

Павел Сергеевич Голубев
Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова,
исторический факультет
кафедра истории отечественного искусства
соискатель
e-mail: pavel@golubev.ru
Россия, Москва

Pavel S. Golubev
PhD candidate, Department of Russian Art,
Faculty of History of Lomonosov Moscow State University
e-mail: pavel@golubev.ru
Russia, Moscow

Reflexes of symbolism in the masterpieces of C. Somov 1900—1910

This article is dedicated to symbolism of masterpieces of Russian artist, a member of art group “Mir iskusstva”, C. Somov. Some of his works within the period of 1900—1910 (Harlequin and Death, the sketch for the curtains for Moscow’s Free Theater, a sketch for the cover of Block’s book of plays etc.) are united by common principles of art space and by unity of symbolic motives, actually firstly mentioned in this article. The masterpieces 1900—1910 show us the artist’s reflections about very important for him idea, it’s an eternal fight between death and love. Determination of his symbolic program allows us to discover a field for interpretation of his other works, and also it let us look at the artist in the context of history of symbolism in Russia. The author of this article makes references to non-reasing archives, which are kept in the Manuscript Department of State Russian Museum.

Keywords: C. Somov; World of Art; sexuality in art; The Silver Age; Russian Art of the XIX — XX centuries; symbolism; Russian symbolism; gender in art.

Рефлексы символизма в произведениях К. А. Сомова 1900—1910-х гг.

Статья посвящена символизму произведений русского художника, участника объединения «Мир искусства» К. А. Сомова (1869—1939). Ряд его работ 1900—1910 гг. («Арлекин и смерть», эскиз занавеса для Свободного театра в Москве, рисунок для фронтисписа сборника драматургии А. А. Блока и др.) объединен общими принципами организации изобразительного пространства и единством символических мотивов, которые впервые получают истолкование в данной статье. Произведения 1900—1910 гг. обнаруживают размышления художника над важной для него мыслью о вечном противостоянии смерти и любви, осмысляемой им в контексте собственной сексуальности. Выявление символической программы сомовских произведений открывает пространство для интерпретации других его работ, а также позволяет несколько иначе взглянуть на художника в контексте развития символизма в России. Статья написана с привлечением ранее неопубликованных архивных материалов, хранящихся в Отделе рукописей Государственного Русского музея.

Ключевые слова: К. А. Сомов; «Мир искусства»; эротическое в искусстве; искусство Серебряного века; русское искусство кон. XIX — нач. XX вв.; символизм; русский символизм; гендер в искусстве.

Вопрос о принадлежности искусства Константина Андреевича Сомова (1869—1939) к символизму поднимался многократно. Одни исследователи уверенно упоминали имя художника в числе представителей этого течения [33, р. 121], [23, с. 90—116], [26, с. 129], [6, с. 338—366]. Другие более осторожно называли его близким к последнему [25, с. 72—73], [27, с. 220]. Тем не менее, вопрос о соприкосновении Сомова и символизма является общим местом: как в силу сотрудничества художника с символистскими издательствами (его результаты рассмотрены ниже), так и в силу личных и творческих контактов, о чем свидетельствуют портреты поэтов Вяч. И. Иванова (1906. Бумага, графитный карандаш, цветной карандаш, гуашь. 42,4×26,6 см. Государственная Третьяковская галерея — ГТГ), А. А. Блока (1907. Бумага, графитный карандаш, цветной карандаш, гуашь. 38×30 см, овал. ГТГ), Ф. К. Сологуба (1910. Бумага, уголь, сангина. 33,5×20 см.



Илл. 1. Сомов К. А. Арлекин и смерть. 1907. Бумага, акварель, гуашь. 17×18 см. ГТГ.

Музей Института русской литературы, Санкт-Петербург). При этом следует понимать, что Сомов отнюдь не был идеологом упомянутого течения. Он лишь впитывал популярные в его окружении представления, поэтому применительно к его искусству можно говорить лишь о рефлексах, отражениях символистских идей.

Основа творческой практики символизма — собственно символы. Согласно замечанию А. Ф. Лосева, культура конца XIX столетия не создала теории символизма. Более того, в трудах различных ее представителей под символом зачастую понимались эмблемы, знаки, аллегории и др. [13, с. 5—8] В этой статье используется не вполне исчерпывающее, но распространенное среди представителей русского Серебряного века определение символа как образа действительности, претворенного переживанием художника [2, с. 334—335], [3, 257].

Анализу символов в искусстве Сомова уделялось недостаточное внимание. Редкие попытки оканчивались признанием невозможности убедительно доказать то, что Сомову было известно символическое значение мотивов, заимствованных им из произведений других художников [8, с. 46—48]. Настоящая статья имеет целью выявить и истолковать символы в некоторых работах Сомова 1900—1910-х гг., а также показать, что их присутствие имеет программный характер. Это позволит не только по-новому объяснить ряд упоминаемых здесь произведений, но и открыть пространство для интерпретации других, а также в контексте символизма в России несколько иначе взглянуть на художника Сомова.

