

Александр Бенуа и Дени Дидро

А. Е. Завьялова

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

Для цитирования: Завьялова, Анна. «Александр Бенуа и Дени Дидро». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 2 (2023): 273–287.

<https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.204>

В статье впервые рассмотрен вопрос о влиянии взглядов Дени Дидро в тексте «Салон» на работы Александра Бенуа — историка искусства, прежде всего на «Историю живописи всех времен и народов». В результате сравнительного анализа текстов обоих авторов установлено, что наибольшее внимание и Бенуа, и Дидро уделили творчеству Ж. Б. С. Шардена, Ф. Буше, К. (Ш. А.) Ванлоо, Ж.-Б. Грёза, Ю. Робера. Также установлено, что искусство Шардена и Буше Бенуа описал практически словами Дидро. Источниковедческий анализ статьи Бенуа «Собрание рисунков С. П. Яремича», а также «Художественных писем» Бенуа разных лет позволил выяснить его собственное отношение к Буше, которого он высоко ценил в зрелом возрасте за чистоту стиля и живописное мастерство. Положительная оценка искусства Робера Дидро получила продолжение в работе Бенуа «История живописи всех времен и народов» в поэтическом ключе. Источниковедческий анализ статьи Бенуа «Собрание рисунков С. П. Яремича» позволил установить причины высокой оценки им этого мастера с позиции художественного мастерства. Источниковедческий анализ мемуаров Бенуа «Мои воспоминания» и работы Р. Мутера «История живописи в XIX веке» позволил выяснить источник негативной оценки Бенуа повествовательности и назидательности в искусстве Грёза — именно тех качеств, которые особенно ценил в произведениях этого художника Дидро. Сравнительный анализ текста статьи Бенуа «О повествовательности в живописи», его труда «История русской живописи в XIX веке» с текстом «Салон» Дидро позволил выяснить, что Бенуа использовал в начале своей деятельности прием расширенного описания наиболее значимых, с его точки зрения, картин.

Ключевые слова: Александр Бенуа, Салоны Дени Дидро, история искусства, Рихард Мутер, Ж. и Э. Гонкуры, Ж. Б. С. Шарден, Ж.-Б. Грёз, Ф. Буше, Ю. Робер, художественная критика.

О влиянии взглядов Дени Дидро (1713–1784), французского писателя и философа XVIII в., на Александра Бенуа (1870–1960), русского историка искусства и художественного критика начала XX в., известно давно, а именно со второй половины 1910-х годов. В это время вышли в свет выпуски его «Истории живописи всех времен и народов», посвященные французскому искусству XVIII в. В данном разделе своего труда Бенуа два раза упомянул в тексте Дидро, без ссылок, рассматривая искусство Жана Батиста Симеона Шардена и Карла (Шарля Андре) Ванлоо.

Благодаря этому его знакомство с текстами французского автора, посвященными искусству — «Салонами» прежде всего, — очевидно. Возможно, это обстоятельство обусловило тот факт, что вопрос о роли произведений Дидро в становлении Бенуа как историка искусства до сих пор не привлекал специального внимания исследователей, в отличие от Бенуа — художественного критика. В этом случае его прямая преемственность как «размышляющего летописца» от Дидро и его «Салонов» была рассмотрена и ясно сформулирована в отечественной литературе [1, с. 6].

В труде «Истории живописи всех времен и народов» Бенуа, упоминая Дидро, имел в виду, вне всякого сомнения, его знаменитые «Салоны». Вероятно, поэтому он не считал нужным называть их, ссылаясь на мнение философа о том или ином художнике, так как любому образованному читателю его времени они были известны. Речь идет об обзорах периодических выставок картин, гравюр и скульптуры, которые проходили с 1759 по 1781 г. каждые два года в Квадратном салоне Лувра (скульптура обычно размещалась во дворе или в мастерских художников) [2, с. 9]. Он дал название выставкам.

Дидро писал обзоры Салонов на протяжении двадцати двух лет их проведения для рукописного журнала «Литературная, философская и критическая корреспонденция» Фридриха Мельхиора Гримма, публициста, критика, дипломата, долгие годы прожившего в Париже. Обзоры представляют собой тщательные разборы множества художественных произведений, описанных очень подробно, так как в журнале не было иллюстраций. Он выходил в количестве пятнадцати-двадцати экземпляров и знакомил европейские императорские дворы с парижскими культурными новостями [2, с. 9]. «Салоны» Дидро были впервые собраны вместе и изданы во Франции в составе двадцатитомного собрания сочинений философа только в 1875–1877 гг. [2, с. 10]. Сейчас сложно сказать, по какому именно изданию Бенуа познакомился с этим сочинением. Наличие перевода не имело значения, так как он с детства свободно владел французским языком.

Количество французских художников, которым Бенуа уделил внимание на страницах «Истории живописи всех времен и народов», в разы уступает тем, что рассмотрены или только упомянуты в обзорах Дидро. Большой интерес обоих авторов привлекли пять мастеров: Жан Батист Симеон Шарден, Франсуа Буше, Карл (Шарль Андре) Ванлоо, Жан-Батист Грёз, Юбер Робер, поэтому сравнить их взгляды на искусство именно этих художников, выявить, в чем они согласны, а в чем расходятся, представляется особенно интересным.

Искусство Жана Батиста Симеона Шардена (1699–1779) восхищало и Дидро, и Бенуа, что получило выражение, и в очень близких словах, в трудах обоих авторов. В обзоре выставки Салона 1761 г., на которой была представлена картина Шардена «Молитва перед обедом» (1744, Государственный Эрмитаж), Дидро, описывая ее, констатировал, что художник «постиг магию красок» [3, с. 44]. Причем произошло это, на его взгляд, значительно раньше создания описываемой картины, в натюрмортах «Скат» и «Буфет» (оба — 1728, Лувр, Париж).

Двумя годами позже, в обзоре следующего Салона (1763), Дидро стал эмоциональнее, а спектр достижений мастера, восторгавших его, расширился: «Вот это художник! Вот это колорист! <...> Вот кто умеет создавать гармонию красок и светотени! О Шарден! Не краски — белую, красную или черную — смешиваешь ты на палитре: саму плоть предметов, омывающий их воздух и свет переносишь ты на

полотно своею кистью» [3, с. 77]. Особое восхищение философа вызвал уже упомянутый выше натюрморт «Скат» (у Дидро — «Выпотрошенный скат»), написанный почти на сорок лет раньше его представления на выставке Салона: «Предмет изображения отвратителен, но это настоящая мякоть рыбы, ее кожа, ее кровь. <...> Каким чудом талант преобразует уродство в красоту! Невозможно проникнуть в загадку этой магии. Перед нами густые слои красок, проступающих одна из-под другой, и в то же время они похожи на прозрачную дымку или легкую пену, осевшую на полотне» [3, с. 77].

