

*Д. Я. Северюхин\**

**ОТ ВРУБЕЛЯ ДО КАЛМАКОВА.  
ЭРОТИЧЕСКАЯ МЕЛОДИЯ  
В ИСКУССТВЕ РУССКОГО МОДЕРНА**

Статья посвящена развитию эротического элемента в изобразительном искусстве русского модерна — стиля, который был неразрывно связан с зародившимся одновременно литературным символизмом. В той же мере, что и последний, он знаменовал собою переход от традиционных форм, установившихся в XIX в., к условному языку нового времени. Поэтика символизма во многом побуждала художников к подчеркнутой «символизации» сюжетов, обусловила их обращение к темам смерти и загробной тайны, видений и снов, к религиозной экзальтации, к восточному мистицизму и оккультизму, наконец, к теме чувственной любви, где эротическое начало зачастую переплеталось с демоническим и эпатуирующе порочным. Здесь во многом проявились присущие символизму тенденции декадентства с его крайним индивидуализмом, самодовлеющим эстетизмом и аффектацией. В числе главных выразителей эротической темы в русском искусстве эпохи модерна — Михаил Врубель, Валентин Серов, Лев Бакст и Николай Калмаков.

**Ключевые слова:** Русское искусство, стиль модерн, символизм, декадентство, эротика, картина. Михаил Врубель, Валентин Серов, Лев Бакст, Николай Калмаков.

*D. Ja. Severuhin*  
*FROM VRUBEL TO KALMAKOV.*  
*EROTIC MELODY IN RUSSIAN MODERN ART*

The article is devoted to the development of the erotic element in the fine arts of Russian Art Nouveau (Modern style) — a style that was inextricably linked with the literary symbolism that emerged at the same time. To the same extent as the latter, it marked the transition from the traditional forms established in the 19th century to the conventional language of modern times. The poetics of symbolism in many ways prompted artists to emphasize the

---

\* Северюхин Дмитрий Яковлевич, доктор искусствоведения, российский историк русской культуры, петербургский краевед, художественный критик и поэт; член Санкт-Петербургского Союза художников и Санкт-Петербургского союза писателей; severuhin@yandex.ru

“symbolization” of plots, conditioned their appeal to the themes of death and the afterlife, visions and dreams, to religious exaltation, to Eastern mysticism and occultism, and finally, to the theme of sensual love, where the erotic principle was often intertwined with demonic and shockingly vicious. Here the tendencies of decadence inherent in symbolism, with its extreme individualism, self-contained aestheticism and affectation, were largely manifested. Among the main spokesmen of the erotic theme in Russian art of the modern era are Mikhail Vrubel, Valentin Serov, Lev Bakst and Nicolai Kalmakov.

**Keywords:** Russian art, modern style, symbolism, decadence, eroticism, painting. Mikhail Vrubel, Valentin Serov, Leon Bakst, Nicolai Kalmakov.

В последние десятилетия XIX в. в Европе получил распространение стиль модерн, охвативший все виды пластического творчества, включая архитектуру, монументальную и станковую живопись, графику, скульптуру, декоративно-прикладное искусство. Считается, что этот стиль возник как реакция на утверждавшееся в общественной мысли господство норм буржуазного прагматизма и «рациональности», как форма противостояния позитивистской эстетике и художественному натурализму. Последний из «больших стилей», он был призван создать новую эстетически насыщенную пространственную и предметную среду, преодолеть характерное для индустриальной культуры противоречие между художественным и утилитарным началами.

В живописи и графике стиль модерн был неразрывно связан с зародившимся одновременно литературным символизмом. В той же мере, что и последний, он знаменовал собою переход от традиционных форм, установившихся в XIX в., к условному языку нового времени. Поэтика символизма во многом побуждала художников к подчеркнутой «символизации» сюжетов, обусловила их обращение к темам смерти и загробной тайны, видений и снов, к религиозной экзальтации, к восточному мистицизму и оккультизму, наконец, к теме чувственной любви, где эротическое начало зачастую переплеталось с демоническим и эпатазирующе порочным. Здесь во многом проявились присущие символизму тенденции декадентства с его крайним индивидуализмом, самодовлеющим эстетизмом и аффектацией.

