

Сергей Андросов

Антонио Канова в Риме: становление мастера

В статье, посвященной 200-летию со дня смерти Антонио Кановы, рассматривается ранний период творчества скульптора. Получив с детства уроки работы в мраморе, он познакомился в Венеции со слепками с антиков, хранившимися в Музее Фарсетти. Особенно плодотворными для Кановы стали 1780-е годы, когда ему удалось переехать в Рим. Здесь он создал ряд произведений, в том числе надгробный памятник папе Клименту XIV, завоевав славу ведущего скульптора Европы. В статье приводятся также малоизвестные материалы, свидетельствующие о контактах молодого Кановы с возможными заказчиками мастера из России.

Ключевые слова:

Антонио Канова,
мрамор, статуя, памятник,
Венеция, Рим
Филиппо Фарсетти, Джузеппе Анджелини,
Джироламо Дзулиан.

Возвращаясь к вопросу о становлении неоклассицизма в живописи и скульптуре второй половины XVIII века, нельзя не согласиться с тем, что центром сложения новой эстетики стал Рим. Замечательно написал об этом русский скульптор Федот Шубин, бывший тогда пенсионером петербургской Академии художеств, в прошении о своем переводе из Парижа в Рим: «Я во всю жизнь мою жалеть буду, если сам не увижу сего города, будучи не в дальнем расстоянии от него, где переменяются мысли, наполняется разум видением наилучших в мире оригиналов, касающихся до художников, придает великую охоту, любовь и вкус к последованию и достижению совершенства, как об этом пишут мои товарищи...» [4, с. 30]. Письмо Шубина датируется 3 августа 1773 года и написано за несколько лет до приезда в Рим Антонио Кановы.

Стоит обратить внимание также на то, что среди ведущих мастеров неоклассического направления в эти годы мы почти не найдем крупных художников, родившихся и получивших подготовку в самом Вечном городе. Из Лукки приехал Помпео Батони, из Пьяченцы — Джованни Паоло Панини, из Саксонии — Антон Рафаэль Менгс, из Франции — Жак Луи Давид. Из Бергамо происходил Джакомо Кваренги. Джованни Баттиста Пиранези, Джованни Вольпато, как и Канова, были уроженцами Венецианской провинции. Нам кажется, что в этом проявилась особая закономерность. Художники, выросшие вдали от Римского форума и Пантеона, в отличие от тех, кто привык жить среди античных руин, вероятно, могли особенно чутко воспринимать античное наследие и творчески преобразовывать его в картины, статуи, гравюры. Их отношение к классической древности поэтому было вдохновенным и в то же время свободным, лишенным подражания и слепого заимствования.

Антонио Канова был самым молодым из этой плеяды мастеров. В своем творчестве он мог опираться наряду с античностью на их открытия в области изобразительного искусства. Ему удалось завоевать всемирную славу и со временем стать признанным лидером неоклассицизма,

который оставался господствующим стилем в архитектуре и скульптуре по крайней мере до середины XIX века.

Биография Кановы широко известна. Свидетельства о мастере оставили современники, в том числе Антонио д'Эсте, сам ваятель, знавший Канову с молодых лет в Венеции. Обстоятельства сложились таким образом, что Канова познакомился с резьбой по камню и получил основы профессии скульптора с раннего детства. Мальчика, лишившегося отца, фактически взял на воспитание его дед Пазино Канова, работавший каменотесом. В результате мы имеем ряд ученических произведений Антонио, в том числе повторяющих в рельефе известные картины («Даная» по картине Корреджо, Государственные музеи, Берлин). «Набросок биографии», в работе над которым принимал участие сам Канова, датирует первую крупную статую («Эвридика», Музей Коррер, Венеция) временем, «когда ему еще не было 17 лет» [6, р. 333]. В принципе ничего удивительного в столь юном возрасте художника нет. В то время профессия скульптора передавалась из поколения в поколение, и юные художники получали навыки профессии почти что с молоком матери.

Тем не менее кажется бесспорным, что, оставшись в венецианской глубинке, Канова вряд ли смог бы возвыситься над уровнем простого ремесленника. Понимал это и его дед, одоббивший переезд юноши в Венецию, где он некоторое время работал под руководством скульптора Джузеппе Бернарди, прозванного Торретто, умершего вскоре. Материальная поддержка деда позволяла Канове и далее учиться и совершенствовать свое мастерство. Однако венецианская скульптура продолжала традиции позднего барокко и оставалась, по сути дела, провинциальной.

Ранние биографы указывают на важность знакомства Кановы уже в молодости с античным искусством. По словам Антонио д'Эсте, Канова «был в галерее Фарсетти, которую нашел богатой образцами искусства как живописи, так и скульптуры, особенно гипсами, снятыми с шедевров греческого и римского искусства» [7, р. 6].

