

АЛЕКСАНДР БЕНУА О ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ XVIII СТОЛЕТИЯ

Елена Б. Шарнова

Научно-исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (ВШЭ), Москва, Россия,
esharnova@hse.ru

Аннотация.

Статья посвящена роли Александра Бенуа в изучении французской живописи XVIII века. Интерес Бенуа к этому периоду связан как с особенностями коллекционирования в России, так и с общими тенденциями переоценки французской живописи XVIII века в самой Франции. Бенуа активно пользовался источниками XVIII века и был в курсе новейших достижений истории искусства во Франции.

В статье рассмотрены основные категории, которыми пользовался Бенуа, сочетавший методы знаточества и художественного эссеизма, а также дается анализ языка и терминов, которым он пользовался в своих книгах и статьях.

Ключевые слова:

Александр Бенуа, французская живопись XVIII столетия, Антуан Ватто, Юбер Робер, Франсуа Буше, Жан-Батист Грёз

Для цитирования:

Шарнова Е.Б. Александр Бенуа о французской живописи XVIII столетия // Academia. 2022. № 1. С.17–25. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-17-25

ALEXANDER BENOIS AND HIS STUDY OF 18TH-CENTURY FRENCH PAINTING

Elena B. Sharnova

HSE University (Higher School of Economics), Moscow, Russia,
sharnova@hse.ru

Abstract.

The article summarizes the role of Alexander Benois in the study of French painting of the 18th century. His interest in this period is connected both with the peculiarities of art collecting in Russia and with rediscovery of French painting of the 18th century in France. Benois was well aware of the historical and literary sources of the 18th century as well as of the modern art history in France.

The article examines the main categories used by Benois, who combined the methods of connoisseurship and essayism, and also analyzes the language and terms that he used in his books and articles.

Keywords:

Alexander Benois, French painting of the 18th-century, Antoine Watteau, Hubert Robert, François Boucher, Jean-Baptiste Greuze

For citation:

Sharnova, E.B. (2022), "Alexander Benois and his study of 18th-century French painting", *Academia*, 2022, no 1, pp. 17–25. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-17-25

Сегодня, пожалуй, многие согласны с тем, что А.Н. Бенуа — не только замечательный художественный критик, но и выдающийся историк искусства, способствовавший самоопределению науки об искусстве в России, причем в самых разных ее областях. Бенуа сыграл особую роль в изучении французского искусства XVIII столетия, интерес к которому в России возник в эпоху Серебряного века и был связан с рядом причин. В России — богатейшие собрания французской живописи XVII–XVIII веков, именно в начале XX века эти коллекции привлекли внимание молодого поколения историков искусства, которые начинают их изучать и публиковать на новом уровне. Как многие его младшие современники, Н.Н. Врангель, А.А. Трубников, Бенуа был тесно связан с Императорским Эрмитажем, он был назначен заведующим картинным отделением музея в 1918 году, в тот период, когда коллекции активно пополнялись. Бенуа превосходно представлял себе частные собрания Петербурга и в меньшей степени — Москвы, многие из которых именно он впервые ввел в научный оборот.

Интерес к искусству XVIII века был связан с серьезной переоценкой этой эпохи в самой Франции. На Бенуа, безусловно, повлияли публикации братьев Эдмона и Жюль де Гонкур, посвященные искусству XVIII века¹, а также тот культурный контекст, который они создавали. Переоценка искусства XVIII века во Франции напрямую связана с деятельностью ряда коллекционеров. Речь идет, прежде всего, о коллекции доктора Луи Ла Каза (Louis La Caze, 1798–1869), которая в 1869 году по его завещанию была передана в Лувр. Достаточно напомнить, что до 1869 года в Лувре практически не были представлены «главные» художники XVIII столетия — А. Ватто (большая часть его картин в Лувре, включая знаменитого «Жиля» происходит из собрания Ла Каза), Ж.-Б.С. Шарден и Ж.-О. Фрагонар. Имя Ла Каза Бенуа несколько раз упоминает по разным поводам. Так, описывая в книге «Мои воспоминания» свои впечатления от первого знакомства с Лувром в 1896 году, он отмечает «бесценный дар» доктора Ла Каза, который тогда экспонировался в отдельном зале [Бенуа 1990, с. 138].

