

УДК 730(470.54-25) + 72.036 + 929 Домбровский

**Т. Ю. Быстрова**  
**Г. В. Мазаев****КОГДА АРХИТЕКТОР РИСУЕТ МОНУМЕНТЫ:  
МАРТ 1918 г. В ТВОРЧЕСТВЕ С. В. ДОМБРОВСКОГО\***

В научный оборот вводится несколько рисунков архитектора Сигизмунда Владиславовича Домбровского (1883–1953), чье более позднее творчество сформировало существенную часть городского пространства Свердловска-Екатеринбурга. Авторы реконструируют социокультурный и эмоциональный контекст марта 1918 г., когда С. В. Домбровский еще до появления ленинского плана монументальной пропаганды создает большое количество эскизов памятников борцам революции и монументальных «просветительских» объектов. Показана необходимость семиотического анализа иконографии архитектора как пути понимания мотивов творчества в период политической и социально-экономической неопределенности.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** С. В. Домбровский; архитектор; архитектурный эскиз; памятник борцам революции; семантика монументального искусства; неоклассицизм.

...на мой взгляд, Эйфелева башня настоящая красавица по сравнению с кривым сооружением тов. Татлина.

*А. В. Луначарский*

Творчество российского архитектора польского происхождения С. В. Домбровского (1883–1953) представлено в источниках достаточно скудно. В основном известны, в том числе по краеведческим и туристическим публикациям, его проекты для социалистического Свердловска, но и они в большей степени описаны, чем проанализированы. О проектах и постройках более раннего и более позднего периодов практически ничего не сообщается. Между тем, помимо известных «домов горсовета», усилиями С. В. Домбровского и его коллег созданы такие ансамбли Свердловска-Екатеринбурга, как набережная Городского пруда, пространство между оперным театром и нынешним зданием университета, Центральный парк культуры и отдыха. Иначе говоря, центр города обязан своим лицом и духом именно этому автору, сумевшему сохранить и развить стилистику горного и трудового города в формах конструктивизма и неоклассики. Однако жизненный путь и система взглядов художника не изучены, в них

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект 17-22-07001 «Комплексный алгоритм культуральной регенерации малых индустриальных городов в контексте агломерационных процессов России и Европы».

**БЫСТРОВА** Татьяна Юрьевна — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета, профессор Екатеринбургской академии современного искусства (email: Taby27@yandex.ru).

**МАЗАЕВ** Григорий Васильевич — кандидат архитектуры, академик РААСН, главный градостроитель Уральского научно-исследовательского и проектно-конструкторского института (филиала ЦНИИП Минстроя России), г. Екатеринбург (e-mail: trebich.74@mail.ru).

© Быстрова Т. Ю., Мазаев Г. В., 2019

много неясностей и недоговоренностей. В источниках по конструктивизму [14, 16] С. В. Домбровский обычно представлен списочно, в ряду других авторов. Более известные события, такие как обучение у В. А. Щуко [3], переезд в Свердловск и создание знаковых архитектурных объектов, упоминаются столь часто [2, 10, 14], что перестают вызывать какие-либо исследовательские вопросы (что привело молодого и достаточно известного московского архитектора, никогда до этого не бывавшего на Урале, именно в Свердловск? как — с точки зрения художественно-пластического языка — из последовательного неоклассициста он превращается в конструктивиста?). Ничего не сообщается о его привязанностях, друзьях или врагах, личной жизни, политических и иных взглядах. Иначе говоря, вместо личности мы имеем фамилию, не более. Этот пробел можно восполнить хотя бы частично.

### Методология работы

В исследовании мы опираемся на информацию, почерпнутую из рисунков С. В. Домбровского, сделанных им во второй половине марта 1918 г., а также совокупность контекстных данных о весне этого года. Рисунки представлены в альбоме художника, найденном Г. В. Мазаевым в музее архитектуры Екатеринбурга среди материалов «на выброс». В это время Домбровский живет и работает в Москве, лишь недавно вернувшей себе звание столицы. Внешне его обстоятельства выглядят более-менее успешными, он числится сотрудником мастерской Моссовета, однако в рисунках доминирует тема смерти, что придает им известную противоречивость. Интересно и то, что, нарисовав их в возрасте 35 лет, С. В. Домбровский не расставался с ними до конца своей жизни.