Историю коллекции Фарсетти, позднее приобретенной Павлом I и попавшей в Россию, можно считать достаточно хорошо изученной [2]. Венецианский нобиль Антон Франческо Фарсетти еще в середине XVIII века заказал в Риме и во Флоренции гипсовые копии с наиболее известных произведений античности и Нового времени, а также собрал значительное число эскизов и моделей мастеров барокко, причем наиболее поздние из них датируются 1740-ми годами. Все эти произведения

были благополучно привезены в Венецию, где в старинном дворце на берегу Канале Гранде, купленном семьей Фарсетти в XVII веке, в 1755 году открылся Музей Фарсетти. О целях, которые преследовал при этом основатель музея, свидетельствует сочинение Натале далле Ласте (Ластезиуса), опубликованное в 1764 году на латинском языке и, без сомнения, отражающее взгляды самого Фарсетти. По мнению автора, нынешний упадок искусства в Венеции объясняется удаленностью города от Рима. На примерах многих живописцев и скульпторов — от Донателло до Пуссена и Дюкенуа — доказывалась необходимость посещения Рима и знакомства с античным наследием, что дает новые импульсы для совершенствования художников в своем искусстве. Копии лучших произведений скульптуры античности и Нового времени (Микеланджело, Сансовино, Дюкенуа) были заказаны и привезены с целью познакомить молодых венецианских художников с классическим искусством и способствовать таким образом их развитию в Венеции [8].

Очевидно, что подобная концепция была связана с теорией неоклассицизма и в значительной степени исходила от круга римских интеллектуалов, среди которых выделялся архитектор Паоло Поззи, позднее строивший виллу Фарсетти в местечке Санта Мария ди Сала, куда со временем, вероятно, предполагалось поместить коллекцию. Таким образом, можно считать Канову наиболее удачным примером педагогического эксперимента аббата Фарсетти.

Юный Канова, несомненно, занимался в Музее Фарсетти, а в 1775 году даже участвовал в конкурсе на лучшую копию с античного оригинала, в котором занял лишь второе место. Его небольшая группа «Борцы», исполненная по этому случаю, до сих пор хранится в Галерее Академии (Венеция), тогда как другие копии, созданные тогда Кановой, известны только по упоминаниям ранних биографов мастера.

Пребывание Кановы в Венеции не стало очень долгим. В 1779 году юный скульптор, получив приглашение от посла Венецианской республики Джироламо Дзулиана, впервые попал в Рим. Несмотря на то что ему было чуть больше двадцати лет, он был уже вполне сложившимся в профессиональном отношении мастером, автором нескольких мраморных статуй (в том числе «Орфея», позднее попавшего в Эрмитаж; ил. 1) и группы «Дедал и Икар» (Музей Коррер, Венеция).



1*. Антонио Канова. *Орфей*. 1777
Мрамор. Высота 140. Государственный
Эрмитаж, инв. Н.ск. 315

Примерно девять месяцев, проведенные Кановой в Риме, составляют чрезвычайно важный период для формирования его художественного языка. К счастью, сохранился дневник Кановы — «Тетради путешествия», интереснейший документ, свидетельствующий не только о занятиях молодого ваятеля в Риме, но и о его впечатлениях от произведений искусства, увиденных в Вечном городе. Этот дневник, находящийся ныне, вместе с архивом мастера, в Городском музее в Бассано дель Граппа, охватывает время от выезда Кановы из Венеции 9 октября 1779 года до 28 июня 1780 года, когда он на обратном пути сделал остановку в Анконе. «Тетради» включают в себя также записи, относящиеся к путешествию в Неаполь, предпринятому Кановой в компании с архитектором Джанантонио Сельвой (с 22 января по 22 февраля 1780 года).

По «Тетрадам путешествия» можно проследить день за днем жизнь Кановы в Риме и попытаться определить его вкусы и симпатии в искусстве. Первое пребывание в Риме было довольно кратким, поэтому он практически не имел времени заниматься скульптурой, к тому же его никто не знал, и потому он не имел заказов. Зато, ощущая свои пробелы в академическом образовании, Канова много рисовал с натуры — в академии на Капитолии и в частной академии Помпео Батони, а также с антиков в римских музеях. Значительное время у него занимало посещение музеев, церквей, дворцов и частных коллекций, а также мастерских ведущих римских художников. О маршрутах Кановы можно судить по упоминаниям произведений искусства в его дневнике, реже он высказывает свое отношение к ним, хотя бы и в краткой форме.

Очевидно, Рим произвел на молодого скульптора ошеломляющее впечатление. Здесь он смог впервые увидеть в оригиналах, а не в копиях, как в Венеции, шедевры античной пластики, а также работы ведущих мастеров Нового времени. Образцом для него представлялся «Аполлон Бельведерский», которого он зарисовывал специально. Несколько раз Канова посетил Палаццо Фарнезе: в «Тетрадах» он пишет о «Герacle Фарнезе», о «двух прекраснейших Флорах», а также о «Быке Фарнезе» «со всеми прекрасными фрагментами» [6, pp. 83, 144]. Антики из Капитолийских музеев и собраний Барберини, Людовизи и Боргезе также упоминаются в дневнике Кановы.

* Иллюстрации 1–6: © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2023.
Фотографы: А. М. Кокшаров, Л. Г. Хейфец

В самых восторженных тонах пишет Канова о работах Микеланджело, называя монумент папе Юлию II «знаменитым надгробием», а статую Моисея «самой красивой статуей», созданной мастером [6, р. 67]. Он высоко оценивает также статую Христа из церкви Санта Мария sopra Минерва, отмечая, что она показалась ему «много лучше той, что в собрании Фарсетти» (то есть слепок со статуи) [6, р. 73].

