

**«Классицизм и классицизмы.
К 200-летию со дня смерти
Антонио Кановы (1757–1822)»**

IX чтения памяти Е. И. Ротенберга
(1920–2011)

Государственный институт
искусствознания, Москва
13 декабря 2022 года

Евгения Шидловская

Выдающегося итальянского скульптора неоклассицизма Антонио Канову современники окрестили «вторым Фидием», сравнивая его работы с шедеврами лучших мастеров Древней Греции. Красота форм и пропорций, природная грация, естественность и свобода движений, одухотворенность материи и связь с натурой создавали идеальный образ красоты, востребованный вкусом времени. Деятельность Кановы не ограничивалась скульптурой, живописью, рисунком. Он принимал активное участие в формировании художественной политики тех лет, был назначен папой Пием VII главным инспектором памятников в Ватикане, занимал пост директора Академии св. Луки в Риме, был президентом папской Римской археологической академии. После падения Наполеона, заказы которого он ранее выполнял, работал над возвращением в Рим увезенных из Италии художественных ценностей, создал музей для гипсовых моделей собственных скульптур в родном городке Поссано.

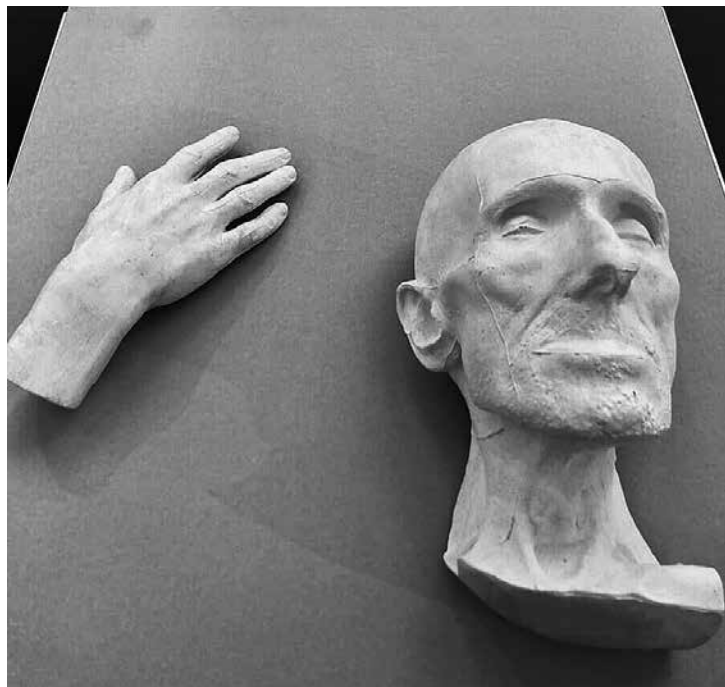
В честь юбилейной даты во многих городах Италии были организованы выставки, которые прошли под знаком «Года Кановы». В городском музее Бассано дель Граппа открылась экспозиция *Canova Ebe*

(04.12.2021–03.07.2022), где была представлена реконструированная из фрагментов знаменитая гипсовая статуя Гебы (1817), разрушенная в 1945 году в результате бомбежки, а также рисунки, картины и книги, иллюстрированные мастером. А чуть позже там же открылась еще одна выставка «Я, Канова. Европейский гений» (*Io, Canova. Genio europeo*, 15.10.2022–12.03.2023), на которой было показано около 140 произведений, включая скульптуры, картины, рисунки и бесценные книги, некоторые из которых экспонировались впервые, позиционирующие Канову не только как выдающегося скульптора неоклассицизма, но и как художника, коллекционера, дипломата, незаурядного человека. В родном городе скульптора, в Гипсотеке Поссано, где хранятся оригинальные гипсовые модели шедевров Кановы, прошла выставка «Антонио Канова и современная скульптура» (12.03.2022–12.06.2022) – одиннадцать мастеров нашего времени «состязались» с работами выдающегося неоклассика.

Год Антонио Кановы в Тревизо ознаменовался выставкой *Canova gloria trevigiana: dalla bellezza classica all'annuncio romantico* в Музее Луиджи Байло (14.05–25.09.2022), воплотившей идею сравнения античной классики с кановианской романтикой необычным сопоставлением античных статуй и скульптур Кановы. На выставке было представлено более 150 экспонатов – портреты, гравюры, фотографии, реликвии скульптора (слепок его руки и его погребальная маска). (Ил. 1.) На вилле Карлотта в Тремеццо прошла выставка, посвященная статуе гомеровского «Паламеда» Кановы (28.04–05.06.2022). О рождении этого шедевра рассказывали рисунки, гравюры и книги.

Национальная академия св. Луки в Риме в рамках празднования двухсотлетия со дня смерти скульптора посвятила экспозицию Канове и его неразрывной связи с этим учреждением (*L'ultimo Principe*, 17.12.2022–28.06.2023), где он был избран академиком, чуть позже стал директором академии, преобразовав ее так, что ее деятельность охватила многие области культуры – от реформы художественного обучения до раскопок, реставрации и защиты памятников древности, популяризации современного искусства, городской реорганизация Рима.

А уже в 2023 году в Гипсотеке Поссано открылась выставка из коллекции Джованни Баттисты Соммарива (*Canova e il potere. La collezione Giovanni Battista Sommariva*, 18.03–03.09.2023), темой которой стали неоклассицизм, скульптуры Кановы и искусство древних



1. Рука и посмертная маска Антонио Кановы. Фрагмент экспозиции выставки *Canova gloria trevigiana*, 2022. Музей Луиджи Байло, Тревизо

и которая освещала отношения Кановы с ведущими представителями политической и культурной жизни того времени.

Экстраординарная личность Кановы была, несомненно, чрезвычайно важна для европейской культуры рубежа XVIII–XIX веков, когда искусство, вдохновленное открытиями в области археологии (раскопки Геркуланума, Помпей, Стабий), переживало волну интереса к античности и переход от державного классицизма XVII века, светящего барокко и прихотливого камерного рококо XVIII столетия к новым формам классицистического образа в целом ряде его последовательных эволюционных стадий (неогрек, неоклассицизм, революционный классицизм, ампир).

Ежегодную конференцию, посвященную памяти выдающегося отечественного историка искусства Е. И. Ротенберга (1920–2011), по традиции открыла директор Института искусствознания Н. В. Сиповская, подчеркнув актуальность ее темы как для западноевропейского, так и для русского искусства, а также особую роль ее организатора и учредителя – сектора Классического искусства Запада, где ведутся комплексные исследования изобразительного искусства, архитектуры, музыки и театра.

Далее заведующий сектором Классического искусства Запада Д. В. Трубочкин отметил значимость фигуры Антонио Кановы: через нее концентрируются процессы эпохи и осмысливаются многие реалии – переломное время окончания больших стилей (вторая половина XVIII и первая четверть XIX века), которое позволяет показать различные аспекты классицизма и классицизмов на примере различных искусств.