Бенуа на страницах своего труда «История живописи всех времен и народов», рассматривая искусство Шардена, прямым текстом направил своего читателя к текстам Дидро и повторил его слова почти дословно: «Наконец, в самой манере писать Шарден — подобно Веласкесу и Вермееру — живописец среди живописцев. Здесь, действительно, начинается волшебство, уже вызывавшее изумление Дидро. Просто непонятно, каким образом Шарден, зачерпнув кистью жирную, густую, неподатливую массу, мог затем с такой изумительной точностью и нежностью лепить ее формы, обозначать тончайшие грани очертаний и планов» [4, с. 319].

Бенуа не упомянул картину «Скат» в своей книге, так как, по всей видимости, это было бы откровенным пересказом слов его знаменитого предшественника. Однако, описывая мастерство Шардена в передаче окружающего мира, он — может быть, неосознанно — повторил Дидро, оперируя, пусть и частично, теми же выражениями. Так, в обзоре Салона 1769 г. Дидро заметил, описывая натюрморты: «Эти картины с фруктами очень малы. Шардену достаточно одной груши или грозди винограда, чтобы поставить свое имя» [5, с. 225]. Бенуа, в свою очередь, пишет более поэтично, но тоже упоминает гроздь винограда: «При всей кажущейся простоте, Шарден великий искусник, великий чародей живописи, познавший такие красоты в окружающем нас мире, о которых до сих пор никто не подозревал, и тайна подхода к которым после него оказалась столь же скрытой, как и до его появления. Для того чтобы простая глиняная кружка или гроздь винограда могли бы казаться не только красивым куском живописи, но настоящей, полной прельщения поэмой, требуется совершенно особое откровение, особый дар видеть во всем красоту» [4, с. 316]. Сегодня установлено, что Шарден не писал натюрмортов с изображением какого-либо одного предмета, грозди винограда в том числе, они всегда даны в ансамбле, пусть и в самом небольшом [6, с. 110]. Это обстоятельство лишний раз свидетельствует о том, что Бенуа исходил именно из текста Дидро в своем суждении, а не основывался на личных впечатлениях.

Сравнение с поэмой, которое Бенуа употребил при характеристике картин Шардена, заслуживает особого внимания. Это понятие, заимствованное из репертуара литературы, он использовал для выражения приоритета художественной стороны (живописность, колорит, эмоциональность) в произведении изобразительного искусства перед его повествовательностью и тем более назидательностью. Впервые его можно встретить в работе Бенуа «Русская живопись в XIX веке» (1902) в главе, посвященной искусству Павла Федотова. Противопоставление данных понятий — литературности и поэзии — он будет использовать и далее на протяжении всей книги. Однако переоценивать оригинальность Бенуа в их применении относительно истории искусства не стоит. По наблюдению исследователя творчества Бенуа Марка Эткинда, «фразеология здесь ничуть не оригинальна: весь ассортимент ис-

пользуемых терминов (“утилитаризм”, “литература в живописи”, “тенденция”) мы встречаем и в трудах Мутера, Конрада Фидлера или Гильдебрандта — это полемический лексикон, характерный для того времени» [7, с. 20].

Здесь нужно заметить, что традиция использования понятий из области литературы для описания произведений изобразительного искусства имеет более длительную историю, ее можно проследить в XVIII в., в частности в «Салонах» Дидро. Философ, он же писатель и драматург, иногда использовал слово «поэма» для определения картин, в которых отвлеченное содержание и художественное исполнение находятся, на его взгляд, в согласии, что придает произведению бóльшую ценность в его глазах. Например, к «обаятельным маленьким поэмам» Дидро отнес пасторали Франсуа Буше «Отправка посланника» (1765, Метрополитен-музей, Нью-Йорк) и «Возвращение посланника» (1765)¹ [3, с. 110], представленные на выставке Салона в год их создания. Более того, Жюль и Эдмон Гонкуры в книге *L'art du XVIII siècle*, к которой Бенуа обращался при написании французского раздела своей «Истории живописи всех времен и народов», о чем речь пойдет ниже, также иногда употребляли выражение «поэма» применительно к наиболее значимым произведениям. Так, например, «поэмой света» они назвали картину Ватто «Паломничество на остров Киферу» [8, с. 108]. В этой работе они не раз ссылались на «Салоны» Дидро как на источник фактов, однако исключать его влияние и на использование Гонкурами выражения «поэма» применительно к изобразительному искусству вряд ли стоит. Бенуа был хорошо знаком с книгами обоих французских авторов, поэтому их роль в формировании его словаря историка искусства не менее значима, чем немецких историков искусства XIX в., хотя умалять значение последних в данном вопросе тоже не стоит.

Бенуа и Дидро оказались также единодушны в высокой оценке творчества Юбера Робера (1733–1808). Дидро был свидетелем дебюта Робера на выставке салона 1767 г. и сразу же отметил его работы, особенно полотно «Большая галерея, освещенная из глубины»²: «Картина, о которой я пишу, — лучшая из всех, выставленных им. Воздух в ней густ, свет пронизан испарениями влаги и смягчен сумерками; кроме того, кисть художника так нежна, так мягка, так уверенна! Это чудеснейший эффект, созданный без малейшего усилия. Здесь забываешь об искусстве. Восхищаешься, и это восхищение — дань природе» [5, с. 132].

Несколько лет спустя, описывая Салон 1771 г., Дидро пожурил Робера за слишком свободную технику, приняв его картины за эскизы. Особенно он отметил полотно «Часть портика старого дворца папы Юлия в Риме»³: «Это прекраснейший эскиз, коим г-н Робер мог бы по праву гордиться, не будь он таким торопыгой, лю-

¹ Местонахождение картины «Возвращение посланника» сегодня неизвестно. Она воспроизведена, как и картина «Отправка посланника», в гравюре Жаком-Фирменом Боварле (Jacques-Firmin Beauvarlet, 1731–1797) [9, p. 242–3].

² Сложно сказать, о какой именно картине идет речь, так как «мотив галереи-колоннады, изображенной в перспективе, несомненно, является одним из любимых в творчестве Робера» [10, с. 217]. Ярким примером здесь может служить картина «Большая галерея, освещенная из глубины» (1790-е годы, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), бытующая под таким же названием, что и упомянутая в «Салонах» Дидро картина (точнее, в их переводе в издании 1989 г.), но она написана значительно позже Салона 1767 г.