Можно предположить, что из мастеров XVII века особыми симпатиями Кановы пользовался Алессандро Альгарди, представитель классицизирующего направления в пластике барокко. В дневнике не раз упоминаются произведения скульптора из Болоньи: статуя св. Филиппо Нери (Санта Мария ин Валичелла), рельеф «Встреча Аттилы с папой Львом Великим» (собор Св. Петра), который назван «знаменитым рельефом» [6, р. 67], портретные бюсты из церкви Санта Мария дель Пополо [6, р. 71]. Ряд произведений Альгарди был знаком Канове и ранее — по моделям из Музея Фарсетти — группа «Трое святых» (церковь Санти Лука э Мартина) или портретный бюст донны Олимпии Памфили (собрание Дориа Памфили) [6, pp. 156, 71].

Канова, конечно, не мог не заметить многочисленные произведения Джан Лоренцо Бернини, однако большинство из них упомянуто в «Тетрадах» без комментариев. Можно предположить, что они не вызвали энтузиазма у молодого скульптора. И только о группе из собрания Боргезе он пишет с естественным чувством восхищения: «...видел потом группу “Аполлона и Дафны” Бернини, сделанную с такой тонкостью, что кажется невозможным, там есть листья лавра удивительной работы, прекрасно также обнаженное тело...» [6, р. 73].

Вообще скульптура барокко относительно редко попадает в записи Кановы. Так, из многочисленных монументов пап в соборе Св. Петра он упоминает только памятник папе Григорию XIII работы Камилло Рускони: «...надгробие, сделанное Камилло Рускони, произведение, в котором меня особенно удивили складки» [6, р. 143]. Может быть, именно рисунок складок привлек внимание Кановы к группе «Св. Анна с богородицей» Лоренцо Оттони (Пантеон): «...мне очень понравилась святая Анна с Мадонной, то, как она одета, это удивительно...» [6, р. 73]. В то же время он отзывался с похвалой и о виртуозной по технике работы в мраморе статуе «Мертвый Христос» работы Джузеппе Санмартино, увиденной в Неаполе [6, р. 115].

Переходя к другим современным художникам, следует отметить восхищение Кановы, который и сам занимался живописью, картинами

признанных мэтров неоклассицизма — Антона Рафаэля Менгса и Помпео Батони. Вполне объяснима и высокая оценка картин Гэвина Гамильтона, умелого мастера, который оказал молодому Канове большую поддержку и познакомил его с богатыми английскими ценителями искусства: «...господин Амилтон, превосходный живописец, который мне до крайности нравится...» [6, р. 94].

Более критичным кажется отношение Кановы к «ныне живущим скульпторам», и это далеко не случайно. Мастера старшего поколения, представлявшие скульптуру позднего барокко (Пьетро Браччи, Филиппо делла Валле), к тому времени уже ушли из жизни. Пытавшийся следовать традициям барокко Томмазо Риги, по-видимому, вышел из моды и вряд ли можно считать случайностью, что в 1783 году он уехал в Польшу. Однако формирование нового стиля в скульптуре несколько задержалось и шло с некоторым опозданием от развития живописи. Профессиональные скульпторы, более живописцев зависящие от художественного рынка, в это время не столько создавали оригинальные произведения, сколько копировали античные статуи и бюсты, пользовавшиеся популярностью среди путешественников *Grand Tour*, а также занимались реставрацией антиков. Этим занятием вполне хватало им для успешного существования. Такой род деятельности, однако, накладывал свой отпечаток и на самостоятельное творчество мастеров, произведения которых, несмотря на высокое техническое мастерство, кажутся, за редким исключением, подражаниями античной скульптуры.

Старейшиной среди римских ваятелей в то время считался Бартоломео Кавачеппи, не только умелый скульптор и реставратор антиков, но и знаменитый коллекционер и антиквар. Канова отмечал, что мастерская Кавачеппи больше похожа на музей, «содержит потом большое число копий античных статуй, исполненных им на продажу, но эти копии мне не очень нравятся...» [6, р. 63]. Копии с античных произведений, исполненные, хотя и с замечательным мастерством, на продажу, вызывают критику Кановы, вероятно, потому, что он не считал их достойными настоящего художника. В мастерской Карло Альбачини Канова также видел «многих юношей, которые занимаются реставрацией статуй...» [6, р. 189]. Он не оставил об этом критического комментария, но создается впечатление, что его отношение к этому массовому производству было, скорее, негативным.

Судя по «Тетрадам путешествия», наиболее дружеские отношения сложились у Кановы с Джузеппе Анджелини, который был тогда уже

опытным мастером. Особый интерес юноши должна была вызвать статуя, изображающая Джованни Баттиста Пиранези, созданная для его надгробия в церкви Санта Мария дель Приорато, над которой Анджелини работал в 1779–1780 годах. (Ил. 2.) Она осталась главным произведением ваятеля, а также самым ярким памятником неоклассицизма в римской пластике до Кановы. Первый раз Канова упоминает о ней, когда она находилась в процессе работы: «...статуя, которую он вчерне проработал, больше натуральной величины, которая представляет Пиранези, архитектора и гравера, которая статуя у меня не вызвала раздражения» (*la qual statua non mi dispiacquè*) [6, р. 61]. Второй визит в мастерскую Анджелини относится к 5 января 1780 года, и Канова отметил, что статуя ему нравится [6, р. 94]. Под датой 17 июня 1780 года мастер из Поссано записал свои впечатления от уже почти законченного произведения, которое, таким образом, создавалось у него на глазах: «С Сельвой пошли к Анджелини и видели его статую, которая была продвинута и которая мне понравилась...» [6, р. 187].

