

Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века

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. “Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, по. 2 (2019): 300–324. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.205>

Рассмотрен вопрос о влиянии произведений Шарля-Никола Кошена, Жана-Мишеля Моро Младшего, Жака Риго, Антуана Ватто и Эдме Бушардона на творчество Александра Бенуа. Благодаря воспоминаниям художника выявлены имена рисовальщиков и гравёров Кошена, Моро Младшего, Жака Риго. Автор пришел к выводу на основании формально-стилистического анализа, что гравюры этих мастеров, а также скульптура Бушардона «Эрот» послужили иконографическими источниками и художественными образцами для таких работ Бенуа, как «Людовик XIV. Кормление рыб», «Версаль. У Курция», «Купальня маркизы», «На покой», иллюстрации для повести А. Пушкина «Пиковая дама». На основании анализа переписки А. Бенуа и С. Яремича, а также архивных документов (опись коллекции Бенуа) автор пришел к выводу, что коллекционерские интересы Бенуа также распространялись на наследие этих мастеров, в том числе на рисунки. Образы персонажей итальянской комедии в картинах Антуана Ватто оказали влияние на аналогичные образы в произведениях Бенуа («Итальянская комедия. Любовная записка», «Зимний сон»). На основании комплексного метода, совместившего формально-стилистические наблюдения с анализом воспоминаний художника, его дневников и работ по истории европейского искусства, автор сделал вывод о том, что Бенуа в своем творчестве обращался к гравюрам с произведений Ватто. Его опыт повторить живописную манеру этого мастера в гуаши «Китайский павильон. Ревнивец» остался единичным. Впервые рассмотрен вопрос о влиянии искусства импрессионистов и Уильяма Тёрнера. На основании комплексного метода автор пришел к выводу, что картины импрессионистов и Тёрнера влияли на воплощение образа парка Версаля в творчестве Бенуа одновременно с французскими гравюрами XVIII в. («Дождь в Версале», «Фонтан Аполлона в Версале»). Установлено, что на увлечение Бенуа искусством Тёрнера оказал влияние труд Джона Рёскина «Modern painters», а труд Рихарда Мутера «Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte» — на особое внимание Бенуа-художника и Бенуа — историка искусства к жанру пейзажа.

Ключевые слова: Александр Бенуа, русское искусство конца XIX — начала XX в., Шарль-Никола Кошен, Жан-Мишель Моро Младший, Жак Риго, Антуан Ватто, Эдме Бушардон, парк Версаля, история коллекционирования, Уильям Тёрнер.

Обращение Александра Бенуа к художественному наследию Франции XVIII в. стало одной из определяющих черт его творческой деятельности уже в конце 1900-х годов. Об этом можно судить благодаря второй книге Сергея Маковского

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

«Страницы русской художественной критики» (1909), посвященной современным русским художникам. На ее страницах Маковский назвал мастеров объединения «Мир искусства» «ретроспективными мечтателями» [1, с. 187] и поэтично описал творческое кредо Бенуа: «Его волнует прошлое — красота и роскошь видения прошлого, отшумевший маскарад XVII–XVIII века» [1, с. 189]. В последующие годы вопросы влияния крупнейших французских мастеров XVIII в. круга рококо на произведения мирискусников не раз были затронуты в трудах крупнейших отечественных исследователей русского искусства конца XIX — начала XX в. [2, с. 69, 73; 3, с. 210–1; 4, с. 55–8]. Тем не менее вопрос о роли художественного наследия Франции XVIII в. во всем его многообразии в творчестве Александра Бенуа еще не привлекал специального внимания.

Решающую роль в становлении предпочтений Бенуа в области французского искусства XVIII в. сыграло его первое пребывание в Париже. Оно продолжалось два с половиной года, с октября 1896 до весны 1899 г. Окончив в 1894 г. юридический факультет Санкт-Петербургского университета, он не собирался посвящать себя юриспруденции. В это время его привлекала даже не стезя художника, а исследовательская и музейная деятельность в области изобразительного искусства [5, с. 51]. В начале 1895 г. удача улыбнулась Александру: по рекомендации старшего брата Альберта он поступил на службу к Марии Николаевне Тенишевой, коллекционеру и меценату, для систематизации и описания ее собрания европейской и русской графики. В этом качестве в октябре 1896 г. она командировала своего сотрудника в Париж для пополнения ее коллекции рисунками французских художников.

К этому времени Александр Бенуа имел основательные знания в области истории европейского и русского искусства, а также зарекомендовал себя достойным исследователем благодаря написанной им главе «Russland» о живописи в России XIX в. для труда Рихарда Мутера «Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte» («История живописи в XIX веке», 1893–1894). Он предполагал использовать представившуюся возможность для расширения и углубления своих знаний в области европейского «старого» и современного искусства. С этой целью Бенуа часто посещал музеи Парижа, особенно Лувр, и Национальную библиотеку. На Лувр он возлагал особые надежды, так как справедливо считал, что этот музей предоставляет исключительные возможности для изучения французской художественной школы, «начиная с Пуссена и кончая Делакруа» [5, с. 135].

Важную роль в самообразовании молодого историка искусства и художника сыграли антикварные лавки Парижа. В них можно было если не купить, то посмотреть, не торопясь, и подержать в руках как знаменитые произведения «старого» европейского графического искусства, так и «вещи скромные <...>, однако все же заманчивые для художника и весьма полезные: иллюстрации, вырезанные из книг, старинные географические карты, дешевые литографии <...>, портреты, виды городов и т. п.», — вспоминал Бенуа на страницах мемуаров [5, с. 156]. Он погрузился в эти залежи сокровищ, просматривая самостоятельно разнообразные тематические папки на стеллажах, занимавших все стены в лавках. Так он начал составлять свое собрание материалов для исследования и творчества, отличавшееся исключительным многообразием. «Каждый коллекционер ставит себе одну какую-либо специальную задачу, но у меня этих задач было несколько (специализация вообще не в моей натуре), и вот почему я мог переходить от гравюр на меди к литографиям,

от “деревяшек” к рисункам и т. д. Сегодня я рылся в отделе “пейзажа”, завтра в “топографии”, послезавтра в *pieces historiques* или в *sujets gallants*. Я покупал и воспроизведения картин мастеров, и оригинальные гравюры, и модные картинки, и декоративные орнаментальные детали, и книжные виньетки», — вспоминал художник на склоне лет свое увлечение печатной графикой в Париже в конце 1890-х годов [5, с. 158].

Нужно отметить, что накануне отъезда Бенуа во Францию искусство XVIII в. этой страны не вызывало у него особого интереса. Он относился к нему как к одному из достижений «старых» европейских мастеров. Ситуация кардинально изменилась с приездом в Париж. Вскоре после него, в конце октября 1896 г., Бенуа побывал в Версале, который неплохо знал в теории, как он сам считал, по разнообразным литературным источникам и видовым гравюрам [5, с. 182]. Первая встреча с памятником в действительности оказалась судьбоносной, и много лет спустя старый художник подробно описал ее на страницах воспоминаний: «В Петербурге мне казалось, что и Версаль я отлично знаю, и, отправляясь туда, я был уверен, что ничего совершенно для себя неожиданного я там не найду. Однако и тут было совсем иначе. Именно *таким*, каким Версаль предстал тогда, я никак не думал его увидеть. Я не думал, что он до того грандиозен и в то же время исполнен какой-то чудесной меланхолии... <...> Особенно меня поразили черные конусы и кубы стриженных туй и зеркальность бассейнов, отражающих серые, нависшие тучи <...> Я чуть не расплакался, когда под самый конец этого нашего первого посещения Версаля лучи заходящего солнца на минуту прорвали густую пелену туч и оранжевым пламенем засияли бесчисленные окна дворца» [5, с. 120].

Это удивительное по своей поэтичности описание наглядно иллюстрируют первые этюды темперой и акварелью Бенуа в Версале, выполненные в 1896 г., такие как, например, «Вид на лестницу и террасу в Версале» и «Прогулка короля» (оба — ГРМ¹). Вечерние сумерки, темные оттенки и совсем темные треугольники подстриженных деревьев придают им бёклиновский характер. Это неудивительно, так как Бенуа был увлечен искусством Арнольда Бёклина в начале своего творческого пути.

Этюды были сделаны для картины «Прогулка короля», посвященной последним годам правления Людовика XIV, которую Бенуа задумал по первым впечатлениям от Версаля, но этот замысел не был реализован. Последующие впечатления, полученные им в Париже об этом времени, значительно превзошли петербургские. Евгений Лансере, который одновременно с Бенуа был в Париже, привел в своем дневнике за декабрь 1896 г. совет своего дяди и приятеля Шуры о том, как нужно изучать старый Париж: «Читай историю, интересуйся прошлым <...> ходи в *Capnaulet*, читай Дюма, “*Siècle de Louis XIV, XV*” и т. д.» [6, с. 336–7]. В последнем случае речь идет, по всей видимости, о сочинениях Вольтера «*Le Siècle de Louis XIV*» («Век Людовика XIV», 1751) и «*Precis du siècle de Louis XV*» («Краткий очерк века Людовика XV», 1768), которые были хорошо известны в России и даже изданы на русском языке в 1809 г. Что касается Александра Дюма, то Бенуа имел в виду, очевидно, романы-хроники «*Louis XIV et son siècle*» («Людовик XIV и его эпоха», 1844) и «*Louis XV et sa cour*» («Людовик XV и его двор», 1849). С этими сочинениями Вольтера

¹ Здесь и далее приняты следующие сокращения: ГРМ — Государственный Русский музей, ГЭ — Государственный Эрмитаж, ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

и Дюма он познакомился, по всей видимости, еще в Петербурге. Сейчас сложно сказать, на каком языке он читал вышеназванные произведения, так как французским владел с детства, но не лишним будет напомнить, что романы-хроники Дюма были изданы на русском языке в середине XIX в.

В Париже Бенуа оказался в удивительной атмосфере, предоставившей самые широкие возможности для пополнения знаний по истории и культуре Франции второй половины XVII — XVIII в., увлекших его после первого же посещения Версаля. В конце 1890-х годов Франция достигла апогея в популяризации и всестороннем изучении своего художественного и исторического наследия второй половины XVII — XVIII в., эпохи расцвета ее государственности. Особое внимание уделялось рококо. В результате Париж к концу 1890-х годов был наполнен современной и репринтной литературой о XVII и XVIII вв., об искусстве того времени, людях и истории, там проходили многочисленные художественные выставки, спектакли старинных театров, концерты старинной музыки [7, с. 115].

