

УДК 82-31:7.034
ББК ШЗЗ(4)-022.12+Щ147

ГСНТИ 17.07.25

Код ВАК 10.01.01

С. В. Сомова
Самара, Россия

Сомовское рококо: игровое и серьезное

Аннотация. В статье ставится вопрос о соотношении в творчестве Константина Сомова его произведений, выполненных в стиле так называемых «галантных сцен» и его искусства портрета и пейзажа. В стилистике галантных сцен очевидна эстетическая ориентация на живопись французского рококо, однако Сомов знал и прекрасно иллюстрировал ключевые романы рококо. Научная интерпретация рококо позволяет понять его как стиль жизни эпохи, в которой формируется новая идентичность личности. Одним из проявлений этого является публичная несерьезность как игровое проявление самоопределения личности, другим — признание ценности частной жизни и интерес к ее противоречивой психологии, наиболее глубоко обнаруживший себя в искусстве романа. Показано, что если в рококо XVIII в. эти две черты проявления личностного начала были внутренне связаны, то в искусстве Сомова они резко отделились друг от друга — публичная жизнь в т. н. «галантных сценах» лишается внутреннего содержания и становится театральностью, изощренной красотой игры в жизнь как изящного произведения культуры и искусства. Этой культуре соответствует у Сомова чистая красота картин прирученной, искусно остриженной природы как части цивилизации. Красоте галантного мира в портретах противостоит красота тонкого проникновения художника в глубину и неповторимость интимного мира личности, открывающейся только взгляду художника и отчужденной от социальной действительности. Природа в красках и формах пейзажей Сомова обнаруживает красоту, то по-домашнему теплой и нежной, то мощной и свободной силы. Эта сторона творчества Сомова позволяет содержательно оценить элементы неоднозначности и иронии, определенного драматизма в изображении наивного галантного мира, ослепленного внешним и не осознающего своего конфликта с жизнью.

Ключевые слова: рококо; самоопределение личности; частная жизнь; романы; галантные сцены; русские художники; природа; портреты; пейзажи; ирония; книжные иллюстрации.

S. V. Somova
Samara, Russia

Somov's Rococo: Playful and Serious

Abstract. The article raises the question of the relationship in the works of Konstantin Somov made in the style of the so-called «gallant scenes», and his art of portraiture and landscape. In the style of the gallant scenes the aesthetic orientation to the French Rococo paintings is obvious, but Somov knew and perfectly illustrated the key rococo novels. The scientific concept of Rococo allows us to understand it as the lifestyle of an era in which a new identity of a person is formed. One of the manifestations of this is the public lack of seriousness as a playful manifestation of self-determination of an individual, the other is recognition of the value of private life and an interest in its controversial intimate psychology, which has found itself most deeply in the art of the novel. It is shown that if in the Rococo of XVIII century these two features of the manifestation of the personal principle were internally connected then in Somov's art they are sharply separated from each other. Public life in the so-called gallant scenes lose their inner content and become theatricality, the sophisticated beauty of a game of life as an exquisite work of culture and art. According to Somov this culture corresponds to the pure beauty of pictures of a tamed, artfully cropped nature as part of civilization. The beauty of the gallant world in the portraits is opposed by the beauty of the artist's subtle penetration into the depth and uniqueness of the intimate inner life of a person which opens only to the artist's eyes and is alienated from social reality. Nature in the colors and forms of landscapes by Somov reveals the beauty of a homely warm and gentle, then powerful and free power. This side of Somov's creative work allows a meaningful assessment of the elements of ambiguity and irony, a certain drama in the image of the naive gallant world blinded by the external and not aware of its conflict with life.

Keywords: rococo; personal self-determination; private life; novels; gallant scenes; Russian painters; nature; portraits; landscapes; irony; book illustrations.



Константин Сомов
Вечер, 1902 г.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

В русском искусстве конца XIX — начала в., а также в литературе заметным явлением становятся

мотивы искусства рококо, внедряющиеся в стилевое развитие модерна. В творчестве художников круга

«Мира искусства» А. Бенуа, Л. Бакста, К. Сомова эти мотивы связаны с духом культуры «le grand siècle», в них немало реминисценций рокайльной поэтики и конкретных произведений Ф. Буше, А. Ватто, Н. Ланкре, пейзажей Версальского парка («Версальская серия» А. Бенуа¹), мотивов, восходящих к французскому роману рококо², к комедии дель арте. К. Сомов постоянно читал мемуариистику и французскую литературу XVIII в.³, современники называли его «ретроспективным мечтателем»⁴. Мы видим, что рокайльные элементы в творчестве многих мирискусников не только соседствуют со стилистикой живописи русского модерна, но и находят в ней свое место, обращение к этим элементам художественной культуры XVIII в. воспринималось как черта современного искусства; «галантные сцены» Сомова вызвали восторг молодого поколения, пользовались большим успехом на Западе, ведущие журналы югендштиля в Германии «Jugend», «Kunst und Künstler», издатели собраний сочинений Гете заказывали его работы.

Вместе с тем, следует учитывать и то, что и в литературе русского Серебряного века эстетика французского и английского романа XVIII в. также играет определенную роль. Это ярко проявляется, например, в ранней прозе Михаила Кузмина — в произведениях, в которых писатель творчески использует отдельные черты стилистики и жанровой тематики XVIII в., вошедших, например, в его «Первую книгу рассказов», включивших в себя не только роман «Приключения Эме Лебефа» и рассказ «Письма Клары Вальмон», но и роман «Крылья», написанный как вполне современный, но в известной степени близкий проблематике и поэтике рококо. Это, конечно, не просто «легкомысленное рококо», это литературные формы, в основе которых лежит серьезное содержание, заявившее о себе, в частности, и в стилистике книги 1919 года «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», и в амбивалентной фигуре главного героя этого произведения.

¹ А. Бенуа писал о своем восприятии Версаля: «...этот мир сделался вдруг *моим* миром, чем-то родным, чем-то мне особенно близким» [Бенуа 1990: 182–183].

