

УДК 7.07
ББК 85.1

Голубев Павел Сергеевич,
преподаватель, ФГБОУ ВПО «Государственная академия
славянской культуры», Филиал в г. Тверь,
Студенческий пер., 11а, 170100 г. Тверь, Российская Федерация
E-mail: pavel@golubev.ru

ХУДОЖНИКИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ В КРИТИЧЕСКИХ ВЫСКАЗЫВАНИЯХ К. А. СОМОВА (на материалах его дневника 1925–1934 гг.)

Аннотация: Парижский дневник художника К. А. Сомова 1920–1930-х гг. — ценный, лишь фрагментарно публиковавшийся исторический источник. Находясь в средоточии важнейших для искусства русской эмиграции процессов, Сомов охотно знакомился с произведениями представителей самых разных течений и направлений: от наиболее радикальных модернистов Парижской школы (таких, как И. Пуни, М. Кикоин, М. Шагал) до приверженных традициям реалистического искусства членов объединения «Мир искусства» (З. Е. Серебрякова, А. Н. Бенуа и др.). Анализ дневников показывает, что вне зависимости от того, насколько сильно тот или иной упоминающийся в них художник отходит от миметического принципа, самым главным в искусстве Сомов видит содержательную наполненность произведений. При этом из дневников следует то, что сам Сомов не видит никакого общего идейного ядра в собственном искусстве. Этот парадокс заставляет по-новому взглянуть на творчество Сомова, объясняет внимание художника к объективному миру, декоративной поверхности вещей и человеческого тела. Он же способен по крайней мере отчасти объяснить, почему учившиеся у Сомова в 1930-х гг. молодые художники — Л. А. Успенский, В. И. Буданова, Г. И. Круг — не образовали вокруг своего наставника отдельной школы, а попали под влияние общества «Икона».

Ключевые слова: Константин Сомов, русская эмиграция, искусство, искусство русской эмиграции, Париж, Парижская школа, критика, дневник.

История искусства русской эмиграции намечена только пунктирно. Словари и электронные базы данных¹ дают скупую фактическую канву: места, даты выставок и состав их участников. Межвоенная газетная критика лишь выборочно освещала

¹ К числу лучших мы относим биографический словарь «Российское зарубежье во Франции: в 3 т.» (М.: Наука, Дом-музей Марины Цветаевой, 2008–2010) и проект «Искусство и архитектура русского зарубежья / сост. О. Л. Лейкинд, К. В. Махров, Д. Я. Северюхин» [URL: <http://artz.ru/> (дата обращения: 30.04.2014)].

© Голубев П. С., 2014

события художественной сцены. Исторические источники личного происхождения — письма и дневники — в этом свете приобретают особенное значение.

Один из таких источников — дневник художника Константина Андреевича Сомова (1869–1939)², входившего в объединение «Мир искусства». Эти подробнейшие записи позволяют не только полностью, день за днём, реконструировать жизнь их автора, но и проследить биографии большого числа людей. Наконец, дневник в особой авторской манере открывает повседневность русского Парижа.

Сомов активно участвовал в художественной жизни, посещал все сколько-либо заметные выставки как старого искусства, так и современного, вне зависимости от того, в какой стране родились представленные авторы и к какому направлению искусства они принадлежали. Сомов не предусматривал прижизненную публикацию своих дневников³, поэтому мог позволить себе самые бескомпромиссные, хлёсткие характеристики по отношению и к личности художников, и к их произведениям.

Независимость Сомова от чужого мнения и его желание поместить свои личные записи во вневременной контекст не уберегли дневник от искажения при первой публикации его небольших фрагментов в 1979 г.⁴ В настоящий момент, в ходе многолетней работы, нам удалось расшифровать и прокомментировать дневники Сомова 1925–1934 гг. Их общий объём составил более четырёх миллионов печатных знаков. Столь обширный материал позволяет нам по-новому взглянуть

² Дневник Сомова хранится в секторе рукописей Государственного Русского музея (СР ГРМ), фонд 133.

³ 19 августа 1930 г. Сомов записал в дневник: «<...> Я пил чай с Меф<одиём> (Лукьяновым — любовником художника. — П. Г.). Написал ему письмо-завещание на случай моей смерти, что все находящиеся в квартире вещи принадлежат ему, т[ак] к[ак] им куплены. Потом запечатывал свои дневники и на пакете написал, чтоб их не опубликовывали раньше, чем через 50 лет после моей смерти» [7, л. 153–154].

