

УДК 75.036(43)(92)Сомов К.А.
ББК 85.103(2=411.2)53-8Сомов К.А.,43
DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-4-394-402

А.Е. ЗАВЬЯЛОВА

КАРТИНА «НЕСУЩЕСТВУЮЩИЙ ФАРФОР» КОНСТАНТИНА СОМОВА: ЗАМЫСЛ И ИСТОЧНИКИ

Анна Евгеньевна Завьялова,

Российская академия художеств,
НИИ теории и истории изобразительных искусств,
отдел русского искусства XVIII — начала XX века,
ведущий научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129
E-mail: annazav@bk.ru

Реферат. В статье рассматривается история создания и бытование картины Константина Сомова «Несуществующий фарфор». Актуальность темы определяется тем, что картина «Несуществующий фарфор» впервые стала объектом исследования как произведение станкового искусства и предмет коллекционирования.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней предпринята попытка выявления художественных источников этого произведения (Тициан, гравюры с его картины «Венера с зеркалом») и рассмотрено отношение К.А. Сомова к этому мастеру. Автор применяет метод комплексного анализа, объединив источниковедческий анализ дневников и писем К.А. Сомова и традиционный формальный анализ картины «Несуществующий фарфор» и картины Тициана и гравюр с нее. Прослеживается история ее создания, выявлены источники из творческого наследия самого художника и европейского искусства. Проанализированы художественные особенности картины, ее нахождение в собственности В.Н. Гордина и в собрании Е.А. Гунста. Исследование позволило расширить существующие представления об изобразительных источниках творчества художника.

Выявлено, что картина Тициана «Венера с зеркалом» послужила прообразом фигуры обнаженной купальщицы в картине «Несуществующий фарфор». Также выдвинута гипотеза о вероятном обращении художника к зеркальным репродукционным гравюрам европейских мастеров XVIII — XIX вв. с этой картины, прежде всего гравюры Иоганна Фридриха Лейбольда. Сделан вывод о том, что работа К.А. Сомова над картиной «Несуществующий фарфор» шла в русле его работы с разнообразными источниками из наследия европейского искусства, в том числе — над поисками источников для изображения обнаженной натуры.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, К.А. Сомов, русское искусство первой трети XX в., фарфор, В.Н. Гордин, журнал «Ателье», коллекция Е.А. Гунста, Тициан, И.Ф. Лейбольд, обнаженная натура.

Для цитирования: Завьялова А.Е. Картина «Несуществующий фарфор» Константина Сомова: замысел и источники // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 4. С. 394–402. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-394-402.

Картина Константина Андреевича Сомова (1869–1939) «Несуществующий фарфор» (1923) не раз привлекала внимание отечественных историков фарфора как в свете обращения художника к этому материалу [1, с. 187; 2, с. 27], так и в контексте его коллекционирования памятников европейского, русского и восточного фарфора XVIII — первой трети XIX в. [3, с. 209–210]. Вопрос о месте этой картины в станковом творчестве мастера до сих пор не рассматривался, но то обстоятельство, что это — живописное произведение, является веским основанием обратиться к нему. Кроме того, произведение побуждает к поискам его источников не столько среди наследия европейского декоративно-прикладного искусства, прежде всего фарфора, сколько среди памятников живописи и графики. Рассмотрению этих вопросов посвящена настоящая статья.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И БЫТОВАНИЯ КАРТИНЫ К.А. СОМОВА «НЕСУЩЕСТВУЮЩИЙ ФАРФОР»

Непродолжительная история создания картины «Несуществующий фарфор» достаточно подробно отражена в дневнике Сомова. Так, первое упоминание о ней относится к 19 марта 1923 г., когда художник принял заказ, послуживший причиной появления этого произведения: «Перед обедом приходил Гордин расск[азывать] мне о своем журнале и заказал мне проект для фарф[оровой] фигуры (по моему предложению)» [4, с. 730]. К работе над проектом он приступил 24 марта: «Целый день почти сочинял группу для фарфора, вечером ее перевел на холст», день спустя, 26 марта, «начал писать маслом модель для фарфора “Купальщица с собачкой”» [4, с. 732]. Наконец, запись за 30 марта свидетельствует, что работа завершена: «К 2-м часам кончил “Группу ‘Дама с собачкой’ (несуществующий фарфор)”» [4, с. 733]. Таким образом, художник за неделю, что необычайно быстро для него, написал небольшую, немногим более 20 см, картину маслом на картоне (об этом известно из последних на сегодняшний день сведений о ней [5, с. 90]). Картина написана очень достоверно, что не раз отмечали исследователи. На ней изображена фарфоровая фигура на полированной поверхности, в которой она отражается (рис. 1).