² К. Сомов иллюстрировал французские издания ключевых романов рококо — А. Прево «Манон Леско» (1927) и Шодерло де Локло «Опасные связи» (1934), и еще в «Das Lesebuch der Marquise: Ein Rokokobuch» (1908) — первом варианте его «Книги маркизы» («Le Livre de la Marquise») 1918 года — наряду с фривольными эпизодами произведений Парни, Вольтера, Ретифа де Бретона, Казановы и др. уже использовались фрагменты этого романа. Это издание «высочайшего художественного уровня», свидетельствует о глубоком понимании Сомовым природы стиля рококо (см. [Ржевская 2011: 205]).

³ Общую картину сомовского чтения не только французской, но и немецкой, английской и др. литературы XVII–XIX в. можно составить себе по изданию [Константин Андреевич Сомов... 1979].

⁴ Напр.: [Маковский 1909: 155; Дмитриев 1913: 32] и др.; это дошло до наших дней — см. [Ржевская 2011]; однако С. Эрнст возражал — ссылаясь на свободу игры вдохновения и на вневременную силу мастерства Сомова — дело в обращении не к быту прошлого, а к тому, в чем художник находил красоту [Эрнст 1918: 35, 46, 57].

Рококо и жизнь. Сомовский художественный мир, как целое, крайне неоднороден, в нем есть амбивалентность и ироничность, провоцирующие прямо противоположные восприятия и оценки. И если Д. В. Сарабьянов писал о театрализации жизни мирискусниками, что Сомов из «опустевшей, обнищавшей красотой современности» [Сарабьянов 2003: 246] «погружался в инсценированный им самим мир», отличный от «обычного окружающего мира», потребовавший другого живописного языка [Сарабьянов 1989: 143], то критиков-современников больше интересовала смысловая структура образов художника. Может быть, самая жесткая культурно-историческая интерпретация искусства Сомова в 1913 г. была дана в журнале «Аполлон» Всеволодом Дмитриевым, который писал о художнике, что он, «как никто, проник в интимную сущность эпохи фижм и пудры», связан с этим временем духовными узами, но, вместе с тем, его произведения — «едкий, разрушительный анализ нашего XVIII в.», эпохи «екатерининской беспочвенности»: Сомов — яснейший выразитель эстетства, который довел «до остроты какого-то самоистязания» «игру ради игры», на которую было обречено русское искусство, оторвавшееся от вековой почвы [Дмитриев 1913: 33, 35, 37]. Нам важна не тенденциозность автора статьи, мыслящего в категориях «две России», а заострение им проблемы феномена красоты сомовского рококо, в котором мы видим и светлый лиризм, легкость, и слепоту, кукольность искусственной жизни-игры. Несколькими годами ранее Сергей Маковский, отстаивая необходимость в оценке произведений искусства руководствоваться не социально-нравственными критериями, а эстетическими, писал, что Сомов, обращаясь к давно минувшему, «ретроспективен» «не из исторических реминисценций, а в силу глубокого, прирожденного скептицизма, аристократического недоверия к реальному миру, которым он в то же время восхищается» [Маковский 1910: 17].

В этом же номере журнала, в котором опубликована выше названная статья В. Дмитриева, помещена статья Д. Курошева «Художник “радуг” и “поцелуев”». За безмятежным названием скрывается текст, в котором уже с других позиций подчеркивается двойственность художественного мира Сомова: картины Сомова — «мечты оледеневшего сердца» — люди XVIII-го или начала XIX века не узнали бы себя на его картинах, более того, с негодованием отвернулись бы, приняв их за карикатуру и, может быть, чудовищную карикатуру, потому что художник взял затейливую внешность этих эпох, напитав ее горечью своей иронии» [Курошев 1913: 28]. Они производят почти жуткое впечатление... «как движения развратных кукол», но изредка бывает, «что неживые сердца “маркиз” и “мечтательниц” затеплятся, точно согретые кровью забывшегося на мгновение художника. Такова — “Дама у пруда”». Однако «голубая ласка неба, тепло деревьев и растений» — картины, в которых живут «легкомысленные существа», и природа создает им «ласковый уют». При этом указывается на образ любимого Сомовым солнца, которое «в безумном порыве снова и снова производит, целует своими лучами даже падаль» [Курошев 1913: 29, 30].

Сегодня, в эпоху технизированного и идеологизированного разнообразного однообразия, работы Сомова производят впечатление прежде всего своим аристократическим эстетизмом и неподдельным мастерством, неповторимой красотой чистой игры, то прозрачными, то интенсивными красками и удивительным светом, амбивалентной причудливостью форм, простодушием персонажей, красочной затейливостью их театральных поз, причесок, кринолинов и т. п. Здесь царит драгоценный воздух сияющей и играющей в свои игры красоты, искусства, освобождающего человека от власти серой озабоченности сегодняшним днем. «Мастерство Сомова словно эмансипируется, отделяется от предмета и его смысла, приобретает самооценку», — писал Д. Сарабьянов [Сарабьянов 1993: 77].

Современники художника замечали, при этом, двойственность сомовского рококо, холодность и аристократический скептицизм, демоническую эротическую стихию, царящую в этом мире легкомысленных игр. В рокайльных формах они чувствовали особое восприятие жизни, близкое восприятию начала XX века. Эстетическая современность художественного мира Сомова была замечательно раскрыта в знаменитой статье М. Кузмина, который увидел в галантных празднествах «череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок... О, как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику!» [Кузмин 1979: 471].

