

MONIKA KNUROWSKA
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

«СЧАСТЛИВЫЕ ЛЮДИ». ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ЦИКЛЕ ОЧЕРКОВ ЮРИЯ ДОМБРОВСКОГО *ГОНЦЫ*

Название статьи заимствовано из небольшого эссе Эльвиры Мороз (редактора «Советского писателя»), опубликованного в журнале «Дружба народов» в 2006 году¹. Автор кратко описывает перипетии, связанные с публикацией малоизвестных рассказов Юрия Домбровского о казахских художниках. Написанию этой статьи послужило эссе Эльвиры Мороз, а также отсутствие литературоведческих анализов сборника *Гонцы*. Тезис статьи — Домбровский как автор и художник слова во многом похож на художников, о которых пишет.

Юрий Осипович Домбровский (1909–1978) известен главным образом как автор дилогии *Хранитель древностей* (1964) и *Факкультет ненужных вещей* (1978), и человек, чья судьба была трагичной. Писатель провел в ссылке и лагерях более двадцати лет. Через год после окончания Высших государственных литературных курсов Домбровский был выслан из Москвы в Алма-Ату (1933 год). В 1936 году последовал первый арест, в 1939 — второй, а в 1949 — третий². Тем не менее, писатель сумел не только выжить, но и оставить после себя целый ряд прозаических и поэтических произведений. В перерывах между арестами были написаны роман *Державин* (отдельные главы книги напечатал журнал «Литературный Казахстан» в 1937 году; полное издание произведения — при том, что этот роман не окончен — вышло в 1939 году в Алма-Ате в издательстве КИХЛ), *Обезьяна*

¹ Э. Мороз, *Счастливые люди. Ю. Домбровский «Гонцы»*, «Дружба народов» 2006, № 7, <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/7/mo21.html> (06.06.2018).

² Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература 1950–1990-е годы. В двух томах*, т. 2, АКАДЕМИА, Москва 2003, с. 204.

*приходит за своим черепом*³, была начата работа (в 1946 г.) над циклом новелл о Шекспире *Смуглая леди*. В 1992 году издательство ТЕРРА выпустило шеститомное собрание сочинений Домбровского.

Согласно некоторым исследованиям, творчество писателя условно можно разделить на два периода: казахский (1937–1955 гг.) и московский (1956–1978 гг.)⁴. Условность деления заключается в том, что действие знаковых романов Домбровского, ознаменовавших московский период, происходит в Алма-Ате. В 1956 году писатель был реабилитирован и получил разрешение вернуться в Москву.

Первый приезд Домбровского в Алма-Ату и впечатления от города, от южной природы запечатлены на первой странице романа *Хранитель древностей*. Москвич Домбровский сразу и навсегда влюбился в Алма-Ату, и с этим городом была связана вся его жизнь — личная и творческая. В Алма-Ате он был по-настоящему счастлив: активно включился в культурную жизнь Казахстана, сотрудничал с газетой «Казахская правда» и журналом «Литературный Казахстан», которые печатали его рецензии, литературно-критические статьи и первые рассказы. В Казахстане, в частности в Алма-Ате Домбровский нашел друзей, среди которых были известные казахстанские ученые: первый казахский академик Ермухан Бекмаханов, фольклорист Есмагамбет Исмаилов. Домбровский перевел на русский язык монографию Исмаилова *Акыны* и лучшие произведения казахской литературы — романы Сабита Муканова *Школа жизни*, *Восхождение*, *Сыр-Дарья*, Ильяса Есенберлина *Схватка* и *Опасная переправа*, роман Бердибека Сокпакбаева *Мертвые не возвращаются*⁵, дружил с писателями Муратом Ауэзовым, которого очень ценил за его труд, вложенный в написание романа-эпопеи *Абай*⁶, Абдижамалом Нурпеисовым, Тахави Ахтановым, режиссером Шакемом Аймановым.

³ Роман *Обезьяна приходит за своим черепом* Юрий Домбровский начал писать в больнице в Алма-Ате. Его по болезни выписали из лагеря.

⁴ Л.П. Кременцов (ред.), *Русская литература XX века. В двух томах*, т. 2: *1940–1990-е годы*, АСАДЕМІА, Москва 2003, с. 289.

⁵ Ж. Ергалиева, *Литературная жизнь Казахстана в творчестве Юрия Домбровского*, «Вестник КазНУ». Серия филологическая, 2012, № 3(137), с. 36–40, <http://kaznu.kz/ru> (05.06.2018).

⁶ О Ауэзове и его герое, Абае Кунанбаеве, Домбровский написал статью *Творческий подвиг*, впервые изданную в журнале «Дружба народов» 1958, № 11.

Друзья, работники газет, с которыми сотрудничал, и просто знавшие писателя, единогласно отмечают некую безалаберность Домбровского в быту, невезучесть, неустроенность в жизни⁷. Аресты и ссылки усугубляли и без того его тяжелое положение. Жизнь писателя, как и других ссыльных, была скудна материально и полна лишений. Время было голодное⁸, не хватало жилья. С конца 1920-х до начала 1950-х годов Алма-Ата стала местом ссылки политических заключенных, в основном, представителей интеллигенции. Художники, писатели, политики, ученые обогатили качество жизни этого азиатского города: отобразили его быт, колорит казахского народа в различных произведениях искусства и в воспоминаниях. В знакомство с этими людьми, с историей полюбившегося ему края, покоровшего его своей красотой, Домбровский «кинулся с жадностью археолога, которому повезло наткнуться на свою Трою. Причем он уже в те годы узрел, что эта сказочная Атлантида мало-помалу исчезает»⁹. В Алма-Ате в то время жили и работали историк Евгений Тарле, советский экономист Александр Чаянов, востоковед, академик Александр Самойлович, театральный режиссер Наталия Сац, а самыми именитыми писателями считались