Заказ художнику сделал, по всей видимости, Владимир Николаевич Гордин (1882–1928), петербургский писатель и журналист. Он являлся редактором петроградского литературно-художественного журнала «Вершины» (1914–1915), работал в редакции журнала «Красный балтиец» (1921–1922). Однако к Сомову он обратился как сотрудник редакции московского журнала «Ателье», который был учрежден при «Ателье мод» Московского объединения предприятий швейной промышленности (Москвошвей или Москвошвея). Журнал был задуман как ежемесячное издание, но в 1923 г. вышел его первый и единственный



Рис. 1. Константин Сомов. Несуществующий фарфор.
Картон, масло. 21 × 22,5 см.
Местонахождение неизвестно [14, ил. 55 (вкладка)]

номер. Журнал был напечатан на мелованной бумаге с цветными иллюстрациями, большим тиражом (2 тыс. экз.), имел успех и был раскуплен [6, с. 70]. Однако высококачественная полиграфия явилась, очевидно, причиной его закрытия. Издание оказалось очень дорогим, но выяснилось это не сразу, так как 1 октября 1923 г. Сомов записал в дневнике: «Приходил Гордин, принес мне пробный оттиск для журнала „Ателье“» [4, с. 794]. Так как в первом номере оттиска с картины Сомова нет, хотя художник значится там как один из участников этого издания, видимо, предполагалось поместить его во втором номере, который осенью 1923 г. готовился к выходу.

Журнал «Ателье» был посвящен вопросам моды, костюма, художественной промышленности, даже искусства. Ольга Сеничева (впоследствии Кашенко-Сеничева или только Кашенко), инициатор создания журнала и его главный редактор, так вспоминала задачу, которая стояла перед изданием: «Главное внимание журнал должен был уделять вопросам детальной разработки моделей, внедрению прогрессивных направлений моды, воспитанию эстетического вкуса читателей. <...> Он был задуман как издание, отражающее широкий круг вопросов, связанных с влиянием художествен-

ного творчества на формирование новой материальной культуры» [6, с. 48].

С «Ателье» сотрудничали в качестве авторов моделей женской одежды Александра Экстер и Вера Мухина, Сергей Чехонин предоставил эскиз веера. В номере была опубликована статья Михаила Кузмина «Костюмы Александра Бенуа для „Мещанина во дворянстве“». Речь идет о комедии-балете по пьесе Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве», которую поставил А. Бенуа на сцене Академического театра драмы в Петрограде в 1923 году. Небольшая заметка информировала о привлечении к работе на Государственном фарфоровом заводе (в недавнем прошлом — Императорский фарфоровый завод), художественную часть которого возглавил Сергей Чехонин, молодых художников А. Щекотихину, Н. Данько, группу Уновис [7]. Именно для воспроизведения в материале на этом заводе был предназначен проект Сомова, запечатленный в картине «Несуществующий фарфор».

Однако эти планы не осуществились: проект Сомова не был воплощен в фарфоре, журнал перестал выходить. Картина «Несуществующий фарфор» осталась в собственности Гордина [5, с. 90], это произошло неслучайно, так как он любил предметы искусства и старины. По воспоминаниям современников, его квартиру украшали «какие-то гобелены, мебель ампирная» [8, с. 5].

После Гордина следующим, известным сегодня владельцем картины стал москвич Евгений Анатольевич Гунст (1901–1983)¹. Е.А. Гунст, литературовед и переводчик с французского языка художественной литературы, много лет сотрудничал с издательством «Литературные памятники». Он перевел произведения Анатоля Франса, Эдмона Гонкура, Альфреда де Виньи, Эмиля Золя, но предпочитал авторов XVIII столетия. «Особенно охотно он переводил современников Вольтера и Дидро. И самого фернейского философа, и Мариво, и Мерсье. Самой сильной его любовью был аббат Прево. Гунст собирал его книги и литерату-

¹ Его отец, московский архитектор Анатолий Оттонович Гунст (1858–1919) перестроил и придал современный облик со львами на ограде старинному особняку на Пречистенке, где на протяжении многих лет располагается Дом ученых [9, с. 69–70].

