

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

СОМОВ

26



К. Сомов

Шедевр «Дама в голубом» (1897—1900) — в деталях

Отец Сомова служил хранителем коллекций Эрмитажа

Художник стоял у истоков объединения «Мир искусства»

Он совершенно искренне называл себя «бездарностью»

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №26, 2011

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,
д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор:

Николаос Скилакис

Главный редактор:

Анастасия Жаркова

Финансовый директор:

Наталья Василенко

Коммерческий директор:

Александр Якутов

Менеджер по маркетингу:

Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в России:

8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для
обратной связи (телефон или e-mail).

Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблшинг», Украина
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Саксаганского,
д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в Украине:

8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Україна, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостіні»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:

ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,

тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,
а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,

«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КГП «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 12,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить
рекомендуемую цену выпуска.
Издатель оставляет за собой право изменять
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 210 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2011

Текст: Ксения Толоконникова

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 17.03.2011

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха 3

Знаменитые работы 6

ВЕЧЕР (1900—02)

ПОРТРЕТ Е. П. НОСОВОЙ (1911)

ЗИМА. КАТОК (1915)

ФЕЙЕРВЕРК (1922)

Шедевр 14

ДАМА В ГОЛУБОМ (1897—1900)

Стиль и техника 20

Картинная галерея 26

ЭХО ПРОШЕДШЕГО ВРЕМЕНИ (1903)

ПОРТРЕТ А. А. БЛОКА (1907)

ОСМЕЯННЫЙ ПОЦЕЛУЙ (1908)

ЯЗЫЧОК КОЛОМБИНЫ (1915)

Музеи мира 30

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) К. Сомов. Дама в голубом. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) К. Сомов. Автопортрет. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 3: (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) AKG/EastNews; 4: (верх) И. Репин. Дуэль. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) К. Сомов. Портрет М. В. Добужинского. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 5: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (центр) Bridgeman/Fotobank.ru; 6/7: К. Сомов. Вечер. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/9: К. Сомов. Портрет Е. П. Носовой. Государственная Третьяковская галерея; 10/11: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 12/13: Bridgeman/Fotobank.ru; 14: (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) Bridgeman/Fotobank.ru; 15: (верх) К. Сомов. Дама в розовом. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 16/17 и 19: К. Сомов. Дама в голубом. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: (центр) К. Сомов. Купание. Государственная Третьяковская галерея, Москва (низ) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 21: Bridgeman/Fotobank.ru; 22: (верх и центр, лев) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (центр, прав) К. Сомов. Портрет М. А. Кузмина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 23: (верх) К. Сомов. Арлекин и Смерть. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) К. Сомов. Арлекин и дама. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 24: (верх) К. Сомов. Обложка книги «Театр». Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) К. Сомов. Фронтиспис к сборнику стихов Вяч. Иванова «Cor ardens». Государственная Третьяковская галерея, Москва; 25: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург (центр), К. Сомов. Спящая молодая женщина в парке. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 26: К. Сомов. Эхо прошедшего времени. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: К. Сомов. Портрет А. А. Блока. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 28/29: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 30/31: (все) Астраханская областная картинная галерея им. Б. М. Кустодиева.

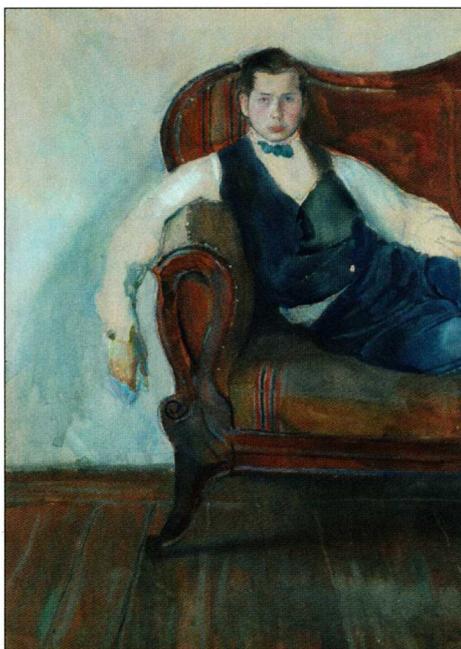
Художник с детской улыбкой

Все, кто близко знал Сомова, вспоминали не только о его строгости к себе и к другим, но и о его улыбке, «от которой радостно становилось на душе».

Семья, в которой появился на свет мальчик Костя, в будущем один из самых замечательных и оригинальных русских художников, была незаурядной. Глава семейства, Андрей Иванович Сомов, служил хранителем коллекций Эрмитажа. Он изучал творчество Брюллова и Федотова, собирал их работы и о каждой из них мог рассказывать часами. Друг нашего героя Александр Николаевич (а в те пригнопамятные годы — просто Саша) Бенуа и спустя много лет вспоминал рассказы Андрея Ивановича, говоря, что благодаря им «прошлое русской художественной жизни восставало перед воображением с необыкновенной живостью». О матери же «Кости Сомова», талантливой и тонкой музыкантше, все тот же Бенуа отзывался так: «Сама простота, сама ласка, само гостеприимство, сама искренность». Учитывая то, что семья Сомовых никогда не знала серьезных материальных затруднений, можно с полным основанием считать детство будущего художника вполне счастливым.

Он ездил с родителями за границу, — первая подобная поездка, в Париж, состоялась, когда Сомову не было еще и девяти лет (он родился в 1869 году, 18 ноября по старому стилю), учился в престижной гимназии Карла Мая, выгодно отличавшейся от прочих петербургских учебных заведений отсутствием казенного духа. В отрочестве его настигло увлечение театром (благодаря которому он сблизился с Александром Бенуа, своим однокашником). А на пороге юности — влюбленность в живопись. В 1888 году Константин Сомов покинул гимназию и поступил в Академию художеств, что не вызвало у его родителей ничего, кроме одобрения — со стороны отца даже немного слишком бурного. Андрей Иванович вообще «обожал» своих детей, а Костю прямо называл «гением», чем немало смущал его, деликатного, застенчивого и до крайности неуверенного в своих способностях. Специально для своего любимца «старик Сомов» вы-

© К. Сомов. Автопортрет. 1898. Бумага, акварель, карандаши цветные. Л.: 46х32,6. Р-6559. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



Автопортрет, написанный Константином Сомовым в 1898 году.

строил над квартирой мастерскую, имевшую большое окно с полувверхним светом. К сожалению, эта мастерская практически «не поддавалась обогреву», поэтому пользоваться ею было можно только в теплое время года, которое Сомовы обыкновенно проводили за городом.

Окончив в 1897 году Академию художеств, Константин Сомов «отбыл» в Париж, где к этому времени собралась небольшая колония русских художников, состоявшая из уже знакомого нам Александра Бенуа, Евгения Лансере и Леона Бакста. 7 октября отец писал ему из Петербурга: «Чего бы я не дал, чтобы сделаться снова молодым и быть

Фотография площади Согласия в Париже, сделанная в том же 1878 году, в котором маленький Костя Сомов впервые попал в город, ставший его последним пристанищем.





«Дуэль» (1896) И. Е. Репина, в чьей мастерской учился Сомов в последние четыре года своего пребывания в Академии художеств.

представление не только о «внешней» стороне жизни Сомова, но и о «внутренней» ее стороне, обычно остающейся скрытой от глаз постороннего наблюдателя. В сущности, семья Анны Андреевны Сомовой (в замужестве — Михайловой), а позже и семья самого Евгения Михайлова заменили мастеру тот ближайший родственный круг, который составляют обыкновенно жена и дети. Ни жены, ни детей у Сомова не было.

Михайлов очень деликатно останавливается на «сложных чертах характера» своего дяди. «Эти черты, — пишет он, — заключались у К. А. в болезненной неуверенности в себе, в болезненном умалении своих способностей, замкнутости характера и в постоянном недовольстве собой, своей работой, своей жизнью и людьми. Среди людей, ему неинтересных, изменялась даже его внешность и принимала какой-то манекенный вид. Он отвечал, когда к нему обращались, старался держаться с возможной вежливостью, но чувствовалось, как ему это противно». Легок и мил был художник только в общении с родственниками и старыми друзьями. Уже после его смерти Александр Бенуа вспоминал о «детской улыбке» Сомова, о его смехе, от которого сразу становилось «необычайно радостно на душе». Близких друзей, однако, у героя нашего выпуска набиралось

на твоём месте: жить в таком центре интеллигенции и всякого научного и художественного движения, иметь подле себя такого человека, как Бенуа, с которым можно делиться мыслями и впечатлениями, видеть несчетные сокровища искусства... Поэтому я не только грущу по тебе, а сердечно радуюсь за тебя, и это тем более, что верю, что ты, как малый неглупый и хорошей души, сумеешь избежать подводных камней, которыми усеяна парижская жизнь...» Мы не знаем доподлинно, сумел ли Сомов благополучно миновать все «подводные камни». Однако, имея в виду его «домашность», можно предполагать, что Александр Бенуа ничего не утаивает от нас, говоря, что главное увеселение молодой компании составляли поездки в Версаль и пикники на лоне природы. Весной 1898 года Сомов возвратился в Петербург.

Активно работая, участвуя в художественной жизни столицы, художник не особенно стремился к житейской самостоятельности, к обособлению от семьи. Вплоть до 1909 года, когда Андрей Иванович Сомов нелепо погиб, попав на Дворцовой площади под колеса экипажа, наш герой продолжал жить вместе с родителями. Только после смерти отца он перебрался в собственное жилище, уступив просторную квартиру, где прошли его детство и юность, семье своей сестры. Будучи по природе домоседом, он старательно обустроивал свои апартаменты, приобретая старинную мебель и фарфоровые статуэтки, которых он был страстный любитель. Однако хозяйство у него вела, по воспоминаниям Евгения Михайлова, его племянника, весьма странная особа, «схожая с ведьмой как по внешности, так и по характеру и вызывавшая недоумение, где дядя смог откопать такой курьез».

Воспоминания Е. Михайлова, сына любимой сестры художника, чрезвычайно ценны для нас. Из них мы получаем



«Портрет М. В. Добужинского», сделанный Сомовым в 1910 году. Добужинский вспоминал, что на него у художника ушло «23 сеанса по два — два с половиной часа, и это было исключительно быстро для него».



© Б. Кустодиев. Групповой портрет художников общества «Мир искусства». Эскиз. 1920. Холст, масло. 52x89. Ж.-1864. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

очень немного — даже в самую «публичную» пору его жизни, когда он часто выставлялся и являлся одним из известнейших художников в России. В частности, помимо Бенуа, он был на дружеской ноге с Нувелем (фигурирующем в дневниках Сомова под именем «Валечки»), Яремичем, Нуроком и Добужинским. Последний говорил впоследствии о своей дружбе с Сомовым: «Мы необыкновенно скоро и душевно сошлись, и Костя стал одним из самых близких и дорогих моих друзей на всю жизнь».