Избранная методология принципиально ограничена формально-стилистическим анализом и сравнительным сопоставлением мотивов, присутствующих в различных произведениях Сомова. В целях устранения труднодоказуемых интерпретаций сомовских символов, не привлекались специальные издания какие-либо специальные справочные издания, равно как не выдвигались не подтвержденные историческими документами предположения относительно знакомства художника с теми или иными произведениями литературы или искусства, в которых он мог бы заимствовать символические мотивы.

Приступая к анализу сомовских произведений с символистской программой следует в первую очередь отметить, что они имеют несомненную

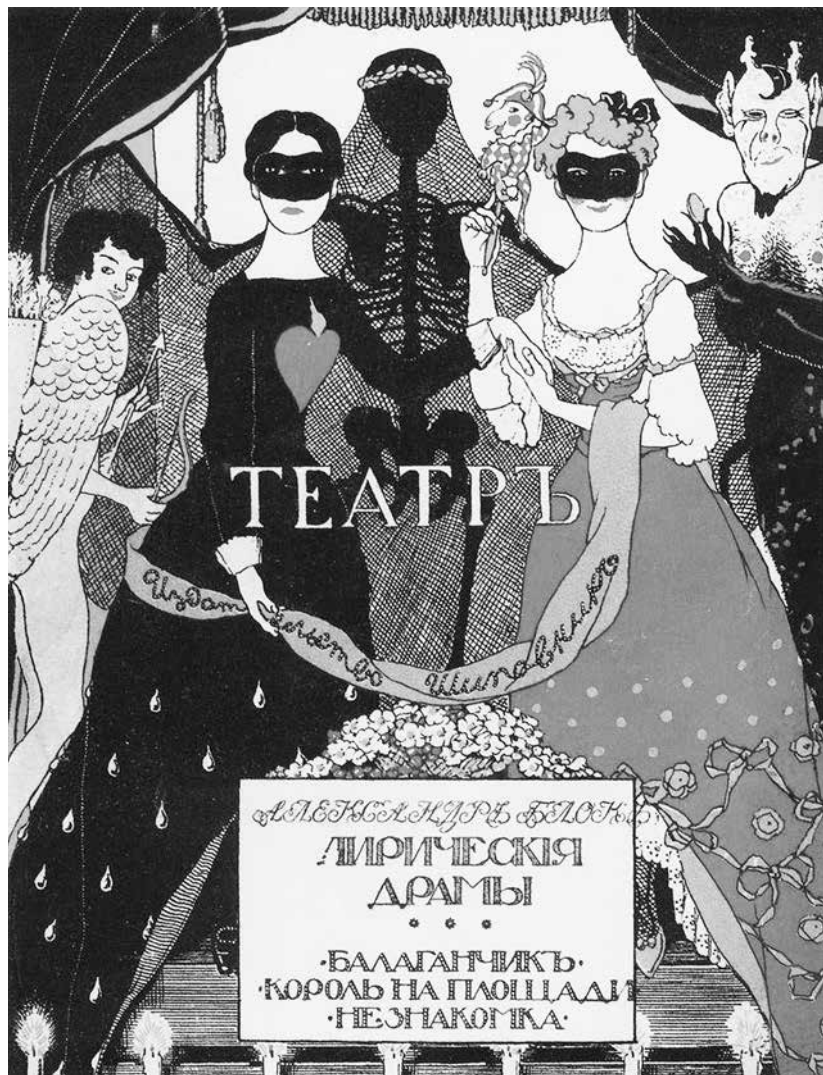
композиционную общность. Все они подчеркнуто симметричны: вертикальная ось делит их в точности по центру на две равные части. Каждая из частей находится в диалоге с противоположной: в одних случаях они взаимно противопоставлены, в других их символы дополняют друг друга.

В композиции «Арлекин и смерть» (илл. 1), одном из самых известных произведений Сомова, смерть противопоставлена дразнящему ее Арлекину и паре влюбленных за его спиной. Свисающая ветвь березы делит произведение по вертикали. По обе стороны от оси, у краев листа, симметрично расположены деревья; колонны, близ которых стоят главные персонажи, размещены друг против друга и совершенно идентичны. Благодаря широкой мантии смерть, находящаяся на переднем краю изобразительного пространства, ближе к зрителю, крупнее Арлекина, однако место, которое она занимает на листе, приблизительно равно совокупной площади фигур остальных персонажей. Схожая композиция отличает рисунок для авантюра первого издания «Книги маркизы» (речь идет о немецком издании этой эротической антологии — т. н. «малой» Маркизе — [32]): вертикальную границу создает фигура Амура, стоящего на пьедестале между маркизой в распахнутом салопе и ее кавалером в шлафроке; за спиной последнего извивается небольшая фигурка черта.