Бенуа воспользовался открывшимися ему возможностями. Он был постоянным посетителем музеев, выставок, театров, букинистических лавок. Необходимые ему книги по истории Франции он также читал в Публичной библиотеке. Именно там он познакомился с мемуарами Луи де Рувруа, герцога Сен-Симона, придворного Людовика XIV, «Подлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о царствовании Людовика XIV и эпохе Регентства» [5, с. 183]. Сведения из этих мемуаров Бенуа дополнял данными из мемуаров другого придворного, Филиппа де Курсийона, маркиза де Данжо, — «Дневника двора Людовика XIV» («Journal de la cour de Louis XIV»), попавшимися ему тогда у букиниста [5, с. 183]. Эти книги открыли Бенуа повседневную жизнь двора Людовика XIV в конце его правления.

Исключительно важную роль в привлечении внимания Александра Бенуа к французскому искусству XVIII в. сыграл аукцион собрания Эдмона и Жюль Гонкуров, литераторов и коллекционеров художественных произведений и предметов повседневности эпохи рококо во Франции. Аукцион состоялся весной 1897 г. в Париже, и ему предшествовала двухмесячная выставка. В экспозиции, как и в коллекции, были представлены первоклассные произведения крупнейших французских мастеров XVIII в. наряду с незначительными, на первый взгляд, вещами: меню, афишами, театральными программками, которые тем не менее тоже представляли эпоху рококо во всем блеске ее искусства даже в повседневных мелочах [7, с. 115].

Впечатления от аукциона коллекции Гонкуров повлияли, вероятно, на увлечение Бенуа гравюрами французских мастеров XVIII в. На второй год пребывания во Франции у него сложился круг любимых мастеров: Шарль-Никола Кошен (Charles Nicolas Cochin), Жан-Мишель Моро Младший (Jean Michel Moreau le jeune), Израель Сильвестр (Israel Silvestre), Жак Риго (Jacques Rigaut) [5, с. 158]. Он приобретал по возможности не только их прижизненные листы, но и современные оттиски со старых досок, которые продавались за очень умеренную цену в магазине «Калкография» при Лувре: «За один франк я мог купить любой вид Парижа и его окрестностей XVIII в. Жака Риго, за два франка знаменитые гравюры Израэля Сильвестра Лепотра, изображающие празднества при дворе Людовика XIV; за чуть более высокую цену еще более знаменитые листы Кошена и Моро младшего. Оттиски с медных досок были превосходны, а бумага с виду такого же качества, какой она была в дни создания шедевров» [5, с. 158].

Бенуа не только отдавал должное художественным достоинствам гравюр этих мастеров, но и воспринимал их как своего рода «документы» эпохи [5, с. 158]. Следы их влияния на его искусство можно заметить уже в листах серии «Последние прогулки Людовика XIV» (1897–1899). Подписи под эскизами к ряду листов серии, например «Людовик XIV. Кормление рыб» (1897, ГРМ), позволяют видеть, что уже весной 1897 г. художник значительно преодолел влияние искусства Бёклина. Его работы, в отличие от эскизов 1896 г., начали расцветаться яркими красками, детали изображения даны четкими линиями вслед за гравированными пейзажами, крупные элементы обведены контуром. В произошедшем преобразовании можно видеть также влияние гравюр на дереве японских мастеров XVIII–XIX вв., которыми Бенуа увлекся в Париже. Новые впечатления от «французов» и «японцев» органично соединились с петербургскими увлечениями молодого художника журнальной графикой югендстиля и рисунками для гравюр «фридриховского» цикла Адольфа Менцеля.

Особого внимания заслуживает работа Бенуа над пейзажами версальского парка во второй половине 1890-х годов, на которую повлияли впечатления от произведений французских мастеров XVIII в. В наследии художника есть ряд рисунков с изображением вида на скульптуру римского воина Курция, около которой его семья, по всей видимости, любила гулять. Один из них под названием «Общий вид от Курция» он воспроизвел в альбоме литографий «Версаль» (Пг.: Аквилон, 1922). Рисунок не датирован, поэтому он в равной степени мог быть создан как в конце 1890-х, так и в середине 1900-х годов, во время второго приезда Бенуа на два года во Францию. В любом случае, запечатленный на нем натурный вид вряд ли существенно изменился за десять лет. Тот же самый вид изображен на акварели «Версаль. У Курция» (1897) из серии «Последние прогулки Людовика XIV» (рис. 1).

Сопоставление произведений позволило увидеть со всей наглядностью преобразования, которым Бенуа подверг натурный вид в акварели. Во-первых, он «сдвинул» скульптуру Курция в правый угол листа, отчего она стала крупнее и весомее. Во-вторых, взял более низкую точку зрения, вследствие чего береговая линия пруда превратилась в ровную горизонталь, которую акцентирует контур. В-третьих, Бенуа «посадил» два дерева с темными стволами (в отличие от берез в натурном виде) по краям изображения, и они замкнули его, словно кулисы. В результате произведенных изменений вид в акварели «Версаль. У Курция» приобрел декоративное звучание. Бенуа уподобил композицию своего произведения аналогичным работам «старых» европейских мастеров, таких как, например, «Общество в парке» Антуана Ватто (1716–1719, Галерея старых мастеров, Дрезден) или «Развалины террасы в парке Марли» Юбера Робера (около 1780, ГЭ) (рис. 2).

Более того, лист «Vue du château de Versailles» с такой композицией входит в увраж Жака Риго с участием Жана Риго «Vues des maisons royales» («Виды королевских строений», 1730). Этот лист, скорее всего, побудил Бенуа, увлекавшегося в это время видами Риго, обратиться к декоративной композиции пейзажа, знакомой ему по произведениям «старых» европейских мастеров XVIII в. еще в Петербурге. Примечательно, что композицию с явной горизонталью в центре и скульптурой с краю он использовал еще раз в акварели «Версаль. Прогулка короля» (1897), избрав террасу с вазой около левого края строго параллельно краю листа, придав своему произведению не только декоративность, но и театральность.

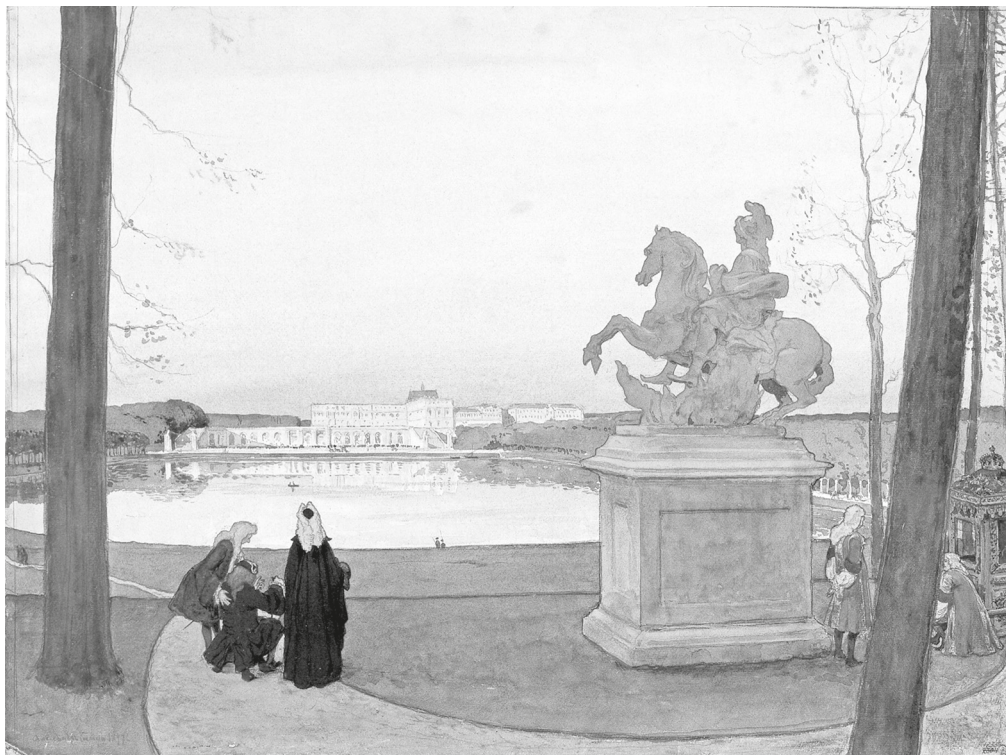


Рис. 1. Александр Бенуа. Версаль. У Курция. 1897. Картон, акварель, гуашь. ГРМ



Рис. 2. Юбер Робер. Развалины террасы в парке Марли. Около 1780. Холст, масло. ГЭ

Здесь нужно отметить, что восприятие видов парка Версаля через призму наследия «старых» мастеров было свойственно Бенуа и в середине 1900-х годов, когда он вновь провел два года во Франции (1905–1906). Одно из первых впечатлений от парка Версаля осенью 1905 г., вернувшись после летних каникул в Бретани, он выразил на страницах дневника через сравнение с произведениями искусства: «Бродил и зарисовывал по парку. Дождь, солнце, облака, черно-бурая зелень. Что ни шаг — картина» [8, с. 109]. В конце ноября, когда деревья облетели, ассоциации художника вновь носили художественный характер: «Снег валит. <...> Я днем рисовал в парке. В неистовом восторге от странной красоты: тончайшие “гравюры”» [8, с. 117]. Это впечатление получило выражение в рисунках тушью (иногда с добавлением белил), как, например, «Фонтан Аполлона в Версале» (1905–1922, ГРМ). Проведение штрихов, способ передачи контрастной светотени, а также скопления деревьев и облаков перекликаются с гравюрами, в том числе с листами Жака Риго и Жана Риго из увража «Vues des maisons royales».

Большую роль в мастерском освоении Бенуа художественного языка французских гравюров XVIII в. сыграло развлечение, которому он с удовольствием предавался в Париже. Современные оттиски со старых досок «французов», купленные в «Калкографии», он для забавы раскрашивал, «желая уподобить их прелестно раскрашенным в старину экземплярам», а иногда добавлял в оттиски детали «от себя» [5, с. 158]. Это занятие позволило молодому художнику усвоить манеру французских мастеров XVIII в. буквально «из первых рук». В то же время во внимании художника к графическим рисункам, которые образуют облетевшие ветви на фоне неба, явно прослеживается влияние ксилографий японских мастеров XVIII–XIX вв.

Впечатления от гравюр «старых» мастеров Европы и Дальнего Востока гармонично соединились в этюдах Бенуа видов версальского парка с наблюдениями над искусством импрессионистов и Уильяма Тёрнера. Первые, самые общие сведения об импрессионистах Бенуа приобрел еще в юности в Петербурге благодаря роману Эмиля Золя «Творчество», а также материалам о них с редкими черно-белыми воспроизведениями картин во французских литературно-художественных журналах. Представление об искусстве Тёрнера он составил тогда же благодаря многотомному труду английского писателя, художника и теоретика искусства Джона Рёскина «Modern painters» («Современные художники», 1843, 1846) [9, с. 194]. Настоящее знакомство с произведениями этих мастеров состоялось в конце 1890-х годов в Париже и Лондоне.

