

ТВОРЧЕСТВО Н. К. КАЛМАКОВА (1873–1955) В СВЕТЕ ТРАДИЦИЙ ПЕТЕРБУРГСКОГО СИМВОЛИЗМА

Работа представлена кафедрой русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Р. И. Власова

В статье рассмотрены творческие принципы художника Калмакова, до сих пор малоизученного. Его искусство сопоставляется с художественными событиями эпохи (символизмом), сыгравшей большую роль в развитии отечественной культуры.

Creative principles so far unknown Kalmakov are discussed in the article. His art is compared to that of the epoch of symbolism, which played a great role in the development of the native culture.

Н. К. Калмаков был значительным мастером в символистской среде Петербурга. Подробный анализ его творчества позволил убедиться, что он остается необычным, даже эксцентричным явлением в истории русской культуры. Подобно другим художникам начала XX в. (Баксту, Чюрленису, Врубелю), Калмаков находился под гипнозом собственного творчества, фиксируя обманные образы своих неясных и удивительных

видений. Он был художником мистическим, одержимым всем фантастическим и страшным; гениальным эпигоном, но занимающим неоспоримо свое собственное место среди мэтров русского искусства в престижном соседстве с Врубелем, Бакстом, Сомовым, Бенуа.

Искусство Калмакова многогранно. С одной стороны, он был традиционалистом, основываясь в своем творчестве на модер-

не и символизме, очень ярко отражая свою эпоху. С другой стороны, его искусство глубоко индивидуально. И этим он обязан главным образом своей фантазии. Она была поистине безгранична. Русское искусство того времени, пожалуй, не знает больше художника со столь прихотливой и безудержной фантазией. Именно она породила ряд выразительнейших образов, которые до сих пор продолжают волновать зрителей.

Его творчество было «гротескным, бес-тиальным, мерцающим, чувственным», но, кроме того, оно было и декадентским, вобравшим в себя всю сложность искусства рубежной эпохи, поэтому оно разделяет в определенной мере ущербность стилей того времени – и модерна, и символизма.

Его работам присущ и некоторый академический лоск, они страдают ограниченностью в выборе мотивов, неустойчивостью формы и рыхлостью композиции, т. е. той же болезнью, кстати, которой отмечены произведения коммерческого искусства.

Историческое место Калмакова четко определено. Он типичный представитель рубежной эпохи, символист «второй волны», поздний мирискусник, художник-одиночка, не связанный какой-либо общей эстетической программой с существовавшими группами и объединениями, таких в России того времени было предостаточно. Как известно, изобразительный символизм в России вторил литературному, поэтому он не поднялся до высот общенационального, в нем чувствовалась некая доморощенность. Это в полной мере ощущается в станковых произведениях Калмакова, который был тесно связан с литературным символистским миром Петербурга. Его холсты пропитаны духом стихов Брюсова и Иванова и населены образами произведений Сологуба и Белого. Калмаков отчасти последователь самого гениального символиста, Врубеля, но символизм для него носил больше внешний характер и был продиктован нарочитыми эффектами, нежели внутренней необходимостью. Такой символизм, как считают некоторые западные ис-

следователи, был предшественником и отправной точкой аналитического искусства Филонова.

Калмаков начал свою карьеру на закате символизма, но по сути, остался верным его заповедям в течение всей своей жизни.

Художник, подобно Льву Баксту, Сергею Дягилеву и Оскару Уайльду (а также флюберовскому Саламбо), рассматривал себя как живое произведение искусства, принимая роль денди, празднующего себя бездельника и судьи в области вкуса. Творчество Калмакова нельзя оценивать только по созданным им произведениям. Его творческая жизнь, как и жизнь других символистов, была еще и явлением социальным. И картина для творившего ее художника была больше, чем просто произведение, она была частью его самого. Все символисты претендовали на неизмеримо большее, чем просто быть художниками, – они желали быть пророками, мистиками, оракулами, через которых говорит не только красота, но и тайна. Этот аспект русского Серебряного века – это жизнетворчество – весьма важен и сложен, вместе с тем он имеет ключевое значение для понимания эстетических ценностей и критериев этих творцов, и в первую очередь Калмакова.

Творчество Калмакова лишено высокого содержания и проникнуто меланхолией, и в этом смысле его вполне обоснованно можно считать декадентским, отсюда болезненность воображения, индивидуализм, интерес к эротическому и теме смерти. Отсюда тот культ Обри Бердсли, который он исповедовал, но который ведущие мирискусники к 1910 г. уже преодолели. Для Калмакова же он остался одной из прочных основ творчества и пронизал все виды его искусства. Заключен он в чрезмерном подчеркивании художником фантастически-мистического начала, схожести женских образов, композиционном оформлении листов в книжной графике и орнаментальной изошренности.

Калмаков, пожалуй, один из немногих мастеров, у которого символизм так вплавлен в модерн.

