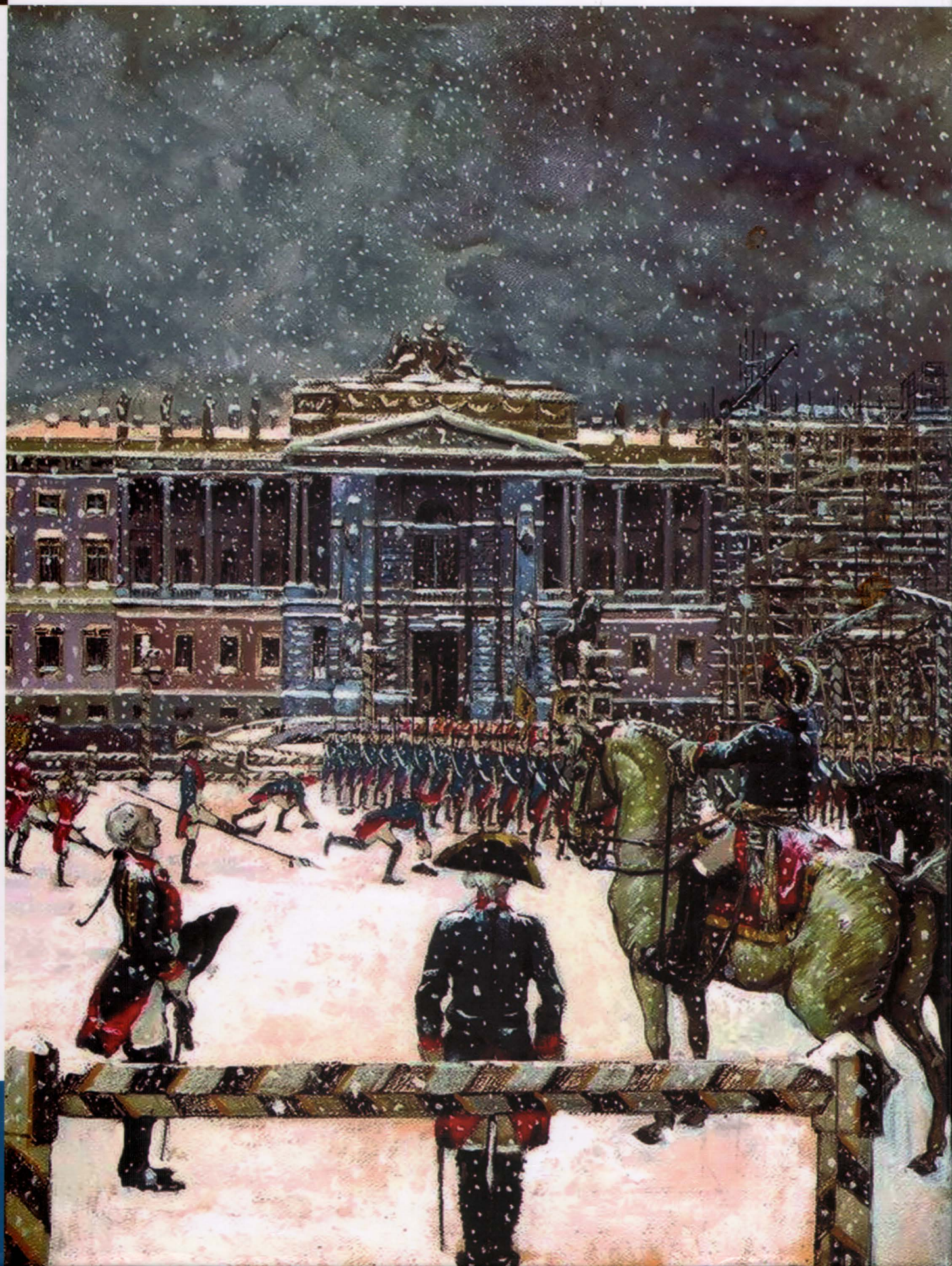




БЕНУА

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ



Александр Николаевич
Бенуа
1870–1960

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Багамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *Д. Перова*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 64 «Александр Николаевич Бенуа»

© Издательство «Директ-Медиа», 2010
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки
Обложка: **Александр Николаевич Бенуа.**
«Парад при Павле I»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BALTIC”, Латвия
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 07. 12. 2010
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№ 100285

Истоки

Александр Бенуа родился 3 мая 1870 в Петербурге в семье профессора архитектуры Николая Леонтьевича Бенуа и Камиллы Альбертовны Кавос. И по материнской, и по отцовской линиям предки мальчика принадлежали миру искусства.

Род Бенуа происходит из Франции. Самый старший Бенуа, который прослеживается в семейной родословной (Никола Дени Бенуа), был простым хлебопашцем. Его сын Никола смог выучиться сам и открыл школу, в которой получили образование пятеро его детей. Это был прадед Александра Бенуа. Младший из сыновей Никола (и дед будущего художника) Луи-Жюль Бенуа, не приняв революционных событий на родине, в 1794 приехал в Россию. Он владел различными ремеслами, но наибольших успехов достиг в кулинарном деле, благодаря чему уже через несколько лет стал метрдотелем при дворе Павла I. Обосновавшись в Петербурге, дед художника женился на фрейлине немецкого происхождения Екатерине Андреевне Гроппе. Супруги воспитывали одиннадцать детей (еще семеро умерли). Луи Бенуа стал зажиточным петербуржцем, имел два городских дома.

Его сын Никола, именовавшийся уже Николаем Леонтьевичем, был крестником самой вдовствующей императрицы Марии Федоровны, являлся автором многих построек Петергофа и железнодорожных станций.

Род Александра Бенуа со стороны матери имел венецианские корни. Джованни Кавос (прапрадед будущего художника) был директором венецианского театра Фениче. Его сын органист и композитор Катарина Кавос (прадед Александра Бенуа) в конце XVIII столетия прибыл в Петербург, где заведовал музыкальной частью Императорских театров. Он разделил драматическую и музыкальную труппы (ранее труппа была едина) и после дальнейшего отделения от музыкальной труппы балетного состава стал ее капельмейстером (руководителем). Катарина Кавос – родоначальник русской оперы, он создал первый вариант «Ивана Сусанина», превосходящий одноименное знаменитое произведение Михаила Глинки. Альберт Катаринович Кавос (дед Александра Бенуа) окончил математический факультет Падуанского университета и был архитектором, он построил здания Мариинского театра в Петербурге и занимался восстановлением Большого театра в Москве. Дочь Альберта Кавоса и мать будущего художника Камилла, не унаследовавшая художественных или музыкальных способностей предков, вышла замуж за архитектора Николая Бенуа. В этом браке, соединившем два рода, представители которых являлись известными в художественных и музыкальных кругах Петербурга людьми, и суждено было родиться Александру Бенуа.

Художественная среда, окружавшая маленького Бенуа, и его собственная жажда творчества и знаний помогли ему стать самобытным творцом и талантливым историком искусства.



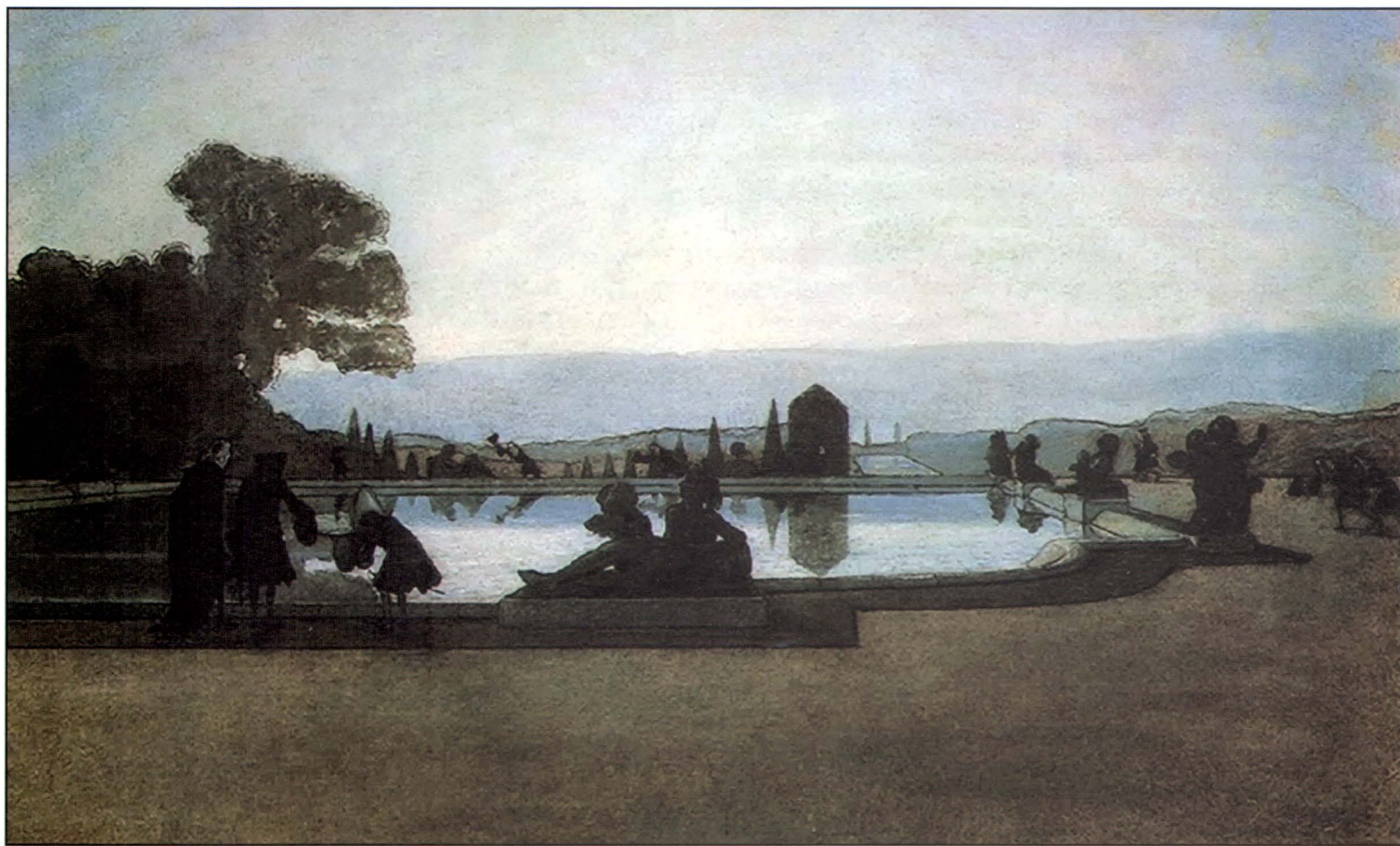
А. С. Бакст. Портрет А. Н. Бенуа. 1898

Обстановка в доме способствовала гармоничному развитию ребенка. Мальчик обожал свою мать; она в свою очередь тоже относилась к нему с безграничной любовью и нежностью, доверяя сыну, несмотря на его шалости и причуды. Юный Александр наблюдал, как писал акварелью брат Альберт, смотрел, как Илья Репин работал над портретом его (Альберта) жены. Он буквально впитывал в себя творчество и любовь к искусству. Семья Бенуа посещала пригороды Петербурга, дворцовые комплексы которых произвели на ребенка неизгладимое впечатление и позднее стали «героями» его работ.

С детства Бенуа страстно любил театр. Театр вошел в его жизнь так прочно, что без него мальчик не представлял существования. У него даже имелись игрушечные наборы, включавшие декорации и бумажные фигурки актеров и дававшие, таким образом, возможность ставить настоящие кукольные спектакли. Были у юного представителя рода Бенуа и марионетки, привозимые специально для него из Венеции (бабушка по материнской линии периодически жила в этом сказочном городе) и изображавшие героев комедии дель арте: красавицу Коломбину и весельчака Арлекина. Любовь к театру перешла и во взрослую жизнь Александра, разрабатывавшего впоследствии художественное оформление спектаклей.

В 1885–1890 Александр учился в частной гимназии К. И. Мая. Здесь он подружился с людьми, которые, став старше, составили костяк общества «Мир искусства»: художником Константином Сомовым, музыкантом Вальтером Нувелем, будущим критиком Дмитрием Filosoфовым. В гимназии друзья организовали «Общество самообразования» – кружок любителей искусства. Однако пока никто из них не представлял, чем будет заниматься в будущем. В 1890 Бенуа познакомился со Львом Бакстом, который позже примкнул к единомышленникам.

Несмотря на «художественные» корни, Александр не получил профессионального образования живописца. Некоторое время в течение 1887 он посещал



Кормление рыб (из серии «Последние прогулки короля»). 1897

Академию художеств, однако бросил не удовлетворявшие его занятия. После этого он поступил на юридический факультет Петербургского университета (проучился в нем с 1890 по 1894), а живописью занимался самостоятельно. Его учителями стали старший брат Альберт, успешно рисовавший в технике акварели, а также французские художники XVIII столетия – Антуан Ватто, Франсуа Буше, Жан-Оноре Фрагонар, полотна которых Александр тщательно изучал. И хотя Бенуа был самоучкой, к процессу собственного образования он подошел со всей серьезностью, разработал индивидуальную программу, много упражнялся в рисовании с натуры и с головой погрузился в изучение истории живописи, что позволило ему впоследствии встать у истоков отечественного искусствознания. Уроки, которые он проходил по своему же плану, заменили систематическое обучение в Академии художеств.

