

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 Канова *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)<sup>1</sup>,

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

были выполнены по конкурсной программе на вторую золотую медаль, тему которой предложил Николай Пименов. Это обстоятельство объясняет их генетическую связь с прославленной работой учителя «Парень, играющий в бабки», большинством голосов современников превосходящей парную ей статую Александра Логановского «Парень, играющий в сайку» (обе — 1836, гипс, ГРМ).

Авторитет мастера, помноженный на авторитет учителя, безусловный в системе академического образования, сыграл злую шутку с его учениками — в своих начинаниях они оказались отброшены ко времени яркого начала творческого пути Пименова, но не смогли развить те новации, которыми он прославился как в России, так и в Италии за годы своего пенсионерства (1838–1845)<sup>2</sup>. (Ил. 1.) Не последнее место в успехах Пименова занимали советы Лоренцо Бартолини, скандально известного особой методой обучения — отказом от копирования антиков, миметическими интенциями, постановками ню и нетипичными моделями для натуральных штудий [62, pp. 575–580, 588–593, 594–599]. Будучи, пожалуй, самой яркой фигурой провозглашенного Антонио Бьянкини<sup>3</sup> итальянского пуризма, Бартолини красноречиво свидетельствовал его противоречия: отдавая свои симпатии «примитивам» (от Чимабуэ до появления Рафаэля), предпочитая чувства разуму, а жизненность — условности и величественности, пуристы не спешили отказываться от классических идеалов прошлого и, что особенно важно, их дидактическая революция расходилась с творческой практикой.

Бартолини, несмотря на отдельные новаторские решения («Виноградарь», 1819, гипс, Гипсотека Бартолини, Флоренция; мрамор, Государственный Эрмитаж; ил. 2), по сути, остался восприимчивым Антонио Кановы, продолжив те начинания, которые уже были заложены



1. Николай Пименов. *Нищий (Мальчик, просящий милостыню)*. 1842  
Мрамор. Высота 114. ГМЗ «Петергоф»



2. Лоренцо Бартолини. *Виноградарь*  
1819. Мрамор. Высота 128  
Государственный Эрмитаж

упражняться работой наших поселян. Самые формы их — нет, нет, и собьются на античные. Винить художников мы не смеем: причиной самое свойство их искусства, которое не вяжется с современным реализмом. Напротив, все четыре художника делали все, что могли» (цит. по: [28, стб. 309]).

2 «Нищий (Мальчик, просящий милостыню)» Пименова, со слов непосредственного свидетеля итальянских событий Федора Иордана, «стяжал похвалу всего художественного мира в Риме; им восхищались лучшие иностранные художники, которые ставили его наравне с греческим статуями» [11, с. 162]. Впоследствии за эту статую ему было присвоено звание академика.

3 Бьянкини ввел термин «пуризм» в 1838 году на чтениях Общества любителей и ценителей изящных искусств в Риме, а затем совокупно изложил свои мысли в эссе «Пуризм в искусстве», признанном манифестом движения. См.: [44, pp. 182–190].

в творчестве его предшественника — отказ от слепого подражания антикам, черты действительности, свобода фантазии и чувства, тайна творчества, начала романтической визуальности. Модернизация кановизма по Бартолини состояла в его сентименталистском интонировании («детскость» и чувствительность, ирония, жизненная естественность, «открытие природы» и проч.), без поступательного движения к новым ориентирам. На сходных полупозициях остановился и его русский ученик. Пименов не принял натурподражательства и развенчания прежних идеалов, тем не менее отозвался на романтические веяния. О попытках ценностной переориентации свидетельствуют начатые им еще в Италии проекты: «Фонтан богатырей» для Иверской

