

“

дамы в масках (или замаскированные дамы)  
представляют собой своего рода  
авторскую персонификацию,  
выражают противоречивое естество  
их создателя

”

Павел Голубев

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Константин  
Сомов:

Дама, снимающая маску



**Павел Голубев**  
**Константин Сомов:**  
**Дама, снимающая маску**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=48759181](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48759181)*

*Константин Сомов: Дама, снимающая маску: Новое литературное  
обозрение; Москва; 2019  
ISBN 978-5-4448-1325-6*

**Аннотация**

Проблема репрезентации тела, гендера, сексуальности – одна из ключевых для модернистского проекта, в том числе и для русского искусства рубежа XIX–XX веков. Для целого ряда художников, поэтов и интеллектуалов эпохи *Fin de siècle* тело было пространством конфликта и эксперимента, отправной точкой для размышления о границах нормы и изобразимого. Несмотря на то, что эти темы были центральными для художника, иллюстратора и члена «Мира искусств» Константина Сомова, они практически не изучались историками искусства. Используя многочисленные, в том числе малоизвестные и неопубликованные источники, автор выстраивает целостную интерпретацию эротических (в том числе гомосексуальных) мотивов в живописи художника и показывает, как они были встроены в художественный и интеллектуальный контекст начала

века. Павел Голубев – историк, исследователь русского искусства конца XIX – начала XX века, публикатор дневников Константина Сомова. В книге впервые публикуются письма художницы Елизаветы Мартыновой, позировавшей Сомову для картины «Дама в голубом».

# Содержание

Введение	6
Часть I.	21
1. «Мир искусства» в поисках идеала телесной красоты	21
2. Интерпретации и автоинтерпретации	39
Конец ознакомительного фрагмента.	41

**Павел Голубев**  
**Константин Сомов:**  
**Дама, снимающая маску**

© П. Голубев, 2019,

© Е. Габриелев. Оформление, макет серии, 2019,

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

\* \* \*

# Введение

*Памяти Михаила Михайловича Алленова*

Эта книга выросла из кандидатской диссертации о Константине Сомове, которая была защищена под руководством профессора Михаила Михайловича Алленова<sup>1</sup>. Работая над диссертацией, ее автор одновременно занимался подготовкой к публикации дневниковых записей художника<sup>2</sup> и регулярно знакомил научного руководителя с этими заметками и другими неизвестными (или малоизвестными) документами, а также с произведениями из частных собраний, в основном созданными мастером в последний период жизни.

Изначально в диссертации не предполагалось ни обсуждать взаимосвязь искусства Сомова и его сексуальности, ни специально рассматривать эротические произведения. Однако впоследствии Михаил Михайлович, убедившись, что собранный материал непосредственно относится к сфере искусствоведения, предложил ввести упомянутые темы в диссертационное исследование. Прежде они не рассматрива-

---

<sup>1</sup> Голубев П.С. Творчество К.А. Сомова. Эстетический и социологический аспекты. Дис. канд. иск. М., МГУ, 2018.

<sup>2</sup> В настоящее время опубликовано два тома сомовских дневников: *Сомов К.А. Дневник. 1917–1923 гг. М., 2017; Он же. Дневник. 1923–1925 гг. М., 2018.*

лись специально<sup>3</sup>.

О сомовской эротике обычно говорить «не принято», «тут и так все понятно» – между тем не может существовать никакой ясности относительно того, что никогда не было предметом изучения.

В подтверждение своей точки зрения обскуранты часто прибегают к формалистской аргументации – доказывают, что произведение надлежит рассматривать вне сопоставления с биографией его создателя. Среди удачных примеров называют известных художников прежних эпох, об искусстве которых написаны многие тома, хотя сведения об их жизни скупы и малодостоверны.

Однако даже если вельфлиновская «история искусства без имен» возможна, вряд ли существует необходимость всегда держаться лишь методологических основ, потребных для ее возведения.

Различные письменные источники изобилуют подробностями биографий многих мастеров конца XIX – начала XX века. При этом трансформация самой фигуры художника, которая пришлась на эту эпоху, сделала возможной реализацию различных стратегий жизнетворчества, благодаря чему факты биографии и факты искусства сделались равнозначными – а следовательно, сопоставимыми.

---

<sup>3</sup> Исключением может быть названа заметка: *Kasinec E., Davis R. A Note on K. Somov's Erotic Book Illustration // Slavic and Russian books and libraries. Occasional essays and notes. New York, 2007. P. 172–179.*

Конечно, не все сведения, известные о художнике, безусловно относятся к его искусству и непременно получили в процессе создания произведений художественное выражение. Поэтому, даже отталкиваясь от фактов биографии, необходимо проверять их ценность для истории искусства путем обращения к самим произведениям, непрестанно возвращаться к ним. Представляется, что таким образом можно избежать участи заложника единожды избранной методологии.

Кроме того, как заметил Георгий Иванов по поводу Александра Блока: «Русский читатель никогда не был и, даст Бог, никогда не будет холодным эстетом, равнодушным „ценителем прекрасного“, которому мало дела до личности поэта. Любя стихи, мы тем самым любим их создателя – стремимся понять, разгадать, если надо – оправдать его»<sup>4</sup>.

Имя Константина Сомова, безусловно, принадлежит к числу первых имен в русской культуре конца XIX – начала XX века. Из всех мастеров старого, дягилевского, «Мира искусства» ему посвящено, возможно, наибольшее количество статей и монографий<sup>5</sup>. В последние годы состоялось несколько выставок, где творчество Сомова было представ-

---

<sup>4</sup> *Иванов Г.В.* Петербургские зимы // *Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 163.* Представляется важным оговорить, что все цитаты в этой книге приведены в соответствие с нормами современных орфографии и пунктуации.

<sup>5</sup> Последняя из них: *Завьялова А.Е.* Художественный мир Константина Сомова. М., 2017.



лено довольно полно<sup>6</sup>.

Однако при всем интересе и публики, и научного сообщества круг проблем, который обсуждается в связи с искусством и жизненным путем Сомова, год от года почти не расширяется. В значительной мере это происходит оттого, что сегодня, как и в советскую эпоху, в разговоре о нем есть вопросы, которых среди исследователей «не положено» касаться. Цель этой книги – бросить взгляд на умалчиваемое, выяснить, что и почему обойдено стороной.

На первый взгляд художник превратился в своего рода фигуру умолчания в советскую эпоху – из-за эмиграции. Сомов покинул советскую Россию в 1923 году как один из организаторов Выставки русских художников в Америке<sup>7</sup> и более не возвращался. При этом следует заметить, что Сомов не имел никаких отчетливых политических взглядов и даже записал в дневнике в 1917 году: «Я как флюгер, когда во-

---

<sup>6</sup> На выставке в петербургской коммерческой галерее «KGallery» (состоялась в 2017 г.) экспонировались произведения Сомова преимущественно из частных коллекций. Ее каталог: Константин Андреевич Сомов. Живопись. Графика. Печатная графика. Фарфор. Фотоархив. СПб., 2017. В 2018 г. открылась выставка «Арлекины Серебряного века», главным героем которой также был Сомов (наряду с его работами была представлена графика и живопись Александра Бенуа, Николая Сапунова, Сергея Судейкина). На 2019 г. намечены персональные выставки Сомова – в Русском музее и Одесском художественном музее.