³ Речь идет об одной из трех картин Ю. Робера, действие которых происходит на вилле Джулия, написанных в свободной манере: «Сеновал на вилле Джулия» (ок. 1758–1759, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), «Конюшня в развалинах виллы Джулия»

бителем беглых набросков, и отнесись он к этому полотну как к серьезной работе. Панини сделал бы из этого великолепную картину» [5, с. 269].

Очень показательны, что Бенуа начал обзор творчества Робера в своем труде «История живописи всех времен и народов» со сравнения его искусства с ведутами старшего современника, художника и архитектора Джованни Паоло Панини (1691–1765), явно полемизируя в этой части вопроса со своим французским предшественником: «Но опять-таки в живописи, в самых приемах живописи, в самом своем вкусе Юбер Робер — достойный товарищ Фрагонара. Лишь согласно внешней классификации можно его причислить к семье Панини (которым он очень увлекался и которого собирал) и Пиранези. <...> На самом же деле, по существу, Юбер Робер является каким-то антиподом и суховатого Панини, и грандиозного “романтика” Пиранези. Он пишет те же руины, те же статуи, те же фантастические античные города, те же пожары, каналы, обелиски, термы, но его отношение ко всему этому, отношение его живописного темперамента, его вкуса — совершенно иное, нежели у тех двух художников. <...> Юбер Робер берет ту же почвенную старину, и вдруг под его магической кистью она меняет свой облик, свою душу. Это уже не холодный гранит, не суровый камень, а нечто живое, мягкое, теплое» [11, с. 368–9].

Бенуа особо отметил свободную и артистичную технику художника, которую Дидро отнес к его недостаткам из-за торопливости, как его большое достоинство. Бенуа даже не охарактеризовал живописную манеру Робера, а посвятил ей практически стихи в прозе: «И техника у Юбера Робера слишком живая, слишком бойкая, слишком “фрагонаристая” для таких серьезных сюжетов. Кисть его шалит, чарует, кокетничает. Под ее ловкими ударами и надменные коринфские капители точно озаряются легкой улыбкой, а обелиски превращаются в восклицательные знаки, заканчивающие остроумную фразу. <...> Робер принадлежит к величайшим техникам-поэтам и к самым пленительным из чародеев-живописцев» [11, с. 370].

Немногим ранее Бенуа высказался кратко и определенно о достоинствах искусства Робера: «... “умный” выбор точки зрения, уверенная широкая техника, прекрасная декоративность общего эффекта» [12, с. 19]. Эту характеристику он сделал в статье «Собрание рисунков С. П. Яремича», опубликованной в ноябре 1913 г. на страницах журнала «Старые годы». В статье также идет речь о плачевном состоянии изучения рисунков в России, даже в Императорском Эрмитаже [12, с. 3]. Публикации в журнале «Старые годы» носили более серьезный и, можно сказать, академический характер по сравнению с «Историей живописи всех времен» Бенуа, рассчитанной на самый широкий круг читателей, а также на коммерческий успех (что получило выражение в разделении текста между выпусками так, что окончание многих частей публиковалось в следующих выпусках). Статьи в журнале «Старые годы» «интересовали научную среду» [13, с. 26]. Данное обстоятельство обусловило особенность языка изложения статьи Бенуа о собрании Яремича, которая имеет в большей степени знаточеский характер, чем популяризационный. Поэтому и язык ее более спокойный и выдержанный по сравнению с эмоциональным и поэтичным изложением материала в выпусках «Истории живописи всех времен и народов». В последнем случае Бенуа, по всей видимости, следовал за Рихардом Муте-
(1760–1761, Государственный Эрмитаж), «Остатки дворца Папы Юлия II» (1770–1780, Музей декоративного искусства, Париж) [10, с. 213].

ром, его книга *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* («История живописи в XIX веке») (München, 1893–1894), первый том которой появился в Петербурге в конце 1893 г., произвела на него и его друзей впечатление откровения «свободным и смелым» изложением истории искусства [14, с. 684].

Искусство Франсуа Буше (1703–1770) тоже вызвало одинаковую оценку обоих авторов, причем, как и в случае Шардена, в очень близких выражениях. В обзоре Салона 1761 г. Дидро, описывая пейзажи и пасторали Буше, отмечает его исключительное мастерство и, в меньшей мере, недостатки в доброжелательном ключе: «Какие краски! Какое разнообразие! Какое богатство вымысла и сюжетов! У этого человека есть все, кроме правды. Нет ни одной из частей в его композициях, которая, будучи отдельно взятой, не очаровала бы вас. <...> Никто не владеет так, как Буше, искусством светотени» [3, с. 34–5]. Правда, уже в обзоре Салона 1765 г. Дидро подверг Буше критике, отдавая тем не менее должное его мастерству: «Осмелюсь утверждать, что этот человек понятия не имеет о грации; он всегда был далек от правдивости; представления о деликатности, честности, чистосердечии, простоте стали ему чужды; он так и не видывал настоящей природы. <...> И однако Буше не глуп. Это сбившийся с пути отличный живописец, ведь бывают же ложно направленные умы» [3, с. 108].

Изменение отношения Дидро к искусству Буше обусловлено развитием идеи философа о приоритете нравственного начала в искусстве. Показательно, что, описывая выставку того же Салона 1765 г., он начал превозносить Грёза как «первого художника, кто решился живописать нравы, повествовать о событиях, которые так и просятся в роман» [3, с. 150]. В этом получила практическое выражение мысль Дидро-философа о чувстве прекрасного, которое, как и все прочие чувства, должно иметь не только субъективную, но и объективную основу. В истории философии эта мысль получила четкую формулировку: «вещь прекрасна не потому, что она нам нравится, а потому она нам нравится, что она прекрасна» [15, с. 6]. Понятие прекрасного является одним из краеугольных вопросов любой эстетики. В эстетике Дидро прекрасным является предмет в том случае, когда он сам «рассматривается как элемент более общего целого, в конечном счете, как часто того великого целого, которое мы зовем природой» [15, с. 6]. При этом важно отметить, что для восприятия данной идеи прекрасного не обязательно отдавать себе отчет в характере предмета как органичной части целого, достаточно его ощущать [15, с. 7]. Как свидетельствует характеристика пасторалей Буше, представленных на выставке салона 1765 г., Дидро с этого времени отказал ему в данном качестве, что тем не менее не помешало посчитать их «поэмами».