В позднем варианте опуса «Арлекин и смерть» (1918. Бумага, акварель, гуашь, тушь. 28,5×22,5 см. Частная коллекция) шпиль беседки на мосту в стиле «шинуазри» задает ту же вертикальную ось — она проходит через лежащих на траве мужчину и женщину. Фигуры смерти и Арлекина одинаковы по размеру и находятся в центрах своих половин. Вместо колонн первоначального варианта здесь за их спинами деревья. На дальнем плане ближайшие к середине листа растения также расположены симметрично относительно центральной оси.

Вертикальная ось титульного листа книги А. А. Блока «Театр» (илл. 2)¹ — символизирующий смерть скелет, по обе стороны кото-

1. А. Е. Завьялова сообщает, что этот сомовский рисунок заказавшее его издательство «Шиповник» сперва предполагало сделать серийным знаком различных произведений символистской драматургии и лишь впоследствии использовало для титульного листа сборника Блока [7, с. 184—185]. Здесь же это не имеет никакого значения: как будет показано, Сомов реализовывал в своем творчестве собственную программу.



Илл. 2. Сомов К. А. Титульный лист книги А.А. Блока «Театр». 1907. Бумага, тушь, акварель, белила. 27,8×19 см (в свету). ГГГ.

рого находятся симметрично расположенные пары персонажей: две дамы на переднем плане, а также Амур и черт позади них. В карандашном эскизе одного из вариантов обложки для книги О. Би о Сомове

(опубликовано в [11, с. 68]) со смертью соседствует Амур. Здесь художник даже прочертил разделяющую персонажей вертикальную линию: она проходит через поднятую вверх руку Амура, в которой он держит зеркало с мужской и женской фигурами, отражающимися в нем. В сущности, вертикальная ось в композиционном устройении и есть ни что иное, как символ зеркала, но не предмета, а самой феноменологии зеркальности, где фигуры меняют свои образы (роли) по принципу зеркальной симметрии, то есть обратно тому, как они представлены по другую сторону оси симметрии.

Подчеркнутая симметрия отличает композицию эскиза занавеса для «Свободного театра» (илл. 3): струи фонтана в глубине сцены, идеально ровные справа и слева, делят ее по вертикальной оси на две части. На каждой половине таким образом оказывается по три дерева, две пары персонажей комедии дель арте, одному большому и одному маленькому облаку с лежащими на них фигурами. Наконец, у левого и правого края листа находятся одинаковые колонны со стоящими рядом с ними дамами; к центральной оси приближаются со своих половин влюбленные.

Из перечисленных произведений наиболее простым для интерпретации представляется первый вариант рисунка «Арлекин и смерть». Композицию здесь задает направление чтения — от переднего края листа вглубь. смерть предшествует Арлекину, левой рукой показывающему ей нос (напомним, что Арлекин в итальянской комедии олицетворяет тип предприимчивого, настойчивого любовника). Листья, обвившие вазу на колонне, у которой стоит Арлекин, зеленого цвета — в противоположность увядшим, желтым листьям такой же вазе рядом со смертью. Аналогично, в варианте 1918 г. смерть прикрывает дерево с пожухшей листвой, тогда как дерево позади Арлекина не только вполне здорово и зелено — его ветви усыпаны зрелыми плодами, персиками или яблоками.

Деталь, поясняющая символический смысл произведения, находится на дальнем плане, за спиной Арлекина: там посреди пустого боскета можно видеть слившуюся в поцелуе пару. (В варианте 1918 г. мужчина и женщина изображены полулежа, причем грудь женщины обнажена, что не оставляет сомнений относительно характера сцены).



Илл. 3. Сомов К. А. Эскиз занавеса для «Свободного театра» в Москве. 1913. Бумага на картоне, акварель, гуашь. 75×97,7 см. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

Все изображенное в целом символизирует торжество жизни и любви над смертью, Эроса над Танатосом.²

В контексте прочтения символов рассматриваемого произведения примечателен арготический жест Арлекина: его большой и указательный пальцы сложены в виде кольца неподалеку от паха. Менее определен жест смерти, левой рукой указывающей не то на своего антагониста, не то на влюбленных. Смысл, который Сомов сообщал положению рук персонажей, яснее проступает благодаря одной из записей в его неопубликованном дневнике 1914 г. — правда, по поводу другого произведения, пусть и начатого приблизительно в то же время: «Оканчиваю миниатюрн[ую] акварель, начатую очень давно (1908?). Аллегория на жизнь и смерть. Смерть указывает рукой

2. Возможно, подобный смысл имела и первая символистская работа Сомова, известная, к сожалению, лишь по названию. В списке произведений художника в конце монографии С. Р. Эрнста «К. А. Сомов» фигурирует эскиз под названием «Молодой человек между жизнью и смертью», датированный 1897 г. [31, с. 90].

