

## Произведения Арнольда Бёклина в творчестве Александра Бенуа

А. Е. Завьялова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств,  
Российская Федерация, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21

**Для цитирования:** Завьялова, Анна. «Произведения Арнольда Бёклина в творчестве Александра Бенуа». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 8, no. 3 (2018): 420–36. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.306>

Впервые рассмотрен вопрос о влиянии произведений Арнольда Бёклина на творчество Александра Бенуа в символическом и мифологическом аспектах. Благодаря воспоминаниям художника выявлен и проанализирован источник знакомства Бенуа с искусством Бёклина — черно-белое воспроизведение картины «Остров мертвых» на страницах мюнхенского журнала “Die Kunst für alle”. На основе формально-стилистического анализа автор пришел к выводу, что это воспроизведение повлияло на художественное решение и символическое звучание таких графических работ Бенуа, как «Замок», «Замок. Две башни», «Надгробие шута». Образы фавнов в картинах Бёклина оказали влияние на аналогичные образы в произведениях Бенуа («Сады Дианы», рисунок обложки для сборника «Книга о новом театре», «Аполлон и Дафна»). На основании комплексного метода, совместившего формально-стилистические наблюдения с анализом данных дневников Бенуа, его работ по истории европейского искусства и архивных документов (опись коллекции Бенуа), автор пришел к выводу, что на образы фавнов в работах Бенуа также повлияли аналогичные образы в произведениях Никола Пуссена и Джованни Бенедетто Кастильоне. Также впервые рассмотрен вопрос о влиянии взглядов Рихарда Мутера на искусство Бёклина, изложенных в его книге «История живописи в XIX веке», на восприятие Бёклина Бенуа. Установлено, что именно слова Мутера о мифологических персонажах в творчестве швейцарского художника повлияли на образы античной мифологии и даже фольклора (листы «Буква “Л”: Лес, Луна, Лешие» и «Буква “О”: Озеро» из «Азбуки в картинах Александра Бенуа», «Аполлон и Дафна») в творчестве Бенуа.

**Ключевые слова:** Александр Бенуа, Арнольд Бёклин, русское искусство конца XIX — начала XX века, символизм, неоклассицизм, Рихард Мутер, пейзаж, мифологические образы.

Большой интерес Александра Бенуа, особенно в начале его самостоятельной деятельности, к искусству Арнольда Бёклина (1829–1901) известен давно. Впервые это отметил Сергей Эрнст, младший современник и хороший знакомый художника, историк искусства и автор первой монографии о Бенуа. Эрнст упомянул Бёклина среди его «больших увлечений» [1, с. 12]. С тех пор данный факт является обязательным пунктом творческой биографии Бенуа. Много лет спустя и сам художник

на страницах мемуаров «Мои воспоминания», которые были опубликованы на его родине только в 1980 г., назвал увлечение своей молодости искусством швейцарского мастера «культом» [2, с. 673]. Этот эпитет он употреблял для наиболее значимых имен в своей жизни, таких как, например, Эрнст Теодор Амадей Гофман, Поль Верлен, Адольф Менцель. Тем не менее вопрос о роли Бёклина и его конкретных произведений в творчестве Александра Бенуа до сих пор не привлекал специального внимания исследователей.

Знакомство Бенуа с искусством знаменитого швейцарца состоялось благодаря воспроизведению его картины «Остров мертвых» в мюнхенском художественном журнале: «Я затеял сделать в довольно большом формате копию акварельными красками с той картины Бёклина, воспроизведение которой я случайно увидел в каком-то увраже и с которой (в 1888 г.) и началось мое знакомство с мастером. Это был знаменитый, ныне вконец испошленный “Остров Смерти”. Сделал копию я не с оригинала, а с небольшой репродукции в журнале “Die Kunst für Alle”» [2, с. 673]. В это время известный в Европе мастер еще не был знаком широкой публике в России, его искусство знали только отдельные художники — Василий Поленов, Илья Репин, Валентин Серов — благодаря зарубежным поездкам [3, с. 52]. Таким образом, юный Бенуа был свободен от каких-либо установок в восприятии его искусства.

Особое впечатление на Бенуа при первом знакомстве произвела «строгая и печальная» поэзия картины Бёклина «Остров мертвых», и, копируя ее, он старался подчеркнуть в ней «уныло-безнадежную мрачность всего» [2, с. 673]. Здесь нужно внести уточнения в свидетельства мемуариста. На страницах журнала “Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur” (1887, Heft 2) было опубликовано черно-белое воспроизведение варианта картины «Остров мертвых» 1883 г. (пропала после 1945 г., местонахождение неизвестно) [4, с. 421] (рис. 1). Она известна сегодня только в черно-белом изображении, но и оно позволяет заметить, что данный вариант картины близок ее последней версии 1886 г., наименее мрачной, которая с момента своего создания находится в Музее изобразительных искусств Лейпцига. Приведенные выше замечания имеют принципиальное значение, так как, выполняя копию, Бенуа ориентировался именно на черно-белое воспроизведение и сознательно, по его признанию на страницах мемуаров, «старался избежать того, что мне запомнилось от варианта на ту же тему, виденного мною в Лейпцигском музее. Меня огорчало в этой картине уж “слишком” что-то нарядное как в сочности красок, так и в виртуозности техники» [2, с. 673].

В отечественных трудах по истории русской художественной культуры конца XIX — начала XX в. не раз отмечалось влияние романтических пейзажей Бёклина и картины «Остров мертвых» в том числе на рисунков Бенуа в сложной графической технике из акварели, гуаши, пастели и угля «Замок» (1895, Государственная Третьяковская галерея) [5, с. 21; 6, с. 214] (рис. 2). Рассмотренные выше свидетельства воспоминаний художника позволяют внести уточнение в это справедливое наблюдение. Как известно, Бенуа создал два произведения на тему мрачного замка из пьесы Мориса Метерлинка «Смерть Тентажиля», и в каждом из них стремился передать ощущение «чужого и враждебного мира», возникшее у него при чтении вслух этого произведения [7, с. 77]. Для этого молодой художник выбрал образ замка, созданный в пьесе буквально несколькими фразами: «Он (замок. — А. З.)