Сопоставляя мотивы эскизов С. В. Домбровского со свидетельствами других очевидцев эпохи, мы попытаемся реконструировать (с большой долей вероятности) его жизненные ценности и творческие установки, повлиявшие на дальнейшее творчество. Подобная реконструкция имеет культурологический характер, так как единичные артефакты и сведения включаются нами в широкий социокультурный контекст определенного (и сложного) периода российской истории и культуры. Осуществлять ее помогает дискурс повседневности, развиваемый применительно к отечественной культуре в работах В. Б. Аксенова<sup>1</sup>, С. Г. Климовой, Н. Б. Лебиной, С. В. Махлиной и др.

Работа по расшифровке рисунков в дальнейшем будет продолжена на основе семиотического подхода, использованного и на начальном этапе.

### Результаты

Работа носит пионерский характер и не содержит итоговых положений, поскольку материалов и документов о жизни и деятельности С. В. Домбровского

---

<sup>1</sup> Несмотря на заявленную тему повседневной жизни интересующего нас периода, автор не касается изменений предметно-пространственной среды, см. [1].

мало. На начальном этапе изучения альбома 1918 г. нами сформулированы следующие гипотезы, для доказательства которых нужно продолжать исследование.

Рисунки марта 1918 г. в полной мере отражают неустойчивость положения архитектора при относительной стабильности его стилиевой палитры. Их нельзя объяснить исключительно стремлением С. В. Домбровского найти общий язык с новой властью. Парадоксы поиска новых форм, временами доводимых (возможно, неосознанно) до гротеска и китча, должны были убедить его либо в неоправданности любых ретроспекций в новых политических и иных условиях, либо в необходимости сохранить себя, сохраняя и минимально трансформируя свой стиль.

Тема смерти и героизма прорабатывается художником невероятно тщательно еще до выхода ленинского плана монументальной пропаганды (который принят 12 апреля 1918 г. и в первый год своей реализации дал довольно мало впечатляющих и адекватных запросам новой власти результатов [9]). Возможно, она возникает как реакция на некоторую предварительную информацию. Большую роль в появлении подобной темы играют неоклассицистские установки С. В. Домбровского, сближающие его поиски с исканиями авторов времен Великой французской революции.

Шрифтовые композиции и характер текстовых высказываний на монументальных объектах говорят о четком понимании архитектором нового социального заказа и появлении нового потребителя в лице рабочих, солдат, крестьян.

Ряд мотивов творчества С. В. Домбровского, в том числе тема башни-мавзолея [17] и композиция, состоящая из серпа и молота, опережают появление официальных символов и артефактов. Вряд ли это можно объяснить исключительно чуткостью творца и его способностью к антиципации. Возможно догадаться о тематике или интонации, но вряд ли — о структуре или внешней форме. Для более развернутого ответа на вопрос о совпадении С. В. Домбровского с «генеральной линией» нужны дополнительные источники.

### Исследование

Не повторяя биографической информации, кочующей из текста в текст [2, 10, 14], назовем два значимых для рисунков марта 1918 г. момента. Это смерть в 1917 г. в возрасте 63 лет отца С. В. Домбровского (причина нигде не сообщается), тоже архитектора, много строившего в Одессе, Москве, городах юга России. И «временный» переезд советского правительства 11 марта 1918 г. в Москву, в том числе по причине возможности захвата города. Первое событие объясняет для нас выбор графики в качестве языка размышления о настоящем и будущем. Второе связано не только с политикой, но и местом жизни и работы архитектора.

Две недели спустя после этого переезда С. В. Домбровский рисует, с небольшими вариациями, почти одни и те же мотивы (рис. 1, 2). 23 марта 1918 г., в день, когда сделан первый из дошедших до нас рисунков, британская эскадра встала на рейде Мурманска, а в Ростове-на-Дону провозглашена Донская советская

республика. В эти же дни В. В. Маяковский пишет Л. Брик стихотворение «Весна» с показательной метафорой:

Город зимнее снял.  
Снега распустили слюнки.  
Опять пришла весна,  
глупа и болтлива, как юнкер [11].

Двойственность политической ситуации не поддается описанию. Человек, выросший в архитектурной среде, говорит с нами языком архитектурного рисунка, содержащего даже не два, а 4–5 смысловых пластов.



Рис. 1, 2. Рисунки С. В. Домбровского. Март 1918. Москва.  
Из коллекции Г. В. Мазаева. Публикуются впервые

*Первый уровень* — работа архитектора с языком «больших» стилей. Актуальность темы смерти героев революции очевидна. Однако С. В. Домбровский облачает ее в довольно необычные формы — пирамид, подобия зиккуратов (как позже в решении мавзолея В. И. Ленина у А. В. Щусева), эклектично сочетающихся с античными колонными разных видов. Удивительно, что здесь нет собственно «русского» слоя. Ясно также, что герои новой власти не могут маркироваться знаками всех «эксплуататорских» режимов, начиная с феодализма. Отчасти поэтому происходит возвращение к архаичным (и архетипичным) формам, выразительности которых уже недостаточно на новой социальной ступени. В отличие от более «чистых» образцов некоторых коллег (рис. 3), микширование этих форм достигает почти китчевых масштабов и явно свидетельствует об определенном творческом тупике: классический язык, так хорошо знакомый С. В. Домбровскому, в состоянии выразить все, кроме идеологем пролетарского режима.