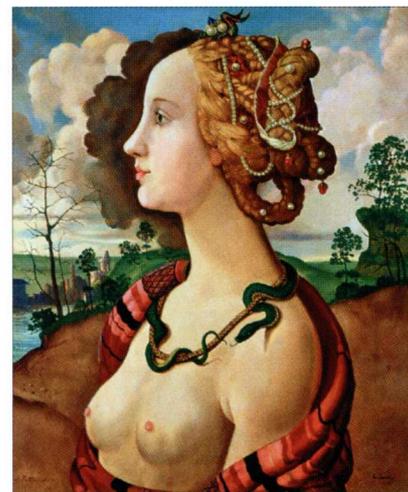
В январе 1914 года Сомов получил звание академика. Его заслуги были официально признаны Академией художеств, где когда-то он начинал свой творческий путь. А через несколько месяцев разразилась Первая мировая война. Поначалу она не вызывала особенного беспокойства у Сомова. В его дневниках, относящихся к этому времени, мы практически не найдем упоминаний о войне. Только очень скудные пометы: «Позорное переименование Петербурга в Петроград», «Тупой и мелочный патриотизм интеллигентов и полуинтеллигентов», «Реймский собор разрушен». Что касается Февральской революции 1917 года, то ее художник встретил с воодушевлением — как, впрочем, и большинство людей его круга: «За два дня столько событий. Николай свержен, у нас будет республика. Голова идет кругом. Я так боялся, что останется династия». На приход к власти боль-

«Групповой портрет художников общества "Мир искусства"» работы Бориса Кустодиева. Сомов — второй справа.

шевиков он отозвался «односложно»: «Сегодня победа большевиков. События».

Жизнь художника не слишком переменилась после 1917 года (если не считать тех «временных трудностей», с которыми в то время так или иначе столкнулись все, — голода, холода, опасности выходить из дому, особенно в темное время суток). Он отверг предложение преподавать в преобразованной Академии художеств, не принимал участия ни в каких «новейших заведениях». Однако об отъезде за границу в первые советские годы не думал. Отъезд Сомова решился помимо его собственной воли — его упростили отправиться в Америку вместе с Выставкой русского искусства. В декабре 1923 года через Москву и Ригу он выехал в Лондон, а оттуда на пароходе — в Нью-Йорк. Вне России художнику предстояло прожить еще четырнадцать лет. В его биографиях очень часто можно встретить «шаблонное» выражение: «Умер в нищете и безвестности». Это не совсем так. Нищенствовать Константину Андреевичу не приходилось. Напротив, в 1928 году он даже сумел приобрести квартиру в Париже. Но, конечно, былая слава Сомова осталась «за горами, за лесами, за глубокими морями». После его скоростной кончины в июне 1939 года Бенуа с горечью писал о том, что современная эмигрантская молодежь (что уж говорить о парижанах!) имени Константина Сомова даже не знает.

Копия «Портрета Симонетты Веспуччи» Пьеро ди Козимо, выполненная героем нашего выпуска в последние годы жизни.



ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- | | |
|---|--|
| 1869 Родился 18 ноября (30 ноября по новому стилю) в Санкт-Петербурге, в семье хранителя Эрмитажа А. И. Сомова. | 1914 Получает звание академика. |
| 1878 Вместе с родителями едет в Париж. | 1919 В Третьяковской галерее проходит выставка, посвященная пятидесятилетию художника. |
| 1879 Определен в гимназию Мая, где знакомится с Бенуа, Философовым, Нувелем. | 1923 В декабре едет с Выставкой русского искусства в США. |
| 1888 Поступает в Академию художеств. | 1924 В Нью-Йорке знакомится с Рахманиновым и его семьей. В июне едет в Париж, в сентябре возвращается в Нью-Йорк. |
| 1897 Оканчивает курс в Академии художеств. В сентябре едет в Париж, где остается до весны будущего года. | 1925 Переезжает во Францию, где первое время живет на ферме в Нормандии. |
| 1899 Участвует в первой выставке художественного объединения «Мир искусства». | 1928 Приобретает квартиру в Париже. |
| 1903 Проходит первая персональная выставка в Санкт-Петербурге. Участвует в первой выставке «Союза русских художников». | 1932 В апреле умирает М. Г. Лукьянов, друг художника. |
| | 1939 6 июня скоростно скончался в Париже. |

Вечер

(1900—02)

142,3 x 205,3 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Между боскетов и гирлянд



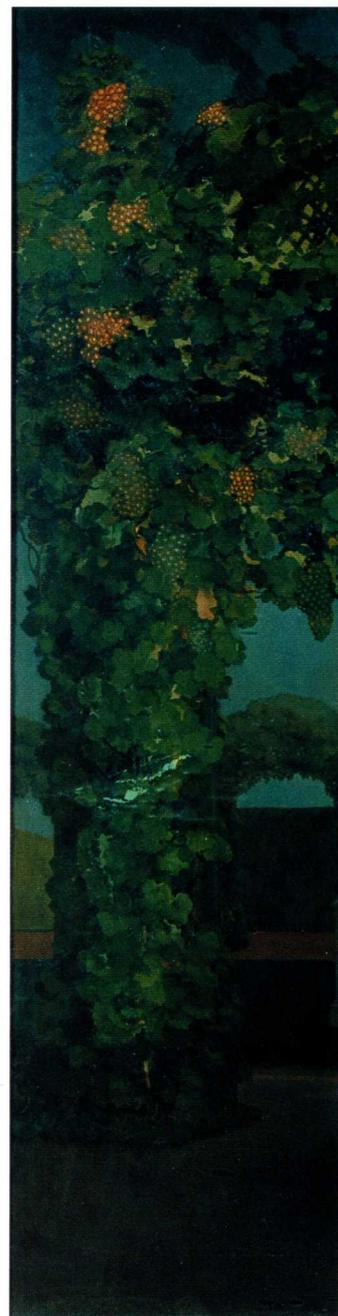
Под гроздьями винограда художник поместил статую Диониса. Бронзовый бог выглядит не менее живым, чем остальные персонажи картины.

Евгений Михайлов, племянник Сомова, называл картину «Вечер» «примером театральности». «По своей композиции, — писал он, — она является как бы театральным эскизом, фигуры — эскизами театральных костюмов».



Юношу Сомов изобразил в вычурной — «сомовской» — позе, несколько похожей на позы, в которые усаживали своих клиентов тогдашние фотографы.

Исключительную роль играют здесь кубы боскетов, изображенные на фоне закатного неба. С их помощью Сомов как бы намекает зрителю на далекую пустоту, безлюдность сада, и галантная сценка переднего плана приобретает благодаря этой «намекаемой» пустоте совершенно новое — метафизическое почти — звучание.



«Вечер» — одна из самых известных картин Сомова эпохи расцвета «Мира искусства». В этой легкой (на первый взгляд) галантной сценке есть нечто смутно-тревожное, беспокойное. Этот тревожащий сквознячок улавливали уже современные художнику критики. Так, Михаил Кузмин отмечал: «Как бы точно ни повторял К. А. Сомов движения и позы восемнадцатого века, пафос его — чисто современный, и едва ли он стремится к какой-либо стилизации... Неоднократно упрекали К. А. Сомова, что он слишком легко и охотно отдается в плен прелестям мастеров XVIII века. Это недоразумение происходит от недостаточного понимания

духа XVIII века и духа Сомова. Я думаю, если бы Сомов захотел сам буквально повторить галантное общество Ватто или рисунок Эйзена, он и в это повторение внес бы столько печального яда, что никого бы не ввел в заблуждение...» Отчасти Кузмин прав в своих замечаниях, однако относительно Антуана Ватто он несколько погорячился. «Печальный яд» есть и в его произведениях, завораживающая «музыка тления» звучит в них тихо, но отчетливо, именно поэтому они настолько притягательнее галантных сцен Буше и Фрагонара. В этом отношении Сомов стал последовательным учеником гениального француза.



Портрет Е. П. Носовой

(1911)

138,5 x 88 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

О своей первой встрече с Евфимией Павловной Носовой (урожденной Рябушинской) в январе 1910 года Сомов писал своей сестре так: «Днем к нам на файвоклок приезжала моя модель Носова, оказавшаяся очень и очень интересной для живописи. Блондинка, худощавая, с бледным лицом, гордым и очень нарядная, хорошего вкуса при этом». Над портретом художник работал, по своему обыкновению, долго, испытывая такие муки творчества, которые, казалось бы, не к лицу испытывать мэтру, како-

вым Сомов уже являлся в начале 1910-х годов. «Наброесал такую рожу, — отчитывался он сестре после первого сеанса, — так неверно и так гадко, что хотелось ей (Носовой) сейчас же признаться в своей немощи и ретироваться навсегда... Поэтому и в нерабочие часы я хожу с червем под сердцем и тоскую». Между тем, портрет вышел превосходно, что не преминули отметить критики. Павел Эттингер в 1913 году говорил о нем, что он «восхищает своей бесконечно тонкой живописью».

Муки портретиста

Внешность своей модели мастер описывал так: «У нее очень особенное лицо... На шее у нее четыре жемчужных нитки, прическа умопомрачительная — точно на голове какой-то громадный жук».



Странно подумать, что этот портрет, считающийся одним из шедевров Сомова (даже фон здесь великолепен), вызывал у него такие страдания. В конце декабря 1910 года, уже заканчивая работу, он писал о нем: «Бездарное, гадкое, жалкое полотно».



Весьма изящно изобразил Сомов холеную ручку своей модели, покоящуюся на подушке. Украшенный жемчугом перстень переключается с жемчужными нитками на шее (их, правда, всего три, а не четыре, как уверял нас художник).

Художник указывал, что платье с кораллами и черным кружевом, в котором позировала Носова, было от Ламановой, являвшейся единственным, в сущности, русским модельером того времени. Ее дарование было таково, что им восхищался сам Поль Пуаре.





Зима. Каток

(1915)

49 x 58 см

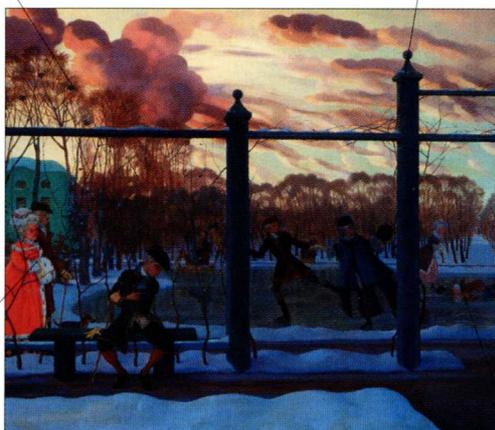
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Зимние увеселения

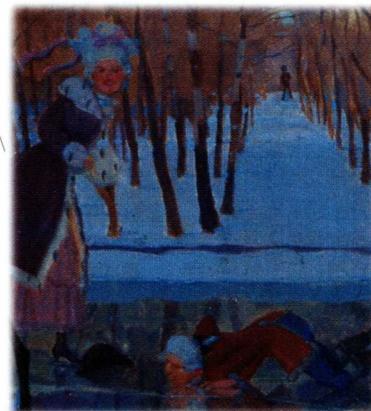
Черные гнезда в ветвях дерева, да еще на фоне бледно алеющего зимнего неба, — «очень русская» деталь, многим отзывающаяся для русского сердца.



Летом скамейку отделяли от пруда виноградные лозы, оплетавшие изгородь. Теперь от них остались только голые прутья.



