

ИМПЕРАТРИЦА ЕЛИЗАВЕТА ПЕТРОВНА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА: ОБРАЗЫ И ИСТОЧНИКИ

Анна Е. Завьялова

Научно-исследовательский институт теории и истории
Российской академии художеств, Москва, Россия,
annazav@bk.ru

Аннотация. В статье рассмотрен вопрос о генезисе образа императрицы Елизаветы Петровны в восприятии и искусстве Александра Бенуа. Автор применил комплексный метод исследования, объединивший источниковедческий анализ воспоминаний и работ Бенуа по истории искусства, традиционный формальный анализ его произведений и данные историографии времени царствования Елизаветы Петровны. Установлено, что Бенуа обращался к официальным портретам кисти Луи Каравака, а также к работе Г.К. Гроота.

Рассмотрены взгляды А. Бенуа на деятельность Ф.Б. Растрелли. Установлено влияние образа Конфетенхаузена из новеллы Э.Т. А. Гофмана «Шелкунчик и мышинный король» на интерпретацию образа Янтарной комнаты в статье Бенуа «Деталь Янтарной комнаты в Большом Царскосельском дворце».

Ключевые слова: Александр Бенуа, русское искусство конца XIX — начала XX века, императрица Елизавета Петровна, Франческо Бартоломео Растрелли, Луи Каравак, Георг Кристоф Гроот

Для цитирования: Завьялова А.Е. Императрица Елизавета Петровна в творчестве Александра Бенуа: образы и источники // Academia. 2021. № 1. С. 72–82. DOI: 10.37953-2079-0341-2021-1-72-82

EMPRESS ELIZABETH PETROVNA IN THE WORK OF ALEXANDRE BENOIS: IMAGES AND SOURCES

Anna E. Zavyalova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
annazav@bk.ru

Abstract. The article considers the question of the genesis of the image of Empress Elizabeth Petrovna in the perception and art of Alexander Benois. The author used a complex method which combined the source analysis of artist's works and memoirs, his articles on the history of architecture, and traditional formal analysis of his works and data of historiography of the reign of Elizabeth Petrovna. It was found out the official portraits of Louis Caravaque and portrait of G.C. Grooth influenced the image of Elizabeth in Benois works. Benois views on the work of F.B. Rastrelli whose work he considered the embodiment of the reign of Empress Elizabeth Petrovna.

Keywords: Alexandre Benois; Russian art of the late 19th — early 20th century; Empress Elizabeth Petrovna; F.B. Rastrelli; Louis Caravaque; Georg Christoph Grooth

For citation: Zavyalova, A.E. (2020), "Empress Elizabeth Petrovna in the work of Alexandre Benois: images and sources", *Academia*, 2021, no 1, pp. 72–82. DOI: 10.37953-2079-0341-2021-1-72-82

На страницах воспоминаний Александр Бенуа писал, что с юности был увлечен эпохой Елизаветы Петровны и ею самой, называл императрицу «моя пассия» [Бенуа 1993, с. 653–654] и даже признавался в своем «помешательстве на Елисавете» в молодые годы [Бенуа 1993 с. 654], однако этот факт до сих пор не привлекал специального внимания исследователей.

В мемуарах художник назвал те художественные работы, которые предопределили возникновение его увлечения еще в отрочестве персоной императрицы Елизаветы. Прежде всего, это картина кисти Луи Каравака «Портрет царевны Елизаветы Петровны ребенком» (1717, Государственный Русский музей), копия с которой работы Генриха Бухгольца находилась в Большом петергофском дворце, где ее и увидел юный Бенуа: «Я буквально влюбился в ее портрет, на котором художник Каравак изобразил восьмилетнюю девочку в виде маленькой, совершенно обнаженной Венус. Этот портрет красовался в „диванной“ петергофского Большого дворца, а на другой стене этой же комнаты висел в затейливой раме ее же портрет, но уже в виде императрицы (он был писан французом Л.М. ван Лоо)» [Бенуа 1993, с. 653]. Этот «Портрет императрицы Елизаветы Петровны» (1760, Государственный музей-заповедник «Петергоф») отнесен к корпусу работ Карла (Шарля-Андре) Ван Лоо, представителя той же династии французских художников-выходцев из Фландрии.

В зрелые годы у Бенуа, уже на стене собственной квартиры «на самом видном месте красовался портрет его «пассии <...> императрицы Елисаветы Петровны, типа Каравака». Художник вспоминал: «Его я приобрел в 1891 г. у букиниста Гартье на Невском вместе с портретами родителей Елисаветы — Петра I и Екатерины. При помощи моего кузена <...> мне удалось освободить мою Елисавету от позднейших записей, и она в подлинной вычурной золоченой раме ее времен необычайно эффектно выделялась на стене кабинета» [Бенуа 1993, с. 72]. Здесь речь идет о коронационном портрете Елизаветы Петровны (1750, Государственный Русский музей), написанном Луи Караваком, который являлся ее придворным живописцем. Этот портрет был признан официальным изображением императрицы, и много раз был повторен в картинах и в гравюрах, в том числе и в виде поясных изображений. Видимо, одно из таких живописных повторений принадлежало Бенуа, и он изображен на его фоне в своем кабинете в акварельном портрете (1898, Государственный Русский музей) работы Льва Бакста, друга и товарища по творческому объединению «Мир искусства».