В обобщающем докладе М. И. Свищерской (ГИИ; МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва) «Изобразительное искусство Италии XVIII века в культуре эпохи»¹ художественный вклад Италии эпохи Просвещения был рассмотрен в проблемном плане. Характерная для страны ситуация социально-экономического кризиса и связанного с ним заметного отставания по сравнению с культурным первенством лидеров, Франции и Британии, была отмечена, однако, неожиданным интеллектуальным прорывом в будущее (Вико) и рядом эстетических явлений в сфере изобразительного искусства, не имеющих аналогий в других национальных школах (религиозно-бытовой синтез Креспи, аристократический портрет-эмблема Гисланди, антиутопия Маньяско, народный эпос Черути, барокко дневного света Пьяццетты, Тьеполо, пейзаж в форме *veduta ideata* и *capriccio* Гварди). Эти специфические формы демонстрируют созидательную активность тех тенденций в культуре XVIII века, которые подтверждают присутствие в ней сохраняющихся патриархальных основ феодального уклада, отзвуков наследия прошлого – античности, Ренессанса, XVII века,

¹ Расширенный вариант доклада М. И. Свищерской будет опубликован в одном из ближайших номеров «Искусствознания».

противостоящих характером своей образности — опорой на воображение и фантазию, слиянием бытового и мифологического, поэтичностью, тягой к гармонизации противоречий и проч. — прогрессистским, цивилизационным, сугубо рациональным устремлениям эпохи.

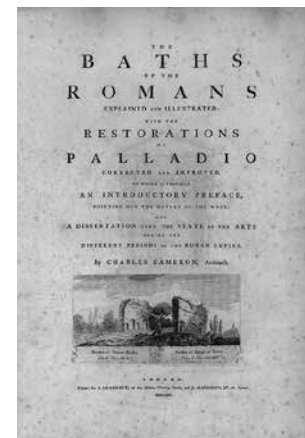
Следующий блок докладов конференции был посвящен вопросам классицизма в архитектуре. В выступлении Д. О. Швидковского (МАрХИ, РАХ, Москва) «Классицизм Камерона. К вопросу о типологии стиля» была дана характеристика английского классицизма как стиливого явления, а также обзор сложной художественной обстановки, в которой формировалась манера мастера. Камерон и его круг относили себя к школе Иниго Джонса, одного из главных представителей английского палладианства. На основе реконструкций его построек вырисовывается картина поиска собственно английского стиля, включая и поздний маньеризм, и попытку найти античный идеал в собственном прошлом («Стоунхендж»).

На примере главного собора англиканской церкви, собора Св. Павла в Лондоне Кристофера Рена, чье творчество занимает практически всю вторую половину XVIII века, было продемонстрировано смешение разных стилистических тенденций — стремление к классицизму и цитаты из римского барокко. Пришедшее на смену архитектуре Рена английское барокко, показало способность соединять классическую и средневековую традиции, и доказало тем самым свой универсальный характер (Ситон Делавал Холл, Д. Ванбру и Н. Хоксмур, 1718–1729). А грандиозные неоготические ансамбли, такие как Колледж Всех Душ (*All Souls College*) в Оксфорде, представляли пример театрализованного драматического барокко.

Прямо противоположные идеи исповедовали Уильям Кент и лорд Берлингтон, которые всячески сопротивлялись соединению стилей, обращаясь к классике, в частности к римской архитектуре, а также к древнему наследию Англии, которое стало открываться благодаря раскопкам. Книга *The Villas of the Ancients Illustrated* (1728) оказала большое влияние на всю архитектуру XVIII века. Издание архитектурных трактатов было отличительной чертой эпохи, и они играли важную роль в развитии палладианства. На протяжении всего XVIII столетия выходило 12-томное издание *Vitruvius Britannicus* Колина Кэмпбелла, последователя Иниго Джонса, восхищавшегося Палладио. При этом Кэмпбелл, заявляя себя классицистом, одновременно воспевал барокко, и в этом не было противоречия, так как эти



2. Чарльз Камерон. Камеронова галерея. 1780–1794. Царское Село



3. Титульный лист увража Чарльза Камерона *The Baths of the Romans*. 1775

стили существовали вместе. Последователь лорда Берлингтона, Исаак Уэр, у которого учился Чарльз Камерон, издавал труды Палладио, а его книга *Complete Body of Architecture* (1756) стала фундаментальной для английской архитектуры.

Еще один подход, в основе которого лежало знакомство с конкретными памятниками, можно видеть в дворце Остерли Парк Хаус (1761–1779), реконструированном Робертом Адамом для банкира Роберта Чайлда, а также в «Большой пагоде» (1761–1762) в ричмондских садах Кью Уильяма Чэмберса, побывавшего в Китае.

В докладе было показано, как в этой стилистически разноплановой обстановке рождалось творчество Чарльза Камерона. Сохранилось много его рисунков в области декоративно-прикладного искусства, представляющих некую смесь барочной стилистики, классики и предромантизма, но мало архитектурных чертежей. Пребывание Камерона в Италии в значительной мере определило окрашенность английского классицизма в палладианские тона. Его книга «Термы Рима» (*Baths of the Romans*, 1775) с обмерами памятников сохранила свою актуальность вплоть до наших дней. (Ил. 3.) В работах Камерона в России — в интерьерах Царскосельского дворца в 1770-е годы

(«Зеленая столовая») — можно видеть стремление оживить античность барочным оттенком и декоративным началом с работами русских скульпторов (И. П. Мартос). Было показано, что его термы в Екатерининском парке в Царском Селе, несомненно, палладианское произведение — два нефа, два ордера напоминают один из вариантов чертежа Палладио базилики в Виченце. (Ил. 2.) Тот же стиль, в котором очевиден палладианский характер, отличает и работы Камерона в Павловске. В заключение было подчеркнуто, что восприятие античности у Камерона идет через работы Палладио, обогащенное его знанием римских памятников, и в первую очередь терм.

Рассмотрение тем, связанных с зодчеством Англии, было продолжено в докладе М. В. Соколовой (МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва) «Классическая традиция и пикчуреск в позднегеоргианской усадебной архитектуре». Он был посвящен проблеме сосуществования и взаимодействия вышеуказанных тенденций в загородной жилой архитектуре рубежа XVIII–XIX веков в творчестве Дж. Нэша, Дж. Уайетта и других британских архитекторов. Материал, о котором шла речь, интересен тем, что иллюстрирует, что происходило на исходе эпохи, для которой было характерно долгое господство классической традиции в георгианское время, и при переходе к следующему этапу развития, когда британская архитектура наряду с другими европейскими странами вступила на путь историзма.

Были даны важные уточнения, касающиеся хронологии и терминологии, которые встречаются в историографии британской архитектуры 1714–1830 годов. Автор разделяет точку зрения известного ученого Джона Саммерсона, отмечавшего стилистическую неоднородность архитектуры 1760–1830-х годов и то, что с 1790-х годов британский неоклассицизм «развивался в весьма своеобразном контексте пикчуреска».