В 1893 (в возрасте двадцати трех лет) художник впервые принял участие в выставке «Общества акварелистов», а в 1894 напечатал свой первый очерк о русском искусстве в мюнхенском издании «История живописи в XIX веке», заявив о себе как о молодом талантливом специалисте в области искусствознания.

В этом же году Александр Бенуа женился. Эта история любви заслуживает отдельного описания. Его знакомство с Анной Кинд произошло в отроческие годы (хотя впервые они увиделись в шестилетнем возрасте, на бра-

косочетании Альберта Бенуа, старшего брата Александра, и Марии Кинд, старшей сестры Анны). Анна, или Атя, как называли ее в семье, приходилась Александру свояченицей. Она родилась в семье выходца из Саксонии Карла Готлибовича Кинда, приехавшего в Россию в 1846. Бенуа стал интересоваться ею, еще когда учился в гимназии. Однажды на маскараде, который устраивали брат Альберт с женой Марией, он в костюме Мефистофеля полушутя, полувсерьез объяснился Ате в любви; в то время юнцу было около пятнадцати-шестнадцати лет. Через некоторое время Мария Кинд и Альберт Бенуа развелись, из-за чего отношения между семьями охладились, что в конечном итоге привело к разрыву между Александром и Анной в 1889. Но уже через два года роман возобновился, началась его «вторая часть». Атя к этому времени чуть не вышла замуж за сосватанного ей сестрой жениха. Лишь в 1894 после окончания университета Александр смог жениться на любимой. И до конца своей жизни Анна Кинд оставалась для него самой очаровательной женщиной в мире. В 1895 у супругов Бенуа родилась дочь. Ее называли так же, как мать, – Анной, и теперь в семье стало две Ати: Атя большая и Атя маленькая.

Вскоре молодой художник начал заведовать частным художественным собранием (1895): стал хранителем коллекции живописи княгини М. К. Тенишевой – педагога, художника-эмальера, мецената и страстного коллекционера.

Живописные ретроспективы. «Последние прогулки короля»

Александр Бенуа начал свой творческий путь как художник-пейзажист. Серия акварелей «Последние прогулки короля» была создана после посещения им в 1896 с женой и маленькой дочерью Парижа.

Париж и загородная королевская резиденция Версаль – величественный памятник культуры ушедшей эпохи, немой свидетель истории и хранитель дворцовых тайн – произвели на Бенуа сильное впечатление. Художник пленился величественным архитектурным обликом дворцового комплекса Версаля и регулярным парком, которые были созданы по инициативе Людовика XIV и стали его постоянной резиденцией. Александр Николаевич тщательно изучал исторический материал; его акварели являются живописной реконструкцией придворного быта. В поисках тем помогли взятые в библиотеке «Мемуары» герцога Луи де Сен-Симона, служившего при дворе «короля-солнца». Созданием акварелей-ретроспектив (то есть описывающих события прошлого), посвященных прогулкам знаменитого монарха, Бенуа продолжил линию, начатую в искусстве любимым им художником – французским живописцем Антуаном Ватто, который обращался в своем творчестве к гуляниям и театрализованным увеселениям аристократов той эпохи.

Однако вовсе не галантные романтические празднества времен Людовика XIV легли в основу аква-

рельной серии Бенуа о Версале. «Я не думал, что он до того грандиозен и в то же время исполнен какой-то чудесной меланхолии... Что-то даже грозное и трагическое почудилось мне как в самом дворце, так и в садах в тот мрачный ноябрьский вечер... Особенно меня поразили черные конусы и кубы стриженных туй и зеркальность бассейнов, отражающих серые, нависшие тучи и темные, гладкие бронзовые божества, что покоятся на беломраморных окаймлениях этих зеркал. То не был Версаль веселых празднеств Короля-Солнца... Почему-то я сразу перенесся в последние годы царствования Людовика XIV...»¹.

В работах этой серии сквозит грусть. Акварель «Кормление рыб» (1897, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) представляет, в сущности, бытовую зарисовку: король в окружении своих придворных кормит рыбок в одном из бассейнов парка. Картина необычайно воздушна, за счет незаполненных первого и дальнего планов создается впечатление бесконечности пространства. Черные силуэты Людовика и его придворных практически неотличимы от статуй, расположенных на бортиках бассейна, что раскрывает замысел художника: ему не важен король как таковой, а интересны атмосфера эпохи, жизнь версальского парка при его венценосном владельце.

На акварели «У бассейна Цереры» (1897, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Людовик, глядящий в воду, предстает в троне на колесах – прообразе инвалидного кресла, передвигаемого по парку

У бассейна Цереры (из серии «Последние прогулки короля»). 1897





Прогулки в любую погоду (из серии «Последние прогулки короля»). 1896–1898

придворными. Эта деталь сообщает меланхолический оттенок работе, красноречиво свидетельствуя о том, что яркий век молодости, силы и красоты короля остался в прошлом.

Немного юмористична акварель «Прогулки в любую погоду» (1896–1898, Музей личных коллекций, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва). Укутанные в плащи темные фигуры удаляются от зрителя по мокрой дороге. Ветер развеивает полы одежда придворных, хлещет косой дождь. Композиция построена таким образом, что создается иллюзия бесконечности пространства, чему способствуют и уходящая диагональю за кадр стена из зеленых насаждений (боскет), и ширина горизонтальной плоскости, на которой находятся мокрая дорога и стриженный газон, и высокое небо, занимающее половину листа. Подчиненное строгой геометрии пространство, с любой точки которого должен быть виден дворец, — основная идея гениального архитектора версальского парка (Андре Ленотра), точно переданная на акварели Бенуа.

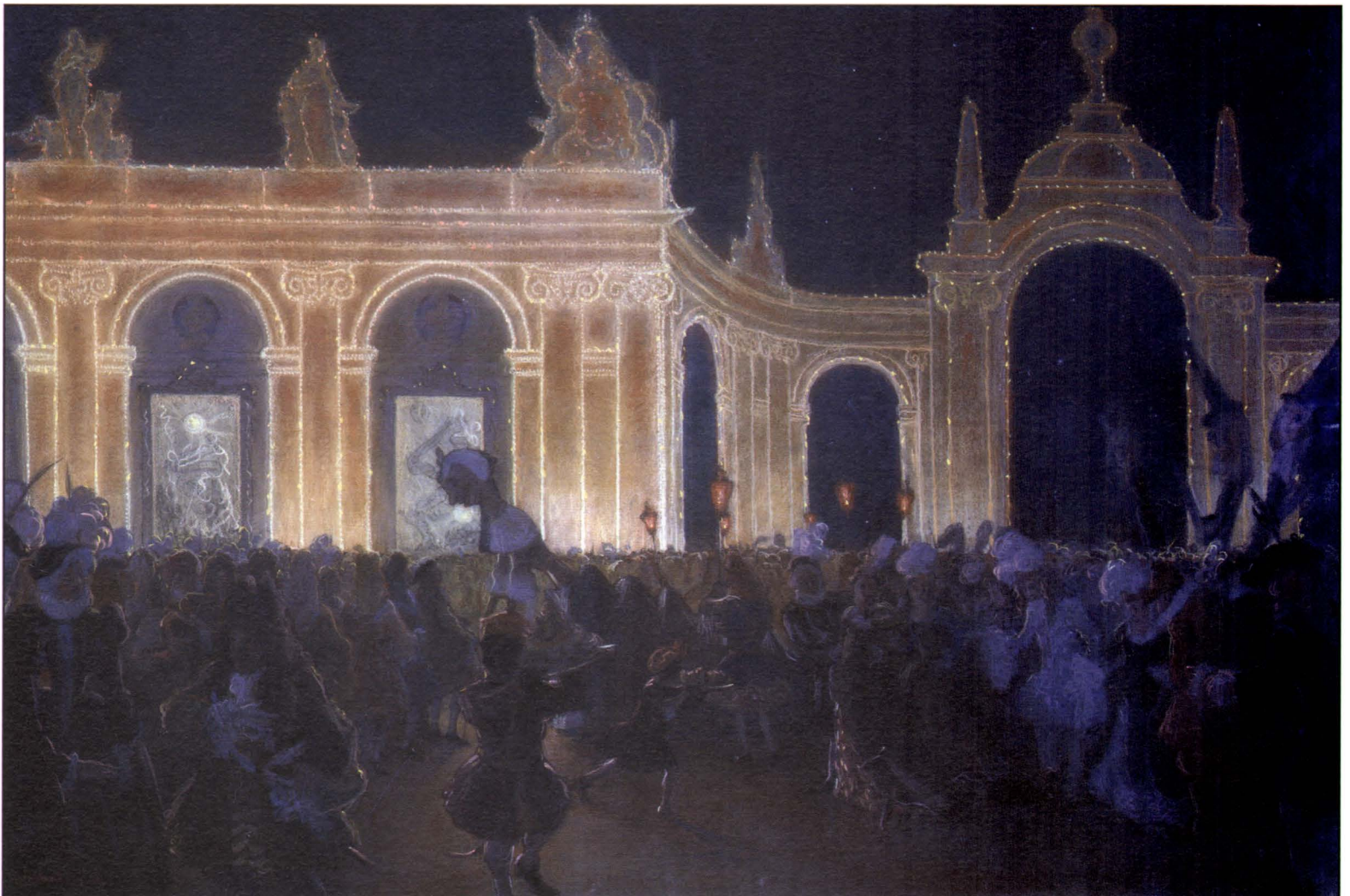
Акварели серии «Последние прогулки короля» (хотя, строго говоря, они выполнены в смешанной технике акварели, гуаши и пастели) явились первым значительным творением молодого Александра Бенуа. В них была заявлена «программа» художника. Мастер одной из граней своего искусства сделал пейзажи-ретроспективы, переносящие и их создателя, и зрите-

лей в далекий мир ушедших эпох, а кроме того, отдал предпочтение серийным работам, наиболее полно отражавшим его художественный замысел. Впоследствии Бенуа не раз возвращался к теме Версаля.

О своем отношении к Людовику XIV и его эпохе Александр Бенуа отзывался так: «Зовы прошлого обладали для меня величайшими чарами. Особенного культа к самой личности Луи Каторза у меня не было; находясь в каком-то постоянном общении с его тенью, я познал все, что в нем было суетного и напыщенного. Не мог я питать особых симпатий и ко всем тем персонажам, дамам и кавалерам, которые составляли версальский Олимп. Тем не менее этот мир... сделался вдруг моим миром, чем-то родным, чем-то мне особенно близким»². Работы серии «Последние прогулки короля» были переданы мастером в дар княгине М. К. Тенишевой, художественным собранием которой он заведовал и на чьи средства смог осуществить поездку в Париж.

В семейной жизни Александра Николаевича 1898 ознаменовался радостным событием: в Париже у четы Бенуа родилась дочь Елена, названная так в память одной из своих двоюродных теток и в честь одной из своих кузин. Воспитание и уход за вторым ребенком были осуществлены на французский лад, за чем тщательно следила приставленная к Анне Карловне сиделка.

Маскарад при Людовике XIV. 1898





Эскиз декорации к опере А. С. Танеева «Месть Амура». 1900

В этом же году художник написал еще одну вариацию на версальскую тему – «Маскарад при Людовике XIV» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), в которой представил многочисленную толпу придворных, собравшихся для увеселения под ночным небом. Ярко выделяющиеся на его фоне подсвеченные архитектурные детали придают работе особую выразительность и создают мажорное настроение.

«Мир искусства»

Круг друзей и единомышленников Бенуа сложился, как уже говорилось, еще в юности, в гимназические годы. Для объединения молодых художников и был создан «Мир искусства». К мирискусникам примкнули Бенуа, Лев Бакст, Евгений Лансере, Николай Рерих, с ними были тесно связаны Михаил Врубель, Александр Серов, Михаил Нестеров, Константин Коровин, Игорь Грабарь, Борис Кустодиев, Иван Билибин и другие мастера русского искусства конца XIX столетия.

Все началось в 1898 с петербургской выставки произведений русских и финляндских художников. Она была организована Сергеем Дягилевым, учившимся с

Бенуа в Петербургском университете на юридическом факультете. Знаменитые «дягилевские сезоны» Сергея Павловича впоследствии познакомили весь мир с русским балетным искусством. Подобные экспозиции стали ежегодным событием в жизни «Мира искусства». Изюминкой выставки явилось участие в ней молодых представителей русской живописи. У них не было никакой программы или идеологии, однако все они ненавидели рутину академизма, насаждаемого императорской Академией художеств, и передвижничество с его социально-политическим подтекстом. При этом художники не жаждали никакой «революции», с большим уважением относились к русской школе живописи и считали себя ее ревнивыми последователями.