Формально одним из главных качеств модерна становился «стилизм», выражавшийся в ритмически организованных, иногда орнаментальных построениях, определяющих композиционную структуру, в подчеркнутой изысканности и плавности линий, в декоративной условности в подаче мизансцены. По словам Сергея Маковского,

Культ природы заменился культом стиля, дотошность околичностей — смелым живописным обобщением или графической остротой, сугубое приверженство к сюжетному содержанию — вольным эклектизмом, с тяготением к украшению, к волшебству, к скурильности исторических воспоминаний [9, с. 26].

Первые шаги русского модерна обычно связывают с Абрамцевским кружком, основанным в 1882 г. С. И. Мамонтовым и объединившим художников, увлеченных выработкой национальной концепции, которая могла бы получить развитие в русле нового искусства. Обращение к древним художественным традициям, к отечественному фольклору, к религиозным легендам, к былинам и сказкам дало В. Д. Поленову, В. М. Васнецову, а позже и М. В. Нестерову

богатый сюжетный материал. В то же время с формальной точки зрения, по крайней мере в живописи, это не вывело их за рамки давно утвердившихся канонов. Не находила место в творчестве этих художников и эротическая тема.

Однако уже в творчестве Михаила Врубеля, примыкавшего к Мамонтовскому кружку, символистское мировоззрение и стилистика модерна обрели органическую цельность. «Единственный подлинный и прекрасный идеалист последнего периода русского искусства», как называл его А. Н. Бенуа [3, с. 84], выработал безупречное и притом универсальное академическое мастерство, проявив себя в различных техниках и жанрах. Вместе с тем Врубель последовательно отвергал характерное для позднего академизма природоподражание, свободно преобразуя реальность ради выявления духовно-эмоционального содержания.

Анализ антиномических и, притом, в высшей степени чувственных образов Демона и Богоматери, пронизывающих и оплодотворяющих творчество Врубеля, выходит за рамки нашей темы, как и тот психологический надрыв — результат реальных переживаний художника, — которым отмечено его искусство. Эротическая тема в той форме, каковая культивировалась салоном, в целом была чужда Врубелю, и лишь в немногих его работах можно уловить некоторую дань этому направлению, преобладающему в петербургском искусстве 1880-х гг., например, в совершенных по мастерству рисунках «Натурщица в обстановке Ренессанса» (1883) и «Пирующие римляне» (1883). Созданное им в 1886 г. полотно «Восточная сказка», изображающее внутренность шатра, где среди роскошных ковров располагается группа одалисок в ярких одеждах, производит удивительное впечатление беспредметной картины, которая лишь при длительном созерцании обретает реалистическую ясность и даже «классичность». В написанной им в том же году картине «Девочка на фоне персидского ковра», одной из первых, решенных в ключе главных тенденций европейского модерна, академическая практика явно отступает под натиском декоративной пластики, а верх берет чувственное начало, сокровенная, почти запретная эротика. В числе сравнительно немногих созданных Врубелем женских образов, обладающих определенным эротическим звучанием, назовем и хрестоматийно известную «Царевну-Лебедь», написанную им много позже (1900) и соотносящуюся в нашем сознании с поэтикой символизма, прежде всего с поэзией Александра Блока — одного из первых ценителей врубелевского творчества.

