

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ



Ржевская Елена Александровна

**ФЕНОМЕН ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА К. А. СОМОВА
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РУССКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО
СТИЛЯ МОДЕРН**

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

- 8 ДЕК 2011

Санкт-Петербург
2011

Работа выполнена на кафедре русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств и на кафедре искусствоведения Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
ЛЕНЯШИН Владимир Алексеевич

Официальные оппоненты:
Доктор искусствоведения, профессор
ВАНСЛОВ Виктор Владимирович

Кандидат искусствоведения
КОЗЫРЕВА Наталья Михайловна

Ведущая организация:
Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

Защита состоится 23 декабря 2011 года в 16.00 часов на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 602.004.02 при Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов по адресу: 192238, Санкт-Петербург, улица Фучика, 15., ауд.200

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов

Автореферат разослан «15» ноября 2011 года

Ученый секретарь
Диссертационного совета
Кандидат культурологии, доцент

А. В. Карпов

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования.

Диссертация посвящена исследованию феномена графического искусства одного из самых ярких художников конца XIX-начала XX века Константину Сомову, чье имя неразрывно связано с творческим объединением «Мир искусства». Обращение к искусству К.А. Сомова представляется актуальным с точки зрения анализа становления и развития его индивидуального пластического языка.

Акцентирование синтетического смысла наследия Сомова определяется тем, что его графика неуловимо фокусировала или преломляла в себе различные виды творчества. Художник, в совершенстве овладев академическим построением формы, наполнял ее новым содержанием благодаря не только своей фантазии, но и глубокому изучению старых мастеров, пластики архитектурных форм, музыки и классической литературы. Его искусство, независимо от того станковая ли это картина или виньетка, обретало целостную поэтическую и пластическую форму. Не случайно именно его графика стала созвучна легкому и поэтичному юмору Пушкина, символистской поэзии Блока, Бальмонта, Вяч. Иванова, явила индивидуальную интерпретацию средневековой философии Данте, поэзии и прозы французских писателей XVIII века.

Изучение графики Сомова в контексте стиля модерн открывает новые аспекты как в понимании развития искусства конца XIX-начала XX века, так и в интерпретационных методах анализа конкретных художественных произведений. Актуальность данного исследования видится и в том, что впервые графика Сомова более полно вводится в европейский контекст, книжная графика сопоставляется с иллюстрациями многих русских и западных мастеров книги. Очевидно, что изучение графического стиля Сомова, истоков его сложения выявляет не только его пластическое своеобразие, но и раскрывает таинственное устремление искусства художника, как и его друзей «мирискусников», к музыке как идеальному воплощению их ретроспективных мечтаний.

Хронологические рамки исследования (1898-1918) обусловлены выявлением специфических черт стиля модерн в графике Сомова, формировавшейся параллельно с достижениями «мирискуснического» ядра – А. Бенуа, Л. Бакста, Е. Лансере, М. Добужинского, А. Остроумовой-Лебедевой и других русских и европейских художников, о которых идет речь в данной работе. Период с 1918 по 1939 годы в творчестве Сомова введен как «воспоминание» о модерне в книжной и станковой графике мастера.

Степень изученности темы.

В российском и зарубежном искусствознании разных лет графика Сомова исследовалась, но ее изучение носило скорее дробный, нежели це-

лостный характер. При более подробном изучении источниковедческой базы выяснилось, что феномену графической природы в творчестве художника не было уделено сколько-нибудь пристального внимания.

Выбор хронологических рамок работы обусловлен наивысшей концентрацией проявления идей стиля модерн в графическом искусстве мастера дэмигрантского периода. Однако, несмотря на общеизвестное влияние европейского модерна на пластический язык Сомова, его стиль оставался при этом самобытным и индивидуальным. Таким образом, на данный период времени в литературных источниках истоки формирования и проблематика станковой графики мастера (как и его книжной графики) остается недостаточно исследованной.

Среди дореволюционных изданий, в которых затрагивался вопрос о специфике графики Сомова ценными стали книги Н. Э. Радлова «Современная русская графика» (1917) (под редакцией С. К. Маковского); С. К. Маковского «Страницы художественной критики» (1906-1913), монографии: «К. А. Сомов» С. Р. Эрнста (1918), Oskar Bie «Konstantin Somoff» (1907).

Частично графика художника исследовалась в монографиях более позднего времени: И. Н. Пружан «Константин Сомов» (1972), А. П. Гусаровой «Сомов» (1973), Е. В. Журавлевой «К.А. Сомов» (1980), Г. В. Ельшевской «Короткая книга о Константине Сомове» (2003), Л. В. Короткиной «К.А. Сомов» (2004).

В контексте избранной темы были использованы труды, связанные с проблематикой модерна: А. А. Федорова-Давыдова, Н. И. Соколовой, В. Н. Петрова, Н. П. Лапшиной, Д. В. Сарабьянова, В. А. Ляшина, М. Г. Неклюдовой, В. В. Ванслова, И.М. Гофман, А. А. Русаковой, И.А. Азизян, А.В. Толстого, И.Е.Светлова, В.П. Шестакова, М. Ф. Киселева, С.В. Голынца, А.Е. Завьяловой, Габриеле Фар-Беккер, Жан-Поля Мидана, а также работы, посвященные искусству XVIII века: А.Г. Верещагиной, М.М. Алленова, Т.В. Ильиной.

Ценными оказались издания воспоминаний и писем «мирискусников» и их современников: «Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников» (1979), составление Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой, мемуары: А. Н. Бенуа «Мои воспоминания» (1993) т.т. 1,2, М.В. Добужинского «Воспоминания» (1987), А.П. Остроумовой-Лебедевой «Автобиографические записки» т. 1-3 (1951), Е. Е. Лансере «Дневники» (2009), воспоминания кн. С. А. Щербатова «Художник в ушедшей России» (2000).

