

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Голубев Павел Сергеевич

Творчество К.А. Сомова.

Эстетический и социологический аспекты

Специальность 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2018

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель **Алленов Михаил Михайлович**
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства исторического факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный университет» имени М. В. Ломоносова»

Официальные оппоненты **Калугина Ольга Вениаминовна**
доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

Кирсанова Раиса Мардуховна
доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник сектора искусства Нового и Новейшего времени, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Завьялова Анна Евгеньевна
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела русского искусства XVIII — начала XX века Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств ФГБУ «Российская академия художеств»

Защита диссертации состоится 28 мая 2018 г. в 16:30 часов на заседании диссертационного совета МГУ.17.01 Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова по адресу: Ломоносовский просп., д.27, к.4, исторический факультет, ауд. 419.

E-mail: art-dissovet@hist.msu.ru

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертаций научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова (Ломоносовский просп., д. 27) и на сайте ИАС «ИСТИНА»: <https://istina.msu.ru/dissertations/106221302/>

Автореферат разослан « » апреля 2018 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент



Е.А. Ефимова

Общая характеристика работы

Объект предлагаемого исследования — творчество Константина Андреевича Сомова (1869 — 1939) — не единожды привлекало внимание историков искусства. Однако заявить об исчерпанности этой темы невозможно в силу наличия значительных лакун не только в изучении искусства Сомова как комплекса *эстетических феноменов*, но и в осмыслении своеобразия судьбы художника на фоне современных ему общественных процессов (что и следует понимать под *социологическим* в названии работы).

Два аспекта в названии темы исследования предполагают, что помимо собственно художественной стороны творчества Сомова существует некоторая совокупность явлений и фактов социальной природы, которая самым тесным образом сопряжена с объектом рассмотрения. Речь идет о действующих в обществе ценностных ориентациях и доминирующих санкциях, стимулах и нормах различного рода активности, что в конечном счете имеет отношение к ситуации на рынке произведений искусства, взаимоотношениям художника и модели, сюжетике произведений, их восприятию зрителями и другим аспектам художественной практики во всем ее многообразии¹.

Эти явления и факты прежде ускользали от внимания исследователей творчества Сомова, или же их осмысление носило идеологизированный характер (в первую очередь, в советском искусствознании 1930-х гг. — 1950-х гг.). Это и привело к появлению значительных лакун в изучении творчества Сомова, в необходимости устранения которых и состоит **актуальность этой работы**. Ликвидация этих пробелов позволит дать целостную оценку искусства Сомова и его жизненного пути с позиций современной науки.

Историография. При подготовке предлагаемого исследования потребовалось опереться на научные труды как посвященные собственно искусству Сомова, так и рассматривающие современные ему художественные

¹ Куклин А.Я. Введение в социологию искусства. Л.: [ЛГИТМиК], 1978. С. 16 — 21.

процессы. В целом же, историографию изучаемого вопроса можно разделить на три периода.

Начальный этап почти полностью совпадает с периодом творческой активности мастера (1890-е — 1930-е годы). Первые посвященные собственно Сомову высказывания были критическими статьями — репликами в журнальной полемике между приверженцами идеалов академизма и передвижничества с одной стороны и участниками и сторонниками «Мира искусства» с другой². В 1900-х гг. Сомов превратился в одного из наиболее заметных персонажей петербургской художественной сцены, но подробного разбора сомовское искусство в те годы не получило даже на страницах «Мира искусства». Исключение составляет статья о Сомове, венчающая вековое обозрение отечественного искусства в «Истории русской живописи в XIX веке» А.Н. Бенуа.

Редкое для первых лет XX столетия высказывание является статья О. Дымова в «Золотом руне»³: искусство Сомова было проанализировано в духе характерной для этого журнала символистской критики.

Более активно творчество Сомова осмыслялось в немецкоязычных странах. Это было вызвано участием художника в зарубежных выставках⁴, его персональной выставке 1903 г. в известной галерее Б. Кассирера (Берлин,

² Широко известна полемика между И.Е. Репиным и С.П. Дягилевым: *Репин И.Е.* Письмо в редакцию журнала «Нива» // *Нива*. 1899. №15 (впоследствии перепечатано журналом «Мир искусства» под другим заголовком: *Репин И.Е.* По адресу «Мира искусства» // *Мир искусства*. 1899. №10. С. 1 — 4). Ответ Дягилева: *Дягилев С.П.* Письмо по адресу И.Е. Репина // *Мир искусства*. 1899. №10. С. 4 — 8.

Другой пример: разгромная статья В.В. Стасова (1898) по поводу Выставки русских и финляндских художников: *Стасов В.В.* Выставки. // *Стасов В.В.* Избранные сочинения: в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1952. С. 215 — 228. Ответная реплика А.Н. Бенуа: *Бенуа А.Н.* К. Сомов // *Мир искусства*. 1899. №20. С. 127 — 140.

³ *Дымов О.* Константин Сомов // *Золотое руно*. 1906. №7 — 9. С. 151 — 153.

⁴ Например, в выставках берлинского и венского Сецессионов, см. соответственно каталоги: *Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession*. Berlin: Bruno und Paul Cassirer, 1901. S. 38; *Katalog der XII. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*. Wien. Secession. Wien: A. Berger, 1901. S. 30 или *Die Ausstellung der Künstler-Kolonie*. Hauptkatalog. Darmstadt: [s.n.], 1901. S. 23; *Offizieller Katalog der grossen Kunstausstellung, Dresden, 1904*. Dresden: Alwin Arnold & Gröschel, 1904. S. 37, 61 — 62, 81; *Constantin Somoff. William Degouve de Nuncques. Madame Degouve-Massin. Galerie Miethke. Ausstellung*. Januar — Februar 1905. Wien: Chwalas Druck, [1905].

Гамбург)⁵, плодотворным сотрудничеством с немецкими и австрийскими издательствами⁶. Статьи О. Би, Э. Хайльбута и Г. Розенхагена⁷ призваны были познакомить с Сомовым аудиторию популярных немецких журналов об искусстве; приблизительно те же задачи преследовал и к схожим выводам пришел в своей статье итальянский критик В. Пика⁸. В Германии была издана и первая книга о Сомове⁹.

Следующее десятилетие принесло много публикаций о Сомове. В 1913 г. в одном из номеров журнала «Аполлон» были опубликованы сразу две статьи. Автору первой из них — Д. Курошеву — в искусстве Сомова виделось разложение не только плоти, но и духа; отмечался и его подчеркнутый эротизм¹⁰. С этим соглашался и автор следующей — В.А. Дмитриев¹¹. К выводу о том, что эротизм — суть основа сомовского искусства пришли в те годы и М.А. Кузмин¹², и немецкий критик русского происхождения П. Бархан, прямо назвавший свою статью «Сомов и его эротика»¹³, и С.П. Яремич. Последний обратил внимание также на утонченный эстетизм, равно свойственный и Сомову-художнику, и Сомову-человеку, попытался внимательно всмотреться в его детство и судьбу, стороны характера и личные качества¹⁴. П. Эттингер сосредоточился на перечислении достоинств сомовских произведений — гармоничности

⁵ *Collection C. Somoff. St. Petersburg.* [S.l.: s.n., 1903].

⁶ В числе многого оформление книги [*Goethe J.W.*] Goethe's Tagebuch der Italienischen Reise. [Berlin]: Julius Bard, [1906], авантитул для сборника любовной лирики *Das Lustwäldchen. Galante Gedichte aus der deutschen Barockzeit.* München: H. von Weber, 1907 и, главное, иллюстрации для немецкого издания антологии эротической литературы «Книга маркизы»: *Das Lesebuch der Marquise.* München: Hans von Weber, 1908.