В галерее парижского коллекционера Поля Дюран-Рюэля Бенуа «отыскал», по его собственному признанию, картины Клода Моне, Эдгара Дега, Альфреда Сислея, Камиля Писсарро [5, с. 150], а также «познал, понял и полюбил импрессионистов в первоначальной стадии их творчества» [5, с. 136]. Тогда же оформилось особое почитание Моне благодаря его картине «Дама в зеленом» (1866, Кунстхалле, Бремен): «Тут я поверил в совершенную исключительность его живописного дара и в то, что Моне *подлинный* мастер. После того я и вообще преисполнился именно к нему особой *нежности*» [5, с. 136].

С искусством Тёрнера Бенуа познакомился во время своего недолгого путешествия в Великобританию весной 1899 г., незадолго до возвращения в Петербург. Ему он посвятил большую статью «Тёрнер», опубликованную на страницах журнала «Мир искусства» в том же году. В ней Бенуа подробно изложил причины своего

восхищения искусством этого мастера, отметив прежде всего его умение органично сочетать изучение наследия «старых» мастеров с наблюдениями природы [9, с. 192]. Описывая картину «Мортлэк» («Мортлейк-террас, поместье Уильяма Моффана, эсквайра. Летний вечер». 1827. Национальная галерея, Вашингтон), он сформулировал свое видение превосходства искусства Тёрнера над импрессионистами: «Вся местность как бы растворена в жгучих и радостных лучах, залита, пронизана заходящим солнцем <...> от деревьев ложатся длинные (не грубо синие, как у некоторых импрессионистов, но тонко изученные серые, прозрачные) тени» [9, с. 196].

С этими взглядами Бенуа вернулся во Францию в марте 1905 г., а осенью того же года он поселился в Версале и практически каждый день писал этюды в парке дворца. Мотивы, которые привлекали его внимание на протяжении осени 1905 — начала лета 1906 г., такие как, например, «потрясающий эффект “Bassin de Neptune” под снегом с зеленой водой и легким туманом» [8, с. 117], «ярко освещенный дворец на фоне грозовой тучи» [8, с. 118], «чудные серые дни» [8, с. 117], «удивительный эффект дальних ливней и солнца» [10, с. 86], перекликаются с мотивами, которые Бенуа отметил в искусстве Тёрнера: «Целыми годами безуданно и неотрывно изучал формацию облаков и движение воды, вглядывался в малейший оттенок атмосферы, следил за всякими изменениями света» [9, с. 194]. Очевидно, что «уроки» Тёрнера оказывали большое влияние на версальские этюды Бенуа в середине 1900-х годов. В то же время они органично соединились в его работах с впечатлениями от произведений импрессионистов. Об этом со всей наглядностью свидетельствует акварель «Дождь в Версале» (1905, ГРМ) (рис. 3).

Вероятно, о работе над этим листом Бенуа записал в дневнике 6 декабря 1905 г.: «Утром сделал эффект дождя у дворца (с Аполлоном)» [8, с. 120]. Струи дождя

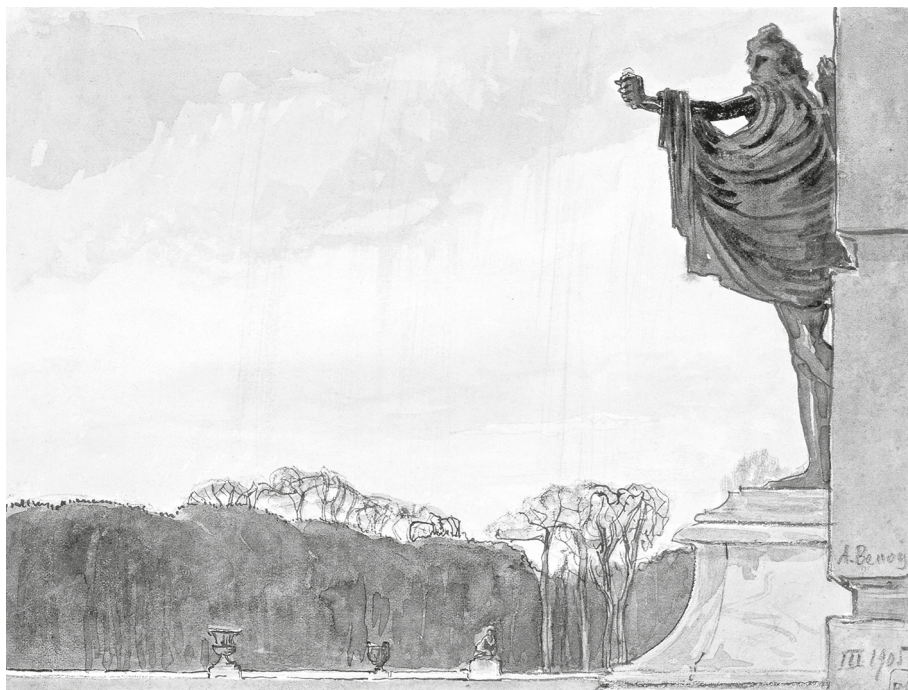


Рис. 3. Александр Бенуа. Дождь в Версале. 1905. Бумага, акварель. ГРМ

художник изобразил легкими вертикальными мазками акварели кистью. Эта трактовка вызывает ассоциации с такими полотнами Моне, как, например, «Дождь в Белль-Иль» (частное собрание) или «Маннпорт, Этрета. Дождь» (Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна, Осло) (оба — 1886), в которых дождь передан так же, как в акварели Бенуа, только маслом. Примечательно, что «импрессионистический» дождь органично сочетается на этом листе с «тончайшими гравюрами» в духе Риго, которые отразились в голых ветвях деревьев над массивом вечнозеленых растений. Таким образом, можно видеть, что произведения французских мастеров XVIII в. — и гравюры, и картины — служили иконографическими источниками и художественными образцами Бенуа для воплощения натуральных впечатлений от парка Версаля, воспринимать и фиксировать которые в этюдах он учился у Тёрнера и импрессионистов. Примечательно, что все эти впечатления получали отражение в одном произведении, и подобный синтез создавал почву для возникновения оригинального и узнаваемого индивидуального стиля художника.

Уделяя во время своего второго двухлетнего пребывания во Франции на протяжении 1905–1906 гг. особое внимание французским «художественным» документам, приобретая их и изучая в библиотеках [10, с. 80], Бенуа не оставлял и своих занятий в области истории искусства. Они получили наглядное выражение в его коллекционировании, так как в означенный период он покупал по возможности работы (гравюры и рисунки) «старых» европейских мастеров разных стран и эпох. Среди своих приобретений он отметил рисунок Тициана [11, с. 56], листы Франческо Гварди и Пармиджанино [12, с. 50]. Большое внимание Бенуа уделял пейзажам. Например, осенью 1905 г. он купил «три гравюры с пейзажей Питера Брейгеля Старшего» [8, с. 108], а весной 1906 г. ему удалось стать обладателем четвертого листа и собрать весь цикл: «Купил <...> ряд гравированных пейзажей. Нашел 4-го Брейгеля. Большая радость!» [10, с. 88]. Речь идет, по всей видимости, о цикле Питера Брейгеля Старшего из четырех листов «Времена года» (1570). Бенуа очень дорожил этими листами и, находясь в эмиграции, просил Яремича передать их ему в Париж [13, с. 233].

Увлекаясь пейзажем и собирая материал по истории этого жанра в своей коллекции, Бенуа, по всей видимости, следовал завету Рихарда Мутера. Немецкий исследователь, оказавший исключительно важное влияние на становление взглядов Бенуа, в своем труде «Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte» посвятил пейзажу специальную главу «Paysage intime». Ее открывает призыв написать «специальную историю пейзажной живописи — одну из самых нужных в настоящее время книг по истории искусства» [14, с. 200]. Показательно, что свой труд «История живописи всех времен и народов» Бенуа создавал как историю пейзажа и в «Предисловии» четко сформулировал свою задачу: «Нам важно было избрать для изучения в первую очередь тот элемент живописного творчества, который может считаться наиболее общим для всех эпох и школ. Мы занялись тем, что в живописных произведениях является наименее зависящим от идей и требований “вне художественного порядка” и на чем легче всего можно проследить развитие “чисто живописных” исканий. Этот лишенный специального термина элемент мы обозначили словом “пейзаж”» [15, с. 1].

После возвращения из Парижа в конце 1890-х годов Бенуа не утратил интереса к своим любимым французским рисовальщикам и граверам. Он продолжил

в Петербурге собирать их произведения. Большую помощь в этом ему оказывал друг и товарищ по объединению «Мир искусства» коллекционер Степан Яремич, составитель первоклассного собрания рисунков «старых» европейских мастеров. Находясь в Париже в 1904 г., в то время, когда Бенуа был в России, Яремич делал для него покупки у парижских антикваров.

Приехав в Париж в начале марта 1905 г. и вновь обратившись к теме прошлого Версаля, Бенуа посетовал, что его коллекции художественных «документов» остались в Петербурге. Чтобы восполнить в какой-то мере этот пробел, он купил в самом конце 1905 г. книгу историка и архивиста, хранителя музея Версаля Пьера Нолака (Pierre de Nolhac) «Les Jardins de Versailles» («Сады Версаля»), изданную в том же году. Бенуа невысоко оценил текст, но остался доволен иллюстрациями [8, с. 125]. В этой книге помещено много фотографий скульптуры в парке Версаля, небольшое количество живописных изображений парка и много воспроизведений гравюр Риго из увража «Vues des maisons royales». Вероятно, именно они побудили Бенуа приобрести книгу. Показательно, что однотипные листы Риго с изображением одиночных фонтанов в обрамляющем их боскете, такие как «L'Obelisque» («Обелиск»), «Les Domes» («Купола»), «Le Bassin d'Encelade» («Бассейн Энциелада»), повлияли на композиционное решение и трактовку пейзажа во всех вариантах гуаши «Купальня маркизы» (1904, местонахождение неизвестно; 1906 — ГРМ, ГТГ) (рис. 4).