Можно утверждать, что статуя Анджелини действительно оказала воздействие на творчество Кановы. Вернувшись в Венецию из Рима летом 1780 года, Антонио завершил работу над монументальной статуей инженера Джованни Полени, начатой по заказу Леонардо Венгера в предыдущем году, используя ту же самую композиционную схему. Опыт Анджелини позволил Канове относительно удачно разрешить традиционное для неоклассицизма противоречие — между портретом современника и его вневременным античным одеянием.

В конце 1780 года Канова получил возможность вернуться в Рим, а затем вообще обосновался в Вечном городе. Здесь его художественная карьера сложилась особенно удачно. Полученные заказы сделали его знаменитым не только в Италии, но и в других странах. Как кажется, в это время мастер сделал окончательный выбор, решительно отказавшись от копирования антиков и работ, связанных с реставрацией. Он стремился следовать не букве, а духу античного наследия, подходя к статуям античности не столько как к объектам подражания, сколько как к неким отправным пунктам для своих созданий. Он смог отнестись к наследию древних мастеров гораздо свободнее, чем его римские современники, с детства знакомые с классическими статуями. В то же



2. Франческо Пиранези. Статуя Джованни Баттиста Пиранези работы Джузеппе Анджелини. 1790
Гравюра резцом. 50,5 × 33,5
Государственный Эрмитаж,
инв. ОГ-98071



3. Пьетро Марко Витали. Памятник папе Клименту XIV работы Антонио Кановы. 1788
Гравюра резцом. 90 × 65,5
Государственный Эрмитаж,
инв. У-1449/2

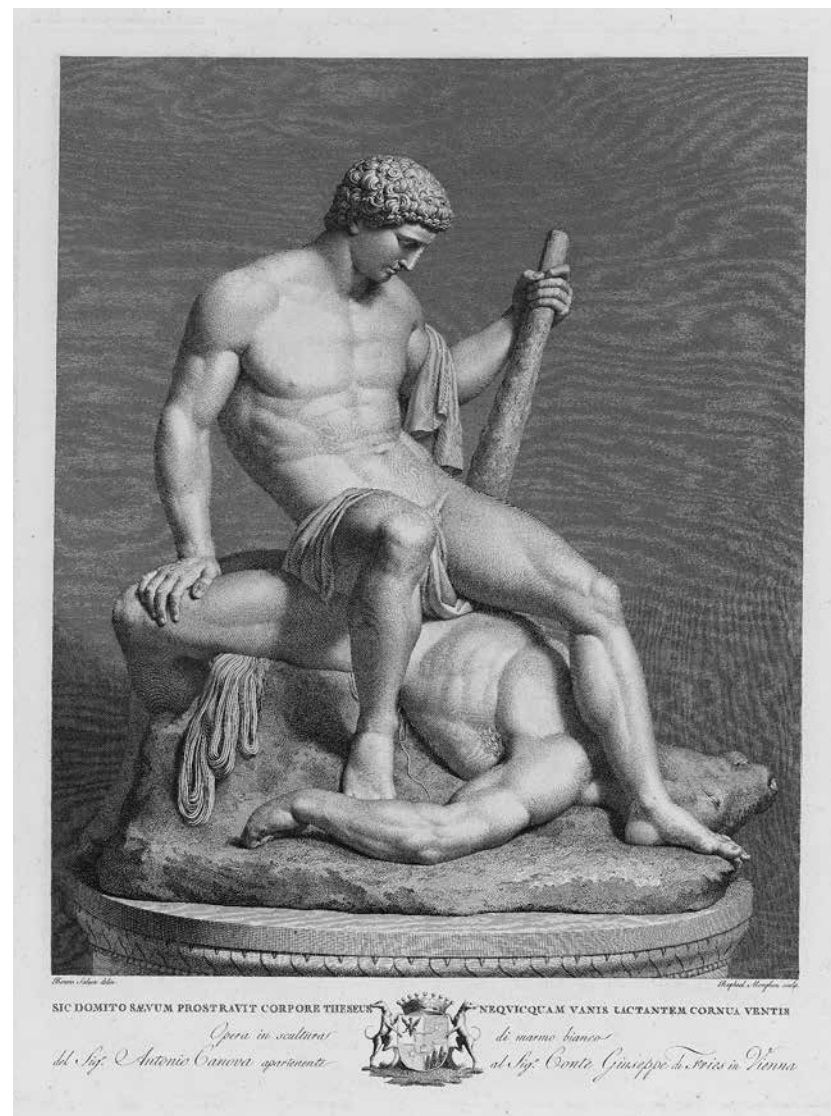
время Канова инстинктивно чувствовал оригинальность и свежесть собственно греческой скульптуры, хотя и имел возможность знакомства с ней только через римские копии. Неоклассицизм, предложенный им, не был суховатым «ученым» классицизмом Кавачеппи и Альбачини, но был приближен к современности. Его героям, несмотря на героическую наготу и античные туники, почти всегда присущ оттенок легкой чувствительности, которая особенно вызывает сопереживание зрителей. В стилистическом отношении герои Кановы, оказываются близки персонажам картин Анжелики Кауфман, хотя и менее качественных по исполнению, но имевших большой успех у современников.