Даже по высоким меркам своего времени Бенуа был энциклопедически образованным историком искусства. Примечания к его работам, прежде всего «Истории живописи всех времен и народов»², поражают плотностью цитирования. Он блестяще ориентируется в источниках XVIII века, активно используя книги А.Ж. Дезалье Д'Аржанвиля³, П.Ж. Мариетта⁴ и других авторов. Кроме того, он был в курсе последних публикаций по французскому искусству, которые выходили в научной периодике — журналах *L'Artiste* (основан в 1831), *Gazette des Beaux-Arts* (основан в 1859), а также немногочисленных в то время, но важных монографических исследований. Так, Бенуа несколько раз ссылается на книгу П. Марселя «Французская живопись начала XVIII века»⁵, называя ее «образцовой» [Бенуа 1912, с. 260]. Опубликованная в 1906 году монография Марселя оставалась одним из основных источников сведений о переходном поколении художников на протяжении всего XX столетия. Бенуа был и лично знаком с известными искусствоведом, например с Пьером де Нолаком (1860–1929)⁶, который был не только хранителем Версальского дворца, но и автором замечательных классических работ, посвященных французской живописи XVIII века⁷.

Таким образом, Бенуа прекрасно представлял состояние современной ему науки об искусстве. Нередко он с досадой отмечал отсутствие публикаций о том или ином художнике. Так, среди мастеров первой трети XVIII века он выделял Франсуа де Труа, которого называл «большим мастером» и сетовал: «Непонятно, как до сих пор не нашлось исследователя, который посвятил бы обширное, строгое и любовное исследование этому художнику» [Бенуа 1912, с. 305]. Своего исследователя де Труа дождался почти

¹ [Goncourt 1859–1875].

² [Бенуа 1912–1916]. Книга планировалась в четырех частях, последовательно излагающих «историю пейзажа, портрета, батальной и жанровой живописи, идейной живописи». К 1917 году издание прекратилось на 22-м выпуске, посвященном французскому искусству середины XVIII века.

³ [Dezallier d'Argenville 1745–1752].

⁴ [Mariette 1858–1859].

⁵ [Marcel 1906].

⁶ Бенуа пишет о встречах с Пьером де Нолаком зимой 1906 года в Дневнике [Бенуа 1906].

⁷ Так, П. де Нолак был автором первой монографии, посвященной Ж. М. Натье [Nolhac 1906].

сто лет, пока в 2002 году не вышла монография К. Лерибо с каталогом резоне наследия художника⁸.

Тексты Бенуа о французской живописи XVIII века, в значительной мере сохраняют свою актуальность, что оценили сами французы. В каталоге первой персональной выставки Франсуа Буше (1703–1770), проходившей в Париже — Нью-Йорке в 1986–1987 годах, в аннотации, посвященной шедевру раннего периода Франсуа Буше «Геркулес и Омфала» (Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина), приведена характеристика картины, данная А.Н. Бенуа, с примечательным комментарием от составителей: «вероятно, это лучшее описание картины»⁹. В 1990-е годы труды Бенуа о западноевропейском искусстве начинают, наконец, переиздавать в России, к сожалению, чаще всего без примечаний и современного научного аппарата, пожалуй, за исключением «Путеводителя по картинной галерее Императорского Эрмитажа», который впервые с 1910 года был переиздан в 1997 году с послесловием Ю.К. Золотова и информацией о местонахождении тех картин, которые были проданы из Эрмитажа в 1930-е годы¹⁰.

Бенуа пробует свои силы в разных жанрах, актуальных для истории искусства рубежа XIX–XX веков. В этот период часто нельзя провести четкой грани между научной и популярной статьей или книгой. Научные публикации, скажем, каталоги собраний, были обращены, в том числе и к широкой аудитории. Характерное для метода Бенуа сочетание знаточеского подхода и художественного эссеизма отражает магистральную тенденцию французской науки об искусстве, для многих работ Бенуа, посвященных европейской живописи, можно найти параллели среди французских авторов. За два года до публикации «Путеводителя по картинной галерее Императорского Эрмитажа» [Бенуа 1910] вышла в свет замечательная книга Ж.-Ф. Рафаэлли «Прогулки художника по музею Лувра» (1908)¹¹. Рафаэлли — один из наиболее симпатичных Бенуа представителей импрессионизма, для которого импрессионисты «второго ряда», такие как Рафаэлли или Ж.-Л. Форен, ближе и понятнее К. Моне и Э. Дега. Бенуа, вполне вероятно, знал книгу Рафаэлли, близкую по жанру к путеводителю, в котором автор-художник через описание особенностей «почерка» старых мастеров помогает зрителю проникнуть в тайны живописного мастерства. В любом случае у русского и французского живописцев схожий подход. Рафаэлли начинает разговор о Шардене с, казалось бы, незначительной детали — описания того, как он изображает пушок на персиках, которые на его картинах словно только что сорваны с дерева. Бенуа, описывая картину Шардена «Карточный домик»¹², также обращает внимание на детали, которые способен оценить художник: «Я советую начать изучение Шардена с лазоревого тона стола, на котором сын господина Ленуара расставляет свой карточный замок; раз красота этой поверхности, „вкусность“, глубина и прелесть ее тона станут понятной, то выяснится прелесть и остальных картин великого художника» [Бенуа 1997, с. 94].