Тем не менее, произведений Бенуа, посвященных Елизавете Петровне и ее эпохе, существует очень немного. Прежде всего, это иллюстрация «Приезд императрицы Елисаветы Петровны рано утром с тетеревиных токов в „Монбеж“ г. Царского Села» (1901) для третьего тома труда Николая Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси». Также нужно упомянуть акварель «Императрица Елисавета Петровна изволит прогуливаться по знатным улицам Санкт-Петербурга» (1903). Акварель была выполнена в трех вариантах [Эрнст 1921, с. 78], один из которых воспроизведен на открытом письме издательства Общины св. Евгении в 1904 году.

Примечательно, что в иллюстрации из книги Кутепова императрица практически не изображена; в акварели, воспроизведенной на открытом письме, ее фигуру, данную мелко и общими чертами, не сразу можно заметить в карете. По всей видимости, это фигура слева, утонувшая в складках желтого одеяния, которое перекликается с изображением мантии императрицы в портрете Каравака, знакомого художнику с детства.

В 1907 году Бенуа написал акварель «Императрица Елисавета Петровна принимает иностранных послов у павильона Эрмитаж» (Государственный музей-заповедник «Царское Село»). По свидетельству художника, он обращался к данному сюжету в юности, но безуспешно: «Я три раза принимался за картину, в которой захотел выразить свое увлечение XVIII веком, в частности эпохой императрицы Елизаветы Петровны <...> Моя композиция (мне так и не удалось довести ее до конца) представляла царицу и ее блестящий двор на фоне павильона „Эрмитаж“ в Царском Селе» [Бенуа 1993, с. 654]. Тем не менее, Сергей Эрнст кратко охарактеризовал эту работу как реально существующую в монографии «Александр Бенуа» (Пг, 1921): «Все ранние работы художника — уголки Майнца и Нюрнберга, пасторали и исторические сцены, вроде „Елисаветы Петровны в Царском Селе“ <...> полны некоего очень юного, очень трогательного романтизма» [Эрнст 1921, с. 16].



Ил. 1. Александр Бенуа. Приезд Императрицы Елисаветы Петровны рано утром с тетеревиных токов в «Монбеж» г. Царского Села. 1901. Иллюстрация для третьего тома книги Николая Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси»

Однако в перечне работ Бенуа, приведенном в книге Эрнста (самом полном перечне работ художника на 1921 год), это произведение не значится, и его судьба сегодня неизвестна.

Бенуа обратился к своему давнему замыслу во время работы над книгой «Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны (материалы для истории искусства в России в XVIII веке» (СПб., 1910), занявшей в общей сложности восемь лет. В акварели «Императрица Елисавета Петровна принимает иностранных послов у павильона Эрмитаж» он изобразил ее в виде небольшой фигурки на втором плане. Она трактована в общих чертах и перекликается с официальным портретом императрицы кисти Каравака. Принимая во внимание, что в ранних работах художника Елизавета изображена так же очень схематично, можно предположить, что акварель 1907 года близка его раннему произведению на тот же сюжет. Таким образом, в рассмотренных произведениях, посвященных Елизавете Петровне и ее эпохе, Бенуа не передал собственного видения образа этой императрицы, а повторял, причем очень схематично, ее прижизненные портреты.

Здесь нужно вспомнить, что в создании ярких образов исторических личностей в творчестве Бенуа, какими являются французский король Людовик XIV и российский император Павел I, герои графических листов серии «Последние прогулки Людовика XIV» (1897–1899), гуашей «Король» (1906, Государственная Третьяковская галерея) и «Парад при Павле I» (1907, Государственный Русский музей), большую роль сыграли впечатления, полученные художником из воспоминаний современников и исторических исследований. На страницах источников и трудов внимание Бенуа привлекали отдельные черты личности, не всегда значимые для ее места в истории, однако запоминающиеся, и именно они позволили ему создать яркий визуальный образ. Так, это одинокие прогулки старого Людовика XIV в парке Версаля и увлечение игрушечными армиями Павла I.

Описывая свой интерес ко времени Елизаветы Петровны, Бенуа отметил, что она не пользовалась «вообще особым уважением историков» [Бенуа 1993, с. 653]. Эти слова художника нуждаются в комментариях. На протяжении XIX века, особенно в его второй половине и вплоть до 1890-х годов, когда у Бенуа оформился интерес к эпохе Елизаветы, был создан целый ряд трудов, в которых деятельность царицы получила отражение. Прежде всего, здесь нужно упомянуть двадцатидевятитомный труд Сергея Соловьева «История России с древнейших времен» (1851–1879), четыре из которых посвящены ее правлению. События внешней и внутренней политики представлены там по годам на протяжении всех двадцати лет царствования Елизаветы, однако личности