Зрелым творчеством Калмаков был близок художникам группы «Мир искусства», поскольку выставлял работы на выставках этого объединения второго созыва, с 1912 по 1916 г., дружил с некоторыми его членами, основной репертуар и стратегия их работ были во многом схожи, в том числе культ прошлого, страсть к театру и любовь ко всему странному и эксцентричному. Хотя ранний стиль работ Калмакова больше указывает скорее на его близость к группе «Голубая роза», выдавая родство с манерой Анатолия Арапова, Феофилактова, обоих Милиоти и Судейкина.

Станковые произведения художник создавал на протяжении всего творческого пути – более пятидесяти лет. За это время его художественные пристрастия и почерк претерпели значительные изменения. Станковые произведения не ограничивались рамками какого-то одного художественного направления. И хотя развитие творческого метода художника шло в русле определенных традиций, в то же время оно обуславливалось какими-то своими, особенными внутренними законами: «...академическое начало с мягкими плавными образами почтовых марок 1900-х, затем влияние прерафаэлитов, Моро, Редона, Климта и Бердслея, приводящие к собственной манере через наваждения (с культурными заимствованиями, эстетически удивительно близкими к сексуальной пародии), наконец взрыв бурной чеканной русской цветистости. Хронологически, однако, развитие Калмакова шло в противоположном направлении: от варварства к банальности»¹. На станковые работы художника искусство модерна оказало значительно меньше влияния, чем на книжную графику и театральнo-декорационные работы. В живописи он проявил себя в более чистом виде символизмом. И больше всего это отразилось на мировоззрении художника. Стилистически же Калмаков и в живописи продолжал традиции мирискусников. Его картинам присущи главенство формы, ретроспективизм и повышенная декоративность.

В станковой живописи более ярко, чем в других видах творчества художника, проявились крайне индивидуалистические черты, характерные для декадентской культуры начала XX в. в целом и для символизма в частности. В определенной мере это связано с тем, что в живописи художник не был столь сдержан рамками литературного текста и драматургического произведения. В живописи Калмаков позволял большую свободу. В ней наиболее ярко выражена мистика и оккультность, поиск образа Сатаны. Это сближает его работы с европейским символизмом, с католической художественной традицией. Бесспорно, что Калмаков нашел богатый источник вдохновения в произведениях французских символистов. Он напрямую привносил их концепции в свои собственные картины.

Круг тем, к которым обращался Калмаков в своих произведениях, достаточно однозначен. Можно выделить пять-шесть основных тематических категорий, вмещающих в себя его художественные образы и изобразительные мотивы: 1) классические мифы; 2) секс и смерть; 3) зло; 4) Восток; 5) маски и травестизм. Это в большинстве своем ретроспективы. Исключение составляют автопортреты. Но и они осмыслены им в ретроспективном ключе.

Античному сюжету он посвятил целый ряд густокрасочных картин. Среди них – «Колесница Солнца», «Колесница Луны» (обе 1912), «Пасифая», «Жены Нага» (1911), «Персей» (1916), «Диана и Эндимион» (1912, вариант – 1916), «Смерть Адониса» (1924), «Астарта» (1926), «Медуза Горгона» (1927), «Нептун» (1913, 1931) и др. Однако Калмаков использовал греческие мифы не только в угоду запросам публики, он исследовал их и с целью раскрытия собственной личности. Так во многих перефразам мы узнаем в образе героя или жертвы, будь то Геракл или Эндимион, самого Калмакова. Нарцисс, например, зачарованный собственным обликом, неспособный разорвать шелковые путы самолюбования, имеет для эгоцентричного и самоуглубленного Кал-

макова особое значение: печальное выражение лица и огромные глаза Нарцисса отражают мрачный облик самого художника, в котором наряду с чувством собственного достоинства угадывается душевное беспокойство, а с уверенностью в своем техническом мастерстве соседствует эстетическая беспомощность – ядовитая смесь, пропитавшая все творчество русских бердлеев.

Калмаков, вслед за Бакстом и Серовым, обращался к древнегреческим мифам в поисках прототипов и образцов для решения злободневных вопросов своего времени – многочисленные «Амазонки»...

В станковой живописи можно заметить черты неоклассики, которые были распространены в русском искусстве в 1910-е гг., заключены они в строгой упорядоченности композиции и холодности проработки форм. Эти черты уже проявляются в ранней работе «Эндимион», здесь неоклассической традиции художник следует еще не очень наглядно, но со временем они будут только усиливаться. На это указывает и анализ двух одноименных работ «Нептун», создание которых отделяет временной отрезок в двадцать лет. Фактически это одна работа – одна композиция, один образ... В работах, которые разделяют двадцать лет, не меняется и мировоззренческая основа, просто символистская картина становится уже иной. Более поздняя работа ярко демонстрирует переход художника к этому времени от распространенной формы символистской картины как мягкой и дымчатой живописи расплывчатых пятен и льющихся линий к жесткой определенности неоклассической, едва ли не академической формы.

Частое использование художником круга как основы композиции позволяет говорить, что это был один из его стилистических приемов. В самом деле, особое место в творчестве художника занимают круглые, полукруглые и овальные композиции – «Эндимион», «Человек, пантера и его спутник» (1910), «Богиня на леопарде» (1915, Галерея «Новый Эрмитаж», Москва), «Артемиды и Эндимион» и «Автопортрет» (1929).