<sup>7</sup> Выставка русских художников прошла в Нью-Йорке в 1924 г., а затем, разделенная на две части, более года путешествовала по разным городам США, от побережья Атлантического океана до Калифорнии. Ее каталог: The Russian Art Exhibition. New York, 1924.

прос касается политики»<sup>8</sup>. Это самоописание подтверждается и свидетельствами близко знавших его современников<sup>9</sup>.

Во время жизни за границей художник еще более отдалился от любого рода идеологической полемики, не принимал никакого участия не только в политической, но даже в общественной деятельности. В 1930 году, в ответ на просьбу баронессы Марии Врангель прислать свою автобиографию, Сомов объяснил причины своего многолетнего пребывания во Франции, подчеркнуто дистанцируясь от политики: «Он (Сомов пишет о себе в третьем лице. – П.Г.) не эмигрировал из России, а выехал как представитель от петербургских художников вместе с московскими для поддержания своей очень тяжелой жизни устроить в Америке с разрешения советского правительства очень большую и разностороннюю выставку <...> Выставка была задумана без каких-либо политических целей и пропаганды. <...> По окончании выставки в Америке Сомов не вернулся в Россию, а переехал жить во Францию...»<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Запись от 27 июня 1917 г. в неопубликованном дневнике художника: ОР ГРМ. Ф. 133. Сомовы А.И. и К.А. Ед. хр. 115. Л. 66 об.

<sup>9</sup> См. запись от 2 апреля 1917 г. в дневнике А.Н. Бенуа (гимназического друга Сомова, сооснователя «Мира искусства»): *Бенуа А.Н. Дневник. 1916–1918*. М.: 2006. С. 246. Показательно свидетельство другого приятеля Сомова, А.М. Ремизова: *Ремизов А.М. Взвихренная Русь* // Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2000. Т. 5. С. 127.

<sup>10</sup> Письмо к М.Д. Врангель от 11 мая 1930 г. ГАРФ. Ф. 10003. Коллекция микрофильмов Гуверовского института войны, революции и мира. Оп. 12. Ед. хр. 38. Альбом М.Д. Врангель. Л. 93.

Несмотря на то что Сомов действительно избегал высказывать свое мнение по поводу жизни в СССР вне круга близких друзей, совершенно очевидно, что он продолжал восприниматься в Советском Союзе как эмигрант. Анна Остроумова-Лебедева отмечала в дневнике, что, когда в 1939 году в Ленинграде стало известно о смерти Сомова, местная организация Союза художников отказалась не только почтить его память минутой молчания, но и сделать соответствующее объявление на своем заседании<sup>11</sup>.

Однако это не помешало Остроумовой подробно рассказать о Сомове в своих «Автобиографических записках», которые вышли первым изданием в 1935–1945 годах. Отъезд Сомова в этих воспоминаниях не критиковался, точно так же, как и в мемуарах Игоря Грабаря – они были опубликованы впервые в ленинградском издательстве «Искусство» в 1937 году.

В 1960–1970-х годах большие советские музеи провели несколько выставок мастеров сомовского круга, также покинувших СССР в 1920-х: Александра Бенуа, Мстислава Добужинского, Зинаиды Серебряковой. Состоялась и выставка Сомова<sup>12</sup>. Об эмиграции молчать было уже бессмысленно, но ничего не стоило взять сердитый тон. Тем не менее почти

---

<sup>11</sup> ОР РНБ. Ф. 1015. Остроумова-Лебедева А.П. Ед. хр. 55. Дневники. 1939–1940 гг. Л. 12–12 об.

<sup>12</sup> Каталог: Константин Андреевич Сомов. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения художника. Л., 1971.

все, что выходило о Сомове в эти годы в Советском Союзе, было написано довольно благожелательно по отношению к художнику. Такова, например, книга Ирины Пружан, вышедшая в 1972 году<sup>13</sup>.

Правда, о жизни Сомова за границей в посвященных ему публикациях говорилось довольно мало. Буквально несколько строк об этом сказано в книге Аллы Гусаровой<sup>14</sup>. Елизавета Журавлева<sup>15</sup> уделила восемь страниц американскому и французскому периодам в искусстве Сомова (ее монография по сей день остается наиболее обширным трудом о Сомове). В предисловии к сборнику дневников и переписки художника, который вышел в свет в 1979 году, об эмиграции тоже говорится довольно мало<sup>16</sup>.

Резонно предположить, что главной причиной такой лакуны был недостаток необходимых сведений, а следовательно, невозможность говорить о жизни и искусстве Сомова в целом. Однако это не так. Еще в 1960-х годах в отдел рукописей Русского музея поступил обширнейший архив художника: его подробные дневниковые записи более чем за двадцать лет жизни, сотни писем. Были там и репродукции

---

<sup>13</sup> Пружан И.Н. Константин Сомов. М., 1972.

<sup>14</sup> Гусарова А.П. Константин Андреевич Сомов. М., 1973. С. 31.

<sup>15</sup> Журавлева Е.В. Константин Андреевич Сомов. М., 1980. С. 210–218.

<sup>16</sup> Подкопаева Ю.Н., Свешикова А.Н. К.А. Сомов и его литературное наследие // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 3–47.

поздних работ<sup>17</sup> (важно напомнить, что советское искусствоведение имело представление о целых стилях и эпохах в искусстве преимущественно по черно-белым репродукциям). Наконец, собрание музея пополнили несколько произведений Сомова, относящихся к тому самому малоизвестному периоду<sup>18</sup>.

Таким образом, причина отнюдь не в отсутствии сведений. Это подтверждает зрительская реакция на единственную выставку Сомова в СССР. Она была открыта в Русском музее в 1969 году, на следующий год переехала в Москву, в Третьяковскую галерею, а затем – в Киев.

Наиболее содержательны здесь не шаблонные рецензии в подцензурной советской прессе, а частная переписка. Любопытнейший материал имеется в архиве ленинградского искусствоведа Петра Корнилова. Его московские адресанты охотно делились с ним впечатлениями о выставке Сомова и о разговорах, которые ходили вокруг нее. Вот выдержка

---

<sup>17</sup> Материалы архива составили большую часть фонда 133-го отдела рукописей Государственного Русского музея. В небольших отрывках были опубликованы дневники и письма Сомова: [Сомов К.А. Письма и дневники К.А. Сомова] // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 51–438. Репродукции поздних произведений см. в той же книге: Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. Ил. 54, 58, 61, 64 и др.

<sup>18</sup> В частности: К.А. Сомов. Портрет Е.К. Сомовой. 1924. Холст, масло. 71 x 56 см (овал). ГРМ; *Он же*. Портрет С.В. Рахманинова. 1925. Холст, масло. 63,7 x 51,6 см. ГРМ; *Он же*. Обнаженный юноша (Б.М. Снежковский). 1937. Холст, масло. 54 x 100,5 см. ГРМ.