Подход к организации окружающего пространства у Х. Рептона, возродившего идею отца британского садоводства Уильяма Кента приманки для глаз (*eye catch*), предполагал мышление определенными живописными картинками. Его ноу-хау — книга-альбом для клиентов (*Red Book*) содержала парные изображения усадеб в ее в текущем состоянии и после реконструкции. Аналогичный подход демонстрирует и Дж. Нэш (Вилла Кронхилл, 1802, Шропшир), опираясь на палладианские традиции итальянских вилл в Англии и одновременно будучи увлеченным в те годы идеей скромного



4. Джон Нэш. Замок Ласкомб
1800–1804. Графство Девоншир,
Англия
Ил. из кн.: *Neale J. P. Views of the
Seats of Noblemen and Gentlemen in
England, Wales, Scotland and Ireland.*
Vol. I. London, 1818

сельского жилища. Несмотря на то что Нэш создавал живописную композицию из классических элементов, она существенно отличалась от палладианских построек. Свое дальнейшее развитие эти идеи получили в замке Ласкомб (1800–1804) и Сэндридж Парк (1805) в графстве Девоншир. (Ил. 4.) Работа в разных стилистических манерах была характерна в то время не только для Дж. Нэша, но и для Дж. Уайетта. На примере работ Дж. Уайетта (Аббатство Фонтхилл, 1796–1813, Уилтшир; Доддингтон Парк, 1798–1816, Глостершир), Р. П. Найта (Даунтон Кастл, 1773–1778, Хартфордшир), Г. Уолпола (Строберри Хилл, 1749–1776, Твикенхэм) было продемонстрировано,



5. Симон Луис де Рей. Королевский музей (Фридрицианум). 1779
Кассель

каким образом происходила трансформация классицизма под воздействием живописной традиции.

В заключение было подчеркнуто, что на рубеже XVIII–XIX столетий такое значимое для Британии явление, как пикчуреск, оказывало влияние на язык архитектуры, и в первую очередь в области загородного жилого строительства, где была актуальна задача вписать здание в окружающий ландшафт. Асимметричный компактный план, сложность и разнообразие силуэта за счет использования различных конфигураций и перепада высот были основными средствами создания живописного образа усадебного дома. При этом проблема стилистического выбора оказывалась второстепенной и решалась архитекторами как за счет использования средневековых, так и классических элементов. Это было характерно не только для творчества Дж. Нэша, но и других архитекторов, но именно Дж. Нэш стал не только типичным представителем этого направления, но и опередил

свою эпоху, предвосхищая процессы, которые происходили в загородной архитектуре уже в период правления королевы Виктории. Это в первую очередь касалось планировочных решений – Нэш более, чем кто-либо, оказался новатором, предлагая смелые и компактные планировки и уже к ним приспособливая по желанию заказчика то или иное стилистическое решение. Именно такой подход стал типичным для викторианской эпохи, когда удобство жизнеустройства, рациональный план дома, компактность были приоритетом, как для заказчика, так и для проектировщика.

Стиль цофф и специфика использования наследия Палладио в немецком зодчестве были освещены в докладе П. О. Цветковой (МХПА им. С. Г. Строганова, Москва) «Архитектура классицизма в Германии XVIII–XIX веков. Эволюция стиля», в котором было показано, что этот стиль утвердился с конца XVII века, проявляясь на раннем этапе наряду с элементами барокко, и сохранялся на севере страны вплоть до второй половины XIX столетия. Немецкий классицизм, особенно вначале, развивался, опираясь на палладианскую традицию, интерпретируя и продолжая ее.

В докладе был дан краткий обзор архитектуры северной Германии (Саксония, Пруссия) указанного периода, так как именно там классицизм нашел свое наиболее яркое проявление. На примере триумфального ансамбля Площади Фридриха II Великого (1730–1750-е), возведенного по аналогии с римскими форумами, Оперного театра (1741–1744, Г. В. фон Кнобельсдорф), где читаются прямые аналогии с Виллой Фоскари Палладио, дворца принца Генриха (1748–1761, Я. Боуман) было продемонстрировано, насколько классицизм был влиятельным уже в первой четверти XVIII столетия, а его проявление в палладианских формах стало официальным стилем прусского двора.

Во второй половине XVIII века некоторые мастера не просто продолжали работать в палладианской традиции, а порой прибегали к очевидному копированию наследия итальянского архитектора. Так, фасад дворца И. К. Плегера (1753) К. Л. Хильдебрандта почти буквально цитирует палаццо Вальмарана (1565, Виченца), а Старая Ратуша Я. Боумана (1753–1755) в Потсдаме вызывает аналогии с палаццо Кьерикати (1550–1551, Виченца). В творчестве Ф. В. Эрдмансдорфа, другого яркого представителя немецкого классицизма, влияние итальянского архитектора проявилось в английской версии палладианства – дворец Вёрлиц (1769–1773, Дессау).

В выступлении П. О. Цветковой особое внимание было уделено следующему эволюционному периоду немецкого классицизма 1770–1790-х годов, получившему определение цопфстиля: он отличался стремлением к рациональному зонированию пространства, сдержанному декоративному, порой аскетичному решению фасада; для него был характерен рафинированный язык архитектурных форм, в основе которого лежала система палладианства. Именно тогда были созданы образцы подлинно индивидуального позднего немецкого классицизма, представлявшего его национальную версию, которые уже не повторяли буквально черты и детали палладианской архитектуры в отличие от построек 1730–1750-х годов (Симон Луис де Рей, Королевский музей (Фридрицианум), 1779, Кассель; Симон Луис де Рей, Замок Шенбург, 1787–89, Хофгайсмар). (Ил. 5.)

Дальнейшее развитие стиля цопф в его наиболее радикальном варианте было рассмотрено на примере творчества Д. Гилли (Замок Парец, 1797–1804) с характерным пафосом лапидарности, симметрией фасадов и умеренной орнаментальностью решений. Последним проявлением линии палладианства в классицизме до наступления периода эклектики в середине XIX века можно считать творчество архитектора И. Я. Ф. Вайнбрэннера (Вилла Гамильтон, 1809, Баден-Баден) с укрупненными формами ордера, разорванными фронтонами, уже не позволяющими говорить о чистоте стиля.

Следующий тематический блок конференции был посвящен непосредственно творчеству Антонио Кановы, и его влиянию на художественную жизнь эпохи. Доклад С. О. Андросова (ГЭ, Санкт-Петербург) «Антонио Канова в Риме: становление мастера»² был связан с ранним периодом деятельности скульптора. Начав с общеизвестных фактов о становлении неоклассицизма в Риме во второй половине XVIII века, он подчеркнул значимость Вечного города как художественного центра, а также тот факт, что наиболее яркими представителями этого стилистического направления были отнюдь не рим-

2 Полный текст доклада С. О. Андросова будет опубликован в следующем номере «Искусствознания».