Бенуа уделил искусству Буше очень мало места на страницах своей «Истории живописи всех времен и народов», но дал точную характеристику специфики его таланта, отметив вслед за Дидро и практически его же словами отсутствие правдивости в искусстве и отдавая дань мастерству: «Буше — великий отрицатель “натуры” и сердца. Это художник, главший непрерывно всю жизнь и сумевший эту ложь облечь в столь соблазнительную форму, что и до сих пор обаяние его искусства вовсе не утратилось. В чем же кроется до сих пор неувядаемый “шарм” этого “живописного развратника”, развратника не только по сюжетам, но по своему отношению к жизни, к людям? Много, разумеется, прельщает в Буше просто в силу его изумительного дара декоративности» [4, с. 330].

Приведенные выше тексты Дидро и Бенуа с оценкой искусства Буше очень похожи, и это обстоятельство заслуживает особого внимания. На страницах своего труда «История живописи всех времен и народов» Бенуа засвидетельствовал, что при подготовке раздела о французском искусстве XVIII в. он использовал книги «Гонкуров, к которым при обсуждении искусства XVIII в. невольно постоянно обращаешься» [4, с. 331]. Речь идет, очевидно, прежде всего о работе Эдмона и Жюль Гонкуров *L'art du XVIII siècle* (1859–1875). Знакомство Бенуа с этой книгой состоялось, по всей видимости, в Париже. В конце 1897 г. Бенуа посетил аукцион коллекций Гонкуров, который сопровождала выставка. По его признанию, эта выставка сыграла большую роль в его увлечении художественным наследием Франции XVIII в. [16, с. 123]. Собрание Гонкуров включало не только полотна знаменитых французских мастеров XVIII в., но и рисунки, гравюры, произведения декоративно-прикладного искусства. Они открыли для современников ценность подлинных произведений XVIII в., очевидность которой оказалась утраченной в эпоху эклектики [17, р. 111]. Особое внимание Гонкуры уделили наследию Буше как в своем собрании, так и в книге *L'art du XVIII siècle*. Главу, посвященную его творчеству, открывают слова об исключительном значении искусства этого мастера для своего времени: «Буше был одним из тех людей, кто демонстрирует вкус эпохи, выражает, персонифицирует, олицетворяет его. Буше был не только художником, но властителем умов, его главным выразителем, его самой характерной фигурой» [9, р. 55].

Гонкуры при подготовке своей книги обращались к «Салонам» Дидро за фактологией, о чем свидетельствуют ссылки. Вопрос об отношении философа к искусству Буше они ожидаемо не обошли вниманием. «Один человек, Дидро, сопротивлялся энергично, порой грубо, но всегда ярко опьянению, состоянию, близкому к магическому очарованию, которое талант художника вызывал у его современников. При каждой возможности этот критик поднимался со всей его силой и энергией против живописи Буше и ее успеха» [9, р. 84]. Затем следует вывод, и совершенно справедливый, о природе столь страстной неприязни Дидро к искусству Буше: «Дидро был, прежде всего, критиком-философом, проповедником искусства, которое должно быть полезным и благоприятным для человечества. Он учил, что значение прекрасного не только быть прекрасным, но полезным» [9, р. 85].

Вряд ли есть основания сомневаться, что Александр Бенуа сам не заметил этого из текстов Дидро, и тем более остался в неведении после знакомства с книгой Гонкуров. Причиной повторения, почти дословного, слов Дидро с критической оценкой искусства Буше могло послужить его собственное отношение к этому художнику на момент написания «Истории живописи всех времен и народов». Из всего наследия Франции XVIII в. искусство этого мастера вызывало наименьший интерес Бенуа, несмотря на то что «эскиз театральной декорации Буше» [14, с. 407] находился в его коллекции, но это было, по всей видимости, данью истории искусства.

Описывая французский раздел собрания рисунков своего друга и соратника по объединению «Мир искусства» Степана Яремича в уже упоминавшейся выше статье из журнала «Старые годы», Бенуа отнес Буше к корифеям французского искусства XVIII в. наряду с Фрагонаром, Ватто, Грёзом и Робером. Тем не менее его краткое описание «отличных образцов творчества Буше» [12, с. 17] в коллекции — «широко набросанный эскиз для овальной композиции и пейзаж из коллекции Мариетта» — является самым скудным и сухим из всей статьи. Искусство Буше пе-

риода сформировавшегося рококо, им созданное и с ним неразрывно ассоциирующееся, оставило Бону, по всей видимости, равнодушным. В пользу этого предположения свидетельствует отзыв Бону практически того же времени об одной из ранних картин Буше «Геркулес и Омфала» (1732–1734, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), написанной еще под большим влиянием искусства Питера Пауля Рубенса: «...одна из лучших на свете картин Буше, его целующиеся “Геркулес и Омфала”, произведение прямо Рубенсовской мощи и страстности» [18, с. 18].

Своего рода реванш в отношении Буше Бону взял в 1930-е годы, описывая выставку художника в парижской галерее Шарпантье в одном из «Художественных писем», которые он писал в те годы для парижской же газеты «Последние новости». Бону было немногим более шестидесяти лет, опыт превзошел страсти, что, по всей видимости, повлияло на вкус, ставший менее эмоциональным, и он отдал должное искусству Буше: «Его искусство *есть* некий предел совершенства, он создал целый мир форм, и он остается непревзойденным в этом мире...» (курсив в источнике. — А. З.) [19, с. 104]. Портрет маркизы Помпадур (речь идет, по всей видимости, о портрете «Маркиза Помпадур» (1758) из собрания лондонского музея Виктории и Альберта [19, с. 105]) кисти Буше он удостоил одной из высших своих похвал, сравнил это полотно с поэмой, в которой заключен целый мир времени ее создания [19, с. 104].

Наконец, оба автора оказались единодушны в оценке искусства Карла (Шарля Андре) Ванлоо (1705–1765). Бону писал, ссылаясь на своего предшественника, об этом мастере: «Особенно же вялым и сдержанным представляется сейчас тот художник, которого современники называли “Апеллесом своих дней”, — Карл ван Лоо. Его же превозносила и передовая критика (даже сам Дидро), отмечавшая его “разумность” и другие добродетели» [4, с. 340]. Ссылку на труды французского философа он не поставил. Здесь нужно заметить, что Дидро иногда хвалил отдельные фигуры в картинах Карла Ванлоо за «подлинность и естественность» [3, с. 25, 34]. В этой связи мнение Дидро о его искусстве особенно интересно. Философ на протяжении описаний картин Ванлоо, представленных на выставках первых четырех Салонов (на Салоне 1765 г. уже посмертно), не скупился на критику в его адрес, описывая недостатки изображений обнаженных фигур и колорита. Своего рода заключение об искусстве Ванлоо он сделал при описывании его картин, представленных на Салоне 1761 г.: «Но ведь каким бы большим мастером ни был Карле Ванлоо, он напрочь лишен гениальности [3, с. 33]. <...> Проклятие художника в том, что он всегда остается только мастером своего дела и никогда не бывает человеком чувствительным, утонченным, умным, а потому и неспособен придать своим творениям ни выразительности, ни грациозности...» [3, с. 34]. Приведенные слова Дидро о Карле Ванлоо позволяют увидеть, что Бону был неточен в оценке отношения критика к искусству художника.