Игровой мир художника в заостренной, скрыто-гротескной и не всегда явной, но несомненно скептически-иронической форме моделирует характерные черты рокайльной действительности XVIII в. Для верного понимания духа и стиля рококо необходимо не забывать, что рококо — это не только и не столько «галантные сцены» и чувственность, живописные фривольности, но и, как писал Эмиль Эрматингер, это «форма жизни» [Ermatinger 1926], — стиль жизни, породивший и большую романную литературу, в которой по-новому заявляла о себе личность, утверждавшая свою относительную автономию в социальной и моральной областях, в сфере частной жизни и практической деятельности в обществе. Бытовая реальность частной жизни личности с ее прозаическими мелочами — это тоже рококо, причем, и в живописи (например, Д. Ходовецкий), и в литературе (кроме А. Прево, К. Кребийона, П. Мариво, Ш. де Локло, такие крупные английские романисты, как Д. Дефо, Г. Филдинг, Лоренс Стерн; в России же XVIII в. отдельные черты так понятого рококо можно увидеть, напр., у М. Д. Чулкова).

В живописи и графике К. Сомова мотивы культуры XVIII в., характерные и для изобразительного искусства рококо, рококо в поэзии и романе, и рококо как определенного стиля жизни, в том числе, и не совсем легкомысленного, играют значительную роль, но чисто «галантные» темы и альковные мотивы никак не исчерпывают тематики и стилистики сомовского рококо, не менее известного, как автора тонко прочувствованного, интимно пережитого образа личности в жанре портрета, а также замечательного мастера пейзажа, в котором и «причесан-

ная», и стихийно живущая, непритязательная русская природа и живет, и дышит. Было бы продуктивно для понимания творческой индивидуальности выдающегося художника мирискусничества и русского модерна в целом попытаться, наконец, разобраться, как конкретно соотносятся в его эстетике модерна названные аспекты его творчества, — следует разобраться в вопросе, каким образом и почему уже с первых его шагов как художника уживаются в его искусстве вещи, на первый взгляд, не имеющие между собой ничего общего.

Отметим три наиболее общие черты культуры рококо, описанные в науке и имеющие значение для понимания того, почему этот стиль привлекал Сомова и что могли искать в нем художники рубежа XIX–XX вв. не только в России.

1. Эпоха рококо была последней, закатной эпохой культуры традиционалистского типа, когда в рамках сословного понимания личности ценность отдельной личности быстро приобретала характер ценности общественной, и сугубо частные интересы индивида, мир его бытовых переживаний уже не казались чем-то мелким или ничтожным, достойным лишь низкой комедии и сатиры. Так, А. Кантор характеризует рококо как «стиль, вернувший человека в его дом» [Кантор 2000]. Н. Т. Пахсарьян показывает, что «основной интерес литературы рококо направлен на постижение интимной психологии частного человека...» [Пахсарьян 2004]. Личность уже существенно иначе ориентирует и мыслит себя в обществе, испытывая немалый интерес к тому, что вступает в противоречие с заданностями морали: «неофициальная» и поэтому «несерьезная» частная жизнь, кажется, говорит о другом потенциале человека, о его внутренней самостоятельности, способности быть свободным в определении своего образа жизни, — формы несерьезного и граничащего с цинизмом отношения к святыням старой культуры, — свидетельство кризиса традиции, связанного с драматичным процессом формирования новой идентичности личности.

2. Вместе с тем, стиль жизни рококо очень искусственен: личность самоутверждается, стремясь «соответствовать» вольнодумным тенденциям непризнания официальной серьезности. Поэтому рокайльная личность начинает *демонстрировать* свое легкомысленно-несерьезное, свободное отношение к общественным нормам поведения и морали, как бы исподтишка завоевывая свою маленькую, совсем личную свободу и право на личную жизнь. Конечно, это новая маска и новая игра, в которой еще нет настоящей свободы; это жизнь по другим правилам, с оглядкой на иные регуляторы поведения — условности и границы то домашнего семейного быта, то общества, например, салонной культуры или культуры галантного общения. Стиль жизни рококо — это демонстрация своей частной жизни, личных чувств и увлечений, всяческой интимности как ценности, но в границах «маленького общественного договора», внешних приличий или естественного уважения к чувствам и достоинству другой личности. Как пишет Н. Т. Пахсарьян, ссылаясь на Й. Хейзингу, рококо — искусство, в котором «серь-

езное и игровое» находятся в необычайном «равновесии» [Хейзинга 1992].

3. Эротика частной жизни легко находит свой способ открытого и общественно признанного проявления в форме флирта — галантной игры в любовь по определенным правилам, позволяющим проявлять или просто изображать свои эротические желания. Методичное выставление напоказ своих любовных отношений, в том числе, альковных интимностей, а также личных недостатков и слабостей [Friedell 1989: 570–586] становится общественно интересным, так как в них обнаруживает себя то, что заключено в душе новой личности, и постепенно приобретает общественную ценность — способность отличать себя от общественной роли и функции. И это не обязательно игра, и в этой сфере рококо может быть очень серьезным и очень драматичным.

Такое предельно обобщенное понимание рококо может быть соотнесено с определенными тенденциями в мироощущении и практике поведения личности русского модернизма. Атмосфера кризиса культуры и критического отношения нового поколения творческих личностей к старым нормам, неприятие обветшалых традиций общественной жизни и господствующих в изобразительном искусстве и театральном мире авторитетов, стремления к духовной независимости проявляют себя в скепсисе по отношению к современному состоянию русской культуры, в мощной энергии духовного творчества и в «декадентских» формах поведения.

Рококо в творчестве Константина Сомова, учитывая, что сомовское рококо, имея внешние, бросающиеся в глаза сходства с рококо как историческим явлением в искусстве и жизни, тем не менее, столь же очевидным образом отличается от рококо XVIII в. И все же, можно говорить об определенном структурном параллелизме между обоими явлениями: этот параллелизм дает возможность уловить и оценить некоторые аспекты искусства Сомова, его творческой позиции в целом, пролить некоторый свет на своеобразие сомовского творчества как части искусства русского модерна.