Через год общество получило официальное название «Мир искусства», а его идейным вдохновителем стал Александр Бенуа. По мнению Дягилева, «не будь влияния Бенуа на всю эту среду, из которой появились Сомов, Лансере, Бакст, Браз, Малявин и даже Серов<...>, все эти художники никогда не сплотились бы и брели бы каждый своей дорогой». Далее Дягилев продолжает: «Этот образованный и чуткий человек всегда обладал, кроме того, одним качеством – страстью к педагогической деятельности. Он, будучи еще

совсем молодым человеком, невольно и непрерывно «воспитывал» в своих верных собеседниках ту настоящую любовь к искусству, которую он непрестанно живет до сих пор»³.

С 1898 Александр Бенуа работал над журналом «Мир искусства». Дмитрий Философов (по материнской линии приходившийся двоюродным братом Сергею Дягилеву), соученик Бенуа по гимназии К. И. Мая, литературный и художественный критик, стал редактором журнала. Музыкант Вальтер Нувель, также учившийся в гимназии и поступивший в Петербургский университет одновременно с Дягилевым, Философовым и Бенуа, заведовал музыкальной частью издания.

Мирискусники работали не только – и не столько – в области станковой живописи. Полем их деятельности стала вся художественная сфера российской жизни: они возвели до высоты книжную графику (иллюстрации) и сценографию (оформление спектаклей), изготавливали предметы мебели и другие объекты декоративно-прикладного искусства, окружающие человека в его повседневной жизни, благодаря чему бытовая сфера подчинялась законам красоты и эстетики. Кроме того, они активно занимались изучением истории русского изобразительного (живопись, скульптура, архитектура) и декоративно-прикладного

искусства XVIII и XIX веков, используя никем не рассматриваемые ранее материалы. Бенуа анализировал историю живописи.

Первые театральные опыты

Как уже говорилось выше, Александр Бенуа с детства любил театр. Став художником, он в первую очередь мыслил себя декоратором, то есть оформителем театральных постановок. Искусство театрального оформления требует погружения в художественный язык эпохи, которой принадлежит действие спектакля. В работе декоратора возможны стилизация или реконструкция элементов этого языка. Александр Николаевич, прекрасно разбиравшийся в истории мирового искусства, выбрал путь реконструкции, то есть максимально точного воспроизведения стиля.

Первым спектаклем, над которым работал Бенуа, стала одноактная опера А. С. Танеева «Месть Амура», поставленная в 1900 в Эрмитажном театре Петербурга. На эскизе декорации перед нами предстает залитый светом уголок регулярного парка с прогуливающимися в пышных роскошных платьях дамами. Однако сам автор эту постановку не считал

Ораниенбаум. 1901







значительной в своем творчестве, отдавая пальму первенства оформлению оперы Вагнера «Гибель богов» (1902), шедшей в Мариинском театре Петербурга. По условиям контракта Бенуа являлся также режиссером представления. Премьера спектакля оказалась настоящим экзаменом для художника. Его достойной оценкой стал огромный лавровый венок, полученный по окончании действия.

В это же время в личной жизни художника произошло еще одно замечательное событие: в 1901 родился сын Николай, названный так в честь деда.

Родные сердцу места

Через несколько лет после создания принесших успех «Прогулок короля» живописец занялся работой над пейзажными сериями, изображавшими дворцы Петергофа, Павловска и Ораниенбаума. Петербург и его пригороды были второй страстью художника (если первой считать Версаль и Париж), бесконечно любившего город на Неве и роскошные загородные резиденции правителей. Источниками вдохновения служили и красота их архитектурного убранства, и притягательная тайна прошлого, все еще жившая в великолепных дворцах.

Акварель «Ораниенбаум» (1901, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) по стилю письма напоминает эскиз. На ней запечатлен вид, открывающийся на крыло Большого дворца с завершающим его павильоном. Кажется, что художник торопился передать атмосферу солнечного дня, царящего в этом пригородном имении, которое некогда принадлежало князю А. Д. Меншикову. Бенуа интересуют только «взаимоотношения» дворцовой постройки с окружающим ее ландшафтным парком, гармония целого и рождаемое ею ощущение величественного спокойствия. И этот мир рукотворной красоты не нуждается в присутствии человека, автор не дает даже намека на его пребывание здесь.

Производит впечатление эскизности еще одна работа Бенуа – «Вход в Павловский дворец» (1902, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Незаконченность и отсутствие парадного лоска, однако, придают интерьеру жизненность. Даже не идеально ровные линии (например, на потолке), проведенные как бы второпях, дарят впечатление легкости, игры света, будто еле уловимого движения воздуха. И помещение, лишенное присутствия своих обитателей, словно оживает в трепетной игре света под рукой молодого художника. С общим впечатлением легкости контрастируют темные скульптуры, выстроившиеся вдоль стен. Они немymi стражами охраняют вход в царские покои.

Вход в Павловский дворец. 1902



Страница из «Азбуки в картинах»
Александра Бенуа. 1904

Художник книги

Рубеж XIX и XX веков стал временем активного развития не только русского театрально-декорационного искусства, но и книжной иллюстрации. Формировалась эстетика книги, складывалась система ее внутреннего оформления, должное внимание уделялось проработке отдельных элементов и их художественному единству. Мирискусники подняли на новый уровень книжную графику, приравняв ее к подлинному искусству.

Александр Бенуа в начале 1900-х делал рисунки для журналов «Мир искусства», «Художественные сокровища России» и «Золотое руно». Его первым опытом работы в области книжной графики стала иллюстрация к «Пиковой даме», выпущенная в трехтомном издании сочинений А. С. Пушкина (1898). В следующем году были созданы четыре акварели к «Золотому горшку» Гофмана, так и не появившиеся в печати. В 1902 вышла книга «Царская и императорская охота на Руси», иллюстрированная многими русскими художниками и содержавшая в том числе два рисунка Бенуа.

В 1904 Александр Николаевич выпустил свою первую книгу, систему оформления которой целиком тщательно продумал сам, найдя оптимальное соотношение графики и текста. Впрочем, текст каждой страницы ограничивался одним-двумя пояснительными словами, потому что издание предназначалось для маленьких читателей и назы-

валось «Азбука в картинах Александра Бенуа». Художник разработал систему, которая позволяла при вариативности соблюдать общее единство стиля. Иллюстрация располагалась в центральной части страницы, занимая почти все ее пространство, и подчинялась единой избранной автором форме (хотя встречались и исключения). Прописная и строчная буквы алфавита помещались в верхней части листа, в небольшой рамочке или искусном обрамлении, часто «венчавшим» собой изображение. Слова, приводимые в качестве примера употребления той или иной буквы, размещались в нижней части листа. Сами иллюстрации представляли собой сюжетные картинки на близкие и интересные для детей темы, часто сказочные; такие изображения можно было подолгу разглядывать и придумывать по ним рассказы. «Азбука» открыла мир детской книги.

Любимый поэт

Кумиром для Бенуа, как и для многих его современников, был А. С. Пушкин, произведения которого нередко служили источником вдохновения художника. Бенуа иллюстрировал пушкинские произведения «Капитанская дочка» (не издано), «Пиковая дама» и «Медный всадник».

Страница из «Азбуки в картинах»
Александра Бенуа. 1904





Вариант фронтисписа к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1905

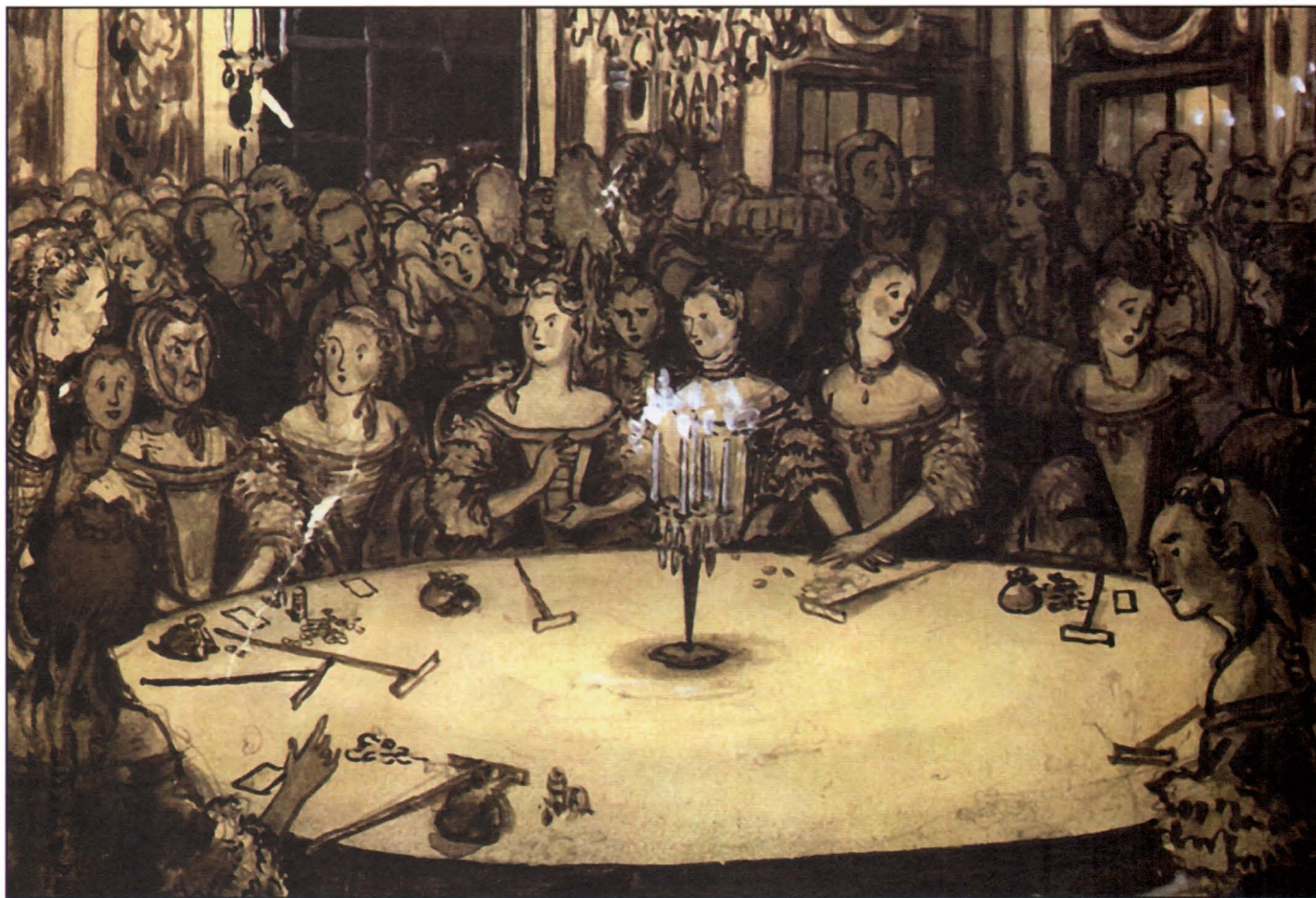


Петр I на берегу Невы. Иллюстрация к поэме «Медный всадник» А. С. Пушкина. 1905

В 1903 Бенуа приступил к оформлению «Медного всадника», заказанному «Кружком любителей изящных изданий». По словам самого графика, эти иллюстрации задумывались в виде композиций, сопровождающих каждую страницу текста. Формат издания должен был быть «крохотный», карманный, наподобие альманахов пушкинской эпохи⁴. Но заказчики не приняли работу. Иллюстрации появились лишь на страницах журнала «Мир искусства». Через два года, в 1905, Александр Николаевич вернулся к пушкинской поэме.