Принципиальное разногласие Бону с его французским предшественником вызвало искусство Жана-Батиста Грёза (1725–1805). Отношение к нему Дидро как к своего рода идеалу не раз было отмечено в литературе. Действительно, описание картин Грёза, представленных на выставке Салона 1763 г., он начал с полотна «Сыновья любви (Паралитик)» (современное название «Паралитик, окруженный заботами своего семейства» или «Плоды хорошего воспитания») (1763, Государствен-

ный Эрмитаж) хорошо известными и не раз процитированными словами: «Что говорить, Грёз — мой художник» [3, с. 83]. Далее Дидро разъяснил причину своего выбора: «Уже сам жанр мне по душе: это нравоучительная живопись. И так уже предостаточно и слишком долго в живописи смаковались сцены распутства и порока! Не должны ли мы теперь порадоваться, увидев, что живопись наконец-то соревнуется с драматической поэзией, трогая, просвещая и тем самым исправляя нас и призывая к добродетели?» [3, с. 83]. Словно развивая эту мысль два года спустя, Дидро описал картину на выставке Салона 1765 г.: «Какую прелестную элегию, дивную идиллическую поэму создал бы на этот сюжет Гесснер! Полотно Грёза — словно иллюстрация к отрывку из какого-то его стихотворения. Эта картина поистине одна из приятнейших и, бесспорно, самая интересная во всем Салоне» [3, с. 151].

Несмотря на столь важное место, которое Дидро отводил сюжету и его значению, художественные достоинства картин Грёза не остались им незамеченными. Так, в уже упомянутой картине «Сыновья любовь» он отметил, что «Грёз божественно рисует. Его тона богаты и насыщены, хотя, впрочем, это еще не шардевовские цвета» [3, с. 85]. Также внимание философа привлекала наблюдательность художника, изучение им жизненных ситуаций, характеров [2, с. 15]. Очень показательна в этом отношении его оценка картины «Девочка, играющая с черной собакой» (1767, частное собрание, Лондон), которая была представлена на выставке Салона 1769 г.: «Это, без сомнения, самая совершенная картина, какая только когда-либо выставлялась в Салоне... Лицо полно жизни; это — сама плоть, под кожей переливается кровь; вот тончайшие из полутонов, вот прозрачность, исполненная величайшей правды...» [5, с. 241].

Бенуа огорчили именно те качества искусства Грёза, которые особенно восхитили Дидро: «Сам Грёз при этом — одна из самых прискорбных жертв литературы. Мы знаем массу художников, которые, пожалуй, только тем интересны, что они рассказывают. За примерами недалеко ходить: большинство наших “передвижников” таковы. Грёз, напротив, по натуре — живописец Божьей милостью, одно из самых прекрасных колористических дарований, один из прирожденных “гениев техники”. И вот когда констатируешь эти его достоинства, нельзя не оплакивать, что он свое искусство почти полностью отдал на дряблую и глуповатую “литературу”, на иллюстрации элементарных прописей, на приторную и лживую чувствительность» [4, с. 378].

Бенуа не был первым, кто дал негативную оценку взглядам Дидро на задачи изобразительного искусства, получившим воплощение в его отзывах на картины Грёза. Отрицательная характеристика этой позиции французского философа принадлежит уже упоминавшемуся выше немецкому историку искусства Рихарду Мутеру: «Дидро стал защитником сентиментальных мелодрам в искусстве и предпочитал их пирам живописцев в духе рококо. <...> Дидро требовал, чтобы живописец был педагогом и превращал свои картины в нравоучительные рассказы. Грёз выполнил эти требования» [20, с. 47], — писал Мутер на страницах своего труда «История живописи в XIX веке». И далее: «Грёз был во Франции отцом жанровой живописи; это варварское повествовательное искусство заменило здоровый художественный реализм голландцев живыми картинами, отражающими литературную идею» (курсив в источнике. — А. 3.) [20, с. 51]. Что касается Гонкуров, то они в книге *L'art du XVIII siècle* отметили неразрывную связь искусства Грёза и взглядов

Дидро, но еще не касаясь проблемы влияния литературы на изобразительное искусство. В этом случае они ограничились замечанием, что Грёз, «ученик Дидро» [9, р. 222], «рисовал и компоновал согласно с правилами, с поэтикой философа; он стремился реализовать эстетическую программу, с которой Дидро начинал свои театральные работы» [9, р. 222]. Можно видеть, что оценка Мутера искусства Грёза и роли взглядов Дидро в нем имела приоритетное значение для становления взглядов Бенуа — историка искусства.

В своей критике Грёза за литературность его произведений Бенуа выступил убежденным последователем Мутера. Здесь нужно отметить, что вопрос о негативном влиянии литературы на изобразительное искусство был очень остро поставлен в труде немецкого исследователя «История живописи в XIX веке», точнее, в его первом томе, где автор представил обзор европейской живописи по странам и жанрам на протяжении XVIII в. и подытожил печальное, на его взгляд, положение, в котором она вступила в XIX столетие: «Живопись превратилась в огромную иллюстрированную книгу. Исторические романы и фельетоны в красках чередовались с географией в картинках ввиду полного отсутствия чутья к художественности, к гармонии красок и тонов» [20, с. 102]. Позиция Мутера повлияла и на восприятие Бенуа русского искусства, что получило выражение в книге «Русское искусство XIX века», на страницах которой он выступил безоговорочным сторонником художественности в произведениях изобразительного искусства [21, с. 148].

Тем не менее влияние метода описания картин Дидро явно сказалось в ранних работах Бенуа. Отечественные исследователи творчества французского философа уже отмечали, что Дидро давал «очень живое описание картины или скульптуры: содержания, сюжета, композиции, характера персонажей, одежд, аксессуаров, пейзажей. Эти образные, точные описания сделаны так, что у читателя создается яркое впечатление о произведении, он как бы видит его» [2, с. 10]. Подобное описание было продиктовано отсутствием иллюстраций в журнале Гримма. Более того, нельзя забывать, что Дидро был писателем и драматургом и, описывая сюжет картины, он часто «как бы развивает его, говорит о том, что предшествовало изображенному событию, анализирует психологию действующих лиц, заставляет их двигаться...» [2, с. 15].