⁷ *Bie O.* Konstantin Somoff // Westermann Monatshefte. Bd. 103. T. I. H. 614. 1907. S. 197 — 210; *Heilbut E.* Constantin Somoff // Kunst und Künstler. Jg. 2. 1904. S. 63 — 70; *Rosenhagen H.* Konstantin Somoff // Die Kunst für alle. Jg. 20. 1904/1905. S. 216 — 226.

⁸ *Pica V.* Konstantin Somoff // Emporium. V. 27. 1908. №159. P. 164 — 182.

⁹ *Bie O.* Constantin Somoff. Berlin: J. Bard, 1907.

¹⁰ *Курошев Д.* Художник «радуг» и «поцелуев» // Аполлон. 1913. №9. С. 26 — 30.

¹¹ *Дмитриев В.А.* Константин Сомов. Опыт исторического определения // Аполлон. 1913. №9. С. 31 — 41.

¹² *Кузмин М.А.* К.А. Сомов. Пг.: Камена, 1916. С. [4]. Эта статья впоследствии была помещена автором в его сборник «Условности» (1923).

¹³ *Barchan P.* Somow und seine Erotik. Eine nur literarische Studie // Kunst und Künstler. 12. Jg. 1914. H. 6. S. 315 — 320.

¹⁴ *Яремич С.П.* К.А. Сомов // Степан Петрович Яремич. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. Сборник. СПб.: Сад искусств, 2005. С. 207 — 211. Статья впервые была опубликована в 1911 г.

композиции, совершенстве линий, тщательной разработке стаффажа и разнообразии колористических эффектов¹⁵.

Наконец, 1918 г. вышла книга С.Р. Эрнста¹⁶. Эта монография представляет собой систематическое обозрение искусства Сомова. В ней содержится подробный очерк жизни художника (с самых юных лет) и его семьи, перечислены все сколько-либо значительные его произведения (некоторые разобраны отдельно), указаны мастера, оказавшие на него влияние. Эрнст не полемизировал с прежними критиками Сомова и едва обозначил поднятые ими проблемы. Со всей очевидностью, таково было желание самого художника: в те годы он тяготился «декадентским» истолкованием своего искусства¹⁷. Монография богата фактами, а ее авторизация Сомовым подразумевает отсутствие серьезных ошибок и несоответствий. Но, вследствие личного влияния Сомова на Эрнста, книга заслужила упреки в необъективности изложения¹⁸.

1920-е годы были отмечены еще несколькими публикациями. Речь идет о статье Н.Э. Радлова¹⁹, в которой тонко разбирается вопрос об общем индивидуальном в искусстве Сомова, о заметке А. Левинсона в берлинском журнале «Жар-птица»²⁰ (впрочем, текст там в значительной степени служит лишь сопровождением к высококачественным воспроизведениям работ). Наиболее активно писал о Сомове в это время П. Бархан: большой поклонник его искусства, он в середине 1920-х гг. подружился с самим художником и регулярно с ним беседовал. Одна из статей Бархана вновь посвящена эротизму в

¹⁵ *Ettinger P.* Konstantin Somoff // Die Kunst für alle. Jg. 28. 1912/1913. S. 144 — 152.

¹⁶ *Эрнст С. Р.* К. А. Сомов. СПб.: Издание Общины св. Евгении, 1918.

¹⁷ Вышеупомянутые статьи Д. Курошева и В.А. Дмитриева, опубликованные в одном номере «Аполлона», Сомов назвал «двойной претенциозной белибердой». См. запись в его дневнике от 15 октября 1934 г. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 453. Л. 96.

¹⁸ См.: *Бенуа А.Н.* Дневник. 1918 — 1924. М.: Захаров, 2010. С. 100.

¹⁹ *Радлов Н. Э.* К. А. Сомов // Радлов Н. Э. От Репина до Григорьева. Пг.: Брокгауз-Ефрон, 1923. С. 25–34.

²⁰ *Левинсон А.* Сомов // Жар-птица. 1921. № 3. С. 17 — 20. Этот критик и ранее писал о Сомове: *Его же.* Художник Константин Сомов // За 7 дней. 1913. №14 — 15. С. 335.

искусстве Сомова²¹, две другие представляют собой очерк его творчества²²; еще в одной анализируются театральные мотивы²³. Ссылки на эти публикации отсутствуют в научной литературе; содержание статей впервые анализируются в предлагаемом исследовании. Следует добавить, что в 1920-х гг. в Советском Союзе продолжалось осмысление творчества Сомова, но его результаты по различным причинам не увидели свет и ныне находятся в архивах — этот материал также привлекается здесь впервые.

Статья «Сомов и Левицкий» (1930), написанная другом и коллекционером работ Сомова М.В. Брайкевичем, несмотря на название представляет собой краткий очерк зарубежного периода творчества художника²⁴. Еще одной статьей Брайкевич откликнулся на смерть Сомова²⁵. Написанные в то же время, весной 1939 г., воспоминания А.Н. Бенуа²⁶ в переработанном виде стали частью его известных мемуаров²⁷.

В целом, первый период в осмыслении творчества художника характеризуется обилием критических высказываний. Они не всегда отличались глубиной анализа, однако их авторы нередко указывали на то, что для понимания искусства Сомова существенны биографические сведения о художнике, его личные склонности и интересы.

Второй этап в историографии вопроса относится главным образом к наследию послевоенного советского искусствознания (1970-е — 1980-е годы)²⁸,

²¹ *Barchan P. Somows Frau // Damenbrevier. Berlin: Fritz Gurlitt Verlag, 1920. S. 32 — 36.*

²² *Idem. Constantin Somov // Velhagen und Klassing Monatshefte. 39. Jg. Mai 1925. H. 9. S. 257 — 272; Idem. Und wieder zurück zu Somow // Die Dame. Illustrierte Mode-Zeitschrift. 52. Jg. 1924. H. 4. S. 3 — 6.*

²³ *Idem. Theaterlust // Velhagen und Klassing Monatshefte. 41. Jg. 1927. H. 12. S. 633 — 644.*

²⁴ *Брайкевич М.В. Сомов и Левицкий // Последние новости. Париж. 1930. 26 июня. С. 3.*

²⁵ *Его же. Памяти К.А. Сомова // Иллюстрированная Россия. 1939. 20 мая. С. 9 — 12.*

²⁶ *Бенуа А.Н. Константин Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., Искусство, 1979. С. 475 — 488. Воспоминания впервые вышли в парижской газете «Последние новости» и впоследствии вошли в сборник, ссылка на который приводится здесь. Следует заметить, что даты выхода номеров «Последних новостей» (статья Бенуа публиковалась в трех частях) приведены в нем ошибочно; правильные даты — 13, 20 и 27 мая 1939 г.*

²⁷ *Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 2 т. М.: Наука, 1993.*

²⁸ Некоторое исключение представляет собой монография Н.И. Соколовой, посвященная объединению «Мир искусства» в целом: *Соколова Н.И. Мир искусства. М., Л.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1934. См. подробнее соответствующий раздел диссертации.*

когда сделалось возможным обсуждение творческого наследия участников объединения «Мир искусства». За книгой И.Н. Пружан²⁹ и альбомом, составленным А.П. Гусаровой с пространной вступительной статьей к нему³⁰, последовала монография Е.В. Журавлевой³¹. При разности мнений перечисленных авторов по поводу предмета рассмотрения и несхожести стоявших перед ними задач, их публикации имеют много общего:

1. Общность задач — дать представление о жизненном пути Сомова и его творчестве, взглянуть на него с современных позиций и определить его значение для истории русского искусства;

2. В отношении фактологии все они опираются на публикации 1890-х — 1910-х гг. Лишь Е.В. Журавлева пользовалась для своей монографии материалами личного фонда Сомова в отделе рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ);

3. Круг рассматриваемых проблем принципиально ограничен. Эротика в произведениях Сомова, мотивы смерти, потустороннего, отражение идеи двоемирия, характерной для искусства символизма, в силу идеологических причин обходились авторами стороной;

4. Зарубежный период творчества Сомова по тем же соображениям остался почти без рассмотрения.