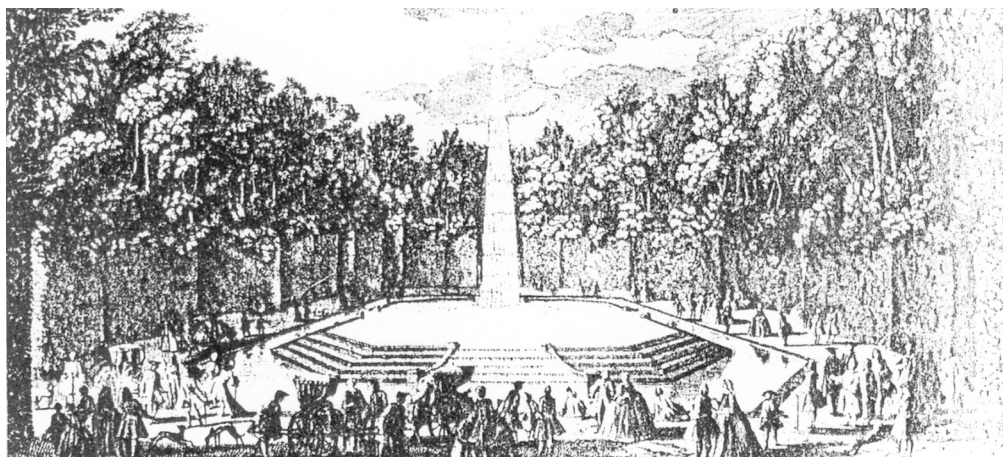


Рис. 4. Жак Риго. Обелиск. Лист из увража «Виды королевских строений». 1730. Офорт, резец. Отснято из увража «Vues des maisons royales». Москва, частное собрание. Фото автора

Бенуа изобразил в них замкнутый с трех сторон боскет, в котором спряталась от посторонних глаз купальня, из-за него выступают деревья и беседка-ротонда, а пейзаж в целом напоминает театральные кулисы и задник [16, с. 40–1].

Во всех трех вариантах листа «Купальня маркизы» в ротонде изображена скульптура Амура на пьедестале. В первом (1904) и последнем (1906, ГТГ) вариантах это небольшая фигурка с луком, написанная очень схематично. Во втором варианте (1906, ГРМ) изображена нижняя часть стройной обнаженной фигуры (рис. 5).

Из сюжета листа «Купальня маркизы» можно предположить, что это тоже Амур, но, в отличие от изображений скульптуры этого бога в двух других вариантах листа, у него есть реальный прототип.

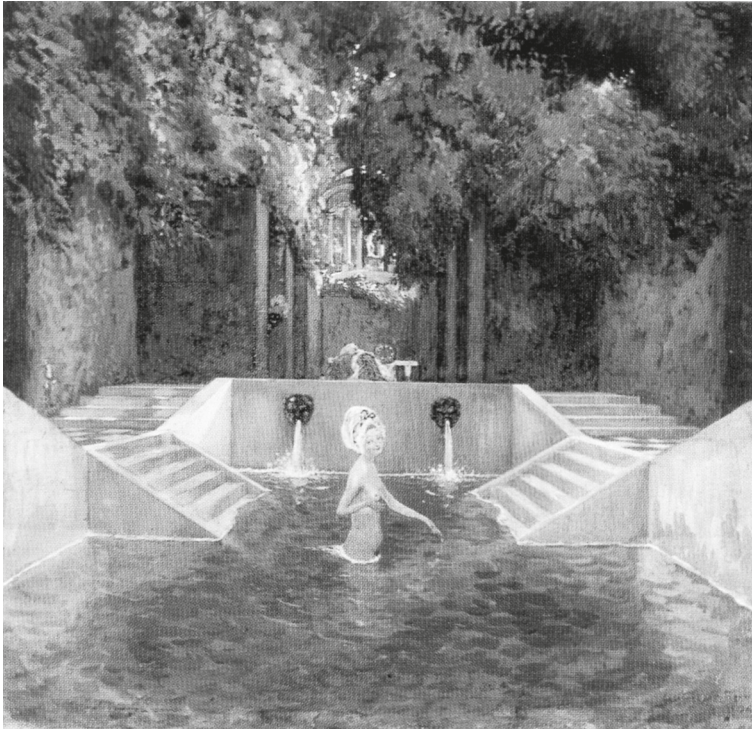


Рис. 5. Александр Бенуа. Купальня маркизы. 1906. Бумага, гуашь. ГРМ

Бенуа признался на страницах воспоминаний [5, с. 568], что во время своего первого двухлетнего пребывания в Париже его не увлекала античная скульптура, однако он был «влюблен» в отдельные произведения французских мастеров XVI–XVIII вв. К ним относились два произведения Эдме Бушардона, придворного скульптора Людовика XV: рельефы фонтана Четырех сезонов (1745) на улице Гренель в Париже, и скульптура «Амур, делающий лук из палицы Геркулеса» (1750) из собрания Лувра. Кроме того, рисунки Бушардона находились в коллекции Бенуа [1]. В первом случае его привлекали путти, в которых Бенуа видел «поэму детства». Скульптуру Амура он считал «самым пленительным изображением бога любви, когда-либо измышленного европейским искусством. Эта статуя в Лувре была для меня настоящим откровением, и каждый раз, когда я бывал в Лувре, я непременно заходил в ту полутемную залу, которая была полна статуями XVIII века, но которая мне представлялась святилищем только этого моего кумира» [5, с. 569]. Нижнюю часть этой скульптуры Бенуа изобразил во втором варианте листа «Купальня маркизы»: как и оригинал, его Амур стоит на правой ноге, слегка расслабив и согнув левую. Однако нижней половины скульптуры оказалось явно недостаточно для создания смыслового и лирического акцента. Бенуа, по всей видимости, тоже это заметил и в последнем варианте своей «Купальни маркизы» вернулся к исходной версии изображения условной скульптуры Амура.

В некоторых случаях Бенуа, по его признанию, отправлялся к антикварам или в «Калкографию», чтобы зарисовать нужную ему гравюру, оставленную в Петер-

бурге. Например, в сентябре 1905 г. он зарисовал эстамп Ш.-Н. Кошена «Le Jeu du Roi» («Игра короля») [8, с. 108], который ему был нужен для работы над рисунками для иллюстраций (1905) к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Этот эстамп Бенуа «процитировал» в первом рисунке, открывающем цикл из шести иллюстраций. В нем изображена, согласно тексту повести, «Игра короля» в Версале, во время которой графиня отыгралась с помощью трех карт. Взяв более близкую, чем в оригинале, точку зрения и значительно уменьшив количество действующих лиц, Бенуа повторил как общее решение сцены в листе Кошена, так и отдельные, но приметные детали, такие как люстры, круглый стол и даже подсвечник на нем. Нельзя исключать, что очевидная зависимость рисунка от французского прототипа послужила одной из причин недовольства Бенуа этими иллюстрациями, он даже называл их «гадкими» на страницах дневника [12, с. 56]. Примечательно, что во втором цикле иллюстраций (1910) к повести «Пиковая дама» Бенуа отказался от воспроизведения этой сцены, уводящей зрителя в эпоху, предшествующую пушкинской.

Ш.-Н. Кошен входил в круг любимых мастеров — авторов художественных «документов» Александра Бенуа, но он также хорошо знал творчество этого мастера в целом. «За последние рисуночки большое спасибо. <...> Аллегорический рисунок Cochen'a я бы Вас просил *не покупать*. Я как-то не доверяю аллегориям этого мастера, но, разумеется, если бы Вы нашли его праздники или костюмные вещи, то милости просим», — писал он Яремичу в Париж в октябре 1904 г. [12, с. 78]. Немногим позже оказалось, что сомнения Бенуа по поводу рисунка Кошена подтвердились, о чем он написал Яремичу: «Мои покупки, или, вернее, покупки для меня, в общем, меня порадовали и даже очень, но как раз менее всего меня обрадовали те вещи, на которые Вы возлагали надежды. Так называемый Кошен. Абсолютно: вздор, что Кошен. Откуда такой формат фигур и к чему бы он стал рисовать плафонные фигуры? Между тем несомненно, что это эскиз к плафону или к падуге, во всяком случае, к декоративной живописи. Кошен же был только иллюстратором. Кошен исключен» [12, с. 80–1].

Более десяти лет спустя, в конце 1910-х годов, Бенуа привел краткую, но емкую характеристику творчества этого художника на страницах своего труда «История живописи всех времен и народов»: «Без Кошена мы не знали бы, как выглядели те праздники, фейерверки, балы и иллюминации, которые давались в честь всяких событий и которые на день, на два оживляли насупившуюся, тогда уже старомодную величавость Версаля. Без него мы не знали бы и того, как происходил “Le jeu de roi”, как “Маркиза” выступала на своих домашних подмостках, как чествовал город Париж “Le Bien-aimé”. Но, пожалуй, во всем огромном творении мастера нет более впечатляющих листов, как те, которые изображают погребальные церемонии над останками членов королевского дома и которые дают нам иллюзию, точно мы из ложи нарочно построенного “похоронного театра” присутствуем при внушительном спектакле *Pompes funebres*. “Веселый” XVIII век не потому ли так окунался в оргии наслаждений, что там, вдали, ему все время чудился жуткий момент развязки, черный гроб и катафалк, уставленный скелетами?» [17, с. 414]. Не случайно влияние листов Кошена с изображением похорон особ королевских кровей, особенно гравюры «*Pompe funébre d'Elisabeth Thérèse de Lorraine, reine de Sardaigne*» («Торжественные похороны Елизаветы Терезы Лоренской, королевы Сардинии», 1741) (рис. 6), в котором Смерть в виде черного скелета парит в складках траурного



Рис. 6. Шарль-Никола Кошен. Торжественные похороны Елизаветы Терезы Лоренской, королевы Сардинии. 1741. Офорт, резец. Отсканировано из: Rocheblave, Samuel. *Charles-Nicolas Cochin, graveur et dessinateur (1715–1790)*. Paris; Brussels: G. Vanoest, 1927