императрицы внимания практически не уделено. Также можно вспомнить работы историка, издателя журнала «Русская старина» Михаила Семевского, посвященные разным этапам правления Елизаветы, такие как «Елизавета Петровна до восшествия своего на престол», «Первый год царствования Елизаветы Петровны. 1741–1742», «Царствование Елизаветы Петровны. 1743» и прочие, вышедшие в петербургском журнале «Русское слово» в 1859 году. Лекции профессора Московского университета Степана Ешевского, посвященные эпохе Елизаветы, были изданы после его смерти отдельным изданием «Очерк царствования Елизаветы Петровны» (М., 1870). Впервые они были опубликованы также после его кончины в двух номерах «Отечественных записок» (№ 5, 6) в 1868 году. Во всех этих трудах, а также в небольшой работе историка и статского советника, служившего в Коллегии иностранных дел и в Сенате, барона Александра Вейдемейера «Царствование Елизаветы Петровны» (СПб., 1834), характеристика самой императрицы передана самыми общими чертами. Все эти авторы отмечали лишь ее красоту, веселый и доброжелательный нрав, любовь к развлечениям и нарядам [подробнее об этом см.: Козлова 2008, с. 31–32].

Небольшое исключение в этом ряду составляет труд историка Василия Андреева «Представители власти в России после Петра I» (СПб., 1849), который содержит отдельную главу «Елисавета-женщина». Из нее можно, помимо вышеназванных черт, узнать также о набожности императрицы, ее любви к охоте и даже о «чрезвычайной боязни мышей» [Андреев 1990, с. 118]. Кроме того, Андреев привел любопытные наблюдения о характере императрицы и ее взглядах. Так, Елизавета получила светское европейское образование, но «была убеждена, что муж имеет право бить свою жену. <...> Самолюбивая по природе сама, Елисавета не держала шутов и даже не любила, чтобы при ней над кем-нибудь насмеялись [Андреев 1990, с. 118]. <...> Елисавета-женщина сказалась во многих правительственных распоряжениях. Отменена была смертная казнь: кнут и ссылка заменили плаху» [Андреев 1990, с. 122].

Эти сведения очень любопытны для историка, однако они явно не давали материал для художника, не позволили создать яркий визуальный образ, что обусловило, по всей видимости, отзыв Бенуа об исторических исследованиях времени правления Елизаветы. Как правило, он хорошо знал литературу об эпохе, которая его интересовала — во всяком случае, именно так обстояло дело со временем правления Павла I и Людовика XIV, и нет оснований считать, что время правления Елизаветы составило исключение, хотя имен исследователей, оказавших на него особое влияние, Бенуа не назвал. О его хорошем знании исторического материала об эпохе правления Елизаветы Петровны также свидетельствует тот факт, что в 1892 году он составил вымышленный рассказ «очевидца» о вступлении императрицы на престол, который друзья художника приняли за подлинный документ [Бенуа 1993, с. 654].

Здесь хотелось бы отметить небольшую работу популярного характера С.П. Даля «Императрица Елизавета Петровна» (1894). В ней, помимо уже известных и не раз повторенных черт личности императрицы Елизаветы, приведено суждение о ней как о покровительнице искусств и архитектуры: «Возвышенная и богато одаренная натура Елисаветы Петровны проявлялась не только в покровительстве искусствам и науке, но и вообще в стремлении ее ко всему прекрасному. Так, между прочим, Императрица имела страсть к красивым постройкам. Она приглашала иностранных художников, которые своими лучшими произведениями украшали дома многих вельмож. Лучшим архитектором того времени был Растрелли, который построил Зимний дворец в Петербурге и много других зданий, отличающихся до сих пор красотой и обессмертивших имя талантливого художника. Одним словом, в ее царствование Петербург необыкновенно украсился...» [Даль 1894, с. 26].

Сегодня нет данных о знакомстве Бенуа с этой работой (полное имя автора неизвестно), и вряд ли она, рассчитанная на самые широкие круги читателей, могла сыграть важную роль в становлении его взглядов. Однако высказанная в ней мысль о важной роли Елизаветы Петровны — ценительницы таланта Франческо Бартоломео Растрелли, в создании образа Петербурга, была распространена в кругах образованной публики, во всяком случае, в архитектурной среде. Именно в ней сформировалась основа мировоззрения Александра Бенуа, отец и один из старших братьев которого, Николай Леонтьевич



Ил. 2. Александр Бенуа. Императрица Елизавета Петровна изволит прогуливаться по знатным улицам Санкт-Петербурга. Открытое письмо. 1904

и Леонтий Николаевич Бенуа, были крупными зодчими своего времени. Так, например, Леонтий Бенуа в 1882 году (его брату Шуре было двенадцать лет) сделал проект на конкурс по строительству храма, который было решено возвести на месте убийства императора Александра II. Он выполнил, на взгляд младшего брата, проект «эффектный и красивый, в котором, из уважения к стилю Петербурга, пожелал вдохновиться произведениями Растрелли» [Бенуа 1993, с. 99].