из одного письма: «Открылась выставка К.А. Сомова, она большая и интересная. Примером того, или, вернее, доказательством падения культуры музейной работы, служат микроскопические написанные подписи под картинами. Не простым глазом, но и в очках трудно разбираю подписи. Очень прошу – напишите о Ваших экспонатах, чтобы я мог их видеть. Меня заинтересовал портрет некоего Лукьянова – явного сноба и эстета<sup>19</sup>. Кто этот Лукьянов? Он многих интересуется»<sup>20</sup>. Еще цитата: «Когда я увидел портрет Лукьянова, невольно почувствовал что-то порочное, но это не мешает ему быть занимательным»<sup>21</sup>. Или: «Многие посетившие выставку К.А. Сомова спрашивают меня про портрет Лукьянова, он действительно обращает на себя внимание и очень выделяется»<sup>22</sup>.

Сомов известен очень откровенными произведениями на эротические сюжеты. Конечно, организаторы не включили в экспозицию ни одной сколько-либо откровенной работы: это подтверждают и каталог ленинградской выставки (упоминался выше), и коллекция фоторепродукций представлен-

---

<sup>19</sup> Мефодий Георгиевич Лукьянов (1892–1932) – любовник К.А. Сомова, его модель. Эмигрировал из России после Октябрьской революции, жил в Германии, затем во Франции. Его портрет, о котором здесь идет речь: *К.А. Сомов. Портрет М.Г. Лукьянова. 1918. Холст, масло. 91,7 x 102,5 см (овал). ГРМ. См. илл. 1.*

<sup>20</sup> ОР ГРМ. Ф. 145. *Корнилов П.Е.* Оп. 2. Ед. хр. 1184. Письма Свинына Алексея Николаевича – П.Е. Корнилову. Л. 65–65 об. Письмо от 9 октября 1970 г.

<sup>21</sup> Там же. Письмо от 22 октября 1970 года. Л. 69 об. – 70.

<sup>22</sup> Там же. Письмо от 13 ноября 1970 года. Там же. Л. 74 об.

ных на ней произведений (находится в частном архиве). Поэтому такая реакция именно на портрет Лукьянова, любовника Сомова, очень показательна: никакого указания на гомосексуальность модели в картине нет. Публикация отрывков писем и дневников художника, по контексту упоминания в которых можно было бы догадаться, что Лукьянов и Сомов, а затем Сомов и другая его модель, Борис Снежковский, были любовниками, вышла только девять лет спустя. Книга Юрия Пирютко «Другой Петербург», где все названо своими именами, была впервые издана только в 1998 году<sup>23</sup>.

Это не помешало внимательным зрителям отметить специфическую сексуальность образов Сомова. Вот что писал Корнилову его московский корреспондент – искусствовед, редактор издательства «Изобразительное искусство» Василий Федорович Федоров-Иваницкий: «Здесь выставка К.А. Сомова по сравнению с Русским музеем очень сокращена, в частности, устроители считают его портреты чем-то недостойным...»<sup>24</sup>.

Художник Михаил Юрьевич Панов в письме Корнилову сообщал: «Каталога пока нет, говорят, что он готовится к печати, но, с другой стороны, ходят слухи, что начальство не

---

<sup>23</sup> Книга написана под псевдонимом К.К. Ротиков (персонаж романа Константина Вагинова «Козлиная песнь»). Первое ее издание быстро стало библиографической редкостью, более доступны второе и последующие: *Ротиков К.К. Другой Петербург*. СПб., 2001. С. 95–106.

<sup>24</sup> ОР ГРМ. Ф. 145. Оп. 2. Ед. хр. 496. Письма Иваницкого – Корнилову П.Е. Л. 26. Письмо от 4 ноября 1970 г.

очень довольно выставкой и что она закроется раньше времени. Если это верно, то каталог может не увидеть света»<sup>25</sup>. Также Панов отмечает, что, по всей видимости, в Ленинграде было показано в два раза больше работ, чем в Москве<sup>26</sup>.

Помимо переписки Корнилова удалось отыскать еще несколько упоминаний о выставке 1970 года в других архивах. Например, художник Василий Андрианович Власов писал о ней своему другу, ученому-физику Георгию Николаевичу Шуппе из Ленинграда в Москву: «Впечатление смешное – что-то вроде распродажи в комиссионном магазине. Что-то есть во всем убогое – м[ожет] б[ыть], потому что он был гомосексуалистом. А вот в деятельности такого короля порока, как Дягилев, никакой ущербности не было»<sup>27</sup>. В другом письме: «Но что уж вовсе из рук вон плохо – это парижские работы (их довольно много). Такая обывательская халтура для заказчика (это портретн[ые] рисунки эмигрантских дам), что просто жалко художника. Есть один лежащий нагой юноша (масло) для гомосексуалистов – страшно!»<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> ОР ГРМ. Ф. 145. Оп. 2. Ед. хр. 961. Письма Панова Михаила Юрьевича Корнилову П.Е. Л. 1. Письмо от 16 января 1971 г.

<sup>26</sup> Там же. Л. 31.

<sup>27</sup> Письмо от 25 января 1970 г. ОР ГРМ. Ф. 209. Ед. хр. 101. Письма Власова Вас. Адр. Шупе Георгию Николаевичу. Л. 14.

<sup>28</sup> Письмо от 7 февраля 1970 г. Там же. Л. 15. Подразумевается портрет другого любовника Сомова – Бориса Михайловича Снежковского (1910–1978): *К.А. Сомов. Обнаженный юноша (Б.М. Снежковский). 1937. Холст, масло. 54 x 100,5 см. ГРМ. См. илл. 2.*



Слухи, ходившие вокруг выставки, отчасти оказались правдой: в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи не удалось обнаружить документов, подтверждающих досрочное окончание московской выставки, но ленинградская в самом деле значительно превосходила ее по числу представленных работ; каталог выставки в Третьяковской галерее действительно так и не вышел. В Киев отправили еще меньше вещей, чем было в Москве<sup>29</sup>.

Приведенные свидетельства показывают, что советский зритель вполне осознал характерный эротизм искусства Сомова. Притом это было сделано без каких-либо объяснений со стороны кураторов, критиков или искусствоведов, которые вряд ли могли публично высказаться об этом. Представляется, что именно так и сложилась обсуждаемая проблема: вследствие того что разговор о сексуальности Сомова оказался невозможен, целостное осмысление его искусства сделалось также недостижимым.

В последующие годы тенденция сохранилась. Исследователи, избиравшие жизнь и искусство Сомова главной темой своих трудов, либо не упоминали о гомосексуальности художника вообще<sup>30</sup>, либо углублялись в отдельные аспекты

---

<sup>29</sup> Об этом в частной беседе рассказала Анна Евгеньевна Михайлова, внучатая племянница Сомова, которая жила в СССР и внимательно следила за событиями, связанными с выставкой.

<sup>30</sup> Такова, к примеру, книга: *Короткина Л.В.* Константин Андреевич Сомов. СПб., 2004.