Структурный параллелизм между рококо как одной из «форм жизни» XVIII в. и творческими позициями К. Сомова можно наблюдать в свойственном для культуры исторического рококо соединении интереса к индивидуальному миру чувств и частной жизни личности в ее непубличных, непритязательных бытовых, интимных аспектах — с театром публичной жизни человека, публичными и подчеркнуто стилизованными, «галантными» формами самопрезентации личности, откровенно иронически разыгрывающими интимные аспекты любовных отношений. С одной стороны, рококо — культура, открывающая путь эстетике глубокого вчувствования во внутренний мир личности, с другой стороны, — это культура, в конечном счете, безличной эротической игры. Если в романе рококо XVIII в. эти два лица человека рококо противоречиво соединяются в одно драматически-напряженное целое, то у К. Сомова эти два лица человека рококо, кажется, полностью оторвались друг от друга.

Эти два резко контрастирующие видения личности параллельно разрабатываются Сомовым в его

искусстве, начиная уже с самых ранних его работ. Главным образом, это происходит в соответствующих жанровых формах: портрет, пейзаж и «галантные сцены». Кажется, можно увидеть аналогичный параллелизм в историческом (французском) рококо: с одной стороны, — романы «Манон Леско», «Опасные связи», с другой, — легкая, изящная игра, поэзия Парни, пьесы Мариво. Тематика легкой эротической поэзии входит в роман рококо, но уже в глубоко проблемных и драматических аспектах, с психологической интимностью. В обоих случаях героем является человек рококо с его тематикой самоопределения личности.

В искусстве сомовского портрета наблюдается большая глубина нравственного проникновения, вчувствования во внутренний мир, интимно-личностную индивидуальность, а, лучше сказать, — в живую душу человека, в галантных же сценах позиция автора преимущественно внешняя, эстетически дистанцированная и ироническая. Любовь персонажей галантных сцен публичная, это эротическая игра, соответствующая определенным правилам, большей частью, обозначающая, а не выражающая живое чувство, и в этом смысле во многом безличная маска. Принципиальное отличие сомовского рококо от рококо XVIII в. в том, что здесь отсутствует свойственная историческому рококо особого рода целостность, проявляющая себя в романном искусстве в характерной двусмысленности характеров и событий, допускающих различные их мотивировки и толкования, преимущественно связанные с противоречивостью их нравственного смысла¹. Такого рода целостность обусловлена характерным для рококо способом самоопределения личности — компромиссным сочетанием личностного, индивидуального и безличного, конвенционального. Можно утверждать, что в рококо в противовес «моральным заповедям» по сути дела впервые выдвигается собственно нравственная проблематика отношений между людьми, а вместе с ней формируется «поэтика нравственного компромисса»², которую Н. Рымарь находит в реалистическом романе XIX в.: «романная этика» и романное равновесие противоположных начал жизни, как они еще могли определять образ человека и в искусстве реализма первой половины XIX в. [Рымарь 1990: 122–128]. К концу XIX в. эта «романная этика» становится почти невозможной — социальное лицо человека и его внутренняя жизнь разъединяются, требования к личности снова приобретают жесткость.

То, что в романе рококо и, по-своему, также в реалистическом романе XIX в. выступало в своеобразном единстве, у Сомова распалось на самостоятельные миры. Внутренняя жизнь личности сторонится публичности, она есть нечто переживаемое в глубоком одиночестве, вдали от посторонних глаз. Только это сокрытое обладает у художника истинностью и изоб-

¹ См., например, анализ романа А. Прево «История современной гречанки» в [Пахсарьян 1992].

² См. о «поэтике романного компромисса»: [Рымарь 2002]; о природе «компромиссной этики» в рококо см. [Соломеин 2003; Пахсарьян 2004].

ражается со всей проникновенностью, но внешне оно реализуется в как бы потустороннем для него мире — во внешних социальных формах — публичных или бытовых. Все это внешнее отчуждено от внутренней жизни одинокой души, и чтобы увидеть это внутреннее, нужно обладать особой чуткостью, художнической способностью угадывать и чувствовать, что скрывается там, внутри. Внешние же формы — это, скорее, позы, манеры, приличия, — все обусловленное обстоятельствами — средой, обществом, в котором живет человек, профессией, материальным достатком, модой, образованностью, родом занятий, богатством или бедностью и т. д. Все это, — безличное и неживое, игрушечное, показное, изображаемая, разыгрываемая жизнь, ежедневный театр жизни в обществе — театр «задумчивости», театр «радости» или «печали», — все это жизнь ненастоящая, искусственная, и красота ее — красота искусственности, мастерства, игры, отделки, изящных манер.

В целом, у Сомова два лица личности: индивидуальное и конвенциональное — получают интенсивную и яркую разработку, но принципиально не могут заключить никакого компромисса уже потому, что существуют в различных эстетических измерениях — они разведены по разным жанрам, стилистически, сюжетно и, отчасти, по цветовой гамме концептуально отличающимися друг от друга. Это соседство начал, не знающих, не видящих и не понимающих друг друга. Но, благодаря этому, и живая индивидуальность, и жизнь публичная получают углубленную эстетическую разработку и оценку, которую можно оценить как едва ли не программную.

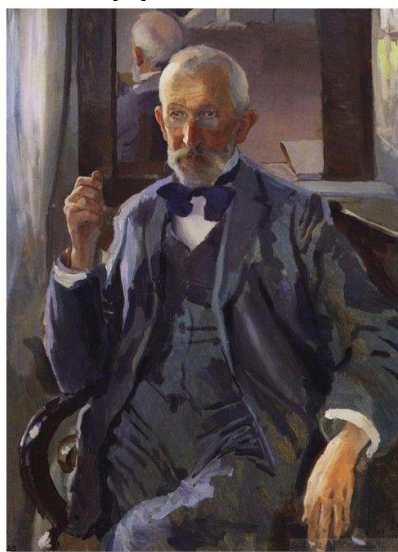
При этом обе стороны жизни человека обладают у Сомова своей собственной неповторимой красотой, связанной с их природой, у каждой — своя истинность и красота. Сомов, в отличие от его друга Вяч. Иванова, не был «головным» художником, по его выражению, не «мозголомствовал, не исповедовал никаких философских, эстетических принципов, — С. Яремич писал об «отвращении Сомова к метафизическим вопросам» [Яремич 1979: 462] — он был именно худож-

ником, — художнически-глубоко постигал смыслы реальности через ее видимую, чувственную фактуру. Обобщение этой реальности, которое мы находим в его творчестве, как целом, осуществлено в чисто эстетических формах, которые часто могут сказать больше, чем вербальные высказывания. Красота здесь — в подлинно художническом восприятии реальности, в способности видеть ее истинный характер.