Одним из образцов для «Истории живописи всех времен и народов» была книга французского историка Ш. Блана «История живописцев всевозможных школ»¹³, над которой Блан работал с 1848 года по 1876-й, так же как книга Бенуа, она выходила отдельными выпусками, которые составили 14 томов. В отличие от аналогичных книг, публиковавшихся в XVIII веке (например, упомянутой выше книги Дезалье Д'Аржанвиля), Блан и вслед за ним Бенуа не просто дает ряд биографий художников с перечислением работ, но делает акцент на выявлении существенных связей между ними. По счастью для нас стечению обстоятельств Бенуа довел свой труд как раз до французского искусства XVIII столетия, эти главы относятся к числу наиболее подробных, продуманных и оригинальных.

Кроме того, Бенуа опубликовал десятки статей, так или иначе связанных с французским искусством XVIII столетия. Он пишет рецензии на выставки, например

⁸ [Leribault 2002].

⁹ François Boucher. 1703–1770. Catalogue de l'exposition / The Metropolitan Museum of Art; The Detroit Institute of Arts; Galeries nationales du Grand Palais. New York; Detroit; Paris, 1986–1987. P. 127.

¹⁰ [Бенуа 1997].

¹¹ [Rafaelli 1908].

¹² Национальная галерея искусств, Вашингтон. До 1931 года картина находилась в Эрмитаже.

¹³ [Blanc 1848–1876].

превосходный текст «Живопись эпохи барокко и рококо», опубликованный в журнале «Старые годы» в 1908 году¹⁴. Поводом для него послужила выставка картин старых мастеров, организованная редакцией журнала в 1908 году. В статье не только предложен замечательный анализ ряда картин итальянской и французской школ на выставке, но и дано краткое изложение истории живописи Франции и Италии XVII–XVIII веков, необходимое для русского читателя начала XX века, плохо представлявшего себе этот период истории искусства. Довольно часто поводом для появления статьи служило описание частной коллекции, например: «Собрание Ф.Ф. Утемана в С. Петербурге» (в которой особое внимание уделено описанию картин Ж.-Б. Патера)¹⁵ или статья «Юсуповская галерея», появившаяся в журнале «Мир искусства» в 1900 году¹⁶, «главной гордостью» которой, по справедливому замечанию Бенуа, была французская школа¹⁷.

Оценки отдельных французских художников XVIII столетия у Бенуа могли меняться, однако критерии оставались неизменными. Будучи представителем знаточеского метода и одновременно профессиональным живописцем, он, прежде всего, ценит качество живописи, как он сам выражается «чистую живопись» — «спокойное в сознании своей мощи утверждение, что для глаза настоящего прирожденного живописца все на свете одинаково интересно и прекрасно [Бенуа 1912, с. 318]. Воплощением «чистой живописи» в XVIII веке являются для него два художника — Ватто и Шарден: «искусство Ватто представляется квинтэссенцией живописи вообще, чем-то таким что говорит само за себя, что служит наиболее свободным выражением потребности человека в радости от игры линий и форм, от сверкающей красками поверхности» [Бенуа 1912, с. 282]. Еще одно определение — «живописец среди живописцев» [Бенуа 1912, с. 319] — он использует, говоря о Шардене, которого ставит в один ряд с Веласкесом и Я. Вермеером. Оба имени весьма показательны для эпохи — и Веласкес, и Вермеер Делфтский были «заново открыты» в середине и второй половине XIX века и составили тот новый Пантеон живописцев, который пришел на смену Рафаэлю и художникам болонской школы.