его творчества, не связанные с запретной темой<sup>31</sup>. Применительно к сомовскому портрету следует отметить несколько посвященных им статей разных лет: Михаила Алленова, Натальи Лапшиной, Елены Яковлевой<sup>32</sup>.

Однако не все были согласны с намеренным уходом от обсуждения любых сексуальных коннотаций. Например, Вера Шухаева (жена художника-мирискусника Василия Шухаева) посвятила Сомову небольшой биографический очерк. В нем она остановилась главным образом на своих впечатлениях от встреч с художником, с которым приятельствовала в Париже. Вспомнила Шухаева и Лукьянова: «Жили они, т[о] е[сть] К[онстантин] А[ндреевич] и М[ефодий,] вместе в очень скромной квартирке. Мы бывали у них довольно часто, и меня всегда удивляли уют, чистота, опрятность, поразительные для квартиры без женщины. Мефодия вы, вероятно, знаете по портрету К[онстантина] А[ндреевича]<sup>33</sup>. Это был красивый крупный мужчина, производивший впечатле-

---

<sup>31</sup> Ельшевская Г.В. Короткая книга о Константине Сомове. М., 2003; Завьялова А.Е. Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг. М., 2012; Она же. Художественный мир Константина Сомова. М., 2017.

<sup>32</sup> Алленов М.М. Портретная концепция К. Сомова // Советское искусствознание '81. М., 1982. С. 161–181; Лапшина Н.П. Сомов-портретист // Искусство. 1969. № 4. С. 60–68; Яковлева Е.П. Рату Животовская – американская модель К.А. Сомова // Художественная культура русского зарубежья. 1917–1939. М., 2008. С. 88–98; Она же. Александра Левченко – парижская модель К.А. Сомова // Антикварное обозрение. 2011. № 1. С. 6–15.

<sup>33</sup> Речь идет о том же портрете 1918 г. из собрания Русского музея (он уже упоминался в этой статье).

ние здорового человека, но вскоре затем у него оказался туберкулез, то, что раньше называлось „скоротечная чахотка“, и, недолго проболев, он скончался. Вот тут мы узнали другого К[онстантина] А[ндреевича]. Он сразу постарел, осунулся и стал неузнаваем. Прежде всегда ухоженный, хорошо одетый, остроумный, иногда язвительный, не от недоброго отношения к людям, а от острой наблюдательности, он стал таким бедненьким, потерянным, что смотреть на него без слез было невозможно»<sup>34</sup>.

В конце повествования Шухаева задалась вопросом: «Написала я эти воспоминания, и взяло меня сомнение: может, не надо публиковать их? Ведь мои воспоминания связаны с очень интимной стороной жизни К[онстантина] А[ндреевича], и, может быть, делая их достоянием всех, знающих Сомова-художника, мы совершаем святотатство по отношению к Сомову-человеку? А с другой стороны, все эти ходульные, замалчивающие главные статьи и воспоминания дают какое-то выхолощенное представление о человеке; того главного, что есть в каждом, что трогает нас и заставляет любить и понимать его творчество, – этого почти никогда нет»<sup>35</sup>.

Весьма показательно, что заметка предназначалась Шухаевой для публикации, но так и не была напечатана. Вопрос о гомосексуальности Сомова, по существу, не затрагивался

---

<sup>34</sup> [Шухаева В.Ф.] Воспоминания В.Ф. Шухаевой о К.А. Сомове. ОР ГРМ. Ф. 154. Ед. хр. 71. Л. 4.

<sup>35</sup> Там же. Л. 5.

в научной литературе до 2017 года<sup>36</sup>.

Для этой книги не важна интимная биография Сомова как таковая – имеют значение лишь документально подтвержденные факты личной жизни, нашедшие отражение в искусстве Сомова. Однако для надлежащего осмысления этих фактов необходимо иметь представление о социально-историческом фоне, которым они отчасти были обусловлены.

---

<sup>36</sup> См.: *Голубев П.С.* Константин Сомов. Жизнь в дневниках // Сомов К.А. Дневник. 1917–1923 гг. М., 2017. С. 21–94. Затем последовала более подробная статья: *Голубев П.С.* К.А. Сомов как фигура умолчания в отечественном искусствоведении // Новейшая история России. 2018. № 1. С. 167–179.

# **Часть I.**

## **Эротика в искусстве Сомова**

### **1. «Мир искусства» в поисках идеала телесной красоты**

Начиная с 1860-х годов осмысление гомосексуальности в европейских странах развивалось в двух направлениях. Врачи, философы и юристы ставили вопросы о медико-биологическом статусе однополого влечения и его нравственной стороне, о причинах возникновения и специфике гомосексуальности, о способах избавления от нее, о необходимости уголовного преследования и т. д.

Книги Рихарда Крафт-Эбинга, Хэвлока Эллиса и Отто Вейнингера при всем несходстве выводов способствовали декриминализации гомосексуальности, росту самосознания гомосексуалов как отдельной социальной группы и, в частности, оказали влияние на художественную практику самых разных мастеров (Обри Бердсли, Густава Моро, Фредерика Лейтона), писателей (Оскара Уайльда, Марселя Пруста)<sup>37</sup>. Художники, прозаики и поэты обращались к одно-

---

<sup>37</sup> *Cooper E. The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 years in the West. London, New York, 1986. P. 62–85; Reed C. Art and Homosexuality. A*

полому эросу в художественных образах. В свою очередь, резонансные события с участием известных гомосексуалов, как это было в случае с судебным процессом над Уайльдом, непрерывно развивали медико-биологическую и юридическую дискуссии.

В России рубежа XIX–XX столетий к довольно благоприятным общественным условиям для существования гомосексуальной субкультуры<sup>38</sup> и вышеописанному западному влиянию добавились искания литераторов: Алексея Ремизова, Василия Розанова, Зинаиды Гippiус, Дмитрия Мережковского, Дмитрия Философова<sup>39</sup>. Все они, за исключением

---

History of Ideas. Oxford, 2011. P. 77–104; *Saslow J.* Pictures and passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts. New York, [1999]. P. 185–206. Эта тема рассматривается также в специальной монографии: *Dellamora R.* Masculine Desire. The Sexual Politics of Victorian Aestheticism. Chapel Hill, 1990.

<sup>38</sup> Как показывает исследование историка Д. Хили из Оксфордского университета, обобщившего значительный массив статистической информации из различных российских архивов, на рубеже XIX и XX веков в Российской империи действовало строгое антигомосексуальное законодательство, однако фактически оно не исполнялось. Представители привилегированных классов общества подвергались уголовному преследованию исключительно редко. См.: *Хили Д.* Гомосексуальное влечение в революционной России. Регулирование сексуально-гендерного диссидентства. М., 2008. С. 115–122. Концентрация в крупных городах большого числа мужчин – выходцев из деревни и свойственное маскулинной традиции русского крестьянства снисходительное отношение к однополему сексу также оказались существенными факторами для развития мужской проституции, широкого распространения однополых связей. В подтверждение Хили обильно цитирует целый ряд исторических источников, в том числе епархиальные и полицейские отчеты, статистические материалы и т. д. (Там же. С. 35–52).