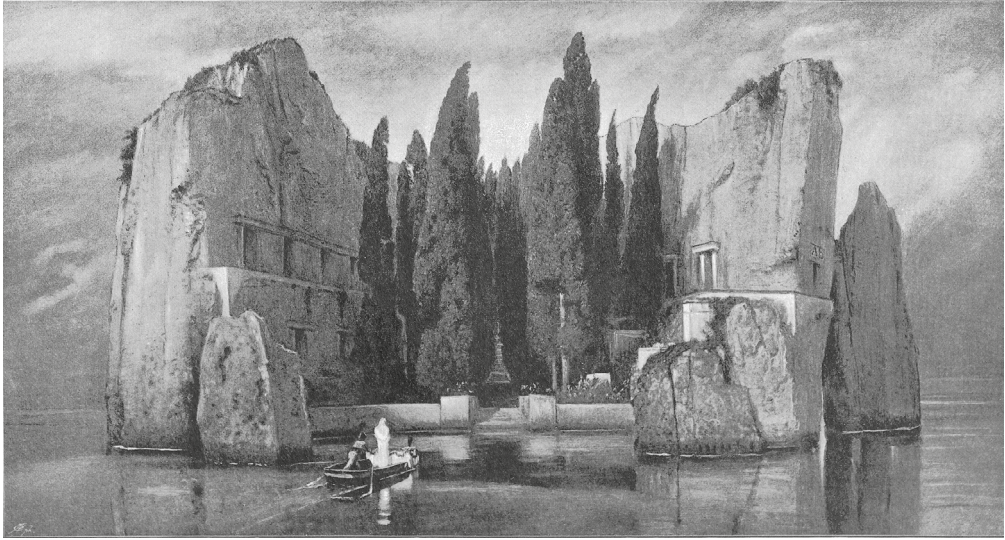


Рис. 1. Арнольд Бёклин. Остров мертвых. 1883. Страница из журнала “Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur” (1887, Heft 2)

разрушается <...> время не трогает только одну башню <...> Она — громадная, и дом не выходит из ее тени» [8, с. 195].

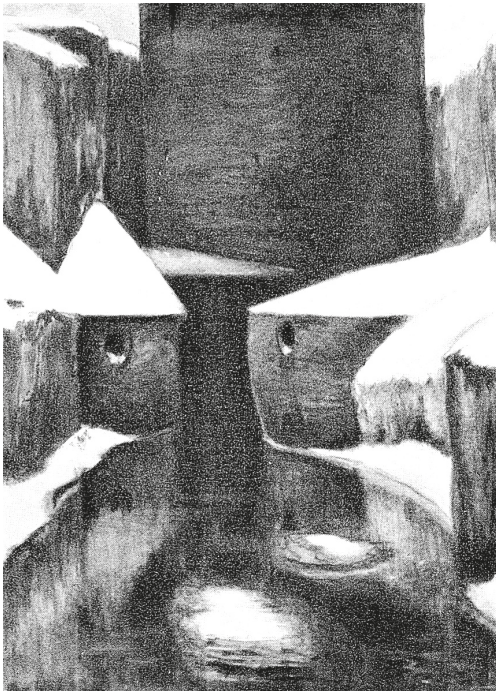


Рис. 2. Александр Бенуа. Замок. 1895. Бумага, акварель, гуашь, пастель. Государственная Третьяковская галерея

В первом рисунке «Замок» Бенуа использовал желтоватые тона, наряду с преобладающими черными и белыми, для передачи бликов света на крышах строений, плотно сгрудившихся вокруг башни замка, и бликов на поверхности воды. Во втором рисунке гуашью, пастелью и углем «Замок. Две башни» (1897, Смоленский государственный музей-заповедник) он ограничился черно-белыми тонами, что явно восходит к журнальному воспроизведению картины «Остров мертвых» (рис. 3). Он также сократил количество архитектурных деталей, что существенно приблизило его рисунок к прототипу. Это впечатление усиливает изображение лодки на неподвижной поверхности воды. В то же время лаконичные формы замка, сведенные к простым геометрическим объемам, а также их решение в контрастных черно-белых тонах свидетельствуют об интенсивном творческом поиске молодого художника. Па-

радоксально, но, несмотря на большую близость второго рисунка и к картине Бёклина, и к тексту пьесы Метерлинка, именно его приходится признать более самостоятельным в художественном плане и более выразительным по символическому содержанию. Правда, сам художник на склоне лет признался в предпочтении первого рисунка, так как в нем «при всем дилетантском характере было больше свежести и убедительности» [7, с. 77].

Наконец, черно-белое воспроизведение полотна «Остров мертвых» оказало влияние на сюжет и формальное решение рисунка тушью «Надгробие шута» (1906, Государственный Русский музей) с изображением белой гробницы на фоне темных пирамидальных кипарисов (рис. 4). Он был выполнен Бенуа в составе ряда виньеток по заказу редакции московского журнала «Золотое руно». (Издатель и владелец журнала Николай Рябушинский своевольно напечатал этот рисунок бледно-терракотовым тоном, что повредило его выразительности.)

Нельзя исключать, что импульсом к созданию винюетки «Надгробие шута» могли послужить кипарисы в парке Версаля. Они привлекли внимание Бенуа с начала его работы в парке поздней осенью 1905 г. как мотив пленэра. Художник обратился к нему в середине ноября, 15 числа, о чем свидетельствует запись в дневнике: «Начал при солнце этюд кипарисов. Безумная красота!» [9, с. 13]. Еще один этюд версальских кипарисов он выполнил три дня спустя, когда стало «темно и холодно» [9, с. 14].

Несмотря на упоение красотой парка Версаля и огромное удовольствие, которое Бенуа получал от работы в нем, его на протяжении двух лет, проведенных во Франции, терзали невеселые мысли о сложном финансовом положении семьи. По свидетельству дневника художника, он сам и его жена Анна Карловна пребывали в состоянии «уныния и крайней нервности» [10, с. 86] в начале 1906 г. В таком настроении Бенуа работал во второй половине февраля 1906 г. над винюетками по заказу Рябушинского. Мысли о смерти, даже «жажда» ее, наполняют страницы дневника художника на протяжении 1905–1906 гг. Кипарисы в парке Версаля могли пробудить в нем его юношеское ощущение «уныло-безнадежной мрачности» от воспроизведения бёклиновской картины, что получило выражение в сюжете и формальном решении винюетки «Надгробие шута». Однако говорить о воспроизведении печального настроения полотна «Остров мертвых» в данном случае не приходится. На интерпретацию данного образа также повлияла, по всей видимости,

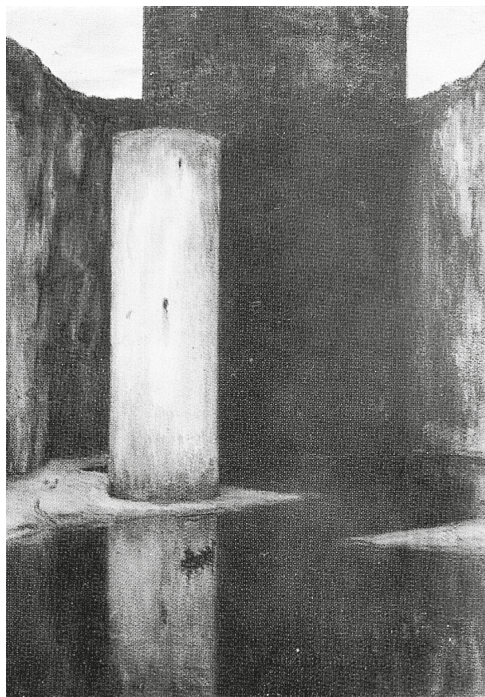


Рис. 3. Александр Бенуа. Замок. Две башни. 1897. Бумага, гуашь, пастель, уголь. Смоленский государственный музей-заповедник