ляне — Помпео Батони из Лукки, Джованни Паннини из Пьяченцы, Антонио Канова из Венето, не говоря уже об иностранных художниках. Воспринимая античность с особой чуткостью, они творчески преобразовывали ее в картинах, статуях, гравюрах, трепетно и свободно, без подражания и слепого заимствования. Будучи самым молодым из этой плеяды мастеров, Канова мог опираться не только на классическое наследие древних, но и на открытия и достижения его старших коллег, став со временем признанным лидером неоклассицизма, который оставался господствующим в Италии стилем вплоть до середины XIX века.

В докладе была дана характеристика самого раннего этапа творчества скульптора, для понимания которого оказались важны такие вехи, как влияние его деда, который был каменотесом, знакомство с античностью, в том числе благодаря коллекции Фарсетти в Венеции, превращенной в 1755 году в музей (слепки с античных статуй), создание ранней работы «Даная» (до 1780, Берлин), повторявшей картину А. Корреджо, участие в 1775 году в конкурсе на лучшую копию античного оригинала (статуя «Борцы»), создание скульптуры «Дедал и Икар» (1777–1779, где, возможно, изобразил себя и деда), приглашение в 1779 году от посла Венецианской республики, благодаря которому юный Канова впервые попал в Рим. (Ил. 6.)

Важным источником, позволяющим проследить жизнь скульптора в Риме, оказались его дневники и тетради, ставшие частью данного исследования. Они позволили точнее определить его вкусы и симпатии, узнать, какие музеи, церкви, дворцы он посещал, какие шедевры античной классики на него произвели ошеломляющее впечатление (Геркул из коллекции палаццо Фарнезе, Аполлон Бельведерский, антики Капитолийского музея). Из современного ему неоклассического искусства он выделял картины Менгса и Баттони, работы скульптора, коллекционера и антиквара Бартоломео Кавачеппи. Наибольшую близость испытывал к Джузеппе Анджелини (надгробный памятник Д. Б. Пиранези, 1780), яркому представителю неоклассицизма до Кановы.

Далее были проанализированы скульптуры Кановы последующих лет: «Тесей и Минотавр» (1781–1783), после которой он получил заказ на надгробие папы Клементя XIV («Гробница папы Клементя XIV», 1783–1787) — памятника с высоко поднятой фигурой папы над саркофагом и оригинально расположенными фигурами

Умеренности и Кротости; «Генрих Любомирский, изображенный в виде Амура» (1786–1788), соединивший античный вкус с портретными чертами модели – работа, выявившая не только определенный диссонанс, но и некоторую неопытность Кановы как скульптора (огромная подпорка, срастающаяся с телом). И наконец, другой вид статуи «Амура» (1794–1796), заказанной Н. Б. Юсуповым с идеальным лицом, большими крыльями и адекватной подпоркой. (Ил. 7.) В завершение были также приведены цитаты из записок русских путешественников в Риме, – Н. Б. Юсупова, барона А. И. фон Крюденера, – видевших произведения Кановы. Из всего вышеизложенного становится очевидно, что именно в римский период Канова сделал окончательный выбор в характере использования классического наследия, отказавшись от копирования антиков, и создал ряд выдающихся работ, в которых уже выявились черты будущего зрелого стиля мастера.

В докладе С. С. Морозовой (РГГУ, Москва) «Опыт сравнительного анализа интерпретации античных сюжетов в творчестве Антонио Кановы и русской скульптуре конца XVIII – начала XIX века» заявленная тема была развернута на примере произведений камерной круглой пластики того времени. Интерес к данной проблематике был продиктован тем, что в начале XIX века античность оказалась не только фактором выбора сюжетов, но и определения стилистики образа.

В рассматриваемых работах Кановы и русских скульпторов факт их обращения к сюжетам античности хорошо известен, однако отношение их авторов к наследию древних, как правило, не становится предметом специального исследования. Именно поэтому опыт их сравнительного анализа позволяет, с точки зрения автора, выявить как своеобразие подхода каждого из них, так и те общие тенденции, которые определили мейнстрим русского и европейского искусства данного периода.

Олицетворением двух способов интерпретации образа античности в пластике конца XVIII – начала XIX века стало творчество А. Кановы и Б. Торвальдсена, чьи произведения, признававшиеся своего рода эталоном классического вкуса, оказали влияние на русскую культуру, и были предметом собирательства. Противопоставление стиля Кановы и Торвальдсена имеет давнюю традицию и неоднократно отмечалось современниками и исследователями. Была показана разница их подходов в отношении античной традиции,



6. Антонио Канова. *Дедал и Икар* 1777–1779. Мрамор. Высота 182
Музей Коррер, Венеция



7. Антонио Канова. *Амур*. 1794–1796
Мрамор. Высота 142
Государственный Эрмитаж

в понимании и осмыслении образа. Для Кановы всегда было важно не копировать, а «изобретать» античность, («Геба», 1796; ее прообразом могла бы быть статуя Ники Пеония, 425–420 г. до н. э.), для датского же мастера, несомненно, знавшего работы своего старшего современника, в аналогичной скульптуре, уподобленной кариатиде греческого храма, важны тектоничность и непосредственное следование античности («Геба», 1806). (Ил. 8–9.) Наиболее отчетливо эта разница к урокам античности проявилась в героических образах, столь различных по своей визуальной структуре – «Персей» Кановы (1799–1801) и «Ясон» Торвальдсена (1801–1802).



8. Антонио Канова. *Геба*. 1796
Мрамор. Высота 160. Национальная
галерея, Берлин



9. Бертель Торвальдсен. *Геба*. 1806
Гипс. Высота 153. Музей
Торвальдсена, Копенгаген



10. Антонио Канова. *Парис*. 1812–1816
Мрамор. Высота 203,7
Новая пинакотекa. Мюнхен



11. Б.И. Орловский. *Парис*. 1838
Мрамор. Высота 163
Государственный Русский музей

В произведениях русской камерной пластики можно наблюдать концепцию героя, близкую той, что была у Кановы. В скульптуре «Смерть Астианакса» М. И. Козловского (середина 1790-х) ясно читаются мужественность образа, что роднит его с «Персеем» Кановы, и одновременно репрезентативность, жест, театральность, характерные для культуры конца XVIII века.

Тема отдыха, гармонии и погруженности в созерцательный покой как одна из важнейших тем греческой пластики также оказалась в фокусе внимания искусства классицизма. Русские скульпторы вслед за Кановой и Торвальдсеном отдают ей дань, обращаясь к мифу

о Парисе. Были отмечены особенности интерпретации этого образа у Кановы, Торвальдсена и у Б. И. Орловского («Парис», 1838), у которого, как и у вышеназванных скульпторов, чувствуется ориентация на работы Праксителя, но при этом мир античных образов предстает, словно увиденный сквозь дымку романтической грезы. (Ил. 10–11.)