Зимой 1904/1905 г., во время кратковременного отступления душевной болезни, Врубель написал картину «Жемчужина», которая была показана на 2-й выставке Союза русских художников и приобретена князем Сергеем Александровичем Щербатовым за немалую сумму в 3000 рублей (ныне в Государственной Третьяковской галерее. Второй, несколько увеличенный вариант под названием «Тени лагун» (бумага, карандаш) — в Государственном Русском музее). Сохранилось предание, что поэт Максимилиан Волошин когда-то принес в подарок Врубелю створку большой раковины с особенной внутренней поверхностью, покрытой слоющимся многоцветным перламутром. Рожденная в море, она отражала причудливый облик и волшебную бездонность морской пучины, а в сознании Врубеля ассоциировалась со сказочными образами опер Римского-Корсакова.

Художник и искусствовед Николай Прахов, входивший в круг Врубеля (сын его покровителя Адриана Прахова), в своих воспоминаниях передает его слова:

Ведь я совсем не собирался писать «морских царевен» в своей «Жемчужине». Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого слагается игра перламутровой раковины, и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен, когда начал писать красками [7, с. 222].

Эротизм этого произведения, исполненного гуашью, пастелью и углем (35 × 43,7 см), остро ощущался самим автором, который на всем творческом пути сторонился столь откровенной чувственности. В последовавший затем период тяжелой душевной депрессии художник корил себя за то нежелательное сексуальное впечатление, которое могла произвести на зрителя его картина. Один поздних его шедевров, занявший место в первом ряду мировых достижений модерна, представлялся ему плодом происков дьявола [8, с. 267]. Поэт Валерий Брюсов, известный портрет которого тоже стал одной из последних работ художника, передает такой диалог с ним:

Вы ее видели? — спрашивал он меня. — Не заметили в ней ничего? — Прекрасная картина, Михаил Александрович, — ответил я. — Одна из лучших ваших вещей. — Нет, — беспокоился Врубель, — там, знаете, одна фигура так прислонена к другой... я ничего такого не думал... Это получилось само собой... Непременно надо будет переделать... И потом, несколько понизив голос, он добавил, но так, что нельзя было различить, говорит ли в нем безумие или истинная вера: Это — он (Врубель разумел Дьявола), он делает с моими картинами. Ему дана власть за то, что я, не будучи достоин, писал Богоматерь и Христа. Он все мои картины исказил... [7, с. 299]

Между тем картина произвела сильное впечатление на современников, в особенности на круг художников сообщества «Мир искусства». Николай Константинович Рерих вспоминал:

Врубель мало выезжал теперь; мало видел кого; отвернулся от обихода и увидал красоту жизни; возлюбил ее и дал «Жемчужину», ценнейшую. Незначительный другим обломок природы рассказывает ему чудесную сказку красок и линий, за пределами «что» и «как». Не пропустим, как делал Врубель «Жемчужину». Ведь это именно так, как нужно; так, как мало кто теперь делает. Среди быстрых примеров нашего безверия и веры, среди кратчайших симпатий и отречений, среди поражающего колебания, среди позорного снобизма на спокойной улице за скромным столом, недели и месяцы облюбовывает Врубель жемчужную ракушку. В этой работе ищет он природу. Природу, далекую от жизни людей, где и сами людские фигуры тоже делаются волшебными и не близкими нам. Нет теплоты близости в дальнем сиянии, но много заманчивости, много новых путей того, что тоже нам нужно. Этой заманчивости полна и «Жемчужина». Более чем когда-либо в ней подошел Врубель к природе в тончайшей передаче ее и все-таки не удалился от своего обличного волшебства. Третий раз повторяю это слово, в нем какая-то характерность для Врубеля, в нем есть разгадка того странного, чем вещи Врубеля со временем нравятся все сильнее. В эпическом покое уютной работы, в восхищении перед натурой слышно слово Врубеля: «довольно манерного, довольно поверхностной краски. Пора же глубже зарыться в интимнейшую песню тонов». Пора же делать все, что хочется, вне оков наших сводных учений [10, с. 189].