⁷ «В жизни Юрий Домбровский был очень разный. Один — когда вальяжно появлялся в московском Доме литераторов, другой — серьезно штудирующий книжные богатства Казахстана, третий, некий странный, всклокоченный человек, рассеянно бродивший по улицам Алма-Аты. Обыкновенно с чайником, в поисках свежего жигулевского пива. О том, что он писатель, почему-то знали все, хотя никто его книг не читал. И само понятие это применительно к типу в замызганном, жутко мятом 'белом' костюме вызывало у людей приятное ощущение своего превосходства над ним [...]. Отсюда, из Алма-Аты, его неоднократно изгоняли в разные населенные пункты страны ГУЛАГ, и сюда же он возвращался больным и битым». См. В. Проскурин, *Нечаянно прописанный земляк*, <http://proskurin.ucoz.kz/publ> (05.06.2018).

⁸ Павел Косенко, друг Домбровского, так пишет о ситуации писателя после приезда в Алма-Ату: «В Казахстане был голод. Работы для подозрительного ссыльного не находилось. Приезжий снял угол в Тастаке, в домике вдовы-казашки с пятерыми ребятишками. Каждое утро из остатков муки эта женщина пекла большую лепешку и ломала ее на шесть равных кусков — своим детям и этому чужому и малопонятному ей русскому парню. Когда Домбровский в старости рассказывал об этом, в глазах его стояли слезы». См. П. Косенко, *Юрий Домбровский, хранитель древностей*, «Родина» 2004, № 2, [http:// http://ermitazh.theatre.ru/people/creators/writers/dombrovsky/15062/](http://ermitazh.theatre.ru/people/creators/writers/dombrovsky/15062/) (06.06.2018).

⁹ Н. Кузьмин, *Алма-Атинская повесть. Голгофа писателя Домбровского*, Граница, Москва 2010, с. 59.

Николай Анов, Иван Шухов и Дмитрий Снегин¹⁰. В Алма-Ате Домбровский познакомился с художником Валентином Антощенко-Оленевым, который согласился иллюстрировать роман писателя *Державин*. Им не повезло, поскольку в 1938 году Оленев был арестован¹¹.

В столице Казахстана Домбровский работал научным сотрудником в Центральном музее, принимал участие в археологических раскопках, читал лекции в театральной студии, «вникал в прошлое города и не было пригорка в его окрестностях, дома, здания, улицы или арыка, о которых он не знал бы столько, сколько неведомо его старожилам»¹². Его открытия и находки, связанные с культурой Семиречья, описаны на страницах произведений. Связь Домбровского с Казахстаном не прервалась после реабилитации и переезда в Москву. С конца пятидесятых годов, в течение десятилетия, пока были силы, он каждое лето приезжал в Алма-Ату и проводил в городе месяц или два. Писатель, желая поделиться сокровищами культуры Казахстана, брал с собой друзей — Юрия Казакова или Владимира Дудинцева¹³.

В 1974 году в Алма-Ате была издана книга Домбровского *Факел* — в бумажной обложке и на газетной бумаге¹⁴. Писатель был сильно разочарован — сборник рассказов вышел незначительным тиражом, «в каком-то замызганном оформлении» и, к тому же без иллюстраций, без репродукций работ художников, о которых он писал¹⁵. Книга писалась с перерывами между романами и является последней, напечатанной при жизни писателя книгой на родине. Эти рассказы дошли до русского читателя много

¹⁰ Там же, с. 207.

¹¹ Владимир Проскурин вспоминает, что Домбровский был огорчен и считал, что ему фатально не везет с оформлением книг: как-то так вышло, что пропали работы Всеволода Теляковского к *Смулой леди*, а потом иллюстрации Александра Заковряшина к *Хранителю древностей*. См. В. Проскурин, *Нечаянно прописанный...*

¹² Там же. Ср. также: «Здесь, в Алма-Ате началось его капитальнейшее образование — не казенное, для ‘корочек’, а основательное, для себя, для будущей работы: самообразование. Как раз для этого ссыльная Алма-Ата предоставила ему редкостные возможности [...]. Неприхотливый в быту, Юрий Осипович наслаждался покоем и бешено работал». См. Н. Кузьмин, *Алма-Атинская повесть...*, с. 68.

¹³ П. Косенко, *Юрий Домбровский, хранитель...*

¹⁴ Э. Мороз, *Счастливые люди...*

¹⁵ П. Косенко, *Юрий Домбровский, хранитель...*

лет спустя — после выхода шеститомника писателя¹⁶. Домбровский назвал книгу *Гонцы. Рассказы о художниках*, но название сборника изменил редактор Павел Косенко. Дело в том, что в то же время издательство выпускало два казахских романа с подобным заглавием¹⁷. В шестом томе собрания сочинений, в который вошли рассказы, восстановлено авторское название. Во вступлении к книге Домбровский приводит фрагмент своего разговора с одним из героев сборника, художником Всеволодом Теляковским: «Вы знаете древнюю притчу о гонцах? — спросил он меня. — Ну, бежит человек с факелом, бежит и когда уже рушится от усталости, то его факел на лету подхватывает другой и снова бежит, бежит и так дальше, дальше»¹⁸.