<sup>39</sup> *Геллер Л.М.* В поисках «нового мира любви». Русская утопия и сексуаль-

Ремизова, были в числе авторов журнала «Мир искусства». Мережковский публиковался в нем начиная с первого номера, а Философов, принадлежавший к числу основателей журнала, был одним из ключевых сотрудников редакции<sup>40</sup>.

Тому обстоятельству, что эрос, в том числе однополый, оказался в центре философских, общественных и художественных исканий, способствовал поэт и философ Вячеслав Иванов. В его петербургской квартире на Таврической улице (стала известной как «Башня») было организовано общество, названное в честь Гафиза, персидского лирического поэта XIV века.

«Друзьями Гафиза» были философ Николай Бердяев, художник Лев Бакст, поэты Сергей Городецкий и Сергей Ауслендер. Последнего привлек другой «гафизит» – Михаил Кузмин, которому Ауслендер приходился племянником. Кузмин был автором широко обсуждавшегося во времена основания «Друзей Гафиза» романа «Крылья» (1906).

В «Крыльях» Кузмин осмыслил мужскую гомосексуальность в русском культурном ландшафте и бескомпромиссно выразил позитивную ценность любви между мужчинами. Другой важный для «Гафиза» текст – дневник Кузмина, где

---

ность // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма. Сб. статей. М., 2008. С. 27–33.

<sup>40</sup> Согласно утверждению Александра Бенуа, первый номер «Мира искусства» в смысле содержания следует считать «делом рук Философова»: *Бенуа А.Н.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 40. См. также: *Он же.* Мои воспоминания: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 228.

он запечатлел, кроме прочего, свой короткий роман с Сомовым. Тот тоже был «гафизитом» вкупе со своим гимназическим товарищем, еще одним гомосексуалом, Вальтером Нувелем<sup>41</sup>. Отрывки из дневника Кузмин читал вслух на собраниях «Друзей Гафиза».

К этому обществу принадлежали также сам хозяин «Башни» и его жена, прозаик Лидия Зиновьева-Аннибал<sup>42</sup>. Она, как и Кузмин, писала об однополром эросе, но не о мужском, а о женском: повесть «Тридцать три урода» вышла в 1907 году, когда собрания общества уже прекратились<sup>43</sup>.

Зиновьева-Аннибал изложила цели и задачи «Гафиза» так: «Поставил Вячеслав (Иванов. – П.Г.) вопрос, к какой красоте мы идем: к красоте ли трагизма больших чувств и катастроф или к холодной мудрости и изящному эпикуреизму. Это то, что все это время занимает меня как проблема душевная и художественная. Много виноваты в столь острой постановке ее во мне – Сомов, Нувель и их друг, поразительный александриец, поэт и романист Кузмин – явление совсем необыкновенное, с тихим ядом изысканных недоска-

---

<sup>41</sup> Нувель в то время был чиновником министерства Императорского двора, в эмиграции же он служил администратором в Русских сезонах Сергея Дягилева, а также в других балетных предприятиях.

<sup>42</sup> *Богомолов Н.А.* Петербургские гафизиты // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин. Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 71. Вечера Гафиза запечатлены и в дневнике М.А. Кузмина, см., напр.: *Кузмин М.А.* Дневник. 1905–1907. СПб., 2000. С. 153, 159–160, 237.

<sup>43</sup> *Хили Д.* Гомосексуальное влечение в революционной России. С. 126–133.



занностей, приготовляющий новое будущее жизни, искусству и всей эротической психике человечества. Есть у нас заговор, о котором никому не говори: устроить персидский, Гафисский кабачок, очень интимный, очень смелый, в костюмах, на коврах, философский, художественный и эротический»<sup>44</sup>.

На собраниях «Друзей Гафиза» играли на флейтах, флиртовали, целовались, читали стихи. Но если Иванов и Бердяев к мистической, дионисийской стороне этих встреч относились серьезно, то, например, Кузмин и Нувель прежде всего получали удовольствие от атмосферы собраний, их причудливой легкости<sup>45</sup>.

Все участники переодевались в костюмы в античном или восточном стиле: их замечательно придумывал Сомов<sup>46</sup>. Посредством этих нарядов достигалась одна из задач гафизитов: «„преображать“ костюмы и нравы, устроив ядро истинной красоты при помощи наших художников»<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Зиновьева-Аннибал Л.Д. Письма к М.М. Замятиной. ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 23. Ед. хр. 18. Л. 14–15. Цит. по: Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты. С. 70.

<sup>45</sup> Бернштейн Е. Русский миф об Оскаре Уайльде // Эротизм без берегов. Сб. статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 46.

<sup>46</sup> Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты. С. 68, 70. О Сомове-гафизите см. также: Завьялова А.Е. Александр Бенуа и Константин Сомов. С. 116–123; Шишкин А.Б. Символисты на «Башне» // Философия. Литература. Искусство. Андрей Белый – Вячеслав Иванов – Александр Скрябин. М.: РОССПЭН, 2012. С. 315–324.

<sup>47</sup> Зиновьева-Аннибал Л.Д. Письма к М.М. Замятиной. ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 23. Ед. хр. 17. Л. 24–26 об. Цит. по: Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты.

Иными словами, суть художественной и жизнетворческой практики «Гафиза» заключалась во взаимном преобразении эстетического и эротического для воздвижения новой эстетики, основа которой – красота, прекрасное.

Сосредоточенность гафизитов на непосредственной связи «костюмов и нравов» весьма показательна: мода эротически выразительна сама по себе, вне зависимости от того, расставляет она сексуальные акценты или нет. Гафизиты же – и Сомов как автор их костюмов – программно сексуализировали телесное, при этом подчеркивая красоту как главную характеристику этой сексуализации<sup>48</sup>. Прекрасное, таким образом, уравнено с сексуальным, синонимично ему.

Прежде чем продолжить рассуждения о месте красоты в художественных исканиях Сомова, следует обратить внимание на то, что из десяти членов «Друзей Гафиза» трое были участниками объединения «Мир искусства»: Нувель, Бакст и Сомов.

Что же касается самого «Мира искусства», при взгляде на состав его основателей<sup>49</sup> можно заметить, что среди деятельного ядра объединения преобладали гомосексуалы: кро-

---

С. 68.

<sup>48</sup> Приведем наблюдение, сделанное относительно другого гафизита, Л.С. Бакста, от которого, по свидетельству Татьяны Вельяшевой (Бартеневой), «...пошли короткие женские юбки, оголенные ноги. Он (Бакст. – П.Г.) обращал внимание на красоту женских ног» (РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 8. Ед. хр. 60. Л. 88 об.).

<sup>49</sup> Его приводит А.Н. Бенуа: *Бенуа А.Н.* Возникновение «Мира искусства»... С. 8.

ме уже названных Сомова и Нувеля, это Дмитрий Философов и Сергей Дягилев<sup>50</sup>; пристрастия к мужчинам не разделяли лишь Бакст и Бенуа.