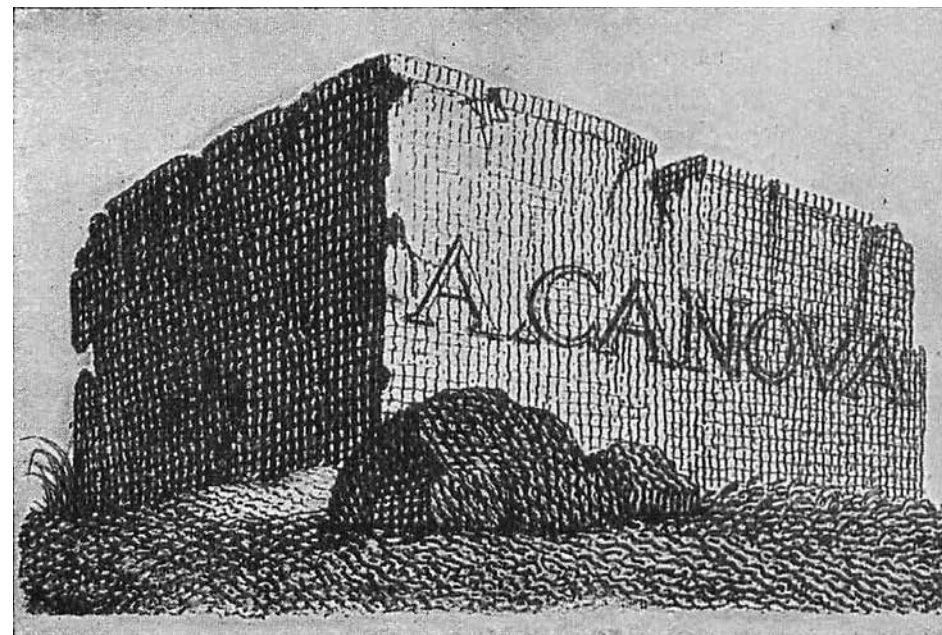


3. Николай Пименов. *Аллегория Москвы*  
Эскиз группы для Благовещенского  
(Николаевского) моста в Санкт-  
Петербурге. 1845–1854  
Гипс. Высота 55. НИМ РАХ

площади в Москве (1840-е, гипс, НИМ РАХ)<sup>4</sup> и группы для Благовещенского (Николаевского) моста в Петербурге [15, с. 215–217] — примеры причудливой комбинаторики языческих сюжетов и классических аллегорий. (Ил. 3.)

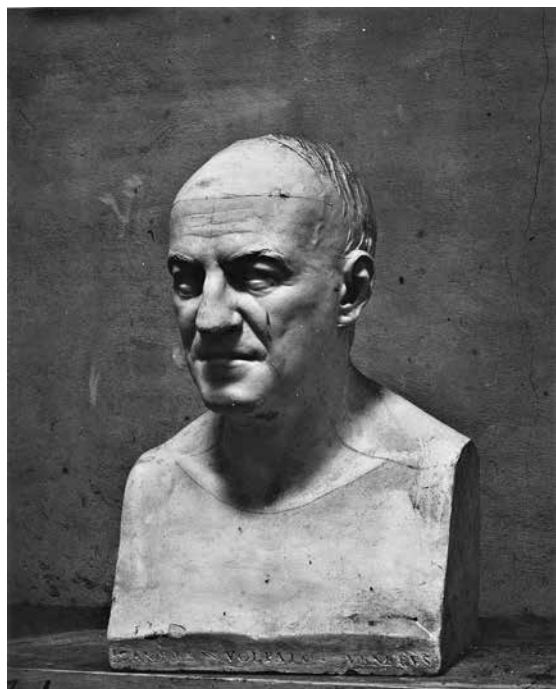
Невостребованность этих и других затей вынудила Пименова к большей осторожности в экспериментах, в итоге — к выбору в пользу академизма, к тому времени уже узурпировавшего право на «истинную манеру», которая зиждилась на избирательном толковании «возвышен-

4 Атрибуция и описание проекта из архива Н. С. Пименова в Русском музее приведены в кн.: [16, с. 189–190].



4. Визитная карточка Антонио Кановы  
Ил. из журнала: The Strand Magazine.  
1897. Vol. XIII. No. 76. April. P. 404

ного исполнения» (*esecuzione sublime*). Пользуясь институциональный ресурс, академики ловко пресекали инакомыслие, так что прочие линии развития принципов, заложенных в *esecuzione sublime* — лебединой песне эпохи Просвещения, были оттеснены на периферию, шли трудно и замедленно. Между тем в этой методологии концентрировались самые разные смыслы, обретались многообразные возможности для развития, вплоть до протомодернистских, получивших продолжение и развитие уже на рубеже XIX и XX веков. Таким образом, точку принципиального расхождения векторов эволюции скульптуры модернизма следует искать на дальнем горизонте: в эпохе сосуществования и взаимовлияния классицистической и романтической моделей творчества, а именно — в творческой стратегии Антонио Кановы. (Ил. 4.)