Следующий критерий оценки, важный для Бенуа: он соизмеряет качество живописи художников XVIII века с современным искусством. Так, «сверкающую красками поверхность» [Бенуа 1912, с. 282] живописи Ватто он сравнивает не только с голландцами (подразумевается, скорее всего, тот же Вермеер) и английскими пейзажистами, но и с импрессионистами. В живописи Ларжильера его восхищает «до чрезвычайности изощренная игра отношений», что дает повод для сопоставления его с Уистлером («перед нами предстает своего рода Уистлер XVII века» [Бенуа 1912, с. 262]).

Сравнение натюрмортов Шардена с Сезанном давно стало общим местом, впрочем, в эпоху Бенуа это сопоставление еще не было таким «затертым». Кроме того, он формулирует его достаточно оригинально: «С чувством безнадежной зависти должен был учиться на Шардене Сезанн, стремившийся к тому же самому, но так и не достигший этого» [Бенуа 1912, с. 320]. Известно, что Сезанн, как и постимпрессионисты в целом, не был в числе любимых художников Бенуа, вот он и позволяет себе такие легкие «уколы» в его адрес. Идея уподобления старых мастеров современному искусству родилась на рубеже XIX–XX веков и превратилась к началу XXI века в своего рода искусствоведческую паранюю: везде, едва ли не с крито-микенских росписей стали искать «предвосхищение» импрессионизма, впрочем, за это Бенуа точно не несет ответственности.

Особенность Бенуа заключается в том, что он смотрит на художников глазами художника, и его неизменно привлекает выразительность цветовых и фактурных характеристик. Свободную манеру Фрагонара и Юбера Робера он предпочитает школе Ж.-Л. Давида, а живописность для него важнее линейности (если пользоваться категориями Г. Вёльфлина). Этим можно объяснить довольно критическую оценку живописи неоклассицизма (впрочем, по-настоящему живопись неоклассицизма искусствоведы оценят только в последние десятилетия XX века): «Точно слетела с жизни вся ее сверкающая

¹⁴ [Бенуа 1908].

¹⁵ Старые годы. № 4. С. 181–197.

¹⁶ Мир искусства. 1900. № 23–24.

¹⁷ «Главная гордость галереи: французская школа, и, действительно, нигде в частной собственности нельзя ее найти в такой полноте, как здесь; да и из публичных галерей лишь Эрмитаж, Лувр и Потсдам могут в этом отношении соперничать с Юсуповским собранием». Цит. по: Юсуповский дворец 2002, с. 9.

пыль, точно исчезла вся теплота, прелесть и нежность, точно жизнь, подойдя к XIX веку, заморозилась, тоскливо оголилась и отполировалась» [Бенуа 1908, с. 732]. Очевидно, что Бенуа не приемлет той гладкости фактуры («отполированности»), которая в начале XIX века пришла на смену широкой живописной манере художников предшествующего столетия.

Описывая особенности колорита у разных художников, Бенуа умеет найти точные и вместе с тем индивидуальные характеристики. Так, в живописи Н. Ланкре он отмечает «пикантную аранжировку красочных пятен с ударами ясной лимонной желтизны, нежной лазури и густого сурика среди мягких коричневатых гармоний пейзажа» [Бенуа 1912, с. 300], а в графике Г. де Сент-Обена видит «налеты перламутра» и «тончайшие оттенки белесоватых колеров» [Бенуа 1912, с. 354]. Бенуа так увлекается описанием колористических достоинств своих любимых художников, что иногда почти переходит на белый стих: «Волшебно и вкрадчиво поют розовые тона его облаков на вечернем небе, золотом и серебром отливают его деревья, освежающей влагой вуалируют дали водометы, бесчисленные серые, зеленые, коричневые оттенки плесени складываются на камнях его руин в благородные аккорды» [Бенуа 1912, с. 374]. Однако это не просто плетение эффектных метафор; если читать эти строки, представляя себе картины Ю. Робера, которому они посвящены, приходишь к выводу, что Бенуа вполне адекватно перечислил основные составляющие визуального словаря художника: небо, деревья, вода и камень.