Очень любопытно сравнить приведенную выше характеристику метода описания картин Дидро с аналогичными описаниями, сделанными Бенуа. Прежде всего, здесь нужно обратиться к одной из его ранних статей — «О повествовательности в живописи», которую молодой историк искусства написал осенью 1898 г. для первого номера журнала «Мир искусства», но опубликована она не была. Поводом для ее написания стало впечатление, которое Бенуа получил от картины Питера Брейгеля «Перепись в Вифлееме» (у Бенуа — «Кесарева перепись») (1566, Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Бенуа привел в своей статье подробное описание этой картины и того, что в ней происходит, вплоть до пейзажа, отстаивая при этом повествовательность в произведениях изобразительного искусства, но выраженную исключительно художественными средствами. Очень показательно уже начало обширного описания картины: «Итак, Вифлеем представлен в виде большого фламандского села в суровый, темный, декабрьский вечер. На небе свинцового, однообразного тона ярко вырезаются покрытые белым снегом высокие крыши, черные ветви оголенных деревьев, темно-бурые стены домов, убогая колокольня. Тяжелое, мрачное, однообразное настроение, среди которого приветливо улыбаю-

щиеся, светлые оконца, видимые через открытые двери уютные комнаты одни дают утешительную и согревающую ноту. На первом плане слева большой дом, вероятно, трактир, в котором пристал кесарев посол — сборщик подати. Сановник, закутанный в драгоценную шубу, сидит в открытом окне, а рядом с ним два скриба усердно ведут в огромных толстых книгах счет плательщикам и взносам. Как раз один мастеровой ищет в кармане кошелек, путаясь в сложной зимней одежде, сборщик же строго и сановито за ним следит, перебирая рукой в кучах денег, сложенных перед ним на подоконнике» (цит. по: [22, с. 156–7]).

Приведенный фрагмент позволяет видеть, что Бенуа так же, как и Дидро, например при рассмотрении картин, которые произвели на него большое впечатление (самым ярким примером здесь может служить описание картины Грёза «Паралитик»), превращает их описание в настоящий рассказ об изображенном событии, а также о том, что ему предшествовало и что последует за ним. Примечательно, что в «Истории живописи всех времен и народов» Бенуа отказался от подобного описания картин. Искусству Питера Брейгеля он посвятил отдельный раздел, в котором картина «Перепись в Вифлееме» («Кесарева перепись») даже не упомянута. Вместо описания отдельных произведений Бенуа привел характеристику искусства Брейгеля в целом. Особенно он отметил пейзаж, что вполне закономерно, так как свою «Историю» Бенуа начинал писать как историю пейзажа: «В его (Питера Брейгеля. — А. З.) творении средневековое нидерландское “готическое” искусство, так и не дошедшее до кульминационного пункта в религиозной живописи и в изображении быта, достигло его в пейзаже. <...> Он умеет передать как мелочный мир под ногами, так и громады полей, гор, небес. Безбрежно раскидывается у него горизонт, но он умеет также с одинаковой убедительностью передать и уютную прелесть тесных задворков» [4, с. 210–1]. Можно видеть, что объемное описание картины «Кесарева перепись» теперь уложилось в последнюю фразу характеристики творчества Брейгеля в целом.

Однако в работе «История русской живописи в XIX веке» (СПб., 1902), вышедшей чрез четыре года после написания статьи «О повествовательности в живописи», Бенуа еще использовал описания картин в традиции Дидро. Таких картин оказалось всего четыре. Прежде всего, это работа Павла Федотова «Анкор, еще анкор!» (1851–1852, Государственная Третьяковская галерея), которую Бенуа считал самым полным воплощением того, «какой чудный художник, какой чудный поэт жил в нем» [23, с. 141]. Бенуа создал подробное, наполненное эмоциями от представленной сцены описание этой картины, начиная от интерьера и заканчивая пейзажем, который едва заметен в маленькое окно: «В тесной и низкой избенке, темной-претемной, лишь тускло освещенной догорающим огарком, растянулся на полотах несчастный молодой офицерик, убийственно скучающий от принужденного безделья на зимней стоянке в какой-то “проклятой дыре”. Единственное его развлечение — прыжки пуделя через протягиваемую палочку. <...> В окошко глядит все тот же тоскливый пейзаж, та же пустая улица, те же избы, тот же снег, и то же мертвое небо, и вокруг все так же тихо, скучно и темно...» [23, с. 142]. Бенуа написал настоящий рассказ на сюжет картины «Анкор, еще анкор!».

Бенуа также сделал подробное описание картины Валерия Якоби «Привал арестантов» (1861, Государственная Третьяковская галерея), так как посчитал ее «наиболее яркой, определенной и протестующей» среди полотен, представленных

публике на академической выставке в 1861–1862 гг., в год отмены крепостного права. По мнению Бенуа, картина Якоби «указывала на одну из самых мрачных сторон русской администрации» [23, с. 166]. Кроме нее, он описал картину Алексея Саврасова «Грачи прилетели» (1871, Государственная Третьяковская галерея), посчитав ее «чудесной картиной, такой же поэтической, в одно и то же время тоскливой и радостной — истинно весенней» [4, с. 210]. Как и в случае с упомянутой выше картиной Федотова, Бенуа написал настоящий лирический этюд на тему весенней природы, привнеся в описание изображенного пейзажа движение: «И вот чувствуется, как по этой сырой и холодной, мертвой, безжизненной мгле проносится первое легкое и мягкое дуновение теплоты жизни. И от ласки этого дуновения растаял пруд, встрепенулись, ожили деревья, а снежный саван быстро исчезает» [23, с. 210]. В описаниях картин Федотова и Саврасова Бенуа оказался ближе к произведениям русской литературы второй половины XIX в., нежели к традиции Дидро, которая проявилась здесь в самом факте написания обширного комментария на тему изображения в картине.

Наконец, Бенуа описал картину Михаила Нестерова «Под благовест» (1895, Государственный Русский музей), представив в традициях Дидро не только действие, но и свое видение натуры каждого из изображенных монахов и даже их биографию: «Хороший, милый человек этот сторбленный, старенький, грязный монашек, вечно бормочащий себе под нос какие-то священные стихи... Хороший, добрый человек и этот юноша, имеющий в себе что-то схоластическое, жесткое, семинарское, увлекающийся быть может честолюбивыми мечтами...» [23, с. 241].