5. Антонио Канова. *Герма с головой Джованни Вольпато*. 1800–1810  
Гипс. Не сохранилась  
Фототека Дзери, Болонья

### **ESECUZIONE SUBLIME**

Признанный неоклассицист Антонио Канова считал себя «поклонником древнего, но не идолопоклонником» [57, р. 91], опровергая тем самым мнение о прямом следовании теории Винкельмана. (Ил. 5.) Как точно подмечал Стендаль, Канова «имел мужество не копировать греков, а открывать прекрасное, как делали греки» [33, с. 60], что требовало не только и не столько технических навыков<sup>5</sup>. Избирая маршрут продвижения к идеалу (прекрасному) не вслед, а как бы вместе с классиками древнегреческой скульптуры, Канова, однако, имел иную отправную точку (временную, семантическую и т. п.), соответственно — должен был

вооружиться особой методологией творчества, определить собственную сверхзадачу. Таковой для него и стала стратегия *esecuzione sublime*<sup>6</sup>, не сводимая к простому переводу «возвышенное исполнение», под которым обыкновенно разумеют виртуозное безупречное мастерство — это выглядит явным упрощением. Безусловно, техника Кановы, принятое им правило «последней руки»<sup>7</sup> впечатляли, интриговали и волновали воображение. Угадать секрет чувственных мраморов скульптора<sup>8</sup> пытались многие современники, в том числе и в России, зачастую верно понимая, что формально-техническая сторона — суть инструментарий манкой образности его шедевров.

В специальной монографической статье «Канова» 1838 года «Художественная газета» справедливо ставила исполнительную науку в один ряд с качествами образа, рисуя широкими мазками колоритную картину творчества мастера: «Вообще достоинства Кановы, как мы сказали, величайшая грация, красота полу-античная, полу-самобытная, нежные, эротические чувства, выражение в мельчайших подробностях, умение выразить не только *настоящее мгновение*, но даже *предыдущее и последующее* (курсив мой. — А. В.), легкость, движение, окончательность, тщательная отделка в оконечностях, в мелких частях» [12, с. 461]. Конечно, «младенчество вкуса» (А. Батюшков) отечественной критики накладывало некоторые ограничения на способность к суждению, тем не менее

- 5 Копирование антиков было частью туристической индустрии Италии, занимались им мраморщики-ремесленники массово и весьма успешно, вплоть до ловких подделок, поныне всплывающих в разных коллекциях и вводящих в заблуждение участников аукционов.
- 6 Вряд ли стоит полагать, что в этом Канова следовал за современниками — теоретиками неоклассицизма [34, с. 24]. Современники единодушно отмечали «невежество» Кановы в области эстетических теорий. Важно иметь в виду и то обстоятельство, что в мировом кановедении термин закрепился в качестве индивидуального «определителя» творчества скульптора и не прилагается к иным знаменитым неоклассикам (Б. Торвальдсену, Ж.-А. Гудону, Дж. Флакسمану, И. Г. Шадову и другим, тем паче русским мастерам ваяния).
- 7 Суть его заключалась в том, что после нескольких стадий работ с участием каменщиков разной квалификации (рубщики, пунктировщики, полировщики), Канова в уединении «калибровал» форму, доводя поверхность до искомой степени законченности.
- 8 По сей день в вопросе технологии нет единого мнения, несмотря на все усилия по изучению эпистолярного наследия Кановы и применению современных методов исследований. Перспективы новых открытий обещает деятельность организованного в 1983 году Национального комитета издания произведений Кановы (*Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova*), который занят подготовкой много томного труда (из запланированных 20 томов пока издано лишь шесть), включающего обширный корпус документов, связанных с жизнью и деятельностью скульптора, — от переписки до счетов.

за этими эмоциональными строками стоит понимание сущностного: тайна маэстро заключается в особой интерпретации мифологической истории. Фактически речь идет о так называемом вечном мгновении, как его толковал столетие спустя Михаил Бахтин<sup>9</sup> — идиллическом хронотопе. Вопросом о том, как именно Канова, преодолевая покой каменной массы, запускал и останавливал время, деструктурировал и воссоздавал «прекрасную и утраченную реальность» (Дж. Арган), обозреватель «Художественной газеты», конечно, не задавался.