Юный Бенуа воспринял, по всей видимости, почитание творчества Растрелли, принятое в родительском доме. Он признавался на страницах воспоминаний, что с ранних лет его привлекал Строгановский дворец, возведенный зодчим в 1753–1754 годах: «Эти чудесные вельможные палаты, построенные (и перестроенные) еще при Елизавете Петровне, интриговали и интересовали меня с отроческих лет. В архитектуре графа Растрелли, в кровавом цвете, в который дворец тогда красился, в львиных мордах на воротах, в странных железных тумбах, что стояли по краю тротуара, оцепляя дом со стороны Невского проспекта и Мойки, во всем этом было что-то необычайное и чуть „гримасирующее“» [Бенуа 1993, с. 318]. Действительно, маскароны на глухих деревянных воротах дворца, вырезанные неизвестным мастером [Кузнецов 2015, с. 38], вне всякого сомнения, изображают львов, но они не вполне звери, их рот растянут в широкую улыбку, которую нельзя назвать однозначно доброй.

Текст из мемуаров очень любопытно сравнить с описанием Строгановского дворца, сделанного Бенуа в 1901 году для журнала «Художественные сокровища России», хотя его основное внимание было сосредоточено на коллекциях, размещенных в нем: «Розовый дворец графов Строгановых, бесспорно, одно из самых красивых и характерных зданий в Петербурге. Среди частных домов, построенных графом Растрелли, — это шедевр. Особенно хорош фасад на Невский, напоминающий своим гордым, величавым видом Венские дворцы. Но нельзя сказать, чтобы Растрелли в этом фасаде очень придерживался Виньолы и Витрувия. Особенно утрированы пропорции. Колонны, врез со всеми ордерами, вытянуты почти до безобразия, окна второго этажа слишком тесно поставлены и слишком велики по отношению к нижнему этажу, все детали имеют что-то вычурное, даже слишком вычурное. Строгановский дом имеет свою физиономию, и эта физиономия чуть-чуть корчит гримасу. Однако, как раз это и придает ему совершенно своеобразную прелесть, что-то сановное, аристократическое, изысканное» [Бенуа 1901, с. 165].

Несложно заметить, что этот текст Бенуа уступает по образной выразительности и эмоциональности описанию из его воспоминаний. Очень любопытно сравнить текст из «Художественных сокровищ России» с описанием того же фасада Строгановского дворца, сделанное Игорем Грабарем через десять лет на страницах его «Истории русского

искусства», которая вышла в свет в 1912 году: «Особенно прекрасен фасад на Невский, с его ... красивой скульптурной декорацией. Последняя нарисована необыкновенно верной рукой, рассчитывавшей на известный эффект не на бумаге, а в натуре. Образчиком этого изумительного декоративного мастерства Растрелли может служить львиная маска над воротами дворца» [Грабарь, с. 196].

Можно видеть, что внимание Грабаря сосредоточено на лепной львиной маске, более «звериной», хотя и со сдвинутыми бровями, по сравнению с «улыбающимися» масками на воротах, пленивших Бенуа. Причину этого различия можно видеть в разном восприятии стиля здания авторами. Так, Грабарь относил постройки Ф.Б. Растрелли к барокко: «В Петербург попали лишь обломки итальянского барокко, значительнее отразились формы немецкого, но все еще не было той властной руки, которая одна только может сложить из разорванных ключев гигантское целое <...> Такой человек явился здесь только после кончины Петра Великого и только тогда получил свой собственный, Петербургский оттенок барокко. То был Растрелли-сын» [Грабарь, с. 180]. Бенуа же относил творчество этого зодчего к рококо, восхищаясь «резвыми, веселыми формами рококо, которыми так удивительно владел Растрелли» [Бенуа 1993, с. 272]. Не вдаваясь в подробности истории изучения наследия архитектора, нужно отметить, что точка зрения Грабаря собрала большое число сторонников в последующие годы, среди которых, например, историки архитектуры Давид Аркин [Аркин 1958, с. 87, 91, 99], Юрий Овсянников [Овсянников 2000, с. 270], Сергей Кузнецов [Кузнецов 2015, с. 13].

Описывая свои впечатления зрелого возраста от построек Растрелли, Бенуа был более конкретен в формулировках, но не утратил отроческой поэтичности их восприятия. Так, во время пребывания в Германии по пути в Париж осенью 1896 года, он в возрасте 26 лет и уже со своей собственной семьей, отдал предпочтение «по-театральному эффектным» дворцам в Петергофе и Царском Селе, «наколдованным» Растрелли, перед «ультраутонченным рококо» Г.В. Кнобельсдорфа [Бенуа 1993, с. 110]. Можно заметить, что косвенно художник отнес в этом сравнении творчество Растрелли к стилю рококо.

Несколькими годами позже, побывав в Киеве, Бенуа восхитился Андреевским собором (1754) — «жемчужиной времени Елисаветы Петровны» [Бенуа 1993, с. 272]. «Растрелли вложил в него все свое мастерство, все свое знание, все свое чувство пропорций, все, что в его искусстве представляет собой счастливое соединение особенностей итальянского и русского зодчества. Но, кроме того, любимец Елисаветы Петровны выказал здесь редкий вкус и такое изящное чувство меры, которых, пожалуй, не найти в его других, более значимых по размерам, сооружениях. Невольно напрашивается на перо слово „игрушка“, до такой степени формы Андреевского собора „улыбчивы“, до того они подкупают!» [Бенуа 1993, с. 272]. Художник писал эти строки на склоне лет в воспоминаниях, поэтому не сдерживал эмоции и фантазию, однако его оценка этого памятника в более ранние годы была иной.