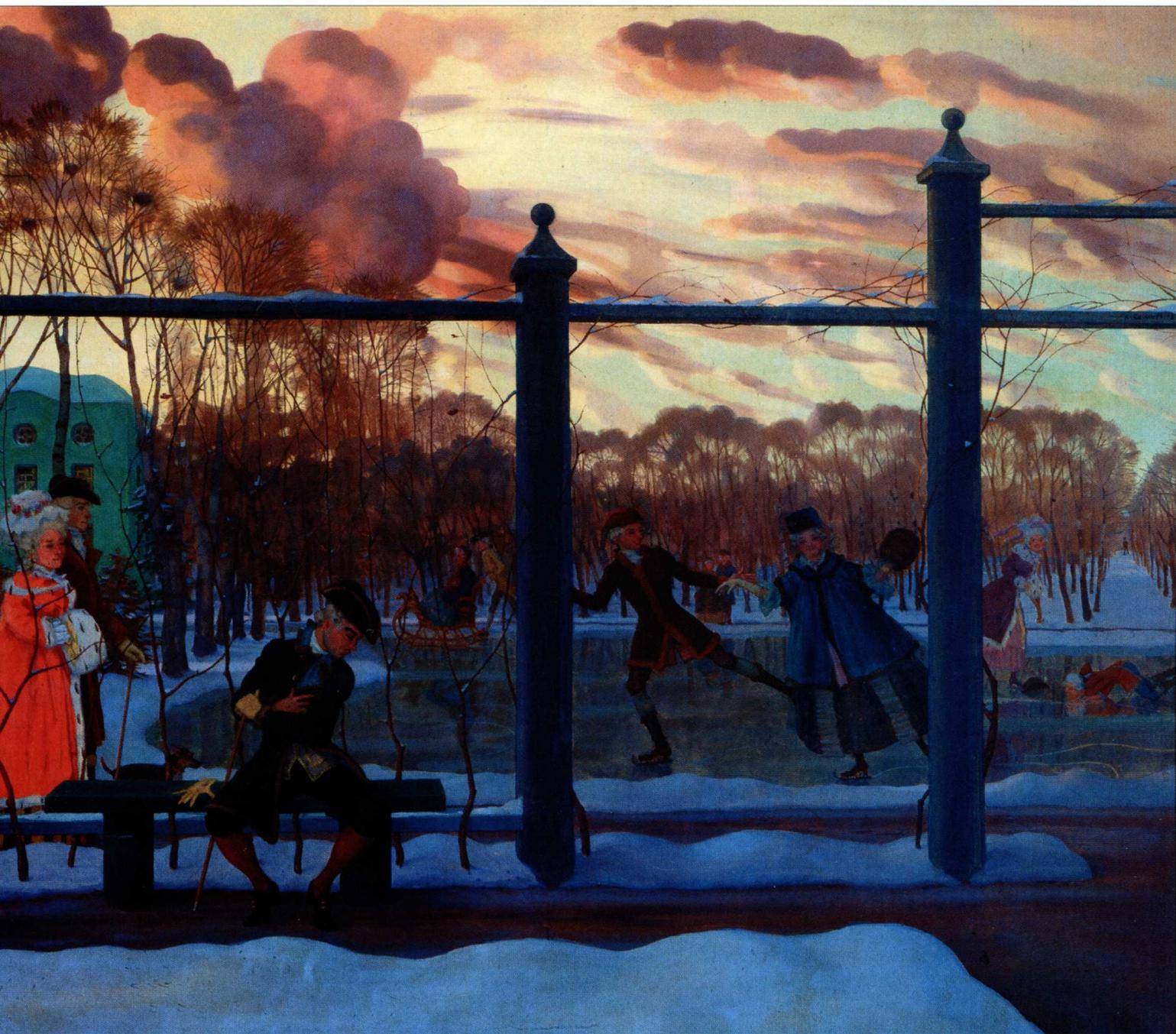
Один из конькобежцев упал. Ему и больно от удара, и досадно, что его дама смеется над ним. Деталь совершенно сомовская. Именно такие детали давали критикам основания говорить о «сомовском юморе».



Эта группа (без сомнения, в нее следует включить и кавалера, сидящего на скамейке) весьма загадочна. Очевидно, что красавица в горностаевой шубке заинтересована сидящим кавалером и, возможно, даже знакома с ним. Но почему он отвернулся? И отчего такое каменное лицо у того, кто сопровождает даму?

Осенью 1914 года на Сомова нашел приступ его обычной меланхолии. «Днем рисовал, — записывает он 14 сентября. — Надоели мне мои праздники, итальянские комедии и фейерверки. Хотелось бы их больше никогда не делать. Надо подняться, опять долго работать с натуры. Мне отвратительно мое дилетантство». Между тем, в скором времени художник приступил к картине «Каток», сюжетно и стилистически примыкающей все к той же группе «праздников и фейерверков», которых Сомову хотелось никогда больше не писать. Однако работа с натурой здесь также чувст-

вуется. Особенного внимания в этой прелестной работе заслуживает зимний пейзаж. И даже не сам пейзаж, а чувство короткого, простуженного и ясного дня, великолепно переданное этим пейзажем. Уже смеркается, солнечный свет остался только в небе, а на землю ложится зеленоватая мгла долгой зимней ночи. Эти зимние полусумерки играют роль всегдашнего сомовского «сквознячка». Кроме того, именно зима делает «Каток» каким-то очень русским, навеяв мысль не о Версале, а о Петербурге времен Елизаветы Петровны или Екатерины II.



© К. Сомов. Зима. Каток. 1915. Холст, масло. 49x58. Ж-2111. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

Фейерверк

(1922)

27 x 31,5 см

Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург

Чувство родины

Этот фейерверк совсем не похож на те красочно взрывающиеся на фоне неба фейерверки, что мы привыкли видеть в «галантных» вещах Сомова. Это «наш», убогонький, провинциально-русский фейерверк, от которого более дыма, чем красоты.



Племянник художника вспоминал: «Животные, когда он (Сомов) их рисовал, выходили очень своеобразными; особенно типично сомовскими выходили у него собачки, и в то же время среди ранних его вещей у меня есть лист его набросков с собаки и с кошки, отлично и выразительно нарисованных».



Не только фейерверк, но и сад изображен мастером очень «по-русски». Здесь нет ни фигурно постриженных бордюров, ни виноградных лоз, ни мраморных статуй. Березки, простенькая аллея, ампириная беседка на берегу речушки — милые и трогательные декорации захолустной помещицкой жизни.



Обе девушки написаны художником со спины, освещенными сполохами фейерверка, что делает атмосферу картины наивно-загадочной и слегка печальной.



Чудесная эта картина как бы возвращает нас к начальному этапу творчества Сомова, когда его привлекали не французские маркизы, а «русские бабушки и дедушки», ко времени первых ретроспективных портретов мастера, таких, например, как «Эхо прошедшего времени». Любопытно, что впервые тягу к русскому прошлому Сомов почувствовал, живя в 1897 году в Париже. Александр Бенуа писал, что «именно тогда в нем с какой-то особой остротой проснулась ностальгия по родным местам, по родному прошлому...» «Блеклые белые ночи, — вспоминал товарищ нашего героя, — неожиданная яркость зелени на

фоне темных туч, ясные, но прохладные вечера среди березок и сирени, соснового леса — все это теперь восставало в его памяти с удивительной отчетливостью и точностью. И все это окутывалось подлинной поэтичностью, вернее, эта поэтичность, жившая в Сомове, поэтичность характерно русского привкуса, это “чувство родины” как бы определяло и диктовало самый выбор тем». «Русский привкус» очень чувствуется и в «Фейерверке», написанном более двух десятилетий спустя, накануне отъезда из России, уже очень мало имевшей общего с той Россией, по которой ностальгировал Сомов.



Дама в голубом

(1897—1900)

103 x 103 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

У Константина Сомова есть множество прекрасных портретов. Однако «Дама в голубом» стоит особняком среди них. Это подлинный сомовский шедевр, высота, которую ему больше никогда в жанре портрета взять не удалось. И когда заходит речь о Сомове, первое произведение, приходящее на ум, — это именно «Дама в голубом». Портрет этот писался «по-сомовски» долго. Начатый в 1897 году, он появился на выставке «Мира искусства» только спустя три года. Уже тогда он обратил на себя внимание членов Совета Третьяковской галереи, отвечавшего за приобретение новых полотен. В особенности понравился он Валентину Серову. Он и был инициатором покупки этой картины. Нужно сказать, что многие высказывались против того, чтобы «Дама в голубом» находилась в Третьяковке, считая ее слишком «декадентской» вещью для нее (в это время знаменитое собрание состояло, главным образом, из работ передвижников). Однако Серову удалось переломить сопротивление консерваторов, и «Дама» водворилась в Третьяковской галерее, чем был весьма доволен и сам Сомов, — хотя Совет заплатил ему гораздо меньше, чем предлагали за картину некоторые частные коллекционеры.

Еще один женский образ той поры — пряный и неоднозначный. «Ужин» (1908) кисти Бакста. Великий князь Владимир Александрович, увидев это полотно, прочел его автору «порядочную нотацию за игривость и скабрзность картины».



Дамы Серебряного века

Серебряный век создал много удивительных женских образов — таинственных, чувственных, «роковых», притягательных.

Если согласиться с утверждением, что в искусстве сменяют друг друга эпохи солнечные и лунные, мужественные и женственные, то Серебряный век следует, безусловно, отнести к последним. Серебряный век — это Прекрасная Дама, Незнакомка, Рената, Коломбина, шелковые черные платья, ужины с шампанским, терпкий запах духов, «инфернальный» смех и взгляды, полные бездонной тоски. Женщины страдающие и заставляющие страдать. Не «товарки» и не «боевые подруги» предыдущей (передвижнической) и последующей (соцреалистической) эпох.

«Женственность» эпохи обусловила то гигантское количество ярких женских образов, которое осталось после нее — как в литературе, так и в изобразительном искусстве (любопытно, что довольно часто мужские образы на портретах Серебряного века тоже несут в себе нечто женственное). Женские образы, представленные в этом разделе, — лишь малая толика их. Они необыкновенно характерны. Равно: и образ княгини Ольги Константиновны Орловой, открывающий за «мраморным» величием модной дамы пустоту ее внутреннего мира, и образ бакстовской «незнакомки» — с его двусмысленностью и педалированной «порочностью», скандализировавшей публику.

© В. Серов. Портрет княгини Ольги Константиновны Орловой. 1911. Холст, масло. 237,5x160. Ж-4289. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

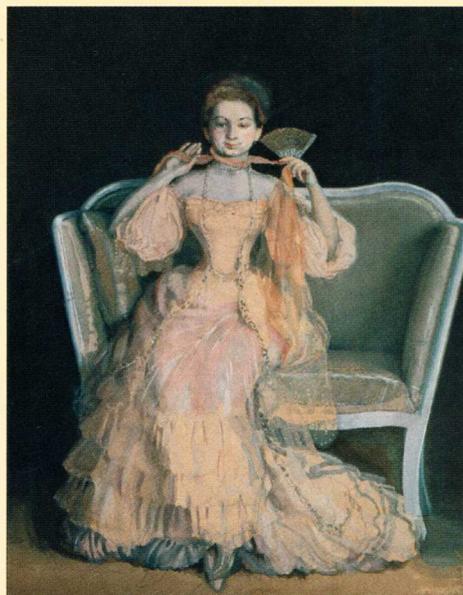


«Портрет княгини О. К. Орловой» (1911) Валентина Серова — один из самых ярких женских портретов Серебряного века.