⁴ См.: Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. 626 с. История же этой публикации такова. Перед смертью Сомов отдал распоряжения по поводу дневника своему другу М.В. Брайкевичу; вскоре умер и сам Брайкевич, дневники же после окончания Второй мировой войны попали в СССР. Сначала они оказались в руках племянника Сомова Е. М. Михайлова, который вымарал часть записей: например, цензуре подверглись антисоветские высказывания художника, сцены, раскрывающие его гомосексуальность, а также некоторые наиболее жёсткие оценки современников. После этого Михайлов передал дневники в сектор рукописей Государственного Русского музея. При подготовке издания научные сотрудники Русского музея Ю. Н. Подкопаева и А. Н. Свешникова в предисловии и комментариях не указали на наличие вымарок, как того требуют правила публикации исторических документов. Однако основной недостаток публикации — в ненаучном подходе к выбору материала и его передаче. Главным критерием отбора была возможность приблизить — хотя бы и путём намеренного искажения текста — высказывания художника к магистральному, официозному взгляду на историю отечественного искусства конца XIX — начала XX вв. Так, в публикацию вошла критика Сомова не испытывавших симпатии к большевикам модернистов Б. Д. Григорьева и Л. Бакста, но не А. Н. Бенуа, который в переписке уверял своих советских корреспондентов в своей полной лояльности к советской власти.

на критические высказывания Сомова в адрес художников русского зарубежья. Впрочем, и на базе предыдущей публикации дневников этот вопрос не затрагивал ни один исследователь⁵.

Между тем критические высказывания Сомова очень важны ввиду того, что художник ни разу не высказался открыто об идейном содержании своего искусства. Он не писал теоретических статей, не подписывался под программами или манифестами, а мнения художественных критиков не принимал. Поэтому высказывания Сомова о других — единственная возможность установить, что именно думал о себе и своём творчестве он сам. Рефлексия Сомова относительно собственного места на парижской художественной сцене, среди художников русского зарубежья — ключевой момент для понимания искусства Сомова, в том числе его эволюции в эмигрантский период.

Суждения Сомова могут быть предвзятыми, однако мы не пытаемся занять место третейского судьи в спорах девятидесятилетней давности. По существу, в критических высказываниях Сомова важно лишь то, с чем согласен сам художник, и то, что он отрицает, что именно он не признаёт и что, напротив, готов использовать в своей работе.

Художников, упоминаемых Сомовым в этой связи, можно разделить на три группы. Первую составляют русские художники Парижской школы⁶. Вторая группа — художники «Мира искусства»: как те, которые стояли у истоков этого объединения, так и те, которые участвовали в его зарубежных групповых выставках 1920–1930-х гг.⁷ И, наконец, третья — это молодые художники, не нашедшие себя на художественной сцене эмигрантского Парижа и впоследствии примкнувшие к обществу «Икона»⁸. Рассмотрим каждую из этих групп в отдельности.

Из дневника следует то, что Сомов представляет модернизм как неизбежное, но переоценённое критиками и публикой явление: «Заходил на vernissage к Lesnik'u»⁹ —

⁵ Укажем на две наиболее обширные монографии, посвящённые Сомову и его искусству: 1) *Журавлева Е. В.* Константин Андреевич Сомов. М.: Искусство, 1980. 229 с.; 2) *Короткина Л. В.* Константин Андреевич Сомов. СПб.: Золотой век. Художник России, 2004. 264 с.

⁶ Подробнее см.: Парижская школа. Из музейных и частных собраний Франции, Швейцарии и России: Каталог. М.: Сканрус, 2011. 303 с.

⁷ Монографии о «Мире искусства», опубликованные в 1970-х гг. сегодня устарели (среди них *Петров В. Н.* Мир искусства. СПб.: Аврора, 1997. 246 с. и *Лапина Н. П.* Мир искусства. М.: Искусство, 1977. 344 с.). Однако можно привести примеры удачных книг, посвящённых отдельным художникам объединения. Например, о В. И. Шухаеве: Василий Шухаев. Жизнь и творчество / сост. Н. Элизбарашвили. М.: Галарт, 2010. 286 с.; об А. Е. Яковлеве: *Haardt de La Baume Caroline.* Alexandre Iacovleff: L'Artiste voyageur. Paris: Flammarion, 2000. 155 p.

⁸ См.: *Вздорнов Г. И., Залесская З. Е., Лелекова О. В.* Общество «Икона» в Париже: в 2 т. М.: Прогресс — Традиция, 2002.