Слова Теляковского выражают одну из сокровенных мыслей Домбровского — его убежденность в том, что обязанностью, долгом человечества и, в особенности, творческих людей, является сохранение непрерывности развития культуры во что бы то ни стало. Эльвира Мороз метко подметила: «он ведь и сам был таким гонцом с факелом»¹⁹. Открыв для себя, и полюбив культуру и искусство Казахстана, писатель счел своим долгом сохранить, сберечь драгоценные познания от забвения, запечатлеть то, что разрушает время. Домбровский был удивлен как мало, в сущности, почти ничего местные не знают о казахских художниках и деятелях культуры, о людях, которые жили с ними бок о бок иногда полвека. Сведения о некоторых из них, как об архитекторе деревянных построек Андрее Зенкове, Домбровский собирал по крупицам в архивах в течение двадцати лет²⁰. Мысль о том, что «времени и так потеряно предостаточно» (с. 7), что многое упущено и забыто послужила толчком к написанию им сборника *Гонцы*.

Сборник содержит пять рассказов о пяти художниках, которые жили в Казахстане, и чьи судьбы были с ним связаны: о скульпторе Исааке Иткинде, театральном декораторе Всево-

¹⁶ Т. Сотникова, *Непойманный хранитель. О Юрии Домбровском*, «Вопросы литературы» 1996, № 5, с. 12.

¹⁷ Э. Мороз, *Счастливые люди...*

¹⁸ Ю. Домбровский, *Гонцы. Рассказы о художниках* // того же, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 6, ТЕРРА, Москва 1993, с. 19. Далее цитаты приводятся по этому изданию, в скобках указывается страница.

¹⁹ Э. Мороз, *Счастливые люди...*

²⁰ Ж. Баянбаева, *Алма-Ата в прозе Ю.О. Домбровского*, <http://cyberleninka.ru/article/v/alma-ata-v-proze-yu-o-dombrovskogo> (06.06.2018).

лоде Теляковском, живописцах: Сергее Калмыкове, Абылхане Кастееве и Алексее Степанове. Всех этих художников автор *Хранителя древностей* знал лично; «знали их и другие — пишет Мороз — но никто почему-то не увидел в них то, что увидел Домбровский»²¹. Наибольшее внимание в статье уделяется Сергею Калмыкову, который был для писателя идеалом художника.

В настоящей статье рассматривается образ художника в восприятии Юрия Домбровского. В сборнике автор демонстрирует два подхода к этой теме: интерес исследователя и художника. Знаатоки творчества Домбровского неоднократно обращали внимание на особенность художественного мышления писателя, которая заключается в том, что у него разум исследователя, а натура художника. Как точно выразился Станислав Поремба: «Домбровский пытался овладеть волнующей его темой интеллектуально и эмоционально», был замечательным филологом и «проверял то, о чем рассказывал методом истинного филолога, тут же хватаясь за книжку или документ»²². Эта двойственность художественного мышления писателя, сочетание принципов научности и публицистичности с принципами художественности, отразилась в сборнике, в котором, цитируя слова ученого, нет ни одного рассказа, его содержание почти целиком составляют очерки-портреты²³. Очерк, как известно, «стоит на грани рассказа и исследования»²⁴; это полухудожественный полудокументальный жанр с ярко выраженной, организующей ролью авторского «я». Очерк основан на фактах, документах и личных впечатлениях автора²⁵.

Домбровскому — исследователю интересно буквально все, что связано с жизнью и деятельностью «его художников». Писатель искал информацию о них в научной, публицистической, библиографической литературе. Его радовала возможность открытия неизвестных фактов, важна была любая деталь, любая мелочь. Очерки пронизаны любовью к Казахстану и к художникам, о которых он пишет. О том, что в основу сборника лег фак-

²¹ Э. Мороз, *Счастливые люди...*

²² S. Poręba, *Юрий Домбровский: заметки, воспоминания, рефлексии*, «Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze» 1988, т. 12, с. 126.

²³ Там же, с. 122.

²⁴ Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев (ред.), *Словарь литературоведческих терминов*, Просвещение, Москва 1974, с. 254.

²⁵ А.Н. Николюкин (ред.), *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, НПЦ Интелвак, Москва 2001, с. 707–708.

тографический материал, свидетельствуют слова автора, написанные в начале книги:

Эти рассказы²⁶ возникли, можно сказать, сами по себе. Они отпочковались от совсем другой работы, до которой у меня так и не дошли руки. А между тем, думал я о ней давно, материал собирал для нее прилежно, хотя и исподволь, и он оседал в моих блокнотах, тетрадках, скоросшивателях. Вероятно, он и до сегодняшнего дня так бы и остался материалом, т.е. записями и вырезками, если бы я вдруг не наткнулся на две книги [...] (с. 7).

Речь идет об альбоме народного художника Казахской ССР Нагим-Бека Нурмухаммедова *Искусство Казахстана*, изданном в Москве в 1970 году, и книге искусствоведов Любови Плехотной и Ираиды Кучис *Казахская художественная галерея им. Шевченко* (Советский художник, Москва 1967). Домбровский, как правило, намеренно прерывает сюжетное действие, ссылаясь на источники, приводит полные библиографические описания прямо в «теле» очерка, но, самое главное — ведет постоянный диалог со специалистами в области искусства. Писатель активно включается в разговор об археологии²⁷, живописи, культуре, отсылает читателя к своим статьям, опубликованным в «Новом мире», «Дружбе народов», цитирует фрагменты писем, воспоминаний. Домбровский словно пытается удовлетворить собственную любознательность и полагает, что читатель разделит его любопытство и восторг, оценит стремление всесторонне охватить проблему. Метод работы писателя с документами можно проследить на примере очерка о Сергее Калмыкове: Домбровский приводит и сопоставляет мнения разных источников, как будто стремясь к объективности, но каждый раз ему принадлежит последнее слово. Писатель защищает Калмыкова от нападений несправедливой, на его взгляд, критики и упрекает авторов статей в поверхностности суждений и непонимании

²⁶ У Домбровского термины «очерк» и «рассказ» выступают как взаимозаменяемые.