Любопытно сравнить описание Андреевского собора Бенуа, наделившего его даже человеческими эмоциями, с описанием Игоря Грабаря, приведенным на страницах его «Истории русского искусства»: «Общий силуэт храма необыкновенно строен и все формы удивительно легко и как-то неудержимо несутся вверх, почти перегоня одна другую. <...> Очарование его дивной архитектуры удваивается, когда подходишь к его стенам вплотную и видишь бегущие вверх колонны и пилястры, расходящиеся во все стороны раскреповки и играющие завитками сочные картуши» [Грабарь, с. 206]. Описание Грабаря также не лишено эмоциональности и поэтичности, однако он остался, в отличие от Бенуа, в рамках архитектуры.

Особого внимания заслуживает сравнение Андреевского собора с игрушкой, сделанное Бенуа. Несколько неожиданное, оно явно не было навеяно этим памятником архитектуры весьма внушительных размеров. Однако во второй серии открытых писем «Игрушки», изданной издательством Общины св. Евгении по рисункам Бенуа в 1905 году (также известной как серия II), есть открытка под названием «Монастырь». На ней изображена своеобразная и популярная начиная со второй половины XIX века наборная архитектурная игрушка «Троице-Сергиева лавра». Она представляла собой деревянный ящик, в который укладывались деревянные же образцы монастырских построек; к ящику прилагался план Лавры (экземпляр такой игрушки хранится



Ил. 3. Вел. кн. Екатерина Алексеевна возвращается после удачной охоты в сопровождении егеря в Ораниенбауме. 1901. Иллюстрация для третьего тома книги Николая Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси»

в Художественно-педагогическом музее игрушки им. Н.Д. Бартрама, Сергиев Посад). По всей видимости, эта игрушка была в коллекции Бенуа.

В центре игрушечного монастыря, изображенного на открытке, не сложно узнать знаменитую колокольню (1741–1770) Троице-Сергиевой лавры. Свое узнаваемое, изящное и устремленное вверх очертание колокольня приобрела немногим позже строительства собора в Киеве и тоже в стиле барокко благодаря московскому архитектору Дмитрию Ухтомскому. Образ этой игрушки, по всей видимости, повлиял на Бенуа и его восприятие Андреевского собора.

В зрелые годы Бенуа к его видению образа императрицы Елизаветы как очаровательной и веселой женщины добавилась важная черта покровительницы великого зодчего Ф.-Б. Растрелли и строительницы Петербурга, благодаря воле которой были возведены многие важные памятники, внесшие вклад в облик города и его пригородов. Более того, именно эта сторона ее образа стала преобладать. «Именно в окрестностях столицы, и особенно в Петергофе, творческие усилия монархини выразились в грандиозных художественных формах; выражение величия и мощи России соединились здесь с теми чарами, которые присущи нашей северной природе», — писал художник на страницах воспоминаний [Бенуа 1993, с. 305]. Скорее всего, в этом заключается причина многолетнего увлечения Бенуа личностью императрицы и ее эпохой.

Влияние этого увлечения можно заметить также в созданном Бенуа образе молодой великой княгини Екатерины Алексеевны, будущей императрицы Екатерины II. Так, фигурка великой княгини в мужском костюме, возвращающейся после охоты в Ораниенбауме в виньетке «Вел. кн. Екатерина Алексеевна возвращается после удачной охоты в сопровождении егеря в Ораниенбауме» для третьего тома книги Николая Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси», перекликается с фигуркой императрицы Елизаветы в картине Г.К. Гроота «Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны с арапчонком» (1743, Государственная Третьяковская галерея). Речь в данном случае не идет об использовании портрета XVIII века в качестве иконографического образца, так как иконография этих произведений совершенно разная. Однако Бенуа очень тонко воспринял рокайльную природу портрета Елизаветы Петровны кисти Гроота, «ее „кукольность“, „игрушечность“ образов, прихотливую затейливость контуров», построение композиции в легком и грациозном ритме» [Маркина 2017, с. 319], созвучную фарфоровой пластике. Неслучайно картина вскоре после ее написания была

использована для создания одноименной фарфоровой группы (ок. 1748), выполненной на Мейсенской мануфактуре по модели И.И. Кендлера [Маркина 2017, с. 319]. Эти качества Бенуа привнес в жанровую сценку, уподобив свою охотницу «ожившей» фарфоровой статуэтке. Сюжеты на тему охотников и охотниц были распространены в русской и европейской фарфоровой пластике XVIII века, но Бенуа и в этом случае не повторял конкретные памятники.

Фарфор не принадлежал к фаворитам художника, он никогда не увлекался этим материалом, хотя иногда обращался к нему как к источнику при работе над эскизами костюмов для балета. Так, например, костюм куклы Балерины Тамары Карсавиной для балета «Петрушка» (1911) Бенуа, по его признанию, «дословно скопировал с одной статуэтки гарднеровского фарфора» [Бенуа 2011, с. 526]. Но это скорее исключение в его практике. В результате комплексного подхода к изучению разнообразных художественных источников интересующей его эпохи и синтезу впечатлений от них, Бенуа добивался, нельзя исключать, что неосознанно, в отдельных случаях сходства созданных им образов с фарфоровыми фигурами рококо в том случае, когда ему нужно было избежать впечатления «переодетых современников». Так произошло с героиней последнего, третьего варианта гуаши «Купальня маркизы» (1906, Государственная Третьяковская галерея) [Завьялова 2012, с. 40–41]. Теперь можно видеть, что ей предшествовал «фарфоровый» образ великой княгини Екатерины Алексеевны, созданный по мотивам живописного портрета императрицы Елизаветы Петровны кисти Гроота.