⁹ Речь идёт о магазине С. Лесника, в котором регулярно проходили выставки русского искусства.

École de Paris¹⁰: [Ю. П.] Анненков, [Н. П.] Глущенко, [М.] Кикоин, Rougny¹¹ и скульп[тор] [В. Н.] Андрусов. Жалкая, ничтожная выставка, общие заезженные места — тривиальный модернизм. Портрет homme atteint de <...>¹² Анненкова — говно, падение, а был он талантлив. <...> были гнусные на вид авторы — и их публика. Побыв минут 20, уехал домой дегутированный¹³ [5, л. 20], или «Отвратительны экспрессионисты, кубисты и др. модернисты. Из русских [М.] Шагал — мерзкий, и безвкусный [Н. В.] Тархов. Общее впечатление — утомительность, однообразие и ненужность этих бесчислен[ных] картин» [3, л. 29].

Смысловое ядро критики Сомова здесь — не в неприятии «модернизма» как такового (Сомов и сам — модернист, во всяком случае потому что не вполне следует миметическому принципу), а в отсутствии фантазии у авторов, однообразии используемых ими приёмов: «Осмотрел выставку Н. Гончаровой — она мне не понравилась — грубо, неряшливо и очень глупо — нек[оторые] nature morte'ы разделены на квадратики и в каждом цвета другие, а весь рисунок проходит через эти квадраты. Идиотично» [6, л. 11 об.].

По мнению Сомова, художники работают в модернистском ключе либо исключительно ради денег и славы, либо в силу собственной лени, нежелания развиваться. Всё это Сомов находил совершенно неприемлемым, чем и обусловлены его резкие оценки. Пример тому — многочисленные высказывания, среди которых: «[пошел на выставку] Ларионова — отчет его деят[ельности] за 30 лет — вот лентяй, дурак, нахал!» [7, л. 117 об.], или «Шагал — раздражающий дурак <...>» [7, л. 13 об.].

Много мягче Сомов относился к художникам-участникам объединения «Мир искусства», равно как и к тем, кто формально не состоял в обществе, но принимал участие в выставках объединения. С некоторыми из них Сомова связывала давняя дружба, как, например, с А. Н. Бенуа. Хотя Сомов не раз сетовал в дневнике на граничащее с хамством невнимание со стороны Бенуа, это не меняло его высокой оценки искусства последнего: «Скоро сели обедать. Разговоры. Потом Шура показывал свои отличные бретонские этюды этого лета и эскизы декорации для Dame aux Camélias¹⁴. Очень интересные. Обо мне, моих работах, о N[ew] Y[ork] не спросил ни слова»¹⁵ [2, л. 31 об. — 32].

В работах В. И. Шухаева Сомов находил определённую скованность и безжизненность: «К часу поехал к Шухаеву — он мне показывал свои летние работы — они мне не понравились, за исключ[ением] двух натюрмортов. Показал еще женский портрет, на кот[ором] голова не плоха, но шея и все прочее очень посредственно и, как всегда у Шухаева, деревянно или кирпично» [7, л. 142].

Следует отметить, что этот отзыв о работах Шухаева — один из самых резких из всех высказываний об этом художнике. При этом Сомов в том же ключе характе-

¹⁰ Парижская школа (франц.).

¹¹ И. А. Пуни.

¹² Одно слово неразборчиво.

¹³ От франц. *dégoût* — отвращение.

¹⁴ «Дамы с камелиями» (франц.).

¹⁵ Сомов как раз недавно вернулся из Нью-Йорка.

ризовал творчество стилистически и технически близкого Шушаеву А. Е. Яковлева: «Замечательная энергия, удивительное умение, но нет *charme* и нет краски. Скорее этнография» [4, л. 11].

Таким образом, Сомов находит техническое совершенство важным, но не самым главным в искусстве. В большей степени его интересует идейное содержание работ. В этом отношении показательно содержащееся в дневнике высказывание о выставке З. Е. Серебряковой: «Из банка я пошел на выставку З. Серебряковой. Nus, сделан[ные] пастелью прекрасно, за редк[ими] исключениями. Особенно мне понравилась спящая дев[ушка], обращенная задом к зрителю, в задранной зеленой рубашке — почти порнография, совсем блестящая. Хорошие пастельные портреты и этюды, кроме детских портретов. Все же то, что написано маслом, очень слабо: женские аллегорич[еские] фигуры “Времена года”, портреты и *nature morte*'ы. Гуашевые пейзажи так себе — виртуозны, но однообразны» [7, л. 101].