²⁷ Интересна полемика между Домбровским и археологом профессором Александром Бернштамом (точнее, между их статьями), разворачивающаяся вокруг «карагалинской находки» — погребения жрицы, датированного II в. до н.э. — I в.н.э., обнаруженного в 1939 г. в горах Заилийского Алатау. Профессор Бернштам был первым исследователем диадемы, принадлежавшей, как он предполагал, шаманке. Работавший в том году в Центральном музее Казахстана (куда попал клад), писатель охотно подключается к расследованиям тайны погребения.

искусства художника. Домбровскому можно доверять, он не дилетант. Все специалисты, занимающиеся творчеством писателя и хорошо знавшие его биографию, дружно говорят об его эрудиции, энциклопедических знаниях в области права, философии, истории, литературоведения и искусствоведения (в местных газетах Домбровский публиковал очерки, посвященные современной живописи²⁸). Публицистическая, документальная сторона очерков Домбровского, бесценна по нескольким причинам. Как человек знавший героев своих очерков лично, иногда сотрудничавший с ними, писатель пополнил их биографии новыми сведениями, некоторых из них открыл. Многих из этих художников Домбровский обессмертил и в другом смысле — увековечил их на страницах своих художественных произведений. Важная роль в романе *Факультет ненужных вещей* отведена Сергею Калмыкову²⁹. Художник появляется в финале романа, волей — неволей становится свидетелем непростой ситуации, в которой оказались герои: на скамейке в парке сидят зэк, следователь и стукач. Этих троих героев «на листе картона нарисовал для Истории»³⁰ Калмыков. Живописец, как нельзя лучше, уловил и запечатлел абсурд и трагизм тридцатых годов.

Со знанием дела Домбровский рассказывает об истории искусства Казахстана, одного из самых древних, умело приближает читателю происхождение орнамента, особенности наскальных изображений и скульптуры древнего Семиречья, специфику работы усуньских мастеров. Предметы древнего искусства, описанные в книге Нурмухаммедова, прошли через руки Домбровского, он их фотографировал и инвентаризовал. Для исследователя творчества писателя ценность данных документального характера, заложенных в очерках, проявляется еще и в том, что дает возможность получить сведения о жизни Домбровского в Алма-

²⁸ Cp. S. Poręba, *Jurij Dombrowski* // P. Fast, L. Rożek (ред.), *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, Śląsk, Katowice 1994, с. 62.

²⁹ Домбровский напечатал также статью *Художник Калмыков*, «Простор» 1970, с. 58–67. Игорь Смекалов, автор нескольких книг о творчестве Калмыкова, утверждает, что стремительной переоценке творчества художника, произошедшей в конце XX века, и рождению его посмертной славы во многом способствовал роман Домбровского *Факультет ненужных вещей*. См. И. Смекалов, *Лекция-беседа С. Калмыков: Художественный проект «Похвала Оренбургу»*, <http://orenlib.ru/news/sobytiya-i-meroprijatija/a-1062.html> (15.06.2018).

³⁰ *Русская литература XX века...*, с. 295.

Ате из первых рук; тут довольно много автобиографического материала, разбросанного по тексту³¹. Наконец, по очеркам можно в какой-то степени восстановить топографию города 30–40-х годов прошлого века. На фоне творческих биографий художников дан облик города, изображены места, которых больше не существует, места дорогие писателю по воспоминаниям, например, гостиница Ала-тау:

этакий двухэтажный каменный барак, избушка на курьих ножках [...], но в то время она была самой большой в городе и слова: Я живу в гостинице «Ала-тау» — звучали шикарно. Во время войны эта гостиница превратилась просто в жилуправление номер такой-то. И ютились в ней артисты, киношники, торговые работники, работники науки и искусства, даже прокуроры и следователи, ну, словом, все те счастливицы, которым удавалось либо вырвать ордер, либо как-то просто сговориться с директором. На последнем основании жил в этой гостинице и я (с. 32).

Домбровский никогда не жаловался на условия жизни, напротив, научился замечать в своей жизни то хорошее, что она преподносит. Он принадлежал к породе «онтологических оптимистов»³², людей, которые умеют любить жизнь и находить поводы для радости в сущих мелочах, чувствовал также ответственность за благополучие других людей³³. В очерках нет непосредственной авторской оценки политической ситуации 30–40-х годов; всего лишь несколько намеков (например, «два молодых парня, попавшие в этот конец света не помню уж по каким, но безусловно случайным и чрезвычайным обстоятельствам»).

³¹ Воспоминания друзей о Домбровском, фрагменты писем писателя к ним и к жене напечатаны в шестом томе собрания сочинений и содержат скудную информацию о его жизни и творчестве. Юрий Осипович не оставил мемуаров, не затрагивал, например, тему лагеря. В эссе Эльвиры Мороз упоминается, что Солженицын, работавший над *Архипелагом ГУЛАГ*, приехал к Домбровскому, чтобы «попенять ему на неисполнение великой миссии летописца эпохи». Написанная Николаем Кузьминым книга *Алма-Атинская повесть. Голгофа писателя Домбровского* порой разочаровывает; большая ее часть посвящена озвучению политических убеждений Кузьмина.

³² Е. Ермолин, *Последние классики. Русская проза последней трети XX века: вершины, главные тексты и ландшафт*, Совпадение, Москва 2016, с. 21.

³³ С облегчением Домбровский принял известие о том, что скульптору Иткинду (ему негде было ночевать) удалось устроить квартирные дела. Повествуя об этом писатель в своем стиле — с добротой и присущим ему юмором: «Как-то раз он [Иткинд] пошел в кино и просидел с утра до вечера все сеансы, а через несколько дней объявил, что женился на билетерше и переходит к ней» (с. 38).