При изучении литературы по данной теме еще раз подтвердилось, что графика Сомова не рассматривалась широко в контексте стиля модерна.

Объектом исследования служат графические, частично станковые работы художника с 1898 по 1939 г.г., а также касающиеся данной темы произведения русских и европейских художников.

Предметом исследования является выявление особенностей художественного метода в книжной и станковой графике Сомова и источников формирования его ретроспективного стиля.

Цель исследования. Целью диссертационного исследования является изучение уникального графического языка Сомова в контексте сложения стилистических особенностей модерна в России при непосредственном влиянии европейских тенденций этого стиля. Анализируются пластические особенности графики Сомова и выявляются как специфические черты (по сравнению с искусством художников круга «Мир искусства»), так и влияние европейского модерна на сложение его индивидуального стиля.

Задачи исследования:

- определить индивидуальные особенности графического языка Сомова;
- уточнить значение творчества Сомова в графическом наследии объединения «Мир искусства» и связь его искусства с «мирискуснической» графикой;
- определить основные этапы графики Сомова (1898-1906 г.г.) в системе стиля модерна;
- раскрыть источники влияния европейского стиля модерн на становление индивидуального пластического языка Сомова;
- проследить своеобразие тематических и стилистических особенностей графики Сомова
- выявить тенденции своеобразия ретроспективного графического языка Сомова (1906–1918);
- уточнить место и роль графики Сомова (1918-1939) в европейском искусстве.

Методология исследования.

В диссертационной работе использован комплексный метод исследования (сравнительно-исторический, художественно-стилистический, типологический методы).

Сравнительно-исторический метод. В процессе исследования были изучены фонды, включающие достаточно редкие работы Сомова в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Русского музея, Музея личных коллекций и музея семьи Бенуа в Петергофе, проанализирован ряд произведений, относящихся к стилю модерн, из Собрания графики Альбертина (Вена); изучены архивы библиотеки МГХПА им. С. Г. Строганова (ФРК), Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы имени М. И. Рудомино (ВГБИЛ), Президиума Академии художеств, а также собрание старинных журналов в фондах библиотеки ГАЦТК («Мир

искусства», «Золотое руно», «Старые годы», «Весы», «Столица и усадьба»).

Художественно-стилистический метод использован при анализе особенностей построения форм, орнаментики и графической линии в произведениях Сомова, а также при исследовании вопроса влияния мастеров европейского и русского модерна на сложение его индивидуального стиля.

Типологический метод применялся при классификации работ Сомова по группам: натуральных графических работ, станковых графических работ ретроспективного жанра, книжной графики, графических портретов. Выявлен также период сложения стилистических особенностей модерна в графике Сомова (1898-1906 г.г.); период наиболее высокой концентрации пластических особенностей этого стиля, в первую очередь в книжной графике мастера (1906-1918 г.г.); исследован период отхода от стилистики модерна в зрелый и поздний период жизни и творчества Сомова (1918-1939 г.г.). Проанализированы также темы, преобладающие в указанные периоды времени.

Предпринята попытка проследить влияние искусства Сомова как в первую очередь на художников его круга, так и на европейских мастеров.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые проводится комплексное рассмотрение процесса развития графической манеры Сомова в контексте русского и европейского модерна, а также выявляется связь его произведений с японским искусством.

Индивидуальный стиль Сомова формировался в процессе внимательного изучения, копирования и интерпретации западноевропейских образцов минувших эпох, а также при непосредственном восприятии творчества современных ему художников. В своих поисках художник сопричастен с другими представителями «Мира искусства», в первую очередь Александром Бенуа, реконструировавшим стиль XVIII века. Сомов в своих стилизациях шел от романтики начала XIX века к романтике рококо и барокко, в своих орнаментальных работах - к проторенессансу. Выявление источников, повлиявших на сложение пластического языка графики Сомова, исследование особенностей его графического стиля, роли мастера в формировании стиля модерн на русской почве составляют научную новизну исследования.

Впервые проведены многие аналогии между графическим искусством западноевропейских мастеров модерна и графикой Сомова. Научная новизна работы заключается также в сопоставлении творчества художников, включенных в орбиту внимания Сомова, и его графики.

Практическая значимость работы. Результаты, положения и выводы работы, оценки художественных явлений, данные автором, могут быть использованы в лекциях и практических занятиях по изобразительному искусству, а также в теоретических исследованиях будущего. Материал может применяться специалистами-исследователями европейского и русско-

го стиля модерн, живописцами и графиками. Основные положения диссертации могут быть включены в курс лекций по истории искусства; применяться на семинарах по повышению квалификации, стать подспорьем для составления специальных словарей, касающихся «Мира искусства», стиля модерн.

Апробация работы. Основные положения диссертации представлены в шестнадцати публикациях, в том числе докладах на международных научных конференциях: в РГГУ (2010) «Язык искусства как система символов. Распознавание и интерпретация» - выступление «Символический язык графики Константина Сомова»; МГХПА им. С. Г. Строганова (2010) - доклад «Скульптор и график Николай Андреев (академические традиции и пластические поиски)».

Положения, выносимые на защиту.

1. Обоснование индивидуальных особенностей графического языка К.А. Сомова, заключающихся в доминировании изощренного линейного принципа формообразования, соединяющего академическое отношение к форме с системой стилистических приемов модерна в различные периоды (1898-1906), (1906-1918) и неоклассики (1918-1939).

2. Конкретизация графических ориентаций К.А. Сомова как основывающихся на ретроспективных стилизациях, интерпретациях разнообразных стилевых систем: от античности до барокко и ампира.

3. Выявление специфики графики К.А. Сомова по отношению к «Миру искусства» как наиболее полного воплощения «мирискуснических» графических концепций.

4. Определение и уточнение связей графики К.А. Сомова с европейским модерном: его семантикой, стилистикой и творчеством ведущих мастеров.