В чем же заключается и проявляется красота названных двух оторванных друг от друга аспектов человеческого бытия, человечески-художнического их видения-постижения у К. Сомова? В одном случае, — это красота внутренняя, истинность жизни души, в другом, — красота изящной, хорошо декорированной игры, создающей иллюзию жизни. В этой красоте — своя, другая, чем в первом случае, истинность: это не собственно жизнь, это почти искусство — изящная (или не очень изящная, иронически освещенная) игра в жизнь, культурные формы, то есть созданные и пестуемые культурой формы галантного поведения, — стилизованной жизни: парики, боскеты, фейерверки, женские платья XVIII в., кринолины, стилизующие формы тела; не дома, а дворцы, не любовь, а галантный флирт. В первом случае, — это искусство портрета, искусство интимного контакта с неповторимой индивидуальностью, во втором случае, — галантные сцены, сцены праздника чувственности в галантной игре в Ничто, легкости перед лицом Ничто, Смерти.

Конечно, не нужно искать в творчестве Сомова только этот раскол, по-видимому, у него не было этой концепции как программной творческой установки, но есть смысл задуматься о соотношении разных творческих и одновременно жанровых линий в его искусстве. Тем более, что есть у него произведения, в которых такого рода противоположности изредка встречаются, как в «Даме в голубом», или, совершенно иначе, — в прозрачной легкости света и легких розовых тонов идиллических акварельных сцен, как в иллюстрациях к роману Лонга «Дафнис и Хлоя».

Портреты и пейзажи



Константин Сомов
Портрет А. И. Сомова, отца художника, 1897 г.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В искусстве портрета у Сомова отсутствует общественная репрезентативность, и неслучайно предпочтению, которое художник отдает головному портрету и, соответственно, овальной раме. Его интересует самостоятельный внутренний мир модели, не реакции человека на окружающее и окружающих, на внешнее, а сосредоточенность героя на собственных мыслях и эмоциях. Герои портретов Сомова находятся в одиночестве, здесь нет позы и позирования, их контакты с миром ограничиваются непринужденным, полным доверия контактом с художником, создающим ощущение непосредственного, вполне органичного самопроявления личности в ее душевной настроенности, как это, например, происходит в овальном портрете матери. В этом удивительно интимно-домашнем изображении пожилой женщины очень ощутима скромная, тихая, но очень живая душа, излучающая доброту и любовь. Вся ее душа смотрит на зрителя из живых, выразительных, умных глаз. Интерьер модели присутствует, но это совершенно домашний интерьер, никакая не декорация.

Характерная для многих портретов Сомова сосредоточенность модели на своих мыслях и чувствах видна в портретах А. К. Бенуа и Н. Ф. Обер, но, пожалуй, сильнее всего она ощутима в портретах Вячеслава Иванова и Александра Блока. В портрете Блока она, кажется, доходит до полной отрешенности от всего внешнего.

Портрет отца особенно интересен тем, что в нем создана определенная диалогическая ситуация общения с собеседником и четко видна мыслящая личность, способная внимательно слушать, следуя движению мысли собеседника, но, при этом, сосредоточенно следить и за своей мыслью, удерживать ее, как на это намекает движение, жест правой руки, согласованный с движением сознания собеседника. Герой портрета не позировал, он живет в своей среде, и связь с этой средой дана, в том числе, колористически. Хранитель и глубокий знаток коллекций Эрмитажа представлен не на фоне картин, а зеркала, отражающего его самого, потому что его работа — это внутренняя работа, совершающаяся в большом мире его внутренней культуры, образованности, больших знаний, ответственности и способности понимать другого. В портрете создается ощущение присутствия интеллектуальной и волевой самостоятельности личности, но и доброжелательной открытости ее окружающим, без демонстрации какого-либо превосходства над ними.

Свойственная многим портретам Сомова сила интенсивного чувства в душевный мир модели аналогична также тому, что художник часто делал в жанре пейзажа. Обращает на себя внимание выполненный углем и карандашом рисунок 1897 года «Дерево в поле», «проникнутый лирическим чувством и органическим ощущением природы» [Пружан 1972: 24]. Модель — одиноко стоящая группа не к месту выросших в поле, но еще не срубленных, не стройных, не красивых, кривых, низкорослых деревьев — голые кусты под серым зимним небом, в заснеженном поле. Их природная бесформенность выглядит здесь как неповторимая и даже странная форма, это безличная, упрямая природа, но