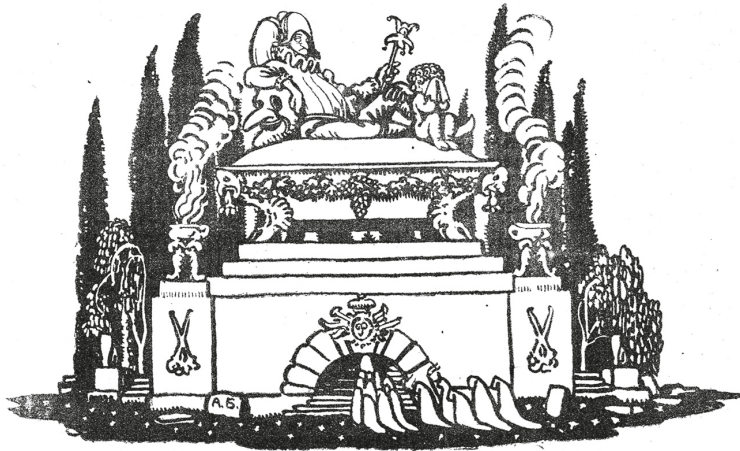


Рис. 4. Александр Бенуа. Надгробие шута. 1906. Бумага, тушь. Государственный Русский музей

поэзия Поля Верлена, одного из любимых авторов Бенуа [2, с. 681]. Стихи Верлена сыграли важную роль в создании в это же время ярких фантазийных образов на тему прошлого Версаля, таких как, например, «Итальянская комедия. Нескромный Полишинель» (1906, Государственный Русский музей) и «Зимний сон» (1906, местонахождение неизвестно). В рисунке «Надгробие шута» получили отражение образы Шута или Клоуна из одноименных стихотворений Верлена из книги «Когда-то и недавно», в которых этот персонаж потешается над толпой глупцов, смеющихся над его сценической глупостью. Неотъемлемой частью этого образа у Верлена, не всегда заметной под пестрым костюмом, является смерть, как, например, у Клоуна, у которого «на безбровой личине гипсовой мертвеет пара глаз». Однако Бенуа, изобразив своего героя надутым, величественным, гигантским (масштаб передает вереница крошечных фигурок плакальщиц), привнес в этот образ едкий юмор, который он называл «скурильным» и очень любил [7, с. 159].

Бенуа не был первым русским художником, внимание которого привлекли темные пирамидальные кипарисы в картинах Бёклина. Например, Василий Поленов, посетивший галерею Фридриха фон Шака в Мюнхене, где экспонировались работы этого мастера, особенно отметил картину «Вилла у моря» (1864) с такими кипарисами, назвав ее «поэтической» [11, с. 73, 80]. «Роскошные кипарисы» на той же самой картине привлекли внимание Ильи Репина во время его пребывания в Мюнхене в начале 1890-х годов [12, с. 406]. К этому времени они успели стать своего рода клише. Так, Валентин Серов, описывая свои впечатления от Флоренции в 1887 г., писал: «Хорошая Италия, спокойствие во всем какое-то, здесь в особенности. Музеи, в них живопись, за городом листва, кипарисы качаются побёклиновски, кругом мягкие горы» [13, с. 91]. «Бёклиновские» кипарисы в Алушке вдохновили и Константина Сомова, близкого друга Бенуа и тоже поклонника пейзажей швейцарского мастера, на написание с них этюдов осенью 1902 г. [14, с. 77].

Приведенные примеры позволяют видеть явную тенденцию обращения Бенуа-художника к поэтическому и вытекающему из него символическому аспекту самого популярного в то время произведения швейцарского мастера. Однако в своем

труде «История живописи в XIX веке. Русская школа» Бенуа — историк искусства назвал Бёклина великим художником XIX в., но не символистом или «поэтом», как можно было бы ожидать исходя из его собственной творческой практики, а пейзажистом: «Ясновидец Бёклин понял самый дух природы, вник в жизнь каждого ствола, каждого листочка» [15, с. 216]. Вспоминая на склоне лет увлечение искусством швейцарского мастера в годы молодости, Бенуа более подробно описал свое видение его вклада в искусство пейзажа: «Бёклин открыл глаза на самую жизнь природы. И не в том смысле, что он олицетворил всякие ее элементарные силы, а в том, что он как-то *понял* дерево, листву, воду в разных ее состояниях; он нашел новые *интенсивные* краски для неба, для скал, для листвы, для далей, для изображения простора» [2, с. 673].

Эта метаморфоза стала следствием процесса становления взглядов Александра Бенуа на искусство, прежде всего на пейзаж. Их основы были заложены в родительском доме будущего художника. Его отец, архитектор Николай Леонтьевич Бенуа, и старшие братья, акварелист Альберт Николаевич Бенуа и архитектор Леонтий Николаевич Бенуа, обращались в своем станковом творчестве к пейзажу. Шура Бенуа с детских лет видел, как братья копировали, иногда с импровизациями, работы знаменитого швейцарского пейзажиста Александра Калама (1810–1864), чтобы самим «преуспеть в акварели» [2, с. 245]. Этот мастер снискал признание в России не только среди широких кругов публики, но и в профессиональной художественной среде. Копирование его работ входило в образовательную программу Императорской Академии художеств. Успех пейзажей Калама был вызван удачным соединением в них «традиции “идеального” ландшафта, оставшейся для “знатоков” неперменным атрибутом “большого” стиля, с актуальным для середины XIX века требованием достоверности воспроизведения природы» [16, с. 175]. Этим критериям отвечали также пейзажи его современников, французов Александра Декана (1803–1860) и Эжена Изабе (1803–1886), которые тоже пользовались в России вниманием и публики, и профессиональных художников. Александр Бенуа, познакомившийся с их произведениями в детстве в родительском доме и высоко ценивший их как колористов в молодости, на всю жизнь сохранил симпатию к этим мастерам [7, с. 98]. Акварели Калама и гравюры с его работ, а также акварели Декана находились в его собрании [1]. Старшие представители семьи Бенуа также почитали искусство Ивана Шишкина и Ивана Айвазовского, и «общий восторг семьи» от этих мастеров будущий художник разделял в детские и отроческие годы [2, с. 250].

Константин Сомов, друг Бенуа с гимназических лет, также был воспитан на пейзажах Ивана Шишкина. Его отец Андрей Иванович Сомов, старший хранитель Картинной галереи Императорского Эрмитажа и крупный коллекционер западноевропейской и русской графики, был большим поклонником искусства этого мастера и автором статьи «И. И. Шишкин как гравер», посвященной офортам художника, которые он особенно ценил. В этой статье Сомов-старший, отдавая первенство Шишкину среди русских пейзажистов в знании и понимании природы, отметил, что рисунок в его произведениях значительно превосходит колорит: «Шишкин по всей справедливости слывет самым сильным рисовальщиком среди наших пейзажистов, удивительным знатоком растительных форм, воспринимаемых им с тонким пониманием как общего характера, так и мельчайших отличительных

черт всякой породы деревьев, кустов и трав. Однако <...> наука форм далась ему в ущерб для колорита» [17, с. 184].