Сам скульптор, не склонный к теоретизированию, поясняющих трактатов не оставил. Однако ответ можно найти в собранных его другом, главным биографом и личным секретарем Мелькиорре Миссирини и опубликованных в 1824 году «Мыслях Антонио Кановы об изящных искусствах»:

*Скульптура, как я однажды слышал от знатоков, — это всего лишь один из тех различных языков, с помощью которых красноречие искусства выражает природу. И, подобно трагедии среди поэтических языков, это язык героический. И как ужасное — первый элемент трагического языка, так обнаженная натура — первый элемент языка ваяния; и как ужасное в трагическом эпосе должно быть выражено самым возвышенным образом, так и обнаженная натура в статуарном языке должна быть выражена в самой изысканной и прекрасной форме.*

*Это единственная условность, которая существует в искусстве и в литературе, — возвышенное исполнение.*

*В то время как замысел и композиция всегда хотят быть тесно связанными с природой и разумом, только в манере выражения или в ис-*

9 Подробнее см.: [3, с. 234–407]. Исследователи обыкновенно не углубляются в анализ кановианского хронотопа, ограничиваясь ремарками о «чистом внеисторичном идеале», о «возвышении истории» и т. п., или касаются его вскользь в связи с иным сюжетом, как М. Н. Соколов, связавший «вечно длящийся момент» в эрмитажной группе «Амур и Психея» с «чисто эстетическим моментом», с «триумфом чистой формы». См.: [29, с. 72].

10 Весьма вольно Канова обращается с персонажами мифа уже в раннем произведении — группе «Дедал и Икар», где за натурализмом Дедала проглядывают портретные черты деда скульптора Пазино. (Ил. 6.) Стоит оговорить, что в отдельных случаях «земные черты» проникали в мифологические произведения Кановы по воле заказчиков. Так, к идеальной фигуре «Амура» (1786–1787) уже по воле его тетушки Эльжбеты Любомирской, заказчицы статуи, была добавлена портретная голова Генрика Чарторыйского. (См.: [2, с. 133, 144].) И этот ряд «измен античному» может быть продолжен.



6. Антонио Канова. *Дедал и Икар*  
1778–1779. Мрамор. Высота 182  
Фрагмент  
Музей Коррер, Венеция

*полнении было решено отойти от вульгарных методов и найти великое, возвышенное красноречие, состоящее из самого прекрасного, что есть в природе и в идее* [56, р. 82] (пер. А. С. Корндорф).

Таким образом, кановианское *esecuzione sublime* («возвышенное исполнение») — это методология тотального преодоления — конкретного образца, грубой природы, косной материи, момента случайности, обыденной реальности, быстротечности времени, во имя приближения к безотносительному, абсолютному, вневременному, во имя идеальной «сублимированной формы» (Г. Зиммель) и «тончайшей идеи». Он желал возвысить достоверное до мифологического, сиюминутное до идеала: «нужно сначала подняться в рай, и возвыситься в тончайших идеях» [56, р. 25]. Но одновременно был вынужден спустить миф с высот архетипического — переплетая метафорические конструкции с бытийными, поэтику с повседневностью, наделяя своих героев «земными чертами»<sup>10</sup>.

В рамках такой стратегии, создавая каждое следующее произведение сообразно новой конкретной задаче (сюжету, образу, натуре)<sup>11</sup>, Канова вновь и вновь продвигался трудным маршрутом преодоления, словно по «личной лестнице Иакова», вверх и вниз. Такой путь сублимации требовал самых разноплановых усилий, соединения техники, интуиции, вдохновения и мыслительной концентрации. И если Леопольдо Чиконьяра, хорошо знавший скульптора и составивший о нем биографические воспоминания, полагал «отделку» произведений главной составляющей манеры Кановы [45, pp. XII–XIII et seq.], то его близкий друг Миссирини настаивал на особой значимости компоненты «неведомого духовного», в достижении которого форме нужно помочь не техникой, а разумом и благородным вдохновением.

Задавшись целью разъяснить суть процесса в разделе «Модели, и методы их перевода в мрамор», Миссирини ясно расставлял акценты: «Что было трудно для руки, то легко для разума» [57, p. 95]. При этом метод *esecuzione sublime*, по его мнению, был большим, чем «строгая наука искусства», и определялся своим вокабулярием, где «замысел, композиция, стиль, характер, движение, красота, страсть, благородство, изящество говорят о совершенстве творения подобно тому как из отдельных фраз составляются рассуждения великих философов» [57, p. 97]. Миссирини предложил собственную формулу «метафизики искусства» Кановы — *l'arte sublime ed intellettuale*, записав в финальной части первой книги жизнеописаний: «Вот искусство возвышенное и разумное (курсив мой. — А. В.), используемое им для воплощения в жизнь своих образов; чему среди немногих и я был свидетель» [57, p. 120]<sup>12</sup>.