Вторая составляющая очерков — это размышления Домбровского об искусстве отдельных художников. Соображения писателя на тему искусства и культурной роли художника можно выявить, а заодно и определить некоторые компоненты его мировосприятия, проанализировав его восприятие художников, о которых пишет, его способ изображения их произведений, в котором доминируют, на наш взгляд, экфрастические описания.

Рассказ о художниках (на момент завершения написания *Гонцов* никого из них уже не осталось) имеет характер воспоминаний. Домбровский перебирает в памяти встречи и разговоры с ними, так как они ему интересны также как люди. Скульптор Исаак Иткинд, с которым судьба свела писателя в 1945 году, запомнился ему как человек с ясным, резким, насмешливым умом, который не был в состоянии долго скорбеть, всегда только смеялся. Умел Иткинд смеяться и над собой — художник любил рассказывать историю о том, что его, Иткинда, «в рай никогда не пустят, ибо не тот он художник...» (с. 28). Больше всего ценил Домбровский Иткинда за то, что художник, обычно многословный, никогда ни с кем не говорил об искусстве: «он просто работал и все, и работал споро, самоотверженно, и всегда с удовольствием, весело» (с. 46). Домбровский, считавший, что искусство надо полюбить, чтобы в нем разобраться по-настоящему, долго подбирался к скульптурам Иткинда, испытывая искреннюю радость открывателя и первопроходца:

И тут я вдруг от удивления даже воскликнул про себя — как же я не понял, что вот это и есть его излюбленная тема: косная материя и живая душа! И я вспомнил одну его скульптуру. Не скульптуру даже, пожалуй, а просто деревянный обрубок, может, даже слегка зачищенное полено с абрисом лица [...]. Полено это стояло в углу мастерской, и я никак не мог понять, что же это такое, — то ли просто испорченный скульптором кусок дерева, то ли еще что-то. «Душа тополя, — сказал Иткинд, подходя. Вот рос, рос тополь и вдруг в нем зародилось такое что-то... такое...». И он даже как будто слегка прищелкнул пальцами. Да, это было дерево, в котором забрезжило сознание, — вот-вот оно должно вырваться из деревянного плена и выйти из душевой опилочной тьмы. Оно уже пробилось через тугую сердцевину, прошло через все кольца и круги, через кору и неподатливые волокна — тонкая, смутная тополияная душа, — но она еще не собрала себя в одну точку, еще несколько мгновений, еще одно усилие, рывок, и оно, может быть, прорвет шершавые кольца и откроет глаза (с. 16).

Лишь человек художнического склада мог придумать, досказать столь живописную, картинную историю зарождения души.

Во Всеволоде Теляковском³⁴ Домбровского восхищала скромность в жизни и искусстве, воспитанность и безукоризненное чувство стиля. О феноменальном чутье художника писатель имел возможность убедиться во время совместной работы над повестью о Шекспире *Смуглая леди* (Теляковский иллюстрировал книгу). Домбровского поражало огромное трудолюбие Теляковского, который, работая в театре, «сам строгал, лепил, клеил, сколачивал, прописывал холсты, все сам, сам!» (с. 54). С болью пишет Домбровский о последних годах жизни художника, его одиночестве, усталости — Теляковский «словно оглох и ослеп», тем не менее, думая о его нелегкой судьбе, писатель высказывает одну из своих сокровенных мыслей о смысле жизни и роли художника:

И все-таки он был счастливым человеком, потому что обладал поистине железной волей. И притом такой естественной и простой, что ее никто не замечал. И он, конечно, тоже не считал себя силачом, просто жил и все (с. 72).

Помимо творчества, в художниках, чьи судьбы изображены в сборнике, привлекает Домбровского «некий общий для них тип отношения к жизни»³⁵ и «в каждом проглядывает сам Домбровский не потому что писал их ‘под себя’, а потому, что люди эти были одной крови»³⁶. Развитие мысли писателя о счастье находим в послесловии к книге:

Это были все счастливые люди. [...] разве быть талантливым само по себе не величайшая удача? Я даже думаю, что тем и хорошо жить на свете, что талантливых, способных и даже гениальных становится все больше и больше. Поэтому и жить с каждым годом становится все интереснее. Несмотря ни на что. Ни на что (с. 126).

Талантливых, творческих людей Домбровский считал счастливыми. Любил «своих» художников за то, что жили и творили вопреки всему, не требуя ни наград, ни похвал, несмотря на лишения и непризнание. В этом смысле писатель воспекает ве-

³⁴ В.В. Теляковский (1894–1963), театральный художник, сын последнего директора Императорских театров. В московской квартире Домбровского висело свыше десятка его картин.

³⁵ А. Зайцева, *Художественные искания неофициальной литературы середины XX века*, Директ-Медиа, Москва–Берлин 2015, с. 93.

³⁶ Э. Мороз, *Счастливые люди...*

ликое бескорыстие художника. Для Домбровского очень важны общая культура человека и чисто человеческие качества. Талант и культура с хамством и вульгарностью в его системе ценностей — понятия несовместимые. Сам писатель ни при каких обстоятельствах не перестал верить в людей и добро (в лагере заслужил прозвище Дон Кихота)³⁷. Мечтателю, идеалисту Домбровскому нравилось проводить время с художниками. Рядом с ними он чувствовал себя свободным и счастливым. Писатель ценил в людях выдержку, мужество, отзывчивость, чувство собственного достоинства, не выносил показухи, не терпел фальши. Притягивали его — жизнерадостность Иткинда, железная воля и естественность Теляковского, целеустремленность и вера в себя Абылхана Кастеева. На писателя производит впечатление отвага Кастеева, нарушающего Коран, запрещающий изображать людей и животных.