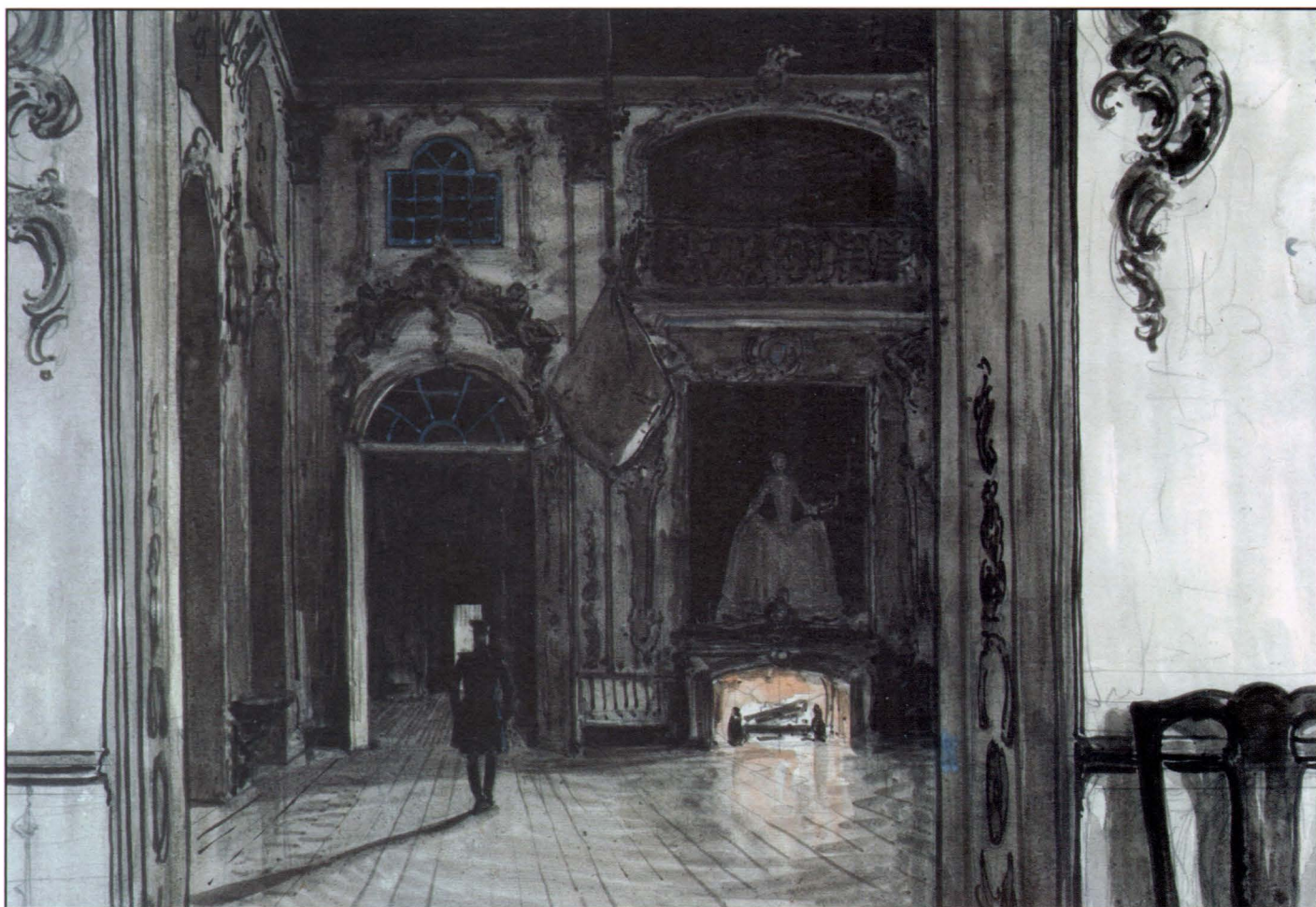
В 1905 художник создал к «Пиковой даме» серию из семи иллюстраций, выполненных черной акварелью (иногда слегка подкрашенной). Работы увидели свет

лишь в 1916 (IV том собрания сочинений А. С. Пушкина, издание «Брокгауз и Ефрон»). Стиль этих рисунков довольно беглый, эскизный, манера нарочито-размашистая. На работе «Анекдот о трех картах» (1905, Музей Пушкинского дома, Санкт-Петербург) заметно, что лица сидящих вокруг стола игроков похожи друг на друга, и лишь старуха-графиня выделяется суровым и неприглядным видом. Такая схематичность изображения придает эскизный характер иллюстрации, но вместе с тем имеет и свой смысл: столпившиеся вокруг стола гости не важны для рассказчика, они составляют лишь фон развития сюжета, поэтому и художник предпочел не останавливать на них внимание зрителя.



Анекдот о трех картах. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». 1905

Герман в доме графини. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». 1905





Бретонские пейзажи

В самом начале 1905 Александр Бенуа с женой и тремя детьми уехал из Петербурга на длительное время за границу, в Париж. Основной причиной послужила необходимость увезти маленького Николая из российской столицы, климат которой вредил его

Озеро Примель. Бретань. 1905

здоровью. Кроме того, хотелось просто оставить Россию, ведь в воздухе уже было разлитое предчувствие революции (9 января страну потрясло печально известное «Кровавое воскресенье» – расстрел мирных демонстрантов). Сам Бенуа, будучи, по собственному выражению, органически чуждым политике, надеялся, что с образованием Государственной думы

Бретонские танцы. 1906





Водный партер в Версале. 1905

Чудесный мир Версаля

закончится произвол монархической власти. Революционные же настроения им не владели, тогда как многие его друзья – однокашник по гимназии и товарищ по «Миру искусства» Дмитрий Философов, художник Евгений Лансере, поэты Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус – жаждали радикальных перемен в общественном порядке.

На летние месяцы семья выбралась в Примель, местечко в Бретани. Здесь Бенуа провели также и лето следующего 1906. Местная природа поражала художника: живописные просторы, насыщенный морской воздух, скалы, пещеры и гроты, необычное освещение, при котором море становится зеленым, а тучи желтыми. Здесь мастер выполнил много работ, запечатлевших природную красоту и колорит местной жизни. Почти монохромный пейзаж, залитый зеленовато-охристыми красками, пологая местность, сосны, растущие на берегу, и три фигуры – матери и двух детей – такова картина «Озеро Примель. Бретань» (1905, Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург). Народное гуляние представлено на холсте «Бретонские танцы» (1906, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Здесь бросаются в глаза белые головные уборы женщин на фоне их темных одежд; эти же светлые пятна объединяют композицию, сочетаясь со светло-серыми небом, водной гладью и стоящим поодаль каменным строением.

Проведя лето 1905 в Бретани, семейство Бенуа поселилось в Версале – там, куда звали мечты.

Версальские сады оказались неподалеку от дома художника. Он проводил там много часов, следя, как осень сменяется зимой. И вновь представления о жизни блистательного основателя Версаля подтолкнули Александра Бенуа обратиться к эпохе Людовика XIV, благодаря чему появилась на свет так называемая вторая версальская серия акварелей. Ничто он не обошел вниманием: ни парковые виды с садовой архитектурой (они написаны с натуры), ни театральные представления, весьма модные в стародавние времена, ни бытовые сценки, рисовавшиеся после тщательного изучения исторического материала.

Один из участков дворцового парка предстает в работе «Водный партер в Версале» (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Изящный излом каменного обрамления, спокойная гладь воды, навечно застывшие под серым небом скульптуры – таким видит художник идеальный парк, созданный в XVIII столетии. Отражающиеся в воде тучи окрашивают в темный цвет бортики партера и даже скульптуры, отчего весь пейзаж оказывается подчиненным сумеречной синеве (водным партером называется широкий искусственный водоем, спроектированный перед фасадом здания).

Две работы этой серии посвящены театральной тематике, столь любимой Бенуа с детства. Художник высоко ценил творчество француза Антуана Ватто, неоднократно изображавшего сцены импровизированных спектаклей при дворе, где действующими лицами



Вверху: Итальянская комедия. 1905

Внизу: Итальянская комедия: *billet doux*. 1905



были герои итальянской комедии дель арте. Вслед за своим «учителем» Бенуа представил собственную интерпретацию таких выступлений. В работе «Итальянская комедия» (1905, Областной художественный музей, Иваново) художник проводит зрителя за кулисы, предлагая увидеть сцену глазами актеров, а не публики. Это был смелый шаг, ведь автор показывает персонажей со спины, что невежливо по отношению к тому, кто рассматривает акварель. Но он никого не хочет оскорбить, ему просто интересно попасть в закулисы и приоткрыть завесу тайны, всегда интригующую в театре. Резкий свет, словно вырезающий фигуры актеров из темноты, способствует созданию драматического эффекта.

«Итальянская комедия: billet doux» (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва), наоборот, написана с такой точки зрения, что кажется, будто художник находился в зрительном зале. Работа четко поделена на две зоны: зону оркестра и сцены, на которой в архитектурных декорациях проходит спектакль. Тематика, конечно же, любовная (вторая часть названия – «billet doux» – переводится как «любовное письмо»).

Сказочно-кукольной выглядит «Оранжерея» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Павильоны оранжереи, где для удовольствия короля выращивались капризные южные растения, круглый

Оранжерея. 1906





Купание маркизы. 1906



пруд и разбитый вокруг него сад видны словно на ладони. Высокая точка зрения помогает охватить взглядом этот участок сада в целом. Такой прелестный вид открывался из окна дворцового помещения. Стаффажные фигурки придворных, стоящих у воды, делают пейзаж обитаемым.

Замечательно и чуть иронично произведение Бенуа на версальскую тему «Купание маркизы» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Мы застаем прекрасную аристократку за омовением, ее убранный цветами головка и белые плечи выделяются над гладкой поверхностью воды прямо в центре купальни. Строгая композиционная симметрия работы сочетается с несколько ироничным содержанием: за купающейся дамой кто-то подглядывает, высунув-

Китайский павильон. Ревнивец. 1906

шись из фигурно выстриженных кустов. Пошутив таким образом, художник показал одну особенность частной жизни знати XVIII столетия: в огромном парке, как и в роскошном дворце, укрыться сложно; их обитатели всегда были на виду, все кажущиеся укромными уголки сада просматривались, а дворцовым покоем не хватало камерности.

Той же иронией пронизан один из самых известных картонов Бенуа «Китайский павильон. Ревнивец» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Ночная сцена превосходна: усыпанное звездами небо, темные очертания дворца вдали и легкий,

словно игрушечный, павильон в китайском стиле в виде пагоды на середине широкого водоема. На ровной глади воды покоятся две лодки, доставившие сюда в заветный час влюбленных. Дверь открыта. Внутри горит свет, отчего павильон становится похожим на декоративный фонарик. Стекланные стены, хоть и занавешенные драпировками, не могут скрыть силуэты прильнувших друг к другу людей. Эта столь несомненная близость и воркование влюбленной парочки не дают покоя одному персонажу. Он стоит на узенькой терраске, невидимый ни предмету своих переживаний, ни двум другим уединившимся на той же терраске героям, предпочитающим романтическое свидание под открытым небом. Он не смотрит на влюбленных голубков, но знает, что лишний здесь. Он ревнует.

Мы вновь встречаемся с прогуливающимся королем (которому была посвящена первая версальская серия) в дворцовом парке. В Версале осень: деревья и кустарники сбросили листву, и их голые ветви одиноко смотрят в серое небо. Вода спокойна. Кажется, ничто не может потревожить тихий пруд, в зеркале которого отражаются и скульптурная группа фонтана, и чинная процессия монарха и его приближенных. «Прогулка короля» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва) — очень эффектная работа.

Еще одна придворная процессия, реконструированная художником по различным источникам, — «Свадебная прогулка» (1906, Государственный художественный музей, Нижний Новгород). Роскошные костюмы, движения и жесты, предписанные светским этикетом, согласно которому каждый играл свою роль, — все это в декорациях прекрасного парка.

Полна философских раздумий «Фантазия на версальскую тему» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Главными действующими лицами здесь выступают не люди, а статуи. Белокаменные скульптуры в осеннем облетевшем саду, свидетели былых побед и поражений, грустят, быть может, о давно прошедших временах?

Схожее меланхолическое настроение вызывает и «Пейзаж со статуей. Версаль» (1905–1906, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), где одиноко возвышающаяся на своем пьедестале мраморная фигура с высоты взирает на окрестности. Уходят в небытие великие люди и целые эпохи, а она так и будет стоять здесь вечно, погруженная в свой каменный сон, охраняя эту землю. Интересны размышления самого художника об осеннем Версале: «В такие дни у всего бронзового и мраморного населения Версаля как бы возникает особая жизнь. Сады пустеют. Нигде ни души... Богини и боги, из которых одни, мраморные, на высоких пьедесталах, а другие, бронзовые, возлежат по краям бассейнов, обмениваются между собой или с нами... приветливыми улыбками, а их благородные жесты, их чудесная красота форм манят к себе»⁵.



Прогулка короля. 1906





Свадебная прогулка. 1906



Пейзаж со статуей. Версаль. 1905–1906







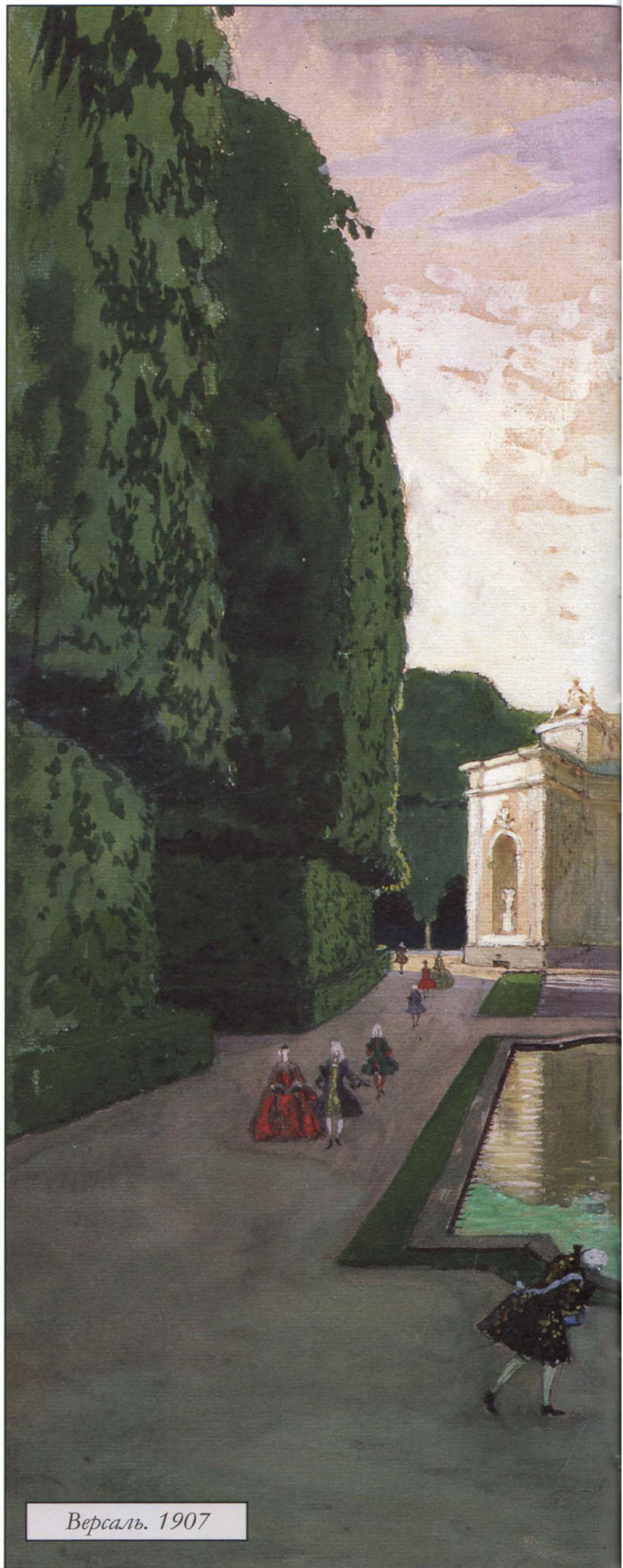
Версаль. Фонтан Флоры. 1905–1906

К чудесному парку Версаля Александр Бенуа обратился также в таких замечательных работах, как «Версаль. Фонтан Флоры» (1905–1906, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) и «Версаль» (1907, Рязанский государственный областной художественный музей им. И. П. Пожалостина).