ру о нем, “Манон Леско” была у него в десятках разных изданий...» [10, с. 43]. Он представлял собой заметную фигуру в среде московских библиофилов [11, с. 31].

Помимо книг, Гунст коллекционировал произведения изобразительного искусства, обладал многообразным собранием. По свидетельству его младшего современника, коллекционера Валерия Дудакова, «собрание его было частично наследственное, частично им приобретенное. <...> Живопись, фарфор, рисунки, мебель компоновались в интерьере естественно и благородно. Несколько редкостных картин Рокотова и Венецианова, миниатюры XIX в. свободно соседствовали с основной частью собрания — художниками объединения “Мир искусства” и “Голубая роза”» [12, с. 67]. Мемуарист отмечал, что из художников рубежной эпохи Гунст предпочитал работы Константина Сомова, Валентина Серова, Мартироса Сарьяна, Сергея Судейкина и особенно Николая Сапунова, также в его собрании были небольшие рисунки и акварели Михаила Врубеля [12, с. 67]. Позволим себе предположить, что картины «старых» мастеров относились к наследственной части его собрания.

Коллеги Гунста по литературному цеху указывали, что «он собирал в основном художников “Мира искусства”, любил их эпоху, и ту, что они любили — XVIII столетие» [10, с. 42]. Это собрание не сохранилось, но сегодня известно, что в нем находилось как минимум 12 графических и живописных произведений Константина Сомова [5, с. 21, 30, 32, 41, 53, 64, 66, 73, 80, 90; 13, с. 34, 39], в их числе картина «Несуществующий фарфор». Ее дальнейшая судьба неизвестна.

РАБОТА К.А. СОМОВА В ОБЛАСТИ ФАРФОРА

Заказ именно Константину Сомову на проект фарфоровой фигуры для Государственного фарфорового завода был сделан неслучайно. Художник выполнил в середине 1900-х гг. три модели по заказу Императорского фарфорового завода, художественную часть которого тогда возглавлял Евгений Лансере, его друг и товарищ по объедине-

нию «Мир искусства». В 1905 г. по его моделям были воспроизведены в фарфоре группы «Влюбленные» и «Влюбленный (На камне)». Сюжеты этих произведений очень близки, и в обоих случаях художник изобразил современных ему людей.

Несколькими годами ранее, находясь в Париже осенью 1898 г., Сомов признался в письме одной из своих приятельниц: «Я скучаю теперь от одиночества, не знаю, куда себя деть; французы, их вид, их разговоры, раздражают меня...» [14, с. 63]. Неприятие Сомова парижан конца XIX в., а вслед за ними и европейцев того времени, получило непосредственное выражение в его акварельном диптихе 1903 г. «Как одевались в старину» (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина) и «Как одеваются теперь» (Государственная Третьяковская галерея, ГТГ). Последняя акварель свидетельствует, что и в костюмах современников художник нашел красивые черты. Сложный силуэт фигур, создаваемый мужской и женской одеждой рубежа XIX — начала XX в., он обыграл в трактовке фигур своих фарфоровых групп, которую можно назвать орнаментальной. Особенно это заметно в фигуре мужчины из группы «Влюбленные», она вся состоит из чередующихся углов и изгибов, что обусловлено позой. Не столь явно, но это же заметно и в фигуре женщины, особенно в трактовке ее левой руки, которая превращена в волнообразную деталь, перекликающуюся с основной «волной» композиции — мужской фигурой. Вызванные этим решением анатомические погрешности в обеих фигурах Сомова явно не смущали, так как мастерски решенная декоративная сторона главенствует в этом произведении.