При этом вдохновителем журнала «Мир искусства», предшествовавшего созданию одноименного объединения, был другой гомосексуал – Альфред Нурок, писавший затем для журнала статьи о музыке. Согласно воспоминаниям Бенуа, Нурок чрезвычайно интересовался художественной жизнью Англии и, в частности, познакомил будущих мирискусников, в том числе Сомова<sup>51</sup>, с рисунками Бердсли<sup>52</sup>, о которых впоследствии написал статью для одного из первых номеров «Мира искусства»<sup>53</sup>.

Бенуа отмечал и влияние, которое Нурок оказывал на Дягилева в конце 1890-х годов. По его рекомендации послед-

---

<sup>50</sup> Этот факт отражен, в частности, в мемуарах Бенуа: *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. Т. 2. С. 477.

<sup>51</sup> В дневнике Кузмина есть такая зарисовка с Нуроком и Сомовым: «Нурок принес Сомову лиловатый галстух и страничку старой английской музыки и показывал каталоги продавца искусственных членов, эротических фотографий и книг, восточных парфюмерий, любовных пилюль, возбуждающих напитков и карточки *entremetteuse* [сводни, *франц.*] с красным сердцем наверху. Все описания звучат по-немецки великолепно-подло и торжественно-неприлично. Но что за типы существуют! Разве это – не прелесть? не XVIII siècle [век, *франц.*]?» (*Кузмин М.А.* Дневник 1905–1907. С. 171. 13 июня 1906 г.).

<sup>52</sup> *Бенуа А.Н.* Возникновение «Мира искусства»... С. 11–12; *Сидоров А.А.* Предисловие // Обри Бердслей. Избранные рисунки. М., 1917. С. IX.

<sup>53</sup> См.: [*Нурок А.П.*] *А.Н.* Обри Бердслей // Мир искусства. 1899. № 3–4. С. 16–17.

ний посетил в 1897 году во Франции Уайльда и Бердсли<sup>54</sup>. Скорее всего, сама идея взять за образец для нового журнала английский «The Studio» (о его редакционной политике можно судить по первой публикации пьесы Уайльда «Саломея» с иллюстрациями Бердсли) была подсказана Дягилеву именно Нуроком. Впрочем, даже если Дягилев был полностью самостоятелен в своем выборе, представление о «The Studio» как о прообразе основанного им русского журнала было и остается общим местом<sup>55</sup>.

«The Studio» стоял на позициях эстетизма, провозглашал идеалы чистого творчества<sup>56</sup>. Что же касается «Мира искусства» (как журнала, так впоследствии и одноименного объединения), именно идея красоты была для него одной из центральных.

Программная статья Дягилева в одном из первых номеров «Мира искусства» начиналась так: «Высшее проявление личности, вне зависимости от того, в какую форму оно вы-

---

<sup>54</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Т. 1. С. 683. См. об этом также: Вязова Е.С. «Московский Бердслей», «русский Оскар Уайльд». Английский эстетизм в русской культуре рубежа веков // Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России. Каталог выставки. ГМИИ им. А.С. Пушкина. 22 сентября – 1 декабря 2014 г. М., 2014. С. 39.

<sup>55</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания... Т. 2. С. 192; Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 189; Bowlt J. Russian Art of the Early Twentieth Century and the «World of Art» Group. Newtonville, 1979. P. 52.

<sup>56</sup> Reed C. Art and Homosexuality... P. 97.

лется, есть красота в области человеческого творчества»<sup>57</sup>. Красоту Дягилев определял как «темперамент, выраженный в образах»<sup>58</sup>. Впрочем, в той же статье он почти отказался от этого определения, назвал «кощунственными» попытки сформулировать окончательное определение красоты, а в финале процитировал Джона Рескина, с которым полемизировал на протяжении всего повествования. Дягилев вслед за Рескиным объявил основным принципом оценки произведения искусства похожее на заклинание: «Это хорошо, потому что хорошо и изящно»<sup>59</sup>.

Статья Дягилева полна противоречий, в чем сам автор чистосердечно признался на ее страницах. Жанр программной статьи требовал снабдить доказательным базисом то, что, по мнению ядра «Мира искусства», в доказательствах не нуждалось, – главенство абсолютной ценности красоты и полной свободы художника в ее выражении, хотя и в известных вкусовых пределах. Сомов впоследствии так и писал: «...я прежде всего безумно влюблен в красоту и ей хочу служить»<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Дягилев С.П. Поиски красоты. Основы художественной оценки // Мир искусства. № 3–4. С. 37.

<sup>58</sup> Там же. С. 50.

<sup>59</sup> Там же. С. 60.

<sup>60</sup> Эти слова адресованы А. Бенуа: письмо к нему датировано декабрем 1905 г. [Сомов К.А. Письма и дневники К.А. Сомова] // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 89. Разбор эстетических позиций самого Бенуа: Ерофеев А.В. Роль объединения «Мир искусства»

Поскольку красота должна быть выражена во всем, она должна быть передана и посредством изображения прекрасного тела. Если художник, хотя бы исключительно в силу своих личных пристрастий, находит прекрасное в мужском теле, он вправе преподнести его зрителю как объект желания, предложить ему насладиться им.

В редакционной практике «The Studio» это находило полное выражение. В частности, журнал публиковал фотографии В. фон Гледена, на которых итальянские юноши – полностью обнаженные или в стилизованных античных одеждах, с венками на головах – были запечатлены в позах древнегреческих или римских статуй<sup>61</sup>.

Античное наследие на протяжении многих столетий давало возможность высказываться об однополем эросе. Свободное в большинстве случаев отношение к гомосексуальности, культ красоты (в том числе мужской), обилие гомосексуальных сюжетов и мотивов в истории, литературе и мифологии позволяли свободно говорить об однополой любви последующим поколениям художников. Таким образом, античные стилизации по меньшей мере с Возрождения легитимизировали обращение к прекрасному мужскому телу как объекту желания, свидетельством чего, помимо Микеланджело, являются некоторые произведения Аннибале Карраччи, Бен-

---

в развитии русской художественной культуры начала XX века. Дис. ... канд. иск. М., МГУ, 1983. С. 84–110.

<sup>61</sup> *Fernandez D.* A Hidden Love. Art and Homosexuality. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, 2002. P. 225–237; *Reed C.* Art and Homosexuality. P. 97–104.

венуто Челлини, Караваджо, Антона Рафаэля Менгса и многих других, иконографии Гиацинта и Ганимеда<sup>62</sup>.

Выше уже упоминалось о сотрудничестве в «The Studio» Обри Бердсли. Размышления об эстетических поисках самого Бердсли неизбежно приводят к другому английскому художнику, близкому ему – Уильяму Хогарту<sup>63</sup>. Последний в своем трактате «О красоте» много рассуждал об особенной «линии красоты» – змеевидной линии, повсюду обнаруживаемой в природе, – в особенности в различных частях человеческого тела; линия красоты, по мнению Хогарта, сообщает контуру человеческого тела особенное изящество.