Поворот от натурного мировосприятия к новому стилю в творчестве каждого крупного мастера происходил по-своему; вместе с тем по-разному преломлялась в живописи каждого из них и эротическая тема. Валентин Серов, ученик Репина, в свое время — один из лучших выразителей традиций русской реалистической школы, на рубеже 1890–1900-х гг. пришел к своеобразному, почти монохромному варианту импрессионизма, отмеченного чертами стиля модерн. «Портрет Иды Рубинштейн» и «Похищение Европы» (обе — 1910) — два шедевра эротического свойства, блистательно увенчавших творческий путь этого художника. Если в образе девушки-Европы, увозимой божественным любовником Юпитером, Валентин Серов отдавал дань новому для себя «стилизму», опиравшемуся на традиционную в западноевропейском искусстве интерпретацию античных мифов, то создавая проникновенную психологическую характеристику Иды Рубинштейн, он в общих чертах следовал русской портретной традиции XIX в., восходящей к Карлу Брюллову, что, впрочем, ускользнуло от внимания большинства современников. Избранная художником оригинальная образная схема, основанная на линейно-декоративном начале, делает «Портрет Иды Рубинштейн» одним из впечатляющих образцов русского живописного модерна. Угловатые телесные формы знаменитой танцовщицы, в образе которой художник видел черты египетской принцессы (Клеопатра из балета «Египетские ночи» А. С. Аренского), на первый взгляд, лишены эротизма в банальном физиологическом понимании этого термина. Но экстравагантная поза портретируемой, фигура которой обращена спиной к зрителю, томный и в то же время почти мученский взгляд через плечо, изысканная пластика обнаженной фигуры, запечатленное в картине ожидаемое движение, а главное — скрытая в ней недосказанность заключают в себе чувственный заряд куда большей силы, нежели тот, что заложен в иных образцах салонной эротики.

Примечательно, что портрет Иды Рубинштейн, впервые показанный художником в мае 1911 г. на Всемирной выставке в Риме, а в декабре того же года — на выставке общества «Мир искусства» в Москве, вызвал неоднозначную реакцию в художественном сообществе. Не нашла эта работа поддержки и у И. Е. Репина, который посчитал такую трактовку женского образа уступкой «модернизму» и «декадентству» [11, с. 70]. Между тем, вскоре после смерти Серова заведующий Русским музеем императора Александра III граф Д. И. Толстой рискнул, вопреки преобладающему в обществе отрицательному мнению об этой картине, приобрести ее в музей. Спустя несколько лет С. П. Яремич писал:

Столько было высказано об этой вещи плохого, низкого и больше всего в кругах, якобы заинтересованных искусством, что становится прямо стыдно за нашу грубость и нечувствительность к самой природе художественного творчества. Теперь, когда глаза мастера навеки закрылись, мы и в этом замечательном портрете не видим ничего иного, как только логическое выражение творческого порыва. Перед нами классическое произведение русской живописи совершенно самобытного порядка [12, с. 70].

Наиболее последовательное выражение стиль модерн в его русской версии нашел в творчестве художников группы «Мир искусства», идейно сплотившейся

вокруг одноименного журнала, издаваемого Сергеем Дягилевым. На рубеже XIX и XX вв. Дягилеву принадлежала особая роль в деле организации столичных выставок. Можно сказать, что он стал основоположником отечественного художественного салона (здесь в смысле не направления, но институции), сумев, сообразно с общими принципами модерна, превратить художественную выставку в эстетически насыщенную и цельную пространственно-предметную среду. В основе дягилевского подхода лежал строгий отбор участников выставки, оригинальная развеска, органичное соединение станковой живописи, графики и скульптуры с декоративно-прикладным и театрално-декорационным искусством, эффектное оформление интерьеров и последовательная пропаганда избранного художественного направления на страницах журнала «Мир искусства». Организованные им выставки послужили для современников образцами высокого вкуса и стали заметным шагом вперед в художественно-экспозиционной практике.