Истоки орнаментального решения фигур современников в фарфоровых группах, особенно в группе «Влюбленные», в которой фигуры развернуты по горизонтали, как бы на плоскости, восходят к журнальной графике югендстиля. В рисунках ее мастеров — Томаса Теодора Хейне, Эдуарда Тёни, особенно Бруно Пауля, воспроизведенных на страницах мюнхенских иллюстрированных журналов *Simplicissimus* и *Jugend*, фигуры часто подвергались деформации (вытягиванию, изгибанию, сплющиванию) для большей выразительности. Сомов увлекался

ся журнальной графикой югендстиля на рубеже 1890 — 1900-х гг., как и А. Бенуа [15], что получило отражение в его рисунках и даже в живописном портрете Евгении Боголюбовой (1900, Киевский национальный музей русского искусства) [16, с. 35–37].

В 1906 г. фигура «Дама, снимающая маску» по модели Сомова была воспроизведена в фарфоре. Она изображает даму в костюме по мотивам XVIII в. с высоким пудренным париком. Тематика XVIII столетия, особенно эпохи рококо, увлекала Сомова с конца 1890-х — до середины 1900-х гг., определив его «специальность» в глазах зрителей и, особенно, заказчиков на многие годы. Неслучайно эту статуэтку современники также называли «Маркиза с маской» [17, с. 119], пользуясь безобидным жаргонизмом «маркиза», которым со второй половины XIX в. называли самые разные явления (героинь, шторы, сервизы, цвет тканей и т. п.), так или иначе напоминающие о маркизе Помпадур, олицетворившей собою эпоху рококо [18, с. 67–68].

Фигуру Сомова «Дама, снимающая маску» исследователи фарфора и творчества художника справедливо рассматривали в контексте его увлечения европейским фарфором XVIII в., а также коллекционирования памятников этого искусства, хотя прямых аналогий этой фигуре в его собрании не было [2, с. 209–210; 19, с. 215]. В то же время формальное решение этой статуэтки повторяет женскую фигуру из ранней картины Сомова «Дама у пруда» (1896, ГТГ), также посвященной тематике XVIII столетия. Она, в свою очередь, восходит к фигуре со спины в картине Антуана Ватто «Лавка Жерсена» (1720, Шарлоттенбург, Берлин) и строкам из стихотворения Поля Верлена «Одна рука ее, изящна и смугла...» из цикла «Добрая песня» [16, с. 57–58]. Искусство Ватто и поэзия Верлена вызывали большой интерес Сомова и его друзей в 1890-е гг. [16, с. 58–61].

Принимая во внимание, что статуэтка «Дама, снимающая маску» создана по оригиналу, имеющему живописный и литературный источники, а группы «Влюбленные» и «Влюбленный (На камне)» — графический, есть все основания обратиться в поисках источников проекта Сомова, получившего воплощение в картине «Несуществующий фарфор», к наследию европейского изобразительного искусства.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ КАРТИНЫ К.А. СОМОВА «НЕСУЩЕСТВУЮЩИЙ ФАРФОР»

Название Сомовым проекта фарфоровой фигуры «Купальщица с собачкой» [4, с. 732] полностью отвечает сюжету произведения: практически раздетая женщина сидит на траве, за ней грудой лежит платье, на пеньке, вплотную за ее спиной — шляпа. Примечательно, что пенек явно восходит к римским мраморным копиям греческих бронзовых статуй. Всевозможные пни и стволы деревьев играли в этих копиях, выполненных из менее вязкого, чем оригинал, материала, роль подпорок. Ярким примером здесь может служить скульптура Аполлона Бельведерского, фигуру которого с правой стороны поддерживает высокий пень, обвиваемый змеей (I в. до н. э. — I в. н. э., мрамор, возможно, римская копия с греческого бронзового оригинала IV в. до н. э., Рим, Музеи Ватикана) [20, с. 15–17]. В проекте Сомова такой необходимости нет; появление пенька в его картине можно расценивать как отражение впечатлений от европейских галерей античной скульптуры.