Рис. 3. Л. В. Руднев. Эскиз надгробия на братской могиле жертв революции на Марсовом поле. 1917.

Источник: <http://www.encspb.ru/object/2804008191?lc=ru>

*Второй уровень* — подбор типов архитектурных объектов. Сначала это стелы и пирамиды, т. е. варианты «архитектуры навыворот», в которой нет внутренних пространств. Такие решения присущи ранним периодам, когда зодчие еще не могли решить задачу создания монументального объекта в полном его объеме. Архаизация формы показывает вольное или невольное стремление автора выйти за пределы классического канона, но не вперед (как будет в конструктивистский период творчества С. В. Домбровского), а назад. Во второй части альбома архитектор рисует колумбарии, гигантские стены-кладбища, видимо, призванные укреплять дух новых борцов революции.

Несколько позже С. В. Домбровский создает подобие Вавилонской башни, рисунок ныне хранится в Фонде Хоана Миро (Барселона). Примечательно, что башня как символ смешения народов и языков интерпретируется автором публикации о рисунке архитектора как однозначная отсылка к вавилонским зиккуратам, не связанная с принадлежностью автора к определенному художественному направлению [17] (рис. 4).

Подстраивание под новых зрителей у многих творцов уже началось, хотя с октября 1917 г. прошло совсем немного времени. К. Петров-Водкин писал: «Когда я увидел проходящие перед “Стенькой Разиным” демонстрации, я впервые почувствовал, что я на месте, что моя работа там, где ей надлежит быть» [9].

*Третий уровень* можно связать с экономическими параметрами предлагаемых проектов. Поверхностная проработка формы давала возможность более дешевых решений, что важно в этот период. Война и голод, отсутствие финансов и материалов естественным образом приводят советских архитекторов к декоративизму. При отсутствии какого-либо нового стиля первенство в проработке форм отдается поверхностям и фасадам (рис. 5). Помимо «фасадности», важна скорость исполнения проектов, поэтому формы буквально рубятся, в том числе в дизайне мебели [16], костюма [15] и других видах творческих практик.

*Четвертый, экзистенциальный, уровень* смыслов задает тема скорби. Первый раз памятники жертвам революции появляются еще в 1917 г., например,



Рис. 4. С. В. Домбровский. Место встречи народов. 1919.  
Фонд Хоана Миро, Барселона, Испания. Даритель В. Пент.  
Источник: <https://www.fmirobcn.org/blog/en/2017/11/30/the-fate-of-mesopotamian-architecture-in-the-spiral-of-image-reproduction/>



Рис. 5. Декорированная стена Кремля, Москва. 1918.  
Автор не указан. Источник: <https://onedio.ru/news/10-foto-kotorye-pokazyvayut-kak-vyglyadela-moskva-posle-prihoda-k-vlasti-bolshevikov-i-sverzheniya-carizma-28713>

у В. Руднева, так что С. В. Домбровский в разработке скорбных монументов не одинок<sup>2</sup>. Удивительно не то, что скорбят, а что власть, всецело ориентированная на будущее и рвущая с прошлым, так акцентирует момент своего начала, связывая его с трагедией, которую невозможно и не нужно забывать. Смерть превращается в условие созидания будущего и мифологизируется в этом значении.

Ощущение связанности всего происходящего со смертью пронизывает воспоминания современников С. В. Домбровского. Так, Александр Бенуа записывает в дневнике 5 апреля 1918 г.: «Сегодня праздник — годовщина погребения жертв революции. Акица подслушала следующий диалог между старушкой, пришедшей к лавочке, оказавшейся закрытой, с мальчонкой, размышляющим: “Чего же эта лавка закрыта?” — “Да праздник похорон”. — “Вот еще выдумали что праздновать”!» [4].

С этой записью перекликается более ранняя запись Ф. Раскольников: «В эти же дни в Москве мне довелось увидеть странное шествие. По улицам медленно двигалась похоронная процессия. Целая вереница нарядных катафалков с роскошными балдахинами сопровождалась облаченным в белые ризы духовенством. За гробами следовали юнкера, офицеры и хорошо одетая буржуазная публика. Это хоронили погибших белогвардейцев. В Москве вообще было поступлено оригинально: в один день хоронили наших, а на следующий день — юнкеров» [13, 128].