на [достояние³] мужской фигуры, изобр[ажаяющей] жизнь. <...> Не могу отделаться от него, против воли к нему возвращаюсь. Акварель эту я делаю для себя. Во время работы над ней часто бывали минуты, когда я считал эту вещь по содержанию и по красочной гамме пре-красной. Теперь мне ясно стало, как много в ней слабого, как нехорош рисунок голой фигуры! Тяжесть и сухость исполнения. Аллегория — скука и банальная условность» [16, лл. 22 об. — 24].

Хотя рисунок, о котором рассказывает Сомов, неизвестен, авторское описание символов весьма значимо в не только в отношении смысла жестов. Впрочем, что касается последнего, жест смерти, подобный описанному, можно видеть на эскизе для титульного листа книги О. Би о Сомове, где смерть пальцем указывает на достигающее середины бедра мужское достояние Амура. В остальном позы смерти здесь и в «Арлекине и смерти» тождественны. В рассматриваемом произведении Амур изображен в венке из цветов на голове и чем-то наподобие халата на плечах. Этот халат напоминает свободного кроя салоп маркизы, которая уже на другом листе — на авантитуле «Книги маркизы» — одевает на голову Амура венки. Венки держат над головами влюбленных путти на эскизе занавеса «Свободного театра». На левом плече и правом крыле Амура — две птицы, предположительно пара голубей, представляющих собой широко распространенный символ любви. В руке Амур держит еще одну эмблему любви — волшебное зеркало, которое отражает обнимающихся в нем мужчину и женщину. С поправкой на эскизный характер произведения, эта пара соответствует другой, на дальнем плане «Арлекина и смерти», а впервые мотив объятий в зеркале появляется у Сомова еще в 1898 г. в «Волшебстве» из Государственного Русского музея. Таким образом, Амур здесь символизирует любовь. Однако, в отличие от «Арлекина и смерти», любовь и смерть не противопоставлены друг другу, а лишь явлены во всем богатстве символических атрибутов.

Смерть и Амур вместе присутствуют также на рисунке для титульного листа драматических произведений Блока. Антагонизм отсутствует и тут: фигура смерти находится строго на вертикальной оси листа — в отличие от двух пар противопоставляемых фигур, нахо-

3. В этом месте в рукописи стоит многоточие.

дящихся по обе стороны от ее распростертых рук, ей здесь ничто не противостоит. Олицетворяющий смерть скелет облечен в прозрачную накидку (возможно, фату). В «Арлекине и смерти» смерть одета иначе: на ней длинная черная мантия с прозрачными каплями-слезами — на ней. Контурный рисунок для титульного листа книги О. Би не дает возможности установить цвет такой же мантии, но слезы на нем видны вполне отчетливо. Слезы можно увидеть на титульном листе блоковского сборника — на нижней части черного платья дамы на переднем плане. По другую сторону смерти расположена еще одна женская фигура, которая участливо держит первую за руку.

Как было показано ранее, персонажи символических произведений Сомова, расположенные симметрично по отношению к вертикальной оси, требуют сопоставления, поэтому эти две фигуры подлежат сравнению. Лица обеих закрыты полумасками, которые, впрочем, не мешают различить эмоции: печаль левой и радость, светящуюся на покрытом румянцем лице правой. Усеянный слезами траурно-черный, лаконичный наряд дамы слева уже был описан выше. Дополнительно следует отметить эмблему на груди — пылающее сердце. Тот же мотив можно видеть на фронтисписе книги стихов Вяч. И. Иванова «*Cor Ardens*»⁴ (1907. Бумага, акварель, гуашь, тушь. 28 x 20,2 см. ГТГ), рисунок для которого Сомов создал в том же году, — горящее сердце находится там в центре композиции. Многие стихотворения Иванова, вошедшие в этот сборник, объединяют символы сердца, солнца, пламени. При этом общий тон стихотворений мятущийся, трагический.⁵ Радостная дама одета в яркое красно-белое платье с кружевом, розами и цветами. В левой руке она держит маленькую марионетку-Арлекина в костюмчике цвета ее платья. (В точно такой расцветки костюм этот персонаж одет в «Арлекине и смерти» 1918 г. В первоначальном варианте заплаты Арлекина имеют

4. «Пылающее сердце» (лат.).

5. Таковы первые строки открывающего сборник стихотворения «Мэнада»:

Скорбь нашла и смута на Мэнаду;

Сердце в ней тоской захолонуло.

Недвижимо у пещеры жадной

Стала безглагольная Мэнада.

Мрачным оком смотрит — и не видит;

Душный рот разверзла — и не дышит [10, с 227—228].