Художник не раз обращался к сюжету купальщиц на всем протяжении своего творчества. Картина «Купальщицы» (1899, ГТГ) является одним из самых ранних среди известных сегодня его произведений на данный сюжет. Сцена представлена с большого расстояния и сверху, отчего фигуры купальщиц оказались очень маленькими и переданы схематично. Этот прием позволил Сомову избежать изображения нагого тела, в чем он не был силен, как и в анатомии. Так, на склоне лет, в 1929 г., принимаясь за иллюстрации к роману Лонга «Дафнис и Хлоя», он признался в письме к сестре: «Эта работа очень интересная для меня, но трудная, надо уметь хорошо рисовать голеньких, а я не умею» [14, с. 360–361]. По тому же принципу решена небольшая виньетка Le Curieux («Любопытный») из книги Le Livre de la marquise (1918), в которой сцена купания трактована как «подглядывание» — рас-

пространенный и популярный в эпоху рококо сюжет [16, с. 160]. В картине «Летнее утро» (1920, Государственный Русский музей) Сомов изобразил двух крестьян перед купанием, мужчину и женщину, крупным планом. Теперь проблему с изображением обнаженного женского тела он решил, взяв за его основу знаменитую античную скульптуру «Венера Капитолийская» (II (?) в. н. э. Повторение греческого оригинала IV в. до н. э. Мрамор. Капитолийские музеи, Рим) или близкую к ней и не менее известную скульптуру «Венера Медицейская» (I в. до н. э. Повторение утраченного греческого оригинала. Мрамор. Галерея Уффици, Флоренция) [16, с. 172].

В картине «Несуществующий фарфор» изображение обнаженной купальщицы доминирует и занимает большую часть полотна. На первый взгляд, мастер справился со своей задачей. Однако при более внимательном рассмотрении можно заметить, что фигура словно составлена из двух частей, соединенных в районе живота так, что эта часть тела оказалась намного длиннее, чем она бывает в реальности.

Подобное впечатление возникает неслучайно. Верхняя часть фигуры купальщицы явно повторяет знаменитую картину Тициана «Венера перед зеркалом» или «Венера с зеркалом» (Ок. 1555, Национальная галерея искусств, Вашингтон). Здесь нужно вспомнить, что до 1931 г. эта картина находилась в собрании Эрмитажа. Отец Сомова, Андрей Иванович Сомов, был старшим хранителем Картинной галереи Эрмитажа и любил обсуждать вопросы искусства дома. Можно утверждать, что эта картина входила в основной культурный багаж его сына с ранних лет. Близкий друг Сомова А. Бенуа вспоминал, что в юности, когда началось «созревание вообще всех взглядов Сомова — музыкальных, литературных и художественных», он выделял Тициана «среди стариков» [21, с. 482]. Сомов изучал наследие этого мастера, в молодости подходил к оценке «старой» живописи иногда слишком придирчиво. Так, в 1901 г. во время пребывания в Дрездене он усомнился в подлинности многих картин (в том числе и Тициана) из собрания Дрезденской галереи. «Она (галерея. — А. З.) оказалась, как и предполагалось, сбором ужасной дряни с наклеенными ярлыками: Леонардо,

Рембрандт, Рафаэль, Тициан и т. д. и т. п.», — писал он в письме своему другу Анне Остроумовой [14, с. 76]. Чем была вызвана столь негативная оценка, сейчас сказать сложно. Во всяком случае, искусство Тициана оставалось исключительным явлением, которым Сомов не переставал интересоваться, изучал литературу об этом художнике [14, с. 215], пересматривал репродукции [4, с. 569].

Учитывая сказанное выше, отметим: обращение Сомова к наследию Тициана при работе над фигурой купальщицы не было случайным. Он не стал повторять избранный источник дословно, а внес небольшие корректировки: развернул голову своей купальщицы на зрителя, поднял прикрывающую грудь руку (в его картине — правую) к плечу, у которого купальщица придерживает драпировку, возможно, шелковый шарф. Другую руку (тициановская Венера придерживает ею покрывало) Сомов опустил вниз, и его купальщица опирается на нее.

Фигура в картине Сомова дана зеркально по сравнению с оригиналом Тициана. Причин тому может быть две: художник перевернул изображение в результате копирования по репродукционной гравюре или воспользовался зеркальным оттиском. Зеркальные гравюры с картины Тициана «Венера перед зеркалом» были включены в три известных издания: *Theatrum pictorium* Давида Тенирса Младшего (издана в 1660 и 1673 гг.), четырехтомный *Theatrum artis pictoriae* Антона Йозефа де Преннера (1728–1733) и *Galerie du Palace Royal* (1808). В первых двух изданиях изображения очень небольшого размера; в третьем гравированные изображения каждой картины даны на отдельных листах, картина Тициана «Венера с зеркалом» награвирована немецким гравером Иоганном Фридрихом Лейбольдом (Johann Friedrich Leybold, 1755–1838). Это обстоятельство позволяет сделать предположение об этом листе как о возможном источнике фигуры в картине Сомова наряду с картиной Тициана, послужившей отправной точкой для замысла художника. В пользу данной гипотезы свидетельствует тот факт, что Сомов и А. Бенуа в конце 1890-х гг. в Париже покупали самые разные гравюры, в том числе иллюстрации, репродукции, книжные украшения в качестве «вещей весьма нужных или прият-

ных для художника» [22, с. 156]. Гравюра Лейбольда вполне подходит под это определение.