В первые годы пребывания в Риме Канова было нелегко получать заказы и создавать себе имя. Далеко не случайно, что первые римские произведения были исполнены для венецианцев, традиционно поддерживавших в Риме своих земляков. Небольшая статуя «Аполлон, коронующий себя», подписанная и датированная 1781 годом, создавалась для сенатора Аббондио Редзониго, племянника папы Климента XIII (Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес). Статуя «Тезей над убитым Минотавром» (Музей Виктории и Альберта, Лондон) была создана в 1781–1783 годах для посла Джироламо Дзулиана. (Ил. 4.) Оба произведения интересны в своем роде, однако их трудно считать шедеврами, открывающими новые пути в искусстве. По-настоящему Канова обратил на себя внимание римской публики только после 1783 года, получив заказ на создание надгробного памятника папе Клименту XIV. (Ил. 3.) Эта работа не была официальным государственным заданием и за ним не стоял даже, как часто бывало, кардинал, племянник папы, обязанный родственнику своим возвышением. Богатому торговцу Карло Джорджи, ставшему заказчиком, Канову рекомендовали художники Джованни Вольпато и Гэвин Гамильтон. Вероятно, останавливая свой выбор на малоизвестном еще скульпторе, Джорджи исходил из относительно скромной суммы гонорара (10 000 скуди). Надгробие предназначалось не для собора Св. Петра, а для церкви Сантиссими Апостоли, в которой ему отводилось не самое удобное место — в боковом нефе, над дверями. Работа над эскизами и моделями заняла 1783 и 1784 годы, а с апреля 1785-го Канова начал перевод статуй в мрамор. Монуменг торжественно открыли 15 апреля 1787 года.

В процессе работы Канова, безусловно, должен был использовать опыт предшественников, Филиппо делла Валле и Пьетро Браччи, авторов памятников папам в соборе Св. Петра, которые располагались над дверями.

Первым таким монументом стало надгробие Иннокентию XII, законченное Филиппо делла Валле в 1746 году. Скульптор здесь находился в очень стесненном положении, потому что выделенное ему пространство ограничивалось двумя уже стоявшими монументальными колоннами. Поэтому он построил композицию по вертикали. Согласно традиции, папа представлен сидящим на троне и поднявшим правую руку в жесте благословения. Значительно ниже располагаются стоящие фигуры Добродетелей — Милосердия (слева, с ребенком) и Правосудия.

Над монументом папе Бенедикту XIV Пьетро Браччи работал практически двадцатью годами позднее (1763–1769) и мог учитывать опыт



4. Рафаэль Морген. Статуя Тезея — победителя Минотавра работы Антонио Кановы. 1787. Гравюра резцом. 73 × 52 Государственный Эрмитаж, инв. ОГ-145700

своего предшественника. К тому же широко расположенные в данном случае колонны давали больше свободного пространства. Как видно из предварительных набросков, Браччи также хотел показать папу сидящим, однако затем предпочел более оригинальное решение: папа привстает с трона и поднимает руку в приветственном жесте. Фигуры сидящих Добродетелей показаны значительно ниже, так что их головы оказываются на уровне постамента главной фигуры.

Канова не стал отказываться от традиционного изображения папы, сидящего на троне, хотя не стал изображать его благословляющим народ. Климент XIV, скорее, произносит страстную проповедь, энергично жестикулируя и выбрасывая вперед правую руку. Его фигура поднята на значительную высоту, за счет очень массивного саркофага на ножках. Находкой скульптора можно считать расположение аллегорических фигур на разном уровне и в позах, нарушающих традиционную симметрию. Умеренность показана слева, в профиль к зрителю. Склонившись к саркофагу, она выражает всей своей позой тихую грусть. Эта поза, удачно найденная Кановой, затем послужила образцом для многих фигур плакальщиц в европейской и русской мемориальной пластике. Сидящая Кротость располагается чуть ниже. Если предварительная модель, хранящаяся в Гипсотеке Кановы в Поссано, производит очень выразительное впечатление, то в монументе мастер предпочел более спокойное решение: женщина просто сидит, чуть опустив голову и сложив руки на коленях.

Сегодня кажется не совсем понятным, почему памятник папе Клименту XIV произвел столь сильное впечатление на художников и римских любителей искусства и сразу выделил Канову среди других ваятелей. Может быть, дополнительные штрихи для оценки Кановы его современниками дают малоизвестные материалы, связанные, так или иначе, с Россией.

Прежде всего, нужно отметить, что граф и графиня Северные (вел. кн. Павел Петрович и его супруга Мария Федоровна), во время своего пребывания в Риме весной 1782 года посещавшие многие мастерские скульпторов, не были знакомы ни с самим Кановой, ни с его произведениями. По-видимому, Иоганн-Фридрих Рейфенштейн, хорошо знавший художественную жизнь Рима и составлявший программу

пребывания высоких гостей, не считал необходимым привлекать их внимание к молодому ваятелю.