В России же в эти годы было страшно и неуютно: уже покачнулась существовавшая веками империя, которой оставалось недолго. Бенуа, чье искусство не отвечало на социальные катаклизмы эпохи, словно прятался в прошлом. Он воссоздавал жизнь французской аристократии, обращаясь к блистательному веку Людовика XIV.

Художник сам признавался в том, что патриотом его назвать было сложно. Он всегда пытался уйти от российской действительности, уезжая из страны или всецело уходя в творчество.

Фантазия на версальскую тему. Фрагмент. 1906



Версаль. 1907

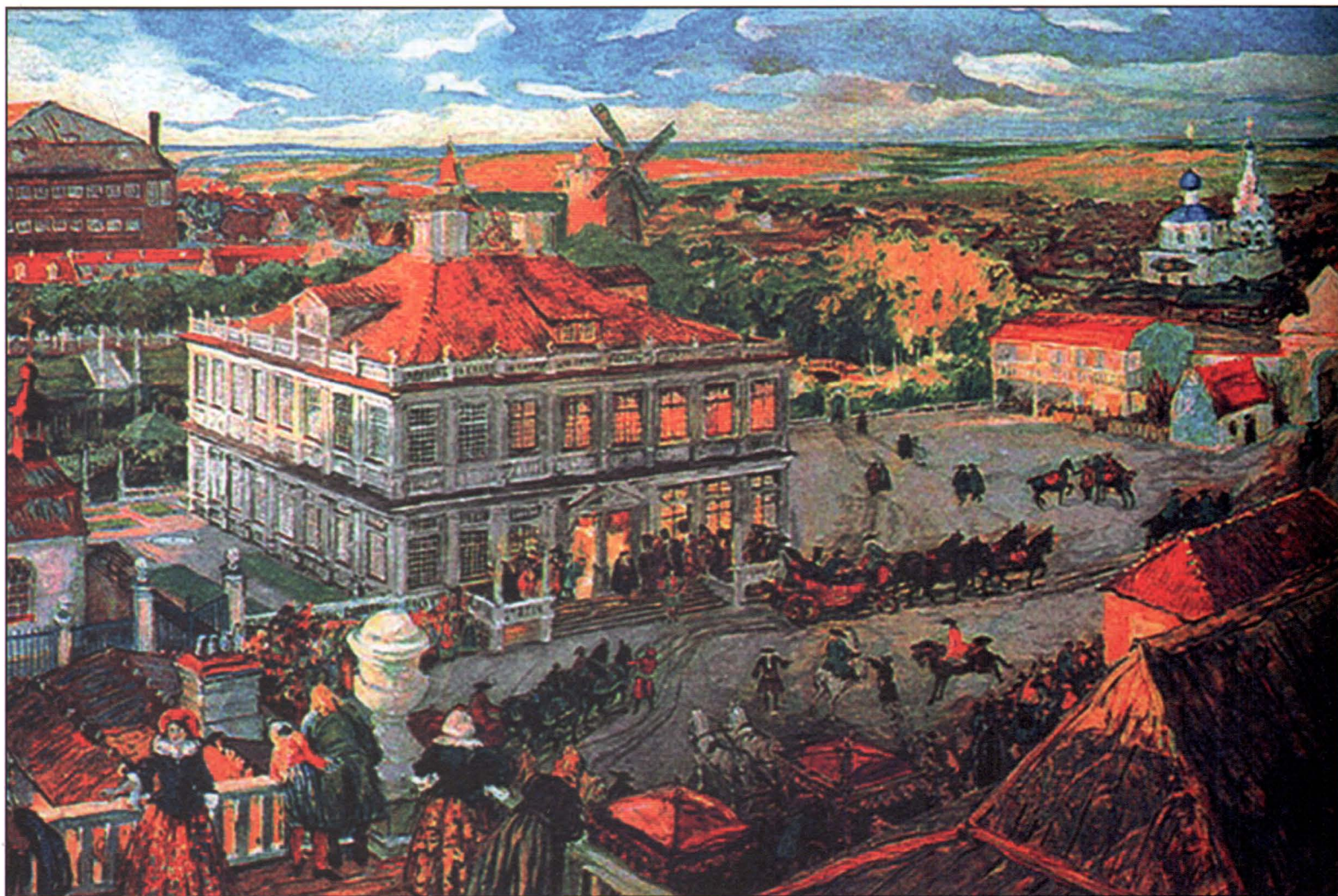




Вверху: Парад в царствование Павла I. 1907

Внизу: Прогулка Петра I в Летнем саду, 1910





Картины русской жизни

Немецкая слобода. 1912

Проведя два года за границей, поправив здоровье подростка сына, семья Бенуа решила вернуться в Петербург. Эмигрантами они становиться не хотели, к тому же Александр Николаевич получил известие, что на сцене Мариинского театра наконец-то запланировано поставить балет, над которым он начал работать еще четыре года назад (речь идет о «Павильоне Армида», о нем — чуть ниже).

В 1907 Александр Бенуа получил заказ от историка С. А. Князькова на создание больших картин на сюжеты из русской истории. Заказчик полностью доверял мастеру. В общих чертах он задавал тему, а относительно ее разработки и решения композиции полагался на художественный вкус и историческую эрудицию Бенуа. Поэтому, создавая эти полотна, Александр Николаевич пользовался неограниченной творческой свободой. Одним из них стал «Парад в царствование Павла I» (1907, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). «Густой снег сыпется с темного неба. В глубине плацпарада высится грозный фасад Михайловского замка... Император, сопровождаемый двумя сыновьями (все трое на конях), только что подъехал и теперь вызывает из строя несколько провинившихся офицеров и солдат. Подходя по очереди к царю, они немеют от ужаса, ибо встречают его безумный уни-

тожающий взгляд и слышат его гневный голос... Я <...> всеми силами души ненавижу войну, военщину, строевое рабство <...>, но мне нравится воскрешать в памяти и изображать в картинах такие видения»⁶, — так описывал свою работу сам художник.

К 1910 относится «Прогулка Петра I в Летнем саду» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), также исполненная для Князькова. Здесь автора интересует уже не культура ушедшей эпохи, а ее непосредственные творцы — люди. Прекрасно эрудированный Бенуа остается верным своему историческому принципу: он реконструирует эпоху и создает ее облик, словно очевидец. Петровская прогулка становится объектом его иронии: царь и первый российский император стремительно идет по саду, а многочисленные придворные комично бегут за ним, не поспевая за скорым шагом государя.

«Немецкая слобода» (1912, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) тоже вошла в серию русских картин, заказанных С. А. Князьковым. Немецкая слобода в Москве была заселена иностранцами, состоявшими на службе и занимавшимися ремеслом. Сюда приезжал Петр I, здесь же находился дом его фаворитки Анны Монс. Именно он и изображен на картине Бенуа.



Эскиз декорации к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». 1907

Театральный триумф

В 1907 Александр Бенуа делал эскизы декораций к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». Художник сам выступил автором либретто, создав спектакль совместно с балетмейстером Михаилом Фокиным. Выход балета на сцене Мариинского театра не обошелся без скандала, премьера была отложена по просьбе композитора Черепнина, но, все же состоявшись, шла под бурные аплодисменты. Сергей Дягилев, друг мастера по «Миру искусства», увидев представление, решил показать его Парижу. Так в 1909 «Павильон Армиды» был привезен во Францию, где его постановка явилась началом «дягилевских сезонов». Успех он имел поистине грандиозный. Балет, созданный иностранцами, людьми совсем иной культуры – русскими композитором, декоратором и балетмейстером, – парижанам показался истинно «французским». Можно представить, как велика была в этом заслуга главного художника – Александра Бенуа.

В техническом плане работа являлась достаточно сложной: «Декорация «Павильона» разверзалась на глазах у публики на составные части и снова составля-

лась. И так же <...> происходили всякие другие превращения – появление из-под пола и провалы целых групп разных персонажей и т. д.»⁷.

«Павильон Армиды» выдержан в стиле французского искусства XVIII века, так любимого Бенуа. Мастер воссоздал костюмы эпохи, превосходно передавая для зрителей дух времени Людовика XIV. В спектакле были задействованы знаменитые танцовщики русского балета, ставшие легендами танцевального искусства: гениальный Вацлав Нижинский, находившийся в зените своей славы и впоследствии сраженный душевной болезнью, Тамара Карсавина, божественная Анна Павлова. Сюжет представления довольно витиеватый (в основу либретто легла сказка Теофиля Готье «Омфала»): молодой виконт едет к своей невесте и по дороге останавливается на ночлег в замке маркиза-колдуна. Маркиз предоставляет ему на ночь садовый павильон, где некогда жила прекрасная Маделена, которую за влияние на мужчин прозвали Армидой (таково имя героини «Освобожденного Иерусалима» Тассо, очаровавшей рыцаря-крестоносца Ринальдо). Ее власть над мужскими сердцами сохранилась и по-

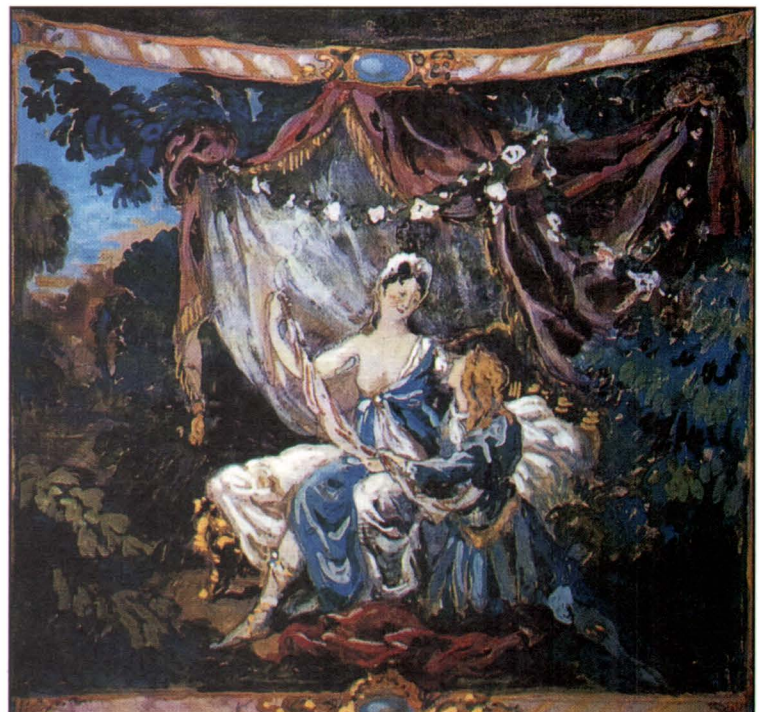


Эскиз костюма маркиза Фьербуа к балету
Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». 1909



Эскиз костюма Армиды к балету
Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды». 1907

Эскиз декорации к балету Н. Н. Черепнина
«Павильон Армиды». Фрагмент. 1907



сле смерти. Ровно в полночь оживает на своем гобеле-
новом портрете красавица Армида, виконт же превра-
щается в ее Ринальдо. Утром он терзается смутными
воспоминаниями, силится продолжить путь к своей
невесте, но в конечном итоге оказывается опутанным
колдовскими сетями маркиза и прекрасной Армиды.

На эскизе декорации к «Павильону Армиды» (1907,
Государственный центральный театральный музей
им. А. А. Бахрушина, Москва) художник превратил сце-
ну в прекрасный сад эпохи Людовика XIV. Кроны де-
реьев служат сводом, который, расступаясь, открывает
вид на ажурный белокаменный садовый павильон. Ку-
лисами служит зеленая стена стриженных деревьев. Этот
эскиз также дает нам представление о многообразии ро-
скошных костюмов, созданных мастером для артистов.