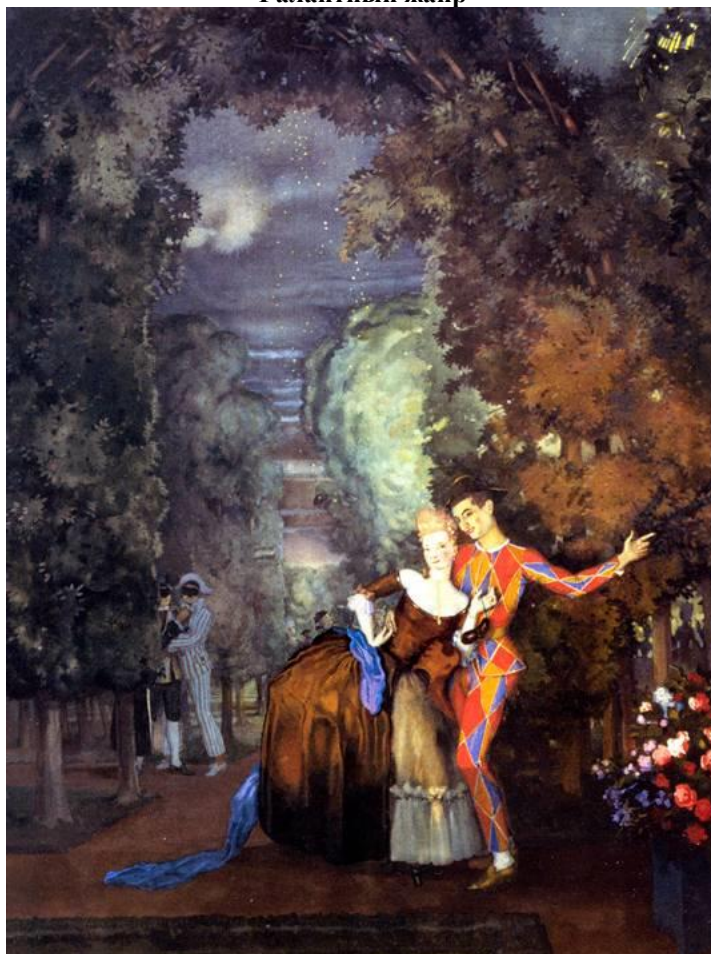
и совершенная индивидуальность. Внимательный художник как бы почувствовал им, увидел и передал в редкой сетке тонких и утолщенных линий их собственную, далекую от всяческих образцов и моделей, ни на что не похожую непритязательную, незаметную внутреннюю жизнь, скромную красоту терпеливой, но во всем уязвимой, эфемерной жизни, обладающей, тем не менее, энергией терпения, роста и сопротивления — деревце уродливо гнется, но пускает новые ветви. Красота этого рисунка — в мастерстве и способности художника увидеть и в обыкновенном предмете запечатлеть индивидуальность, его особое «лицо» и характер, постигнуть предмет изнутри его собственной природы.

Две замечательные графические работы «Девочка Оля», в которых изображена дочь кладбищенского сторожа в Мартышкино, могут быть примером поэтической силы таких же скромных графических средств, запечатлевающих, казалось бы, совсем простую человеческую душу: рисунок подкупает удивительно проникновенным изображением головы ребенка: в линии рисунка находит глубокое поэтическое выражение затаенная глубина внутреннего мира обаятельной детской души, личности в ребенке. Красота сделанного художником профиля девочки — в способности вжиться, почувствовать, уловить и запечатлеть это внутреннее — особый внутренний «свет» в человеке, свет силы самостоятельного характера в ребенке. Это, кажется, энергия и сила самой природы, — сама по себе не добрая и не злая, — но энергия, формирующая характер личности¹.

Такой поэзией интимного внутреннего света дышат и сомовские пейзажи русской деревни, в особенности, — акварели. Вместе с тем, в пейзажах, выполненных как маслом, так и акварелью и смешанной техникой, появляется особенная интенсивность цвета глубоких и часто мрачноватых, сумеречных, иногда как бы блеклых оттенков, характерных для русского модерна или югендштиля. Обращает на себя внимание сгущенность цвета, например, в «Пейзаже с озером», «Вечерний пейзаж. Мартышкино», «Весной. Мартышкино», «Остров любви», сила цвета в «Купальщицы», мощная цветовая энергия в «Заросший пруд», «Радуга», «Роща на берегу моря. Силламяги». Цветовой хроматизм связан с особой активностью света в произведениях Сомова. Это свет, создающий особую световую активную среду, вызывающую как бы театральные, выразительно декоративные эффекты, как это было в «полной лиризма акварели» [Короткина 2004: 18] «Дама у пруда», «После дождя». Он производит легко стилизованное световое и цветовое художественное пространство — пространство искусства, красоты. Это природа в медиуме искусства.

¹ См. об этой девочке и рисунке Сомова [Бенуа 1990: 99–100].

Галантный жанр



Константин Сомов
Арлекин и дама, 1912 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этих картинах совсем другая красота — внутренняя жизнь человека не находит почти никакого выражения — перед нами лица-маски, вещное полностью закрывает и подавляет все, что могло бы обнаружить какие-то движения души. Платья, прически, веера дам, парики и панталоны кавалеров, цветы, в которых есть нечто бутафорское, — материальные формы культуры определенной исторической эпохи и определенных социальных кругов, то аристократических, то мещанских, но по-своему копирующих моды и манеры высшего общества. Это, в основном, готовые, отрепетированные, откристаллизовавшиеся в многочисленных повторениях позы, которые принимает тело, и жесты, порожденные навыками изящного выражения определенных чувств и желаний. Вполне театральные мизансцены, часто в декорациях парка или в интерьерах.

Это красота внешней жизни — жизни материальной культуры, над созданием и оттачиванием которой столетиями работали многие поколения, добивавшиеся тонкой отделки вещей и человеческой природы, всем проявлениям которой придавалась сложная, изысканная форма, которая, как известно, порождает смысл, одухотворяет материю. В эпоху рококо эта подчиненная требованиям высокого вкуса жизнь приобретала особенную утонченность и особенную, своевольную прихотливость, — во всем, кажется, превратившись в искусство. Это

мир искусства, и, конечно, это искусственная жизнь, жизнь — игра, театр укрощенных страстей, которые скрывают маски культуры, но, тем не менее, глуповатое лицо чувственности, ее «раскоряки ногами, раскоряки юбками» [Стасов 1937: 671–672] просвечивают через покровы изысканной духовности.

Правильно пишет Л. В. Короткина, вслед за Бенуа [Бенуа 1999: 130–131] решительно возражающая против утверждений о «разъедающем скептицизме» Сомова: речь должна идти не о карикатурности и глумлении, а о печали и легкой насмешке художника над персонажами [Короткина 2004: 15–16]. Кавалеры «галантных сцен» Сомова едва ли не трогательно простоваты и наивны, ими владеет их чувственность, но, одновременно, они — создания культуры и, следуя закону ее игр, умудряются блюсти галантные формы; дамы — изящно легкомысленны и себе на уме, умело руководят любовной игрой. Небо над ними чаще всего светлое, нежных оттенков, радуги как удивительное искусство природы расцветивают и дополняют картину.