Отметим, что Сомову понравилась именно эротическая пастель Серебряковой. Это созвучно его собственным размышлениям — правда, относящимся ещё к 1914 г.: «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 натуры, 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 <...>» [1, с. 125–126]. К пониманию Сомовым концептуализирующего характера эротики мы ещё вернёмся.

С начала 1930-х гг. вокруг Сомова начал образовываться небольшой круг молодых художников, искавших своё место на художественной сцене современного Парижа. Это были, главным образом, Л. А. Успенский, его жена В. И. Буданова-Успенская и Г. И. Круг. Все они учились в Русской академии живописи, организованной Т. Л. Сухотиной-Толстой. К преподаванию в этой академии были приглашены К. А. Коровин, М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, Б. Д. Григорьев (было сделано предложение и Сомову, но он отказался), т. е. художники, которых нельзя отнести к радикальным модернистам. Академия просуществовала всего несколько месяцев вследствие недостатка средств и учеников. Однако за это время между молодыми художниками и Сомовым успели сложиться отношения, продолжившиеся и после закрытия академии, — отношения, схожие с взаимоотношениями учеников и учителя.

Иными словами, во всём русском Париже — своего рода столице России в изгнании — нашлось лишь несколько молодых людей, пожелавших не присоединиться к Парижской школе, а приобщиться к традиции, во многом восходящей к Императорской Академии художеств. С другой стороны, во всех отношениях примечательно то, что из всех живших в то время в Париже русских художников их согласился в той или иной форме учить только Сомов, никогда прежде не имевший учеников.

Он просматривал произведения и критиковал их: «После завтрака поехал по просьбе Успенского в его новую мастерскую смотреть его работы — 2 nature morte'a и пейзаж — и вещи Будановой и других его товарищей. Все убогое, ученическое. Свое впечатление я от Успен[ского] не скрыл» [8, л. 25], а также: «Под вечер приехали Успенский и Валерия Ив[ановна] Буданова. Я показывал ей мои новые акварели. Показала и она мне ее акварельки — фигурки в китайских костюмах — я ее за них распушил¹⁶, назв[ал] это дамским искусством» [8, л. 3].

Сомов старался передать Будановой, Кругу и Успенскому своё понимание искусства и задач художника и зачастую находил в них заинтересованных учеников. В частности, об этом свидетельствует такая запись в дневнике: «Приехали Успенский и Веля <...>. Они рассказывали об уроках в акад[емии] Григорьева¹⁷. Поучал их как надо стремиться к совершенству, как быть точным, работая с натуры, не увлекаться модой и штампами художников-модернистов» [7, л. 39].

Можно с уверенностью говорить о том, что между Сомовым и молодыми художниками сложились отношения наставника и учеников, которые, впрочем, по мнению Сомова, отягощала колоссальная разница в уровне культуры и объёме знаний: «Вечером с Успенскими разговоры о живописи: о Яковлеве, Шухаеве; о [P.] Cézanne'e и [V.] Van Gogh'e. Я им рассказывал о живописи во Фр[анции] в конце XIX века — о [P.] Besnard'e и его портрете с [G.] Réjane, [J.] Cazin'e и друг[ом]. Они оба, и Л[еоид] А[лександрович], и В[алерия] Ив[ановна], ничего не знают, ни о чем не слыхали — да и не мудрено — у них ни ума, ни культуры. Расск[азывал] я еще им о дагерротипах и стереоскопах — не знают, не слыхали!» [8, л. 113 об.].

Дневник Сомова говорит о том, что художник был весьма невысокого мнения о даровании своих учеников. Тем не менее они делали успехи под его руководством: «А Успенский преуспевает, пишет 2 этюда: один из них из окна маленькой комнаты, другой — корзину с яблоками, — очень недурно» [8, л. 46] и «Успенские стали гораздо лучше писать этюды, он — в особенности» [8, л. 112].

Здесь можно увидеть предпосылки для появления школы. Ученики самостоятельно выбрали учителя, и тот не отказался учить их. Активное творческое общение молодых художников со своим наставником продолжалось (у каждого из учеников по-разному) около четырёх лет.

Здесь следует попытаться ответить на вопрос, отчего школа всё же не возникла. Мы полагаем, это произошло в силу того, что для создания школы часто необходим какой-либо концептуализирующий смысл — мастер в той или иной мере передаёт ученикам не только технику ремесла, но и определённый набор идей, которыми они могли бы руководствоваться при создании произведений, некую программу. В этом смысле Сомову нечего было предложить молодым художникам, кроме отрицания радикального модернизма, к которому (к отрицанию радикального модернизма) они пришли и без Сомова.