Пожалуй, нет более ни одного историка искусства, который так подробно, разносторонне и «вкусно» (используя словечко самого Бенуа) описывает фактуру. Приведу характерное замечание по поводу живописи Робера: «Одно исследование поверхности его картин доставляет радость и веселье» [Бенуа 1912, с. 374], невольно представляешь себе Бенуа, который с наслаждением «водит носом» перед картиной и заставляет читателя проделывать ту же процедуру. Говоря о живописи Ватто, Бенуа отмечает «ласковое и гибкое письмо» [Бенуа 1912, с. 290], для Ланкре характерна «скоропись» — «острая, меткая, нервная игра кистью» [Бенуа 1912, с. 300]. У Фрагонара Бенуа подчеркивает «темп мазка», который «в ранний период ускорен до чрезвычайности», он «пишет бодро, иногда почти жестко, щеголяя энергией удара» [Бенуа 1912, с. 364]. А у Ж.-Б. Грёза «плотная как эмаль, жирная как сливки манера класть краски» [Бенуа 1908, с. 732] (на мой взгляд, невозможно придумать более точной метафоры!). Поразительны наблюдения о живописи Шардена, одного из самых невербальных художников в истории искусства: «Где нужно его краска застывает густой поливой, где нужно она „утоняется“ и делается невесомой» [Бенуа 1912, с. 320].

Однако высоко оценивая того или иного художника Бенуа принимает во внимание не только саму живопись, но и то, как этот художник отражает свое время, критерием выступает особенность, которую в кругу мирискусников определяли словечком «эпошность». «Довольно грубые по краскам картины» (так охарактеризованы картины школы Ланкре) вполне могут быть «острыми по своей „эпошности“» [Бенуа 1908, с. 729]. Высокая оценка Ф. де Труа, о которой говорилось ранее, объясняется, в том числе и тем, что он «точно и верно передает самый тон жизни своего времени» [Бенуа 1912, с. 305]. Ш.А. Куапель, которого Бенуа оценивает сдержанно, тем не менее «интереснейший наряду с Сантером культурно-исторический тип» [Бенуа 1912, с. 269]. Именно по этой причине Бенуа так привлекают художники и графики второго и третьего ряда, о которых он пишет много и подробно: они «сохранили как бы самые интонации своего времени» [Бенуа 1912, с. 355].

В «Истории живописи» в разделе о Франции XVIII века две большие главы посвящены графике и включают не только оригинальный рисунок, но и гравюру, что вполне отражает ту роль, которую графика играла в культуре XVIII столетия. В этих главах Бенуа часто использует собственный опыт коллекционирования. Еще во время первой поездки в Париж он становится завсегдатаем аукционов и антикварных галерей, где может себе позволить приобрести недорогие работы, прежде всего графику. В рассуждениях о мастерах второго — третьего ряда он с удовольствием ссылается на работы из собственной коллекции (например, говоря о графике Ж.Ж. Буассье, Л.Ж. Деспре и др.). На страницах «Истории живописи», вообще, много отсылок к русским коллекциям. Помимо крупных собраний (Эрмитаж, музей Академии художеств, музей барона А.Л. Штиглица,

Юсуповская галерея), в примечаниях фигурируют собрания Е.П. Олив, князя Аргутинского, С.П. Яремича, П.П. Дурново, г-жи Переяславцевой, художника Лодыженского и др., большую часть которых сегодня, увы, невозможно реконструировать.

Возвращаясь к феномену «эпошности», отметим, что для Бенуа важно почувствовать интонацию художника, то, как он относится к предмету изображения. Он остро реагирует на характерную для XVIII столетия ироническую нотку: «остроумие» Фрагонара [Бенуа 1912, с. 360], «шутливо-кокетливую ноту» Буше, «серебристость смеха» Г. де Сент-Обена. В Ю. Робере Бенуа особо отмечает «полуироническую усмешку»: «под ловкими ударами (кисти Робера) и надменные коринфийские капители точно озаряются легкой улыбкой, а обелиски превращаются в восклицательные знаки, заканчивающие остроумную фразу» [Бенуа 1912, с. 370]. «Полуироническая усмешка» — это замечательное качество Робера, которое совсем не считывали искусствоведы после Бенуа в XX веке, превратившие этого мастера в серьезного «художника руин».