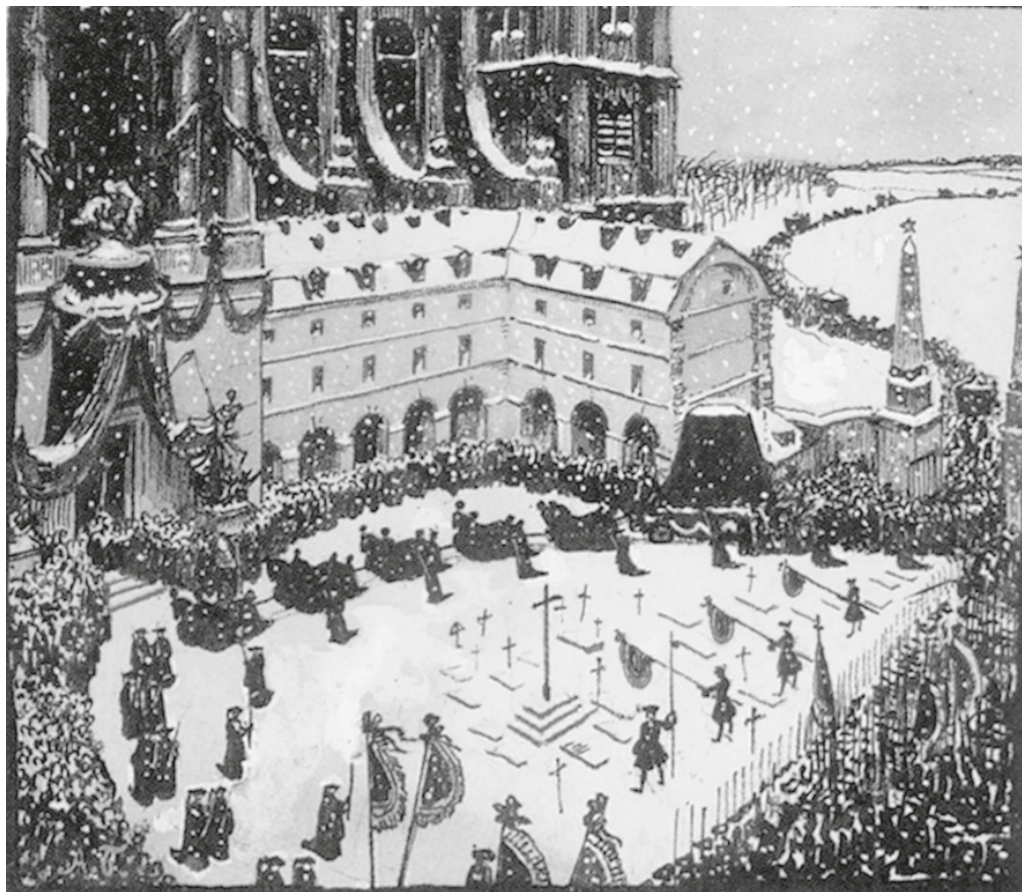


Рис. 7. Александр Бенуа. На покой. Лист из серии литографий «Смерть». 1907. Отснято из альманаха «Шиповник», 1907, кн. 2. Москва, частное собрание. Фото автора

балдахина, на рисунок Бенуа «На покой» из серии литографий «Смерть» (1907) (рис. 7).

Отзвуки композиций Кошена с изображением траурных церемоний различимы в листе с изображением похорон старой графини из первой серии иллюстраций (1905) Бенуа к пушкинской повести «Пиковая дама». Как и его французский предшественник, он изобразил огромный неф собора с величественными пилястрами, увенчанными коринфскими капителями, между которыми словно парит пышный траурный балдахин. Этот антураж полностью отвечает тексту повести. Тем не менее во втором цикле иллюстраций Бенуа существенно сократил его, оставив только волнистый нижний край балдахина, что позволило сосредоточить внимание зрителя на «диалоге» Германа и графини, не отвлекаясь на декоративные детали.

Сцена ночной оргии вельмож в XVIII столетии в рисунке «Предупреждение», который открывает серию «Смерть», создана по мотивам гравюры по рисунку Жана-Мишеля Моро Младшего «Le Souper fin» («Ужин») (1781) из третьей сюиты серии «Monument du costume» («Памятное свидетельство о моде и манерах») (1783).

Лист «Предупреждение» — первый пример обращения Бенуа к произведениям французских мастеров XVIII в., отмеченный отечественными исследователями [2, с. 73].

Бенуа очень высоко ценил листы Моро Младшего из серии «Памятное свидетельство...», часто называемой также «Памятник костюму», за высокую информативность о внешнем и даже внутреннем содержании эпохи, которую они могут предоставить наблюдательному зрителю. Проникновенную характеристику этому увражу Бенуа привел на страницах своего труда «История живописи всех времен и народов»: «И вот не нужно читать ни мемуаров Руссо, ни Кребийона-сына, ни Лакло, чтобы ознакомиться как с внешностью, так и с самым духом того времени, а достаточно всмотреться, вжиться в гравюры “Monument du Costume”. Изучение их дает полное понятие о том, что представляла из себя суэта эlegantного французского общества во второй половине XVIII в.» [17, с. 416].

Однако самое раннее известное нам обращение Бенуа к наследию Моро Младшего не связано со знаменитым увражем. Влияние гравюры по его рисунку «Couronnement de Voltaire sur le Théâtre Français, le 30 mars 1778» («Триумф Вольтера», 1782) (рис. 8) можно заметить в композиции листа Бенуа «Итальянская комедия. Любовная записка» (1905, ГТГ), выполненного в сложной графической технике из гуаши и акварели (рис. 9).

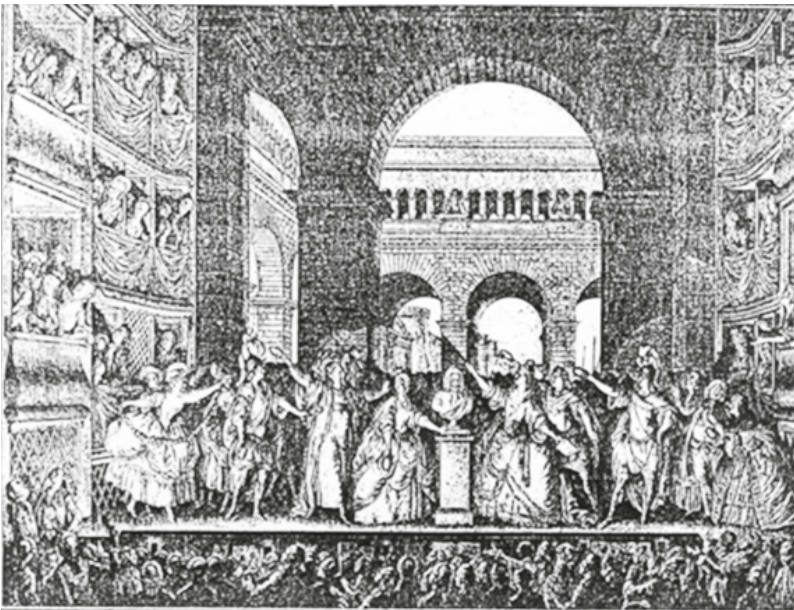


Рис. 8. Жан-Мишель Моро Младший. Триумф Вольтера. 1782. Офорт, резец. Отсканировано из: Moreau, Adrien. *Les Moureau*. Paris: Pierson, [1893]

Этот лист открывает ряд фантазийных произведений художника, посвященных прошлому Версаля и итальянскому театру во Франции, которые он создал во время своего двухлетнего пребывания в этой стране на протяжении 1905–1906 гг.

В гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» представлена сцена из спектакля итальянского театра с актерами-«масками». Художественное решение

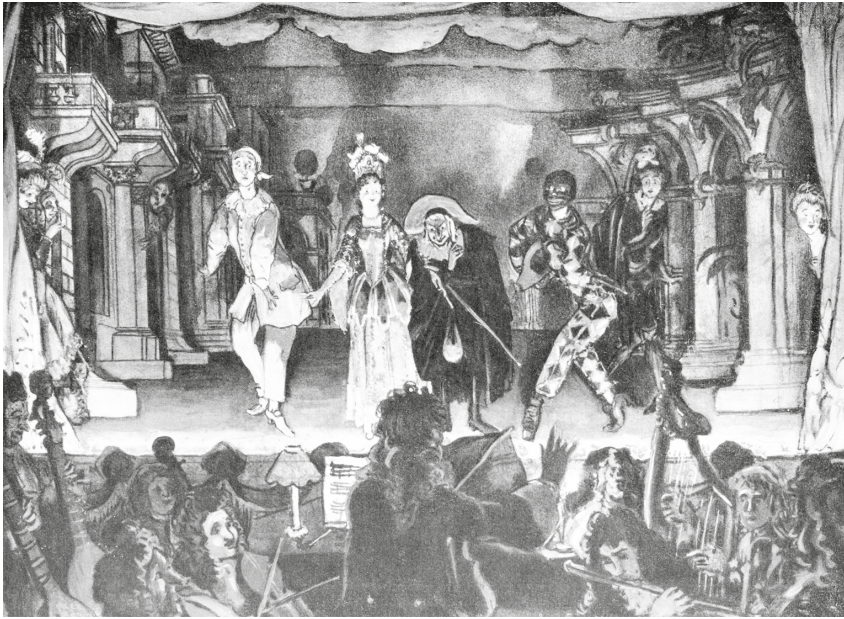


Рис. 9. Александр Бенуа. Итальянская комедия. Любовная записка. 1905. Бумага, гуашь, акварель. ГТГ

этой гуаши полностью повторяет гравюры европейских мастеров XVIII в. с изображением интерьера театра со сценой, на которой идет представление, и сидящими музыкантами перед ней [18, с. 35]. В качестве примера здесь можно упомянуть гравюру (1761) Антонио Баррати по рисунку Пьетро Новелли (Antonio Barrati, Pietro Novelli) «Goldoni a dodici anni in una casa di Perugia recita il prologo e la prima parte femminile nella “Sorellina di don Pilone”» («Гольдони в возрасте до двенадцати лет в доме Перуджи читает пролог и первую часть женской роли в пьесе (Джироламо Джильи. — А. 3.) “Сестрица дона Пилоне”»). Учитывая интерес Бенуа к произведениям Моро Младшего как к художественным «документам» эпохи, эстамп по его рисунку с большей вероятностью может быть одним из основных образцов гуаши Бенуа, но исключать влияния комплексных впечатлений от «театральных» гравюр европейских мастеров XVIII в. тоже не стоит.

В обращении Бенуа к наследию Франции XVIII в. и как художника, и как историка искусства особое место занимает творчество Антуана Ватто. Знакомство Бенуа с творчеством этого знаменитого мастера состоялось еще во времена его юности в Петербурге благодаря прежде всего Эрмитажу, собрание которого во второй половине XIX в. включало несколько первоклассных работ художника, таких как «Актеры французского театра» (1711–1712), «Затруднительное предложение» (1715–1716), «Военный роздых» (1715) (все — ГЭ), «Меццетен» (1718–1720, в настоящее время в музее Метрополитен, Нью Йорк). Однако тогда Ватто не составлял его особого увлечения, занимая равное место среди крупнейших европейских мастеров «старого» искусства. С их творчеством будущий художник знакомился и по доступным ему европейским изданиям. Например, на страницах воспоминаний он не раз с благодарностью вспоминал французский популярный ежемесячный

журнал «Le Magasin Pittoresque» с многочисленными воспроизведениями памятников «старого» европейского искусства [5, с. 129, 568]. По признанию Бенуа, приехав в Париж в конце 1890-х годов, он одновременно с поисками квартиры почти ежедневно посещал Лувр [5, с. 135] и «ощущал трепет как перед “Коронованием Марии” Беато Анджелико, так и перед “Отплытием на остров Цитеры” Ватто, как перед дивно разумными картинами Пуссена, так перед гениальным оргиазмом Рубенса или перед щемящей поэзией Рембрандта!» [5, с. 138].