Воссоздаем работу Сомова

С Елизаветой Михайловной Мартыновой, героиней картины «Дама в голубом», Константин Сомов познакомился, учась в Академии художеств. Е. М. Мартынова являлась одной из первых женщин, «допущенных» в Академию. Талантливая художница, образованная и красивая женщина, она, судя по всему, была одним из очень немногих увлечений Сомова. Уже тогда, во время учебы в Академии, он несколько раз принимался писать ее. К сожалению, полностью раскрыть свой талант Мартыновой не удалось: очень рано выяснилось, что она больна чахоткой. Будучи старше нашего героя лишь на год, она умерла в 1904 году, вскоре после завершения «Дамы в голубом».

Интересно, что Мартынова была категорически против того, чтобы Сомов продавал полотно в Третьяковскую галерею. Сохранилось ее письмо к мастеру, в котором она объясняет причины своего протеста: «Может быть, Вы будете удивлены, Константин Андреевич, получив это письмо, и тотчас приедете ко мне, станете меня с улыбкой и некото-

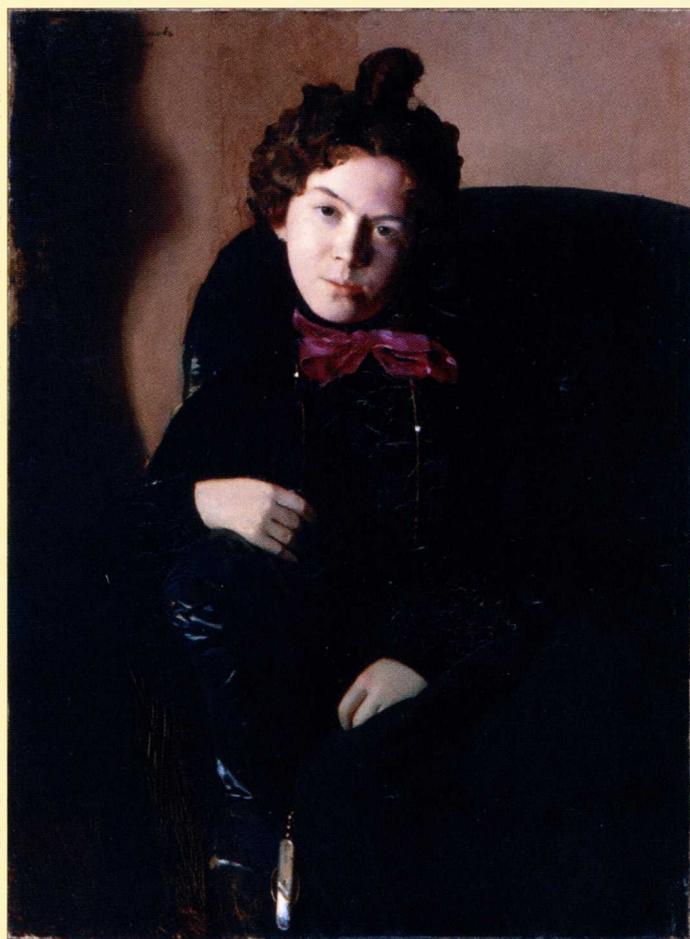


«Дама в розовом» (1903) — еще одна ретроспекция Сомова, на сей раз скорее «скурильная», чем ностальгически-пронзительная.

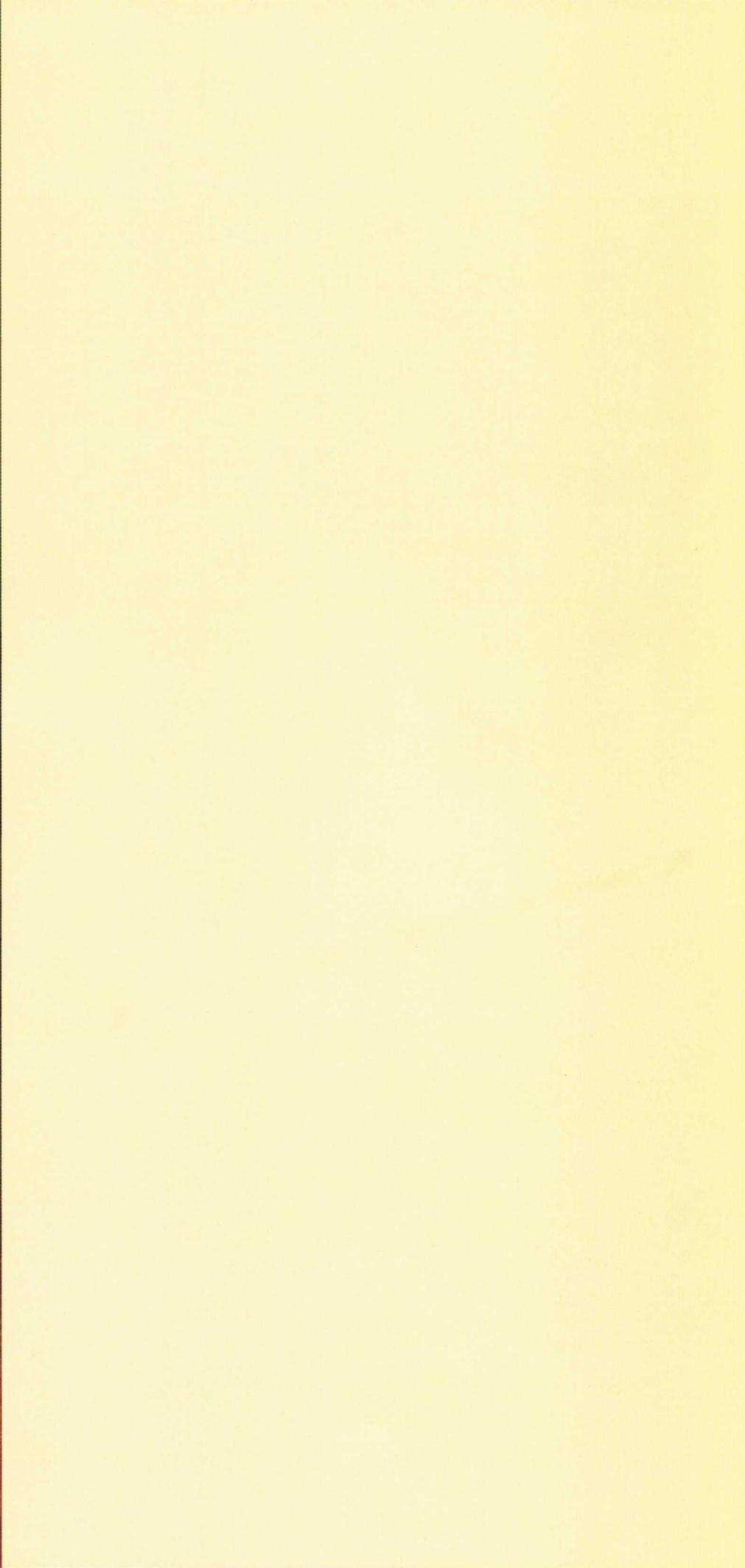
рой иронией убеждать смотреть на вещи иначе, но это мне все равно... Сегодня ночью я проснулась и не спала от одной назойливой и мучительной мысли: “Вы не должны и не имеете права продать мой портрет”. Я позировала Вам для Вас, для чистого искусства, а не для того, чтобы Вы получили за мою грусть в глазах, за мою душу и страдания деньги... Я не хочу этого! Оставьте портрет у себя, сожгите его, если Вам так жаль отдать его мне, подарите его даром в галерею...» Однако Сомов, обычно тактичный и чуткий, на сей раз не внял мольбам своей модели, сочтя их, вероятно, пустыми и навязчивыми капризами чахоточной больной. Хотя смерть Мартыновой он переживал глубоко и долго.

«Дама в голубом» принадлежит к жанру «ретроспективного портрета», широко распространенного в конце XIX — начале XX веков. Подобные портреты есть не только у Сомова, но и у многих других художников того времени — в частности, у Борисова-Мусатова, тоже увлеченного «эпохой кринолинов». Но «Дама в голубом» — это не совсем стилизация под старинный портрет. Это, скорее, некая мечта о прошлом. И мечта несбыточная, о чем говорят нам и «эфемерный» задний план, и выражение лица героини. Такого выражения — строгого, почти мученического — не могло быть на портрете, скажем, XVIII столетия.

«Портрет А. П. Остроумовой» (1901) также относится к числу лучших ретроспективных портретов Сомова. Здесь изображена художница Остроумова-Лебедева, с которой наш герой был очень дружен.



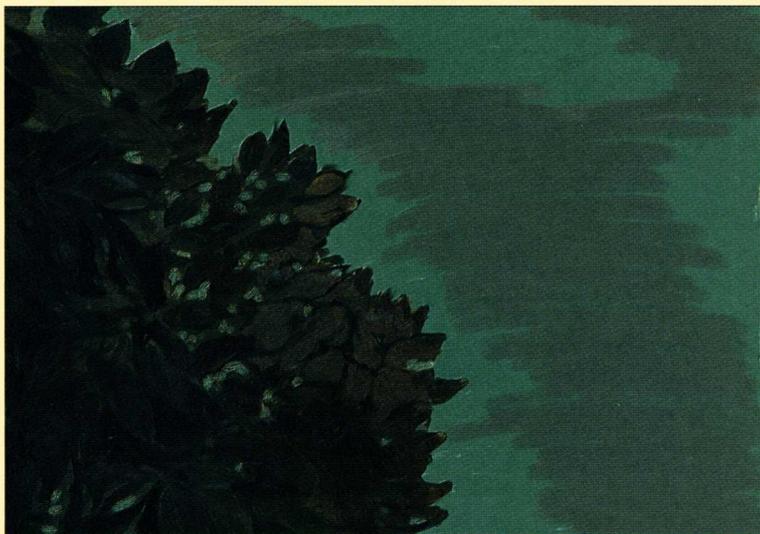






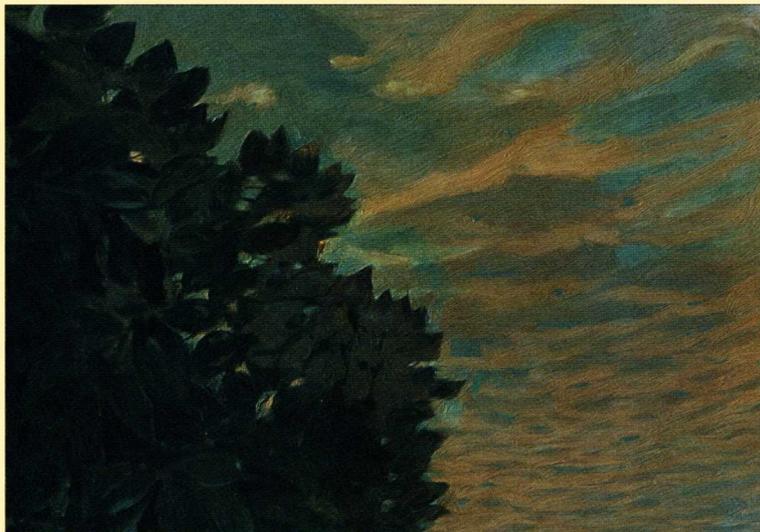
1. ПОДМАЛЕВОК

Выбрав для воссоздания участок с кроной дерева и перьевыми облаками, освещенными заходящим солнцем, наш художник сделал подмалевок под два основных композиционных элемента — небо и листву. Для подмалевка под небо он использовал смесь желтой охры, синего кобальта и белил, для подмалевка под листву — яркую зелень, светлый желтый кадмий, постоянную зелень, обожженную тердисиену и белила. Контуры листьев были грубо написаны той же смесью, но с меньшим количеством белил. Теневые области на листве закрашивались ею же, но в данном случае белила совсем не использовались.