Историю объединения «Мир искусства», внесшего весьма заметный вклад в отечественную художественную культуру, традиционно возводят к двум выставкам, устроенным Дягилевым в Музее барона А. Л. Штигица в Соляном переулке, д. 13, а именно к «Выставке русских и финляндских художников» (январь 1898) и «Международной выставке» (январь 1899; эта выставка была заявлена как выставка журнала «Мир искусства», первый номер которого, помеченный 1899 г., вышел в середине ноября 1898-го). Обе выставки стали воплощением индивидуального замысла Дягилева, звеньями разрабатываемой им программы «утверждения нового искусства».

Примечательной особенностью первых дягилевских выставок стало соединение произведений известных западных художников, выдвинувшихся на европейских выставках, а также произведений Врубеля, Серова (оба художника были прочно включены в орбиту «Мира искусства») и других крупных отечественных мастеров, с работами представителей московской и петербургской молодежи — собственно будущих мирискусников, идейная платформа которых еще только формировалась. Однако уже в ближайшие годы имена Александра Бенуа, Константина Сомова, Льва Бакста и их соратников, стоявших у истоков нового эстетического движения, завоюют прочное место в отечественной художественной истории.

Александр Бенуа, художник, в чьем творчестве воплотились основные принципы «Мира искусства», в конце 1890-х — 1900-е гг. вдохновлялся образами Версаля времен Людовика XIV, романтикой Гофмана и масками итальянской комедии дель арте. Основу его картин, гуашей и акварелей составляют выразительные натурные этюды, которые при дальнейшей проработке он превращал в подобие театральной мизансцены с крошечными фигурками, воспринимаемыми как стаффаж. Именно в этом ключе решены некоторые его работы, овеянные эротическим чувством и в то же время мягкой иронией. Такова, например, гуашь «Купальня маркизы» (1906), на которой «кокетливая хрупкая маркиза в кружевном чепчике — хрупкая, прозрачная нимфа замороженного боскета — только что погрузила в воду свое холеное розовое тело и улыбается улыбкой северской куклы» [3, с. 209–210].

Пристрастия Бенуа к куртуазному XVIII столетию были чужды Льву Баксту, черпавшему вдохновение в античности. В своей статье-манифесте «Пути классицизма в искусстве» он писал:

Будущее искусство повернет к культуре человека, его наготы. В формах нагого тела будут искать художники новое вдохновение, и мы вернемся, как греки Периклова периода, к их воззрению на красоту в природе. На первое место они ставили прекрасное, нагое человеческое тело. Ведь для греков герои, боги, богини, простые смертные — лишь предлог для воспевания обнаженного тела. Будущая живопись повернет туда же! [2, с. 27]

Образы, мотивы и декоративный материал греческой архаики, пронизывают его книжную и журнальную графику, в частности, заставки, виньетки и обложки для журнала «Мир искусства», позже — для журналов «Весы», «Золотое руно» и «Аполлон». Античные колонны, треножники, вазы и гирлянды сплетаются у него в причудливые узоры, которые становятся плоской мизансценой для полуобнаженных танцовщиц, нимф и фавнов. «Его манит легкая, упругая и чувственная светозарность эллинского фронтона, — писал Сергей Маковский — ритм вечных мраморов, спокойна улыбка Аполлона» [9, с. 209–210]. Орнаментальная плоскостность построения, плавная текучесть линий, подчеркнутая стилизованность или, точнее сказать, «стилизм» образов роднят графическое искусство Бакста с лучшими образцами западного модерна, а иногда обнаруживают тонкие заимствования у Обри Бердсли. Черты модерна присущи и некоторым станковым произведениям Льва Бакста, пронизанным эротическим чувством. Таковы, в частности, его картина «Ужин» (1902) и гуашь «Ливень» (1906), для которых характерна виртуозная изощренность силуэтов, динамичность композиционного построения и гротескная заостренность. К этой группе работ примыкают и отдельные театральные эскизы, выполненные в форме законченных станковых произведений.