Природа здесь в основном укрощенная — парковая, стриженная, ровно, тщательно обработанные боскеты, кубы и шары, отдельно стоящие большие деревья и виноградная лоза с густой и массивной листвой на легких аркадах. Мраморы, статуи, аллеи — не дороги, уходящие вдаль, а залы и коридоры, в конце которых цветники, бассейны, статуи, перекрестки ал-

лей, зеленые лабиринты; парковые ограды, стены дворцов, фонтаны, редкие человеческие фигуры. На картине «Письмо (Таинственный посланец)» небо закатное, еще светлое, но внизу свет сумрачный, люди уже в тени сумерек. Темноватая зелень часто кажется тяжелой, как тяжелы виноградные гроздья в картине «Вечер». В этих светлых в нежном вечернем свете и даже веселых гроздьях чувствуется, однако, мрачноватая энергия — энергия чувственной силы — притаившегося в легкой игре демонизма чувственной страсти. В картине «В боскете» эта темная энергия образует мощную, тяжелую раму боскета для разных оттенков идущего из глубины картины нежного закатного света и распределяет все пространство сцены, организуя его как триптих, в каждой части которого свой оттенок света и свой сюжет. Перед зрителем именно большая сцена с маленькими фигурками — дамой и кавалером в средней аркаде. Справа — статуя, по-видимому, Вакха, слева — уходящая в аркаду дама с собакой. Стоит обратить внимание: «В боскете» статуя Вакха — на самом светлом месте, на картине «Вечер» — он с большой гроздью винограда — в сумрачной части аналогичной композиции. Природа не всегда светла, в ней есть стихийная мощь, которая обнаруживает себя в мощных аккордах цвета, она, порой, оказывается темным небом и темными тенями, и тогда культура творит свои фейерверки — праздники жизни, которые, однако, исподтишка, как в насмешку, незаметно выдают ее суть — взлетающие и падающие, превращаясь в дым и прах, в тьму, в бездну огоньки. Две отрицающие друг друга красоты — поэтика сомовского рококо.

Субъективно, Сомов, по-видимому, далек от концептуальных обобщений, но на уровне его художественного языка в изображении фигур и сцен галантного рококо намечается серьезная проблематика двух очень далеких друг от друга эпох культуры, XVIII-го века и конца XIX — начала XX вв. В галантных сценах сомовского рококо, в фигурах персонажей, в их фривольных играх, в изображениях парков как окультуренной, стриженной и прирученной природы, — во всем просвечивает конфликт двух прекрасных и могучих сил — сил культуры и сил природы как начал, организующих человеческое существование и устанавливающих границы человеческой личности — возможностей ее самоопределения и жизни. Присутствие этой «меры» надличной и вечной красоты в произведениях художника и позволяет содержательно оценить элементы неоднозначности и иронии, определенного драматизма в изображении наивного галантного мира, ослепленного внешним и не осознающего своего конфликта с жизнью.

Есть основания полагать, что это мышление, как будто намекающее на центральные категории философской рефлексии XVIII в., в определенной степени аналогично мышлению художника XX века, со стороны, из опыта художественной культуры прошлых веков и из своего личного опыта наблюдающего состояние культуры Европы и России рубежа XIX–XX вв.

ЛИТЕРАТУРА

- Бенуа А.* Мои воспоминания. В пяти книгах. Книги четвертая, пятая. — М.: Наука, 1990. — 743 с.
- Бенуа А. Н.* Сомов // Мир искусства. — 1899. — Т. 2. — № 20.
- Дмитриев В.* Константин Сомов (Опыт исторического определения) // Аполлон. — 1913, ноябрь. — № 9.
- Курюшев Д.* Художник «радуг» и «поцелуев» // Аполлон. — 1913, ноябрь. — № 9.
- Кантор А.* Мировая художественная культура — юношеству [Рецензия на учебник «Мировая художественная культура»] // 1 сентября. — 2000. — № 41.
- Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники, Суждения современников. — М.: Искусство, 1979. — 624 с.
- Короткина Л. В.* Константин Андреевич Сомов. — СПб.: Золотой век, 2004. — 264 с.
- Кузмин М. К. А.* Сомов // Константин Андреевич Сомов: Письма, Дневники, Суждения современников. — М.: Искусство, 1979. — С. 470–473.
- Маковский С. К.* Страницы художественной критики: в 3 кн. — СПб.: Содружество, 1909. — Кн. 2. Современные русские художники. — 115 с.
- Маковский С. К.* Женские портреты современных русских художников // Аполлон. — 1910, февраль. — № 5.
- Пахсарьян Н. Т.* Искусство жить и жизнь искусства / отв. ред. Н. Т. Пахсарьян. — М.: Экон-информ, 2004. — 464 с.
- Пахсарьян Н. Т.* Своеобразие мироощущения и стиля рококо в романе Прево «История современной гречанки» // Вестник Московского университета. — 1992. — Серия 9. Филология.
- Пружан И.* Константин Сомов. — М.: Изобраз. искусство, 1972. — 127 с.
- Ржевская Е. А.* Феномен графического искусства К. А. Сомова в контексте развития русского и европейского стиля модерн: дис. ... канд. иск-вед. — СПб, 2011.
- Рымарь Н. Т.* Реалистический роман XIX в. — поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы: к 70-летию профессора Ю. В. Манна. — М.: РГГУ, 2001. — С. 9–21.
- Рымарь Н. Т.* Поэтика романа. — Куйбышев: Изд-во Саратовского ун-та. Куйбышевский филиал, 1990. — 253 с.
- Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.
- Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX — начала XX в. — М.: МГУ, 1993. — 318 с.
- Сарабьянов Д. В.* Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII в. — начала XX в. — М.: Искусство-XXI в. — 296 с.
- Соломеин А. Ю.* Французская национальная гуманитарная традиция: специфика и генезис // Credo new. — 2003. — № 3.
- Сомов К. А.* Письмо М. А. Кузмину 1 августа 1906 г. // Константин Андреевич Сомов: Письма, Дневники, Суждения современников. — М.: Искусство, 1979. — 624 с.
- Стасов В. В.* Наши нынешние декаденты // Стасов В. В. Избранные соч.: в 2 т. — Л.: Искусство, 1937. — Т. 1. Обзоры. Выставки. Полемика.
- Эрст С. К. А.* Сомов. — СПб.: Издание Общины св. Евгении, 1918. — 114 с.
- Яремич С. К. А.* Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники, Суждения современников. — М.: Искусство, 1979. — 624 с.
- Хейзинга Й.* Homo ludens. — М.: Прогресс — Академия, 1992. — 458 с.
- Ermatinger E.* Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. — Leipzig und Berlin: Teubner, 2. Aufl. 1928. — 196 S.