Можно видеть, что в «Истории русской живописи в XIX веке» Бенуа сделал описания в традициях Дидро тех картин, которые он посчитал наиболее значимыми. Данный принцип различим и в произведениях Бенуа — художественного критика вплоть до конца 1910-х годов. Это заметно прежде всего в статьях, посвященных выставкам, которые он печатал наряду с другими материалами по искусству под названием «Художественные письма» в петербургской газете «Речь» на протяжении 1908–1917 гг. К наиболее ярким примерам здесь можно отнести описание картин Николая Рериха «Бой на море» (1906, Государственная Третьяковская галерея; сегодня картина известна под названием «Бой»), Константина Сомова «Осмеянный поцелуй» (1908, Государственный Русский музей), Льва Бакста «Древний ужас» (*Terror antiquus*) (1908, Государственный Русский музей), которые были представлены на выставке «Салона» 1909 г. Критик сделал подробные, наполненные эмоциями и ассоциациями описания этих картин, которые он посчитал наиболее яркими экспонатами выставки. В этом он выступил прямым продолжателем начинаний Дидро, который считается создателем нового для своего времени жанра — художественной критики [2, с. 11]. Однако эмоциональные впечатления и поэтические ассоциации сменили описания возможных будущих и предшествующих изображенному действию событий и характеров персонажей в описаниях Дидро. Особенно показательным в этом отношении описание картины Сомова, близкое к белым стихам на ее тему: «Весь тон картины говорит о прелести душного летнего дня, насыщенного дождевыми парами, весеннего, кружащего головы молодым и старым. День, полный зазывающих ароматов и игривых отблесков. Картина эта — очаровательная шуточная поэма, в которой ядовитый соблазн в стиле Шодерло де Лакло прелестно сливается с умиленным преклонением перед ласковой,

резво и якобы невинно смеющейся природой — “соучастницей» [24, с. 83]. В «Художественных письмах» 1930-х годов, написанных во Франции, Бенуа отказался от какого-либо подробного описания отдельных картин на выставках.

Итак, можно видеть, что влияние «Салонов» Дидро на работы по истории искусства Александра Бенуа прослеживается на протяжении продолжительного периода деятельности последнего, и оно изменялось от следования методу философа в начале его деятельности до творческого отношения к нему в зрелый период. Так, во второй половине 1910-х годов Бенуа отказался от подробного описания картин, но использовал образы из «Салонов» Дидро, которые были ему лично близки, полемизировал с ним. В том случае, когда Бенуа был полностью согласен с философом в его оценках, он приводил его слова почти дословно. Переосмысление традиций Дидро также заметно в деятельности Бенуа — художественного критика. Выявление этой динамики в сравнении с другими авторами, оказавшими влияние на формирование взглядов Бенуа, прежде всего Мутера и Гонкуров, позволило наглядно увидеть становление и генезис его мастерства как историка искусства.

Литература

1. Стернин, Григорий. “Парижские ‘Художественные письма’ Александра Бенуа”. В кн. Бенуа, Александр. *Художественные письма. 1930–1936. Газета «Последние новости», Париж*, 5–10. М.: Галарт, 1997.
2. Рейнгардт, Лидия. “Салоны Дидро и эстетика французского Просвещения”. В изд. Дидро, Дени. *Салоны*. 2 тома: 5–10. М.: Искусство, 1989, т. 1.
3. Дидро, Дени. *Салоны*. 2 тома. Вступ. ст. и сост. Л. Я. Рейнгардт, пер. с фр. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисова, Валентина Дмитриева, С. В. Шкунаева. М.: Искусство, 1989, т. 1.
4. Бенуа, Александр. *История живописи всех времен и народов*. СПб.: Шиповник, [1912–1916], вып. 21.
5. Дидро, Дени. *Салоны*. 2 тома. Вступ. ст. и сост. Л. Я. Рейнгардт, пер. с фр. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисова, Валентина Дмитриева, С. В. Шкунаева. М.: Искусство, 1989, т. 2.
6. Rosenberg, Pierre. *Chardin. 1699–1779*. Cleveland museum of art, Indiana University Press, 1979.
7. Эткин, Марк. *Александр Бенуа как художественный критик*. СПб.: Журнал «Звезда», 2008.
8. Goncourt, Edmond, and Jules Goncourt. *French eighteenth-century painters*. 2nd ed. Oxford: Phaidon; Cornell, 1981.
9. Ananoff, Alexandre. *Boucher*. 2 vols. Lausanne; Paris, Bibliothèque des arts, 1976, vol. 2.
10. Кузнецова, И., Е. Шарнова, М. Бессонова, и Е. Георгиевская. *Собрание живописи. Франция XVI — первой половины XIX века*. 2 тома. М.: Красная площадь, 2001, т. 1.
11. Бенуа, Александр. *История живописи всех времен и народов*. СПб.: Шиповник, [1912–1916], вып. 22.
12. Бенуа, Александр. “Собрание рисунков С. П. Яремича”. *Старые годы*, no. 11 (1913): 5–27.
13. Вейнер, Петр. *Библиографические листки. «Старые годы»: их история и критика*. СПб.: Коло, 2008.
14. Бенуа, Александр. *Мои воспоминания*. 5 книг. М.: Наука, 1993, кн. 1–3.
15. Бахмутский, Владимир. “Эстетика Дидро”. В кн. Дидро, Дени. *Эстетика и литературная критика*. Сост. Михаил Лившиц, вступ. ст. Владимир Бахмутский, 3–37. М.: Художественная литература, 1980.
16. Бенуа, Александр. *Мои воспоминания*. 5 книг. М.: Наука, 1993, кн. 4–5.
17. Silverman, Debra. *Art Nouveau in fin-de-siècle France. Politics, psychology and style*. University of California press, 1989.
18. Бенуа, Александр. “Выставка ‘Старых годов’”. В кн. Бенуа, Александр. *Художественные письма. Газета «Речь». Петербург. 1908–1917*, 18–20. СПб.: Сад искусств, 2006.
19. Бенуа, Александр. “Выставка ‘Буше у Шарпантье’”. В кн. Бенуа, Александр. *Художественные письма. 1930–1936. Газета «Последние новости», Париж*. М.: Галарт, 1997.

20. Мутер, Рихард. *История живописи в XIX веке*. 3 тома. СПб.: Изд. Т-ва «Знание», 1899, т. 1.
21. Завьялова, Анна. “Александр Бенуа о литературности в изобразительном искусстве”. *Артикульт*, no. 29 (2018): 146–52. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-1-146-152>
22. Рейн, Надежда. “Александр Бенуа и ‘Мир искусства’: О несостоявшейся публикации”. *Русское искусство*, no. 3 (2004): 150–9.
23. Бенуа, Александр. *История русской живописи в XIX веке*. СПб.: Знание, 1902.
24. Бенуа, Александр. “Сомов и Стеллецкий на выставке ‘Салона’”. В кн. Бенуа, Александр. *Художественные письма. Газета «Речь». Петербург. 1908–1917*. СПб.: Сад искусств, 2006.