Хогарт утверждал, что эта линия была открыта древнегреческими скульпторами и повторно изобретена в эпоху Возрождения<sup>64</sup>. Бердсли воспринял линию от Хогарта, придав ей

---

<sup>62</sup> Этой теме посвящена монография: *Saslow J. The Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*. New Haven: Yale University Press, [1986]. См. также: *Idem. Pictures and passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts...* P. 55–124, 151–206; и *Fernandez D. Hidden Love*. P. 16–69; *Reed C. Art and Homosexuality*. P. 14–16, 45–47.

<sup>63</sup> *Stokes J. Fin de Siècle. Fin du Globe. Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. New York, 1992. P. 204.

<sup>64</sup> *Хогарт У. Анализ красоты*. Л., 1987. С. 109–111, 138–139, 147–155. Хогарт отмечал здесь особенную роль Микеланджело – его пристальное изучение Бельведерского торса. О гомоэротических мотивах в изобразительном искусстве и поэзии Микеланджело см.: *Clements R.J. Michelangelo as a Baroque Poet* // *PMLA*. Vol. 76. 1961. № 3. P. 182–192; *Fernandez D. Hidden Love*. P. 114–126; *Jacobs F.H. Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian. Femmina, Masculo, Grazia* // *The Art Bulletin*. Vol. 82. 2000. № 1. P. 51–67; *Reed C. Art and Homosexuality*. P. 47–52; *Ruvoldt M. Michelangelo's Dream* // *The Art Bulletin*. Vol. 85. 2003. № 1. P. 86–113.

совершенную самоценность<sup>65</sup>. Упругий, напряженный, но в то же время прихотливый и изящный контур, составленный из «хогартовских» линий, – есть основа его рисунка.

Сомов внимательно изучил искусство Бердсли – это нашло выражение в изысканных контурах рисунков и подчеркнутой графичности большинства его живописных произведений<sup>66</sup>. Он свободно пользовался «линией красоты» и знал законы ее трансформации<sup>67</sup>, легко варьировал ее изгиб в зависимости от задачи. Прекрасно зная наилучшие пропорции, Сомов – буквально по Хогарту – в одних и тех же произведениях наряду с идеальными «линиями красоты» часто использовал линии с незначительным или, напротив, особенно выпуклым изгибом, делая утрированно плоскими одни части тела и подчеркивая неестественную выпуклость

---

Любопытно, что на рубеже XIX и XX столетий вопрос о гомосексуальности Микеланджело был вновь поднят в 1892 году в связи с публикацией его биографии, написанной Д. Симондсом. См. более доступное переиздание: *Symonds J.A. The Life of Michelangelo Buonarroti*. Philadelphia, 2002.

<sup>65</sup> Хогартом восхищался еще один художник, оказавший на Сомова влияние, – П.А. Федотов, который даже планировал поездку в Англию для знакомства с его творчеством. *Алексеев П.М. Уильям Хогарт и его «Анализ красоты» // Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 100–101.*

<sup>66</sup> Об этом неоднократно упоминает в своих мемуарах Бенуа. Любопытен рассказ Игоря Грабаря о том, как «Сомов упорно крутил и комбинировал», рисуя в манере Бердсли. *Грабарь И.Э. Моя жизнь. М., 2001. С. 150.* О копировании Сомовым одной из работ Бердсли см. статью: *Завьялова А.Е. Сомов и Бердсли. Любопытные совпадения. Новые факты // Русское искусство. 2008. № 4. С. 94–98.*

<sup>67</sup> У. Хогарт излагает их в своем трактате: *Хогарт У. Анализ красоты. С. 148–155.*



других.

Это намеренное искажение формы, очевидная неправильность лиц и тел многих сомовских персонажей 1890–1910-х годов было трактовано критиками как болезненность. Таков рисунок 1903 года «Дама с собачкой» (илл. 3). Его фон залит тушью, благодаря чему силуэт лежащей на диване молодой женщины особенно отчетлив. Некоторые намеченные карандашом внутренние контуры (нити жемчуга на шее, правое плечо, ухо, рука с книгой) дополнительно проработаны тушью или даны пунктиром в манере Бердсли. Однако вертикальные штрихи, которыми обозначена прическа, почти не имеют изгиба, отчего представляется, будто волосы дамы встали дыбом. Напротив, ее нос, левая щека и губы имеют очень сильные, неестественные изгибы, делающие уродливым все лицо.

Регулярно помещая животных и людей в один изобразительный регистр, художник словно предлагает зрителю сравнить их, не оставляя особенных сомнений в своеобразной тождественности. Это гротескное уподобление позволяет рассуждать о метафорическом отнесении ранней сомовской эротики к разряду анималистики. Как раз в это время подобным образом поступал и другой мирискусник, Валентин Серов – в портретах Зинаиды Юсуповой<sup>68</sup>, Феликса Юсупова-старшего<sup>69</sup> и их сына, Феликса Юсупова-младше-

---

<sup>68</sup> В.А. Серов. Портрет З.Н. Юсуповой. 1902. Холст, масло. 182 x 133 см. ГРМ.

<sup>69</sup> В.А. Серов. Портрет Ф.Ф. Юсупова-старшего. 1903. Холст, масло. 89 x 72 см.

го<sup>70</sup>, где выразительные без специальной заботы морды животных служат художнику камертоном естественности, составляя контраст с лицами людей<sup>71</sup>.

Существенная составляющая художественного мировидения Сомова 1890–1910-х годов – в бегстве от человеческой красоты. Частое обращение Сомова к XVIII веку и его роскошному предметному миру позволило художнику перенести внимание с телесного на предметное, на аксессуары. Насколько безобразны лица и тела некоторых его персонажей, настолько хороша их одежда, роскошны детали интерьера. Пример – богато украшенная прическа дамы в «Поцелуе» для «Книги маркизы», гармонично устроенная из лент, нитей жемчуга, драгоценных камней, цветов, перьев. Черты как женской, так и мужской фигуры сочетают крайнюю прелесть и крайнее же уродство. Однако эта двойственность, неприглядность и неестественность вместо красоты – своего рода идеализация. Доказательство тому – грубость и бессчетные несообразности порнографической иллюстрации XVIII века, которой наследуют рисунки «Книги маркизы».

Кроме того, на характеристиках, которые Сомов дал мно-

---

ГРМ.

<sup>70</sup> В.А. Серов. Ф.Ф. Юсупова-младшего. 1903. Холст, масло. 89 x 71,5 см. ГРМ.

<sup>71</sup> Алленов М.М. История русского искусства. Т. 2. Русское искусство XVIII – начала XX века. М., 2000. С. 251. А.В. Ерофеев писал о «зоологической» точности сомовского портрета Елизаветы Мартыновой («Дама в голубом». 1897–1900. Холст, масло. 103 x 103 см. ГТГ), хотя та изображена без какого-либо животного (Ерофеев А.В. Роль объединения «Мир искусства»... С. 40).

гим своим персонажам, лежит ответ его отношения к людям. В воспоминаниях близких, а также в наблюдениях художника по поводу собственных взглядов на жизнь он предстает крайним мизантропом.