2. ОТТЕНКИ ФОНА

На следующем этапе неплотными мазками широкой кисти на фоновый цвет неба был нанесен полутоновой оттенок, составленный из желтой охры, берлинской лазури, красного кадмия, обожженной умбры и белил. Средние тона на листве наш художник воссоздал смесью натуральной тердисиены, желтой охры, обожженной умбры, берлинской лазури и белил, а просветы в листве обозначил точечными мазками полусухой круглой кисти — используя смесь для «небесного подмалевка», но с увеличенным количеством белил.



3. ЦВЕТА ЗАКАТА

На завершающем этапе наш художник тщательно прописал небо и нанес отблески лучей заходящего солнца на облака и листву. Голубые просветы на небе он написал смесью берлинской лазури, среднего желтого кадмия и белил. Этой же смесью он докрасил просветы в листве. Закатные отсветы на облаках были написаны смесью желтой охры, среднего желтого кадмия, ярко-красной краски, обожженной тердисиены и белил. Все краски на небо наносились длинными волнообразными мазками с большим количеством густого разбавителя. Эта же смесь была фрагментарно добавлена в просветы между облаками и затерта к фоновому цвету соприкасающихся с небом листьев.

Ретроспективный портрет

Лицо

Сила этого почти трагического образа, созданного Сомовым, такова, что нам сейчас уже трудно представить себе, что героиня полотна могла выглядеть как-нибудь иначе. Между тем, современники вспоминают о ней как о женщине веселой и жизнерадостной. Подруга Мартыновой, М. Ямщикова, писала о «Даме в голубом»: «Что сделал художник с этим лицом, с этими когда-то сияющими торжеством глазами? Как сумел вытащить на свет глубоко запрятанную боль и печаль, горечь неудовлетворенности? Как сумел передать это нежное и вместе с тем болезненное выражение губ и глаз?»



Ширма

Густая листва дерева выполняет функцию ширмы. Она как бы отгораживает даму от заднего плана, напоминающего скорее декорации, нежели настоящий парк (это подчеркивает и его цветовая приглушенность). Но тревожное закатное небо одинаково простирается и над дамой, и над «галантными» декорациями.



«Гамма любви»

На скамейке у водоема мастер изобразил музицирующую пару, отсылающую нас к эпохе галантных праздников и концертов в парке. Этот дуэт еще сильнее подчеркивает одиночество главной героини полотна, ее отчужденность от остального мира.



Жест страдания

Этот несколько условный, театральный жест страдания — рука, прижатая к груди, — обретает у Сомова подлинность, начинает звучать настоящим страданием, отзываясь как бы во всем теле женщины, начиная от ее хрупких обнаженных плеч и заканчивая глубоким, остановившимся взглядом ее темных глаз.



Книга

В правой руке дамы — раскрытая книжка. Эту деталь художник «вытащил» из портретов XVIII столетия, когда модель было принято изображать или с рукой, «раскрытой» навстречу зрителю, или с книгой.



Автопортрет

К мужской фигуре на среднем плане художник «пририсовал» свою голову. Автопортретный образ, включенный Сомовым в композицию картины, до сих пор вызывает много толков в искусствоведческой среде.

С тоской о совершенстве

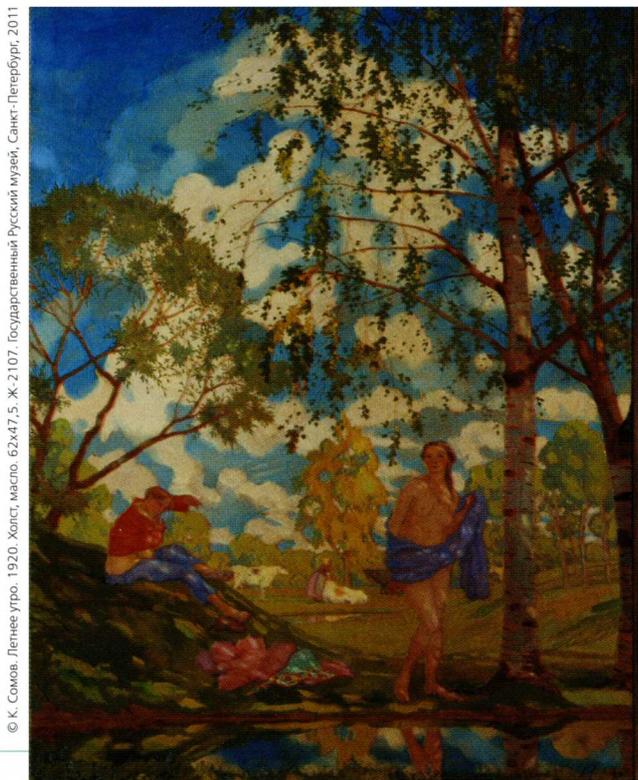
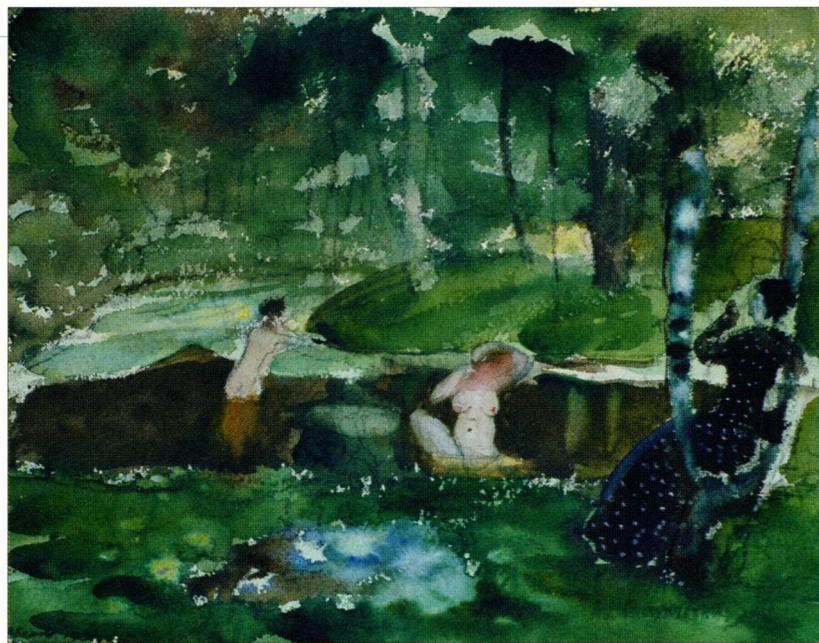
Сомов всю жизнь не мог отделаться от навязчивых мыслей о собственном «дилетантстве», «беталанности».

В 1934 году Сомов сделал запись в дневнике: «Хотелось бы мне стать еще Энгром — как это ни смешно в моем возрасте. Если не Энгром, то хотя бы маленьким пальцем на его ноге». Неуверенность в себе преследовала мастера от первых шагов на художественном поприще до самой смерти. Александр Бенуа вспоминал, что, поступив в Академию художеств, «Костя» далеко не сразу стал показывать друзьям свои работы; показывая же, сопровождал просмотр «какими-то покаяниями в своей неумелости». Далее Бенуа пишет: «В этих покаяниях не было позы, не было напрашивания на комплименты. Костя совершенно искренне про-

должал считать, что он избрал художественное поприще по какому-то недоразумению, по слабости, уступая убеждениям отца, но странным образом в эти же годы среди его академических товарищей стало укрепляться мнение, что Сомов необычайно талантлив, что он один из тех учеников Репина, который подает большие надежды. Как-то побывал я тогда, по приглашению Кости, на выставке ученических работ академистов, и хотя Сомов был представлен всего двумя-тремя этюдами натурщиков, хоть выбор позы и весь стиль этих упражнений был самый официально банальный, эти этюды все же выделялись среди прочих, и выделялись они не каким-ли-

Пасторали

Сомовские работы этого плана разделяются искусствоведами, как правило, на этюды с натуры и некие «вымышленные картинки». Справа вы видите «Купание», датированное 1904 годом и относящееся, несомненно, к первой категории. «Летнее утро», 1920 (внизу) представляет вторую группу «пасторалей» мэтра. Взаимоотношения Сомова с пейзажем и населяющими его персонажами были довольно сложными. Так,



© К. Сомов. Летнее утро. 1920. Холст, масло. 62x47,5. Ж. 21.07. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

из-за своей неспособности к точным наукам он никак не мог усвоить законов перспективы, и ему приходилось постоянно «прятать» это неумение, отчего задние планы многих его картин обычно выходили несколько «театральными». Не менее курьезно складывались отношения художника с животными, частыми действующими лицами в пасторальных. Лошади, например, получались у него настолько «сомовскими», что он почти всегда прикрывал их ноги каким-нибудь кустиком. В «Летнем утре» вы видите позади молодых купальщиков женщину с коровой, относительно каковых Е. Михайлов вспоминал: «В молодые годы дядя однажды сделал с натуры рисунок лежащей коровы и женщины с ней. Этим рисунком он всегда пользовался, когда надо было оживить пейзаж».

Театр

Удивительно, но при всей своей любви к театру Сомов очень мало работал для него. Во многом это было связано с тем, что художник, как мы уже говорили, никак не мог освоить законов перспективы, без владения которыми невозможно создать декорации. Но, помимо прочего, следует отметить и особую камерность дарования Сомова, не располагавшую к такому «публичному» делу, как работа для театра. Помещенный здесь занавес для Свободного театра в Москве (1913) — единственная крупная театральная работа мастера. Время от времени он обращался к созданию эскизов для театральных костюмов — но и то скорее вынужденно, чем по собственной охоте. Так, в 1924 году, находясь в Париже, он нарисовал семь костюмов для балерины Тамары Карсавиной («три женских и два мужских костюма XVIII века для ее танцев под музыку Моцарта, один гротескный — марионетка и костюм ангела»).



бо блеском или шиком (чем любили щеголять те из его товарищей, которые готовились «поразить мир»), а чем-то скромно-сосредоточенным и каким-то особенным вниманием к предмету... Особым же отличием этих «актов» Сомова от соседствующих с ними работ была именно какая-то их культурность — необычайная колористическая звучность и в то же время то своеобразное изящество, которое свидетельствовало не только о чем-то благоприобретенном, но и о чем-то внутреннем, о личной и необычайной одаренности».