В состоянии полной неопределенности будущего смерть словно оставалась единственной реальностью, на которой фиксировалось сознание, «скользящий» «сон наяву», по выражению того же А. Бенуа.

В психологическом плане, с оглядкой на работы по феноменологии, можно интерпретировать подобный «сон наяву» как интенсивное движение к целостности в условиях расколотого мира. Эту целостность, безусловно, усиливает соседство смерти, которая вдруг оказалась повсюду<sup>3</sup>.

Свидетельства очевидцев чаще всего показывают недооценку современниками реальной мощи советской власти. «Забыть существование Советской власти невозможно — город окружен кольцом продовольственных отрядов, по улицам то и дело проходят взводы молодеватых латышей. Кремль для обывателей уже

<sup>2</sup> См.: <http://propagandahistory.ru/2069/KNudozhestvennaya-zhizn-Petrograda-i-Moskvy-v-pervyemesyatsy-Sovetskoy-vlasti>

<sup>3</sup> Ср.: «Перед могилой опыт становится монолитным, и наши образные представления более непосредственно повинуются тому, что могила хочет сказать, то есть тому, что она заключает в себе. Вот почему, когда я вижу могилу, она смотрит на меня, пронизывает до самых недр — и, кстати, тем самым расстраивает мою способность просто, спокойно смотреть на нее — в той самой мере, в какой показывает мне, что я потерял то тело, которое она приотила в своей глубине. Конечно, могила смотрит на меня еще и потому, что вызывает во мне невидимый образ того, что делает меня равным этому телу, подобным ему, в моей собственной будущей судьбе, в судьбе тела, которое опустеет, упокоится и вскоре исчезнет в более или менее похожем объеме. Перед могилой я и сам падаю, владаю в страх — точнее, в “тот фундаментальный прообраз чувства всякой ситуации”, в “отличительное раскрытие здесь-бытия”, о котором говорил Хайдеггер» — пишет Ж. Диди-Юберман [7, 17]. Подобную тему встречаем и у М. Мерло-Понти [12, 104]. Далее, анализируя переживание простых форм, Ж. Диди-Юберман приводит слова Ф. Кафки, удивительно совпадающие по тональности и набору упоминаемых элементов (надписи) с рисунками С. В. Домбровского: «Я словно из камня, я словно надгробный памятник себе, нет даже щелки для сомнения или веры, для любви или отвращения, для отваги или страха перед чем-то определенным или вообще, — живет лишь шаткая надежда, бесплодная, как надписи на надгробиях» [7, 237].

недоступен. Большевики в своих газетах упорно пишут об осуществлении всех своих программ. <...> Все время происходят конфискации товарных складов и магазинов. Кажется достаточно фактов, чтобы убедиться, что большевики действуют всерьез. Но широкий обыватель это понимает очень плохо. Он только недоволен — ругает большевиков за предательство, ужасается росту цен, но совершенно не ощущает, что наступают времена антихристовые, не собирается изменять свою жизнь, а только собирается несколько приспособиться к обстоятельствам» [5].

Н. Е. Врангель пишет примерно о том же, признавая растерянность и отступничество реалистических оценок у населения в отношении новой власти: «...когда большевики стали у власти, страшного в них на вид ничего не было. Они скорее казались смешными, шутами гороховыми. Что под этими шутами кроются разбойники, звери, догадывались лишь немногие» [6]. Мемуаристы признают, что в Гражданской войне обе стороны допускали жестокость и зверства, даже когда в этом не было необходимости [8].

Свидетельства современников оказываются более продуктивными для расшифровки мотивов, встречающихся в рисунках С. В. Домбровского, чем другие источники. Реальная и субъективно переживаемая амбивалентность новой власти («времена антихристовые», «шуты» — «звери») опрокидывает привычную систему ценностей, где важна и значима жизнь, а трагична либо бессмысленна — смерть. В политической и культурной ситуации весны 1918 г. смерть как будто бы становится источником и залогом новой жизни, значит, ее нужно «праздновать», приветствовать, прославлять. Меняется картина мира, ломается ось времени, а вместе с ней и семантика архитектурных объектов — так кремлевской стене в ближайшем времени предстоит стать могилой.