Статья поступила в редакцию 16 апреля 2021 г.;
рекомендована к печати 13 февраля 2023 г.

Контактная информация:

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

Alexandre Benois and Denis Diderot

A. E. Zavyalova

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

For citation: Zavyalova, Anna. “Alexandre Benois and Denis Diderot”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 2 (2023): 273–287. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.204> (In Russian)

The article is the first to consider the influence of the views of Denis Diderot (“Salons”) on the works of Alexandre Benois — as an art historian, first of all — on his “The History of painting of all times and peoples”. As a result of a comparative analysis of the texts by two authors, it was established that both Benois and Diderot paid the greatest attention to the works of J. B. S. Chardin, F. Boucher, C. (Sh. A.) Vanloo, J.-B. Greuze, J. Robert. It has also been established that Benois described the art of Chardin and Boucher practically in the words of Diderot. The source study analysis of Benois’s article “The Collection of Drawings by Stepan Yaremich”, as well as Benois’s “Art letters” of different years, made it possible to find out his own attitude to Busher. The source study analysis of Benois’s memoirs “My Memories” and the work of R. Muther “The History of Painting in the 19th Century” made it possible to find out the source of Benois’s negative assessment of narrative and edifying in the art of Dreams — precisely those qualities that Diderot especially appreciated in the works of this artist. Comparative analysis of the text of Benois’s article “On Narrative in Painting”, his work “History of Russian Painting in the 19th Century” with the text of “Salons” by Diderot made it possible to find out that Benois used at the beginning of his activity the Diderot’s method of an expanded description.

Keywords: Alexandre Benois, *Salons* of Denis Diderot, history of art, Richard Muther, Edmond and Jules Goncourt, Jean Baptiste Siméon Chardin, Jean-Baptiste Greuze, François Boucher, Hubert Robert, art critics.

References

1. Sternin, Grigorii. “Parisian ‘Art letters’ by Alexandre Benois”. In Benua, Aleksandr. *Khudozhestvennye pis'ma 1930–1936. Gazeta “Poslednie novosti”, Parizh*. Moscow: Galart Publ., 1997. (In Russian)
2. Reingardt, Lidiia. “Diderot’s Salons and the aesthetics of the French Enlightenment”. In Didro, Deni. *Salons*. 2 vols: 5–22. Moscow: Iskusstvo Publ., 1989, vol. 1. (In Russian)
3. Didro, Deni. *Salons*. 2 vols. Rus. ed. Comp. by L. Ia. Reingardt, transl. from French I. Ia. Volevich, Iu. M. Denisova, Valentina Dmitrieva, and S. V. Shkunaeva. Moscow: Iskusstvo Publ., 1989, vol. 1. (In Russian)

4. Benua, Aleksandr. *History of the painting of all times and peoples*. St Petersburg: Shipovnik Publ., [1912–1916], iss. 21. (In Russian)
5. Didro, Deni. *Salons*. 2 vols. Rus. ed. Comp. by L. Ia. Reingard, transl. I. Ia. Volevich, Iu. M. Denisova, Valentina Dmitrieva, and S. V. Shkunaeva. Moscow: Iskusstvo Publ., 1989, vol. 2. (In Russian)
6. Rosenberg, Pierre. *Chardin. 1699–1779*. Cleveland museum of art; Indiana University Press, 1979.
7. Etkind, Mark. *Alexandre Benois as an artistic critic*. St Petersburg: Zhurnal “Zvezda” Publ., 2008. (In Russian)
8. Goncourt, Edmond, and Jules Goncourt. *French eighteenth-century painters*. 2nd ed. Oxford: Phaidon; Cornell, 1981.
9. Ananoff, Alexandre. *Boucher*. 2 vols. Lausanne; Paris: Bibliothèque des arts, 1976, vol. 2.
10. Kuznecova, I., E. Sharnova, M. Bessonova, and E. Georgievskaya. *Painting collection. France of the 16th — first part of the 19th century*. 2 vols. Moscow: Krasnaia ploshchad’ Publ., 2001, vol. 1. (In Russian)
11. Benua, Aleksandr. *History of the painting of all times and peoples*. St Petersburg: Shipovnik Publ., [1912–1916], iss. 22. (In Russian)
12. Benua, Aleksandr. “Drawing collection of S. P. Yaremich”. In *Starye gody*, no. 11 (1913): 3–27. (In Russian)
13. Veiner, Petr. *Bibliographic Sheets: “Antient years”: their history and criticism*. St Petersburg: Kolo Publ., 2008. (In Russian)
14. Benua, Aleksandr. *My memoires*. 5 books. Moscow: Nauka Publ., 1993, b. 1–3. (In Russian)
15. Bahmutskii, Vladimir. “Estetics of Didro”. In Didro, Deni. *Estetika i literaturnaia kritika*, 3–37. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1980. (In Russian)
16. Benua, Aleksandr. *My memoires*. 5 books. Moscow: Nauka Publ., 1993, b. 4–5. (In Russian)
17. Silverman, Debora. *Art Nouveau in fin-de-siècle France. Politics, psychology and style*. University of California press, 1989.
18. Benua, Aleksandr. “Exhibition of ‘Antient years’”. In Benua, Aleksandr. *Khudozhestvennye pis'ma. Gazeta “Rech”*. Peterburg. 1908–1917. St Petersburg: Sad iskusstv Publ., 2006. (In Russian)
19. Benua, Aleksandr. “Boucher exhibition in Sharpantier”. In Benua, Aleksandr. *Khudozhestvennye pis'ma. 1930–1936. Gazeta “Poslednie novosti”, Parizh*. Moscow: Galart Publ., 1997. (In Russian)
20. Muter, Rihard. *Paint history in 19th century*. 3 vols. St Petersburg: Izdanie Tovarishchestva “Znanie” Publ., 1899, vol. 1. (In Russian)
21. Zav’ialova, Anna. “Alexandre Benois on literature in the visual arts”. In *Artikul’*, no. 29 (1) (2018): 146–52. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-1-146-152> (In Russian)
22. Rejn, Nadezhda. “Alexandre Benois and ‘World of art’. About a failed publication”. In *Russkoe iskusstvo*, no. 3 (2004): 150–9. (In Russian)
23. Benua, Aleksandr. *Russian painting history in 19th century*. 2 vols. St Petersburg, 1902. (In Russian)
24. Benua, Aleksandr. “Somov and Stelletsy at the ‘Salon’ exhibition”. In Benua, Alexandre. *Khudozhestvennye pis'ma. Gazeta “Rech”*. Peterburg. 1908–1917. St Petersburg: Sad iskusstv Publ., 2006. (In Russian)

Received: April 16, 2021
Accepted: February 13, 2023

Author’s information:

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