Ироническая усмешка французских художников XVIII века близка поэтике мирискуснической живописи, и самому Бенуа, и Константина Сомова. Описания некоторых картин XVIII века вызывают невольные ассоциации с образами мирискусников: «С ним мы решительно вступаем в царство условного. Его люди уже не актеры, а какие-то очаровательные марионетки. Совершенно фальшивым и все же изумительно прелестным становится и околичность вокруг персонажей его картин» [Бенуа 1908, с. 730]. Эти строки, написанные о Буше, вполне могут быть отнесены к Сомову. В отличие от Д. Дидро и более поздних критиков, сурово осуждавших Буше за то, что картины его далеки от реальности, Бенуа совершенно не смущает подчеркнутая условность мира, созданного Буше: «Это художник, лгавший непрерывно всю свою жизнь и сумевший эту ложь облечь в столь соблазнительную форму, что и до сих пор обаяние его искусства вовсе не утратилось» [Бенуа 1912, с. 330].

В немногочисленных работах, затрагивающих деятельность Бенуа — историка искусства, нередко говорится о субъективности его оценок¹⁸, что справедливо лишь до некоторой степени. Как человек, тесно связанный с современным художественным процессом, активно выступающий как художественный критик он мог быть пристрастным, перенося на XVIII век оценки современного искусства. Именно этим объясняется его отношение к проблеме повествования в живописи XVIII века, которая для него ассоциируется с «направленным жанром», т.е. передвижниками. Картины Грёза он именно так и описывает: «„передвижническая“ анекдотичная картина», однако сразу оговаривается, что у Грёза «превосходная живопись», а в «Паралитике» замечает «серебряный тон», который «обладает исключительной прелестью» [Бенуа 1997, с. 94–95]. Бенуа — один из редких историков искусства, увидевших в картинах Грёза не только нравоучение, но и «прирожденного гения техники», он сумел найти нужные и точные слова для характеристики Грёза, который и по сей день остается одним из самых «нелюбимых» искусствоведов художников, до сих пор не удостоившимся ни внятной монографии, ни каталога резоне.

Не скрывая своих художественных предпочтений, Бенуа стремится к исторической объективности. Пожалуй, наиболее отчетливо это выражено в небольшом разделе «Истории живописи», озаглавленном «Место Ватто», где он рассуждает об эволюции художественного вкуса, о том, как кардинально менялась оценка Ватто от восторгов современников к отрицанию в эпоху Ж.-Л. Давида и новой переоценке во второй половине XIX века. Признаваясь в любви к Ватто, Бенуа, тем не менее, высказывает следующее: «А неужели найдется кто-либо среди нас, заинтересованных всем разнообразием художественного творчества, кто решился бы „во имя Ватто“ изъять из истории все то, что ему враждебно! Разве уж так были глупы и непонятливы наши деды и отцы, когда они восхищались „Клятвой Горациев“, „Смертью паралитика“ или еще всеми картинами Федотова, Перова, Репина! Существовать должно и то, и другое, от взаимоотношений того и другого выясняется вся сложность художественной истины» [Бенуа 1912, с. 281].

Когда в письмах к Ф.Ф. Нотгафту в 1925 году Бенуа обсуждает передачу эрмитажных картин в московский музей изобразительных искусств, «Паралитик» Грёза

¹⁸ [Золотинкина 2008].

упомянут в ряду шедевров, с которыми ни в коем случае нельзя расстаться [Бенуа 1925]¹⁹. В той же переписке с Нотгафтом Бенуа активно выступает против передачи двух картин П.Н. Герена из Юсуповского собрания в Москву [Бенуа 1925]²⁰. Не будучи поклонником школы Ж.-Л. Давида, он, тем не менее, понимает важность этих работ для своей эпохи и предлагает оставить в Эрмитаже хотя бы одну (что и получилось в итоге²¹).

В завершение еще раз отметим непогрешимый литературный вкус и редкое изящество слога Бенуа, качества, во многом утраченные отечественными авторами, писавшими об искусстве в XX веке. Э.Ф. Голлербах считал, что, «...русские искусствоведы, вообще говоря, пишут плохо, мало думают о форме, все они до странности „нелитературны“. Не говорю о Бенуа, Пунине, Эфросе, — это „одиночки“ в полчище „протоколистов“» [Золотинкина 2004, с. 53–54]. Тексты Бенуа можно перечитывать до бесконечности и до бесконечности цитировать. Он блестяще владеет искусством метафоры, и все это делает его тексты на редкость увлекательными. Следуя традиции критиков XVIII века, Бенуа любил использовать словечки профессионального жаргона художников, например, «кусочек живописи». Многие выражения имеют французское происхождение, вроде излюбленного им эпитета «вкусный» от французского «*ragoutant*». С этим эпитетом связаны и другие, так сказать «гастрономические» ассоциации. Выше уже шла речь о «жирных сливках», с которыми ассоциируется фактура Грёза, живопись Буше Бенуа сравнивает с «роскошным и все же пресыщающим изысканно-гастрономическим обедом» [Бенуа 1912, с. 334].