Андрей Иванович Сомов охотно показывал свое собрание сыну и его друзьям, сопровождая просмотры комментариями по истории искусства и формируя, таким образом, их взгляды. Он помогал Шуре Бенуа советами и материалами из своего собрания во время подготовки его первой исследовательской работы — главы “Russland” о русском искусстве XIX в. для труда немецкого ученого Рихарда Мутера “Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte” («История живописи в XIX веке»). Молодой ученый вслед за своим наставником также упрекнул Шишкина в «фотографическом» изображении природы [15, с. 203]. В русскоязычном, дополненном варианте этой работы, которая в 1901 и 1902 гг. вышла отдельным изданием в двух частях под названием «История живописи в XIX веке. Русская школа», Бенуа, отдавая должное вкладу Шишкина в становление искусства передачи природы «как убежденному и верному стражу реалистической правды» [15, с. 204], отстаивал приоритет «поэзии» лирического пейзажа Исаака Левитана, Константина Коровина, Валентина Серова [15, с. 201], Константина Сомова [15, с. 273]. Большую роль в произошедшей эволюции также сыграло становление взглядов Бенуа на пейзаж в искусстве Бёклина.

Интерес молодого художника и ученого к искусству швейцарского мастера, экстравагантный для семьи Бенуа, поддержал Илья Репин. Знаменитый и признанный мастер был увлечен им в начале 1890-х годов. В это время Александр Бенуа был частым гостем «четвергов» в доме Репина, они нередко беседовали [2, с. 350, 378, 417]. Фрагмент одной из бесед Бенуа привел в своих воспоминаниях: «Я помню, что Илья Репин мне как-то раз (в 1891 или 1892 г.) заявил: “А знаете ли, Александр Николаевич, ведь это, пожалуй, самый великий художник (Арнольд Бёклин. — А. З.) нашего времени!”» [2, с. 673].

В 1893 г. Репин изложил причину своей высокой оценки пейзажа Бёклина в одном из «Художественных писем», которые он писал во время своего путешествия по Европе для газеты «Неделя»: «Содержание его (Арнольда Бёклина. — А. З.) картин почти невозможно передать словами. Их надо смотреть подольше и, главное, отрешившись от многих условностей хороших школ. Тогда зрителем овладевает невыразимое ощущение *поэзии* (курсив мой. — А. З.). Начинаешь что-то припомирать, чувствуешь какую-то связь с этим странным миром художника и увлекаешься его фантазией. А перед тобой — всего небольшой кусок южной природы под вечер» [12, с. 406]. Нельзя исключать знакомство Бенуа с этими взглядами Репина до их появления в печати.

В следующем, 1894, году вышел в свет последний, четвертый том упомянутого труда Мутера с разделом о современном искусстве Германии, в котором автор, относивший творчество Бёклина к немецкой школе, назвал его величайшим пейзажистом XIX в., подробно разъяснив свою точку зрения: «Основой изображенных сцен является всегда таинственное настроение природы» [18, с. 404]. Высокая оценка Мутером пейзажа Бёклина сыграла исключительно важную роль в становлении взглядов Бенуа, в формировании приоритета «поэзии» в восприятии изображений природы. По его признанию, труд “Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte” немецкого исследователя явился настоящим откровением для него и его друзей: «“История живописи в XIX веке” <...> дала общественному мнению по вопросам искусства род нити Ариадны, новые мерилы и формулировки» [2, с. 684].

Персонажи античной мифологии на полотнах Бёклина произвели не меньшее впечатление на Александра Бенуа, чем пейзаж, и повлияли на его собственное «мифотворчество». Об этом со всей наглядностью свидетельствует графический эскиз карандашом и акварелью декоративного панно «Сады Дианы» (1902, Государственная Третьяковская галерея) для оформления столовой — образцового интерьера нового стиля, который был представлен публике в том же году на выставке, организованной в рамках художественно-коммерческого предприятия Игоря Грабаря «Современное искусство» (рис. 5). Общее решение рисунка Бенуа «Сады Дианы» перекликается с многофигурными композициями с акцентированным центром на сюжеты античной мифологии Никола Пуссена, такими как, например, «Царство Флоры» (1631, Картинная галерея, Дрезден). Творчество Пуссена, как и других крупнейших «старых» европейских мастеров, он знал с раннего детства.



Рис. 5. Александр Бенуа. Сады Дианы. Эскиз декоративного панно. 1902. Бумага, акварель, белила, тушь, карандаш. Государственная Третьяковская галерея

В рисунке Бенуа «Сады Дианы» за купанием изящных, напоминающих ожившие скульптурные изваяния обнаженных нимф подсматривают два «бёклиновских» фавна. Их мощные и частично заросшие шерстью фигуры не сразу можно различить среди пышной зелени кустов, в которой они прячутся. Однако Бенуа создавал своих фавнов, явно вдохновляясь не самими персонажами в картинах Бёклина с сильным звериным началом, а в значительно большей степени их вербальной характеристикой, сделанной Мутером: он описал этих низших лесных божеств в произведениях швейцарского мастера как «уплотнение стихийной жизни природы, осязательное воплощение ее духа» [18, с. 410].

Изобразительное решение фигур фавнов в рисунке Бенуа «Сады Дианы» ассоциируется с сильными и в то же время изящными образами этих жителей леса в офортах итальянского мастера XVII в. Джованни Бенедетто Кастильоне.