В 1970-х гг. сотрудниками Русского музея, в отделе рукописей которого отложился наиболее существенный массив относящихся к жизни Сомова документов³², была предпринята публикация фрагментов дневников и писем художника³³. Авторы последней обошли трудные места в выбранном ими материале³⁴. Следствием тому явился некоторый диссонанс общего тона этой

²⁹ Пружан И.Н. Константин Сомов. М., Изобразительное искусство, 1972.

³⁰ Гусарова А.П. [Вступительная статья к альбому] // Константин Андреевич Сомов. М.: Искусство, 1973.

³¹ Журавлева Е.В. Константин Андреевич Сомов. М.: Искусство, 1980.

³² Основная их часть хранится в личном фонде Сомова — ОР ГРМ, фонд 133.

³³ [Сомов К.А. Письма и дневники К.А. Сомова] // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 51 — 438.

³⁴ См. подробный разбор этой публикации: Голубев П.С. Дневник художника К. А. Сомова 1925—1934 гг. как исторический источник // Вестник Тверского государственного университета. Серия «История». 2014. № 1. С. 114 — 126.

публикации и литературного наследия Сомова в целом (оно оставалось тогда преимущественно неизданным). Тем не менее, эта публикация отчасти удовлетворяла потребностям советских исследователей тех лет в новом документальном материале.

С начала 1980-х гг. по настоящее время исследователи проявляли интерес к отдельным сторонам жизни и творчества Сомова, уделяли внимание узкой проблематике. Такова, например, статья М.М. Алленова³⁵ о сомовском портрете, продолжающая линию досоветского истолкования его творчества, но подкрепленная более последовательным применением средств формального анализа.

Третий этап в историографии исследуемого вопроса можно обозначить как постсоветский. Он охватывает временной интервал с 1991 года, когда потеряли значение любые ограничения, связанные с идеологическим контролем в науке, до настоящего времени. Среди постсоветских публикаций особенно выделяется книга Г.В. Ельшевской³⁶, составленная из тематически разнородных впечатлений (о наиболее распространенных мотивах в искусстве Сомова, о портрете, о творчестве зарубежного периода и др.)³⁷. Важными для предлагаемого исследования оказались исследования А.Е. Завьяловой, посвященные вопросу стилизации в искусстве Сомова³⁸. Впрочем, на основании

³⁵ Алленов М.М. Портретная концепция К. Сомова // Советское искусствознание '81. М.: Советский художник, 1982. С. 161 — 181.

³⁶ Ельшевская Г.В. Короткая книга о Константине Сомове». М.: Новое литературное обозрение, 2003.

³⁷ Отметим также две существенные обзорные публикации. Одна из них — Д. Боулта — была призвана представить Сомова зарубежному научному сообществу. Статья Л.В. Короткиной предваряет альбом воспроизведений художника и, хотя не содержит новелл, представляет собой наиболее полный из всех современных очерк жизни и творчества Сомова. См., соответственно: *Bowl J. Konstantin Somov // Art Journal. Vol. 30. 1970. №1. P. 31 — 36; Короткина Л.В. [Вступительная статья к альбому] // Константин Андреевич Сомов. СПб.: Золотой век, Художник России, 2004. С. 5 — 119.*

³⁸ Здесь следует указать на кандидатскую диссертацию А.Е. Завьяловой, непосредственно связанные с ней монографии: *Завьялова А.Е. Творчество Александра Бенуа и Константина Сомова и западноевропейское художественное наследие XVIII века. К вопросу формирования стиля «модерн» в России : дис. канд. иск. М., 2000; Ее же. Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг. М.: Театралис, 2012; Ее же. Художественный мир Константина Сомова. М.: Буксмайт, 2017.*

анализируемого автором материала в ряде случаев возможно прийти к иным выводам.

В постсоветское время были введены в научный оборот некоторые письма³⁹ и репрезентативный объем дневников Сомова 1910-х — 1920-х годов (в последнем случае — силами автора этого исследования)⁴⁰. В это же время вышли в свет существенно более объемные публикации архивных материалов художников, поэтов и прозаиков, принадлежавших к кругу Сомова главным образом в 1900 — 1910-х гг.⁴¹ В виду обширных творческих связей Сомова с прозаиками и поэтами русского *fin de siècle*, представлялось важным привлечь как документы⁴², так и исследования, раскрывающие позиции литературы Серебряного века, в т.ч. в контексте синтеза искусств⁴³.

При подготовке предлагаемого исследования представлялось важным опереться на письменные и изобразительные источники, которые сообщали бы новые сведения, касающиеся жизни и творчества Сомова. Поэтому в работе учтены неопубликованные материалы и документы, хранящиеся в отделах рукописей Русского музея, Третьяковской галереи, Российской национальной библиотеки, а также в Российском государственном архиве литературы и

³⁹ [Сомов К.А.] Письма К.А. Сомова к К.М. Животовской. 1925 — 1938 // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 2002 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 455 — 528.

⁴⁰ Сомов К.А. Из дневника. 1926 // Митин журнал. № 65. 2011. С. 209 — 264; *Его же*. Дневник 31 октября 1928 — 26 ноября 1928 года // Русская проза. Литературный журнал. 2013. Выпуск 3. С. 141 — 168; *Его же*. Дневник. 1917 — 1923. М.: Дмитрий Сечин, 2017; *Его же*. Дневник. 1923 — 1925. М.: Дмитрий Сечин, 2018.

⁴¹ Речь идет о дневниках М.А. Кузмина, А.Н. Бенуа и Е.Е. Лансере: *Бенуа А.Н.* Дневник. 1916 — 1918. М.: Захаров, 2006; *Его же*. Дневник. 1918 — 1924...; *Кузмин М.А.* Дневник 1905 — 1907. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000; *Его же*. Дневник 1908 — 1915. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2005; *Кузмин М.А.* Дневник 1934 года. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2007; *Лансере Е.Е.* Дневники: в 3 т. М.: Искусство — XXI век, 2008 — 2009.

⁴² Белый А. Символизм как миропонимание. [Сб. статей.] М.: Республика, 1994; *Критика русского символизма*: в 2 т. М.: Олимп, АСТ, 2002; *Литературные манифесты. От символизма до «Октября»*. М.: Аграф, 2001.

⁴³ *Воскресенская М.А.* Символизм как мировидение Серебряного века. Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX — XX веков. М.: Логос, 2005; *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989; *Жукоцкая З.Р.* Свободная теургия. Культурфилософия русского символизма. М.: РГГУ, 2003; *Лавров А.В.* Русские символисты. Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007; *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992; *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. СПб.: Академический проект, 2003.

искусства, Австрийской национальной библиотеке, отделе редкой книги Национальной библиотеки Франции, библиотеке Берлинской картинной галереи, в частных архивах и собраниях произведений искусства.