Александр Бенуа был художественным директором
первых «Русских сезонов» Дягилева в Париже. Его дея-
тельность охватывала не только декорационное оформ-
ление спектаклей, но и постановочную часть. Вместе со
Львом Бакстом они творили русский балет, «и их влия-
ние на общие (а иногда и главные) линии танца было
очень ощутительно, — к счастью, они были не только
большими художниками, но и людьми театра»⁸.

Возвращение к любимым страницам

В 1910, через пять лет после первого опыта иллюстрирования «Пиковой дамы», пушкинская повесть вновь овладела мыслями художника. Он создал вторую серию иллюстраций, вышедшую вскоре в отдельном издании «Пиковой дамы» (типография «Товарищества Р. Голике и А. Вильборг»). На этот раз мастер полностью разработал макет, продумав художественное решение каждого элемента книги: оформление авантитула, титульного листа, распашных шмуцтитолов, которыми начинается каждая гла-

ва, эпиграфов, предваряющих повесть и каждую из ее глав. Эпиграфы сопровождаются небольшими картинками-заставками. В тексте каждой главы предусмотрены заставка, полосное изображение и концовка. Это уже цветные работы, причем заставки и концовки отличаются от полосных иллюстраций большей монохромностью.

Иллюстрации близки «по духу» пушкинскому тексту – простому, но изящному. Проникновение мистики в реальность событий Бенуа показывает при помощи таинственно льющегося света, играющего здесь поистине драматургическую роль.

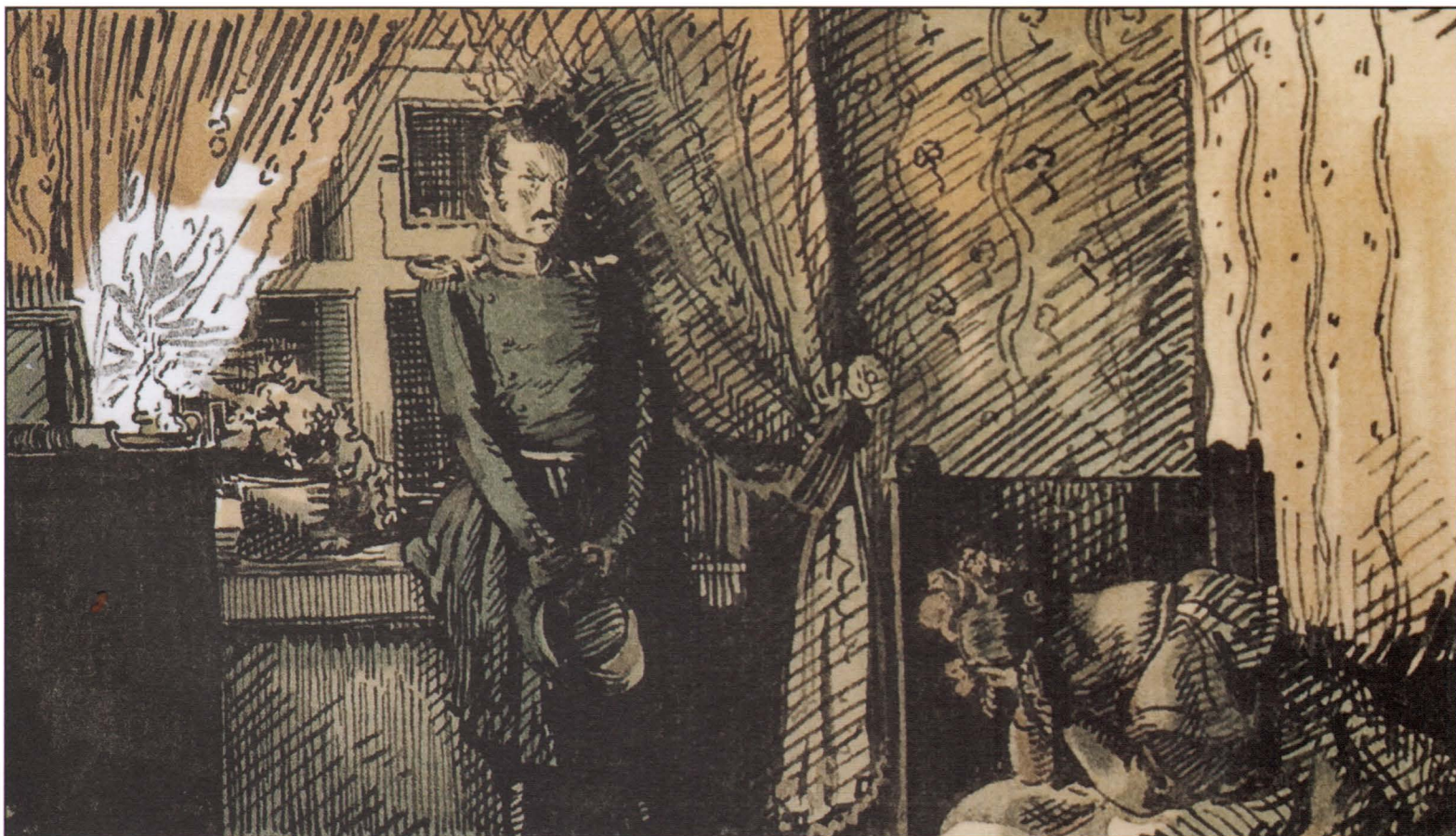
Герман перед домом графини. Иллюстрация к третьей главе повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». 1910

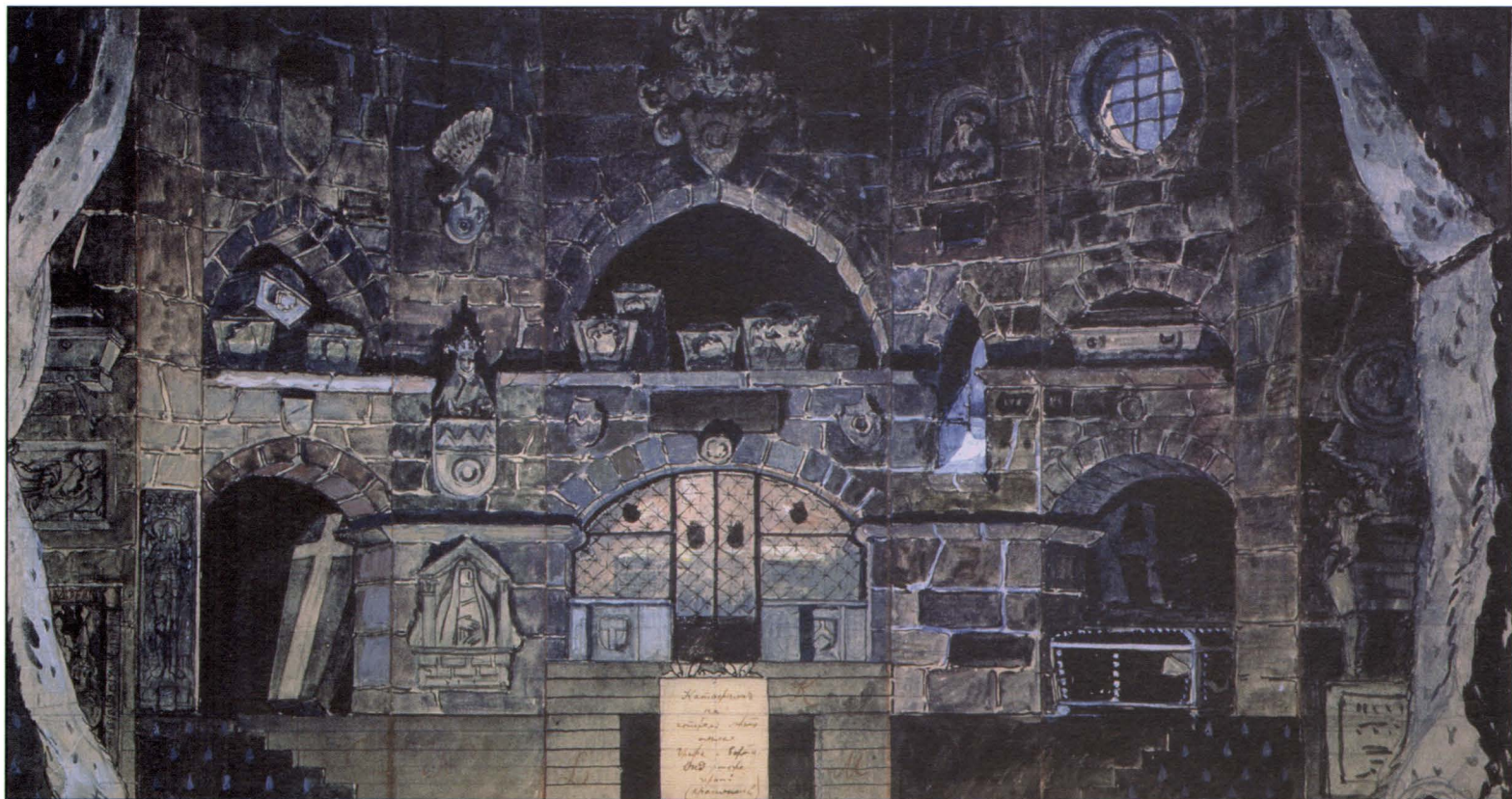




Герман перед домом графини. Заставка второй главы повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». 1910

Герман у Лизаветы Ивановны. Заставка четвертой главы повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». 1910





Эскиз декорации к трагедии Ф. Грильпарцера «Праматерь». 1908

Мастер театральных декораций

Бенуа-сценограф работал не только с балетами Дягилева. В 1908 на сцене Драматического театра Веры Комиссаржевской в Петербурге была поставлена трагедия австрийского поэта и писателя Франца Грильпарцера «Праматерь» (в переводе Александра Блока) с декорациями Александра Николаевича. Неотвратимость рока – основная суть этого произведения. Праматерь, основательница древнего рода, была уличена своим супругом в измене и беспощадно убита им кинжалом. Над родом нависло проклятье: дух Праматери не оставит родовое гнездо, пока не умрет последний ее потомок. Зловещий фамильный замок, за стенами которого свищут ветры, а в дверях гуляют сквозняки, является основным местом действия трагедии, где переплетены невольное отцеубийство и роковая любовь брата к сестре. На эскизе декорации к трагедии Ф. Грильпарцера «Праматерь» (1908, Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина) Бенуа представил мрачную картину каменного склепа (в нем разворачивается последнее действие трагедии). Декорация к спектаклю действует на зрителя утнетающе, помогая удерживать его в состоянии напряжения.

Для «Русских сезонов» Дягилева художник оформлял также спектакли «Сильфида» (1909), «Жизель» (1910), «Петрушка» (1911), «Соловей» (1914). Была и оперная постановка «Борис Годунов» Модеста Мусоргского по мотивам трагедии Пушкина (1908). Бенуа исполнил декорации только к одной картине

оперы, поскольку не чувствовал себя уверенным в изображении древнерусского быта.

Большую известность приобрела еще одна постановка Михаила Фокина, с успехом показанная Дягилевым в Париже в 1911. Речь идет о балете «Петрушка» на музыку Игоря Стравинского (стремившегося использовать в своем творчестве элементы русского фольклора), автором либретто совместно с композитором снова выступил Александр Бенуа. Разумеется, художественное оформление спектакля было исполнено им же. Бенуа принадлежала и сама идея создания «русского» балета, в котором отразились бы балаганная (народная) культура и одновременно – судьба и страдания паяца, в котором люди видят лишь куклу, не замечая сердца и души.

Действие балета начинается с картины масленичного народного гулянья и представления кукольного театра с участием трех кукол: Петрушки, влюбленного в Балерину, Балерины, влюбленной в Арапа, и Арапа. Затем показан мечущийся в комнате и терзаемый муками ревности Петрушка; в конце концов он сбегает из заточения и врывается в комнату Арапа, где находит Балерину. После бурного объяснения Арап выглаткивает Петрушку со своей территории. Балет заканчивается сценой народного гулянья, но веселье вдруг прерывается странным происшествием: из-за занавесок райка выскакивает Петрушка и гибнет под рукой наступившего его Арапа. Публика волнуется, а фокусник (Черномор) объясняет, что Петрушка – всего лишь кукла, набитая опилками. После того как весь народ разоидется, он вновь появится на крыше балагана и будет грозить кулаками своим невидимым врагам. Петрушку играл Вацлав Нижинский. Прошло совсем



Петрушка. Эскиз костюма к балету
И. Ф. Стравинского «Петрушка». 1911



Комната Черномора. Эскиз декорации к балету
И. Ф. Стравинского «Петрушка». 1911



Ярмарка. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка». 1911





немного времени, и эта роль – страдающего артиста – переплелась с собственной его судьбой.

К 1914 относится последняя работа Александра Бенуа для «Русских сезонов». Ею стала опера Игоря Стравинского «Соловей» (по одноименной сказке Андерсена), премьера которой состоялась в парижском театре «Гранд-опера». Ее действие происходит в далеком Китае, где в императорском дворце поют две птицы: живой соловей и механический. Прелесть пения настоящей птицы была оценена лишь тогда, когда его чарующие звуки излечили находившегося при смерти императора. Создавая эскиз декораций к представлению (1914, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), Бенуа использовал прием стилизации, написав пейзаж в восточном стиле.