В творчестве Константина Сомова, которому с первых лет принадлежала роль ведущего и наиболее влиятельного мастера в группе художников «Мир искусства», чувственно-поэтическая интерпретация образов прошлого в 1890–1900-е гг. стала доминирующей темой. Изящество самостоятельно выработанного живописного стиля, имевшего в своей основе декоративно-графический подход, соединилось у него с редкой способностью проникать в духовную атмосферу прошлого. Как и у Бенуа, любование куртуазным XVIII столетием с его рафинированной культурой не переходит у него в идеализацию, но тесно переплетается с иронией, доступной, кажется, только очевидцу. «Сомов пишет прошлое не потому, что многое узнал о нем и изучил его, — говорил Александр Бенуа, — а потому, что ему дано действительно видеть его» [3, с. 2]. Картины Сомова «Остров любви» (1900), «Вечер» (1900–1902), «Осмеянный поцелуй» (1908–1909), «Арлекин и дама» (известна в нескольких вариантах), как и созданные им фарфоровые статуэтки («Влюбленные», 1905), представляются драгоценными жемчужинами русского эротического искусства. Сергей Маковский в статье «Ретроспективные мечтатели» назвал Сомова «поэтом женщины» и сравнил его подход к воплощению женского образа с нидерландскими и немецкими примитивами. Он писал:

...в женских изображениях примитивов есть невольная, бессознательная «манерность типа», в которой мы улавливаем что-то очень едкое, пряное, плотское — я боюсь сказать «эротическое», — что-то странно современное нам своей мистически чувственной остротой [9, с. 191].

Не менее впечатляющими были достижения Сомова в области книжной графики. Одной из вершин книжного оформительского искусства стала проиллюстрированная им «Книга маркизы» — сборник эротической прозы французских авторов XVIII в., составленный Францем фон Блеем. Для первого издания книги, вышедшего в 1908 г. в Мюнхене на немецком языке, Сомов сделал 19 иллюстраций, включая повторяющиеся виньетки, заставки, концовки и рамки. В дальнейшем книга неоднократно переиздавалась с изменениями в оформлении и в составе иллюстраций и наконец в 1918 г. была выпущена в наиболее полном варианте петроградским издательством Р. Голике и А. Вильборг на французском языке (местом издания значилась Женева, вероятно, во избежание проблем с цензурой). В это последнее издание, получившее у библиофилов название «Большой маркизы», вошло 187 иллюстраций, включая 33 — на отдельных листах (30 из них — в цвете) и 1 — на обложке; 25 иллюстраций в этом издании носят откровенно эротический характер, причем 6 являются заостренными «двойниками» по отношению к «скромным» вариантам (исчерпывающее описание всех изданий и вариантов книги дано в публикации: [4, с. 396–402]).

Цикл, над которым художник работал более десяти лет, составляют возбуждающие чувственное воображение виртуозные рисунки пером, в т. ч. контурные, расцвеченные акварелью, и выразительные силуэты. Это был почти декларативный возврат к изящной фривольности французского рококо, которая, казалось, уже была предана забвению, уступив место новой моде и иной стилистике. С другой стороны, это был прорыв в области русской эротической иллюстрации, тем более примечательный, что состоялся он в тревожное революционное время, когда внимание всего российского общества было приковано к проблемам совершенно иного порядка. Тем самым художник словно пытался возвыситься над социальным хаосом, с убежденностью гения провозглашая, что «главная сущность всего — эротизм».