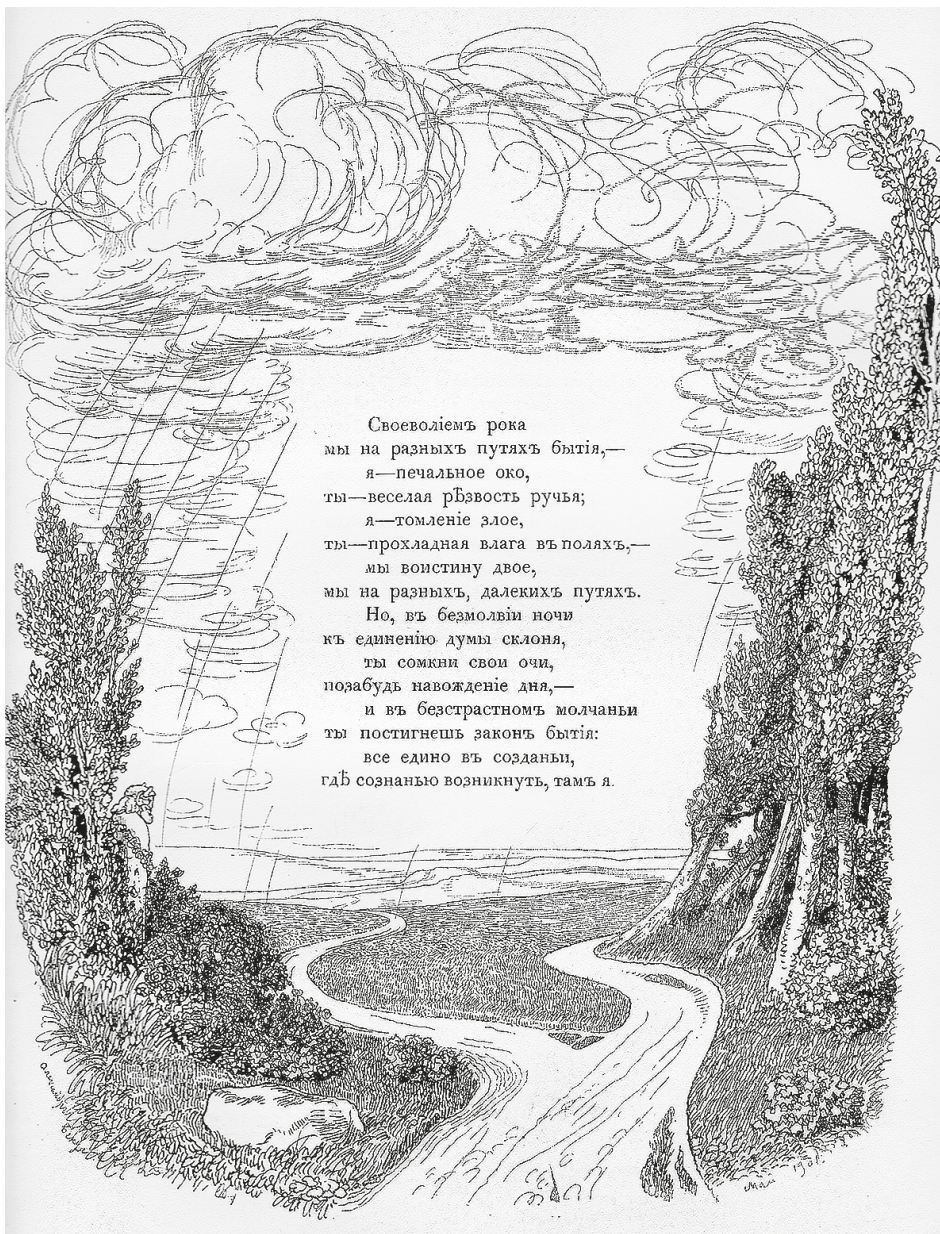


В них, как и в произведениях Пуссена, получило выражение восприятие этими художниками лесных жителей из античных мифов как олицетворение сил природы согласно пантеистической философии своего времени, объединившей христианские и языческие составляющие [19, р. 13]. Важно отметить, что гравюры Кастильоне находились в собрании Бенуа [1]. На протяжении XVIII–XIX вв. работы этого итальянца пользовались широкой популярностью в Европе, а в XIX столетии он приобрел славу «второго Рембрандта». Соединение традиций искусства Пуссена, Кастильоне и Бёклина в одном произведении Бенуа обусловлено не только его художественной проницательностью, но и влиянием труда Мутера “Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte”, в котором Бёклин назван продолжателем традиций «старых» европейских мастеров, в том числе Пуссена [18, с. 408], равным им [18, с. 410].

Еще одно яркое свидетельство влияния взглядов Мутера на творчество Бенуа представляет его декоративный рисунок (1901) для журнала «Мир искусства», в котором изображен пейзаж с гермой Пана (рис. 6). Этого мотива нет в наследии Бёклина, но священное изваяние бога полей и пастбищ можно видеть в произведениях Пуссена, например в картине «Вакханалия перед статуей Пана» (1631–1633, Национальная галерея, Лондон) и офортах Кастильоне. Однако Бенуа, творчески усвоивший «уроки» Бёклина, поместил герму Пана в пейзаж, производящий впечатление как будто случайно увиденного во время прогулки в окрестностях Петербурга. Его ясное и выверенное построение при помощи трех планов и двух кулис художник живописно замаскировал двумя извивающимися дорожками.

Графическое решение этого рисунка, выразительность которого основана на линейной, контурной трактовке многочисленных небольших деталей, например листьев деревьев или травянистых растений, вызывает ассоциации с работами английского рисовальщика Обри Бёрдсли (1872–1898) с изображением гермы Пана, такими как, например, обрамление титульного листа (1894) для издания пьесы О. Уайльда «Саломея» или «Автопортрет с гермой Пана» (1896). Знакомство Александра Бенуа и его друзей по кружку самообразования с искусством их современника и сверстника Обри Бёрдсли состоялось в начале 1890-х годов [2, с. 683]. По признанию Бенуа, он «в течение пяти-шести лет был одним из наших “властителей дум”» [2, с. 683]. Тем не менее его самого рисунки английского мастера не заинтересовали. Более того, в старости Бенуа назвал их «замысловатыми, перегруженными украшениями графическими фантазиями» [2, с. 683]. Рассматриваемый рисунок раскрывает небольшой, но важный шаг в становлении искусства Бенуа, когда он сделал удачную и самобытную попытку обратиться к опыту знаменитого английского рисовальщика, которому не стал развиваться.

Сформированная и развитая в искусстве Бёклина традиция помещать персонажей античной мифологии в фантазийный пейзаж, не вполне отвечающий классицистической схеме построения и наполненный фрагментами, восходящими непосредственно к натурным наблюдениям, получила дальнейшее развитие в творчестве Бенуа. Помимо рисунка с гермой Пана, здесь также нужно упомянуть два фантазийных рисунка для созданной им книги «Азбука в картинах Александра Бенуа» (Санкт-Петербург, 1904). В листе «Буква “О”: Озеро» (1904) представлен пейзаж с замком на берегу озера (рис. 7). Он написан, вероятно, по мотивам этюдов художника, сделанных им во время путешествий по Германии в 1890-х годах,



Своеволиемъ рока  
мы на разныхъ путяхъ бытiя,—  
я—печальное око,  
ты—веселая рѣзвость ручья;  
я—томленiе злое,  
ты—прохладная влага въ поляхъ,—  
мы воистину двое,  
мы на разныхъ, далекихъ путяхъ.  
Но, въ безмолвiи ночи  
къ единенiю думы склоня,  
ты сомкни свои очи,  
позабудь навожденiе дня,—  
и въ безстрастномъ молчаньи  
ты постигнешь законъ бытiя:  
все едино въ созданыи,  
гдѣ сознанью возникнуть, тамъ я.

Рис. 6. Александр Бенуа. Декоративный рисунок. 1901. Страница из журнала «Мир искусства», т. V.

таких как, например, акварель «Лимбург» (1897, Государственный Русский музей) с изображением собора св. Георга в Лимбурге-на-Лане. Композиционное решение этих двух листов Бенуа идентично. Знаменитый памятник романского зодчества он уподобил в рисунке для «Азбуки» замку из уже упомянутой выше пьесы М. Метерлинка «Смерть Тентажиля», придав ему вид тяжелого, затронутого разрушением лаконичного строения с глухими стенами и редкими окнами.