Так как верхняя часть фигуры купальщицы в картине Сомова передана анатомически правильно, что, как отмечалось, являлось для него непростой задачей, то копирование гравюры с зеркальным изображением картины Тициана «Венера с зеркалом» в этом случае представляется более вероятным, чем явление «художественной памяти», нередкое в практике Сомова.

Что касается нижней части фигуры купальщицы, то ее ноги Сомов «приставил» так, чтобы был виден изящный туфель на высоком каблуке. В фарфоре эта деталь выглядит особенно эффектно, в чем можно убедиться на примере сомовской фарфоровой группы «Влюбленные».

Суммируя эти наблюдения, можно сделать вывод, что картина «Несуществующий фарфор» принадлежит к станковому искусству Константина Сомова в не меньшей степени, чем к его деятельности в области фарфора. Картина со всей наглядностью демонстрирует уникальный на сегодняшний день факт обращения Сомова к наследию Тициана, в том числе, возможно, по репродукционной гравюре И.Ф. Лейбольда с его картины «Венера перед зеркалом». Раскрывается еще одна грань решения художником проблемы изображения обнаженного тела, расширяются существующие представления об интересах К.А. Сомова в области «старого» европейского искусства.

Список источников

1. Кудрявцева Т.В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре : дис. канд. искусствоведения. Ленинград : Государственный Эрмитаж, 1984. 359 с.
2. Астраханцева Т.Л. Русский фарфор и «Мир искусства» // Декоративное искусство. 1999. № 1–3. С. 25–27.
3. Хмельницкая Е.С. Скульпторы Императорского фарфорового завода: эволюция творческих поисков от историзма к ар деко : дис. ... докт. искусствоведения. Санкт-Петербург : Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2014. 1035 с.
4. Сомов К.А. Дневник. 1917–1923 / вступ. статья, подгот. текста, коммент. П.С. Голубева. Москва : Дмитрий Сечин, 2017. 925 с.
5. Константин Андреевич Сомов. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения художника. Ленинград : Искусство, 1971. 96 с.
6. Кащенко О.Д., Козлова Т.В. Покупателям об одежде и моде. Москва : Экономика, 1986. 159 с.
7. Елесин В. Художественные достижения Государственного фарфорового завода // Ателье. 1923. № 1. С. 47–48.
8. Пришвин М.М. Дневники. 1928–1929. Москва : Русская книга, 2004. 194 с.
9. Памятники архитектуры Москвы. Земляной город. Москва : Искусство, 1990. 352 с.
10. Литературные памятники. 1948–1998 : аннотированный каталог. Москва : Наука, 1998. 378 с.
11. Рац М. О собирательстве : заметки библиофила. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 350 с.
12. Дудаков В. Коллекционеры : Они были легальными миллионерами в СССР. Москва : Пробел, 2018. 176 с.
13. Журавлева Е.В. Константин Андреевич Сомов. Москва : Искусство, 1980. 231 с.
14. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. Москва : Искусство, 1979. 624 с.
15. Завьялова А.Е. Гравюры по рисункам Адольфа Менцеля в творчестве Александра Бенуа // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 1. С. 74–81. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-1-74-81.
16. Завьялова А.Е. Художественный мир Константина Сомова. Москва : БуксМарт, 2017. 208 с.
17. Щербатов С.А. Художник в ушедшей России / сост. Т.А. Дудиной, Н.В. Рейн ; послесл. Т.А. Дудиной. Москва : Согласие, 2000. 688 с.
18. Завьялова А.Е. Прелести маркизы. Мечта о галантных празднествах в начале XX века // Собрание. 2008. № 2. С. 66–73.
19. Лапина Н.П. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. Москва : Искусство, 1977. 342 с.
20. Таруашвили Л.И. Слава и бесславие знаменитых античных статуй. Очерки истории восприятия. Москва : БуксМарт, 2019. 208 с.
21. Бенуа А.Н. Константин Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. Москва : Искусство, 1979. С. 475–488.
22. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. Кн. 4, 5. Москва : Наука, 1993. 743 с.