Впервые имя Кановы появляется в дипломатической переписке в обзоре римских событий, представленном аббатом Бартоломео Пинто Полони, который назывался корреспондентом Коллегии иностранных дел и регулярно, обычно раз в две недели, сообщал в Петербург о происходящем в Вечном городе. Под датой 30 октября 1784 года он прислал первое описание монумента Кановы, фигуры которого были представлены публике как модели в размер будущих мраморных статуй. По-видимому, такая (вообще-то достаточно традиционная) практика показалась чем-то новым, однако для молодого ваятеля ее можно объяснить необходимостью утвердить свой проект. Важно отметить, что Пинто Полони называет 26-летнего Канову «славным скульптором» и дает интересную интерпретацию жестикуляции папы. Приводим этот текст в переводе, выполненном тогда же в Коллегии иностранных дел.

Славный скульптор Г[осподи]н Канова, венецианец окончил сделанную из мела (на самом деле — из глины, in creta. — С. А.) модель гробницы блаженных памяти папы Климента XIV, которая высечена будет из мрамора и поставлена в церкви двенадцати апостолов над дверьми ризницы. Сия модель представляет Папу сидящего с поднятой вверх правой рукой в знак управления церкви, а левая рука несколько разпростертая показывает нежное объятие (un affettuoso abbraccio) верных народов. Лице сего папы вырезано очень сходно. Сия статуя поставлена будет на мраморной урне на правой стороне которая постановится другая статуя представляющая женщину покрытую флером (velata) и сидящую в смиренном положении, руки ее лежат на коленях а у ног находится агнец в знак смирения. На левой стороне поставлена будет другая стоящая статуя, которая плачет облокотившись на урну; она изображает умеренность и у ног ее лежит узда. Все сии статуи будут колоссальные и в двое больше обыкновеннаго человеческого роста [9, л. 83 об., 84].

Даже в процессе создания монумента Клименту XIV Канова был заинтересован и в других заказах. Одним из возможных его заказчиков стал тогда русский путешественник Василий Николаевич Зиновьев, брат Е. Н. Зиновьевой, вышедшей замуж за графа Г. Г. Орлова. После безвременной кончины сестры в 1783 году Зиновьев отправился в путешествие

по Европе, продолжавшееся около пяти лет. О знакомстве с Кановой он писал 6 марта 1785 года графу С. Р. Воронцову: «...Канова, от которого мне хотелось маленькую статую, уговаривает и просит меня, чтобы я лучше заказал того же сидячего Марса в натуральный рост сделать, говоря что в большом виде он самая малая части может видными сделать. За маленькую просит 400 скудов, а за большую 800» [3, с. 406]. Чуть позднее, 30 марта, Зиновьев сообщал Воронцову, что он решил изменить сюжет статуи: «“Война” — куда как я ее не люблю, и Канова это знает, изображая мне статую “мира”» [3, с. 407]. По-видимому, ни первая статуя, ни вторая так и не были созданы Кановой. К сюжету, связанному с аллегорией Мира, скульптор вернется значительно позднее — в 1811 году, также для русского заказчика — графа Н. П. Румянцева.

Известно, что всю первую половину 1785 года в Риме провел князь Н. Б. Юсупов, русский министр при Сардинском короле, выполнявший особое поручение Екатерины II, связанное с положением католиков Польши и Белоруссии. По-видимому, он также познакомился тогда с Кановой, на что указывает их переписка, возобновленная в 1794 году и связанная с заказом Юсуповым скульптурной группы «Амур и Психея» и статуи «Амура».

Наконец, в сентябре 1786 года важное свидетельство о Канове оставил русский дипломат барон Алексей Иванович (Буркхардт Алексис Констанс) фон Крюденер. Проведя пару лет в должности русского посланника в Венеции и получив новое назначение в Данию, Крюденер совершил путешествие по Италии, оставив записки, показывающие большой интерес к изобразительному искусству и хороший вкус. Он даже дважды посетил мастерскую Кановы в Риме — на пути в Неаполь и после возвращения из Кампаньи. Крюденер называет «великолепной» уже законченную к тому времени группу «Тезей над телом Минотавра». Он чрезвычайно высоко оценивает также монумент Климента XIV, который мог видеть только в модели: «Невозможно представить более естественную позу, голову более благородную, красивую и выразительную, драпировка совершенно и абсолютно греческая» [5, p. 129].

Прошло лишь полтора года с того момента, когда Канова чуть ли не уговаривал Зиновьева заказать статую в натуральную величину. Для Крюденера уроженец Поссаньо решительно выделяется среди всех скульпторов, работавших в Риме, и удостоивается даже сравнения с художниками античности: «Канова, молодой еще художник, но который превзошел, без сомнения, всех скульпторов этого века и который, быть

может, однажды достигнет [уровня] самых великих греческих художников» [5, p. 129]. Предсказание Крюденера оказалось пророческим. Канова уже через десяток лет утвердил себя наиболее знаменитым скульптором Европы, имеющим поистине мировую славу. Получить статую работы Кановы стремились аристократы Англии и России. В число его заказчиков попал император Наполеон и императрица Жозефина, ставшая особенно страстной поклонницей таланта мастера.