Борис Асафьев, оставивший немало интересных, хотя далеко не бесспорных рассуждений о творчестве художников «Мира искусства», писал:

Сомов уважал Эрос и честное признание людьми его проявлений, любил наблюдать и ум, и иронию в этих проявлениях. Но он издевался над «эротикой втихомолку», в «масках невинности», в скромных взорах «бидермейеровских» девушек — над всей этой возрожденной «неоромантиками» XX в. «игрой в прятки». Нет, лучше уж быть чувственным и иронизировать над собой, как это делали гедонисты XVIII в., чем «любить голубой цветок», а в действительности жаждать длительного, но бесплодного наслаждения, дразня в себе инстинкт. <...> Получалось, что наиболее эротическое отражение эпохи в живописи было зеркалом человеческого уродства в момент эротической экзальтации и ироническим отрицанием прекраснородушной лирики во имя разумного, здравого признания страсти как естественного свойства организма. Оранжевое, холерное искусство Сомова вовсе не являлось ни *l'art pour l'art*, ни забавой эротоманствующего вооб-



ражения. Оно извивалось в едкой иронии <...> над любовным в произведениях литературы и живописи; оно признавало неизбежность соседства Эроса с самым рассудительным сознанием [1, с. 94–95].

В начале 1903 г. завершилась череда организованных Дягилевым выставок журнала «Мир искусства»; выход же самого журнала прекратился на 12-м номере за 1904 г. Тем самым был положен конец «Миру искусства» как плоду дягилевских замыслов по демонстрации составленной им на свой вкус панорамы современного художественного творчества.

Ближайшим преемником «Мира искусства» стал московский журнал «Весы», издаваемый с 1904 г. математиком и переводчиком С. А. Поляковым. Он объединил московских поэтов-символистов, главным идеологом которых был В. Я. Брюсов. В редакционном тексте, объявляющем цели и задачи «Весов», подчеркивалась тождественность символизма и «нового искусства», т. е. модерна. В основу оформления первых трех номеров журнала легла графика Льва Бакста и Константина Сомова, но Поляков ставил перед собой задачу создания собственных оформительских кадров. Главная роль здесь отводилась символисту «второй волны» Николаю Феофилакову — художнику, увлеченному творчеством Обри Бердсли и хорошо изучившему практику Бакста. В свое время на дарование Феофилакова обратил внимание С. П. Дягилев, что открыло ему двери в редакцию «Мира искусства», где он опубликовал свои первые работы. В дальнейшем молодой художник не только сумел выработать индивидуальную графическую манеру, основанную на точечном, паутинном и «звездчато-цветочном» орнаменте, но в значительной мере определил графический облик журнала «Весы». Его программное произведение — эскиз обложки номера «Весов», посвященного Бердсли (1905, № 5), где портрет английского художника дан в окружении обнаженных и полуобнаженных красавиц, а на заднем плане угадывается возвышающийся фаллос. В том же ключе решена и его обложка для № 11 за 1906 г., изображающая женщину с амуром — работа, в которой, несмотря на явную цитатность, эротизм несколько смягчен и не столь экстравагантен, как у Бердсли.

Николай Калмаков, еще один представитель второго поколения русского модерна, занимает особое место в истории отечественного эротического искусства как художник, в чьем творчестве чувственная сфера получила наиболее откровенное и ясное выражение. Живописец, иллюстратор и художник театра, он долгое время почти не упоминался в трудах по истории искусства, а для немногих знатоков оставался лишь одной из скандальных легенд Серебряного века.

Калмаков вошел в орбиту символизма на его закате, но в продолжение всей творческой жизни, завершившейся в эмиграции, оставался последовательным приверженцем этого стиля. Его картины не обладают ни утонченным изяществом творений Льва Бакста или Константина Сомова, ни просветленным лиризмом Борисова-Мусатова, ни прочувствованным колоритом Сергея Судейкина. Столь же далек Калмаков и от западных праотцов и корифеев символизма — от Берн-Джонса и Россетти, Гюстава Моро и Одилона Редона, Климта и Бердсли. Между тем его искусство до сих пор не потеряло притяга-

тельной силы и по-прежнему щекочет нервы своей откровенной чувственностью и мистическими озарениями.