три цвета — красный, синий и желтый). Следовательно, Арлекин в произведениях Сомова, покровительствующий соединению мужчин и женщин и сам символизирующий любовь, если не напрямую подчинен этой даме, то, во всяком случае, дружелюбен ей. Все это позволяет заключить, что эта дама символизирует счастливую, разделенную, торжествующую любовь, а печальная — несчастную, неразделенную, страдающую.

Счастливую и Несчастную любовь можно видеть на эскизе для занавеса «Свободного театра». Как и на рассмотренном выше рисунке, их персонификации противопоставлены — дамы стоят у колонн, опираясь на них. Печальная дама здесь вновь в черном платье и маске; мотив слез на нижней части ее платья заменен черными пятнами горностаевого меха. Радостная дама вновь одета в яркое желто-голубое платье с цветами и лентами, на лице ее белая маска, на голове — венок. Арлекин тоже с ней — он выпрыгивает из-за ее спины. На половине Счастливой любви присутствует еще один персонаж, который также находится рядом с ней на рисунке для сборника драматических произведений Блока — это черт. На другой половине произведения — рядом с Несчастной любовью — парит крылатый Эрот с луком и колчаном стрел. Подобно тому, как в этом произведении фигура Счастливой любви расположена симметрично по отношению к фигуре Несчастной, место Амура и черта у краев листа также предполагает противопоставление.

Амур и черт вместе присутствуют на авантитуле «Книги маркизы», однако сам по себе черт также появляется в других произведениях Сомова. Такова «Спящая дама с чертиком» (1906. Опубликовано в [9, с. 30]), где тот висит в воздухе над полуобнаженной спящей дамой (подробнее об эротическом характере сомовских «Спящих» см. [5, с. 99—118]). Черт помогает колдунье творить любовную магию на картине «Волшебница» (1915. Холст, масло. 52,5×39 см. Одесский художественный музей). Виньетка в виде черта, расставившего ноги и повернувшегося к зрителю спиной, появляется в малой «Книге маркизы» [32, р. 111] и с небольшими изменениями повторяется в средней и большой «Маркизах» (поздних, дополненных изданиях) [34, р., 107, 143], где есть также две иллюстрации, на которых черти изображены вместе с обнаженными ведьмами [34, р. 136], [35, р. 231]. Как и Амур, черт у Сомова также символизирует любовь, но, в отличие от Амура, — ее чувственный аспект.

Разделение любви на чувственную и возвышенную имеет своим истоком «Пир» Платона. Согласно нему, существуют две богини любви Афродиты: небесная, старшая, рожденная без матери дочь Урана, и младшая, дочь Дионы и Зевса, именуемая пошлой; точно так же существуют и два персонифицирующих сексуальное влечение Эрота [24, р. 108—109], носившего у римлян имя Амура. Эрот Афродиты небесной олицетворяет любовь между мужчинами, т.к. он «<...> восходит к богине, которая, во-первых, причастна только к мужскому началу, но никак не к женскому, — недаром это любовь к юношам <...>. Потому-то одержимые такой любовью обращаются к мужскому полу, отдавая предпочтение тому, что сильнее от природы и наделено большим умом» [24, р. 109]. Напротив, Эрот земной Афродиты воплощает грубость и неразборчивость: «<...> это как раз та любовь, которой любят люди ничтожные. А такие люди любят, во-первых, женщин не меньше, чем юношей; во-вторых, они любят своих любимых больше ради их тела, чем ради души, и, наконец, любят они тех, кто поглупее, заботясь только о том, чтобы добиться своего, и не задумываясь, прекрасно ли это» [24, р. 109].

Надо полагать, эта мысль была близка Сомову (широко известный факт гомосексуальности художника отражен, в частности, в [4, с. 477]). Он был хорошо знаком с платоновским «Пиром», что подтверждается его дневником. В одной из записей художник повествует о том, как в общей беседе он рассказал о подлинном смысле платонической любви: «Я подробно объяснял <...> что такое платоническая любовь и как и что. Я почти себя выявил» [20, л. 22] (т.е. раскрыл свою гомосексуальность). В другой записи Сомов через сопоставление двух Эротов раскрывает своему любовнику Б. М. Снежковскому нюансы чувства, которые он к нему испытывает: «Сегодня я объяснял: *du mon amour divin*⁶ к нему родился из *amour impur*⁷» [22, с. 103].⁸ Признание Сомовым верховенства возвышенной любви,

6. Моя возвышенная любовь (франц.).

7. Низкой любви (франц.).

8. *Его же*. Дневниковая запись от 20 июня 1933 г. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 452. Л. 103. Этот отрывок позволяет предположить, что Сомов не следовал буквально за Платоном и не отождествлял с любовью, управляемой с Афродитой небесной, именно влечение к мужчинам. Многие более поздние философы, которые находили плодотворным платоновское разделение, ассоциировали земную

ее возникновение из сексуального влечения позволяет более уверенно интерпретировать рисунок для титульного листа «Книги маркизы», где маркиза надевает венок именно на голову стоящего на своеобразном пьедестале Амура. Волей художника на заглавном листе эротической антологии коронованной оказывается возвышенная любовь, в то время как черт — любовь чувственная — гримасничает у подножья.