В Петербурге в самом начале 1890-х годов Бенуа узнал об образе Ватто как «художника грусти и мечтаний». Этот образ, или «миф о Ватто», был создан во многом благодаря произведениям французских поэтов-символистов, таких как стихи Шарля Бодлера «Маяки» (1855) и Поля Верлена «Галантные празднества» (1867) [19, с. 42]. Бенуа познакомился с поэзией французского символизма в то же самое время благодаря молодому дипломату Шарлю Бирле, сотруднику французского консульства. Он был большим поклонником современного искусства и литературы своей родины и рад был найти единомышленников в Петербурге и поделиться с ними своими увлечениями [20, с. 680–1]. К созданию «мифа о Ватто» был также причастен Теофиль Готье, автор стихов «Ватто» (1838) [19, с. 42]. Произведения Готье, прежде всего проза, увлекли Бенуа еще в гимназии, и нельзя исключать, что его знакомство со стихами этого писателя состоялось в то же время.

Сегодня нет данных, свидетельствующих о том, что Бенуа обращался к «мифу о Ватто» в своем творчестве. Вероятно, этого не произошло. Всего через пять лет после знакомства с поэзией французского символизма, осенью 1896 г., он уже был во Франции. Здесь Бенуа, как и предполагал, существенно расширил свои знания о французском искусстве XVIII в., в том числе благодаря предаукционной выставке в коллекции братьев Гонкуров в начале 1897 г., о чем уже упоминалось выше. Данный факт позволяет предположить знакомство Бенуа и с литературными работами Гонкуров, посвященными французскому XVIII столетию, прежде всего «L'Art du XVIII siècle» («Искусство XVIII века») (1859–1875). В начале 1890-х годов они были переизданы во Франции, например издателями Жоржем Шарпантье и Эженом Фаскелем (Georges Charpentier, Eugène Fasquelle). Бенуа ссылался на их работу «Искусство XVIII века» в своем труде «История живописи всех времен и народов», над которой он работал в 1910-х годах. Однако есть все основания предположить, что знакомство Бенуа с этой книгой состоялось в Париже в конце 1890-х годов.

Книгу Гонкуров «Искусство XVIII века» открывает небольшой очерк об искусстве Антуана Ватто. На первой же странице они назвали этого мастера «великим поэтом восемнадцатого столетия. Мир, целый мир поэзии и фантазии, вышедший из его ума, наполнил его искусство изяществом сверхъестественной жизни» [21, с. 1]. Гонкуры считали Ватто создателем новой категории грации, отличной от античной [21, с. 2], а его искусство — «поэмой света» [21, с. 108]. Категория мечтательности, которая привлекала поэтов-символистов, получила в их книге существенное уточнение. Гонкуры назвали Ватто создателем «нового Олимпа»: «Это обожествление идеалов восемнадцатого века, дух времени, мира Ватто, собранных в Пантеон человеческих образов и страстей. Это новые эмоциональные настроения стареющего человечества, слабости, галантности, мечтательности, которые Ватто объединил в своих одетых в женское платье аллегориях...» [21, с. 6].

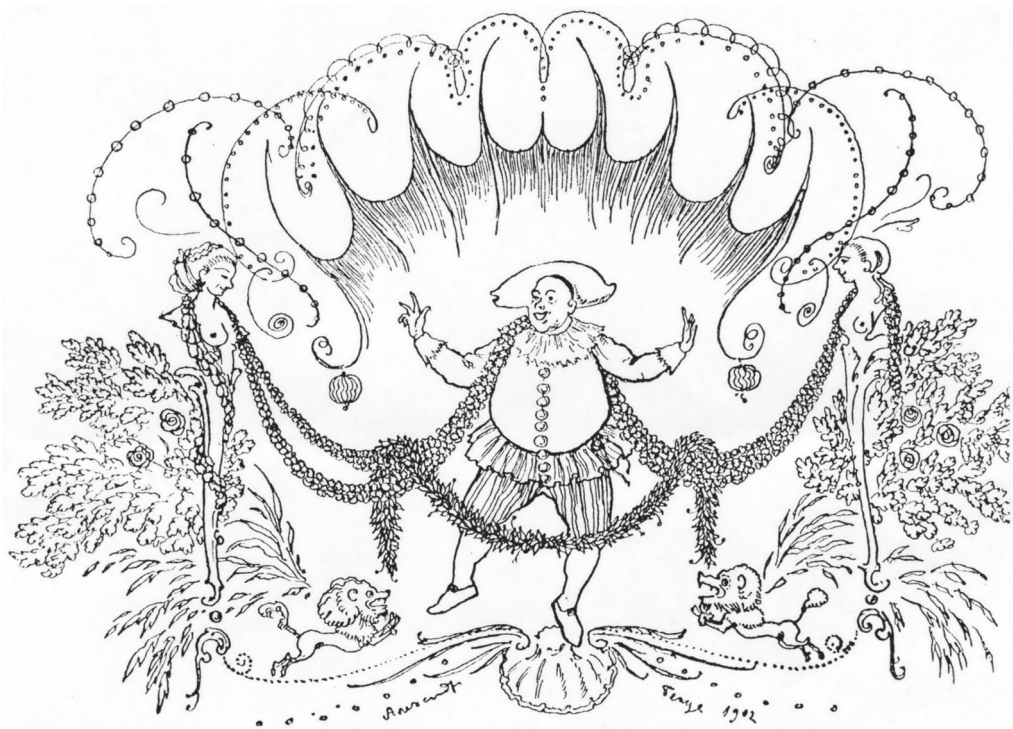


Рис. 10. Александр Бенуа. Меццетен. *Мир искусства*, no. 7–9 (1902)

Самое раннее известное сегодня обращение Александра Бенуа к наследию Ватто относится к 1902 г., когда он создал виньетку с изображением Меццетена, в том же году опубликованную на страницах журнала «Мир искусства» (рис. 10).

Этот персонаж итальянской комедии, вариант Арлекина, шут, интриган и участник любовных приключений, не раз становился героем картин Ватто, правда, мечтательным и немного грустным. Здесь можно вспомнить такие его работы, помимо самого, наверное, знаменитого «Меццетена» из собрания Музея Метрополитен, как, например, «Радости жизни» (1718–1719), «В костюме Меццетена» (1717–1719, обе — Собрание Уоллес, Лондон), «Серенада (Меццетен)» (1715, Музей Конде, Шантильи). Этот перечень можно продолжить. В виньетке Бенуа Меццетен изображен веселым и задорным толстяком, не имеющим ничего общего с одноименным персонажем Ватто. На создание именно такого образа Бенуа повлияли, по всей видимости, история театра итальянской комедии во Франции и поэзия Верлена. В его стихах из цикла «Галантные празднества» создан не только «миф о Ватто», но и образ веселого представления итальянского театра масок («Пантомима», «Куклы», «Коломбина»). Однако образ Меццетена, созданный Бенуа, наиболее близок тому, который представлен на страницах книги Гонкуров «Искусство XVIII века»: «...любимый Меццетен, “это большой, темноволосый парень со смеющимся лицом”, всегда на авансцене, его головной убор сдвинут назад со лба, его одежда полосатая, как зебра, сверху до низу, гордый, как бог, и такой же толстый, как Силен» [21, с. 3]. Очевидно, что именно такое прочтение образа Меццетена



Рис. 11. Шарль-Никола Кошен. Чтобы сохранить честь красавицы... До 1726. Офорт, резец. Отсканировано из: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. *Галантные игры. Французская гравюра эпохи рококо из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина.* Сост. Наталия Веденева. М.: Сканрус, 2014

было близко лично Бенуа, большому поклоннику проказника Арлекина с раннего детства [15, с. 44]. Также нужно отметить, что общее решение виньетки Бенуа, в которой фигура Меццетена окружена ветвями, гирляндами и даже фигурками пуделей, образовавшими прихотливый картуш, перекликается с декоративным рисунком Ватто «La Coquette» для веера, широко известным благодаря офорту (1727) с него, выполненному молодым Франсуа Буше.

В следующий раз Бенуа обратился к наследию Ватто только в конце 1905 г., когда он, вновь приехав на два года во Францию, увлекся темой прошлого Версаля. Тогда он создал уже упоминавшийся выше лист «Итальянская комедия. Любовная записка» (1905). Помимо гравюры по рисунку Ж.-М. Моро Младшего «Триумф Вольтера», в художественном решении этого листа и, главное, в трактовке фигур актеров можно заметить влияние гравюры Ш.-Н. Кошена «Pour garder l'honneur d'une belle...» («Чтобы сохранить честь красавицы...», до 1726) с несохранившейся картины Ватто «Актеры итальянского театра» (1708–1709) (рис. 11).