Интересно также проследить сообщения о завершении работы Кановы над монументом Клименту XIV по релияциям Бартоломео Пинто Полони. Под датой 14 апреля 1787 года он писал:

Гробница деланная в память Климента XIV хотя еще не открыта, но весьма восхваляема а особливо уважения достойна резьба Статуй работанная рещиком Канора (описка переводчика, в итальянском тексте правильно — Канова. — С. А.) венецианским уроженцем. Говорят что она гробница стоит около 14 000 скудов данна неизвестным человеком [10, л. 80].

Через неделю, когда памятник был открыт, Пинто Полони продолжил его обсуждение:

Открытое («в прошедшую субботу» — пропущено переводчиком — С. А.) в церкви св. двенадцати Апостолов Гробнице покойного папы Климента XIV некоторые порочат в разсуждении рисунка но обе статуи изображающие воздержанность и смирение, творения помянутого скульптора Кановы суть достойны удивления и ото всех заслужили похвалу, оне мягкостью своею, естественностию и работою показывают образ дела греческой школы. Означенному скульптору Канове уже препоручено делать Статуи к той Гробнице которую братья Редзоничи вознамерились поставить в церковь св. Петра, дяде их блаженной памяти Климента XIII, о чем я прежде сего писал. Ему настоят теперь случай работать с возможным старанием в оной церкви, исполненной творениями превосходных художников [10, л. 80].

По-видимому, монумент Кановы продолжал оставаться предметом дискуссий просвещенной публики, так как Пинто Полони в следующем письме от того же 21 апреля снова вернулся к его описанию:

Во церкви Святыя XII Апостолов принадлежащей младшим францисканскаго ордена Монахам, с прошлой субботы находится открытою гробница Блаженной памяти Климента XIV поставленная над дверью ризницы оной церкви. Статуя покойнаго Папы одета в рубашку Эпатрохиль и ризу, имеет на голове тройную корону; изображена же сидящей на стуле и опирающейся об базу из разноцветнаго мрамора, на которой поставлен пеплохранительный сосуд. С правой стороны находится с уздой у ног своих статуя из белого мрамора, которая изображает воздержанность, и плачущая опирается об сосуд в левой же, другая статуя сидящая, у ног которой находится овечка, изображающая смирения; сие есть творение венецианскаго скульптора Г. Кановы, о коем уже несколько раз писано, оно по мнению знающих в изящных художествах, и скульпторов, весьма хорошо произведено, особливо в разсуждении окончания. Многие английские господа, из находящихся теперь в сем столичном городе, согласясь вместе, дали сему славному скульптору Канове богатый обед, за удовольствие которое они получили от означеннаго творения; а Полковник Кемпель¹ препоручил ему сделать для него Группу изображающей Психею и Любовь [10, л. 86 об., 87].

Для того чтобы удовлетворить всех любителей необходимо было не только обладать исключительным дарованием, но и удивительным старанием и любовью к работе, особенно учитывая, что большинство произведений переводилось в мрамор самим скульптором. Следует принять во внимание также постоянное стремление Кановы к совершенствованию своего мастерства.

Для иллюстрации творческой эволюции Кановы характерна, по нашему мнению, история статуи Амура. В апреле 1786 года скульптор начал работу над статуей, предназначенной для польской княгини Эльжбеты (Изабеллы) Любомирской (урожденной Чарторижской). Еще не достигнув своего тридцатилетия, Канова уже пользовался к этому времени заслуженной известностью. Тем не менее он согласился со странным пожеланием заказчицы придать богу любви черты лица ее юного племянника Генрика Чарторижского. По свидетельству самого

¹ Имеется в виду полковник Джон Кемпбелл, заказавший Канове первый вариант группы «Амур и Психея», хранящийся ныне в Лувре.



5–6. Антонио Канова. Крылатый амур 1794–1796. Мрамор. Высота 142 Государственный Эрмитаж, инв. Н.ск. 1253

Кановы, он использовал в этой статуе античный торс, приобретенный им 4 августа 1786 года у Карло Альбачини [6, р. 246]. Таким образом, мастер вполне сознательно допустил соединение идеального тела с портретной головой конкретного человека. Крюденер, посетивший мастерскую Кановы и видевший, очевидно, законченную модель в гипсе в сентябре 1786 года, отметил в своем дневнике это противоречие между идеальным торсом и портретной головой: «Как бы ни был хорош оригинал, его портрет, даже самый гармоничный, он не дает хорошего эффекта,

потому что соединяется с телом идеальной красоты. Можно сказать, что здесь два разных языка и две истины, отличные друг от друга» [5, p. 129]. Статуя в мраморе была завершена в следующем 1787 году и отправлена в Польшу (в настоящее время хранится в замке Ланьцут). Однако модель статуи оставалась в мастерской Кановы и повторялась мастером еще неоднократно.