Выбор Амура и черта в качестве символов божественной и земной любви может быть объяснен тем, что первый — прелестный крылатый мальчик — иконографически близок к ангелам, небесным созданиям. Черты же, низвергнутые с небес, не способны возвыситься и связаны с обыденным миром, земной поверхностью. При этом черти Сомова — не грозные демоны, но лишь курьезные существа наподобие обезьяны или собачки (которые, очевидно, имеют в искусстве Сомова схожее символическое значение).

Однако на эскизе для занавеса «Свободного театра» Амур присутствует вместе с чертом вне композиционно обусловленного противопоставления. Эти персонажи находятся хотя и по разные стороны вертикальной оси, но в различных регистрах: черт почти затерялся в толпе героев комедии дель арте, тогда как фигура Амура находится на первом плане, напротив фигуры его возлюбленной, Психеи. То, что это — именно она, доказывает, в частности, светильник в ее руке. Согласно распространенной версии мифа — вставной новелле романа Апулея «Метаморфозы», также известного под названием «Золотой осел» [1], — девушка зажгла его, чтобы, вопреки запрету, увидеть своего невидимого любовника, которым и был Амур (в переводе М. А. Кузмина — Купидон); этот поступок привел к разлуке с ним и многочисленным злоключениям Психеи.⁹ Хотя в конце повествования Психея была введена в сонм богов и сочеталась браком с сыном

Афродиту, вне зависимости от пола объекта любви, с мимолетной чувственной страстью, в то время как ее противоположность — с вечной, истинной. См. об этом: [15, с. 110—148], [28, с. 36—67], [30].

9. Согласно дневнику Сомова, художник читал «Метаморфозы» Апулея в 1921, 1922 и 1931 гг., однако ясно, что роман был знаком ему и ранее. См. дневниковые записи от 13 февраля 1921 г. [17, л. 39] и 25 декабря 1922 г. [18, л. 62 об.] и далее, а также 10 января 1931 г. [21, л. 104 об.] и далее. Кроме того, в 1926 г. Сомов называл его в числе немногих литературных произведений, которые он был бы готов проиллюстрировать: см. запись от 3 сентября 1926 г. [19, л. 11].

Венеры Амуром, все же она была рождена смертной девушкой, что специально подчеркивается Апулеем; природа Психеи — изначально земная, не небесная. Что касается ее крыльев, изображение Психеи с крыльями бабочки восходит к античности,¹⁰ но было распространено и в последующие эпохи, примером чему служат произведения А. Кановы, Б. Торвальдсена, В. Бугро.¹¹ Психею можно видеть еще по крайней мере еще на одном произведении Сомова — «Влюбленном Арлекине» (1912. Картон, акварель, гуашь. 23,5 x 20,5 см. Частная коллекция), где она изображена в виде парковой статуи.

Попытаемся обобщить символическую программу произведений Сомова. Она раскрывает борьбу вечной силы любви со смертью, явленной как ее противоположность. Исход этой борьбы разнится от произведения к произведению. К примеру, в «Арлекине и смерти» смерть кажется бессильной; однако на рисунке для титульного листа сборника драматических произведений Блока руки символизирующего смерть скелета обнимают все четыре персонификации любви, а его череп венчает золотой лавровый венок, что сообщает всей сцене характер триумфа смерти, ее абсолютной победы.

Олицетворяющая счастливую любовь радостная дама оказывается по одну сторону с символами чувственной, плодоносной любви, любви женщины и мужчины — Арлекином, чертом и Психеей. Печальная дама — небесная любовь — соседствует с Амуром, несчастливой любовью. Рассуждая в духе платоновского «Пира», нетрудно прийти к заключению, что возвышенная любовь, основанная не на одном лишь на желании, более сложна и требовательна, а также несет немало огорчений. Если же предположить, что Сомов, вслед за Платоном, трактовал любовь, внушаемую небесной Афродитой, именно

10. Например: Купидон и Психея. Ок. 150 г. Мрамор. 130 см. Государственные музеи, Берлин; Купидон и Психея. Фрагмент рельефа саркофага. 4 в. н. э. Мрамор. 57×173×13 см. Художественный музей Индианаполиса, США.

11. А. Канова. Купидон и Психея. 1794. Гипс. 134.6×151.1×81.3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк (на варианте в Лувре крылья у Психеи отсутствуют); Б. Торвальдсен. Психея. 1806. Мрамор. 132 см. Музей Торвальдсена, Копенгаген; В. Бугро. Похищение Психеи. 1895. Холст, масло. 209×120 см. Частное собрание.

как любовь между мужчинами, ассоциация с ней печальной дамы обнаруживает еще одно толкование.