Структура диссертации. Научное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, примечаний, библиографии (382 наименований на русском и английском языках) и приложения. Общий объем работы 278 страниц.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Глава первая: Начало творческого пути. Журнальная, книжная и станковая графика (1898-1906).

В первом параграфе: «Константин Сомов и «Мир искусства» Петербурга» в контексте европейских традиций в формировании стиля модерн» рассматривается сложение графического стиля художника до 1906 года. 1890-е – первая половина 1900-х годов – время сложения стиля модерн в русском искусстве, первые ростки которого, принесенные из европейских стран, проросли на ниве журнала «Мир искусства».

Оригинальные черты графической манеры Сомова проявились, в первую очередь, на страницах журнала «Мир искусства», в котором его работы публиковались наряду с произведениями других мастеров этого объединения и работами европейских мастеров. В диссертации выявлено, что Сомов уже в первых номерах журнала «Мир искусства» формировал индивидуальный пластический язык журнальной графики в стиле модерн. Это проявилось в заставках к статьям за 1899, обложке журнала за 1900 год, где рисунок в стиле модерн представляет стилизацию орнаментальных мотивов, изображенных единой непрерывной «одухотворенной» линией. Образный смысл обложки ассоциируется с ажурной рамой, - тончайшей драгоценной оправой к многообразному миру искусства.

Лежащая в основе композиции стилизация цветочного и растительного орнамента – основополагающий принцип модерна. Впоследствии Сомов создал множество образцов изысканной графики, стилизуя цветочный орнамент, как в обложке альманаха «Северные цветы» (1901 г.), где цветочные мотивы кажутся абстрактными, а абстрактный декор, в свою очередь, напоминает конкретные растения. Подобный же прием соединения в линии остроты и изящества художник использовал в экслибрисах 1901 г. для С. Д. Михайлова и О. О. Преображенского и других, в открытых письмах Общины св. Евгении, где в открытке «Воскресение» (1904) с мотивами павлинов (символ бессмертия) выявлены аналогии с рисунком Г. Фогелера для журнала «Die Insel». У Сомова в большинстве своем это плоскостные, нарисованные одними контурными линиями рисунки, без штриховки, заполняющей объем.

Второй вид стилизации, который Сомов стал применять уже в ранний период творчества, представляет собой интерпретацию элементов не столько рококо, сколько барокко, а иногда и ампира. Так, титульный лист журнала «Мир искусства» за 1900 год также вызывает ассоциацию с рамой, однако, более весомой и парадно-торжественной.

В диссертации выявлено, что Сомов и Бенуа формировали ретроспективный стиль графики малых форм, повлиявший на пластические по-

иски других «мирискусников». Тенденции символического преображения реальности, наиболее близкие сомовским, отмечены нами в графических работах других «мирискусников»: в обложке журнала «Мир искусства», выполненной Е. Е. Лансере за 1901 год, где в центре композиции - мотив круга (возможно, символизирующий вечность); в обложке Л. С. Бакста за 1902 год, где в сюжете проявилась стилизация ретроспективных мотивов. Каждый из мастеров, работавший над оформлением журнала «Мир искусства» и другими изданиями проявил уникальные черты графического дарования. Но «магом» и «волшебником» линии, выводящим ажурным почерком символические идеи утонченного «Русского Ренессанса», был Константин Сомов.

Сомова современники не случайно называли графиком-виньетистом. Формы графического украшения листа, которые лишь намечались в творчестве Бенуа, нашли в искусстве Сомова свое окончательное, завершенное развитие. В диссертации выявлено, что ажурные виньетки художника оказали воздействие на сложение стиля черно-белых, декоративных виньеток Добужинского. Графические принципы стилизации ретроспективных мотивов, которых придерживался Сомов в журнале «Мир искусства», потом перешли на страницы других журналов, а также в книжную графику. В диссертации выявлено, что наиболее близкими в стилистическом плане к ретроспективным работам Сомова стали графически легкие и воздушные рисунки А. Силина в журнале «Весы» 1908 (№ 2) и обложка к нему Н. Сапунова за 1906 (№2) год. Влияние художника прослеживается и в обложке, выполненный Д. Митрохиным к сборнику В. Брюсова «Зеркало теней» за 1912 год.

В графике Сомова для журнала «Мир искусства» утвердились принципы равнозначности художественного достоинства произведения, независимо от его видовой и жанровой характеристики (будь то иллюстрация или виньетка).

Во втором параграфе: «Европейское «эхо» в формировании книжной графики Сомова» анализируются только те тенденции книжной графики, которые непосредственно повлияли на работы художника в этой области искусства.

Стилистические особенности английской книжной графики были по-своему переосмыслены и интерпретированы Сомовым. В диссертации выявлено, что в работе над образом декоративного решения книги от У. Морриса (1834-1896) «мирискусники» и Сомов восприняли идею полного гармоничного синтеза между шрифтом, иллюстрацией и печатью. Однако, следуя моррисовскому принципу гармоничного единства книжного украшения и плоскости страницы, Сомов выкристаллизовал линию шрифта и рисунка до легкости воздушной паутины.

В работе анализируется, что через творчество Морриса, а также Дж. Рескина (1819-1900), «мирискусникам» оказались близкими многие эстетические воззрения прерафаэлитов.

Соответствия выявляются как в семантическом, так и в стилистическом планах. «Ретроспективному мечтателю» Сомову были близки творческие позиции прерафаэлитов. Однако пафос «прекрасной романтической грезы о чем-то, чего никогда не было, никогда не будет», определявший эмоциональный строй работ прерафаэлитов, Сомов оттенил легкой иронией. Если в книжный дизайн прерафаэлиты внесли принципы, которыми они руководствовались в живописи и декоративно-прикладном искусстве, то Сомов достижения графики переносил в живопись.