Соединив в одном емком и точном определении новацию романтического свойства (возвышенное) и традицию просветительства (разумное), Миссирини выказал несомненную прозорливость. Он

11 Даже в повторения своих работ Канова всякий раз вносил изменения, не только по воле заказчика, но и по собственным меняющимся представлениям. И порой давал им разные названия, конкретизирующие смысл образа, как-то: «Горжествующий Персей» — «Персей с головой Медузы»; «Психея, оживленная поцелуем Амура» — «Поцелуй Амура и Психеи», и проч.

12 Определение Миссирини также трудно перевести дословно, не теряя смысла, поскольку понятие *intellettuale* в те времена имело несколько иное значение, подразумевало совокупность добродетелей: «учености», «мудрости», «разума», «художественного вкуса», позволявшую душе приблизиться к истине и превосходящую практический опыт. Кроме того, следует учитывать, что именно это время ознаменовано кристаллизацией понятия человека нового типа — интеллектуала. Подробнее см.: [54].

актуализировал до сих пор неразрешенный вопрос о романтических интенциях в творчестве признанного неоклассициста. Однако в последние годы усилиями современных исследователей, особенно наглядно — в музейно-выставочной практике<sup>13</sup>, в произведениях Кановы все чаще обнаруживаются уже не только приметы романтического вкуса, но и различные основания напрямую связывать его методологию с протомодернизмом.

Впрочем, сомнения в непреложности обязывающего титула «новый Фидий» и прозрения «чувствительного сердца» были выказаны еще современниками Кановы. Здесь можно вспомнить и Стендаля, прямо называвшего скульптора «романтиком», далеким от «античной грубости»; и тайные «чувственные поцелуи» его статуи Гюставом Флорбером («Амур и Психея») и Уго Фосколо («Венера Итальянская») — свидетельства «сердечного воображения», спровоцированного Кановой; наконец — романтическую ауру вокруг его скандальной «Паолины Боргезе»<sup>14</sup>. Что не защитило скульптора от порицания, причем не только со стороны представителей нового поколения, романтиков и пуристов, но и от таких страстных поклонников античности, как Карл Фернов, который показательно отдал предпочтение более «чистому» классицисту Бертелю Торвальдсену [41, p. XVIII]<sup>15</sup>.

### РУССКАЯ КАНОВИАНА: СТРАТЕГИЯ УДИВЛЕНИЯ

В этой истории «русский сюжет» занимает особое место: апогей кановианской эйфории случился несколько позже, чем во всей Европе, и пришлось

13 Среди регулярно проводимых в Италии выставок произведений Кановы преобладают именно контекстуальные и сопоставительные, проблематизирующие его творчество экспозиции, среди них: «Канова и античное» (Национальный археологический музей Неаполя, 28.03.2019–30.06.2019), «Магдалина. Караваджо и Канова» (Музей Гипсотекса Антонио Кановы, 01.05.–21.11.2021) «Канова — между невинностью и грехом» (Музей современного искусства Тренто и Роверето, 17.12.2021–18.04.2022), «Антонио Канова и современная скульптура» (12.03.–12.06.2022), «Канова, слава Тревизо. От классической красоты к романтическому предчувствию» (Музей Байло, Тревизо, 14.05.–25.09.2022) и др. Также стоит отметить долгосрочные проекты «Возвышенный Канова» (Музей Коррер, Венеция, с 2014), *Canova Experience* (Фонд Кановы, Музей Гипсотекса Антонио Кановы, Пассаньо, с 2017) и проч.