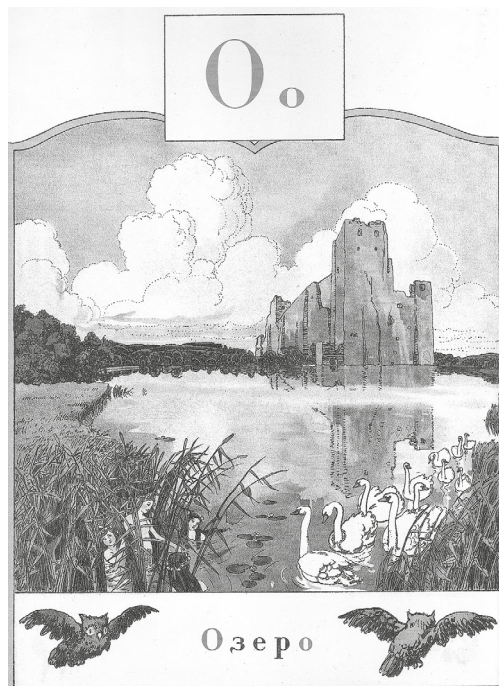


Рис. 7. Александр Бенуа. Лист «Буква “О”»: Озеро» из книги «Азбука в картинах Александра Бенуа» (Санкт-Петербург, 1904)

В то же время на озере перед замком Бенуа изобразил стаю лебедей. Корона на вожаке, а также филины в нижнем поле рисунка свидетельствуют, что своим происхождением они обязаны балету Петра Чайковского «Лебединое озеро». Однако лебеди подплывают в рисунке к зарослям камышей, в которых притаились русалочки, похожие, в традициях искусства Бёклина, на веселых сельских девушек. Источником этого мотива послужила, по всей видимости, бёклиновская картина «Поля блаженных» (1878), в которой изображены две улыбающиеся русалки в прибрежных камышах (рис. 8).

Картина «Поля блаженных» хранилась в собрании государственных музеев Берлина и пропала во время Второй мировой войны, поэтому сегодня это произведение известно по черно-белому воспроизведению и эскизу маслом (1877, Фонд Оскара Райнхарта, Винтертур). Бенуа и его друзья по объединению «Мир искусства» в молодости высоко ценили эту картину. В зрелом возрасте он разочаровался в работах швейцарского мастера на мифологическую тематику именно из-за фигур, которые теперь стали казаться ему «топорными», исполненными «“чересчур германского” юмора». «Но те картины, в которых этих искажений и такого проявления дурного вкуса нет <...> остаются <...> полными подлинной поэзии», — признался художник на склоне лет в мемуарах [2, с. 673]. К числу таких произведений он относил и картину «Поля блаженных». Побывав в 1923 г. в Берлине и вновь посмотрев ее в подлиннике, Бенуа назвал это полотно гениальным [20, с. 661]. Причину подобного постоянства можно видеть, вероятно, в том, что мифологические персонажи на этой картине Бёклина, по всей видимости, кентавр Несс и Деянира,

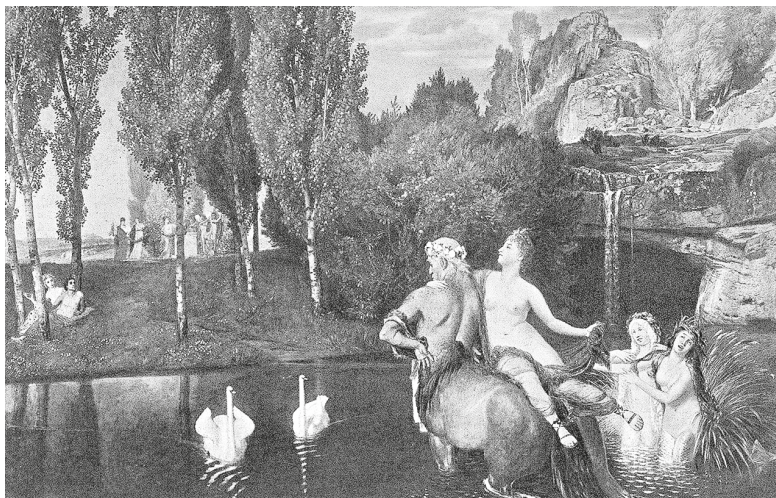


Рис. 8. Арнольд Бёклин. Поля блаженных. 1878. Местонахождение неизвестно

очень близки аналогичным героям в картинах старых европейских мастеров, особенно Питера Пауля Рубенса.

Лист «Буква “Л”: Лес, Луна, Лешие» (1904) из «Азбуки в картинах Александра Бенуа» можно считать своего рода кульминацией его «мифотворчества» в традициях Бёклина, так как в нем представлены персонажи даже не античных мифов, а фольклора. В рисунке для этого листа фигурки леших словно материализуются из темноты, сгустившейся между стволов деревьев в полуночном лесу.

Этот лист остался уникальным в наследии Бенуа, так как его «мифотворчество» в последующие годы было связано с античными персонажами. Речь идет о рисунке



Рис. 9. Александр Бенуа. Аполлон и Дафна. 1908. Картон, гуашь. Государственный Русский музей

для обложки сборника «Книга о новом театре» (1907) из серии «Театр» и гуаши «Аполлон и Дафна» (1908, Государственный Русский музей) (рис. 9). Эти произведения посвящены Аполлону-Кифареду, при создании образа которого Бенуа в обоих случаях обратился к традициям французского искусства XVII столетия. Однако послужившие источниками для этих произведений гармоничные образы и фигуры лучезарного бога, нимф, дриад и сатиров, явившиеся ярким воплощением эстетики классицизма в скульптуре Жирардона «Купальня Аполлона» (1666) из парка Версаля и в рисунке Пуссена «Аполлон и Дафна» (1664, Лувр, Париж), Бенуа преобразовал в традициях мифологических персонажей Бёклина. Фигура Аполлона в обоих его произведениях особенно показательна в этом отношении, так как выглядит тяжелой и даже грубой. Подобная трансформация произошла, по всей видимости, вновь под влиянием идей Мутера. Вдохновляясь его взглядами на мифотворчество Бёклина, Бенуа на страницах своего многотомного труда «История живописи всех времен и народов» в начале 1910-х годов писал о том, что мифологические персонажи в произведениях Пуссена «словно прошли какую-то “школу изящной жизни”» по сравнению с работами швейцарского мастера на ту же тематику [21, с. 171]. Аналогичные персонажи в картинах Бёклина представлялись немецкому исследователю «порожденными таким же мощным проникновением в жизнь природы, какое некогда создало фигуры греческих мифов» [18, с. 410]. Рассматриваемые рисунки сложно отнести к большим художественным удачам Бенуа, но благодаря привнесению в них впечатлений от искусства Бёклина они представляют собой яркий и самобытный эпизод на пути становления неоклассицизма в России во второй половине 1900-х — 1910-х годах. Здесь нужно отметить, что крупные представители этого направления в отечественном искусстве начала XX столетия — Зинаида Серебрякова, Василий Шухаев, Александр Яковлев — обращались непосредственно к традициям Высокого Ренессанса, классицизма и Античности [22, с. 13].

Показательно, что через год после создания гуаши «Аполлон и Дафна» Бенуа разъяснил свои творческие устремления при создании этого произведения в большой статье для газеты «Речь», посвященной картинам Николая Рериха на выставке «Салона» 1908–1909 гг.: «К золотому веку, как к потерянному раю, манят меня глубины доисторических эпох, царственная девственность природы, простой, дикий, но столь жизненный и красивый быт наших предков-номадов (кочевников. — А. З.), то безвозвратно утраченное здоровье человечества, рядом с которым даже Фидиева Эллада может казаться расслабленной и переслащенной» [23, с. 76]. Эти слова художника явно перекликаются с приведенными выше словами Мутера о мифологических персонажах в искусстве Пуссена.