Friedell E. Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zur ersten Weltkrieg. — München: Beck, 1989. — 1571 S.

REFERENCES

Benua A. Moi vospominaniya. V pyati knigakh. Knigi chetvertaya, pyataya. — M.: Nauka, 1990. — 743 s.

Benua A. N. Somov // Mir iskusstva. — 1899. — T. 2. — № 20.

Dmitriev V. Konstantin Somov (Opyt istoricheskogo opredeleniya) // Apollon. — 1913, noyabr'. — № 9.

Kuroshv D. Khudozhnik «radug» i «potseluev» // Apollon. — 1913, noyabr'. — № 9.

Kantor A. Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura — yunoshestvu [Retsenziya na uchebnyk «Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura»] // 1 sentyabrya. — 2000. — № 41.

Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevnik, Suzhdeniya sovremennikov. — M.: Iskusstvo, 1979. — 624 s.

Korotkina L. V. Konstantin Andreevich Somov. — SPb.: Zolotoy vek, 2004. — 264 s.

Kuzmin M. K. A. Somov // Konstantin Andreevich Somov: Pis'ma, Dnevnik, Suzhdeniya sovremennikov. — M.: Iskusstvo, 1979. — S. 470–473.

Makovskiy S. K. Stranitsy khudozhestvennoy kritiki: v 3 kn. — SPb.: Sodrzhestvo, 1909. — Kn. 2. Sovremennye russkie khudozhniki. — 115 s.

Makovskiy S. K. Zhenskie portrety sovremennykh russkikh khudozhnikov // Apollon. — 1910, fevral'. — № 5.

Pakhsar'yan N. T. Iskusstvo zhit' i zhizn' iskusstva / otv. red. N. T. Pakhsar'yan. — M.: Ekon-inform, 2004. — 464 s.

Pakhsar'yan N. T. Svoeobrazie mirooshchushcheniya i stilya rokoko v romane Prevo «Istoriya sovremennoy grechanki» // Vestnik Moskovskogo universiteta. — 1992. — Seriya 9. Filologiya.

Pruzhan I. Konstantin Somov. — M.: Izobraz. iskusstvo, 1972. — 127 s.

Rzhevskaya E. A. Fenomen graficheskogo iskusstva K. A. Somova v kontekste razvitiya russkogo i evropeyskogo stilya modern: dis. ... kand. isk-ved. — SPb, 2011.

Rymar' N. T. Realisticheskiy roman XIX v. — poetika nravstvennogo kompromissa // Poetika russkoy literatury: k 70-letiyu professora Yu. V. Manna. — M.: RGGU, 2001. — S. 9–21.

Rymar' N. T. Poetika romana. — Kuybyshev: Izd-vo Saratovskogo un-ta. Kuybyshevskiy filial, 1990. — 253 s.

Sarab'yanov D. V. Stil' modern. Istoki, istoriya, problema. — M.: Iskusstvo, 1989. — 294 s.

Sarab'yanov D. V. Istoriya russkogo iskusstva kontsa XIX — nachala XX v. — M.: MGU, 1993. — 318 s.

Sarab'yanov D. V. Rossiya i Zapad: istoriko-khudozhestvennye svyazi XVIII v. — nachala XX v. — M.: Iskusstvo-KhKhI v. — 296 s.

Solomein A. Yu. Frantsuzskaya natsional'naya gumanitarnaya traditsiya: spetsifika i genezis // Credo new. — 2003. — № 3.

Somov K. A. Pis'mo M. A. Kuzminu 1 avgusta 1906 g. // Konstantin Andreevich Somov: Pis'ma, Dnevnik, Suzhdeniya sovremennikov. — M.: Iskusstvo, 1979. — 624 s.

Stasov V. V. Nashi nyneshnie dekadenty // Stasov V. V. Izbrannye soch.: v 2 t. — L.: Iskusstvo, 1937. — T. 1. Obzory. Vystavki. Polemika.

Ernst S. K. A. Somov. — SPb.: Izdanie Obshchiny sv. Evgenii, 1918. — 114 s.

Yaremich S. K. A. Somov // Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma, Dnevnik, Suzhdeniya sovremennikov. — M.: Iskusstvo, 1979. — 624 s.

Kheyzinga Y. Homo ludens. — M.: Progress — Akademiya, 1992. — 458 s.

Ermatinger E. Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. — Leipzig und Berlin: Teubner, 2. Aufl. 1928. — 196 S.

Friedell E. Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zur ersten Weltkrieg. — München: Beck, 1989. — 1571 S.

Информация об авторе

Светлана Владимировна Сомова — кандидат филологических наук, доцент, Самарская государственная областная академия (Наяновой) (Самара).

Адрес: 443001, Россия, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 196.

E-mail: Svetlana.Somova@gmail.com.

About the author

Svetlana Vladimirovna Somova — Candidate of Philology, Associate Professor, Samara Region State Academy (Nayanova) (Samara).