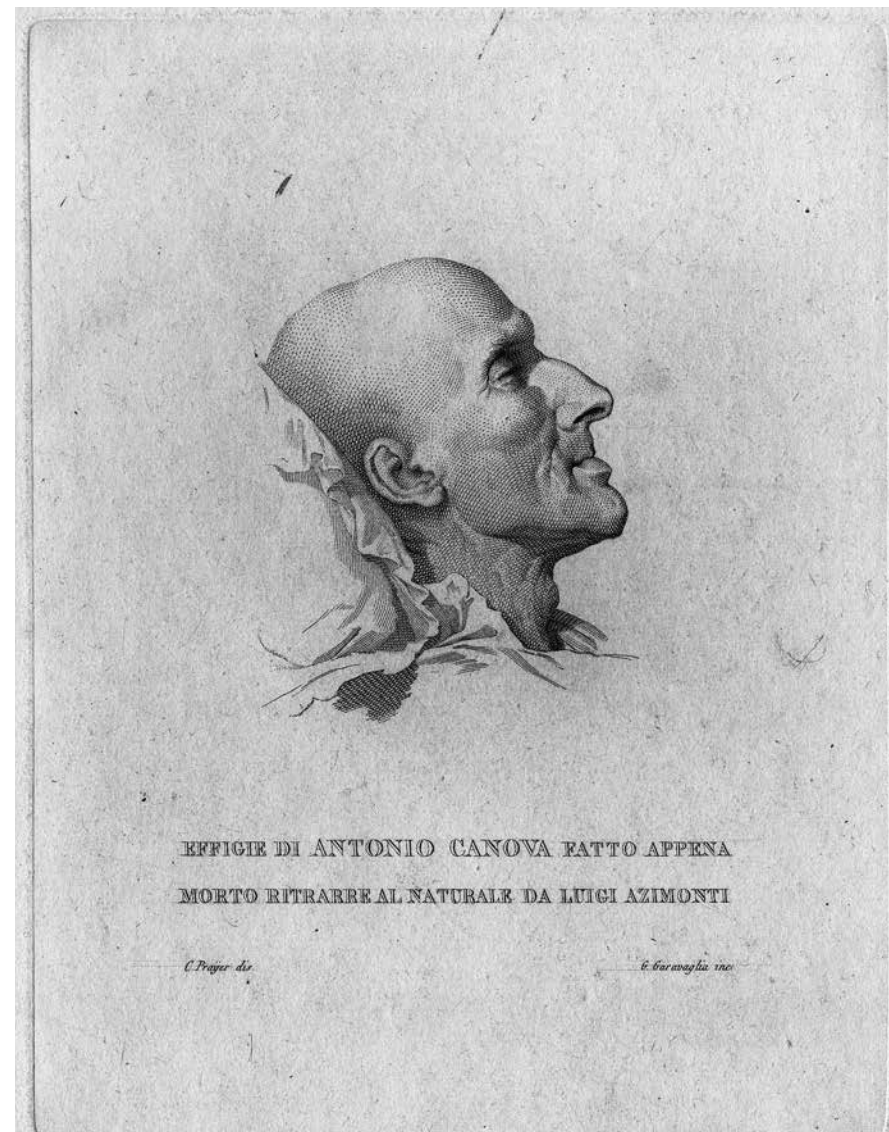
14 Кэрролайн ван Эк исследует сюжет, проводя любопытные сопоставления Кановы и Мане. См.: [63].

15 Превратностям реноме Кановы немало прочувствованных строк посвятили его первые биографы и друзья. Так, отдельными главами они представлены у Миссирини [57, pp. 227–233] и у Катрмера де Кенси [60, pp. 230–235].

на время нисхождения просветительского пафоса, пересмотра классицистических стратегий под влиянием романтических интенций. Еще более примечательно совпадение с драматичной для русской скульптуры ценностной переориентацией статуса — с ведущего вида в системе репрезентации высоких идеалов античности на реликт, сохранявший лишь значение образца, «опрокинутого» в прошлое и далекое от современных потребностей. В 1825 году скульптор Михаил Крылов еще мог искренне верить: «Скульптура <...> всегда преимущественно торжествовала пред всеми <...> и пребудет во всех образованностью отличных веках неоспоримо в первенстве» [17, с. 13]. Но уже спустя чуть более десяти лет обозреватель «Художественной газеты» с горечью замечал: «Это прекрасное, но прививное к нашему миру искусство не оживет прежнюю энергичною жизнью Великой Греции; Скульптура — в цветнике художеств — оранжерейное растение; больное, не производительное» [36, с. 772].