Первые выступления Калмакова состоялись в 1906–1907 гг. на коммерческих «Осенних выставках», устраивавшихся Робертом Ауэром в «Пассаже» на Невском проспекте. Однако своей первоначальной известностью в столице Калмаков был обязан не станковому творчеству, а театральной работе: в 1908 г. он выступил в качестве художника-декоратора и автора костюмов к спектаклю «Саломея» по пьесе Оскара Уайльда («Царевна» — такое название получила тогда эта пьеса в Санкт-Петербурге, чтобы избежать явных отсылок к Библии) в постановке Николая Евреинова для театра В. Ф. Комиссаржевской. Евреинов, режиссер-новатор и автор таких смелых по тем временам сочинений, как «Нагота на сцене», «Сценическая ценность наготы» и «Язык тела», предпринял первую попытку поставить на русской сцене пьесу, пронизанную откровенным имморализмом и эротической извращенностью. Но после генеральной репетиции, состоявшейся 27 октября 1908 г. в присутствии многих художников, музыкантов, литераторов и чиновников, спектакль был запрещен петербургской цензурой как кощунственный.

Восточный мистицизм и оккультизм, получившие благодатную почву в России, культ загробного, причудливое переплетение демонического и эротического начал пронизывают творчество Калмакова 1910-х гг. Не оставляя активную работу для театра, где его достижения были особенно высоко оценены современниками, художник в эти годы плодотворно работает в области станковой живописи, участвует почти во всех выставках общества «Мир искусства» в Санкт-Петербурге и Москве, а в 1913 г. проводит персональную выставку в Малом зале Императорского Общества поощрения художеств на Большой Морской ул., д. 38. Многие из показанных им на выставках произведений обладают откровенной эротической символикой, скрытой за мифологическим антуражем, и подписываются им монограммой в виде фаллоса. Таковы картины «Жены Нага» (1911), «Китайка» (1913), «Фимиа» (1915), «Леда и лебедь» (1917), «Артемида и спящий Эндимион» (1917) и некоторые другие его работы.

«Неустрасимый исследователь табу» [5, с. 11], Николай Калмаков, как уверяют, находился под гипнозом своих мистико-эротических видений, хотя, вероятнее, был только талантливым мистификатором и культивировал манерную изысканность, подчас двусмысленную, пропуская через призму декадентского эстетизма свои весьма приблизительные представления об ассирийской, египетской, индийской, сиамской или греческой древности. Эксцентричные и шокирующие публику художественные наваждения этого «декадента и денди» представляли собой некую гиперболизированную, доведенную почти до пародии, версию символизма. Его творчество продемонстрировало исчерпанность эстетики модерна в сфере выражения эротического чувства и фактически ознаменовало собой завершение краткой эпохи мистики и стилизма в русском искусстве.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. — М.: Республика, 2004.
2. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. — 1909. — № 3.
3. Бенуа А. Н. Русская школа живописи. — М.: Арт-Родник, 1997.
4. Бессмертных Л. В. Библиографическая заметка по поводу изданий «Книги маркизы» К. Сомова // Эрос и порнография в русской культуре / под ред. М. Левита и А. Топоркова. — М.: Ладомир, 1999. — С. 396–402.
5. Боулт Дж. Э., Балыбина Ю. Николай Калмаков и лабиринт декадентства. 1873–1955. — М.: Искусство XXI век, 2008.
6. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / ред. — сост. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. — Л.: Художник РСФСР, 1971. — Т. 2.
7. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская и др. — Л.: Искусство, 1976.
8. М. А. Врубель. Письма к сестре. Воспоминания о художнике Анны Александровны Врубель. Отрывки из писем отца художника. — Л.: К-т популяризации худ. изданий, 1929.
9. Маковский С. К. Силуэты русских художников. — М.: Республика, 1999.
10. Рерих Н. К. Глаз добрый. — М.: Художественная лит-ра, 1991.
11. Репин И. Е. О двух декадентствах — византийском и нашего времени // Мир Божий. — 1912. — № 1.
12. Яремич С. Личность Серова // Речь. — 1914. — 13 янв. (№ 12).