Далее была затронута тема сна как антитеза бодрствования (Канова, «Спящий Эндимион», 1819–1822; М. И. Козловский, «Бдение А. Македонского», 1780-е, «Спящий Амур», 1792; И. П. Мартос, «Надгробие Е. С. Куракиной», 1792; И. П. Прокофьев, «Морфей», 1782; Ф. Ф. Щедрин, «Спящий Эндимион», 1779). В работах мастеров ампира

темой искусства становится само состояние сна, реализованного посредством античного пластического мотива, когда обнаженное тело оказывается главным предметом интереса скульптора.

Мастера классицизма не могли обойти стороной красоту женского тела как синтетического идеала эпохи (образ Венеры и ее вариации), где античность выступает как эталон: Канова, «Венера Итальянская», 1804–1811, выполненная с очевидной «оглядкой» на «Венеру Медицейскую», I в. до н. э., образ которой осовременен; Ф. Ф. Щедрин, «Венера», 1792, в образе которой явно просматривается эллинистический прототип.

В завершение доклада была поднят вопрос, связанный с возникшим противоречием между декларируемым идеалом со стремлением к высокой классике с ее гармонией и художественной практикой, проявившейся на закате классицизма в обращении скульпторов к второстепенным персонажам (вакханки, сатиры), в исчерпанности идеалов и возможностей стиля.

Тема выступления А. Ю. Вершининой (ГИИ, Москва) «Страницы российской кановианы: панегирики, инвективы, научения»³ стала в определенном смысле продолжением предыдущей, так как касалась проблематики, связанной с творчеством Антонио Кановы в русской культуре первой трети XIX столетия. В России интерес к творчеству итальянского скульптора был огромен, его апогей проявился несколько позже, чем в Европе, — настоящий кановианский бум начался здесь в конце 1810-х, хотя заказы на произведения Кановы поступали от русских собирателей еще с конца XVIII века. Несмотря на то что под влиянием романтизма классицизм уже постепенно ослаблял свои позиции, восторг и восхищение перед виртуозом «нового классического стиля» продолжались на протяжении первой трети XIX столетия. А. Ю. Вершининой было особо подчеркнуто, что в первых рядах апологетов искусства Кановы оказались именно романтики, такие как Н. Гнедич, К. Батюшков, Н. Надеждин, А. Галич.

На примере статуи А. Кановы «Мир» (1811–1814), выполненной по заказу графа Румянцева и вызвавшей немалый ажиотаж, был дан анализ восприятия и оценки этой работы К. Батюшковым

3 Расширенный вариант доклада А. Ю. Вершининой будет опубликован в следующем номере «Искусствознания».



12. Антонио Канова. *Мир*. 1811–1814
Мрамор. Национальный музей
им. Б. и В. Ханенко, Киев

(священный трепет и сладостное восхищение), Н. Гнедичем (особая стратегия соединения удивления и сердечного воображения как понимания искусства). (Ил. 12.) Это метод был принят, подхвачен и усложнен русской художественной критикой. Романтическая апелляция к чувствительному сердцу настраивала зрителя на то, что сами скульптуры Кановы были как бы оживлены воображением. Скульптор и сам прибегал к программе «оживления» статуй, используя такие средства, как обход скульптуры, постамент, поворотные устройства в виде латунной ручки, не получившие популярности в будущем, а также другие «спецэффекты», например, в «Трех грациях» (1813–1816, Государственный Эрмитаж), где постамент был с подсвечниками. Свет и цвет были призваны усилить романтическую фантазийность образа. Подготовительные работы (боццетто) позволяют судить о скрытых потенциалах решений инструментария скульптуры особенно наглядно (Канова, «Адам и Ева находят тело Авеля (Оплакивание)», около 1818–1820).

Художественная критика буквально «учила» зрителя Канове, не только по мере сил освещая детали биографии и творческого метода мастера, но и вырабатывая определенные стратегии восприятия его произведений, регулярно появлявшихся в России. Как было подчеркнуто автором, мастера ваяния извлекали из его уникальной «возвышенной манеры» свои уроки, с самыми разными перспективами. У С. Гальберга это был опыт своеобразного догматирования академизма («Портрет А. Я. Италинского», 1823), у Ф. Толстого — сенсуализации классицизма («Летящая Фортуна», 1808), у Н. Рамазанова — продуктивного расширения инструментария скульптуры («Милон Кротонский», 1838), а также в подготовке его несостоявшегося курса лекций, посвященного тонкостям ремесла, реализованного в итоге в статье с разделом «О производстве скульптурных работ из глины». В докладе было показано, как в развитии, том или ином приятии и неприятии, компонента кановианства органично вошла в ткань русской скульптурной школы. Инструментарий скульптуры за столетие значительно обновился, но еще более консервировался. Роль Антонио Кановы оказалась много существеннее, чем кажется на первый взгляд, не случайно на рубеже XIX–XX веков интерес к его творчеству возродился.

Влияние творчества Кановы проявлялось как в следовании и подражании его стилю, так и в создании копий его скульптур. Доклад А. А. Лобской (КОМИИ, Калининград) «Копии произведений

Антонио Кановы в коллекции Фрица фон Фаренгейта в имении Кляйн Байнунен» представлял интересный рассказ об истории этого собрания и о месте, которое занимали в нем копии скульптур Кановы, о возможных принципах их отбора и размещения, а также о результатах изучения единственной копии, сохранившейся до наших дней — «Бюсте Персея», ныне хранящемся в коллекции Калининградского областного музея изобразительных искусств.

К сожалению, до нас дошла лишь небольшая часть собрания фон Фаренгейта, находившегося ранее в Восточной Пруссии (ныне — поселок Ульяновское Калининградской области). Коллекция была сформирована благодаря пристальному изучению им античной культуры и путешествиям по Греции, Италии и Малой Азии. В ее состав входили копии античных, ренессансных и неоклассических скульптур, в том числе работ Антонио Кановы. К 1860-м годам коллекция уже насчитывала сотни произведений, что вызвало необходимость в расширении площади здания, которое было перестроено в стиле историзма и получило название «восточно-прусская Флоренция» у современников.

При жизни фон Фаренгейта было создано две описи собрания (1873 и 1884). Докладчиком были показаны редкие фотографии имения, которое не сохранилось, а также залов, где находились скульптуры. Копии работ Кановы располагались в Гравюрном кабинете («Лежащая Паолина Боргезе», «Паолина Боргезе как бюст Венеры», «Бюст Венеры»). По сохранившимся описям и фотографиям было идентифицировано их местонахождение в помещении, которое, судя по всему, не было случайным. Так, «Лежащая Паолина Боргезе» находилась ровно напротив похожей по композиции статуэтки «Спящей Ариадны» (копия с античной скульптуры), создавая некий диалог эпох. Все копии из Гравюрного кабинета были уменьшены в размерах или фрагментированы в отличие от копий, которые располагались в свое время в садово-парковом ансамбле («Венера итальянская», «Геба», «Бюст Персея с головой Медузы»). «Бюст Персея» был приобретен Калининградским музеем у частного коллекционера и в результате проведенной атрибуции подтвердилось, что эта копия из имения Кляйн Байнунен. В настоящее время местоположение остальных пяти копий, к сожалению, остается неизвестным.