В 1913–1915 Александр Николаевич работал художником и режиссером Московского художественного театра, сотрудничая со Станиславским и Немировичем-Данченко. Основатель театра, великий актер, режиссер и педагог Константин Сергеевич Станиславский очень высоко оценивал Александра Бенуа, сразу воспринявшего его известную режиссерскую систему. На сцене МХТ Бенуа оформил спектакли «Брак поневоле» и «Мнимый больной» Мольера, «Каменный гость», «Мопарт и Сальери» и «Пир во время чумы» Пушкина, «Хозяйка гостиницы» Гольдони.

Над постановкой комедии Мольера «Брак поневоле» Бенуа работал в 1913. На эскизе костюма Сганареля (1913, Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина) он представил незадачливого жениха, который уже разменял шестой десяток и собрался жениться на молодой симпатичной девушке, но в последний момент отказался от своего намерения, боясь, как бы молодая жена не наставила ему рога. Но, поставленный перед выбором – или дуэль с ее братом, или женитьба, – Сганарель был вынужден жениться. Кстати, Сганарель – один из персонажей итальянской комедии дель арте, введенный Мольером в свое произведение.

В 1914 художник оформил постановку пушкинской трагедии «Пир во время чумы». На эскизе декорации (1914, Государственная Третьяковская галерея, Москва) в качестве заднего фонового занавеса – старинный замок; над сценическим пространством мрачно нависают стены домов узкой средневековой улицы. В городе, который оставила фортуна, властвует чума. Вдоль одного дома стоит длинный стол, покрытый белой скатертью и уходящий вглубь сцены. За этим столом и устроили кощунственный пир несколько молодых людей и женщин, имеющих наглость предлагать шумные тосты там, где едет телега, нагруженная мертвецами.

*Эскиз декорации к опере И. Ф. Стравинского
«Соловей». 1914*



Эскиз костюма Сганареля к комедии Ж.-Б. Мольера «Брак поневоле». 1913



Эскиз декорации к трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы». 1914

Танцовщица в процессии китайского императора. Эскиз костюма к опере И. Ф. Стравинского «Саломей». 1914



Эскиз костюма Труффальдино к пьесе К. Гольдони «Слуга двух господ». 1920





Колумбина. Эскиз костюма к балету Р. Шумана «Карнавал». 1915



Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина
«Медный всадник». 1916–1922

Поэма в графике

В течение нескольких лет с 1916 по 1922 художник вновь обращался к «Медному всаднику». Из его ранних рисунков в новую серию вошел только один, где безумный Евгений бежит «по площади пустой», а за ним, подобно наваждению, «...несется Всадник Медный / На звонко скачущем коне». Это издание художник представил уже иначе: в отличие от первоначального «карманного» варианта на сей раз оно предполагалось крупноформатным.

Иллюстрации к «Медному всаднику» Бенуа — это не

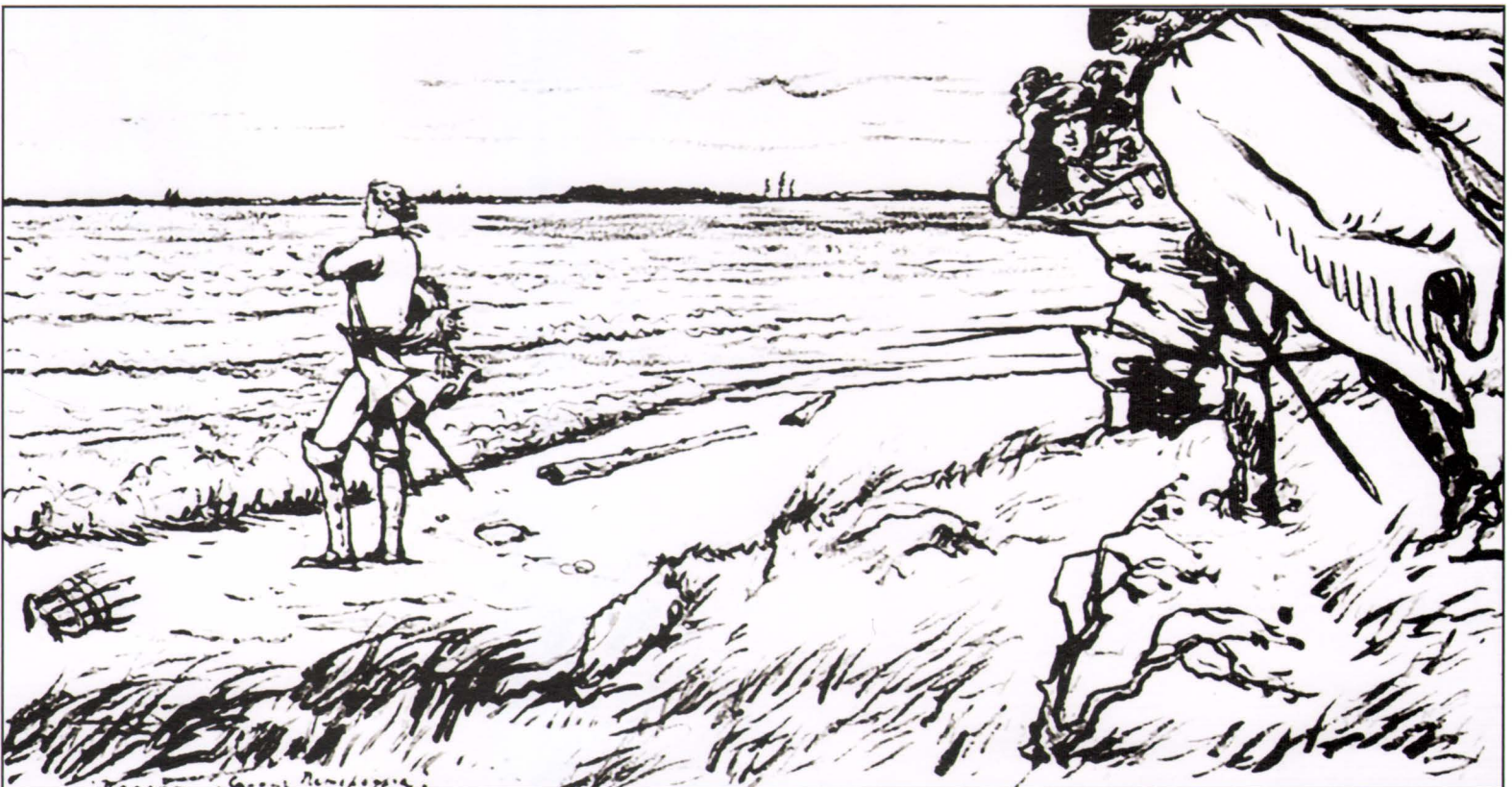


Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина
«Медный всадник». 1916–1922

только изображение безумства Евгения и неотвратимой мощи каменного Петра. Это восхваление и песня Петербургу, с которым неразрывно связана судьба и пушкинского героя, и самого поэта, и Александра Бенуа. «Петербург я люблю. Во мне чуть ли не с пеленок образовалось то, что называется местным патриотизмом... Я исполнился к Петербургу тем чувством, которое, вероятно, жило в римлянах к своему городу»⁹.

Последняя серия иллюстраций к поэме А. С. Пушкина имела грандиозный успех у публики. Эти работы считаются вершиной мастерства Александра Бенуа в книжной графике.

Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник». 1916–1922





Версаль. 1921





Эскиз декорации к комической опере Ш. Гуно «Лекарь поневоле». 1924

После катастрофы

После революции, разразившейся в России, художник остался в стране. Александра Бенуа волновала судьба дворцов Петербурга (теперь уже Петрограда) и его пригородов. Он занимался проблемой реорганизации дворцовых комплексов и сохранения этих памятников отечественной культуры.

В 1917–1926 Бенуа заведовал Картинной галереей Эрмитажа. В 1919–1925 руководил постановочной и художественной частью в Большом драматическом театре и Театре оперы и балета в Ленинграде. В БДТ мастер поставил «Венецианского купца» Шекспира, «Слугу двух господ» Гольдони и «Лекаря поневоле» Мольера.

В 1920–1921 Бенуа работал над оформлением оперы «Пиковая дама» в петербургском Мариинском театре. К иллюстрированию этого произведения Пушкина он уже дважды обращался в своем творчестве.

В 1923 шумный успех имели иллюстрации к «Медному всаднику». Однако жизнь в большевистской России, в Стране Советов, признанной таковой ми-

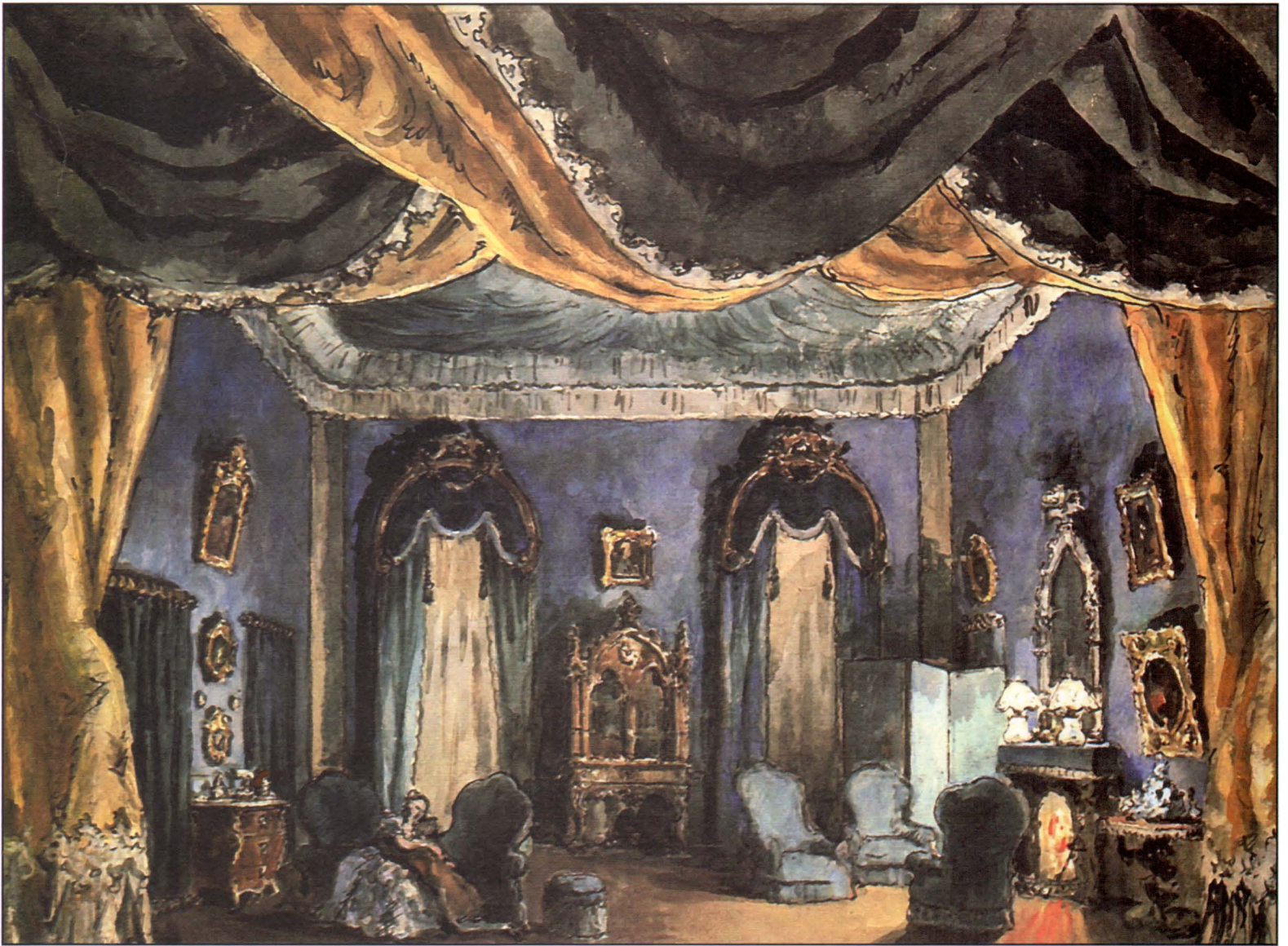
ровым сообществом в 1924–1925, становилась все более тягостной для художника. Его рафинированное искусство пришлось не ко двору.

Годы эмиграции

В 1926 Александр Бенуа эмигрировал в Париж, где и прожил до конца своих дней: художник выехал в столицу Франции для оформления спектакля в «Гранд-опера» и оттуда уже не вернулся на родину, атмосфера которой начинала душить его.

В Париже Бенуа вновь обращался к старым сюжетам, вспоминая родной Петербург, и работал театральным художником. Он сотрудничал с миланским театром «Ла Скала», декоратором которого был Николай Бенуа — повзрослевший сын маэстро, трудившийся также в Париже, Риме, став в Вечном городе главным художником Королевской оперы.