Наиболее совершенной, как с точки зрения сохранности, так и с точки зрения авторской концепции, следует считать вариант статуи «Амур» из Эрмитажа, заказанный князем Николаем Борисовичем Юсуповым в конце 1794 года и законченный в основном двумя годами позднее. (Ил. 5–6.) Он отличается от первой статуи не только большими крыльями и идеальным лицом, но и важными композиционными изменениями. Не меняя практически самой фигуры Амура, исполненной по той же модели, скульптор отодвинул в глубину подпорку в виде пенька и сделал ее менее заметной. В результате на смену некоторой плоскостности статуи из Ланьцута пришло новое пространственное решение, в котором подчеркивается композиционная свобода. Зритель, следуя повороту головы Амура, побуждается к круговому обходу статуи. Для нас нет сомнений, что эти изменения были сознательными и принципиальными для зрелого мастера. Он особенно подчеркивал это в письме к Юсупову от 15 ноября 1794 года: «Эта статуя, которая имеет формы столь же новые, сколь элегантны, является лучшей из всего того, что я когда-нибудь делал в этом роде...» [1, p. 35].

Первые годы, проведенные в Риме, явились временем расцвета творчества Кановы. В это время он создал наиболее выдающиеся свои произведения, в которых особенно ярко проявился новый стиль. Мастер, отвергнув простое копирование антиков, сделал свой выбор в пользу творческого развития и совершенствования мастерства. Этот путь вывел искусство ваяния из тупика и определил развитие пластики в Европе вплоть до середины XIX века.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андросов С. О. Канова и русские заказчики в XVIII веке // Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage / Catalogo della mostra a cura di G. Pavanello. Milano, 2001 (текст на итальянском и русском языках).
2. Андросов С. О. «Славная коллекция скульптурных произведений». Собрание Фарсетти в Италии и России. СПб., 2006.
3. Журнал путешествия В. Н. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784–1788 гг. // Русская старина 1878. Год 9. Т. XXIII. С. 207–240, 399–440, 593–630.
4. Исаков С. К. Федот Шубин. М., 1938.
5. Alexis de Krudener. Voyage en Italie en 1786. Paris, 1983.
6. Antonio Canova. Scritti / A cura di H. Honour e P. Mariuz. Roma, 2007.
7. Antonio d'Este. Memorie di Antonio Canova. Bassano del Grappa, 1999 (1 ed. — 1864).
8. De Musaeo Filippo Farsetti p. V. Epistola Natali Lastensi ad clarissimam Cortonensium Academiam. Venezia, 1764

Архивные материалы

9. Архив внешней политики Российской Империи. Ф. 78. Оп. 2. Д. 64.
10. Архив внешней политики Российской Империи. Ф. 78. Оп. 2. Д. 73.

Алла Вершинина

Esecuzione sublime и демарши русской скульптуры

XIX век с подачи художественной критики тех лет и поныне обыкновенно полагают за время стагнации скульптуры. В статье предпринят опыт анализа отдельных аспектов практики формотворчества и стратегий восприятия, имеющих отношение к влиятельной в свое время методологии Антонио Кановы *esecuzione sublime*. Избранный ракурс позволит оценить разнообразие инновационных усилий скульпторов и развенчать устоявшуюся «мифологию упадка», представив российское ваятельное искусство полем интенсивных экспериментов и критических переосмыслений.

Ключевые слова:

esecuzione sublime, Антонио Канова,
методология, неоклассицизм, романтизм,
российская кановиана,
стратегия удивления, визуальность,
свето-цвет, боццетто, эбош,
инструментарий скульптуры.

Скульптуре XIX века выпало на долю весьма радикально и комплексно реструктурировать собственные позиции, остававшиеся относительно стабильными в предшествующее постренессансное время. Русское ваяние, сумевшее компенсировать свое отставание от общеевропейских процессов ускоренным развитием и интеграцией уже в предыдущем столетии, двигалось в общем русле. И если виражи на этом пути в каждой локальной школе имели собственную специфику, то стратегические задачи и критические моменты совпадали. Преобразования не ограничивались изменением сюжетов, расширением круга мотивов и образов — что, впрочем, не всегда имело принципиальное значение и не всегда влекло за собой действительные новации. Гораздо важнее то обстоятельство, что за столетие весьма значительно обновился инструментарий скульптуры, и одновременно он еще более настойчиво консервировался. Так что к концу XIX века между искусством смелым экспериментаторским и тенденциозным академическим пролегла настоящая пропасть.

В России начало этого разлома обыкновенно относят к протестной инициативе будущих передвижников, единственным скульптором среди которых был Василий Крейтан, один из самых любимых учеников академика Николая Пименова. Однако его главное произведение — статуя «Сеятель» (гипс, ГРМ), было создано в 1862-м, за год до участия в «Бунте 14-и» и выхода из Академии художеств. После чего Крейтан, подобно большинству дипломированных выпускников Академии, работал преимущественно в жанре традиционного портрета и надгробия, не помышляя о новой тематике и типологии. Так что для русской скульптуры это событие не стало поворотным. И «Сеятель» Василия Крейтана, и работы его сокурсников — одноименная фигура Михаила Харламова, «Косцы» Михаила Попова и Ивана Подозёрова (все — 1862, гипс, ГРМ)¹,

1 Критика сразу оценила двойственность производимого впечатления: «Взгляните хоть на эти лучшие статуи нынешнего года — двух “Косцов” г. г. Попова и Подозерова и “Сеятелей” г. г. Крейтана и Харламова, — как бедным неловко в классической наготе