Из дневника художника не следует, что Сомов тяготился собственной гомосексуальностью. Однако его подруга, художница А. П. Остроумова-Лебедева, считала, что Сомов испытывал к ней исключительно сильные чувства, называл единственной женщиной, на которой мог бы жениться, но был бессилён превозмочь собственную природу и лишь сетовал: «<...> пекарь, который меня делал, плохо меня испек» [29, с. 160]. Впрочем, то, что Сомов ассоциировал возвышенную любовь именно с однополым эросом, а также то, что сожаление по поводу особенностей собственного влечения действительно нашло отражение в его работах, — не более чем предположение.

Как бы то ни было, символистские произведения Сомова 1900—1910-х гг. объединяют общие принципы организации изобразительного пространства и единство толкования имеющих символическое значение мотивов. Они обнаруживают размышления Сомова над одной и той же мыслью о вечном противостоянии любви и смерти, Эроса и Танатоса. Если принять во внимание то, что в древнегреческой мифологии у Танатоса есть брат — бог сна Гипнос (как отмечалось, мотив спящих у Сомова неизменно эротизирован), все сомовское творчество тех лет можно заключить в треугольник секс — сон — смерть.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Апулей. *Метаморфозы* // Апулей. Апология или речь в защиту самого себя от обвинения в магии. *Метаморфозы* в XI книгах. Флориды. М.: Наука, 1993. С. 99—316.
2. Белый А. *Символизм*. [1908] // Белый А. *Символизм как миропонимание*. М.: Республика, 1994. С. 334—338.
3. Белый А. *Символизм*. [1909] // Белый А. *Символизм как миропонимание*. М.: Республика, 1994. С. 255—259.
4. Бенуа А. Н. *Мои воспоминания*: в 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1993. 743 с.
5. Голубев П. С. Границы жанров в искусстве К. А. Сомова // *Дом Бурганова. Пространство культуры*. Научно-аналитический журнал. 2016. № 1. С. 99—118.
6. Дмитриева Е. Е. Скука вечного повторения. Константин Сомов, Михаил Кузмин и Фридрих Ницше // *Искусство versus литература*. Франция — Россия — Германия на рубеже XIX — XX веков. Материалы русско-французского коллоквиума 8—10 октября 2001 г. ИМЛИ РАН, Москва. М.: ОГИ, 2006. С. 338—366.

7. Завьялова А. Е. Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники середины книги. М.: Театралис, 2012. 207 с.
8. Завьялова А. Е. Мордашка вроде Терборха. Константин Сомов и Голландия // Мир музея. 2002. № 2. С. 46—48.
9. Золотое руно. 1906. № 2.
10. Иванов В. И. Мэнада // Иванов В. И. Собрание сочинений: в 4 т. Vauxelles: Foyer Oriental Chretien, 1974. Т. 2. С. 227—228.
11. Короткина Л. В. [Вступительная статья к альбому] // Константин Андреевич Сомов. СПб.: Золотой век, Художник России, 2004. С. 5—119.
12. [Лосев А. Ф. Пир. Комментарий] // Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 2. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, Издательство Олега Абышко, 2007. С. 519—545.
13. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
14. Лосев А. Ф. Эрос у Платона // Лосев А. Ф. На рубеже эпох. Работы 1910-х — начала 1920-х годов. М.: Прогресс-традиция, 2015. С. 152—178.
15. Нарский И. С. Тема любви в философской культуре Нового времени // Философия любви: в 2 т. М.: Политиздат, 1990. Т. 1. С. 110—148.
16. Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 133. Ед. хр. 91.
17. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 126.
18. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 238.
19. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 341.
20. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 434.
21. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 451.
22. ОР ГРМ. Ф. 133. Ед. хр. 452.
23. Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.
24. Платон. Пир // Платон. Сочинения: в 4 т. Т. 2. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, Издательство Олега Абышко, 2007. С. 97—160.
25. Пружан И. Н. Константин Сомов. М.: Изобразительное искусство, 1972. 128 с.
26. Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М.: Белый город, [2003]. 328 с.
27. Сарабьянов Д. В. К вопросу о символизме в русской живописи // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 210—227.
28. Чанышев А. Н. Любовь в античной Греции // Философия любви: в 2 т. М.: Политиздат, 1990. Т. 1. С. 36—67.
29. Шапорина Л. В. Дневник: в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. 2. 640 с.
30. Шестаков В. П. Эрос и культура. Философия любви и европейское искусство. М.: Республика, ТЕРРА-Книжный клуб, 1999. — 464 с.
31. Эрнст С. Р. К. А. Сомов. СПб.: Издание Общины св. Евгении, 1918. 112 с.
32. Das Lesebuch der Marquise. München: Hans von Weber, 1908. 143 p.
33. Jullian P. Dreamers of Decadence. New York, Washington, London: Praeger Publishers, 1971. 272 p.
34. Le Livre de la Marquise. St.-Petersbourg: R. Golike et A. Wilborg, 1918. 204 p.
35. Le Livre de la Marquise. Venise: Chez Cazzo et Coglioni, 1918. 257 p.