Любимая жена мастера и верная спутница всей его жизни Анна Кинд умерла в 1952. Через восемь лет, 9 февраля 1960, скончался и Александр Николаевич Бенуа, не доживший несколько месяцев до своего



Эскиз декорации к постановке пьесы А. Дюма-сына «Дама с камелиями». 1923

девяностолетия. Его первая дочь, Анна Бенуа, также избрала художественное поприще, как и ее сын Александр Юрьевич Черкесов. Вторая дочь мастера, Елена, тоже стала художницей, исполняла декорации к балетным спектаклям в Париже по эскизам своего отца, создавала витражи для церкви. Ее сын (внук Александра Бенуа) Петр Александрович Браславский – архитектор.

Долгая жизнь мастера, отданная искусству, была полна замечательных свершений. Необыкновенно разносторонне одаренный, Бенуа способствовал развитию книжной графики, а также стоял у истоков детской книги. Он преобразовал отечественное театральное-декорационное искусство, вдохнув в него новую жизнь. Наконец, Александр Бенуа (самоучка!) оставил после себя теоретические труды по истории как западноевропейского, так и отечественного искусства. В начале XX века он издал книгу «Русская живопись в XIX веке», в 1910–1917 выпускал серию «История живописи всех времен и народов», в 1911 основал периодическое издание «Художественные сокровища России», где и печатал свои статьи.

Результатом систематизации Александром Бенуа материалов по истории отечественной живописи явилась «История живописи в XIX веке. Русская живопись» (1901–1902). Вот что пишет об этом издании в «Воспоминаниях» сам художник: «В свое время появление моей книги, ожидавшейся с нетерпением всеми друзьями, приобрело характер известного события, но я сам не был вполне доволен своим трудом. Многие высказанные мной в нем мнения показались мне уже тогда слишком односторонними и пристрастными... Особенно же меня огорчало, что я многих и даже мне лично симпатичных людей обидел!.. Я все же сознавал, что создал нечто, что в данной области останется чем-то вроде основы, что я поставил известные вехи и расчистил многие заросшие плевелами пространства, указав на более правильные пути для дальнейшего изучения предмета»¹⁰. В многочисленных трудах Александр Бенуа писал также о садово-парковом искусстве и дворцовой архитектуре, scrupulously изучая архитектуру, быт, культуру дворянской России XVIII–XIX веков.

Примечания:

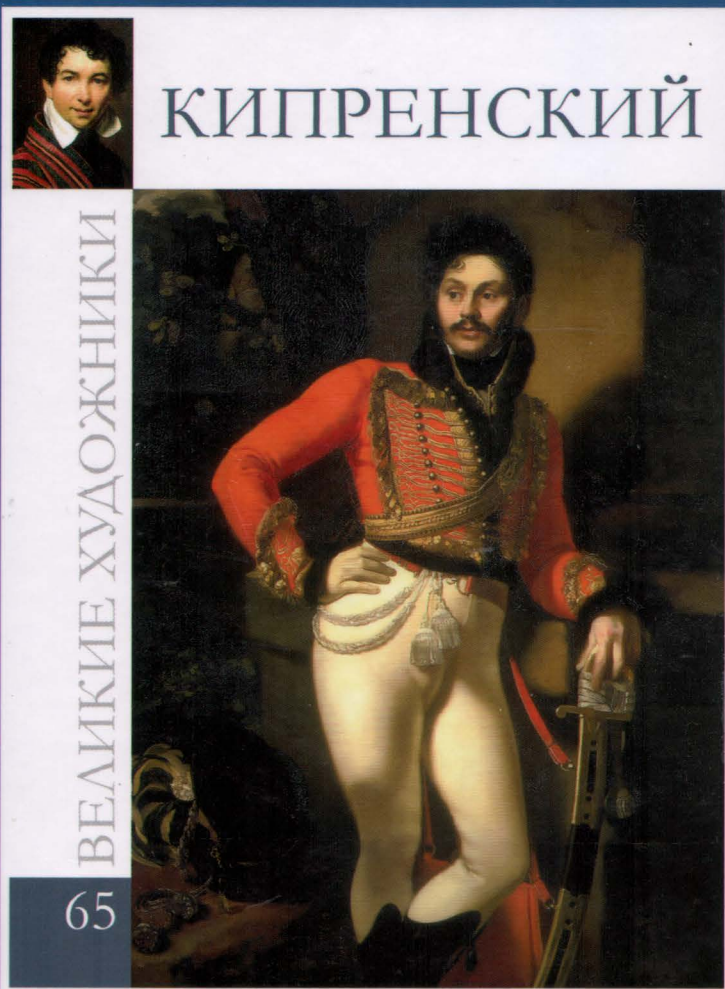
- 1 Бенуа Александр. Мои воспоминания: в 2 кн. — М.: Захаров, 2003. — Кн. 2. С. 1056
- 2 Бенуа Александр. Мои воспоминания: в 2 кн. — М.: Захаров, 2003. — Кн. 2. С. 1136
- 3 Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. — М.: Вагриус, 2005. С. 56
- 4 Бенуа Александр. Мои воспоминания: в 2 кн. — М.: Захаров, 2003. — Кн. 2. С. 1406
- 5 Бенуа Александр. Мои воспоминания: в 2 кн. — М.: Захаров, 2003. — Кн. 2. С. 1464
- 6 Бенуа Александр. Мои воспоминания: в 2 кн. — М.: Захаров, 2003. — Кн. 2. С. 1482–1483
- 7 Бенуа Александр. Мои воспоминания: в 2 кн. — М.: Захаров, 2003. — Кн. 2. С. 1487–1488
- 8 Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. — М.: Вагриус, 2005. С. 245
- 9 Бенуа Александр. Мои воспоминания: в 2 кн. — М.: Захаров, 2003. — Кн. 1. С. 5
- 10 Бенуа Александр. Мои воспоминания: в 2 кн. — М.: Захаров, 2003. — Кн. 2. С. 1343–1344

Список иллюстраций:

(в случае когда неизвестно место хранения произведения, в списке указываются выходные данные печатного издания, в котором оно было опубликовано):

- стр. 3 — **А. С. Бакст. Портрет А. Н. Бенуа.** 1898. Бумага на картоне, акварель, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 4 — **Кормление рыб (из серии «Последние прогулки короля»).** 1897. Бумага, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 5 — **У бассейна Цереры (из серии «Последние прогулки короля»).** 1897. Бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 6 — **Прогулки в любую погоду (из серии «Последние прогулки короля»).** 1896–1898. Картон, гуашь, пастель. Музей личных коллекций, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
- стр. 7 — **Маскарад при Людовике XIV.** 1898. Бумага, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 8 — **Эскиз декорации к опере А. С. Танеева «Месье Амур».** 1900. Бумага, акварель, уголь. Частное собрание, Санкт-Петербург
- стр. 9 — **Ораниенбаум.** 1901. Бумага, акварель, графитный карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 10–11 — **Вход в Павловский дворец.** 1902. Картон, пастель, уголь, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 12 — **Страница из «Азбуки в картинах Александра Бенуа».** 1904. «Азбука в картинах Александра Бенуа». 1904. Издательство Экспедиции заготовления государственных бумаг
- стр. 13 — **Вариант фронтисписа к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник».** 1905. Бумага, акварель. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург
- стр. 14 — **Петр I на берегу Невы.** Иллюстрация к поэме «Медный всадник» А. С. Пушкина. 1905. Бумага, акварель, гуашь, белла. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург
- стр. 15 — **Анекдот о трех картах.** Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». 1905. Бумага, тушь, акварель. Музей Пушкинского дома, Санкт-Петербург
- стр. 16 — **Герман в доме графини.** Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». 1905. Бумага, тушь, акварель. Музей Пушкинского Дома, Санкт-Петербург
- стр. 16 — **Озеро Примель. Бретань.** 1905. Бумага, акварель, тушь. Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург
- стр. 17 — **Бретонские танцы.** 1906. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 17 — **Водный партер в Версале.** 1905. Бумага на картоне, гуашь, акварель, перо, тушь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 18 — **Итальянская комедия.** 1905. Бумага, гуашь. Областной художественный музей, Иваново
- стр. 18 — **Итальянская комедия: billet doux.** 1905. Бумага на картоне, гуашь, тушь, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 19 — **Оранжевые.** 1906. Картон, белла, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 20 — **Купание маркизы.** 1906. Картон, гуашь, перо. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 21 — **Китайский павильон. Ревнивец.** 1906. Бумага на картоне, гуашь, перо. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22–23 — **Прогулка короля.** 1906. Картон, гуашь, акварель, золото, серебро, перо, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 24–25 — **Свадебная прогулка.** 1906. Картон, акварель, гуашь, темпера. Государственный художественный музей, Нижний Новгород
- стр. 26–27 — **Пейзаж со статуей. Версаль.** 1905–1906. Картон, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 28 — **Версаль. Фонтан Флоры.** 1905–1906. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 28–29 — **Фантазия на версальскую тему. Фрагмент.** 1906. Бумага на картоне, гуашь, чернила, перо. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 28–29 — **Версаль.** 1907. Бумага, акварель, гуашь. Рязанский государственный областной художественный музей им. И. П. Пожалостина
- стр. 30 — **Парад в царствование Павла I.** 1907. Бумага, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 31 — **Прогулка Петра I в Летнем саду.** 1910. Бумага, акварель, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 31 — **Немецкая слобода.** 1912. Картон, темпера, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 32 — **Эскиз декорации к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армида».** 1907. Бумага, акварель, тушь, карандаш, гуашь. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 33 — **Эскиз костюма маркиза Фьербуа к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армида».** 1909. Бумага, акварель, тушь, серебро. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, Лондон
- стр. 33 — **Эскиз костюма Армида к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армида».** 1907. Бумага, акварель, чернила. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 33 — **Эскиз декорации к балету Н. Н. Черепнина «Павильон Армида».** Фрагмент. 1907. Бумага, акварель, чернила. Государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург
- стр. 34 — **Герман перед домом графини. Иллюстрация к третьей главе повести А. С. Пушкина «Пиковая дама».** 1910. А. С. Пушкин «Пиковая дама». 1917. СПб. Типография Товарищества Р. Галике и А. Вильборг
- стр. 35 — **Герман перед домом графини. Заставка второй главы повести А. С. Пушкина «Пиковая дама».** 1910. А. С. Пушкин «Пиковая дама». 1917. СПб. Типография Товарищества Р. Галике и А. Вильборг
- стр. 35 — **Герман у Лизаветы Ивановны. Заставка четвертой главы повести А. С. Пушкина «Пиковая дама».** 1910. А. С. Пушкин «Пиковая дама». 1917. СПб. Типография Товарищества Р. Галике и А. Вильборг
- стр. 36 — **Эскиз декорации к трагедии Ф. Грильпарцера «Праматерь».** 1908. Бумага, акварель, тушь, гуашь, карандаш. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 37 — **Петрушка. Эскиз костюма к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка».** 1911. Бумага, акварель, гуашь. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 37 — **Комната Черномора. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка».** 1911. Бумага, акварель, гуашь. Музей Большого Театра, Москва
- стр. 37 — **Ярмарка. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского «Петрушка».** 1911. Бумага, акварель, гуашь. Музей Большого Театра, Москва
- стр. 38–39 — **Эскиз декорации к опере И. Ф. Стравинского «Соловей».** 1914. Бумага на холсте, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 40 — **Эскиз костюма Сганареля к комедии Ж.-Б. Мольера «Брак поневоле».** 1913. Бумага, гуашь, тушь, графитный карандаш. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва
- стр. 41 — **Эскиз декорации к трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы».** 1914. Бумага, гуашь, мел, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 41 — **Танцовщица в процессии китайского императора. Эскиз костюма к опере И. Ф. Стравинского «Соловей».** 1914. Бумага, графитный карандаш, акварель. Государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург
- стр. 41 — **Эскиз костюма Труффальдино для пьесы К. Гольдони «Слуга двух господ».** 1920. Бумага, акварель, белла, сангина, тушь, перо, кисть. Частное собрание. Санкт-Петербург
- стр. 42 — **Коломбина. Эскиз костюма к балету Р. Шумана «Карнавал».** 1915. Бумага, акварель, графитный карандаш. Нижегородский художественный музей
- стр. 43 — **Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник».** 1916–1922. Бумага, графитный карандаш, кисть, тушь, перо, белла. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 43 — **Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник».** 1916–1922. Бумага, графитный карандаш, перо, тушь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 43 — **Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник».** 1916–1922. Бумага, графитный карандаш, перо, тушь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 44–45 — **Версаль.** 1921. Картон, гуашь, пастель. Частное собрание
- стр. 46 — **Эскиз декорации к комической опере Ш. Гуно «Лекарь поневоле».** 1924. Бумага, гуашь. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, Лондон
- стр. 47 — **Эскиз декорации к постановке пьесы А. Дюма-сына «Дама с камелиями».** 1923. Бумага, гуашь. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, Лондон

СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Трудно переоценить значение творчества Ореста Кипренского для развития русского искусства. Именно он раньше других живописцев почувствовал веяния романтизма, уже распространившегося по всей Европе, и стал создателем нового типа портрета. В работах художника воплощен положительный идеал человека XIX века — в лучших традициях романтизма, воспевавшего не идеальных героев, а реальных людей в самые возвышенные моменты их бытия.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-7475-0068-6



4 607071 483327