Помимо гастрономических ассоциаций Бенуа включает обоняние зрителя — «изысканным ароматом веет от обеих картинок» [Бенуа 1908, с. 729] (о Ланкре), в картинах Буше «трава и кусты посыпаны душистой пудрой», а «лохмотья пахнут розовой эссенцией» [Бенуа 1908, с. 730]. Подобные сравнения не противоречат гедонистической эстетике XVIII столетия, когда, по словам Монтескье, «Совершенство в искусстве заключается в том, чтобы представить вещи в форме, наиболее способной доставить нам удовольствие» [Монтескье 1955, с. 739]. Как точно сформулировал Бенуа, «люди тех десятилетий обладали каким-то гениальным даром решительно все обращать себе в удовольствие» [Бенуа 1912, с. 416]. Сам Бенуа был наделен замечательным даром «обращать в удовольствие» чтение искусствоведческой литературы в ту счастливую эпоху, когда считалось, что научный текст вовсе необязательно должен быть скучным, напротив, может и должен быть увлекательным.

Литература

1. Бенуа 1906 — Бенуа А. Дневник 1906 года // Наше наследие. 2006. № 77. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7713.php> (дата обращения 7.05.2021).
2. Бенуа 1908 — Бенуа А. Живопись эпохи барокко и рококо // Старые годы. 1908. № 11–12. С. 720–734.
3. Бенуа 1910 — Бенуа А. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб.: Изд. Общины Св. Евгении, 1910.
4. Бенуа 1912–1916 — Бенуа А. История живописи всех времен и народов. СПб.: Шиповник, 1912–1916. Т. 1–4. Вып. 1–22.
5. Бенуа 1912 — Бенуа А. История живописи всех времен и народов. СПб., Шиповник, 1912. Т. 4.
6. Бенуа 1925 — Письмо А.Н. Бенуа к Ф.Ф. Нотгафту от 15 августа 1925 г. Наследие Александра Николаевича Бенуа. URL: <http://www.benua-memory.ru/pismakNotgraftu> (дата обращения 8.05.2021).
7. Бенуа 1990 — Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1990. Т. 1.
8. Бенуа 1997 — Бенуа А. Путеводитель по картинной галерее императорского Эрмитажа. М.: Изобразительное искусство, 1997.
9. Золотинкина 2004 — Золотинкина И. Николай Врангель, барон и искусствовед // Наше наследие. 2004. № 69. С. 53–54.
10. Золотинкина 2008 — Золотинкина И. Сотрудники журнала «Старые годы» и проблема дилетантизма в отечественной науке об искусстве в начале 20 в. // Известия Российского педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. С. 76–82.
11. Монтескье 1955 — Монтескье Ш. Избранные произведения. М.: Госполитиздат, 1955.

¹⁹ [Бенуа 1925].

²⁰ Там же.

²¹ В ГМИИ им. А.С. Пушкина находится картина П.Н. Герена «Аврора и Кефал», в Государственном Эрмитаже — «Морфей и Ирида».

12. Юсуповский дворец 2002—Юсуповский дворец. Дворянские особняки. История рода, усадьбы и коллекции. СПб.: Арт-Палас, 2002.
13. Blanc 1848–1876—Blanc Ch. Histoire des peintres des toutes les écoles. Paris, 1848–1876.
14. Dezallier d'Argenville 1745–1752—Dezallier d'Argenville A. J. Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-ouce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres. Paris: De Bure, 1745–1752 (2-me éd. – 1762).
15. Goncourt 1859–1875—Goncourt E. et J. de. L'Art du XVIIIe siècle. Paris: E. Dentu, 1859–1875.
16. Leribault 2002—Leribault Ch. Jean-François de Troy (1679–1752). Paris: Arthéna, 2002.
17. Marcel 1906—Marcel P. La peinture française au debut du XVIIIe siècle. 1690–1721. Paris, 1906.
18. Mariette 1858–1859—Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes / Eds. Chennevières Ph. de, Montaignon A. de. Paris, 1858–1859. 6 vols.
19. Nolhac 1906—Nolhac P. de. Nattier, peintre de la Cour de Louis XV. Paris, 1906.
20. Rafaelli 1908—Rafaelli J.-F. Les Promenades d'un artiste au Musée du Louvre, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1908.