Оправдывая столь длинную цитату, отметим, что Бенуа был не только лучшим другом героя нашего выпуска, но и

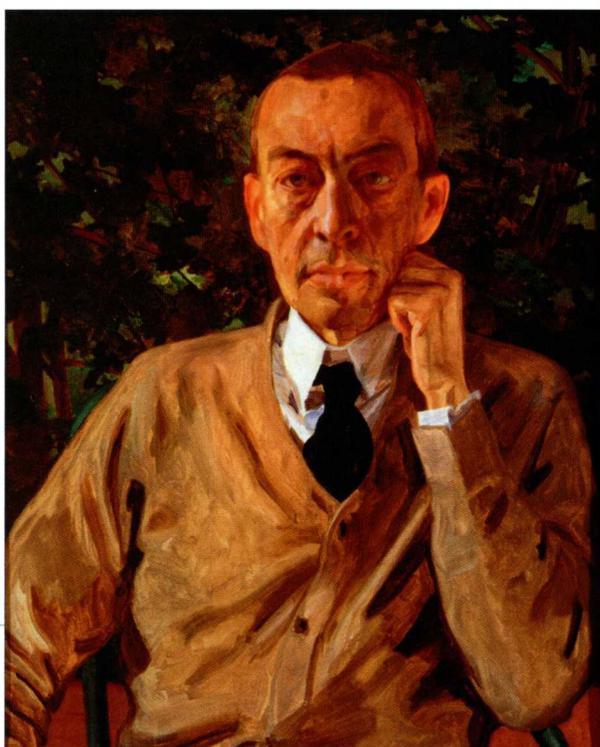
тонким ценителем его искусства, имевшим, к тому же, возможность проследить становление и развитие его таланта. Как свидетельствует Александр Бенуа, очень важным временем для Сомова стало лето 1896 года, проведенное им на даче в Мартышкине под Ораниенбаумом. Именно тогда, помимо прелестных этюдов с натуры, он создал первые вещи, которые можно отнести к «сомовскому жанру», впоследствии принесшему ему широкую известность. Бенуа, живший тем летом на одной даче с Сомовым, писал: «В дни, когда лил проливной дождь — явление, не редкое в Петербурге летом, — в своей комнатке-конурке,

Портреты

Добужинский вспоминал, что отец Константина Сомова часто ворчал: «Портретистом он мог быть хорошим, а занимается глупостями». Оставим без внимания вторую часть этого высказывания, а первая часть действительно справедлива. С одной оговоркой. Сомов не «мог быть» хорошим портретистом. Он им стал (хотя писать портреты и не слишком любил). Один из его портретных шедевров — именно портрет отца (он помещен справа), написанный им в 1897 году. Бенуа говорил о нем так: «Сила жизни в этом портрете такова, что если долго в него всматриваться, то начинает мерещиться, точно слышишь запах сигары в руках Андрея Ивановича, смешивающийся с запахом резеды и гелиотропа, крадущегося из залитого солнцем сада». Не менее жизненен и гораздо более поздний «Портрет С. В. Рахманинова», 1925 (внизу). Его наш герой написал вскоре после знакомства с композитором

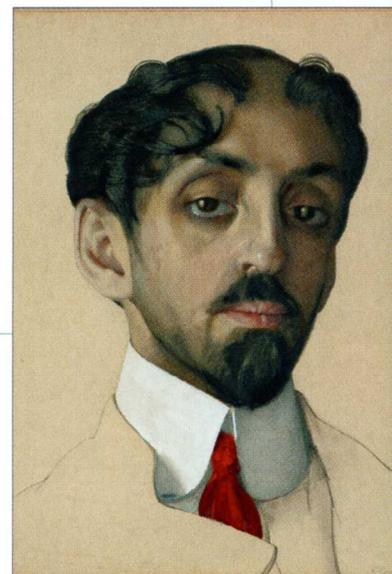


© К. Сомов. Портрет А. И. Сомова, отца художника. 1897. Холст, масло. 95х65. Ж-4386. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. 2011



© К. Сомов. Портрет композитора С. В. Рахманинова. 1925. Картон, масло. 63,7х51,6. Ж-8043. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. 2011

(и с ним самим, и с его семьей у Сомова сложились самые дружеские отношения). Портрет создавался в «рекламных целях»: Рахманинов надеялся, что он поможет художнику получить выгодные заказы. Надежды эти оправдались лишь отчасти. Справа представлен типичный сомовский графический «Портрет М. А. Кузмина» (1909).

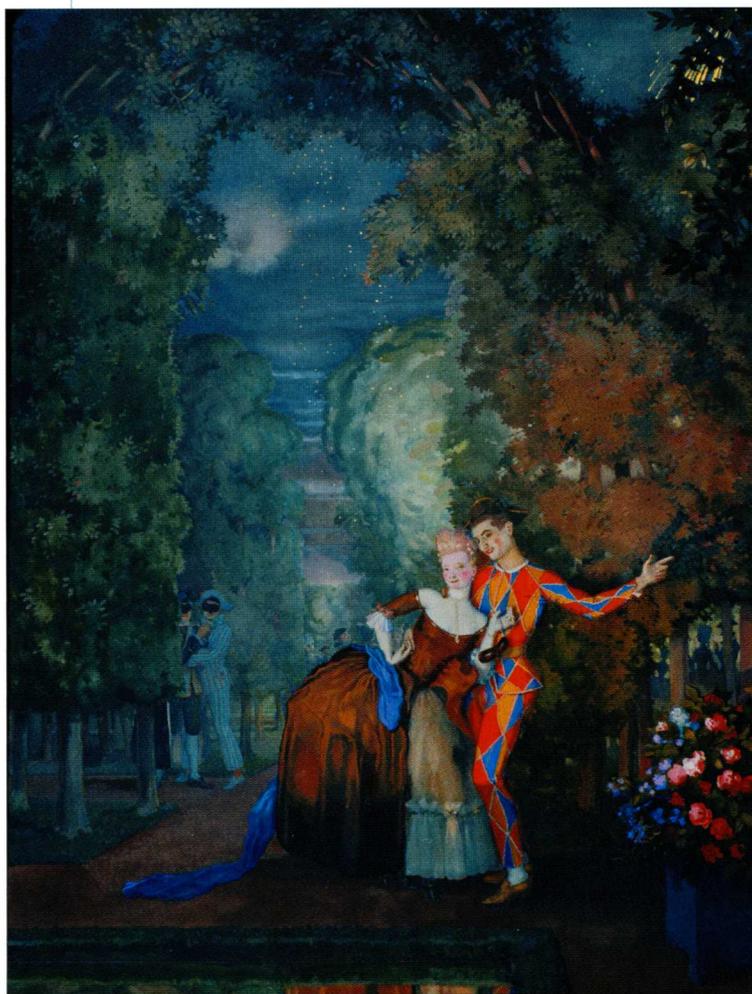


выходившей на запущенный уголок сада, с лиловым забором, отделявшим нанятую нами у «колонистов» дачу от соседей, Сомов, неудобно сидя на стуле, приткнувшись к мольберту или к столу, почти вода носом по бумаге или по холсту, втайне что-то готовил, и уже мы знали, что «рождается» какая-либо новая скурильная прелесть». В приведенном отрывке из воспоминаний Бенуа чрезвычайно важно слово «втайне». Сомов всегда предпочитал работать, укрывшись ото всех. И как раз во многом из-за этого он так не любил писать портреты, особенно, если клиент был мало ему знаком и вдобавок болтлив. Забегая вперед, скажем,

что в эмиграции Сомову довольно часто приходилось смирять свою нелюбовь к жанру портрета, ибо именно он давал ему основной заработок. Присутствовать в мастерской художника во время работы не возбранялось лишь самым близким людям — каковым являлся, например, уже знакомый нам по разделу «Жизнь и эпоха» Евгений Михайлов. Не без гордости он отмечал в статье, посвященной своему дяде: «Я был едва ли не единственным человеком, имевшим право смотреть, как он работает, и понятно, как это мне было интересно. Вообще же дядя своих вещей, даже

Маскарад

Михаил Кузмин писал в 1916 году о «маскарадных вещах» Сомова: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг — вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство — череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок — вот пафос целого ряда произведений Сомова. О как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику! Как тяжела ты, легкая любовь!.. Какой-то бес подталкивает все время художника, словно ему попал в глаз осколок волшебного зеркала из сказки Андерсена...» Справа — «Арлекин и Смерть» (1907), внизу — «Арлекин и дама» (1912).



законченных, не любил показывать и был в этом отношении капризен».

Еще одна существенная черта художнического характера Сомова — его строгость к себе и к другим. Добужинский вспоминал, что в пору «Мира искусства» он почти всегда показывал ему свои работы (даже еще не вполне оконченные): «Сомов был строг, и это мне очень нравилось. Его правдивость вообще была одной из самых прелестных его черт». По отношению к собственным произведениям эта



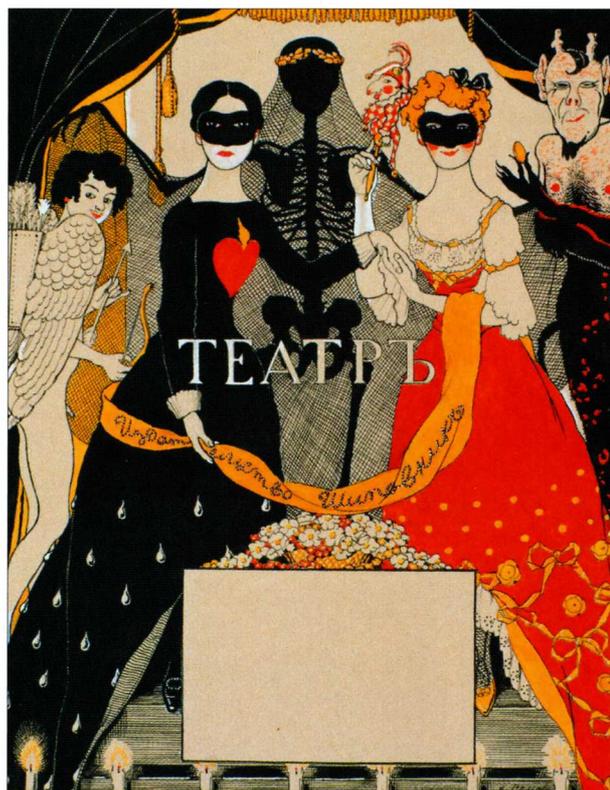
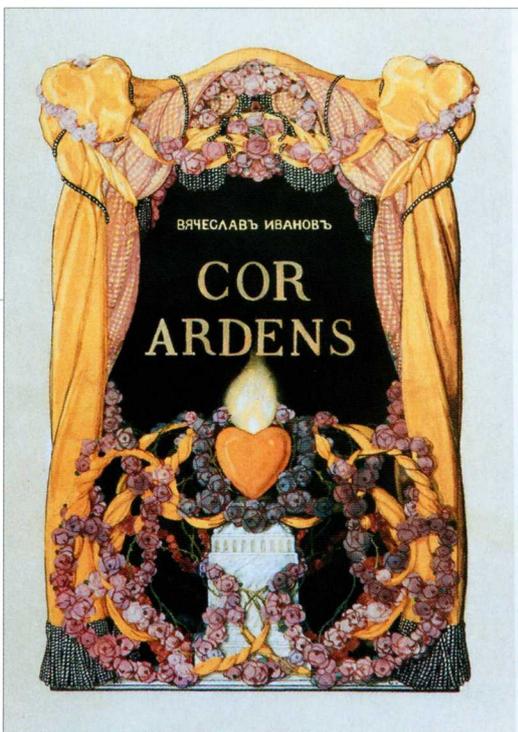
правдивость часто оборачивалась некоторым самоедством, о чем мы уже говорили выше. Впрочем, если своя вещь художнику действительно нравилась, он порою скупно говорил по ее адресу: «Вышла недурной».