В этой связи особенно интересно рассмотреть впечатления Бенуа от памятников древнейших времен. На него большое впечатление произвели менгиры неолитического периода в бретонском Карнаке, с которыми он познакомился во время своего первого пребывания во Франции в конце 1890-х годов. В статье, посвященной картинам Рериха, он подробно и поэтично описал свои впечатления от них, пусть и десятилетней давности: «Я помню, как в Карнаке в Бретани я провел удивительные по глубине и сладости переживаний часы, сидя на траве священного поля и глядя на нескончаемые ряды менгиров, точно ковыляющих в мрачной литургии по мягко вздымающейся равнине. Мне до боли тогда захотелось, чтобы к этим мертвым камням присоединились и люди, как я, но мощные, свежие, уме-

ющие еще внимать всякому тайному нашептыванию святой природы» [23, с. 76]. Можно с уверенностью сказать, что образ Аполлона в рисунке обложки для сборника «Книга о новом театре» и в гуаши «Аполлон и Дафна» явился реализацией мечты Бенуа о таких людях, которая возникла, по всей видимости, под влиянием книги Мутера.

Суммируя приведенные выше наблюдения, можно видеть, что искусство Арнольда Бёклина вызывало интерес Александра Бенуа на протяжении многих лет, но в зрелом возрасте он отдавал предпочтение тем произведениям, которые были созданы на основе серьезного изучения наследия старых европейских мастеров.

Что касается творчества самого Бенуа, то черно-белое воспроизведение самой известной картины Бёклина «Остров мертвых» оказало непосредственное влияние на сюжет и формальное решение ряда его работ во второй половине 1890 — первой половине 1900-х годов, т.е. с самого начала творческого пути и до работы над тематикой прошлого Версаля. Произведения, созданные по мотивам картины Бёклина, составляют заметный вклад Бенуа в искусство символизма.

Наиболее плодотворным и самостоятельным в художественном плане оказалось обращение Бенуа к традиции создания персонажей античной мифологии в искусстве Бёклина. На его восприятие этой стороны творчества швейцарского мастера оказали существенное влияние взгляды Мутера, считавшего достижения Бёклина в данной области значительнее, чем воплощение аналогичных сюжетов в наследии старых европейских мастеров. Однако в этом вопросе Бенуа не разделял его точку зрения полностью, так как он гармонично совместил в своих произведениях на тематику античной мифологии новации Бёклина с легко узнаваемыми традициями искусства Пуссена и Кастильоне. Это обусловило самобытность вклада Бенуа в генезис неоклассицизма в России начала XX в.

## Литература

1. Эрнст, Сергей. *Александр Бенуа*. Пг.: Комитет популяризации изданий при Российской академии истории материальной культуры, 1921.
2. Бенуа, Александр. *Мои воспоминания*. 5 книг. 2-е изд. М.: Наука, 1993, кн. 1–3.
3. Чечот, Иван. «Бёклин и русская культура XIX–XX вв. Иван Коневский». В сб. *Зарубежные художники и Россия*, науч. ред. Вера Раздольская, 51–64. 2 части. СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1991, ч. 2.
4. Andree, Rolf. *Arnold Böcklin. Die Gemälde*. Basel: Friedrich Reinhardt Verlag; München: Prestel Verlag, 1977.
5. Эткинд, Марк. *Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960*. Л.; М.: Искусство, 1965.
6. Лапшин, Владимир. «Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX — начале XX века». В сб. *Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры*, отв. ред. Зинаида Пышновская, 193–235. М.: Наука, 1980.
7. Бенуа, Александр. *Мои воспоминания*. 5 книг. 2-е изд. М.: Наука, 1993, кн. 4–5.
8. Метерлинк, Морис. «Смерть Тентажиля». В сб. Метерлинк, Морис. *Пьесы*, 191–7. М.: Гудьял-Пресс, 1999.
9. Выдрин, Иван, Ирина Лапина и Галина Марушина. «Бенуа, Александр. Дневник 1905 года: Окончание». *Наше наследие*, no. 58 (2001): 104–25.
10. Марушина, Галина, и Иван Выдрин. «Бенуа А. Дневник 1906 года». *Наше наследие*, no. 77 (2006): 72–104.
11. Сахарова, Екатерина, сост., и Алексей Леонов, ред. *Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников*. М.: Искусство, 1964.
12. Репин, Иван. «Письма об искусстве. Письмо седьмое». В кн. Репин, Иван. *Далекое близкое*, 430–9. 8-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1982.

13. Зильберштейн, Илья, и Владимир Самков, сост. *Валентин Серов в переписке, документах и интервью*. 2 тома. М.: Художник РСФСР, 1985, т. 1.
14. Подкопаева, Юлия, и Анастасия Свешникова, сост. *Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников*. М.: Искусство, 1979.
15. Бенуа, Александр. *История живописи в XIX веке. Русская школа*. СПб.: Товарищество «Знание», 1902.
16. Асварищ, Борис. «Калам в России». В сб. *Труды Государственного Эрмитажа. Из истории мирового искусства: Памяти Бориса Алексеевича Зернова (1928–2003)*, ред. Сергей Андросов, Борис Асварищ и Алексей Лепорк, 175–83. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007, т. 33.
17. Сомов, Андрей. «И. И. Шишкин как гравер». *Вестник изящных искусств I*, вып. 1 (1883): 183–6.
18. Мутер, Рихард. *История живописи в XIX веке*, пер. Зинаида Венгерова, ред. Всеволод Протопопов. 3 тома. СПб.: Товарищество «Знание», 1901, т. 3.
19. Blunt, Anthony. *The drawings of Poussin*. New Haven: Yale University Press, 1979.
20. Бенуа, Александр. *Дневник. 1918–1924*. М.: Захаров, 2010.
21. Бенуа, Александр. *История живописи всех времен и народов*. 4 тома. СПб.: Шиповник, 1912, [т. 1], вып. 19.
22. Круглов, Владимир. «Русский неоклассицизм». В кн. Лянин, Владимир, Владимир Круглов, и Ольга Мусакова. *Неоклассицизм в России: материалы выставки. Альманах Государственного Русского музея*, 13–29. СПб.: Palace Editions, 2008, вып. 212.
23. Бенуа, Александр. «Рерих на выставке ‘Салона’». В кн. Бенуа, Александр. *Художественные письма. 1908–1917. Газета «Речь». Петербург*, сост. и комм. Ю. Н. Подкопаев и др., 74–80. СПб.: Сад искусств, 2006, т. 1.

## Источник

I. ОР ГЭ. Ф. 4. 1919. Ед. хр. 1475.

Статья поступила в редакцию 26 февраля 2018 г.;  
рекомендована в печать 31 мая 2018 г.