Примечательно, что изогнутую в прихотливом полупоклоне фигуру Арлекина в черной маске, которую, помимо гравюры Кошена, также можно видеть на таких картинах Ватто, как «Арлекин и Коломбина» (1714–1717, Собрание Уоллес, Лондон), и на гравюре Анри Симона Томассена (Henri Simon Thomassin) «Voulez-vous

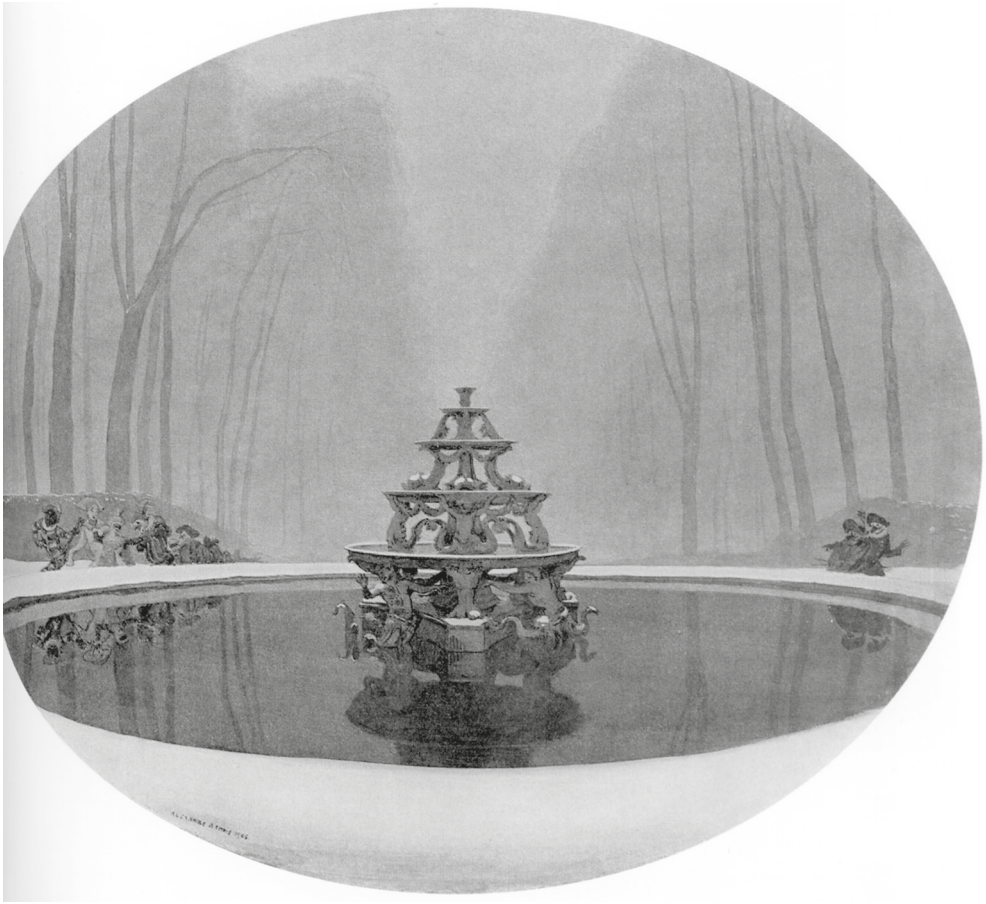


Рис. 12. Александр Бенуа. Зимний сон. 1906. Гуашь. Местонахождение неизвестно. Отсканировано из: *Золотое Руно*, no. 10 (1906)

trionpher des belles?» («Хотите покорять красавиц?», 1725), «Belle n'écoutez rien, Arlequin est un traître» («Красавица не слушает, Арлекин — предатель», известна по гравюре Ш.-Н. Кошена, 1726), Бенуа изобразил и в гуаши «Зимний сон» (1906, местонахождение неизвестно), созданной сразу после листа «Итальянская комедия. Любовная записка» (рис. 12).

Задорный образ представления итальянского театра Бенуа сумел удивительным образом сочетать с мотивами из стихов Верлена «Чувствительное объяснение» из цикла «Галантные празднества» и «Классическая Вальпургиева ночь» из цикла «Грустные пейзажи», которые внесли лепту в создание «мифа о Ватто», сравнив персонажей Ватто с видениями [16, с.44–5].

Наконец, женская фигура в характерном для героинь Ватто платье со свободной спинкой, спускающейся крупными складками, изображена в гуаши Бенуа «Китайский павильон. Ревнивец» (1906, ГТГ). Ее живописное, переданное богатой светотеневой моделировкой одеяние удачно оттеняет четкие силуэты мужских фигур и деталей декора павильона. Эту фигуру можно рассматривать как своего

рода предтечу к словам Бенуа об искусстве Ватто на страницах труда «История живописи всех времен и народов»: «В нем (Ватто. — А. З.) художественная сущность светится ярче, и даже так ярко, что, любовно изучив Ватто, тем самым проникаешь в существо живописи. Именно потому, что в его произведениях не отвлекаешься выпяченными темами, не разгадываешь аллегорий, что он пренебрегает изображением страстей и, главное, потому, что “краска в нем хороша”, искусство Ватто представляется квинтэссенцией живописи вообще <...> служит наиболее свободным выражением потребности человека в радости от строя линий и форм, от сверкающей красками поверхности» [17, с. 282]. Можно видеть, что Бенуа ценил Ватто прежде всего как живописца. Однако в своем творчестве он обращался не столько к его картинам, сколько к гравюрам с них в качестве художественных «документов» об интересующей его эпохе. Гравюры даже таких крупных мастеров, как Кошен, отличает графичность по сравнению с живописным оригиналом. Гравюра, в данном случае выполненная резцом и офортом, состоит из штрихов и линий, эти средства не могут полностью передать мягкость и плавность красочных пятен, богатство цвета, фактуры живописного полотна. В то же время структура линий и штрихов гравюры открыто демонстрирует спектр изобразительных средств в построении объема, передаче светотени т. п. Не случайно именно рисование с гравюр было основополагающим в обучении художников во всех европейских академиях. Бенуа имел возможность подробно рассматривать гравюры из своего собрания, «прочитывать» их штрих за штрихом и использовать вышеназванные их художественные особенности в своей работе.

Показательно, что к наследию Жана-Батиста Симеона Шардена, еще одного любимого французского художника XVIII в., Бенуа никогда не обращался в своем творчестве. Во второй половине XIX в. в собрании Эрмитажа находились всего две картины этого мастера — «Прачка» (1730-е годы) и «Молитва перед обедом» (1744, обе — ГЭ), поэтому непосредственное знакомство Бенуа с живописью Шардена произошло в Париже. На страницах труда «История живописи всех времен и народов» Бенуа представил его непревзойденным художником, мастером цвета, способным передать при помощи «жирной, густой, неподатливой массы» краски «тончайшие грани очертаний и планов» [17, с. 319]. В тексте страниц, посвященных Шардену, Бенуа предстает в большей степени историком и ценителем искусства, чем художником. Он вслед за Гонкурами, сравнившими портреты кисти Шардена с произведениями Рембрандта [21, с. 137], развил тему связи искусства этого мастера с наследием голландских художников XVII в. [17, с. 316]. В то же время Бенуа изложил в лирическом ключе свое видение развития этих традиций в творчестве француза: «При всей своей кажущейся простоте Шарден — великий искусник, великий чародей живописи, познавший такие красоты в окружающем нас мире, о которых до сих пор никто не подозревал <...>. Для того чтобы простая глиняная кружка или гроздь винограда могли бы казаться не только красивым куском живописи, но настоящей, полной прельщения поэмой, требуется совершенно откровение, особый дар видеть во всем красоту» [17, с. 316]. Примечательно, что, описывая на склоне лет впечатления своей молодости от выставки собрания Гонкуров и коллекции Лувра, особенно дара доктора Лаказа, Бенуа отметил прежде всего своих любимых мастеров, Ватто и Шардена [5, с. 124, 138], хотя в обоих собраниях находились произведения практически всех крупных мастеров Франции XVIII в.

В статье, посвященной коллекции его друга Степана Яремича, «Собрание рисунков С.П.Яремича» (1913) Бенуа назвал «корифеев французской живописи XVIII века» Фрагонара, Ватто, Буше, Греза, Юбера Робера именно в такой последовательности [22, с. 281]. Из всех перечисленных мастеров наследие Франсуа Буше не привлекало его. В статье «Живопись эпохи барокко и рококо» (1912) Бенуа привел характеристику противоречивого, на его взгляд, искусства этого мастера: «Его люди уже не актеры, а какие-то очаровательные марионетки. Совершенно фальшивые, и все же изумительно прелестным становится и “околичность” вокруг персонажей его картин» [23, с. 730]. Из всего наследия художника он выделял только картину «Геракл и Омфала» (1735, ГМИИ им. А. С. Пушкина) благодаря ее темпераментной живописи и насыщенному колориту, восходящим к «яркому Лемуану и к горячей искренности Рубенса» [23, с. 731]. В труде «История живописи всех времен и народов», работу над которым он начал тогда же, Бенуа не изменил своих взглядов на искусство крупнейшего мастера рококо: «Буше — великий отрицатель “натуры” и сердца. Это художник, лгавший непрерывно всю свою жизнь и сумевший эту ложь облечь в столь соблазнительную форму, что и до сих пор обаяние его искусства не утратилось» [23, с. 730]. В этом Бенуа проявил полную самостоятельность в суждениях и вкусе, отдавая предпочтение и как историк, и как художник живописи, наполненной искренними чувствами и непосредственными впечатлениями от природы.

Примечательно, что Гонкуры посвятили в труде «Искусство XVIII века» один из самых очаровательных очерков творчеству Буше, подробно описав его работу с собственными художественной и особенно естественно-научной коллекциями. Их рассказ об оптических свойствах образцов драгоценных камней, минералов и раковин пронизан поэзией. Он не повлиял на отношение Бенуа как зрителя и художника к искусству Буше, но явно не оставил равнодушным Бенуа — историка искусства. Почти двадцать лет спустя после знакомства с трудом Гонкуров «Искусство XVIII века», в середине ноября 1917 г., он собирался купить «каталог аукциона знаменитой коллекции раковин Франсуа Буше» наряду с «серией альбомов XVIII в. с раскрашенными гравюрами птиц» и «печатанного красками небольшого формата анатомическим атласом начала XIX в.» из библиотеки скульптора Артюра Обера [24, с. 505].

Суммируя приведенные выше наблюдения, можно видеть, что восприятие Александром Бенуа художественного наследия Франции XVIII в. не было однородным, как, впрочем, и само искусство этого времени. В качестве историка и ценителя Бенуа предпочитал Ватто и Шардена, в картинах которых его привлекали сочетание живописного мастерства и непосредственность чувств. Эти качества он ценил также в наследии мастеров других эпох Европы и России. Показательно, что Бенуа остался равнодушен к искусству Буше, хотя отдавал должное его большому таланту живописца. Наследие французских рисовальщиков и граверов XVIII в. служило источником информации для Бенуа-художника об интересующей его эпохе. Примечательно, что к этой категории относились и гравюры с картин Ватто, которые даже в исполнении лучших мастеров отличались графичностью по сравнению с живописными оригиналами. Фигуры Бенуа — историка искусства и Бенуа-художника неизменно встречались в сфере его деятельности как коллекционера — составителя собственного собрания разнообразнейших материалов для изучения и творчества.