Доклад О. В. Щедровой (СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, Санкт-Петербург) «Вклад Кановы в развитие принципов научной

реставрации скульптуры» был посвящен одной из граней его деятельности, которая нечасто привлекает внимание исследователей, чье внимание обычно сосредоточено на творческом наследии скульптора и особенностях его художественной манеры. Автором было отмечено, что собственно практической реставрацией и копированием (которое относится к одной из форм реставрационной деятельности) он занимался совсем немного. Это работы по восстановлению мраморной статуи Венеры II века н. э. (Национальный Археологический музей, Афины), найденной с отсутствующими руками и головой и находившейся в собрании известного английского коллекционера Томаса Хоупа, а также копия Венеры Медичи (Палаццо Питти, Флоренция), которая должна была восполнить потерю оригинала из собрания Уффици, вывезенного по приказу Наполеона во Францию и помещенную в 1802 году в Лувр.

В эпоху Кановы в реставрационной практике доминировал исторически сложившийся принцип восстановления целостности памятника, а реставрационные работы оценивались практически так же, как и творческие. К таким работам привлекались ведущие мастера скульптуры — Д. Л. Бернини, Ф. Жирардон. Современным реставраторам Канова больше известен как пример первого скульптора-профессионала, сознательно отказавшегося от восстановления памятников античности, в частности скульптур Афинского Парфенона, привезенных в Англию лордом Элджином, хотя он был рекомендован для этого лордом Гамильтоном. Здесь особенно важно отметить, что произошло это в период господства традиционного отношения к восстановлению античных памятников путем добавления недостающих частей. Современник и коллега Кановы Б. Торвальдсен, также считавшийся большим знатоком греческой пластики, напротив, восстанавливал статуи храма Афины-Афайи, найденные на острове Эгина, однако облик статуй оказался в итоге значительно искаженным.

Вслед за И.-И. Винкельманом с его идеями неприкосновенности памятника и необходимости его научного изучения, Канова стремился следовать этим принципам, несмотря на то, что это не находило отклика у его старших коллег в лице Бартоломео Кавачеппи и Карло Альбачини. Вклад Кановы в дело сохранения памятников не ограничивался его непосредственным участием в реставрационных работах, а был связан в большей степени с его назначением генеральным

инспектором изящных искусств и древностей папского государства, на котором он приложил немало усилий, накладывая запрет на вывоз памятников из страны. Что касается его отказа от реставрации уникальных произведений античности, можно сказать, что он заложил основы нового научного подхода к реставрации скульптуры. Идеи Кановы, несомненно, опережали свое время, а его опыт еще долгое время оставался уникальным примером в европейской практике. Было также отмечено, что уже в середине XIX века этот опыт нашел свое продолжение в деятельности русских скульпторов, таких как И. П. Мартос и В. И. Демут-Малиновский.

Тема реставрации была продолжена в докладе Т. Г. Шовской (ГИИ, Москва) «Вестверк Шпайерского собора как один из первых примеров исторической реконструкции», в котором на примере западного фасада был продемонстрирован совершенно иной, отличный от общепринятого, подход к восстановлению памятника. Подобно тому, как Антонио Канова в своем творчестве вел непрерывный диалог с античностью, так в период самого начала сложения научных подходов к реставрации памятников немецкий архитектор неоклассицизма Генрих Хюбш, занимаясь реконструкцией кайзерского собора в Шпайере, ставил перед собой амбициозные цели создать вещь, более совершенную, чем это сделали средневековые строители собора. История этого памятника драматична. Возведенный в XI веке романский храм неоднократно подвергался разрушениям (они были катастрофическими, когда в 1689 году солдаты французского короля Людовика XIV оставили от постройки лишь стены), а в 1805 году он чуть не был снесен из-за ветхости. Западная часть собора была почти полностью уничтожена. Проект реконструкции западного фасада, или *Westwerk*, был готов к 1854 году, строительство шло в 1854–1859 годах.

Сам термин *Westwerk* появился во второй половине XIX века, и позднее подвергался критике как выдуманный эпохой исторических стилей и отражающий прежде всего идеи национальной идентичности Германии. Реконструкция этого памятника была попыткой не воссоздания его таким, каким он был, а скорее, его воспроизведения в некоем условно идеальном виде в соответствии с некоторыми идеями, характерными для той эпохи. Так, Джон Рёскин в качестве идеала выдвигал готическое искусство, Эжен Виоле-ле-Дюк, будучи одним из основоположников аутентичной

архитектурной реставрации с восстановлением подлинных частей древнего памятника, был идеологом неоготики, сам же Генрих Хюбш в своих теоретических трудах стал отходить от неоклассицизма и писал о ранних христианских церквях. В целом надо отметить, что романские храмы часто перестраивались и лишь немногие дошли в достаточно сохранном виде, как аббатство Корвей на реке Везер в Германии. Неудивительно, что Хюбш позволил себе множество вольностей — окно-розетка романского собора предстает как предвестник готической архитектуры, оно несоразмерно и не масштабируется, скульптуры над порталом не соответствуют архитектуре по своей тектонике.

Не углубляясь в дискуссию о правомерности термина *Westwerk*, в докладе был рассмотрен западный объем собора как одна из первых попыток исторической реконструкции, соединившей в себе необычные подходы в реставрации.

Следующий блок конференции затрагивал различные формы и проявления классицизма в искусстве второй половины XVIII–XIX веков и включал темы, касавшиеся как отдельных персоналий, так и других видов творчества — музыки, декоративно-прикладного искусства. Доклад М. А. Аникина (ГЭ, Санкт-Петербург) «Мартин Фердинанд Квадалль – от классицизма к романтизму» был посвящен различным сторонам дарования этого богемского художника, получившего образование в Венской Академии художеств, работавшего при различных дворах Европы и закончившего свой жизненный путь в Санкт-Петербурге.