Как следует из вышеизложенного, к числу **основных проблем изучения творчества К.А. Сомова** принадлежат:

- слабая изученность жизни Сомова после выхода монографии С.Р. Эрнста в 1918 г. (в т.ч. зарубежного периода) до самой смерти в 1939 г., что имеет своим следствием невозможность полностью обозреть его жизнь и искусство;
- скудость опубликованных источников. Речь идет, в первую очередь, об обширнейшем литературном наследии самого Сомова — его регулярной переписке и ежедневных дневниковых записях;
- рассредоточенность художественного наследия. Российские музеи почти не имеют в своих собраниях произведений, созданных художником после отъезда из России. Крупнейшее собрание, обладающее такими работами — музей Эшмолеан в Оксфорде. Там находится всего 43 произведения различной ценности⁴⁴. Некоторое число работ известно по недавним репродукциям (в основном, в каталоге коллекции последнего любовного друга Сомова Б.М. Снежковского, проданной на одном из аукционов «Кристи» в Лондоне⁴⁵);
- де-факто табуированный статус обсуждения как некоторых тем искусства Сомова (например, секс и смерть), так и деталей его биографии (ненормативная сексуальность художника, специфика заказа и взаимоотношения с коллекционерами, эмиграция из советской России и позиция по отношению к большевикам);
- отсутствие целостного осмысления художественного наследия Сомова. Историографический обзор показывает, что оно никогда не осмыслялось системно. Последняя монографическая выставка рассматриваемого художника была устроена в 1970 г. (в Русском музее, затем в Государственной

⁴⁴ *Salmina-Haskell L.* Russian paintings and drawings in the Ashmolean Museum. Oxford: Ashmolean Museum, 1989. P. 79 — 94.

⁴⁵ Каталог аукциона: *The Somov Collection*. 28 November 2007. London: [Christie's], 2007. — 115 p.

Третьяковской галерее — ГТГ)⁴⁶, а в ее каталоге были репродуцированы лишь отдельные произведения. В 2017 г. прошла небольшая выставка в галерее KGallery (Санкт-Петербург), на которой преобладали произведения из частных собраний. Однако она не дает целостного представления об искусстве Сомова; уровень мастерства представленных работ также весьма различен⁴⁷.

Цель исследования — установить для конкретного случая — творчества Сомова — взаимоотношения текста и контекста, эстетического и социологического, и сделать это применительно к тем неразрешенным проблемам творчества художника (ранее ускользавшим из поля зрения исследователей или де-факто запрещенным к обсуждению), которые, как отмечалось, прежде не были — и не могли быть — разрешены без привлечения значительного контекстуального материала; этот материал как раз обобщен и предложен здесь к вниманию.

Задачи исследования:

- выявить влияние жизненных обстоятельств исследуемого автора на художественный строй его работ, дать трактовку таким ситуациям;
- анализируя формирование индивидуального стиля Сомова, показать социальную обусловленность творческих поисков художника, в частности обрисовать причины и характер заимствований в искусстве Сомова, выявить и описать движущие силы, побуждавшие его к использованию стилизации;
- изучить проявления гендерной идентичности изучаемого художника в его художественной практике;
- раскрыть проблему эротического в искусстве Сомова;
- выявить иные случаи вторжения социального в изобразительную ткань создаваемых Сомовым произведений, показать взаимопроникновение фактов жизни художника и фактов его искусства.

⁴⁶ См. *Константин Андреевич Сомов. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения художника*. Л.: Искусство, 1971.

⁴⁷ *Константин Андреевич Сомов. Живопись. Графика. Печатная графика. Фарфор. Фотоархив*. СПб: KGallery, 2017.

Решение поставленных задач позволит точнее очертить творческий универсум рассматриваемого художника, установить методологические ориентиры, которые могут оказаться полезными в рамках исследований подобного профиля.

Методология исследования. Вопрос о соотношении эстетического и социологического в искусстве — пробный камень теоретических построений различных школ анализа. В соответствии с этим видится плодотворным рассматривать его применительно к творчеству Сомова с учетом полемики между ними. Гибкая методология, предлагаемая в рамках социально-исторического подхода, позволяет увидеть, каким образом жизнь художника преломляется в его искусстве — впрочем, несмотря на это, в рамках настоящего исследования обобщения сугубо социологического свойства остаются недопустимыми. Несмотря на заочную полемику А. Хаузера с Г. Вельфлином⁴⁸, в данном случае нет затруднений в применении средств формально-стилистического анализа.

Сомов, как и другие участники объединения «Мир искусства», еще при жизни был внимательно изучен сторонниками марксистского подхода. Хотя многие сделанные в то время выводы без сомнения имеют крайне идеологизированный характер, определенные соображения и сегодня заслуживают по крайней мере упоминания (что не предполагает их некритического принятия). В частности, обращает на себя внимание концепция А.А. Федорова-Давыдова, который полагал, что историк искусства должен поставить своей целью постичь социальную природу законов художественного творчества посредством анализа отдельных его проявлений⁴⁹. Однако такая методология по самой своей сути предполагает неприменную социальную обусловленность художественной практики, изначально ставит эстетическое в зависимость от социологического.

⁴⁸ См. например: *Hauser A. The philosophy of art history. London: Routledge, 1959. P. 120 — 124.*

⁴⁹ *Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М.: Государственная академия художественных наук, 1929. С. 6 — 7.*

Предлагаемое исследование основано на том, что не все сведения, известные о художнике, безусловно относятся к искусству и получают в процессе создания произведений художественное выражение. Поэтому видится необходимым выбирать для изучения то, что получило наиболее полное выражение в творчестве Сомова. Даже отталкиваясь от фактов биографии художника, необходимо проверять их ценность для истории искусства путем обращения к самим произведениям, представляющим собой единственное мерило художественности, непрестанно возвращаться к ним. Основным объектом исследования является именно творчество Сомова.

Научная новизна исследования заключается в:

- рассмотрении значимых, но не поднимавшихся ранее проблем творчества Сомова или переосмыслении ранее обсуждавшихся (в т.ч. средствами методологии, используемой в рамках социологического подхода);
- введении в научный оборот источников по тематике исследования, — как изобразительных, так и документальных. К первым, в частности, относится целый массив неизвестных исследователям репродукций произведений Сомова, опубликованных в европейских периодических изданиях в 1920 — 1930-х гг. и с тех пор не воспроизводившихся. Ко второй группе источников относятся архивные материалы — прежде всего, рукописный дневник художника 1914 — 1939 гг. (весь его сохранившийся объем), а также другие неопубликованные или частично опубликованные материалы фонда Сомовых, хранящиеся в отделе рукописей Государственного Русского музея, критические статьи, воспоминания о художнике из этого и других архивов.

Хронологические рамки предлагаемого исследования охватывают весь период творческой активности художника, с середины 1890-х гг. по год его смерти — 1939-й.

На защиту выносятся положения:

1. Эстетический и социологический аспекты в творчестве Сомова тесно сопряжены друг с другом. Контекст (как узкий, биографический, так и широкий — социально-исторический) весьма существенен для понимания произведений этого художника.

2. Высокую восприимчивость искусства Сомова к контексту демонстрирует обилие в нем стилизаций. Сомова как стилизатора отличает крайний эклектизм, использование различного рода (и различной ценности) художественных и литературных документов в качестве обезличенного «материала» для создания произведений.

3. Гендерная идентичность Сомова оказала существенное влияние на его творчество, как на сюжетику произведений всех периодов творческой активности, так и на стилистические особенности некоторых из них.