Konstantin Somov's Painting "Non-Existent Porcelain": Its Conception and Sources

Anna E. Zavyalova

Russian Academy of Arts, 21, Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia

ORCID 0000-0003-2704-0486; SPIN 6024-1129

E-mail: annazav@bk.ru

Abstract. *The article discusses the history and existence of Konstantin Somov's painting "Non-Existent Porcelain": The relevance of the topic is determined by the fact that the "Non-Existent Porcelain" for the first time becomes an object of study as a painting and a collectible. The scientific novelty of the article lies in the fact that it attempts to identify the artistic sources of this work (Titian, engravings from his painting "Venus with a Mirror") and examines the attitude of K.A. Somov to this master artist. The author uses the method of complex analysis, combining a source analysis of K.A. Somov's diaries and letters, and a traditional formal analysis of his painting "Non-Existent Porcelain" in comparison with the painting of Titian and engravings from it. The article traces the painting's creation, identifies the sources from the creative heritage of the artist and European art. There are analyzed the artistic features of the painting, the period when it was in V.N. Gordin's ownership and in the collection of E.A. Gunst. This study allows to expand the existing ideas about the artist's visual sources of creativity. The article reveals that Titian's painting "Venus with a Mirror" served as a source of the figure of a naked bather in the painting "Non-Existent Porcelain". A hypothesis has also been put forward on the artist's likely appeal to contre-épreuve reproductions of European masters of the 18th – 19th centuries from this painting, primarily the engravings of Johann Friedrich Leybold. The author concludes that K.A. Somov's working over the painting "Non-Existent Porcelain" was in line with his working with a variety of sources from the heritage of European art, including his search for sources for depiction of nudity.*

Key words: theory and history of art, art history, fine and decorative arts, K.A. Somov, Russian art of the first third of the 20th century, porce-

lain, V.N. Gordin, "Atelier" magazine, collection of E.A. Gunst, Titian, J.F. Leybold, nudity.

Citation: Zavyalova A.E. Konstantin Somov's Painting "Non-Existent Porcelain": Its Conception and Sources, *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 394–402. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-4-394-402.

References

1. Kudryavtseva T.V. *Imperatorskii farforovyi zavod v Peterburge v 1880–1910-kh gg. i ego rol' v razviti novogo stilya v russkom farfore* [The Imperial Porcelain Factory in St. Petersburg in the 1880s and 1910s and its Role in the Development of a New Style in Russian Porcelain], cand. art. diss. Leningrad, Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 1984, 359 p.
2. Astrakhantseva T.L. Russian Porcelain and "The World of Art", *Dekorativnoe iskusstvo* [Decorative Art], 1999, no. 1–3, pp. 25–27 (in Russ.).
3. Khmel'nitskaya E.S. *Skul'ptory Imperatorskogo farforovogo zavoda: evolyutsiya tvorcheskikh poiskov ot istorizma k ar deko* [Sculptors of the Imperial Porcelain Factory: The Evolution of Creative Search from Historicism to Art Deco], dr. art. diss. St. Petersburg, Rossiiskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. A.I. Gertsena Publ., 2014, 1035 p.
4. Somov K.A. *Dnevnik. 1917–1923* [Diary. 1917–1923]. Moscow, Dmitrii Sechin Publ., 2017, 925 p.
5. Konstantin Andreevich Somov. *Katalog vystavki k 100-letiyu so dnya rozhdeniya khudozhnika* [Konstantin Andreyevich Somov. Exhibition Catalog to the 100th Anniversary of the Artist's Birth]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1971, 96 p.
6. Kashchenko O.D., Kozlova T.V. *Pokupatelyam ob odezhde i mode* [For Customers about Clothes and Fashion]. Moscow, Ekonomika Publ., 1986, 159 p.
7. Elesin V. Artistic Achievements of the State Porcelain Factory, *Atel'e* [Atelier], 1923, no. 1, pp. 47–48 (in Russ.).
8. Prishvin M.M. *Dnevniki. 1928–1929* [Diaries. 1928–1929]. Moscow, Russkaya Kniga Publ., 2004, 194 p.
9. *Pamyatniki arkhitektury Moskvy. Zemlyanoi gorod* [Moscow Architecture Monuments. Zemlyanoy Gorod]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, 352 p.
10. *Literaturnye pamyatniki. 1948–1998: annotirovannyi katalog* [Literary Monuments. 1948–1998: annotated catalog]. Moscow, Nauka Publ., 1998, 378 p.