Эстетическим идеалом Домбровского была свобода мироощущения и самовыражения Сергея Калмыкова³⁸. Николай Кузьмин утверждает, что Домбровский дружил с Калмыковым и в своих записках даже называл себя его двоюродным братом. Художник, с его репутацией городского сумасшедшего, сильно интересовал писателя³⁹. Вот как Домбровский описывает пер-

³⁷ Ср. фрагмент из письма Домбровского другу — лагернику, Леониду Варпавовскому от 7 мая 1956 года: «Ожидаю всего хорошего, ибо оно, конечно, так же неизбежно и исторически обусловлено, как и то плохое, что мы с Вами пережили. Худ. Страшен. Беззуб. Не женат (вернее, был много раз женат и поэтому холост), но все равно повторяю из Сервантеса — на титульном листе первого издания *Дон Кихота* был нарисован сокол со скинутым колпачком и написано по латыни: 'После мрака надеюсь на свет'. Ведь мы тоже не то Дон Кихоты, не то Кюхельбекеры. Ничего! За битого двух небитых дают. В искусстве-то это, во всяком случае, так». Ю. Домбровский, *Собрание сочинений в шести томах...*, т. 6, с. 371–372. Ср. также строки из стихотворения Домбровского *Пока это жизнь*: «Но стараясь и телом, и чувством / И весь разлетаясь, как пыль, / Я жду, что зажжется Искусством / Моя нестерпимая боль». См. Ю. Домбровский, *Собрание сочинений в шести томах...*, т. 5, с. 631.

³⁸ А. Зайцева, *Художественные искания неофициальной литературы...*, с. 98.

³⁹ «Обитал он [Калмыков] в узкой, как пенал комнатухе деревянного барака, на задах оперного театра. Барак был старый, покосившийся, времен генерала Колпаковского [...]. На голых грязных стенах комнатухи висело единственное украшение: таблица Менделеева. В углу лежала кипа старых газет, на ней художник спал [...]. Калмыкова в театре опекали композитор Брусиловский и художник Теляковский. Теляковский порою упрекал его, что с ним невозможно не только спорить, но и просто разговаривать: он по-

вую встречу с Калмыковым — на улице, где художник предпочитал рисовать:

И тут я увидел художника над мольбертом. Об этом чуде я уже слышал. Месяц тому назад он подал объяснение в милицию (жаловались соседи) и подписался так: Гений I ранга Земли и Галактики, декоратор, художник — исполнитель театра оперы и балета им. Абая СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ КАЛМЫКОВ. Когда Калмыков появлялся на улице, вокруг него происходило легкое замешательство. Движение затормаживалось. Люди останавливались и смотрели. Мимо них проплывало что-то совершенно необычайное: что-то красное, желтое, зеленое, синее — все в лампах, махрах и лентах. Калмыков сам конструировал свои одеяния и следил, чтобы они были совершенно ни на что не похожи. У него на этот счет была своя теория. «Вот представьте-ка себе, — объяснял он, из глубины вселенной смотрит миллион глаз, и что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса — и вдруг как выстрел — яркое красочное пятно! Это я вышел на улицу». И сейчас он был одет тоже не для людей, а для Галактики. На голове его лежал плоский и какой-то стремительный берет, а на худых плечах висел голубой плащ с финтифлюшками, а из-под него сверкало что-то невероятно яркое и отчаянное — красное-желтое-сиреневое. Художник работал (с. 76–77).

Люди говорили о Калмыкове: «мазило». Художник не обращал на их колкие шутки ни малейшего внимания, оставался собой — «очень уверенным в себе, недостижимым для насмешек, недоступным для критики, скрытым от мира гением, которому и не требуется никакого признания» (с. 80). Калмыков был недостижимым также для власти. Играя роль сумасшедшего, он спасся от смерти в лагере и был единственным из мастеров Серебряного века, дожившим до конца шестидесятых годов⁴⁰. В годы террора юродивость может стать для творческого человека искусством высокого притворства⁴¹, даже больше — иногда это форма выживания, единственный возможный разумный путь спасения, способ обретения свободы. Безумствование, если оно сознательный выбор человека, является метафорой этической позиции⁴², сопротивления злу. Калмыков умер в алма-атинской

стоянно перескакивает с одного на другое. Калмыков заносчиво выпячивал грудь, перо на его берете воинственно вздрагивало. — Я делаю это специально. Да! Это мой стиль. Я даже наслаждаюсь, слушая себя». См. Н. Кузьмин, *Алма-Атинская повесть...*, с. 145.

⁴⁰ А. Яковлева, *Профессиональный гений*, «Новая газета» 27.03.2003, <http://novayagazeta.ru/nomer/2003/22/shtml> (14.08.2018).

⁴¹ Там же.

⁴² См. А. Skotnicka-Maj, *Szaleństwo jako wartość we współczesnej literaturze rosyjskiej*, «Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze» т. 17, Katowice 1992, т. 17, с. 115.

психиатрической больнице от воспаления легких на фоне дистрофии (причиной заболевания были недоедание и голод), а его картины (на какое-то время) пополнили выставку сумасшедшего дома наряду с работами других безумцев.