4. В искусстве Сомова развивалась лично значимая для художника тема вечного противостояния любви и смерти, осмысляемая им в контексте собственной сексуальности. Ряд работ 1900-х — 1910-х годов объединен общими принципами организации изобразительного пространства и единством символических мотивов.

5. Существеннейшее влияние оказали на художественный строй его работ события 1917 г., которые Сомов пережил в Петрограде. Несмотря на то, что художник в своих произведениях не касается их, любая проблема его творчества обнаруживает особенности, характерные исключительно для каждого из периодов по обе стороны обозначенного рубежа.

6. Эмигрантский период жизни Сомова, пока еще почти неизученный, является существенным для целокупного понимания творческого пути художника. Это касается как произведений (которые находятся преимущественно в частных коллекциях и мало доступны для исследователей), так и обстоятельств жизни Сомова за рубежом, которые в советские годы если и обсуждались, то лишь с учетом господствовавших в то время идеологических установок.

Теоретическая значимость представленной работы видится в том, что в ней затрагиваются существенные вопросы, имеющие непосредственное отношение к жизни и творчеству К.А. Сомова, но не получившие по указанным выше причинам достаточного освещения в научной литературе.

Что касается **практической ценности**, материалы диссертации могут быть использованы искусствоведами для дальнейшего изучения произведений К.А.

Сомова и художников его круга. Представляемое исследование будет полезно культурологам, в сферу научных интересов которых входит изучение наследия Серебряного века и русской эмиграции, а также филологам — применительно к обширным дневниковым записям Сомова (в том числе их неопубликованной части, введенной здесь в научный оборот). Отдельные положения исследования могут применяться в просветительской работе, при подготовке лекций и семинаров, занятий по истории русского искусства конца XIX — начала XX века. Также работа способна стать подспорьем при подготовке выставок, как монографических, то есть посвященных самому Сомову, так и проблемных — в частности, затрагивающих гендерную проблематику и темы эмиграции/иммиграции.

Апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Основные положения диссертации нашли отражение в опубликованных научных статьях (список приведен в конце текста автореферата), а отдельные положения и выводы были озвучены в докладах на конференции «Русское искусство» в 2017 и 2018 гг. (13 — 14 мая 2017 г., исторический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, и 1 — 2 марта 2018 г., там же).

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, каждая из которых имеет подразделы и примечания. В конце имеется заключение, перечень принятых сокращений, библиографический список и приложение (альбом иллюстраций). В первой главе рассматривается место и роль стилизации в творчестве Сомова; вторая посвящена эротизму в его искусстве, а в третьей главе анализируются мотивы и образы потустороннего.

Во **Введении** объясняется причина выбора темы исследования, формулируются его цель и задачи, характеризуется источниковедческая база, приводятся сведения, предопределившие структуру работы.

Глава I. Стилизация в искусстве К.А. Сомова

В первой части первой главы **«Основные вопросы, связанные с постановкой проблемы о стилизации в искусстве К.А. Сомова. Стилизация в оптике мировосприятия модерна»** заданы принятые в предлагаемом исследовании определения стиля и стилизации. Рассмотрен вопрос о происхождении стилизации и характерных чертах, которые эта художественная установки приняла в искусстве конца XIX — начала XX вв. Особенное внимание уделяется этому вопросу применительно к искусству русского символизма, на которое оказали значительное влияние воззрения немецкого философа Ф. Ницше, выраженные в т.ч. в его концепции «Бог умер». Осознание ницшевского «Бог умер» сделало для целого ряда художников необязательным и даже ненужным воспроизведение в искусстве тех конструктов, которые покоились на примате высших ценностей и неизменности богосотворенного порядка таким образом, каким они воспринимались в рамках изобразительного искусства XIX в. Речь идет, в частности, о размывании миметического принципа, диффузии жанров, переосмыслении роли искусства и места человека в нем. Поэтому принятие стилизации как основного принципа изображения действительности является естественным развитием ницшеанской программы.

В первой половине XX в. звучали мнения об в утрате искусством цельной, надличной, религиозной основы и его замещение всем дробным, личным, рассудочным. Стилизация мыслилась творческим приемом современности, отводилась наиболее существенная роль, т.к. посредством нее выделяются формы из стилистического единства для их рекомбинации и объединения в новом произведении⁵⁰.

⁵⁰ Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж: [РСХД в Эстии, Путь жизни], 1937. С. 89. Такого же мнения относительно вопроса о сущностной природе стилизации придерживается и Е.Н. Устюгова: Устюгова Е.Н. Указ. соч. С. 226 — 227. Из этого исследователь делает вывод о присущей стилизации по самой ее природе искусственности.

Во второй части — **«Истоки стилизации. Заимствование сюжетов, композиций, мотивов»** — речь идет о начальном этапе творчества художника. Отмечается влияние на него его А.Н. Бенуа: в частности, на материале неопубликованных домашних анкет последнего⁵¹ прослеживается эволюция литературных и художественных предпочтений Сомова, идущих вслед за пристрастиями его друга.

Здесь же отмечается, что в дореволюционный период творчества Сомова его заимствования у французских мастеров XVIII в. (Ватто, Кошена, Моро и многих других) касаются главным образом сюжетов и отдельных мотивов, что неизбежно при обращении к бытовым реалиями той или иной эпохи. Его заимствования применительно к произведениям на сюжеты «галантной эпохи» имеет отношение к идее, внешнему тождеству, некоему общему соответствию со стилизуемыми образцами. Он добивался сюжетного подобия работам старых мастеров, улучшая и украшая согласно собственному вкусу образную оболочку. Это роднит Сомова с современными ему художниками, с творчеством которых он соприкоснулся во время одной из первых своих поездок в Париж в 1897 — 1899 годах — Г. де Латушем, Ч. Кондером, А. Бенаром. При этом, в отличие от творчества Бенуа и Е.Е. Лансере, искусство Сомова лишено даже намека на историческую событийность. В бессобытийной стилизованной среде созданного Сомовым мира значимой остается только личная жизнь в ее бытовом — то есть наполненном деталями — укладе.

Третья часть первой главы, имеющая название **«Понятие материала. Способ работы с изобразительными и литературными источниками»**, подкрепляет выводы предыдущей части. В ней на основе неопубликованного дневника Сомова прослеживаются подготовительные этапы работы художника над произведениями. Существенная часть этой работы приходилась на вырезание картинок из иллюстрированных изданий. Фотографии, иллюстрации из журналов и репродукции произведений искусства как художественные

⁵¹ *Ответы на вопросник разных лиц, родственников и друзей семьи А.Н. Бенуа.* ОР ГРМ. Ф. 137. О. 1. Ед. хр. 2420.

документы имели для Сомова равную ценность, причем их разнообразие и количество явно превалировали над художественными достоинствами.

В отношении стилового заимствования Сомова интересовали именно сюжеты и неразрывно связанные с сюжетной стороной характерные мотивы — бытовые подробности, предметное многообразие повседневности. Художника в меньшей степени занимал дух изображаемой эпохи, техника, колорит произведений, бывших для него в данном случае лишь *материалом* для стилизации. В то же время, характерное для материальной культуры XVIII в. богатство декоративных поверхностей, восхищение всем редким, изящным, раритетным, предоставляет художнику возможность решать исключительные по сложности художественные задачи, реализовать свой талант рисовальщика и колориста.