Литература

1. Маковский, Сергей. *Силуэты русских художников*. М.: Республика, 1999.
2. Эткинд, Марк. *Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960*. Вступит. статья Алексей Сидоров. Л.; М.: Искусство, 1965.
3. Лапшина, Наталия. *Мир искусства. Очерки истории и творческой практики*. М.: Искусство, 1977.
4. Круглов, Владимир. *Александр Николаевич Бенуа*. СПб.: Художник России; Золотой век, 2001.
5. Бенуа, Александр. *Мои воспоминания*. Подгот. Наталия Александрова. 5 книг. 2-е изд. М.: Наука, 1993, кн. 4-5.
6. Лансере, Евгений. *Дневники*. 3 книги. М.: Искусство–XXI век, 2008, кн. 1.
7. Silverman, Debra L. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France. Politics, Psychology and Style*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1989.
8. Выдрин, Иван, Ирина Лапина, и Галина Марушина. “А. Н. Бенуа. Дневник 1905 года: Окончание”. *Наше наследие*, no. 58 (2001): 104–25.
9. Бенуа, Александр. “Тернер”. *Мир искусства* 2 (1899): 190–202.
10. Марушина, Галина, и Иван Выдрин. “А. Н. Бенуа. Дневник 1906 года (Версаль. Париж)”. *Наше наследие*, no. 77 (2006): 72–104.
11. Выдрин, Иван, Ирина Лапина, и Галина Марушина. “А. Н. Бенуа. Дневник 1905 года”. *Наше наследие*, no. 57 (2001): 48–78.
12. Марушина, Галина, и Иван Выдрин. “Александр Николаевич Бенуа. Дневник 1906 года”. *Наше наследие*, no. 86 (2008): 46–77.
13. “Переписка С. П. Яремича с А. Н. Бенуа”. В сб. *Степан Петрович Яремич*, ред.-сост. Виталий Третьяков и Иван Выдрин, 13–238. СПб.: Крига; Сад искусств, 2009, т. 3.
14. Мутер, Рихард. *История живописи в XIX веке*. Пер. Зинаида Венгерова, ред. Всеволод Протопопов. 3 тома. СПб.: Товарищество «Знание», 1900, т. 2.
15. Бенуа, Александр. *История живописи всех времен и народов*. 4 тома. СПб.: Шиповник, 1912, [т. 1], вып. 1.
16. Завьялова, Анна. *Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг*. М.: Театралис, 2012.
17. Бенуа, Александр. *История живописи всех времен и народов*. 4 тома. СПб.: Шиповник, 1912, [т. 4], вып. 17–22.
18. Завьялова, Анна. “Игрушечный, кукольный, загадочный мир’: образы марионеток в творчестве Александра Бенуа”. *Артикульт*, no. 27/3 (2017): 34–9. Дата обращения октябрь 01, 2017. <http://articult.rsuh.ru/articult-27-3-2017/articult-27-3-2017-zavyalova.php>.
19. Якимович, Александр. “Об истоках и природе искусства Ватто”. В сб. АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. *Западноевропейская художественная культура XVIII века*, отв. ред. Валерий Прокофьев, 41–78. М.: Наука, 1980.
20. Бенуа, Александр. *Мои воспоминания*. 5 книг. 2-е изд. М.: Наука, 1993, кн. 1-3.
21. Goncourt, Edmond, de, and Jules de Goncourt. *French eighteenth-century painters*. Translated by Robin Ironside. 2nd ed. Oxford: Phaidon Press, 1981.
22. “А. Н. Бенуа о коллекции С. П. Яремича”. В сб. *Степан Петрович Яремич*, ред.-сост. Виталий Третьяков и Иван Выдрин, 241–302. СПб.: Крига; Сад искусств, 2009, т. 3.
23. Бенуа, Александр. “Живопись эпохи барокко и рококо”. *Старые годы*, no. 10–12 (1908): 720–34.
24. Бенуа, Александр. *Дневник 1916–1918 годов*. Сост. Иван Выдрин. М.: Захаров, 2006.

Источник

I. ОР ГЭ. Ф. 4. 1919. Ед. хр. 1475.

Статья поступила в редакцию 9 ноября 2018 г.;
рекомендована в печать 21 февраля 2019 г.

Контактная информация:

Завьялова Анна Евгеньевна — канд. искусствоведения, ведущий науч. сотр.; annazav@bk.ru

Alexander Benois and the Artistic Heritage of France of the 18th Century

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. "Alexander Benois and the Artistic Heritage of France of the 18th Century". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 2 (2019): 300–324.

<https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.205> (In Russian)

The article discusses the influence of the works of Charles-Nicolas Cochin, Jean-Michel Moreau the Younger, Jacques Rigaut, Antoine Watteau, and Edmé Bouchardon on the work of Alexander Benois. A formal and stylistic analysis reveals that the engravings and Bouchardon's sculpture "Eros" served as iconographic and artistic sources for Benois' works "Louis 14th. Feeding fish," "Versailles. At Curtius," "The Marquise's Bath," "To Rest," and illustrations for Pushkin's story "The Queen of Spades." Images of characters of the Italian comedy in paintings of Antoine Watteau shaped similar images in Benois' works ("Italian Comedy. A Love Note," "Winter Dream"). Based on a complex method that combines formal and stylistic observations with an analysis of data from the artist's memories, his diaries, and works on the history of European art, the author concludes that Benois turned to engravings from the works of Watteau. His experience to repeat the painting style of this master in gouaches "Chinese Pavilion. The jealous" remains unique. The article first addressed the issue of the influence of the art of the Impressionists and William Turner. Based on this method, the author concludes that the paintings of the Impressionists and Turner influenced the embodiment of the image of Versailles park in Benois' work at the same time as the eighteenth century French engravings ("Rain in Versailles," "Apollo Fountain in Versailles"). Benois' passion for Turner's art was influenced by the work of John Ruskin's "Modern painters," and Richard Muther's "Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte," to the special attention of Benois to the genre of landscape.

Keywords: Alexander Benois, Russian art late nineteenth-early twentieth centuries, Charles-Nicolas Cochen, Jean-Michel Moreau le jeune, Jacques Rigaut, Antoine Watteau, Edmé Bouchardon, Versailles Park, history of collecting, William Turner.

References

1. Makovskii, Sergei. *Silueti russkikh khudozhnikov*. Moscow: Respublika, 1999. (In Russian)
2. Etkind, Mark. *Aleksandr Nikolaevich Benua. 1870–1960*. Introductory article by Aleksei Sidorov. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1965. (In Russian)
3. Lapshina, Nataliia. *Mir iskusstva. Ocherki istorii i tvorcheskoi praktiki*. Moscow: Iskusstvo, 1977. (In Russian)
4. Kruglov, Vladimir. *Aleksandr Nikolaevich Benua*. St. Petersburg: Khudozhnik Rossii; Zolotoi vek, 2001. (In Russian)
5. Benua, Aleksandr. *Moi vospomnaniia*. Prepared by Nataliia Aleksandrova. 5 books. 2nd ed. Moscow: Nauka, 1993, bks. 4–5. (In Russian)
6. Lansere, Evgenii. *Dnevnik*. 3 books. Moscow: Iskusstvo–XXI vek, 2008, bk. 1. (In Russian)
7. Silverman, Debora L. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France. Politics, Psychology and Style*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1989.
8. Vydrin, Ivan, Irina Lapina, and Galina Marushina. "A.N.Benua. Dnevnik 1905 goda: Okonchanie". *Nashe nasledie*, no. 58 (2001): 104–25. (In Russian)
9. Benua, Aleksandr. "Terner". *Mir iskusstva* 2 (1899): 190–202. (In Russian)
10. Marushina, Galina, and Ivan Vydrin. "A.N.Benua. Dnevnik 1906 goda (Versal' Parizh)". *Nashe nasledie*, no. 77 (2006): 72–104. (In Russian)
11. Vydrin, Ivan, Irina Lapina, and Galina Marushina. "A.N.Benua. Dnevnik 1905 goda". *Nashe nasledie*, no. 57 (2001): 48–78. (In Russian)

12. Marushina, Galina, and Ivan Vydrin. "Aleksandr Nikolaevich Benua. Dnevnik 1906 goda". *Nashe nasledie*, no. 86 (2008): 46–77. (In Russian)
13. "Perepiska S. P. Iaremicha s A. N. Benua". In *Stepan Petrovich Iaremich*, edited and compiled by Vitalii Treťiakov and Ivan Vydrin, 13–238. 3 vols. St. Petersburg: Kriga; Sad iskusstv, 2009, vol. 3. (In Russian)
14. Muter, Rikhard. *Istoriia zhivopisi v XIX veke*. Translated by Zinaida Vengerova, edited by Vsevolod Protopopov. 3 vols. St. Petersburg: Tovariščestvo "Znanie", 1900, vol. 2. (In Russian)
15. Benua, Aleksandr. *Istoriia zhivopisi vsekh vremen i narodov*. 4 vols. St. Petersburg: Shipovnik, 1912, [vol. 1], iss. 1. (In Russian)
16. Zav'ialova, Anna. *Aleksandr Benua i Konstantin Somov. Khudozhniki sredi knig*. Moscow: Teatralis, 2012. (In Russian)
17. Benua, Aleksandr. *Istoriia zhivopisi vsekh vremen i narodov*. 4 vols. St. Petersburg: Shipovnik, 1912, [vol. 4], iss. 17–22. (In Russian)
18. Zav'ialova, Anna. "'Igrushechnyi, kukol'nyi, zagadochnyi mir': obrazy marionetok v tvorchestve Aleksandra Benua" ["Toy, puppet, mysterious world': Images of puppets in the works of Alexander Benua"]. *Artikul't [Articult]*, no. 27/3 (2017): 34–9. Accessed October 01, 2017. <http://articultr.suh.ru/articult-27-3-2017/articult-27-3-2017-zavyalova.php>. (In Russian)
19. Iakimovich, Aleksandr. "Ob istokakh i prirode iskusstva Vatto". In *AN SSSR, VNII iskusstvovoznaniia M-va kul'tury SSSR. Zapadnoevropeiskaia khudozhestvennaia kul'tura XVIII veka*, edited by Valerii Prokof'ev, 41–78. Moscow: Nauka, 1980. (In Russian)
20. Benua, Aleksandr. *Moi vospominaniia*. 5 books. 2nd ed. Moscow: Nauka, 1993, bk. 1–3. (In Russian)
21. Goncourt, Edmond, de, and Jules de Goncourt. *French eighteenth-century painters*. Translated by Robin Ironside. 2nd ed. Oxford: Phaidon Press, 1981.
22. "A. N. Benua o kollektcii S. P. Iaremicha". In *Stepan Petrovich Iaremich*, edited and compiled by Vitalii Treťiakov and Ivan Vydrin, 241–302. St. Petersburg: Kriga; Sad iskusstv, 2009, vol. 3.
23. Benua, Aleksandr. "Zhivopis' epokhi barokko i rokoko". *Starye gody*, no. 10–12 (1908): 720–34.
24. Benua, Aleksandr. *Dnevnik 1916–1918 godov*. Compiled by Ivan Vydrin. Moscow: Zakharov, 2006.

Source

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

Received: November 09, 2018

Accepted: February 21, 2019

Author's information:

Anna E. Zavyalova — PhD, Leading Researcher; annazav@bk.ru