Очевидно, будучи человеком чрезвычайно образованным – «начитанным и начитанным», Калмаков акцентировал в своих работах принцип непрерывного сотворения мира в противовес классической ветхозаветной концепции однократного «патриархального» акта творения. Возвращаться к одним и тем же мотивам и образам, вновь и вновь расцветивая и пересказывая их, – эта тяга у Калмакова порождена убеждением, глубоко укоренившимся в его сознании, что действительность в своем развитии все время возвращается на «нищешанские» круги своя или что она есть бесконечная цепь размышлений. Поэтому настроенность художника на вечное возвращение к пройденному вовсе не объясняется ограниченным арсеналом средств или вялым воображением. Конечно, рассуждения о том, что одни и те же фантазии многократно приходят к человеку, преследуют его, что одни и те же сны навещают его и что повторяется сама история, были близки Калмакову. Видимо, здесь кроется причина его стойкого интереса, отражавшего это умонастроение, к формату и обрамлению в виде круга.

Полотно «Артемиды и Эндимион» особенно удачный образец такой вписанной в круг композиции, и, кажется, эмбрионально-пристальный взгляд Артемиды, пульсирующая мембрана клеток, верный пес, гибкий и настороженный, и весьма двусмысленная поза пастуха Эндимиона – все это объемлет совершенная форма круга.

Тема пастуха, обнаженного пылкого героя пасторальной сценки на лоне природы, разрабатывается в полукруглом панно, известном под названием «Мифологическая сцена» (1911), которое, подобно «Артемиде и Эндимиону», по-видимому, задумывалась как часть ансамбля для украшения интерьера. Точно так же чрезвычайно удачно и размещение бога солнца и его коней («Гелиос, или Колесница бога солнца») внутри круга, причем не только как метафора солнечного диска, но и как переключки между форматом картины и

формой колес колесницы, что усиливает впечатление бесконечного движения по космической окружности.

Вписанная в круг композиция автопортрета в образе Людовика XIV (1929) также решена весьма успешно – и по форме, и по содержанию. Это озорное изображение едва ли может служить иллюстрацией для волшебного мира или мира королей. На нем – прихотливое сплетение изогнутых линий, завитки гигантского парика, преувеличенно большие глаза, экзотическая раскраска, петли перьев, каскад кружевных оборок. Все эти детали подчеркивают как великолепие внешнего вида Короля-солнца, так и травестизм натуры самого Калмакова.

Притягательной для Калмакова, как истинного символиста, была бесконечно многообразная и неисчерпаемая в искусстве того времени тема смерти. Образ смерти как венца торжества тлена отразился в декоративном панно «Смерть» (1913). Этой же излюбленной символистами теме посвящена и работа «Смерть Адониса».

Большой круг работ Калмакова – его фантазии на тему Востока.

Понятие «Восток» у художника включает в себя разнообразный круг сюжетов из мифологии народов Египта – «Тайный переход» (1911), «Зеленый источник» (1911); Индии – «Женщина со змеями» (1909), «Жены Нага» (1913); Китая – «Китайка» (1913), «Китайка в розах» (1912). В таинственных образах незнакомых религий Калмакова влекла гипнотизирующая сила Востока. В его холстах застывшие, словно маска, лица героинь контрастируют с обилием и динамикой украшений. Переизбыточность орнаментики и декоративных элементов придает «опиумный дух» и пряность Востока. Калмаков умел передать ощущение

пьянящих благовоний и фактуру тканей из далеких колоний. С точки зрения колорита его ориентализм ничем не уступал восточным мотивам Бакста, однако ему не доставало антропологической достоверности.

Отражением дьявольского в искусстве символизма был интерес Калмакова к изображению различного рода монстров. Зловещий, дьявольский оттенок художник придавал большинству своих работ. Это стало отличительной чертой его художественного почерка и позволило известному французскому знатоку и собирателю русского искусства Ренэ Гера определить как «демонический символизм и эзотерическую магию».

С образом злого духа Калмаков нередко связывал и свои автопортреты. Мефистофельский характер многих из них очевиден. Большинство автопортретов он костюмировал, стилизуя их под ту или иную эпоху.

В станковой живописи Калмакова, особенно поздних его работах, можно обнаружить и сюрреалистические потенции (картина «La Furie de la guerre» 1917). Неслучайно позже, в Париже, современники называли его петербургским Дали.

В манере этой работы, а также и многих других 1920–1930-х гг. присутствует то, что называется эстетикой американского постера, а именно сочетание в сюжетном аспекте чрезмерного нагнетания ужаса и лакированной манеры письма, с обилием деталей и подробностей.

Калмаков был художником, не понятым современниками, приговоренным критикой, но творчество которого обрисовывает контуры своей творческой эпохи, возвышается над ней увлекательнейшим воплощением своих собственных фантазий.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ *Schneider P.* Artist of obsession // *Art News*. V. 63, 1964. Ap. P. 22.