Калмыков был художником — авангардистом, учеником Кузьмы Петрова-Водкина, увлекался популярными в то время идеями «космизма». «Теории квадрата» противопоставлял «Теорию точки»⁴³. Художник не выставлялся, не продавал свои работы. Официальная критика не признавала его творчество. Он был одинок, считал, что всякая привязанность помешает ему работать, дружил со всей Вселенной, а не с конкретными людьми. Одевался и писал для Вселенной и будущих поколений. Его одежды и картины на фоне беспросветно серой жизни советских людей казались чем-то фантастическим, «и что поделать, — констатирует Домбровский, — если существуют на свете такие странные, ничем не управляемые вещи — как мечта, фантазия и просто иное видение мира» (с. 91). О Калмыкове Домбровский писал:

Положительно только к нему одному из всех мне известных художников, поэтов, философов, больших и малых, удачливых и нет, я мог бы с таким полным правом отнести пушкинское «ты царь — живи один». Калмыков так и жил, так и чувствовал свое первородство (с. 80).

Домбровский восхищался презрением Калмыкова к суете, цельностью, жадной абсолютной свободой, за которую художник был готов заплатить нищетой и разрывом с обществом. Роднило их, живописца и писателя, представление об истории человечества и о времени. Калмыков вписывал своими картинами современность в вечность космоса. На его полотнах вещи лишены перспективы, они одновременны. Художник уничтожает время, намеренно нарушает равновесие углов и линий, чтобы удлинить их до бесконечности. То же самое и в творчестве Домбровского — «исторические персонажи и сегодняшние

⁴³ Д. Маркин, *Последний из русского авангарда*, «Историческая правда» 16.07.2014, <http://istpravda.ru> (14.08.2018). Сам Калмыков так объяснил Домбровскому свою теорию: «Точка — есть нулевое состояние бесконечного количества концентрических кругов, из которых один под одним знаком распространяется вокруг круга, а другие под противоположным знаком распространяются от нулевого круга наружу. Точка может быть и с космос». См. *Гонцы...*, с. 86–87.

существуют у него как бы единовременно, продолжают друг друга»⁴⁴. Поэтому, чувствующий живопись Калмыкова, Домбровский сумел уловить смысл его картин. Этот процесс — созерцание и восприятие им полотна, на котором показана река Алматинка, прекрасно передан писателем при помощи экфрастического описания:

Глыбы, глыбины, мелкая цветастая галька, острый щебень, изрытый пологий берег, бурное пенистое течение с водоворотами и воронками — брызги и гул, а на самых больших глыбинах разлеглись люди в трусиках и жарятся под солнцем. Вот в солнце и заключалось все — его прямой луч все пронизывал, и все преображал, он подчеркивал объемы, лепил формы. От этого солнца речонка, например, напоминала напрягшуюся руку с содранной кожей. Ясно видны пучки мускулов, белые и желтые бугры, застывшие в судорогах, перекрученные фасции. Картина так дисгармонична, что от нее рябит в глазах. Она утомляет своей напряженностью [...]. Это что же, Алматинка, что ли, наша такая? Мысль-то, мысль-то какая заложена во всем этом! И примерно через неделю именно это и произошло со мной, я вдруг понял, что же здесь изображено. Калмыков написал Землю вообще. Такую, какой она ему представилась в то далекое утро. Чуждую, еще не обжитую планету. Вместилище диких неуравновешенных сил. Ничего, что тут ребята, ничего, что они купаются и загорают — до них речке никакого дела нету: у нее свой космический смысл, своя цель. И глыбы ей тоже под стать — потому что и не глыбы они вовсе, а осколки планеты [...]. И здесь, на крохотном кусочке картона на протяжении десятка метров городской речонки бушует такой же космос, как и там, наверху, в звездах, Галактиках, метagalктиках, еще Бог знает где (с. 90–91).

В экфрастическом описании произведения искусства в словесном произведении важна, конечно, прежде всего, фигура автора. Одной из основных функций экфрасиса является введение в словесное произведение темы искусства, его бессмертия, роли художника⁴⁵, выявление личной, субъективной позиции писателя, фиксация опыта интимного контакта автора с произведе-

⁴⁴ Э. Мороз, *Счастливые люди...* Ср. также: «Исторические личности любого масштаба, на каком бы расстоянии они ни находились, он ясно видел на той же горизонтали, что и свою собственную повседневную жизнь: весь опыт, вся практика от барачного ГУЛАГА до письменного стола в собственной московской квартире — все из того же теста, что и мировая история [...]». См. В. Непомнящий, *Homo liber (Юрий Домбровский)*, «Новый мир» 1991, № 5, с. 12.

⁴⁵ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, с. 92.

нием искусства, с целью, например, «заразить» читателя своей любовью к искусству данного художника⁴⁶.

Излишне повторять, что Домбровский в нескольких десятках этого типа экфрастических описаниях, помещенных на страницах сборника, всегда восхищенно отзывается о казахских художниках. Для писателя существенным является также критерий художественной правды, истины в искусстве, достоверности: «в этого Абая я поверил» — заявляет Домбровский, рассматривая портрет казахского поэта Абая Кунанбаева, нарисованный Кастеевым, — «иным я уже себе его не представляю. А ведь в этом, очевидно, и заключается задача художника — заставить зрителя поверить в свою правду» (с. 97). Писатель чувственно, эмоционально воспринимает искусство⁴⁷. Его описания сюжетов картин поражают динамизмом и пластичностью⁴⁸:

Вот несется бешеный всадник. Он вскинул тяжелое копьё и летит прямо на засаду. В тот каменистый лог, где его поджидают шесть врагов. Но он на них не смотрит, а несется прямо в пекло, в ад, к шайтану на рога на всем скаку, на всем лету. В нем уже ни гнева, ни страха, он ослеп и оглох от ветра, осталось одно ощущение полета. Вся жизнь ушла в занесенное копьё. Это

⁴⁶ D. Lisak-Gębala, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2014, с. 17. Ср. также: «Poeci wybierają z obrazu to, co mamy zobaczyć, i to, co sami chcą nam pokazać. Obraz jest zwykle punktem wyjścia, sprawia, że dokonuje się coś, co można by określić jako ‘wizualne zaszczerpienie’, które stymuluje wyobraźnię i pozwala pisarzowi rozwinąć subiektywną interpretację. Ów aspekt subiektywny jest w przypadku ekphrasis szczególnie istotny. Ekphrasis opisuje dzieło sztuki, ale nie tylko, bowiem opisuje także tego, kto to dzieło ogląda. Opis zostaje w pewien sposób podyktowany przez interpretację dokonaną przez widza — autora». См. А. Dziadek, *Problem ekphrasis — dwa Widoki Delft*, «Teksty Drugie» 2000, № 4, с. 150.