Реабилитационные меры по возвращению скульптуры в актуальное пространство художественной жизни взяли на себя романтики. Переключив эстетическую шкалу с «величественного» на «возвышенное»<sup>16</sup>, они предпочли героическому пафосу «горделивых римлян» «греческую нежность чувствований» и «направление к изящности» [17, с. 3–4]. «Славный Канова» (К. Батюшков) с его «тишиною и спокойством», выражением светлой «божественной природы» [7, с. 48] пришелся здесь весьма кстати. Уход мастера из жизни отозвался не только печалью — «плачьте, поклонники изящного!» («Художественная газета»), но и взрывной волной почитания, давшей повод к романтическому «постмортему» его образа, продолжившей и преумножившей прижизненные панегирики и паломничества<sup>17</sup>. (Ил. 7.)

- 16 Примечательно, что первый перевод на русский язык позднеантичного трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (по французскому изданию Никола Буало он был известен российским читателям еще в XVIII веке), выполненный Иваном Максимовым и опубликованный в 1803 году, носил название «О высоком или величественном». Во втором, уточненном издании 1826 года в заглавии осталось только «О высоком». Этот комментированный перевод еще почти полвека оставался весьма востребованным в русской эстетике.
- 17 Сразу после смерти Кановы случился невиданный наплыв посетителей в его мастерскую, дабы успеть приобрести шедевры скульптора (в том числе незаконченные и реплики), по крайней мере — авторские репродукции его работ в гравюре. Кроме того, началась настоящая охота за его останками, слепками лица и рук, превратившимися в объекты адорации. Резюмируя сентенцию Роберто Лонги о Канове, «чье сердце находится во Фрари, рука в Академии, а само тело неизвестно где» [19, с. 25], можно сказать, что скульптор буквально физически «разошелся по свету».



7. Джовита Гаравалья по рисунку Карло Прайера Портрет Антонио Кановы, сделанный в день его смерти, 13 октября 1822 года, Луиджи Ацимонти 1822–1835. Офорт

В России восторженный пыл не оставлял ни заказчиков<sup>18</sup>, ни ценителей искусств почти все четыре первых десятилетия XIX века, начиная с ярких оммажей, вдохновленных непосредственным личным общением. С почти священным трепетом в римскую мастерскую Кановы, с письмом от графа Румянцева, входил Константин Батюшков, где «поклонился статуе Мира»<sup>19</sup>, признавшись: «Она — ее лучшее украшение» [30, с. 540]. Стоит отметить, что этот адоративный визит состоялся в 1819-м, спустя три года после того, как статуя Мира была отправлена заказчику, и Батюшков мог видеть только гипсовую модель<sup>20</sup>, но и она затмила стоявшие там же мраморы. (Ил. 8.) Так что его восторги имели прямое отношение к структуре образа и смыслу формы, а не пресловутой отделке поверхности, заслужившей особое внимание и разнооценочные эпитеты от «морбидецы» (герцог Бедфорд) до «лайковой кожи» (В. Стасов). Сам же мраморный оригинал в ноябре 1816 года занял место в особняке Румянцева на Английской набережной, надо полагать, сообразно изначальным намерениям заказчика, означенным в письменном поручении его секретаря Джорджо Мочениго к скульптору, — на высоком постаменте в парадном зале. (Ил. 9.) И хотя произведения Кановы к тому времени были известны не только выезжавшим за границу соотечественникам, новое приобретение Румянцева вызвало небывалый — ненасытный ажиотаж. Именно так можно трактовать слова Николая Гнедича «я видел статую несколько раз, но все еще мало, чтобы смотреть на нее с хладнокровием» [7, с. 52].

«Открытое письмо» Гнедича Батюшкову на статую Мира от апреля 1817 года, известное афоризмом «камень тает под резцом Кановы», примечательно массой тонких замечаний, среди прочего — красноречивой ремаркой касательно способа видения. Гнедич настаивал, что впечатление будет особенно сильным, «если смотреть на статую сквозь большое зеркальное стекло, составляющее дверь комнаты, где она поставлена.

- 18 Отношения Кановы с русскими заказчиками, влиявшие не только на рынок, но и на творческие практики, — большой отдельный сюжет, который разрабатывается в различных публикациях, в первую очередь и наиболее внимательно — С. О. Андросовым [1; 2].
- 19 Мрамор, 1808–1814, Румянцевский музей/Киевский музей западного и восточного искусства/Национальный музей искусств им. Богдана и Варвары Ханенко. Утрачены бронзовые детали статуи.
- 20 Скорее всего, он видел именно рабочую модель с пунктирами, а не копию, как указано в комментариях к письмам Батюшкова. Ныне гипсовая модель со следами пунктиров хранится в Гипсотеке Кановы в Поссаньо.