В процессе анализа выявлено, что в творчестве Сомова обнаружили себя многие характерные особенности искусства прерафаэлитов: торжественная композиция, строгая осевая упорядоченность с оттенком символичности, рафинированная красота женских образов, напоминающая многие модели Уотерхауса или Россетти. Склонные к мистике таланты Данте Габриэля Россетти и Сомова пересеклись в пространстве книги «Das neue Leben von Dante Alighieri» («Данте Алигьери. Новая жизнь»), вышедшей в 1906 году в Берлине в издательстве Юлиуса Барда. Здесь Сомов выполнил обложку, представляющую стилизацию растительного орнамента «пламенеющей розы».

В третьем параграфе: «Сомов и Бердслей» рассматривается графическое созвучие талантов этих художников. При всем многообразии пекрличек, которые вел Сомов с европейской культурой, особое значение он придавал творчеству Обри Бердслея.

Сомова привлекала в искусстве «черного бриллианта» Бердслея своеобразная неповторимость интерпретации литературных образов «заколдованного королевства неодушевленностей» и графическая черно-белая манера, в которой они были выполнены. Многие символические мотивы Бердслея, как и Сомова, проникнуты эстетизацией смерти.

Этих художников объединяет увлечение эпохой рококо и кокетливой игривостью XVIII века, творчеством Ватто, что легло в основу ретроспективных стилизаций Сомова как в книжной, так и станковой графике. Его кружевные линии восходят к декоративности иллюстраций Бердслея к поэме А. Пуопа «Похищение локона» (1896), к иллюстрациям романа Теофиля Готье «Мадемуазель де Мопен» (1897), рисункам к журналу «Савой», в частности обложке за № 6 за 1896 г. с изображением Коломбины и Пьеро в масках. Сомов, однако, никогда не прерывал свою линию в отличие от Бердслея, порой растворявшего ее в пункте.

В своих эротических иллюстрациях оба художника могли говорить о пикантных темах языком светского искусства. Сомов по-своему переосмысливал графическую манеру англичанина, отбирая то, что ему было ин-

тересно, а именно: создание художественного образа, отношение черных белых плоскостей, самоценность декоративной линии, силуэта. В основном, наполненные артистической фантазией иллюстрации Бердслея, не привязаны к тексту. Во многом этих же принципов придерживался и Сомов, особенно в «Книге маркизы». В творчестве обоих художников выявляются и отличия: Сомов более интимен и лиричен в украшении книжного листа, более академичен в рисунке и композиционном построении. Однако обращение к творчеству Бердслея дало художнику возможность овладеть бодлеровскими «тайнами соответствий» в графической интерпретации самых рискованных и фантастических тем.

В параграфе четвертом: «Мастера Югендстиля и графика Сомова» проанализировано графическое творчество мастеров Югендстиля, имеющее аналогии с графикой Сомова. С искусством немецких графиков Сомов знакомился как на страницах журнала «Мир искусства», так и на Сецессионах, образовывавшихся в Германии в начале 1890-х годов, в которых художник неоднократно принимал участие.

Широкая популярность Сомова в художественной среде Германии была обусловлена высокой оценкой его графического дарования.

Среди современных Сомову немецких мастеров Югендстиля наибольшие аналогии выявлены с графикой Т. Т. Гейне (1867-1948) «злого и едкого рисовальщика мюнхенских журналов «Симплициссимус» и «Пан». Линейное начало, внимание к силуэту и стилизация с элементом иронии — все это находит аналогии с графикой Сомова.

В свою очередь Гейне был под большим воздействием графических ретроспекций Сомова и в некоторых работах подражал ему. Отличие было в индивидуальном видении каждого художника: Гейне был, в первую очередь, карикатуристом и содержание его графики было для него на первом плане, более лиричный Сомов стремился достигнуть гармоничной формы своих графических работ.

Тема сказочности многих сюжетов графики Сомова сближает ее с графикой Г. Фогелера (1872-1942). Мистичность мироощущения, имеющая истоки в «готической памяти» художников Югендстиля, оказала некоторое воздействие на символизм Сомова, преобразовавшись, однако, в таинственность образов, где нет ощущения близкого «дыхания Сатаны», как у М. Клингера, Ф. фон Штука, некоторых рисунков Г. Фогелера. Эта линия Югендстиля в большей степени оказала влияние на книжную графику М. В. Добужинского, И. Я. Билибина и Б. М. Кустодиева.

В параграфе пятом: «Ранняя книжная графика Сомова» исследуются возможные влияния графического искусства английских и немецких мастеров книги модерна на сложение ранней книжной графики Сомова. Условная стилизация наметилась в его первой работе над книгой в 1899,

где художник дебютировал тремя иллюстрациями к поэме «Граф Нулин» для издания П. П. Кончаловского «Сочинения А. С. Пушкина». Здесь выявилась основополагающая черта сомовского стиля – соединение поэзии и иронии. Ретроспективные черты модерна едва намечились в композициях, восходящих к форме медальонов начала XIX века, а также в тонком детальном письме, напоминающем стиль старинных миниатюр. Иллюстрации Сомова наполнены поэтическим обаянием пушкинского текста.

В диссертации выявлено, что, несмотря на то, что над созданием иллюстраций к произведениям Пушкина работали многие русские художники, именно Сомову, Бенуа, Лансере, а также Серову удалось прочувствовать специфику книжного искусства в стилистике европейского модерна.

Таким образом, в творческом сотрудничестве над подарочными и юбилейными изданиями «мирискусники» возродили образ книги XVIII и первой четверти XIX столетия. Учитывая достижения художников книжной графики модерна Англии и Германии, они впервые совместно осуществили поиск цельного пластического образа книги, гармонию элементов ее архитектоники.

В параграф шестом: «Ретроспективизм» в формировании пластического языка станковой графики Константина Сомова» выявляется, что иконография галантной серии Сомова, в которой стали намечаться черты стиля модерн, во многом идет от юношеских впечатлений художника. От ранних натуральных акварельных пейзажей 1890-х годов, наполненных декоративными эффектами, - «Дорога на даче», «Пейзаж с озером», «Садик» - Сомов переходит к еще более романтическим произведениям с «милыми тенями» (Трубецкой Е. Н.) прекрасных дам и кавалеров минувших эпох: «Вечерняя прогулка верхом», «Вечер», «Как одевались в старину», внося графические черты в живопись.