11. Rats M. *O sobiratel'stve: zametki bibliofila* [About Collecting: A Bibliophile's Notes]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2002, 350 p.
12. Dudakov V. *Kollektsionery: Oni byli legal'nymi millionerami v SSSR* [Collectors: They Were Legal Millionaires in the USSR]. Moscow, Probel Publ., 2018, 176 p.
13. Zhuravleva E.V. *Konstantin Andreyevich Somov*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 231 p. (in Russ.).
14. *Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* [Konstantin Andreyevich Somov. Letters. Diaries. Contemporaries' Judgments]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 624 p.
15. Zavyalova A.E. Engravings Based on Adolph Menzel's Drawings in the Works of Alexander Benois, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 1, pp. 74–81. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-1-74-81 (in Russ.).
16. Zavyalova A.E. *Khudozhestvennyi mir Konstantina Somova* [Konstantin Somov's Artistic World]. Moscow, BuksMart Publ., 2017, 208 p.
17. Shcherbatov S.A. *Khudozhnik v ushedshei Rossii* [An Artist in the Bygone Russia]. Moscow, Soglasie Publ., 2000, 688 p.
18. Zavyalova A.E. The Marquise's Charms. The Dream of Gallant Celebrations in the Early 20th Century, *Sobranie* [Collection], 2008, no. 2, pp. 66–73 (in Russ.).
19. Lapshina N.P. *Mir iskusstva. Ocherki istorii i tvorcheskoi praktiki* [The World of Art. Essays on History and Creative Practice]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977, 342 p.
20. Taruashvili L.I. *Slava i besslavie znamenitykh antichnykh statui. Ocherki istorii vospriyatiya* [The Glory and Ignominy of Famous Ancient Statues. Essays on the History of Perception]. Moscow, BuksMart Publ., 2019, 208 p.
21. Benois A.N. Konstantin Somov, *Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevnik. Suzhdeniya sovremennikov* [Konstantin Andreyevich Somov. Letters. Diaries. Contemporaries' Judgments]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 475–488 (in Russ.).
22. Benois A.N. *Moi vospominaniya* [My Memoires], book 4, 5. Moscow, Nauka Publ., 1993, 743 p.

АНОНС

Научное цитирование: WEB OF SCIENCE, SCOPUS, РИНЦ

Журнал «Обсерватория культуры» уделяет значительное внимание качеству научного цитирования в публикуемых статьях. В помощь авторам редакция рекомендует обучающие ресурсы (в онлайн- и офлайн-режимах).

Российская государственная библиотека проводит регулярные лекции по научному цитированию, на которых дается общее представление о наукометрических показателях. Пользователей обучают оптимальным подходам к работе с базами данных научного цитирования Web of Science, Scopus, РИНЦ. Подробности и расписание лекций на сайте Российской государственной библиотеки:

<https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/>

Компания **Clarivate Analytics** проводит вебинары (на русском языке) по базовым и расширенным возможностям **Web of Science** и других информационных ресурсов Clarivate Analytics (ResearcherID, Publons, EndNote и др.). Видеозаписи прошедших вебинаров доступны на канале YouTube: <https://www.youtube.com/user/WOKtrainingsRussian/>

http://info.clarivate.com/rcis_webinars_schedule

Издательство **Elsevier** предоставляет подробные материалы (на русском языке) о крупнейшей в мире единой реферативной базе данных Scopus (<http://www.scopus.com/>).

Описание возможностей базы данных, списки российских журналов, индексируемых в Scopus, информация по управлению авторскими профилями и профилями организаций представлены на сайте «**Elsevier в России**»:

<http://www.elsevier.com/ru/products/scopus>