Здесь же рассказывается о Сомове как читателе, который тщательно выискивал в литературных произведениях XVIII в. (или посвященных этой эпохе) сюжетообразующие детали и другие подробности, которые он затем использовал в будущих работах, — т.е. в сущности, востребовал тот же подход, что и при заимствовании из используемых в собственных работах произведений изобразительного искусства.

В четвертой части (**«Стилизация техники художников в дореволюционный период творчества»**) отмечается, что в этот период творчества Сомова искания художника в области техники находились, скорее, в сфере современного ему искусства, нежели в области достижений старых мастеров. Причину тому следует искать в ощущаемой художником неспособности работать в манере последних, в представлении о глубоком несовершенстве собственной техники. Анализируется сходство манеры Сомова с упомянутыми ранее Г. де Латушем, Ч. Кондером, А. Бенаром, а также О. Бердели.

В части **«Общее в подходе к стилизации сюжетов XVIII в. в искусстве Сомова с произведениями литераторов круга объединения “Мир искусства”»** речь идет об общности в подходе к стилизации между Сомовым и

поэтом и прозаиком М.А. Кузминым, творчески и лично близким к рассматриваемому художнику.

Часть «**Стилизаторская программа после 1917 г.**» характеризует вторую половину 1910-х гг. как переломное время в искусстве Сомова. Политические потрясения, свидетелем которых пришлось стать Сомову, разрыв с привычной обстановкой вследствие отъезда из России, недостаточная востребованность его искусства за рубежом при торжестве чуждых ему направлений, способствовали переосмыслению им своего раннего творчества, в т.ч. времен первого путешествия в Париж. Ранее художник искал сюжеты, композиции и мотивы в искусстве прошлого, в том числе у французских художников XVIII столетия, тогда как в вопросах техники он в большой степени следовал за современным ему искусством. Отныне Сомов стал искать современных сюжетов, заимствуя манеру старых мастеров. В частности, это воплотилось в портретной графике художника конца 1910-х — начала 1920-х гг. — портретах Д.С., А.А. и Т.Ф. Михайловых (1918, 1920 и 1923 гг., все — частные собрания), а также Р.И. Нотгафт (1920, ГМИИ). Художник в своем дневнике характеризовал формулу графических портретов тех лет как «Демустье, Ланю, Гольбейн»⁵².

Согласно признанию, сделанному в другой дневниковой записи, относящейся к периоду жизни художника во Франции, основными образцами для подражания в то время для него были Вермеер, Терборх, Метсю и де Хох. В поздних произведениях Сомова литературная основа их сюжетов проявлена не так явно, как в ранних (разумеется, это не относится к созданным во Франции иллюстрациям и повторениям прежних работ). Вместо заимствования чужих сюжетов Сомов использовал собственные.

Новая стилистическая ориентация требовала от художника другого подхода к созданию произведений — в частности, возврата к натуре. К этому его подталкивали и условия работы в эмиграции. В социальном отношении, как показывает дневник, художник ощущал себя в одиночестве, вследствие чего инкапсулировался в собственном творчестве. Слияние со старыми мастерами

⁵² Сомов К.А. Дневниковая запись от 7 марта 1918 г.: *Сомов К.А. Дневник. 1917 — 1923...* С. 165 — 166.

оказалось для него психологически комфортным — возможно, потому что вызывало в памяти образы детства, отца и его коллекции старого искусства, юности и первых годах объединения «Мира искусства», родившегося из домашнего кружка А.Н. Бенуа.

Глава II. Эротизм в искусстве К.А. Сомова

Во второй главе исследования рассказывается о сомовских произведениях с эротическим сюжетом или мотивами, а также о побудительных причинах, которые двигали художником в работе над ними. Первая часть этой главы — **«Общая характеристика»** — носит вводный характер, в ней предпринимается попытка некоторой систематизации эротики у Сомова; ее результаты находят отражение в структуре этой главы.

Отмечается насыщенность эротических произведений Сомова бытом, глубокий уход в повседневность. Бытовые подробности вплетаются в пространство работ, формируют плотную, сложную, различимую лишь при пристальном рассмотрении ткань. Аксессуары уравниваются Сомовым с отраженными поверхностями зеркал телами, которые сами становятся таким образом своего рода декоративной поверхностью.

Здесь же отмечается, что тесная взаимосвязь быта и эротики в произведениях Сомова проистекает из личных склонностей художника. Он прямо писал по этому поводу в дневнике: «Все, что меня может интересовать, — быт, эротика, скандалы, сплетни»⁵³.

Во второй части главы (**«“Мир искусства”. К.А. Сомов и его круг в поисках идеала телесной красоты»**) отмечается, что рубеж XIX и XX столетий был временем активного осмысления различных вопросов, связанных с сексуальностью, в т.ч. идеала телесной красоты и тела как объекта желания. Это особенно волновало представителей английского эстетизма, которые отстаивали право художника на свободное выражение собственных идеалов и, если тот

⁵³ Сомов К.А. Дневниковая запись от 28 сентября 1916 г. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 113. Л. 28.

находил прекрасное в мужском теле, он был вправе сексуализировать его в своих произведениях. Представление о красоте как основе искусства со всеми возможными следствиями относительно преподнесения мужского тела как объекта желания было взято С.П. Дягилевым, находившимся в то время под влиянием эстетизма, за основу идеологии журнала «Мир искусства». Немалое значение имело здесь то обстоятельство, что помимо самого Дягилева, в деятельном ядре журнала, а затем и одноименного выставочного объединения, преобладали гомосексуалы (К.А. Сомов, В.Ф. Нувель, Д.В. Философов, А.П. Нурок⁵⁴).

Задача поиска идеала телесной красоты стояла перед петербургским обществом «Друзья Гафиза», где в числе других мирискусников, состоял и Сомов. Сутью художественной и жизнотворческой практики гафизитов средствами синтеза искусств взаимно преобразить эстетическое и эротическое для воздвижения новой эстетики. Гафизиты программно сексуализировали телесное, выделяя красоту как основную характеристику этой сексуализации.

В этой подглаве поднимается вопрос об идеале телесной красоты в произведениях Сомова 1890 — 1910-х гг. Отмечается, что существенная составляющая художественного мировидения Сомова — в победе от человеческой красоты, отказе следовать ей. Само обращение к Сомова XVIII веку и его роскошному предметному миру позволяет художнику перенести внимание с телесного на предметное, на аксессуары. Он ищет прекрасное в буклях, оборках, украшениях — отвергает телесное в пользу предметного, красоту тела — в пользу красоты костюма. Поиски Сомовым человеческой красоты имеют в это время двойственный характер. Художник то стремится к идеализации, то, напротив, отказывается от нее и даже переходит к ее противоположности. Подметив красивую черту или особенность сложения, он словно осекается, комбинирует ее с неприятными, как на рисунках «Приглашение» и «Письмо»⁵⁵ для второго издания «Книги маркизы», внешность

⁵⁴ Этот известный факт отражен, в частности, в мемуарах А.Н. Бенуа: *Бенуа А.Н. Мои воспоминания...* Т. 2. С. 477.

⁵⁵ См.: *Le Livre de la Marquise*. St.-Petersbourg: R. Golike et A. Wilborg, 1918. P. 29, 118.

персонажей которых сочетает крайнюю привлекательность и крайнее же уродство.

Позиция Сомова по отношению к его персонажам — ответ отношения Сомова к окружающим, которое в принципе распространялось на всех людей. Воспоминания близких, а также наблюдения художника относительно его характера рисуют Сомова как крайнего мизантропа. Эти наблюдения подтверждаются и дневником художника.