Во многом на сложение пластического языка Сомова повлияло творчество европейских художников акварели. Очевидно, что «закаты» Сомова во многом восходят к романтической тенденции пейзажной живописи Англии конца XVIII-первой половины XIX века.

Если английская пейзажная живопись XVIII столетия повлияла на декоративные эффекты колорита сомовского пейзажа, то сложение иконографии сюжетной линии его станковой графики в стиле модерн базируется на изучении французской и немецкой жанровой живописи и графики XVIII столетия: Фрагонара, Сент Обена, Жан-Мишеля Моро-младшего, Даниэля Ходовецкого, Антуана Ватто, Франсуа Буше и «виньетиста-графика» Шарля Эйзена. От старых мастеров Голландии, увлечение которыми он унаследовал от отца, Сомов воспринял склонность к небольшому формату своих графических серий с галантными сюжетами, исключительной тщательности и иллюзорности в отделке деталей, разработке пространственных отношений, в частности в построении перспективы ин-

терьеров. Искусству Сомова также свойственны многие эстетические принципы стиля рококо.

Натурные произведения и этюды, созданные Сомовым в пригородах Петербурга, как и пейзажи, написанные в парке Версаля в конце 1890-х годов, легли в основу многих фантазийных графических работ художника. Ретроспективная тема, к которой Сомов обратился в раннем творчестве, стала основной на протяжении всего его творческого пути. Она питалась разными истоками: литературой, музыкой, влиянием произведений искусства минувших столетий. При этом Сомов выработал только ему присущий пластический язык, в котором есть сплав элементов рококо и модерна, барокко и ампира. Если в живопись Сомов вносил графические черты, то натурные карандашные рисунки художника (по преимуществу свинцовый карандаш) имеют тенденцию к живописности. От нежной рокайльной колористической палитры, где так органично было применение смешанных техник или пастели, Сомов постепенно переходит к более декоративно насыщенной гамме.

В параграфе седьмом: «Влияние японского искусства XVIII – XIX веков на графику Константина Сомова» выявляется, что у просвещенного европейца Сомова особую роль в постижении тайн графики сыграло японское искусство.

Среди художников страны Восходящего солнца он выделял, прежде всего, по его словам, «их Рафаэлей»: Утамаро, Хирошиге, Хокусая.

В японской гравюре укие-э Сомова привлекало как национальное своеобразие, так и удивительные композиционные построения, неожиданные ракурсы, тонкое чувство линии и цвета.

В диссертации выявлено влияние японской гравюры укие-э на театрально-карнавальные сюжеты Сомова. Вымышленные театральные персонажи Сомова, застывшие в выражении какого-либо чувства с особой грацией движений вызывают ассоциации с пластикой актеров театра Кабуки.

Особый способ перспективы во многих работах, каллиграфический инстинкт, умение создавать на черном или белом фоне сложнейшие рисунки, бесконечно разнообразные в градациях серых и черных пятен, гармоничное сопоставление локальных пятен, а также любовь к деталям - все это дает основание сравнивать графику Сомова с лучшими образцами японской гравюры.

Японская эротическая графика раскрепостила фантазию художника, дав возможность появиться экстравагантным рисункам. Философия «восточного стиля» и ее отражение в искусстве были восприняты Сомовым не только в японском искусстве, но и в предшествующем китайском, а также в искусстве «шинуазри». Очевидно, что под впечатлением от восточ-

ных миниатюр выполнен акварельный эскиз табакерки «Султанша» (1899), которым восхищался французский ювелир Рене Лалик (1860-1945).

В параграфе восьмом: «Эротическая линия в графике Константина Сомова» раскрывается, что европейски ориентированный Сомов придерживался принципа, что «главная сущность всего-эротизм». В контексте западного искусства творчество Сомова имеет параллели с искусством прерафаэлитов, французских и немецких символистов.

Сопоставление эротической графики Обри Бердслея, Т. Т. Гейне, Франца фон Штука и Сомова выявляет, что у европейских мастеров модерна преобладает элемент агрессивности, эротика же «ретроспективного мечтателя» Сомова тяготеет к интимности, камерности. Художник изображает эротические сцены с элементом театрализации, словно являя нам образы из комедии Мариво, Гольдони или Корнеля.

Сомовская эротика своими корнями уходит прежде всего в XVIII век, отсюда он черпает вдохновение для мотивов сна, поцелуев, купаний, переодеваний, любовных ласк.

Вплетенная в основу эротики таинственная нить недосказанности, необычности и порой фантастичности в ранних произведениях: «Письмо (Таинственный посланец) (1896), «Прогулка после дождя» (1896), «Отдых на прогулке» (1896), «Волшебство» (1902) - постепенно будет исчезать и для передачи зрелых мыслей и иных мечтаний художнику потребуется язык более лаконичный - неоклассический стиль.

Глава вторая «Творческие искания (1906–1918 гг.)»

В параграфе первом: «Головки на лоскутах»: не маски, но лики» исследуется графическая серия портретов современников, созданная Сомовым в 1910-е годы: Вяч. Иванова (1906), А. А. Блока (1907), Е. Е. Лансере (1907), М. А. Кузмина (1909), М. В. Добужинского (1910), Ф. К. Сологуба (1910), В. Ф. Нувеля (1914).