Наброски воспоминаний Анны Михайловой, родной сестры Сомова, посвящены в основном неприязни ее старшего брата к людям: «Он был нелюдим, не любил больших компаний, его не удовлетворяло даже тогда мое общество<sup>72</sup>, не говоря уже о позднейших временах, когда, потеряв близких, мы сблизились еще сильнее»<sup>73</sup>. Сомов и сам отмечал в дневнике, что сестра «журила» его «за мизантропию и ипохондрию»<sup>74</sup>.

Геннадий Чулков описывал Сомова так: «...едва ли он кому-нибудь открывал свою душу. От Сомова всегда веяло холодком того безнадежного скептицизма, который не позволяет человеку сблизиться с другом до самопожертвования и любви. Он, вероятно, почитал бы неприличной сентиментальностью быть с кем-нибудь откровенным до конца»<sup>75</sup>.

Тем не менее Вера Шухаева (с ее мемуарной запиской о Сомове читатель познакомился ранее) отмечала: «Он был

---

<sup>72</sup> Так в автографе. В рукописи отсутствует указание на время, к которому относится это высказывание.

<sup>73</sup> [Михайлова А.А.] Подготовительные материалы к работе о Сомове К.А. Михайловой Анны Андреевны. 29.01.1929 – 08.11.1937. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 79. Л. 18.

<sup>74</sup> ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 109. Л. 59 об. 25 марта 1916 г.

<sup>75</sup> Чулков Г.И. Годы странствий. М., 1930. С. 200.

преданным человеком и, однажды отдав кому-то свою любовь, уже не изменял ей. Таких было немного»<sup>76</sup>.

Эти наблюдения подтверждаются и дневником художника. Однажды он описал такую сцену: «Вечером я с Анютой [А.А. Михайловой, сестрой Сомова] долго был один, она поднялась ко мне наверх на балкон; мы ели апельсины и разговаривали. Я говорил ей об отсутствии у меня любви и интереса к людям и о большой грусти от этого отсутствия»<sup>77</sup>. Позднее художник замечал: «Я как ни хочу, не могу никого любить, кроме себя. И Анюты»<sup>78</sup>.

Уже в середине 1930-х годов, получив известие о смерти своей петербургской подруги, Сомов подчеркнул в дневнике полное отсутствие каких-либо переживаний в этой связи: «А главное сегодня – откр[ытое] письмо от Анюты с известием о смерти Варюши (В[арвары] Серг[еевны] Мазуровой), скончавшейся безболезненно ночью: утром ее нашли мертвой в ее обычной позе. Впечатления на меня это [произвело] чрезвычайно мало. Странно: она так меня любила и так наши жизни были тесно связаны – почти весь день не вспоминал о ней»<sup>79</sup>.

Сомов в произведениях 1890–1910-х годов показал чув-

---

<sup>76</sup> [Шухаева В.Ф.] Воспоминания В.Ф. Шухаевой о К.А. Сомове. ОР ГРМ. Ф. 154. Ед. хр. 71. Л. 5.

<sup>77</sup> ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 94. Л. 19–19 об. 29 июня 1914 г.

<sup>78</sup> Там же. Ед. хр. 108. Л. 45 об. 29 июня 1914 г.

<sup>79</sup> Там же. Ед. хр. 453. Л. 1. 1 марта 1934 г.

ственность без чувства. Его персонажи вовлечены в связь, повинуюсь не проявлению взаимной симпатии или по крайней мере собственному влечению, а року или некоей обязанности, о выполнении которой они совершенно не размышляют. Даже самые яркие моменты проявления чувственности (например, в сцене оргии в «Книге маркизы»<sup>80</sup>) отмечены у Сомова едким сарказмом, презрением к своим героям, единственная цель жизни которых состоит в получении наслаждений.

Однако эти ирония и презрение – отнюдь не осуждение пороков. Как бы ни были глупы и неприглядны эротические пароксизмы сомовских персонажей, все же они в глазах художника лучше и ценнее тех, кто холоден к плотской любви. Часто 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,

---

<sup>80</sup> Le livre de la Marquise. Recueil de poesie et de prose. Venise: Chez Cazzo et Coglioni, 1918. P. 93. При необходимости сослаться на какую-либо иллюстрацию из антологии эротической литературы «Книга маркиза» (имеются в виду вышедшие в 1918 г. варианты, часто называемые «Средняя маркиза» и «Большая маркиза») ссылка дана на «Среднюю маркизу» как на наиболее доступную (см.: Le livre de la Marquise. Recueil de poesie et de prose. St.-Petersbourg: R. Golike et A. Wilborg, 1918); если же иллюстрация относится к «закрытой» части книги (как в этом случае) – на «Большую».

кто ведет разумную и благообразную, но скучную жизнь и не способен испытывать даже острые удовольствия плоти. Неслучайно полуобнаженные маркиза и ее кавалер на фрон- тисписе «Книги маркизы» венчают голову статуи Эроса вен- ком из цветов.

## 2. Интерпретации и автоинтерпретации

Место и сущность эротики в искусстве Сомова волновали еще его прижизненных критиков. В своей статье в «Аполлоне» Дмитрий Курошев писал: «...почти все картины Сомова имеют эротическую основу, которая художнику представляется трагическим курьезом духа, с таким трудом накапливающего великие и благодатные силы, чтобы затем растратить их... на мелкую похоть.

...чаще всего Сомов поражает нас наготой человеческого сладострастия. Представление о любви как о ненавистном, навязанном природою обряде делает особенно мучительными сомовские „Поцелуи“. В этих бесстыдных по своей откровенной похотливости „поцелуях“ ничего не видишь на человеческом лице, кроме губ: они – средоточие, они – всё; жадно вытянутые, они ненасытно вбирают в себя яд нечистых желаний...

Существует, наконец, картина, где нет грубых объятий и судорожно напряженных мускулов, а вместо них – только запрокинутая голова, вздрагивающий в блаженной улыбке уголок рта, счастливо полузакрытые глаза, прижатая к ногам рука. Здесь уже перед нами не кукла, здесь – оживленная поразительным искусством мастера, содрогаемая переполненная жизненными соками самка в непристойном томлении от во-

ображаемых ласк»<sup>81</sup>.

По мнению Чулкова, художник «...издевался ядовито над святынею и тайною любви»<sup>82</sup>. Степан Яремич рассуждал на эту тему следующим образом: «...по мнению Сомова, главная сущность всего – эротизм. Поэтому и искусство немыслимо без эротической основы. Ценность художественного произведения познается только этой стороной. Если даже в художественном произведении и неясно выражена острота чувственности, оно на него воздействует эротично»<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Курошев Д. Художник «радуг» и «поцелуев» // Аполлон. 1913. № 9. С. 29–30.

<sup>82</sup> Чулков Г.И. Годы странствий. М., 1930. С. 200.

<sup>83</sup> Яремич С.П. К.А. Сомов // Степан Петрович Яремич. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. Сб. СПб., 2005. С. 211. Рассуждения С.П. Яремича почти буквально, но без ссылки на указанную статью повторены С.Р. Эрнстом в монографии о Сомове: Эрнст С.Р. К.А. Сомов. СПб., 1918. С. 36.



# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.