«Работал он, — вспоминает Добужинский, — как и Серов, очень упорно и медленно, признавал только самые лучшие краски, и меня поражала его аккуратность — около его рабочего столика красного дерева никогда ни соринки...» Собственная кропотливость, медлительность нередко мучила Сомова. Он считал ее признаком своего «дилетанства», «бездарности» и завидовал тем художникам, кто работал быстро, — в особенности, Александру Бенуа. Последний же, по его собственному признанию, сам завидовал именно медлительности Сомова, тому, что он «мог так биться над какой-либо деталью».

Но мы слишком увлеклись «личными аспектами» творчества Сомова, однако нельзя говорить о нем и обойти вниманием объединение «Мир искусства», образовавшееся в 1898 году в Петербурге. Предшественником этого объединения был своеобразный «клуб» «Невские пиквикианцы», основанный в 1887 году «майскими жуками» (так сами себя называли ученики — бывшие и настоящие — гимназии Карла Мая) Бенуа, Сомовым, Философовым и

Иллюстрации

Будучи мастером «миниатюрного жанра», Сомов довольно часто работал как иллюстратор. Наиболее известны в России его эротические рисунки к «Книге маркизы» (1918), а также созданные им титульные листы для некоторых других книг, вышедших еще в Петербурге (справа представлен титульный лист книги «Театр», внизу — фронтиспис к сборнику Вяч. Иванова «Cor ardens»; обе работы выполнены в 1907 году). Однако и после отъезда за границу Сомов довольно много работал в области книжной графики, иллюстрируя «Манон Леско» и «Дафниса и Хлою». И если первой работой он остался совершенно доволен, то вторая его не удовлетворила — главным образом, из-за качества издания. По выходе книги (в феврале 1931 года) он писал сестре: «Мерзость исполнения моих картинок превзошла все мои ожидания... Знай, что между этими грубейшими оттисками и оригиналами — колоссальная разница — целая пропасть».



Нувелем с целью изучения истории и теории искусств. Спустя некоторое время к «жукам» присоединился Сергей Дягилев, быстро ставший главным идеологом группы и превративший камерных «Пиквикианцев» в «публичный» «Мир искусства». С Дягилевым у Сомова отношения складывались сложные: он признавал его бесспорный организаторский талант, но ему претили его «экспансивность» и некоторая вульгарность. Однажды между ними разгорелась столь серьезная ссора, что друзья еле-еле удержали Дягилева от вызова Сомова на дуэль. Между тем, с некоторыми из художников, привлеченными Дягилевым в «Мир искусств»

ва» (то были, главным образом, москвичи — Коровин, Серов, братья Васнецовы) у нашего героя сложились если и не слишком близкие, то, бесспорно, уважительные отношения. К 1904 году внутренние противоречия настолько истерзали и общество, и одноименный журнал, что они прекратили свое существование. Возобновилась деятельность «Мира искусства» только в 1910-е годы. Выставки «возродившихся мирискусников» периодически проходили до 1920-х годов.

Уже к середине 1910-х годов наметилась тенденция считать Сомова «фигурой известной эпохи, эпохи первых годов “Мира искусства”» (эту тенденцию тонко отметил Михаил Кузмин в своем очерке, посвященном Сомову). Однако путь мастера был гораздо сложнее, и мирискуснические верстовые столбы лишь отчасти могут наметить его. Неустанно развивал и совершенствовал свой стиль Сомов и в эмиграции, хотя здесь его искусство почти не было востребовано. После его смерти Бенуа горько писал о том, что имени Константина Сомова совершенно не знают русские эмигранты, не говоря уже о французах. Закончил Бенуа свою статью, впрочем, довольно оптимистично (и, в известном смысле, пророчески): «Пусть даже область сомовского творчества и ограничена, пусть она “ничего не

Объятия Морфея

Сомов довольно часто изображает своих героев спящими, причем, как правило, это не «глубокий здоровый сон», а сладкая дрема, состояние между сном и явью. И, заметьте, автор почти не оставляет нам сомнений в том, в какие именно грезы погружены его персонажи. Эротизированность «сонных» сомовских образов безусловна. Об этом говорят и томные улыбки, и покрасневшие щеки, и самые позы. Пример классических «объятий Морфея» у Сомова — «Спящая молодая женщина в парке», 1922 (внизу). Дама лежит, обратив лицо к зрителю. Из рукавов платья выглядывают розовые локотки, рука покоится на небольшой книжице (несомненно, фривольного содержания), ножки в белых чулках кокетливо выглядывают из-под платья. Вдалеке бьются на шпагах кавалеры. Работа «Обнаженный юноша», 1937 (справа) менее типична для Сомова, хотя и здесь тоже образ спящего пронизан скрытым эротизмом.

© К. Сомов. Обнаженный юноша. 1937. Холст, масло. 54x100,5. Ж-8544. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



открывает нового”, пусть она от начала до конца есть нечто заключенное в себя и нечто скромное, в ней, однако, живет та черта, которая останется более ценной, чем все новшество, все “порывы к недостижимому”, все, чем нас теперь закармливают до полного пресыщения и от чего моментами хочется бежать без оглядки. Основная черта этого “скромного искусства” есть бесспорная его вдохновенность — истинная “милость Божья”. И надо думать, что когда все то марево, весь тот кошмар лжи, что сейчас наводнили царство

искусства, будут изжиты, когда вся свистопляска современных архигениев так надоеет, что уже никому не захочется глядеть на все их выкрутасы, то изголодавшихся по искренности людей потянет именно к искусству скромному, но абсолютно подлинному... И вот тогда среди очень немногих избранных и Сомов займет наверняка подходящее ему место ценнейшего для всех художника — к тому же художника, в котором чарующее русское начало чудесным образом сплетено с общечеловеческим».

Насмешка над самим собой

Никто из тех, кто писал или говорил обо мне и разбирал мое искусство, ни Шура Бенуа, ни зарубежные отзывы не объяснил верно сущности его. Шура говорил, что я люблю некрасивых и скурильных женщин и влекусь к ним, или еще, что я смеюсь над женщинами зло и обидно, или что я поэтизирую некрасавиц. Один умный Валечка каким-то образом лучше всех других меня знает, угадал меня. Женщины на моих картинах томятся, выражение любви на их лицах, грусть или похотливость — отражение меня самого, моей души... А их ломаные позы, нарочное их уродство —

насмешка над самим собой и в то же время над противной моему естеству вечной женственностью. Отгадать меня, не зная моей природы, конечно, трудно. Это протест, досада, что я сам во многом такой, как они... Искусство, его произведения, любимые картины и статуи для меня чаще всего тесно связаны с полом и моей чувственностью. Нравится то, что напоминает о любви и ее наслаждениях, хотя бы сюжеты искусства вовсе о ней и не говорили прямо...

Дневник К. А. Сомова (1 февраля 1914 г.)

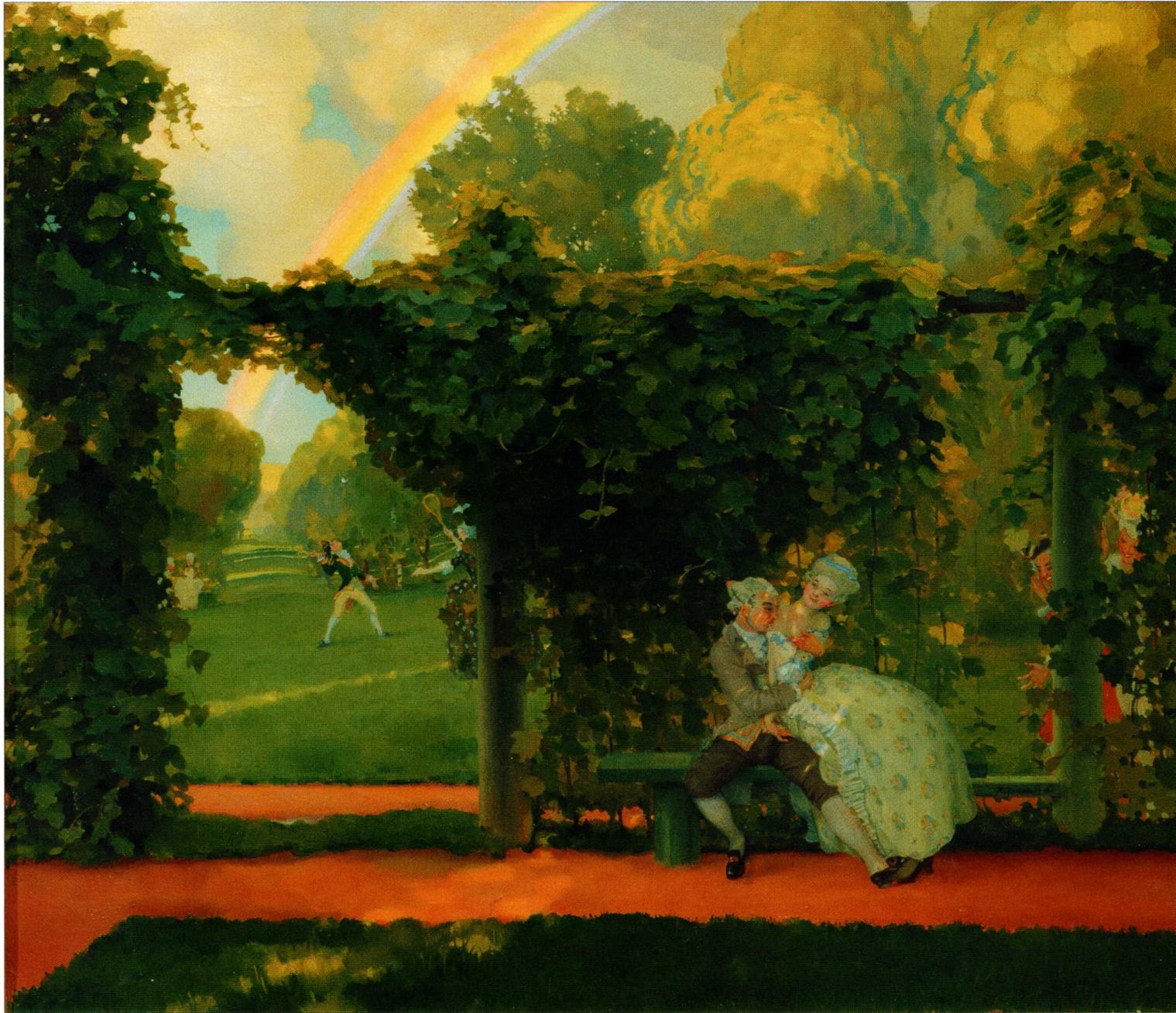


ЭХО ПРОШЕДШЕГО ВРЕМЕНИ (1903). В этой небольшой, написанной гуашью и акварелью на картоне работе художнику удается передать довольно сложный букет ощущений. Важную роль играет здесь и облик героини (ее некрасивое лицо, худые, «как у Наташи Ростовской», плечи и руки), и задний план — пустая терраса с дощатым полом и колоннами, открытая дверь на крыльцо.