Обращение Бенуа к портрету Елизаветы Петровны при работе над образом Екатерины Алексеевны произошло, вероятно, потому, что окружение молодой великой княгини в Ораниенбауме он представлял себе наполненным весельем, как и двор императрицы Елизаветы: «Подходя к нему [павильону Каталной горки. — А. З.], поднимаясь по отлогим ступеням наружной лестницы и огибая его бель-этаж по открытым галереям, из-за белых колонн которого так ярко румянилась и горела осенняя, необычайно пышная в Ораниенбауме листва, мне начинало чудиться, что я слышу когда-то здесь раздававшиеся смехи молодого двора Екатерины...» [Бенуа 1993, с. 558].

Прецедент создания образа исторической личности по художественным источникам, связанным с другим персонажем, уже имел место в творчестве Бенуа к началу 1900-х годов. Это образ старого Людовика XIV, за основу которого художник взял гравюры на дереве по рисункам Адольфа Менцеля с изображением императора Фридриха Великого в старости [подробнее об этом см.: Завьялова 2018, с. 74–81]. В обоих случаях, как при создании визуального прочтения образа старого Людовика XIV, так и юной великой княгини Екатерины Алексеевны, художественный образ получился выразительным.

Здесь нужно заметить, что Бенуа обратился к образу императрицы Екатерины II еще только раз в 1912 году, в акварели «Выход императрицы Екатерины II» для издания «Картины по русской истории», предпринятого московским издательством Иосифа Кнебеля. В этом случае императрица представлена, как и Елизавета Петровна, в виде небольшой фигурки на дальнем плане. Художник признался на страницах воспоминаний, что портреты императрицы Екатерины II создают впечатление о ее «ласковой величественности» [Бенуа 1993, кн. I–III, с. 41]. Видимо, это качество не увлекало Бенуа, как и личность этой правительницы, олицетворявшей собой мудрость и оставившей важный след в российской истории.

Примечательно, что в самом начале 1900-х годов, то есть тогда же, когда была создана виньетка «Вел. кн. Екатерина Алексеевна возвращается с удачной охоты...», Бенуа обратился к литературному образу из мира сказок для воплощения своего видения явления из русского искусства XVIII века. Описывая деталь убранства Янтарной комнаты в Царском-Сельском дворце на страницах журнала «Художественные сокровища России» в 1902 году, он сравнил ее со сказочными зданиями из сладостей: «Янтарная комната одна из главных достопримечательностей фантастического Царского-Сельского дворца <...> Общий вид Янтарной комнаты напоминает те леденцовые дворцы, о которых говорится в сказках. Этому впечатлению немало помогают вставленные среди янтарных панно мозаичные картины (сценки и пейзажи), выдержанные в пестрых и несколько приторных красках, невольно вызывающих представление о какой-то пастиле или о пряниках, залитых сладкой разноцветной поливой» [Бенуа 1902, с. 16]. Описание, сделанное Бенуа,



Ил. 4. Георг Кристоф Гроот. Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны с арапчонком. 1743. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея

перекликается с описанием Конфетенхаузена из новеллы Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Щелкунчик и мышинный король», в котором стены многих домов «были расписаны так пестро, словно на них налепили миндалины и лимонные цукаты» [Гофман 1983, с. 142]. Подобная аналогия не случайна, так как Гофман был одним из любимых писателей Бенуа. Он не раз обращался к его произведениям в своем творчестве и к новелле «Щелкунчик и мышинный король», в том числе, она повлияла на образное решение гуаши «Парад при Павле I» (1908, Государственный Русский музей) [Завьялова 2012, с. 58]. Также в описании Бенуа Янтарной комнаты можно заметить отголосок его увлечения пряниками, «затейливые фигурные пряники, с целыми на них разноцветными барельефами из сахара», как одним из видов «причудливого народного искусства» [Бенуа 1993, кн. I–III, с. 67]. Художник даже предпринял попытку их коллекционирования, но она оказалась неудачной из-за недолговечности пряников.

В тексте для книги «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны», написанном осенью 1905 года, то есть всего три года спустя после первого текста, Бенуа сделал красивое научно-популярное описание Янтарной комнаты, «быть может, главной достопримечательности Елизаветинского времени в Царском Сельском дворце. <...> Общий ее характер — рококо, ибо то, что сразу бросается в глаза и лучше всего запоминается, то есть резные деревянные украшения, носит на себе отпечаток разнузданной фантазии Растрелли» [Бенуа 1910, с. 118]. Здесь нужно иметь в виду, что, не реализовав свой замысел сразу, Бенуа теперь отработывал его как тягостное обязательство перед издателями: «Глупая, но увлекательная работа», — сетовал он на страницах дневника [Бенуа 2001, с. 109]. «Пишу Царское Село. Отчаянно трудно. Удовольствие испорчено тем, что успел многое уже опубликовать. Минутами хочется на все плюнуть. Но надо разделаться с Голике, да и к тому же одна из „задач жизни“», — горестно изливал он душу двумя днями позже [Бенуа 2001, с. 110].