В докладе был показан творческий путь художника, кратко прослежено развитие его стиля от классицистического к романтическому. Мартин Фердинанд Квадалль может считаться в какой-то мере забытым мастером, несмотря на то, что его работы можно найти в крупных музеях Европы. В собраниях Государственного Эрмитажа хранится чуть более десяти его произведений. Античная тематика и античные мотивы надолго определили кредо живописца и его художественный метод. Анализ его крупномасштабного холста «Коронация Павла I и Марии Федоровны» (1799, Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева) представ-

ляет Квадалля как «хроникера» грандиозного события, сравнимого с триумфами римских императоров времен античности, где героями выступают российский государь, великие князья и княгини (Александр, Константин, Елизавета Алексеевна, Александра Павловна), высшие государственные чиновники и представители европейских дворов. Среди портретируемых находится место и для автора картины. М. А. Аникиным было подчеркнуто, что, несмотря на очевидную приверженность Квадалля классике и академизму («Эндимион», 1796; «Диана», 1796, Государственный Эрмитаж), в его работах явственно прослеживаются различные тенденции, характерные для искусства того времени. В картине «Вертер, рисующий детей» (1796, Государственная Третьяковская галерея), сюжетом которой послужил эпизод романа И. В. Гете «Страдания молодого Вертера», очевидны черты сентиментализма, где жанровая сцена с трогательным изображением мальчика, который держит на руках маленького ребенка, представлена на фоне пейзажа на заднем плане. Есть произведения, где явственно присутствуют черты романтизма – «Портрет князя Н. И. Салтыкова» (1807, Государственный Эрмитаж), где сама модель немало говорит об изображенной личности, автопортреты, в которых силен дух человечности и просматривается тема одиночества.

Доклад Л. И. Мельниковой (Художественная галерея СГМЗ, Смоленск) «Классические темы в пейзажах Иосифа Антона Коха» представил еще одну тему в рамках проблематики конференции — она касалась немецкого пейзажа на рубеже XVIII–XIX веков на примере творчества И. А. Коха. Автором было отмечено, что, получив хорошее образование в Штутгарте, художник прожил большую часть своей жизни в Италии, избрав пейзаж основной областью своего творчества. Альпы стали для Коха важнейшим источником вдохновения и романтических переживаний. Рассматривая его ландшафты с водопадами, автор отметила коннотации с пейзажами Пуссена. Известно, что Кох изучал не только гравюры, но и его живописные произведения. С 1803 года он разрабатывал героический пейзаж. Примером тому может служить «Пейзаж с жертвоприношением Ноя» (1815, Художественная галерея Смоленского государственного музея-заповедника), где присутствуют и ясная классицистическая форма, и некое романтическое звучание. В заключение Л. И. Мельникова подчеркнула, что Иосиф Антон Кох по-прежнему остается художником, не до конца исследованным, и что, возможно, дальнейшее его

изучение принесет дополнительный материал, как фактический, так и интерпретационный, для оценки его творчества.

В сообщении «Классицизм в живописи Чехии» И. М. Аникин, Т. Е. Аникина (независимые исследователи, Санкт-Петербург) осветили особенности чешского классицизма, который совпал с эпохой национального возрождения, в значительной степени определив его специфику. В кратком историческом экскурсе было отмечено, что в 1620 году Чехия утратила независимость, вошла в состав Австрийской империи, что способствовало утверждению на этой территории немецкого языка и культуры. В начале XIX века началось национальное возрождение, которое привело к возвращению чешского языка и локальной культуры. В чешском изобразительном искусстве на смену маньеризму и барокко пришла эпоха классицизма, которая хронологически совпала с прочно утвердившимися тенденциями романтизма в европейской культуре в первой трети XIX века. Однако Чехия пошла путем «ускоренного культурного процесса» (определение Г. Д. Гачева). Примечательно, что чешский классицизм приобрел некоторые черты романтизма, обусловленные влиянием австро-германской культуры, но в целом можно отметить отставание чешского искусства от общеевропейского процесса. Одновременно в произведениях живописи можно найти и черты реализма, что было вызвано особой симпатией к пейзажу и народному быту. Все это нашло отражение в произведениях таких художников, работавших в разных жанрах, как Карл Постл, в работах которого переплетаются черты классицизма и романтизма, Антонин Манес, у которого романтизм сочетается с элементами реализма, Антонин Махек, прошедший путь от барокко до неоклассицизма, Франтишек Ткадлик, в живописи которого классицизм постепенно трансформировался в ампир.

Тема европейских гравированных увражей и их владельцев в России была освещена в докладе М. А. Пожаровой (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) «О гравированных источниках неоклассики в XVIII веке». Взаимодействие с искусством древности было центральной темой для всей европейской культуры XVIII века и именно тогда стала складываться особая традиция публикации художественных памятников прошлого; она воплотилась в гравированных увражах, на листах которых были сами объекты древности в сопровождении изящного декора и литературных пояснений. Они формировали художественную атмосферу столетия, прививали читателю класси-

ческий вкус, приобщали современников к коллекционированию, фиксировали достижения в области археологии, давали художникам образцы для интерпретации.

В XVIII веке Россия активно включилась в эстетические искания эпохи, в том числе и благодаря гравированным увражам. Здесь были хорошо известны работы Б. де Монфокона, де Келюса, Ж.-М. Виена. Знание этих трудов встречается в творчестве А. П. Лосенко, М. И. Козловского и, конечно же, в памятниках классической архитектуры того времени. Стоит также отметить, что Л.-Ж. Ле Лоррен, которому знаток античности граф де Келюс поручил исследовать секрет техники энкаустики, был приглашен графом И. И. Шуваловым в Императорскую Академию художеств (был рассмотрен его архитектурный увраж «Великолепные руины Греции»), а сам Шувалов, будучи инициатором основания Академии, отправлял подобные работы своим питомцам из Европы в Россию.

В докладе также была особо подчеркнута роль коллекции лорда Вильяма Гамильтона и изданного им в 1788 году в Париже каталога «Этрусские, греческие, римские древности» с рисунками античных ваз. Такие гравюры служили источником вдохновения для многих художников – в этой связи невозможно не вспомнить Ч. Камерона, который был прекрасно знаком с ними и сам начинал как автор увражей («Термы римлян», 1775; ил. 3). Великолепные камины в интерьерах Царского Села, «Агатовые комнаты» с терракотовыми нишами позволяют приобщить увражи Гамильтона к источникам вдохновения архитектора.

С коллекцией Гамильтона были знакомы многие представители русской аристократии, в том числе будущий император Павел I, княгиня Е. Р. Дашкова, которая могла быть обладательницей его дорогих изданий, что можно предположить на основании ее записок. Достоверно известно, что она владела одним из самых дорогих увражей знаменитых древностей Геркуланума, посвященных раскопкам города (*Le pitture antiche D'Ercolano, Napoli, 1765*), которые не продавались, а преподносились от имени короля Неаполя знатным особам. Когда Екатерина II вступила на престол, ей был подарен III том «Древностей Геркуланума». В 1787 году сокровищница императрицы пополнилась собранием гемм герцога Орлеанского с гравированным каталогом — одним из лучших в Европе. Большинство русских коллекционеров, заинтересованных в поиске и открытии древностей,

были путешественниками – С. Р. Воронцов, И. И. Шувалов, Е. Р. Дашкова с сыном, Н. М. Карамзин, А. П. Брюллов.