ПОРТРЕТ А. А. БЛОКА (1907). Этот портрет Блока давно уже стал хрестоматийным. Он считается одним из графических шедевров Сомова. Однако известно, что сам поэт отзывался о нем нелестно. «Портрет Сомова мне не нравится, — говорил он. — Сомов в этом портрете отметил такие мои черты, которые мне самому не нравятся».

© К. Сомов. Осмеянный поцелуй. 1908. Холст, масло. 49х58. Ж-2112. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



ОСМЕЯННЫЙ ПОЦЕЛУЙ (1908). Типично сомовская галантная картина, напоминающая своей композицией миниатюрную театральную декорацию (скорее даже декорацию не для «человеческого» театра, а для кукольного). В ней много прелести, наивного эротизма, но сквозит и ирония, почти всегда присутствующая в подобных работах мастера.



© К. Сомов. Язычок Коломбины. 1913. Бумага, акварель, гуашь. 29,2x22,5. Р-6563. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

ЯЗЫЧОК КОЛОМБИНЫ (1915). Работа эта широко известна и весьма хороша, однако в ней уже выразился тот процесс, который Бенуа охарактеризовал так: «Жанр становится именно жанром». Описывая этот процесс приобретения Сомовым все большей и большей «маэстрии», Бенуа говорил: «Все чаще там, где царит восторг вдохновения, водворяется холод расчета, механика навыка и в зависимости от этого вырабатывается манерность, прием».

Астраханская областная картинная галерея имени П. М. Догадина

Астраханская картинная галерея является одним из наиболее ярких в России провинциальных собраний живописи. Как и многие музеи нашей страны, она начиналась с энтузиазма частного коллекционера, желавшего сделать искусство доступным народу.

Астраханская картинная галерея — ровесница многим музеям в нашей стране. Ее история началась в 1918 году. Тогда она носила более длинное название, чем теперь, — Картинная галерея и музей Совета Профессиональных Союзов Астраханского края имени основателя П. М. Догадина. Некоторое время директором галереи был сам Догадин, подаривший свое собрание картин родному городу. Именно это собрание (более ста картин и графических листов русских художников) составило экспозиционное ядро галереи.

Одновременно с догадинским собранием в галерею поступили еще две частные коллекции — австрийского консула О. Я. Виблингера (фарфор, стекло, живопись, скульптура) и семьи Сапожниковых, богатых астраханских рыбопромышленников. Нужно сказать, что Сапожниковы, владея огромными капиталами, собрали просто уникальную коллекцию произведений искусства. В частности, владели они «Мадонной Бенуа» Леонардо да Винчи. Но у рыбопромышленников не было идеи, что их картины должны остаться в родном городе, поэтому они постепенно вывозили их из Астрахани и время от времени продавали различным музеям и частным лицам. «Мадонну Бенуа» приобрел у них Эрмитаж. К 1918 году в коллекции Сапожниковых остались почти одни только фамильные портреты, большинство из которых представляло скорее историческую, чем художественную ценность.



Астраханская картинная галерея располагается в особняке, некогда принадлежавшем купцу И. Н. Плотникову.

Первое время музей располагался в особняке Догадина, на набережной реки Кутум. Но фонды его пополнялись столь стремительно (то и дело к крыльцу подъезжали возы, нагруженные реквизированными у бывших владельцев произведениями искусства), что скоро экспозиции стало тесно в стенах довольно скромного дома Догадина. В 1921 году галерею перевели в более обширный особняк, до революции принадлежавший купцу И. Н. Плотникову. Здесь она находится и сейчас.

На нынешний день в собрании галереи насчитывается более десяти тысяч единиц хранения. Особенным богатством и своеобразием отличается, конечно же, отдел русского искусства. Экспозиция этого отдела способна по-

знакомить посетителей практически со всеми направлениями, когда-либо существовавшими в русской живописи. Начинается она с небольшой, но весьма интересной коллекции древнерус-



Так называемый «Каминный зал» галереи.



Прелестный набросок Сомова «Дама с весенним пейзажем» (1897) из собрания Астраханской галереи.

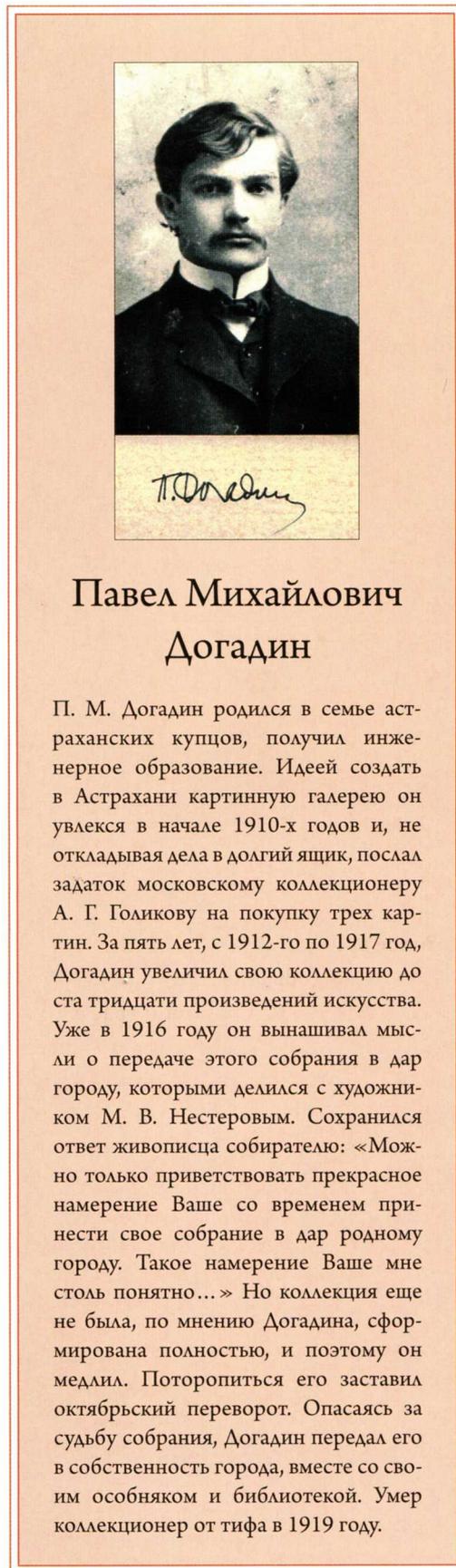
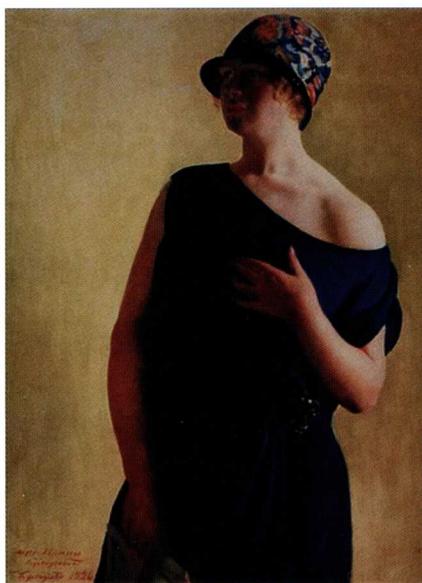
ского искусства (самые ценные экспонаты здесь — иконы XVI века). XVIII столетие представлено в галерее, главным образом, портретами — как неизвестных авторов, так и прославленных Рокотова, Левицкого, Боровиковского.

Следующие залы занимает экспозиция, посвященная искусству XIX века. Начинается она с работ Брюллова, Тропинина, Щедрина. Также очень много в собрании музея работ передвижников (почти все картины из «передвижнической» коллекции были приобретены самим Догадиным). При этом несомненный «конек» галереи — это русский пейзаж XIX столетия. Он представлен великолепными полотнами Куинджи, Саврасова, Шишкина, Поленова, Левитана (последний бы любимым пейзажистом Догадина).

Рубеж XIX—XX веков проиллюстрирован в галерее работами таких художников, как Нестеров, Серов, Головин, Врубель, Борисов-Мусатов, Коровин и, конечно же, Сомов. В 1938 году в музее был торжественно открыт отдел советского искусства.

Несколько слов об «имени» галереи. С 1958 по 2007 год она носила имя Бориса Кустодиева, тоже уроженца Астрахани, — правда, к собранию музея не имевшего никакого отношения. Задавался вопрос: не лучше ли было бы вернуть ему имя Догадина? Наконец, решили, что такое переименование будет совершенно справедливым. А память о Кустодиеве в городе и так увековечена — здесь существует его дом-музей, являющийся филиалом Астраханской областной картинной галереи.

Помимо Дома-музея Кустодиева, у галереи есть и еще один интересный филиал — Дом-музей Велимира Хлебникова, который тоже родился в Астрахани. Музей этот открылся сравнительно недавно — в 1993 году, — а в основу его экспозиции легло фамильное хлебниковское собрание, подаренное городу племянником поэта — М. П. Митуричем-Хлебниковым. В это собрание входят прижизненные издания Хлебникова, его личные вещи (железный сундучок, где Хлебников хранил рукописи, галстук, подаренный ему Маяковским, самодельная ручка из сучка вербы и прочие не менее любопытные экспонаты), семейный альбом с фотографиями, а также живопись Веры Хлебниковой, графика Петра и Мая Митуричей. Одним словом, выставочные залы не пустуют.



Павел Михайлович Догадин

П. М. Догадин родился в семье астраханских купцов, получил инженерное образование. Идеей создать в Астрахани картинную галерею он увлекся в начале 1910-х годов и, не откладывая дела в долгий ящик, послал задаток московскому коллекционеру А. Г. Голикову на покупку трех картин. За пять лет, с 1912-го по 1917 год, Догадин увеличил свою коллекцию до ста тридцати произведений искусства. Уже в 1916 году он вынашивал мысли о передаче этого собрания в дар городу, которыми делился с художником М. В. Нестеровым. Сохранился ответ живописца собирателю: «Можно только приветствовать прекрасное намерение Ваше со временем принести свое собрание в дар родному городу. Такое намерение Ваше мне столь понятно...» Но коллекция еще не была, по мнению Догадина, сформирована полностью, и поэтому он медлил. Поторопиться его заставил октябрьский переворот. Опасаясь за судьбу собрания, Догадин передал его в собственность города, вместе со своим особняком и библиотекой. Умер коллекционер от тифа в 1919 году.

Кустодиевский портрет И. Б. Кустодиевой, дочери художника, находится в Доме-музее мастера, филиале Астраханской галереи.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 12,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Брюллов

27



«Последний день Помпеи» (1830—33) — в деталях

Брюллов являлся художником в четвертом поколении

Важнейшие его достижения связаны с жанром портрета

«Великим Карлом» называли мастера современники

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



DeAGOSTINI