В символическом плане такое прославление смерти сродни языческим обрядам (например, тризна как праздник по поводу смерти, Масленица как частично поминальный обряд), но в славянско-русской языческой традиции архитектор не находит форм, масштабы которых соответствуют его представлению о размерах социальных катастроф и преобразований. Будучи частью элитной команды архитекторов, призванных обслуживать новую власть, он останавливается на монументальных объектах, приближенных к ассиро-вавилонской традиции. Брезжущий впереди ленинский план монументальной пропаганды и включение солдат и рабочих в целевую аудиторию нового искусства не позволяют довольствоваться замкнутыми, отстраненными и возвышенными формами, стремящимися к самодостаточности. Поэтому на них появляются надписи, сделанные нарочито «лубковыми» шрифтами. Спутанность осей высокого и повседневного, сакрального и конъюнктурного доводит формы до гротеска, а их автора — до саморазоблачения, признания полного неприятия происходящего, даже ужаса перед ним.

## Выводы

В статье проанализированы мотивы и смыслы рисунков архитектора С. В. Домбровского, датированных концом марта 1918 г. С одной стороны, они отражают общую ситуацию безвременья, пронизанную духом утрат и смерти.



С другой стороны, в них присутствуют мотивы и символы, существенно опережающие время; часть из них появится лишь спустя 4–5 лет.

Представляется, что выбранный архитектором язык графики дал ему возможность полно и всесторонне размышлять над происходящими событиями, одновременно ища приемлемый творческий выход для своих архитектурных и художественно-монументальных идей. Дальнейшая работа с рисунками С. В. Домбровского необходима для понимания связей послереволюционного периода с последующими десятилетиями, когда архитектор очень многое сделает для формирования облика Свердловска.

1. *Аксенов В. Б.* Повседневная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году : дис. ... канд. ист. наук. М., 2002. 231 с.
2. Архитекторы Екатеринбурга и Свердловской области / сост. Л. П. Бандровская. Екатеринбург, 2003. 430 с.
3. *Банников Д.* Архитектор Владимир Щуко: классик неоклассики // Строительный эксперт : [портал для специалистов арх.-строит. отрасли]. 2018. 20 авг. URL: <https://ardexpert.ru/project/13436> (дата обращения: 15.11.2018).
4. *Бенуа А.* Дневник // Мемуарист : [портал]. URL: <https://memuarist.com/ru/events/55250.htm> (дата обращения: 23.12.2018).
5. *Борман А. А.* Москва-1918 (Из записок секретного агента белогвардейцев в Кремле). Разведка. 1917 [Электронный ресурс]. URL: <http://statehistory.ru/5572/Moskva---1918--Iz-zapisk-sekretного-agenta-belogvardeytshev-v--Kremle/> (дата обращения: 28.10.2018).
6. *Врангель Н. Е.* Воспоминания. От крепостного права до большевиков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dk1868.ru/history/VRANG7.htm> (дата обращения: 23.11.2018).
7. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. с фр. А. Шестакова. СПб., 2001. 264 с.
8. Дневник Михаила Дроздовского // Мемуарист : [портал]. URL: <https://memuarist.com/ru/events/92366.htm> (дата обращения: 21.20.2018).
9. *Долинина К.* Мы наш, мы новый арт построим. Революционная агитация в Русском музее [Электронный ресурс] // Коммерсант. 2017. 22 авг. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3390044> (дата обращения: 23.10.2018).
10. *Любимцев И. С. В.* Домбровский и польские архитекторы на Урале // Sztuka Europy Wschodniej. Искусство Восточной Европы. Art of Eastern Europe : ежегодник. 2014. Т. 2. С. 161–165.
11. *Маяковский В. В.* Письмо Брик Л. Ю., до 15 марта 1918 г. Москва // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1955–1961. Т. 13 : Письма и другие материалы. 1961. С. 30–31.
12. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб., 1999. 602 с.
13. *Раскольников Ф.* На боевых постах. М., 1964. 352 с.
14. *Смирнов Л. Н.* Петербургский след в архитектуре конструктивизма Екатеринбург. Екатеринбург, 2015. 148 с.
15. *Стриженова Т.* Из истории советского костюма. М., 1972. 112 с.
16. *Хан-Магомедов С. О.* Пионеры советского дизайна. М., 1995. 424 с.
17. *Micale M. G.* The Fate of Mesopotamian Architecture in the Spiral of Image Reproduction // Joan Miró Foundation. “Blog” : [cite]. 2017. 30 Nov. URL: <https://www.fmirobcn.org/blog/en/2017/11/30/the-fate-of-mesopotamian-architecture-in-the-spiral-of-image-reproduction/> (accessed: 22.12.2018).

*Статья поступила в редакцию 14.01.2019 г.*