Сомов создавал свои портреты в разные годы, они были выполнены в различной технике: графитный карандаш с едва заметным добавлением цветного карандаша или пастели, иногда деликатно подцветенный акварелью. В этих портретах, восходивших к французскому карандашному портрету эпохи Возрождения, преобладает метод заверщенного рисунка лица и намеком обозначенного абриса фигуры. В известной степени серия оказалась квинтэссенцией и вершиной его графического портретного стиля. Сомов портретировал близких ему поэтов и художников, тонко почувствовав индивидуальность каждого, их философскую отстраненность от «прекрасного жалкого века» (О. Мандельштам). Очевидно, что сомовские «портреты – маски», выдержав испытание временем, явили божест-

венную и сложную суть портретируемых, став ликами творцов Серебряного века.

Влияние графической манеры Сомова, символического насыщения образов, выявлено в графической серии портретов Николая Андреева (1873-1932), которую он создал в 20-е годы: в портретах политических деятелей есть также ассоциативность с маской, но в ее отталкивающем выражении.

В диссертации сопоставляются «головки на лоскутах» Сомова и графические портреты Феликса Валлотона (1865-1925), выполненные им в гравюре на дереве для «Книги масок» Реми де Гурмона. «Символические физиономии» Валлотона условны и сделаны как небольшие заставки к сборнику литературных портретов «бессмертных»; в их скупом графическом языке наиболее четко выразился стилистический метод модерна. Сомовским графическим портретам напряжение дает соединение принципов как модерна, так и неоклассики. Европейские и русские мастера слова создавали свои, волнующие их образы-маски, а художники стремились запечатлеть их «обманчивый фасад» (Ш. Бодлер) средствами изобразительного искусства.

В параграфе втором: «Книжная графика 1910-х годов: новые черты» выявляется, что Сомов от рокайля ранних произведений перешел к интерпретации стилей барокко и классицизма, иногда причудливо сочетая все эти стили.

Торжественностью композиции отличается фронтиспис книги стихов Вяч. Иванова «Сог ardens» (1907). Сомов тонко прочувствовал символический язык «миросозерцателя» Иванова, линия здесь выступает как граница и стержень формы, но уступает главную роль цвету. Сомов выбирает три основных цвета: черный – в пропасти фона, желтый – в обрамлении пламенеющего сердца, и нежно розовый – в фасных формах гирлянд роз как символ победы над смертью.

В титульном листе к книге Блока «Театр» (1907) Сомов раскрылся не только как «ретроспективный мечтатель», но и как современный художник, трагически ощущавший нерв времени и одновременно душевную драму Блока. Не без влияния японского искусства интерес графика был уже обращен к локальным пятнам, где четкий контур служит для выявления общего силуэта фигур. В рисунке к «Театру» линии контуров динамичны, они приобретают самоценный орнаментальный характер; цвет уплотняется, уплотняется, становится более интенсивным.

В более лиричном ключе в неорусском варианте стиля модерн выполнена обложка к сборнику стихов Бальмонта «Жар-птица» (1907). Здесь Сомов прочувствовал яркую специфику пластического языка модерна – манеру связывать интерпретируемый образ с фоном, вплетать его в орнамент, орнаментально трактовать его отдельные формы. Но здесь выявля-

ются и более «тонкие властительные связи»: совсем не случайно художнику галантных сцен «радуг и поцелуев» страстно любящий Россию Бальмонт заказал обложку к своему сборнику о былинной Руси. Эту тему поэт продолжил в эмиграции в стихотворении «Моя любовь» (Париж, 1926, 9 мая), где «Жар-птицей назвала себя Россия». Так, в период между двух революций, в 1907 году Сомов, чуткий к мистическому языку Бальмонта, создал условным языком модерна образ России - «Жар-птицы». Еще более глубокое насыщение линия неорусского варианта стиля модерн получила в росписях М. В. Нестерова Покровского храма Марфо-Мариинской обители в Москве (1908-1911), где центральная композиция посвящена Спасителю, пришедшему в Святую Русь, где «костер-весь дом мой отчий» (Бальмонт).

В параграфе третьем: ««Книга маркизы» - зеркало переломных эпох» рассматриваются два варианта книги. Для первого издания «Das Le-sebuch der Marquise: Ein Rokokobuch» (1908) Сомовым были созданы две серии иллюстраций: одна галантного, другая – эротического характера. Художник работал над иллюстрациями, заставками, виньетками и концовками к сборнику избранных произведений французских писателей XVIII века, что обусловило стилистическое единство эротической линии его графики. Пикантные сюжеты рисунков на тему рококо, подобно бердслеевским сюитам, вовлекают зрителя в поэтический мир художника.

Второе издание «Le Livre de la marquise: Recueil de poesie et de prose» (1918 г.) было составлено самим Сомовым и значительно расширено по сравнению с первым как по количеству иллюстраций и книжных украшений, так и по набору текстов, которые подбирал сам художник.

Как первая, так и вторая книга выдержаны в одном графическом стиле. Иллюстрации же в большинстве своем представляют рисунки пером; некоторые предназначены для последующей раскраски, их колористическая гамма построена на полутонах. В некоторых «книжных мелочах» - заставках, концовках, виньетках - выявляются восточные мотивы в стиле «шинуазри». Многие книжные украшения выполнены в технике силуэта; штрих, или тончайшее переплетение линий, и силуэт иногда дополняют друг друга. В рисунках Сомова мотив маски - сквозной элемент, придающий целостность книге.

В графических листах художника выявлены аналогии с французской книжной иллюстрацией XVIII века: в эмоциональной динамике образов, выраженной через жесты, позы и мимику. Еще одна общая черта, роднящая «Книгу маркизы» с французской книжной иллюстрацией XVIII века – это сцены галантного характера: любовное свидание, похищение, спасение, купание, сон. Композиционное построение некоторых откровенно эротичных сюжетов сомовских иллюстраций отсылает к аналогичным работам французского художника Эдуарда Абри Авриля (1843-1928), в ча-

стности, к его иллюстрациям «галантной» литературы, но стилизация Сомова устремляла его к поиску более лаконичного языка книжной графики.