Контактная информация:

Завьялова Анна Евгеньевна — канд. искусствоведения; annazav@bk.ru

## The works of Arnold Böcklin in the art of Alexander Benois

A. E. Zavyalova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,  
21, Prechistenka str., Moscow, 119034, Russian Federation

**For citation:** Zavyalova, Anna. “The works of Arnold Böcklin in the art of Alexander Benois”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, no. 3 (2018): 420–36. doi: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.306>

The article is the first attempt to examine the question of the influence of Arnold Böcklin’s works on Alexander Benois in symbolic and mythological aspects. On the basis of the artist’s memoirs, the source of Benois’s acquaintance with the art of Böcklin was revealed and analyzed — the black-and-white reproduction of the painting “Isle of the Dead” in the Munich magazine “Die Kunst für alle”. Employing formal and stylistic analysis, the author came to the conclusion that this reproduction had an impact on such graphic works by Benois as “Castle”, “Castle. Two Towers”, “The tombstone of the Fool”. The images of the fauns in the paintings by Böcklin had an influence on similar images in the works by Benois (“Gardens of Diana”, the sketch for the cover of the collection “The Book of a New Theater”, “Apollo and Daphne”). Based on the complex method combining formal and stylistic observations with the analysis

of Benois's diaries, his works on the history of European art and archival documents (the inventory of Benois' art collection), the author concluded that the images of fauns in Benois's works were also influenced by similar images in the works by Nicolas Poussin and Giovanni Benedetto Castiglione. The article also explores for the first time how Richard Muther's views on Böcklin's art (described in R. Muther's book "The History of Painting in the 19 Century") affected Benois's perception of Böcklin. It has been established that it was Muther's words about the mythological characters in the works of Böcklin that influenced the images of ancient mythology and even folklore in Benois's art (sheets "Letter 'L': Forest, Moon, Lechy" and "Letter 'O': Lake" from "The Alphabet in the pictures of Alexander Benois", "Apollo and Daphne").

*Keywords:* Alexandre Benois, Arnold Böcklin, Russian art of the late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century, symbolism, neoclassicism, Richard Muther, landscape, mythological images.

## References

1. Ernst, Sergei. *Aleksandr Benua*. Petrograd: Komitet populiariizatsii izdaniia pri Rossiiskoi akademii istorii memorial'noi kul'tury, 1921. (In Russian)
2. Benua, Aleksandr. *Moi vospominaniia*. 5 books. 2nd ed. Moscow: Nauka, 1993, bks 1–3. (In Russian)
3. Chechot, Ivan. "Beklin i russkaia kul'tura XIX–XX vv. Ivan Konevskii". In *Zarubezhnye khudozhniki i Rossiia*, edited by Vera Razdol'skaia, 51–64. 2 parts. St. Petersburg: Institut zhivopisi, skulptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1991, pt. 2. (In Russian)
4. Andree, Rolf. *Arnold Böcklin. Die Gemälde*. Basel: Friedrich Reinhardt Verlag; München: Prestel Verlag, 1977.
5. Etkind, Mark. *Aleksandr Nikolaevich Benua. 1870–1960*. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1965. (In Russian)
6. Lapsin, Vladimir. "Iz istorii khudozhestvennykh svyazei Rossii i Germanii v kontse XIX — nachale XX veka". In *Vzaimosvyazi russkogo i sovetskogo iskusstva i nemetskoii khudozhestvennoi kul'tury*, edited by Zinaida Pyshnovskaia, 193–235. M.: Nauka, 1980. (In Russian)
7. Benua, Aleksandr. *Moi vospominaniia*. 5 books. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Nauka, 1993, bks 4–5. (In Russian)
8. Meterlink, Moris. "Smert' Tentazhilia". In Meterlink, Moris. *P'esy*, 191–7. Moscow: Gud'ial-Press, 1999. (In Russian)
9. Vydrin, Ivan, Irina Lapina, and Galina Marushina. "Benua, Aleksandr. Dnevnik 1905 goda: Okonchanie". *Nashe nasledie*, no. 58 (2001): 104–25. (In Russian)
10. Marushina, Galina, and Ivan Vydrin. "Benua A. Dnevnik 1906 goda". *Nashe nasledie*, no. 77 (2006): 72–104. (In Russian)
11. Sakharova, Ekaterina, comp., and Aleksei Leonov, ed. *Vasilii Dmitrievich Polenov, Elena Dmitrievna Polenova. Khronika sem'i khudozhnikov*. Moscow: Iskusstvo, 1964. (In Russian)
12. Repin, Ivan. "Pis'ma ob iskusstve. Pis'mo sed'moe". In Repin, Ivan. *Dalekie blizkie*, 430–9. 8<sup>th</sup> ed. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1982. (In Russian)
13. Zil'bershtein, Il'ia, and Vladimir Samkov, comp. *Valentin Serov v perepiske, dokumentakh i interv'iu*. 2 vols. Moscow: Khudozhnik RSFSR, 1985, vol. 1. (In Russian)
14. Podkopaeva, Iuliia, and Anastasia Sveshnikova, comp. *Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevniki. Suzhdeniia sovremennikov*. Moscow: Iskusstvo, 1979. (In Russian)
15. Benua, Aleksandr. *Istoriia zhivopisi v XIX veke. Russkaia shkola*. St. Petersburg: Tovarishchestvo "Znanie", 1902. (In Russian)
16. Asvarishch, Boris. "Kalam v Rossii". In *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. Iz istorii mirovogo iskusstva: Pamiati Borisa Alekseevicha Zernova (1928–2003)*, edited by Sergei Androsov, Boris Asvarishch, and Aleksei Lepork, 175–83. St. Petersburg: Izdatel'stvo gosudarstvennogo Ermitazha, 2007, vol. 33. (In Russian)
17. Somov, Andrei. "I. I. Shishkin kak graver". *Vestnik iziashchnykh iskusstv* I, iss. 1 (1883): 183–6. (In Russian)
18. Muter, Rikhard. *Istoriia zhivopisi v XIX veke*, translated by Zinaida Vengerova, edited by Vsevolod Protopopov. 3 vols. St. Petersburg: Tovarishchestvo "Znanie", 1901, vol. 3. (In Russian)
19. Blunt, Anthony. *The drawings of Poussin*. New Haven: Yale University Press, 1979.
20. Benua, Aleksandr. *Dnevnik. 1918–1924*. Moscow: Zakharov, 2010. (In Russian)



21. Benua, Aleksandr. *Istoriia zhivopisi vseh vremen i narodov*. 4 vols. St. Petersburg: Shipovnik, 1912, [vol. 1], iss. 19. (In Russian)
22. Kruglov, Vladimir. "Russkii neoklassitsizm". In Leniashin, Vladimir, Vladimir Kruglov, and Oľga Musakova. *Neoklassitsizm v Rossii: materialy vystavki. Al'manakh Gosudarstvennogo Russkogo Muzeia*, 13–29. St. Petersburg: Palace Editions, 2008, iss. 212. (In Russian)
23. Benua, Aleksandr. "Rerikh na vystavke 'Salona'". In Benua, Aleksandr. *Khudozhestvennye pis'ma. 1908–1917. Gazeta "Rech"*. Peterburg, compiled and commented by Iu. N. Podkopaev et al., 74–80. St. Petersburg: Sad iskusstv, 2006, vol. 1. (In Russian)

## Sources

- I. *OR GH. F. 4. 1919. Ed. hr. 1475. [State Hermitage. Manuscripts Department. Stock 4. 1919. Record 1475]*. (In Russian)

### Author's information:

Anna E. Zavyalova — PhD; annazav@bk.ru