Поиски человеческой красоты, прекрасного тела как объекта желания в раннем творчестве Сомова были опосредованы негативным восприятием художником самого человеческого существа, глубокой замкнутости на собственной персоне и немногих близких. Сомов в произведениях 1890 — 1910-х гг. показывает чувственность без чувства. Его персонажи вовлечены в связь, повинуюсь не проявлению взаимной симпатии или по крайней мере собственному влечению, а чему-то вроде рока или некоей обязанности, по поводу выполнения которой они совершенно не рефлексуют.

Однако сопутствующие последней (в особенности, в галантную эпоху) страх, запрет, тайна, внезапное удовлетворение желаний и сопряженные с ними сильные эмоции дают героям Сомова возможность подняться над повседневностью. Познание запрещенных удовольствий, расширение границ сексуальности позволяют им вырваться из рутины, испытать сколько-нибудь сильные чувства, на которые не способны те, кто ведет разумную и благообразную, но скучную жизнь и не способен испытывать даже острые удовольствия плоти. Не случайно полуобнаженные маркиза и ее кавалер на фронтиспise «Книги маркизы» венчают голову статуи Эроса венком из цветов.

Эти положения развиваются в третьей части второй главы — **«Интерпретации и автоинтерпретации эротизма в искусстве К.А. Сомова»**. На основе как дополнительно привлеченных, так и ранее опубликованных, но уточненных по рукописям автохарактеристик Сомова, показана противоречивая мизогиния художника, который во-многом ощущал себя женщиной, но

чувствовал к ним отвращение как к объекту желания⁵⁶; при этом Сомов, подобно гетеросексуальной женщине, испытывал влечение к мужчинам. По словам самого художника, это нашло выражение в созданных им произведениях⁵⁷.

В исследовании показано, что здесь подразумеваются преимущественно изображения маскарадов, широко распространенные в творчестве Сомова. Маскарад же как раз построен вокруг идеи смены идентичности — его участники всегда предстают не собой, а кем-либо еще, получают возможность выдать себя за кого-либо, кем они не могут предстать в обыденном мире. В этом свете получают объяснение мужские черты многих женских персонажей Сомова, а на первый взгляд легкомысленные «прогулки» и галантные сцены оказываются отражением тяжелых переживаний автора, подлинной личной драмы.

В четвертой части под названием **«Мотив сна в искусстве К.А. Сомова 1890 — 1910-х гг.»** анализируется ряд произведений Сомова, которые объединяет схожая композиция, имеющая авторское название «Спящая». Показано, что мотив сна также имеет у Сомова эротический подтекст.

Пятая часть — **«Эволюция эротических образов в позднем творчестве»** — полностью посвящена существенным переменам, которые произошли в искусстве Сомова в 1920 — 1930-е гг. Глубинный смысл произведений по-прежнему лежал в областях эротики и быта. Но стилизованные сюжеты сменились работой с натуры, что соответствует главным устремлениям Сомова в этот период его творчества. Намек, иносказание, сложная травестийная игра уступает место прямому высказыванию. При этом используемые художником выразительные средства направлены на эротизацию обнаженного мужского тела (главным образом, его любовника и натурщика Б.М. Снежковского⁵⁸), в то время как бытовые подробности, характерные для эротики Сомова 1890 — 1910-х гг., в этот период теряют свое значение и постепенно исчезают.

⁵⁶ См., например, его письма к сестре: от 19 июня 1934 г. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 190. Л. 19 об., а также от 22 июля того же года. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 191. Л. 22.

⁵⁷ *Сомов К.А.* Дневниковая запись от 1 февраля 1914 г. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 91. Лл. 14 об. — 18 об.

⁵⁸ В числе самых известных работ такого рода — «Портрет боксера», 1933, частное собрание.

Глава III. Образы и мотивы потустороннего

В первой части третьей главы «**Биографическая обусловленность связи эротического и потустороннего в искусстве К.А. Сомова**» поднимается вопрос сопряженности эротики и смерти в жизни и искусстве Сомова. Биографическая обусловленность этой связи показана на материалах ранее не публиковавшейся переписки Сомова и свидетельств его современников⁵⁹.

Во второй части, которая имеет название «**Образы потустороннего**», задается необходимость различать в искусстве Сомова образы потустороннего и изображение потусторонних явлений. Эта часть посвящена именно образам потустороннего. Отталкиваясь от высказываний современных художнику критиков, обращается внимание на сходство ряда персонажей раннего творчества Сомова с куклами, марионетками, и ожившими мертвецами.

Общее между искусственным и мертвым является центральной темой некоторых произведений одного из самых любимых писателей Сомова — Э.Т.А. Гофмана. В них идет речь об автомате — сложно устроенной кукле, искусственном механизме, действующем без заметного для окружающих вмешательства оператора. При этом Гофманом постулируется нравственная и техническая невозможность полностью повторить живое, а искусственное прямо сравнивается с мертвым.

Вместе с этим, уподобление человека кукле (в конкретном случае Сомова воспринятая им, возможно, от П.А. Федотова) имеет прямое отношение к распространенному в русской культуре конца XIX — начала XX вв. (так же, как и общеевропейской) феномену метатеатральности. В смысловом, идейном плане метатеатральность проявляется как сущностная лживость окружающего мира, населенного бесчисленным сонмом упрощенных, стереотипных персонажей⁶⁰.

⁵⁹ См., например, дневниковую запись В.В. Воинова — своего рода дайджест мнений, распространенных среди друзей и знакомых Сомова: *Воинов В.В.* Дневниковая запись от 22 июля 1922 г. ОР ГРМ. Ф. 70. Ед. хр. 580. Лл. 180 — 180 об. и *Там же*. Л. 181.

⁶⁰ *Soboleva O.* The Silver Mask. Arlequinade in the Symbolist Poetry of Blok and Belyi. Bern: Peter Lang, 2008. P. 49.

Все произведения Сомова, связанные с комедией дель арте (исключение составляют только имеющие декоративную функцию отдельные заставки и концовки), представляют собой любовные сцены или символические изображения, раскрывающие тему чувственной любви. Арлекин, Пьеро и Коломбина — упрощенные, стилизованные типы любовников. Сомова не интересует то личностное, что было привнесено в изображение комедии дель арте художниками XVIII в., он приравнивает его к эротическому, сводит до незамысловатой любовной игры. Человек для Сомова принудительно пуст изнутри, сведен к его внешности, фасаду, надетой маске.

Третья часть 3-й главы — **«Потустороннее как мотив»** — имеет сложную структуру. Первая ее подглава **«Символы и их интерпретация»** посвящена преимущественно дореволюционным произведениям Сомова. В п. 3.3.1. **«Композиция как элемент символического языка»** анализируется ряд работ, в которых присутствуют несомненные символические мотивы. В их числе — два варианта рисунка «Арлекин и смерть» (1907, ГТГ и 1918, частная коллекция), эскиз занавеса для московского «Свободного театра» (1913, Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина), титульный лист книги А.А. Блока «Театр» (1907, ГТГ). Отмечается, что произведения с такими мотивами имеют у Сомова несомненную композиционную общность. Все они подчеркнуто симметричны: вертикальная ось делит их в точности по центру на две равные части. Каждая из частей находится в диалоге с противоположной: в одних случаях они взаимно противопоставлены, в других их символы дополняют друг друга.

Далее, в п. 3.1.2 **«Символическое истолкование»**, вышеуказанные мотивы выявляются и интерпретируются. Символическая программа произведений Сомова обнаруживают размышления художника над одной и той же мыслью о вечном противостоянии любви и смерти, Эроса и Танатоса.