¹⁶ То есть обругал, разобрал.

¹⁷ То есть тех, что вёл Григорьев в академии Сухотиной-Толстой.

Анализ критических высказываний Сомова показывает, что Сомов критиковал формальное искусство вовсе не за отход от миметического принципа. От всех своих современников — и модернистов, и мирискусников — он требовал то, что не всегда мог предоставить сам, — содержательной наполненности произведений.

В своих дневниках 1925–1934 гг. Сомов не дал ни одной прямо высказанной характеристики собственного искусства. Резонно предположить, что сам он никакого общего идейного ядра в своём творчестве не видел. Хотя эротика, тематика того, что «напоминает о любви и её наслаждениях», прослеживается в значительном числе произведений Сомова, она не может быть идейным ядром. Обнажённое тело не способно стать концептуальным стержнем искусства, как не может стать им, к примеру, курительная трубка. Эту идейную ограниченность своего творчества Сомов не смог преодолеть. Его искусство замкнулось на объектном мире, на декоративной поверхности вещей и тел. Решая пластические задачи в своей исключительной авторской манере, Сомов совершенствовал художественное мастерство, что позволило ему, в отличие от многих модернистов, до конца своих дней создавать исключительные по тонкости и изяществу произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. 626 с.
- 2 СР ГРМ. Ф. 133. Д. 427.
- 3 СР ГРМ. Ф. 133. Д. 429.
- 4 СР ГРМ. Ф. 133. Д. 430.
- 5 СР ГРМ. Ф. 133. Д. 442.
- 6 СР ГРМ. Ф. 133. Д. 450.
- 7 СР ГРМ. Ф. 133. Д. 451.
- 8 СР ГРМ. Ф. 133. Д. 452.

* * *

Golubev Pavel Sergeevich,

*lecturer, FSBI HPE «The State Academy of Slavic Culture»
Tver branch, Studenchesky per. 11A, 170100 Tver, Russian Federation
E-mail: pavel@golubev.ru*

RUSSIAN ARTISTS IN EXILE PORTRAYED IN CRITICAL COMMENTS OF CONSTANTIN SOMOV (based on diaries of the artist of 1925–1934)

Abstract: The Parisian diary of Russian artist Constantin A. Somov is a valuable historical source. It has never been published properly, only in small parts. Somov happened to be in the whirlpool of the most important processes in art life of Russian immigrants, and took real interest in getting acquainted with both creations and creators of the wide range of art schools of that time — from the most radical modernists

of Paris school (such as J. Pougny, M. Kikoïne, M. Chagall) to the defenders of realism traditions from the group «World of Art» (Z. Serebryakova, A. Benois etc). The analysis of the diaries clearly states that regardless of how far the artist mentioned there is deviating from the mimetical principle, the main criteria for Somov is content-richness of the work. Along with that the diary also states that the artist himself does not see the same basic idea in his own works. This paradox gives a different point of view on Somov's works, explains the entire interest the artist took in the world of objects, decorative surface of the things and human body, and also is — at least, partial — explanation why the young artists who took classes with Somov in 1930s never formed their own school, but fell under the influence of the Association «Icon».

Keywords: Constantin Somov, White émigré, Russian art in exile, Paris, École de Paris, critics, diary.

REFERENCES

- 1 Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevnik. Suzhdeniia sovremennikov [Konstantin Andreevich Somov. Letters. Diaries. Opinions of contemporaries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979.
- 2 SR GRM [Manuscripts Department of the State Russian Museum]. F. 133. D. 427 (In Russian, unpublished).
- 3 SR GRM [Manuscripts Department of the State Russian Museum]. F. 133. D. 429 (In Russian, unpublished).
- 4 SR GRM [Manuscripts Department of the State Russian Museum]. F. 133. D. 430 (In Russian, unpublished).
- 5 SR GRM [Manuscripts Department of the State Russian Museum]. F. 133. D. 442 (In Russian, unpublished).
- 6 SR GRM [Manuscripts Department of the State Russian Museum]. F. 133. D. 450 (In Russian, unpublished).
- 7 SR GRM [Manuscripts Department of the State Russian Museum]. F. 133. D. 451 (In Russian, unpublished).
- 8 SR GRM [Manuscripts Department of the State Russian Museum]. F. 133. D. 452 (In Russian, unpublished).