Однако много лет спустя, уже в пожилом возрасте, на страницах воспоминаний Бенуа, не связанный никакими обязательствами, вновь с восторгом и поэтичностью

юности описал Смольный монастырь, возведенный Ф.-Б. Растрелли: «Это одно из самых прекрасных и поэтичных сооружений на всем пространстве государства Российского! Гордо и благолепно подымается над всем прочим колоссальная масса главного пятиглавого собора, и, точно дьяконы, совершающие торжественную литургию, обступают в значительном от собора расстоянии четыре совершенно одинаковые церкви; <...> Все вместе производит во всякое время и в любую погоду сказочное впечатление, но сказочность эта приобретает особенно волнующий характер, когда в ясные летние вечера все эти здания начинают таять в алых лучах заходящего солнца, а многочисленные купола и шпили загораются золотом крестов и теми лепными гирляндами, коими убрала голубые луковицы церковей роскошная фантазия Растрелли!» [Бенуа 1993, с. 338]. Примечательно, что Игорь Грабарь, называя собор Смольного монастыря «архитектурной сказкой», ограничил его описание несколькими строчками, которые, тем не менее, точно обрисовывают специфику архитектуры этого памятника: «Превосходно разработана и архитектура четырех церковей-башен, стоящих по углам жилых корпусов. Жилые монастырские корпуса Вдовьего дома являются блестящими образчиками светской архитектуры Растрелли эпохи его расцвета» [Грабарь, с. 212]. Не раз сделанные сравнения описаний зданий, возведенных Ф.Б. Растрелли, сделанные Игорем Грабарем и Александром Бенуа, позволяют видеть, что Бенуа описывал не столько собственно архитектуру, сколько свои впечатления от нее. Фантазия художника наделяла здания человеческими эмоциями, гримасами и сказочными образами, с молодых лет и до глубокой старости.

Суммируя наблюдения, приведенные выше, можно видеть, что Александр Бенуа, хотя и признавался в увлечении личностью императрицы Елизаветы Петровны и ее эпохой, не создал яркого визуального образа этой правительницы. Причину этого можно видеть в том, что художник был увлечен, прежде всего, зодчеством Ф.-Б. Растрелли, работавшим в период ее царствования. Свое же увлечение императрицей как веселой и добросердечной красавицей художник воплотил в образе молодой великой княгини Екатерины Алексеевны, будущей императрицы Екатерины II.

Литература

1. Андреев 1990 — Андреев В. В. Представители власти в России после Петра I: Репринтное воспроизведение издания 1871 года. Минск: Межиздательский фотоцентр, 1990.
2. Аркин 1958 — Аркин Д. Е. Растрелли. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1958.
3. Бенуа 2011 — Бенуа А. Н. Воспоминания о русском балете // Бенуа, Александр. Дневники. 1908–1916. Воспоминания о русском балете. М.: Захаров, 2011.
4. Бенуа 1902 — [Бенуа А. Н.]. Деталь Янтарной комнаты в Большом Царскосельском дворце // Художественные сокровища России. 1902. Т. 2. С. 16.
5. Бенуа 1905 — Бенуа А. Н. Дневник 1905 года // Наше наследие. 2001. № 58. С. 104–125.
6. Бенуа 1993 — Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М.: Наука, 1993.
7. Бенуа 1901 — Бенуа А. Н. Строгановский дворец и Строгановская галерея в С.-Петербурге // Художественные сокровища России. 1901. Т. 1. С. 165–180.
8. Бенуа 1910 — Бенуа А. Н. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. Материалы для истории искусства в России в XVIII веке по главнейшим архитектурным памятникам. СПб.: Типография Р. Голике и А. Вильберга, 1910.
9. Гофман 1983 — Гофман Э. Т. А. Щелкунчик и мышинный король // Гофман Э. Т. А. Новеллы. М.: Художественная литература, 1983. С. 107–150.
10. Грабарь 1912 — Грабарь И. Э. История русского искусства. В 6-и т. Т. 3: Архитектура. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке. Москва: И. Кнебель, [1912].
11. Даль 1894 — Даль С. П. Императрица Елизавета Петровна. М.: Типография Общества распространения полезных книг, 1894.
12. Завьялова 2012 — Завьялова А. Е. Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг. М.: Театралис, 2012.
13. Завьялова 2018 — Завьялова А. Е. Гравюры Адольфа Менцеля в творчестве Александра Бенуа // Обсерватория культуры. 2018. № 1. С. 74–81.
14. Козлова 2008 — Козлова А. А. Российская императрица Елизавета Петровна в оценках отечественных историков. Омск: Издательство СибАДИ, 2008.
15. Кузнецов 2015 — Кузнецов С. О. Строгановский дворец: архитектурная история. СПб.: Коло, 2015.