М. А. Пожарова рассказала также об интересном экземпляре из ГМИИ им. А. С. Пушкина – «Трактате о резных камнях» Пьер-Жан Мариетта, изданного в 1750 году в Париже, где указано имя Оленина, правда не самого Президента Академии художеств А. Н. Оленина, а возможно, его неустановленного родственника. Несмотря на то что гравированные узоры и были популярны в России, таких собственных сборников гравюр здесь появилось совсем немного. И хотя количество подобной продукции было ограничено, эти узоры могут быть органично включены в европейскую культуру своей эпохи.

Следующие два выступления были посвящены классическим мотивам в прикладном искусстве. Доклад О. А. Лысенко (независимый исследователь, Санкт-Петербург) «Уникальный классицистический памятник эпохи Просвещения: к вопросу об особенностях и типологии русских картинных рам XVIII века» поднял тему изучения картинных рам, которая в настоящее время превратилась в отечественном искусствознании в новое самостоятельное направление, позволяющее исследовать раму не только как элемент декоративно-прикладного искусства, но и оформления окружающего пространства. При этом было отмечено, что русское рамочное дело XVIII века до сих пор изучено недостаточно. Памятников того времени сохранилось крайне мало, и каждый из них поистине уникален. В частном собрании автором была обнаружена рама, происхождение которой до настоящего времени отследить не удалось. Она не имеет прямых аналогов ни среди русских, ни европейских рам, тем не менее в ней можно найти отдельные элементы сходства с архитектурным декором как дворцовых, так и церковных интерьеров. Стилистические особенности композиции, манера резьбы свидетельствуют о том, что это произведение было создано в России в 1780–1790-е годы.

В докладе Е. В. Долгих (РГГУ, Москва) «Классические идеи в оформлении европейского хрусталя» среди различных аспектов, которые могут быть рассмотрены в этой теме, фокусом внимания стала резьба по хрусталу. Был дан краткий обзор основных этапов эволюции стекла и методов его художественной обработки в контексте избранной проблематики. Была проведена линия исторической преемственности от древних римлян, применявших шлифовку

или фасетирование в художественной обработке так называемого «кристалло», итальянских мастеров Ренессанса, создавших тонкое прозрачное стекло, называемое хрусталем, стеклоделов Нового времени, когда начиная с XVII века использование различных материалов и локальные традиции стали определять особенности отдельных европейских региональных школ.

Важными вехами в этом процессе было появление знаменитого хрусталя в Богемии, в изготовлении которого стали использовать калий (впоследствии с добавлением мела), сверкающие грани которого соответствовали эстетике барокко. В Англии во второй половине XVII века в состав стекла стали добавлять оксид свинца для придания ему особого блеска, а в его обработке, напротив, предпочитали ровные, гладкие поверхности. С начала XVIII века хрусталь стали обрабатывать ромбовидным фасетом, применяя шлифовку по всей поверхности, что больше соответствовало духу классики и английского палладианства и, несомненно, напоминало о римском фасетированном «кристалло». В конце столетия развился новый вид шлифовки, так называемая ланцевидная грань, ставшая отличительной чертой английского хрусталя, восходящая к формам готической архитектуры. Так называемый ланцет просуществовал недолго, и в конце XVIII века свинцовое стекло стали гранить как алмаз, такая огранка получила название бриллиантовой, напоминая огранку рустованного камня в архитектуре Ренессанса.

Было подчеркнуто, что именно Англия наиболее полно выразила на рубеже веков идеи классицизма, оказав влияние на развитие стиля ампир. Рецепты английского свинцового хрусталя впервые появились во Франции (Сен-Луи) и в России (Императорский завод в Петербурге). Дальнейшие успехи освоения английской рецептуры в России интегрировали русский хрусталь в европейскую культуру стеклоделия. Последующее развитие хрусталя шло по пути расширения репертуара бриллиантовой огранки, как в Европе, так и в России. Изделия Баккара с их высочайшим техническим уровнем огранки пользовались исключительной популярностью, а граненый хрусталь в эпоху историзма олицетворял классические традиции.

В заключение были отмечены отечественные и международные выставки, свидетельствовавшие о неизменном престиже хрусталя, начиная от Всемирной выставки 1851 года в Лондоне и заканчивая знаменитой выставкой 1900 года в Париже, которая вновь показала,



13. Франсиско Гойя. Портрет маркизы де Санта-Крус в образе вакханки. 1805. Холст, масло. 125 × 208. Фрагмент Прадо, Мадрид

что хрусталь не утратил своего значения и что стекло французского ар-нуво не смогло затмить классическую традицию — оба стиля были на пике популярности.

Доклад Л. В. Кириллиной (ГИИ; МГК им. П. И. Чайковского, Москва) «Античность, ампири и ранний романтизм: к истории лиры-гитары» носил преимущественно иконографический характер. Демонстрировались фотографии сохранившихся в музеях подлинных инструментов конца XVIII — первой трети XIX века. Автором было отмечено, что лира нередко ассоциируется с иконографией Орфея, которого часто изображали с этим музыкальным инструментом.

Считается, что лира-гитара была изобретена в последней четверти XVIII века французским мастером Пьером-Шарлем Марешалем. Ее прототипом может служить древнегреческий струнный щипковый инструмент форминга. Греческая лира часто фигурировала как некий условный предмет в искусстве сентиментализма, равно как и в произведениях ампира и романтизма, выступая своеобразным театральным атрибутом (Э. Виже-Лебрен, «Мадам де Сталь в образе Коринны», 1808). Лиру-гитару также можно встретить в живописи того времени. Она играла роль инструмента, вызывающего ассоциации с греко-римской античностью (Й. В. Мэлер, «Портрет Бетховена в образе “нового Орфея”», 1804–1805; Ф. Гойя, «Портрет маркизы де Санта-Крус в образе вакханки», 1805; ил. 13). В конце XVIII — начале XIX века лира-гитара была популярна в западноевропейской культуре как салонный музыкальный инструмент. Дамы высшего света использовали его для аккомпанемента во время пения (Ф. Жерар, «Портрет мадам Рекамье», 1805). Независимо от коннотаций лиры-гитары с античностью, по существу, это была обычная гитара с изогнутыми боковыми частями, напоминавшими по форме древнегреческую лиру, которая несла, скорее, имиджевую нагрузку. В ходе доклада прозвучали «Колокольчики Шотландии» Мауро Джулиани для лиры-гитары в исполнении Давида Жака, а также «Элегия» Иоганна Каспара Мерца в исполнении Евы Балтмиските.

Прошедшая конференция стала возможностью обратиться не только к вопросам, связанным с академическими исследованиями творчества Антонио Кановы и его влиянием на художественную культуру академизма, но и к более широким проблемам западноевропейского искусства рубежа XVIII–XIX веков, когда на фоне больших исторических потрясений (Французская революция, Наполеоновские войны) в искусстве вновь пробудились интерес к образам античной классики и жажда высокой, светлой, живой красоты.