References

1. Benois, A. (1906), Dnevnik 1906 goda [Diary of 1906], *Nashe Nasledie*, URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7713.php> (reference date 7.05.2021).
2. Benois, A. (1908), Zhivopis epokhi barokko i rokoko [Painting of the epoch of Baroque and Rococo], *Starye gody*, No 11–12, pp.720–734.
3. Benois, A. (1910), *Putevoditel po kartinnoi galeree Imperatorskogo Ermitazha* [Guide to the art gallery of the Imperial Hermitage], Izd. obshchiny Sv. Evgenii, St Petersburg.
4. Benois, A. (1912–1916), *Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov* [The history of painting of all times and peoples], Shipovnik, St Petersburg, 4 vols., Issue 1–22.
5. Benois, A. (1912), *Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov* [The history of painting of all times and peoples], Shipovnik, St Petersburg, V. 4.
6. Benois, A. (1925), Pismo A.N. Benois k F.F. Notgaftu ot 15 avgusta 1925 g. [A.N. Benois' letter to F.F. Notgaft, 15th of August, 1926], *Nasledie Aleksandra Nikolaevicha Benois* URL: <http://www.benua-memory.ru/pismak-Notraftu> (reference date 8/05/2021).
7. Benois, A. (1990), *Moi vospominaniya* [My memories], Nauka, Moscow, V. 1.
8. Benois, A. (1997), *Putevoditel po kartinnoj galeree Imperatorskogo Ermitazha* [Guide to the art gallery of the Imperial Hermitage], Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow.
9. Blanc, Ch., (1848–1876), *Histoire des peintres des toutes les écoles*, Paris.
10. Dezallier d'Argenville, A.J. (1745–1752), Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres, De Bure, Paris.
11. Goncourt, E. et J. de (1859–1875), L'Art du XVIIIe siècle, E. Dentu, Paris.
12. Leribault, Ch. (2002), Jean-François de Troy (1679–1752), Arthéna, Paris.
13. Marcel, P. (1906), La peinture française au debut du XVIIIe siècle. 1690–1721, Paris.
14. Mariette, P.J. (1858–1859), Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, Chennevières Ph. de, Montaignon A. de, (Eds.), Paris, 6 vols.
15. Montesquieu, Ch.L. de. Izbrannye proizvedeniya. Gospolitizdat, Moscow, 1955.
16. Nolhac, P. de (1906), Nattier, peintre de la Cour de Louis XV, Paris.
17. Rafaelli, J.-F. (1908), Les Promenades d'un artiste au Musée du Louvre, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, Paris.
18. Zolotinkina, I. (2004), Nikolai Vrangeli baron i iskusstved [Nikolai Vrangeli, baron and art historian], *Nashe nasledie*, 2004, No 69, pp. 53–54.
19. Zolotinkina, I. (2008), Sotrudniki zhurnala "Starye gody" i problema diletantizma v otechestvennoi nauke ob iskusstve v nachale 20 v. [The staff of the magazine "Starye gody" and the problem of dilettantism in the national history of art in the early 20th century], *Izvestiya rossijskogo pedagogicheskogo Universiteta im. A.I. Hertzena*, 2008, pp. 76–82.
20. Yusupovsky dvorets (2002), *Dvoryanskie osobnyaki. Istoriya roda, usadby i kollektzii* [Yusupov's palace. Noble mansions. The history of the family, the estate and the collection], Art-palasy, St Petersburg.

Информация об авторе

Елена Б. Шарнова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики» (ВШЭ), Москва, Россия, Старая Басманная ул., д. 21/4; esharnova@hse.ru

Author Info

Elena B. Sharnova, Cand. of Sci. (Art history), *HSE University (Higher School of Economics)*, Moscow, Russia, 21/4 Staraya Basmannaya St, 105066 Moscow, Russia, esharnova@hse.ru