В «нецензурном» варианте книги, словно предугадав булгаковскую гротескно-фантастическую тему, связанную с нечистой силой, Сомов раскрыл ее в образах летящих ведьм «*Depart pour le sabbat*» («Полет на шабаш»), 1916). Выразительности иллюстраций Сомов добивался не за счет резких контрастов черного и белого, как у многих мастеров европейского модерна, а за счет изящества линии в сочетании с едва заметной штриховкой.

Стилизованная декоративность даже исключительно черно-белых иллюстраций Сомова - отличительная черта «Книги маркизы». В них художник раскрылся как великолепный мастер формы. Принципу сплошных черных заливок, декоративных силуэтов свойствен четко выявленный ритм; их отличает некая тайна, интрига, недоговоренность, так что читатель должен домысливать по силуэту образы галантных героев.

Иллюстрации и графика малых форм в этой книге конгениальны произведениям выдающихся писателей галантного жанра, при всем эклектизме подбора литературы в целом. Время, когда Сомов работал над вторым, углубленным, вариантом «Книги маркизы», пришлось на революционные события в России, имевшие аналогию с Великой французской революцией.

Глава третья «Воспоминания о модерне (1918-1939 гг.)».

В параграфе первом: «Книжная графика 30-х годов: «Манон Леско», «Дафнис и Хлоя», «Опасные связи» выявляются стилистические особенности графической интерпретации этих книг.

Ускользающая философия стиля модерн едва заметно проявилась в книжной графике Сомова парижского периода. Иллюстрации к «Манон Леско» (1927) аббата Антуана Франсуа Прево выполнены в акварели, в основе композиций лежит лаконичный рисунок. В диссертации проведены аналогии с художниками книги, работавшими над иллюстрациями к этому роману: Морисом Лелуаром (1851-1940), Обри Бердслем, Францем фон Байросом (1866-1924), Полем Эмилем Бека (1885-1960), Умберто Брунеллески (1879-1949); сопоставлены иллюстрации Сомова и В.М. Конашевича (1888-1963).

В иллюстрациях к «Дафнису и Хлое» (1930) Лонга Сомов делает акцент на узловых моментах романа, в тексте нет иллюстративной перегруженности. Цвет в них введен очень деликатно, классический силуэт обусловлен интерпретацией стиля античной эпохи. Чуткость к поэзии природы - отличительная черта нежных и воздушных иллюстраций к пасторальному произведению Лонга. Стиль модерн едва уловимо дает о себе знать в сценах с фантастическим, ирреальным началом видений и снов, приобретающих характер метафоры.

В диссертации также проведены параллели с наиболее известными художниками, работавшими над романом «Дафнис и Хлоя»: Чарльзом Рикетсом (1866-1931) и Чарльзом Шенноном (1863-1937), также Пьером Боннартом (1867-1947), Астридом Майолом (1861-1944), Марком Шагалом (1887-1985), Полем-Эмилем Бека (1885-1960), Д. И. Митрохиным.

В иллюстрациях Сомова к «Опасным связям» (1934) Шодерло де Лакло выявляется эlegantная сдержанность; в них выкристаллизовался лаконизм графической манеры, в котором соединились стилистические приемы неоклассики и неуловимые оттенки модерна. Книжная графика художника к этому роману выявляет некоторые аналогии с иллюстрациями к нему Жоржа Барбье (1882-1932).

В параграфе втором: «Мотивы неоклассики в позднем творчестве Сомова» обобщается творчество мастера эмигрантского периода и выявляется, что Сомов, прирожденный художник, с юности овладевает формой и создает свой собственный стиль, в последние годы придавал ему еще большую выразительность. Тематический диапазон его работ в 30-е годы расширился. Под впечатлением от дягилевских сезонов в Париже были созданы акварели, посвященных балету: «Русский балет» (1930) и «Русский балет. Елисейские поля. Сильфиды» (1932). В диссертации выявляются аналогии творческого метода Сомова и Э. Дега. При различии художественных манер у обоих художников обнаруживается глубинное понимание философии устремленного к эфемерности искусства танца. Колористическое решение акварелей Сомова созвучно палитре многих работ Дега: нежно-голубое с золотом. В сценах балетного действия композиции Дега и Сомова строятся по принципу как бы случайной кадрировки, где балерины в изящной пластике движения размещены не в центре, а ближе к краю картины; и все же в сомовских работах прослеживается стремление к неоклассической линии стиля.

Пластический язык модерна в графике Сомова 30-х годов, сохраняя символично-романтические черты, характеризуется как «воспоминание о модерне».

Черты неоклассики, выраженные в стремлении к античной гармонии формы, энгровской линии рисунка, уравновешенности композиции и в целом, в благородной наполненности образов,- все это было присуще и ранним работам художника, но в 30-е годы в них как бы стали слышны не только характерные для его творчества ноты камерной музыки, но и более торжественные и вместе с тем лиричные звуки органа. Они незримо наполнили портреты близких Сомову людей; натюрморты, словно одухотворенные присутствием самого художника; автопортреты, особенно с зеркальным отражением; станковые композиции с пейзажами-воспоминаниями о России или живописными ландшафтами Нормандии.

Особая глубина звучания достигнута художником в картине с «закатом багряным»- «Усталый путник» (1939).

В **Заключении** делаются основные выводы диссертационного исследования. Сомов чуткий к «утонченности времени» уже в ранний период формировал стиль модерн на русской почве, его ретроспективную и романтическую линию.

В станковой графике символично-романтическая тенденция модерна, которой придерживался Сомов, базировалась на стилизации мотивов рококо, галантного жанра французской живописи, русского ампира. В книжной графике орнаментальность виньеток, концовок и заставок, а также некоторых обложек с легким и воздушным рисунком стилизованного орнамента в стиле модерн имеет более глубокие корни. Здесь можно проследить через прерафаэлитов и Бердсея, а также немецких графиков Югендстиля, внимание к средневековому орнаменту книжной графики, что выразилось, прежде всего, в «живой и одухотворенной» формообразующей линии цветочного орнамента, одним из высших воплощений которого стала обложка к «Das neue Leben von Dante Alighieri» (Данте Алигьери. Новая жизнь).