⁴⁷ «Проходя мимо этой статуи, я всегда хоть на секунду останавливался перед ней. Меня трогало в ней все: грубость материала, примитивность техники [...] и удивительная нежность, женственность, ранимость этой души, закованной в полутесанную глыбу» (с. 15).

⁴⁸ Татьяна Сотникова так пишет о своеобразии прозы Домбровского: «Его потрясающе пластичные описания — сока, текущего из разломленного яблока, или вечернего пейзажа — не причудливые виньетки, которыми обрамлены основные мысли. Эти описания невозможно пропустить; бессмысленны попытки вычленив из них ‘главное’. Их невозможно убрать — иначе теряется не только красота текста, но и неповторимость мыслей. В них воплощен сам тип мышления Домбровского — тип художественного мышления, в котором нет второстепенного, в котором все, становящееся объектом внимания художника, заведомо содержит в себе главное знание о мире». См. Т. Сотникова, *Непойманый хранитель...*, с. 5–6.

то самозабвение, которому не полагается продолжаться больше считанных секунд, иначе просто кровь закипит, и сердце разлетится [...] (с. 62).

Особенную слабость Домбровский питает к художникам, обращающимся в своих работах к природе и быту Казахстана. Он сам внес огромный вклад в увековечение очарования этой страны⁴⁹. Наконец, хочется привести фрагмент описания Зеленого базара в Алма-Ате, в котором выразилась художническая натура Домбровского⁵⁰:

В грузовиках арбузы. Они лежат навалом: белые, сизые, черные, полосатые. Над ними изгибаются молодцы в майках и ковбойках — хватают один, другой, легко подбрасывают, шутя ловят, наклоняются через борт к покупателю и суют ему в ухо: «Слышь, как трещит? Эх! Смотри, борода, денег не возьму!» — с размаху всаживает нож в черно-зеленый полосатый бок, раздаётся хруст, и вот над толпой на конце длинного ножа трепещет красный треугольник — алая, истекающая соком живая ткань, вся в розовых жилках, клетках, крупинках и кристаллах [...] (с. 73).

Очерки Домбровского пропитаны радостью человека, нашедшего свое место в жизни. Писатель и его герои преподают своеобразный урок бескорыстия и счастья «несмотря ни на что». Залогом счастья, по Домбровскому, является само наличие таланта и возможность работать: перенести радость открытия на бумагу или холст и ощутить свою причастность к культуре. Счастье для «гонца с факелом» заключается в реализации своих талантов и в выполнении миссии — донести до будущих поколений достижения культуры, сохранить культурное наследие. Домбровский спас «свою Атлантиду», а она многим обязана его научной работе и художественным произведениям.

⁴⁹ «Прежняя Алма-Ата в изображении Домбровского журчит арыками, шелестит листвою, сверкает вечными снегами и млеет от полуденного зноя. Кроме всего этого она еще и пахнет, — пахнетпряно, сильно, одуряюще. Юрий Осипович закрепил на бумажном листе этот чудесный уголок империи подобно живописцу, бросившему краски на загрунтованный холст». См. Н. Кузьмин, *Алма-Атинская повесть...*, с. 74.

⁵⁰ Аниса Зайцева считает, что в этом описании базара «разом сошлись традиции фламандской живописи и русской, особенно гоголевской манеры». См. А. Зайцева, *Художественные искания неофициальной литературы...*, с. 96.

«СЧАСТЛИВЫЕ ЛЮДИ»...

Monika Knurowska

„SZCZĘŚLIWI LUDZIE”.

OBRAZ ARTYSTY W CYKLU SZKICÓW JURIJA DOMBROWSKIEGO *ГОИЦЫ*

Streszczenie

Przedmiotem refleksji w niniejszym artykule jest obraz artysty w szkicach Jurija Dombrowskiego. Pisarz uważał artystów i, szerzej, twórców kultury, za „ludzi szczęśliwych”. Szczęście dla artysty w jego pojęciu to posiadanie talentu, możliwość rozwoju, uczestnictwo w kulturze. Podjęta została także próba udowodnienia, że bohaterowie zbioru szkiców *Гоицы* są bliscy Dombrowskiemu jako artyście i człowiekowi ze względu na stosunek do sztuki, kultury i sposób postrzegania świata.

Monika Knurowska

“HAPPY PEOPLE”.

THE ARTIST’S IMAGE IN A SERIES OF SKETCHES *ГОИЦЫ*

BY JURIJ DOMBROWSKI

Summary

A matter of reflection in this article is the artist’s image in Jurij Dombrowski’s perspective. The writer considered artists and, more broadly, the culture’s creators as “happy people”. In his point of view, the happiness for artists is to have talent, development opportunities and participation in the culture. Also attempt of proving that the characters in *Гоицы* essays collection are close to Dombrowski as an artist and human, taking into consideration his attitude to art, culture and his worldview, has been made.