В четвертой подглаве **«Мотивы потустороннего в поздних произведениях»** рассматриваются главным образом работы Сомова конца 1910-х и 1930-х гг. Именно в это время в его творчестве получает распространение

сюжет соблазнения юношей призраками (например, «Привидения», 1938, частная коллекция; «Сон юноши», 1932, коллекция Р. Герра), суккубами и ведьмами («Лихорадочный кошмар», 1937, частная коллекция). Еще больше замыслов подобных работ подробно описано в дневнике художника, хотя они не были воплощены⁶¹.

Связь эротического и потустороннего присутствует в изобразительном искусстве начиная по крайней мере с Возрождения и прослеживается в произведениях А. Дюрера, Х. Бальдунга Грина, С. Розы, К. Жилло, Д. Тенирса младшего, Ф. Гойи, И.Г. Фюссли, У. Блейка. Появление кошмарных образов в творчестве художников (дьявол, ведьмы, призраки, видения и т.д.) совпадают по времени с крупными социальными кризисами, от которых страдает все общество⁶². Наиболее яркими примером такого соответствия считается немецкое искусство XVI и XVII вв. — на этот исторический период пришлось разрушительные для Германии религиозные войны.

У Сомова интерес к потустороннему приходится на период Первой Мировой и Гражданской войны, которые художник провел в Петербурге, среди голода и Красного террора⁶³, а также на годы предощущения начала Второй Мировой войны в Европе. И все же исчезновение макабрических мотивов— символов из произведений Сомова и прямое обращение художника к поэтике потустороннего не объясняется лишь тяжелыми условиями жизни и предчувствием близящейся катастрофы. Оно связано с пришедшимся на конец 1910-х годов кризисом, а затем и концом русского символизма как течения в литературе и изобразительном искусстве. В это время произошли и внутренние трансформации творчества Сомова. Эти изменения связаны с переосмыслением

⁶¹ См., например: *Сомов К.А.* Дневниковая запись от 24 декабря 1918 г. (*Сомов К.А.* Дневник. 1917 — 1923... С. 243.), также 18 апреля 1919 г. (*Там же.* С. 277), 11 октября того же года (*Там же.* С. 335) и 9 марта 1923 г. (*Там же.* С. 728).

⁶² *Фриче В.М.* Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. М.: Сфинкс, 1912. С. 79 — 81, 334. Подобные воззрения можно встретить у современных зарубежных исследователей: *Bazin G.* The devil in art // *Witchcraft and demonology in art and literature.* V. 12. New York, London: Garland Publishing, 1992. P. 42 — 43.

⁶³ Художник описывал свою жизнь в это время словами «только страх и ужас». Дневниковая запись от 31 октября 1917 г.: *Сомов К.А.* Дневник. 1917 — 1923... С. 103.

художником своего творчества, обращением к достижениям старых мастеров (о нем рассказывалось в первой главе). Жесткие рамки символической программы произведений того периода не позволяли ему во всей полноте проявить свои возросшие умения.

Выводы и обоснование выносимых на защиту положений сделаны в **Заключении**. Прежде всего, в нем отмечается, что социологический аспект ярко выражен в творчестве Сомова и тесно связан с эстетическим. Распространенное представление об этом художнике как о пессимисте-мечтателе, замкнутом на своем искусстве и живущим лишь его событиями, проистекает лишь из недостаточной изученности творческого наследия и отсутствия достаточного объема достоверных сведений о жизни Сомова.

Кроме того, высокую восприимчивость искусства Сомова к контексту демонстрирует обилие в нем стилизаций. Сомова как стилизатора отличает крайний эклектизм, использование различного рода (и различной ценности) художественных и литературных документов в качестве обезличенного «материала» для создания произведений. При этом на начальных этапах своего творчества Сомов искал сюжеты, композиции и мотивы главным образом в произведениях художников прошлого, а в вопросах техники он в значительной мере следовал за современным ему искусством. Во Франции Сомов, напротив, обратился к изображению современности, заимствуя манеру старых мастеров.

Гендерная идентичность Сомова оказала существенное влияние на его творчество, как на сюжеттику произведений всех периодов творческой активности, так и на стилистические особенности некоторых из них. Поиск художником эталона красоты — идеального объекта желания — воплотился в разнообразные эротические мотивы и образы его произведений.

Что касается разного рода внешних обстоятельств, нашедших отражение в искусстве Сомова, в заключении подчеркивается то, что и жизнь Сомова, и его творчество, разламываются на два хронологических отрезка. Первый охватывает период до Первой Мировой и Гражданской войн, а также революций 1917 г. Потрясения, очевидцем которых был сам Сомов, привели к его отъезду из России

в 1923 г., отметив начало следующего периода, и породили существенные трансформации в его искусстве. Любая проблема творчества Сомова из числа рассмотренных в данном исследовании (и, как видится, любой аспект его творчества вообще), обнаруживает особенности, характерные исключительно для каждого из периодов по обе стороны обозначенного выше рубежа.

Научные статьи, опубликованные в журналах Scopus, WoS, RSCI, а также в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ по специальности

1. Голубев П.С. Художники русской эмиграции в критических высказываниях К.А. Сомова (на материалах его дневника 1925 — 1934 гг.) // **Вестник славянских культур**. Том 33. 2014. № 3. С. 211 — 218. (Web of Science)
2. Голубев П.С. Русские эмигранты — герои портретов Константина Сомова // **Вестник славянских культур**. Том 47. 2018. С. 250 — 260. (Web of Science)
3. Голубев П.С. К.А. Сомов как фигура умолчания в отечественном искусствознании // *Новейшая история России*. 2018. №1. С. 167 — 179. (Scopus)

Научные статьи, опубликованные в журналах, входящих в перечень изданий, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России

1. Голубев П.С. Дневник художника К. А. Сомова 1925—1934 гг. как исторический источник // **Вестник Тверского государственного университета. Серия "История"**. 2014. № 1. С. 114 — 126.
2. Голубев П.С. Границы жанров в искусстве К.А. Сомова // **Дом Бурганова. Пространство культуры**. Научно-аналитический журнал. 2016. № 1. С. 99 — 118.
3. Голубев П.С. Рефлексы символизма в произведениях К.А. Сомова 1900 — 1910-х гг. // **Дом Бурганова. Пространство культуры**. Научно-аналитический журнал. 2017. № 1. С. 126 — 143.

Иные публикации

1. Голубев П.С. Все главные тайны Константина Сомова // **The Art Newspaper Russia**. 2017. №54.
2. Голубев П.С. «Самый утонченный и лучший человек в мире» // **Colta.ru** [Эл. ресурс, верно на 12.04.2018] <https://www.colta.ru/articles/literature/17098>
3. Сомов К. А. Дневник 31 октября 1928 — 26 ноября 1928 года / вступ. статья, подгот. текста, коммент. П.С. Голубева // **Русская проза. Литературный журнал**. 2013. Выпуск 3. С. 141 — 168.
4. Сомов К.А. Из дневника 1926 г. / вступ. статья, подгот. текста, коммент. П.С. Голубева // **Митин журнал**. № 65. 2011. С. 204 — 264.
5. Сомов К.А. Дневник. 1917 — 1923 / вступ. статья, подгот. текста, коммент. П.С. Голубева. М.: Издательство Дмитрий Сечин, 2017. — 926 с.
6. Сомов К.А. Дневник. 1923 — 1925 / вступ. статья, подгот. текста, коммент. П.С. Голубева. М.: Издательство Дмитрий Сечин, 2018. — 716 с.