в Коломне», 4). *Летняя школа по русской литературе* 8(1), 86–94.

- Макурenkova, С. А. 2020. От «климата» А. С. Пушкина до «атмосферы» А. П. Чехова. *Пернацкая, О. О. (изд.) Чеховские чтения в Ялте. Вып. 24: От Пушкина до Чехова: классика и современность*. Ялта: Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, 68–76.
- Марков, А. В. 2017. «Леонардески» Ахматовой: комментарий к живописной реальности. *Studia Litterarum* 2(4), 208–217. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-4-208-217>
- Марков, А. В. 2019а. Иконологическая программа сооружений Кваренги в Царском Селе и переводческое творчество Пушкина. *Культурная жизнь Юга России* (3), 44–49.
- Марков, А. В. 2019б. Культурная семиотика В. Н. Топорова как ресурс систематики усадебных исследований. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры* 39(2), 69–73. DOI: <https://doi.org/10.30725/2619-0303-2019-2-69-73>
- Седакова, О. А. 2011. Пушкин Ахматовой и Цветаевой. *Проза*. Москва: NFQ, 652–666.
- Телькунова, А. В. 2016. Пространство детства и «петербургский текст» М. В. Добужинского. *Информационное пространство и дети: образовательные возможности и манипулятивные воздействия: сборник научных трудов*. Санкт-Петербург, 307–311.
- Троицкая, Т. А. 2011. Образы героев повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» в иллюстрациях М. В. Добужинского и произведениях И. С. Глазунова. *Литературное обозрение: история и современность* (1), 123–127.
- Филиппова, О. Н. 2018. Тема города в творчестве М. В. Добужинского (1875–1957 гг.). *Искусство Евразии* 9(2), 50–63. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.004>
- Ambrasaitė, Ž. 2005. *Mstislavo Dobužinskio kūryba valstybės teatre*. Baigiamasis magistro darbas. Darbo vadovas doc. dr. Helmutas Šabasevičius. Prieiga: <http://talpykla.elaba.lt/elaba-fedora/objects/elaba:1834446/datastreams/MAIN/content?gathStatIcon=true> [žr. 4 06 2020].