REFERENCES

1. Apuleĭ. 1993, “Metamorfozy”. Apologiia ili rech' v zashchitu samogo sebia ot obvineniia v magii. Metamorfozy v XI knigakh. Floridy, Moscow, pp. 99—316.
2. Belyĭ, A.. 1994, “Simvolizm” [1908], Simvolizm kak miroponimanie, Moscow, pp. 334—338.
3. Belyĭ, A. 1994, “Simvolizm” [1909], Simvolizm kak miroponimanie, Moscow, pp. 255—259.
4. Benua, A. N. 1993, “Moi vospominaniia”, vol. 2, Moscow, 743 p.
5. Golubev, P. S. 2016, “Granitsy zhanrov v iskusstve K. A. Somova”, Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury, no. 1, pp. 99—118.
6. Dmitrieva, E. E. 2006, “Skuka vechnogo povtoreniia. Konstantin Somov, Mikhail Kuzmin i Fridrikh Nitsshe”, Iskusstvo versus literatura. Frantsiia — Rossiia — Germaniia na rubezhe XIX — XX vekov. Materialy russko-frantsuzskogo kollokviuma 8—10 oktiabria 2001 g. IMLI RAN, Moskva, Moscow, pp. 338—366.
7. Zav'ialova, A. E. 2012, “Aleksandr Benua i Konstantin Somov. Khudozhniki sredi knig”, Moscow, 207 p.
8. Zav'ialova, A. E. 2002, “Mordashka vrode Terborkha. Konstantin Somov i Gollandiia”, Mir muzeia, no. 2, pp. 46—48.
9. Zolotoe runo, 1906, no. 2.
10. Ivanov, V. I. 1974, “Menada”, Sobranie sochineniĭ, Bruxelles, vol. 2, pp. 227—228.
11. Korotkina, L. V. 2004, “[Vstupitel'naia stat'ia k al'bomu]”, Konstantin Andreevich Somov, Saint Petersburg, pp. 5—119.
12. [Losev, A. F.]. 2007, “[Pir. Kommentarii]”, Platon, Sochineniia, vol. 2, Saint Petersburg, pp. 519—545.
13. Losev, A. F. 1995, “Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo”, Moscow, 320 p.
14. Losev, A. F. 2015, “Eros u Platona”, Na rubezhe epokh. Raboty 1910-kh — nachala 1920-kh godov, Moscow, pp. 152—178.
15. Narskiĭ, I. S. 1990, “Tema liubvi v filosofskoi kul'ture Novogo vremeni”, Filosofii liubvi, Moscow, vol. 1, pp. 110—148.
16. Otdel rukopiseĭ Gosudarstvennogo Russkogo muzeia (OR GRM), fund 133, file 91. Manuscript.
17. OR GRM, fund 133, file 126. Manuscript.
18. OR GRM, fund 133, file 238. Manuscript.
19. OR GRM, fund 133, file 341. Manuscript.
20. OR GRM, fund 133, file 434. Manuscript.
21. OR GRM, fund 133, file 451. Manuscript.
22. OR GRM, fund 133, file 452. Manuscript.
23. Paĭman, A. 2000, “Istoriia russkogo simvolizma”, Moscow, 415 p.
24. Platon. 2007, “Pir”, Sochineniia, vol. 2, Saint Petersburg, pp. 97—160.
25. Pruzhan, I. N. 2007, “Konstantin Somov”, Moscow, 128 p.
26. Rusakova, A. A. [2003], “Simvolizm v russoi zhivopisi”, Moscow, 328 p.
27. Sarab'ianov, D. V. 1998, “K voprosu o simvolizme v russoi zhivopisi”, Russkaia zhivopis'. Probuzhdenie pamiati, Moscow, pp. 210—227.
28. Chanyshev, A. N. 1990, “Liubov' v antichnoi Gretsii”, Filosofii liubvi, vol. 1, pp. 36—67.
29. Shaporina, L. V. 2012, “Dnevnik”, Moscow, vol. 2, 640 p.

30. Shestakov, V. P. 1999, “Ėros i kul'tura. Filosofiiã liubvi i evropeiskoe iskusstvo”, Moscow, 464 p.
31. Ėrnst, S. R. 1918, “K. A. Somov”, Saint Petersburg, 112 p.
32. “Das Lesebuch der Marquise”. 1908, München, 143 p.
33. Jullian, P. 1971, “Dreamers of Decadence”, New York, Washington, London, 272 p.
34. “Le Livre de la Marquise”. 1918, Saint Petersburg, 204 p.
35. “Le Livre de la Marquise”. 1918, Venise, 257 p.