Именно Сомов был первым среди «мирискусников», уравновесившим в графическом искусстве чашу весов между содержанием и формой. И поэтому на него, порой неосознанно, равнялись следующие поколения мастеров книжной и станковой графики, и даже такие далекие от индивидуальной творческой манеры художника, как абстракционист Кандинский.

В иллюстрациях Сомов применял разные стилистические приемы модерна: воздушный линейный рисунок, к примеру, более тонкий в нажиме, чем в работах Т. Т. Гейне, и непрерывный в линии, в отличие от графики Бердслея; плоский силуэт, восходящий к лучшим образцам японской графики; контрасты черного и белого как символическое отражение коллизий литературного жанра, или цветовые сочетания, наводящие на мысль об изнеженности красок эпохи «Книги маркизы». В каждом из приведенных приемов Сомов давал всю характерность формы. Но наиболее откровенные иллюстрации выполнены линией именно в черно-белой гамме как наиболее точном отражении мистической стороны порока, найденном еще Бердслеем. Сомов первый из художников «Мира искусства» выдержал украшение книги в единстве стиля.

В годы эмиграции не произошло полного отказа Сомова от пластического языка модерна: как «воспоминание» его стилистические особенности проявлялись в работах галантного жанра, с более насыщенной цветовой гаммой, чем в ранний период. В книжной графике, которую Сомов выполнил в 30-х годах в эмигрантский период в Париже, прослеживается отход от модерна и стремление к неоклассической линии стиля.

Таким образом, в графическом искусстве Сомова выявлено несколько этапов стилизации элементов стилей: барокко, рококо, ампира и устремление в последние годы к классическому рисунку.

Основополагающим в творчестве Сомова был уход в мир ретроспективных образов, творимый собственной фантазией при источниковедческом знании любимых эпох. Учитывая мнение Бенуа, что в искусстве «мирискусников» «за Сомовым последнее слово», очевидно, что «усталый путник» выполнил эту миссию, не изменяя при этом ни основным сюжетам и темам, ни художественным способам их отражения, с годами только оттачивая свое мастерство. Однако именно Сомов дал в обложке стихов Бальмонта «Жар птица. Свирель славянина» мистический образ России, и линия работ «ушедшей России» прослеживается у него также в ряде станковых композиций. В достигнутом совершенстве его искусства соединились изысканность отображенных форм и любовь к деталям. Так, именно Сомов сказал сокровенное слово «Русского Ренессанса» как языком классического искусства, так и утонченного модерна и протянул нить в другое время - следующую стадию развития искусства.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

а) в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Ржевская Е. А. Ретроспективный мечтатель русского модерна // Человек. – 2007. – № 1. – С. 121-131. – 0,9 п.л.
2. Ржевская Е. А. Книжная графика К. А. Сомова парижского периода в контексте европейски изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова 2011. – № 2 – С. 113-125. – 0,8 п.л.
3. Ржевская Е. А. К вопросу о реконструкции образов Серебряного века Л. Бакста и А. Головина в Государственном Большом театре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2011. – № 3. – С. 12-22. – 0,7 п.л.
4. Ржевская Е. А. К истории музыкального образования в Российской академии художеств // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. – 2011. – № 4. (в печати).

б) в других научных изданиях:

1. Ржевская Е. А. Символический язык графики Константина Сомова // Язык искусства как система символов. Распознавание и интерпретация: Материалы международной научной конференции. – М.: РГГУ, 2010. – С. 107-114. – 0,5 п.л.
2. Ржевская Е. А. Скульптор и график Николай Андреев (академические традиции и пластические поиски) // Научно-практическая конферен-

ция с международным участием (к 185-летию со дня основания) МГХПА им. С. Г. Строганова. – М., 2010 – С. 38-42 – 0,5 п.л.

3. Ржевская Е. А. Драгоценная музыка Константина Сомова // Мир музея. – 2008. – № 5. – С. 2-6. – 0,4 п.л.

4. Ржевская Е. А. Отраженная в своих мечтах // Мир музея. – 2009. – № 3. – С.30-33. – 0,5 п.л.

5. Ржевская Е.А. Пленительные образы Серебряного века // ДИ. – 2009. – № 3. – С. 70-74. – 0,4 п.л.

6. Ржевская Е. А. (Падрова). Античность в зеркале Бакста // Антураж. 2010. – № 11-12. – С. 72-77. – 0, 3 п.л.

7. Ржевская Е. А. Книга Маркизы // Юный художник. – 2007. – № 3. – С.26-28. – 0,6 п.л.

8. Ржевская Е. А. Эхо прошедшего времени Константина Сомова // Антик инфо. – 2008. – № 6.-С.108-115.- 0,2 п.л.

9.Ржевская Е. А. Искусство прекрасных душ. (О творчестве Гюстава Моро) // Антик инфо. – 2008. – № 11. – С. 52-56. – 0,4 п.л.

10. Ржевская Е. А. Томас Гейнсборо: мелодия Дедхемской долины // Антик инфо. – 2009. – № 5. – С. 28-33. – 0, 3 п.л.

11. Ржевская Е. А. Великие французские романы в прочтении К. Сомова // Юный художник. – 2011. – № 8. – С. 14-17. – 0,2 п.л.

12. Rzhevskaya E. Seductive characters of the silver age. «Antiq. Info» // 2007. – № 12. – Р. 69-74. – all 0,3 vol.

Подписано в печать 18.11.2011.

Формат 60x84/16

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 1,5

Тираж 100 Экз. Заказ № 412

Типография ООО “Ай-клуб” (Печатный салон МДМ)

119146, г. Москва, Комсомольский пр-кт, д.28

Тел. 8-495-782-88-39