16. Маркина 2017 — Маркина Л. А. Братья Гроот: портретист и зверопи́сец // Наше наследие. 2017. № 121. С. 134–145.
17. Овсянников 2000 — Овсянников Ю. М. Великие зодчие Санкт-Петербурга. СПб.: Искусство, 2000.

18. Эрнст 1921 — Эрнст С. Р. Александр Бенуа. Пг.: Комитет Популяризации Художественных Изданий при Российской Академии Истории Материальной культуры, 1921.

References

1. Andreev 1990 — Andreev, V. V. (1990), *Predstaviteli vlasti v Rossii posle Petra I* [Authorities in Russia after Peter I], Mezhdzdatelsky fototsentr, Minsk, Russia.
2. Arkin 1958 — Arkin, D. E. (1958), *Rastrelli, Gosudarstvennoe izdatelstvo literatury po stroitelstvu i arkhitekture*, Moscow, Russia.
3. Benois 2011 — Benois, A. N. (2011), *Vospominaniya o russkom balete: Dnevnik. 1908–1916*. [Memories of Russian ballet: Dairy. 1908–1916], Zakharov, Moscow, Russia.
4. Benois 1902 — Benois, A. N. (1902), *Detal Yantarnoy komnaty v Bolshom Tsarskoselskom dvorets* [Detail of the Amber Room in the Grand Tsarskoye Selo Palace], *Khudozhestvennye sokrovishcha Rossii*, Vol. 2.
5. Benois 2001 — Benois, A. N. (2001), *Dnevnik 1905 goda* [Dairy of 1905], *Nashe nasledie*, no 58, pp. 104–125.
6. Benois 1993 — Benois, A. N. (1993), *Moi vospominaniya* [Memoires], Nauka, Moscow, Russia.
7. Benois 1901 — Benois, A. N. (1901), *Stroganovskiy dvorets i Stroganovskaya galereya v S.-Peterburge* [Stroganov Palace and Stroganov Gallery in St Petersburg] *Khudozhestvennye sokrovishcha Rossii*, 1901, Vol. 1, pp. 165–180.
8. Benois 1910 — Benois, A. N. (1910), *Tsarskoe Selo v tsarstvovanie imperatritsy Elisavety Petrovny. Materialy dlya istorii iskusstva v Rossii v XVIII veke po glavneishim arhitekturnym pamyatnikam* [Tsarskoe Selo during the reign of Empress Elizabeth Petrovna. Materials for the history of art in Russia in the 18th century on the most important architectural monuments], Tipografiya R. Golike i A. Vilberga, St Petersburg, Russia.
9. Gofmann 1983 — Gofmann E. T. A. (1983), *Shchelkunchik i myshiny korol* [The Nutcracker and the Mouse King], *Novelly*, Khudozhestvennaya literatura, Moscow, Russia, pp. 107–150.
10. Grabar 1912 — Grabar, I. E. (1912), *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian art], Vol. 3, I. Knebel publ., Moscow, Russia.
11. Dal 1894 — Dal, S. P. (1894), *Imperatritsa Elizaveta Petrovna* [Impress Elisabeth Petrovna], Tipografiya Obshchestva rasprostraneniya poleznykh knig, Moscow, Russia.
12. Zavyalova 2012 — Zavyalova, A. E. (2012), *Aleksandr Benois i Konstantin Somov. Khudozhniki sredi knig* [Alexandre Benois and Konstantin Somov. The artists among books], Teatralis, Moscow, Russia.
13. Zavyalova 2018 — Zavyalova, A. E. (2018), *Graviury Adolfa Mentselya v tvorchestve Aleksandra Benois* [Prints of Adolf Menzel in the work of Alexandre Benois], *Observatoriya kulturey*, 2018, no 1, pp. 74–81.
14. Kozlova 2008 — Kozlova, A. A. (2008), *Rossiyskaya imperatritsa Elizaveta Petrovna v otsenkakh otechestvennykh istorikov* [Russian Empress Elizabeth Petrovna as assessed by Russian historians], Izdatelstvo SibADI, Omsk, Russia.
15. Kuznetsov 2015 — Kuznetsov, S. O. (2015), *Stroganovskiy dvorets: arhitekturnaya istoriya* [Stroganov Palace: history of architecture], Kolo, St Petersburg, Russia.
16. Markina 2017 — Markina, L. A. (2017), *Bratya Groot: portretist i zveropisets* [The Groot brothers: portrait and animal painters], *Nashe nasledie*, 2017, no 121, pp. 134–145.
17. Ovsyannikov 2000 — Ovsyannikov, Y. M. (2000), *Velikie zodchie Sankt-Peterburga* [Great architects of St Petersburg], Iskustvo, St Petersburg, Russia.
18. Ernst 1921 — Ernst, S. R. (1921), *Aleksandr Benois, Komitet Populyarizatsii Khudozhestvennykh Izdany pri Rossiyskoy Akademii Istorii Materialnoy kulturey*, St Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Анна Е. Завьялова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; annazav@bk.ru

Author Info

Anna E. Zavyalova, Cand. of Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts 21, Prechistenka, 119034, Moscow, Russia; annazav@bk.ru