8. Антонио Канова. *Мир*. 1812  
Гипс. Высота 190. Фрагмент  
Музей Гипсотека Антонио Кановы,  
Поссаньо



9. Статуя Мира Антонио Кановы. Гравюра Пьетро Фонтана по рисунку Джованни Тониоли. По заказу графа Румянцева, с посвящением Александру I. Первая четверть XIX в.

Стекло, окружая ее каким-то легким голубым туманом, кажется совершенным видением» [7, с. 46]. Настраивая оптику на то, чтобы развесть косную материю, преобразовать ее в нечто эфемерное, критик увлекал читателя/зрителя в иную, чувственно воспринимаемую, субъективную реальность, далекую от представлений об «истинно-сущем». Определенности и стабильности он предпочел мимолетность и кажимость, знание уступало место озарению, рацея — наслаждению. Эти интенции были если не декларативными, то уж точно осмысленными. Не случайно Гнедич избрал для статьи эпистолярный жанр, освобождавший от обязательств аналитичности и морализаторства, что, в свою очередь, позволило ему бросить вызов «ученым судьям», которые боятся «обнаружить невежество, если позволить себе предаться чувствам удивления. Удивление есть начало мудрости, по словам Платона. И так предадимся ему даже на счет невежества и не будем произведения душевных сил измерять холодным рассудком прежде, нежели постигнем его душою» [7, с. 45].



Под прикрытием дружеского тона письма Гнедич политично формулирует особую «стратегию удивления» как основу понимания искусства. Примечательно, что скульптуру Кановы он относит к сфере приложения «душевных сил», дистанцируясь от расхожих мнений критиков о «холодно-рассудительной подражательности» творчества признанного классициста. В духе времени Гнедич находит продуктивным строить «стратегию удивления» на основе «душевного постижения», «сердечного воображения». И охотно делится алгоритмом такой визуальности: «Настрой твоё воображение к мечтам возвышенным, погрузи его в созерцание неосязаемых образов мира поэтического» [7, с. 53]. Этот совершенно романтический опыт почувствовал и заразился им Константин Батюшков, когда, в ответном, уже личном, письме признался Гнедичу, что его описание «так живо представило мне статую, что я был в восхищении очень сладостном, словно как будто она была передо мною. Завидую тебе: ты видишь, наслаждаешься и отдаешь себе отчет в наслаждениях своих» [30, с. 437]. Таким образом Батюшков пополнил «стратегию удивления» еще одним инструментом: «сладостным наслаждением».

Предложенный Гнедичем метод восприятия оказался актуальным, пришелся по вкусу русской художественной критике — был принят, подхвачен и усложнен. Статья в «Художественной газете» постулировала ту же «стратегию удивления». Для начала, в подобающих тому понятиях, разъяснялись трудности суждений о творениях Кановы: «...надобно иметь для этого вкус тончайший, чувство изящного, душу поэтическую, догадливость» [12, с. 461]. Далее его статуи характеризовались опять же как «видения», которые по их природе невозможно ранжировать, посему — им «надобно только удивляться». Усложненная стратегия Гнедича приобретала вид формулы «удивление видением» — своего рода эстетизированной версией имевшего широкое хождение в те годы фразеологизма «диву даваться».

Составление замечаний об отдельных «дивных видениях» в границах такой методики становилось упражнением в изящной словесности, как-то: «Амур и Душенька с бабочкой, группа, в которой самая сладкая задумчивость соединена с детскою невинностью; там все только ласкает взор и чувство; там самое строгое и положительное искусство успело выразить самые мечтательные и выпретенные идеи» [12, с. 459]. (Ил. 10.) Одновременно в таких эссеистичных миниатюрах, апеллирующих к «чувствительному сердцу», подмечалось важное: скульптуры Кановы



10. Антонио Канова. *Амур и Психея (Душенька)*. 1800–1803  
Мрамор. Высота 150. Фрагмент  
Государственный Эрмитаж



11. Антонио Канова. *Амур (Крылатый амур)*. 1794–1796  
Ил. из сб.: *Художественные сокровища России*. 1907. № 5.  
Таб. 52

оживлены мечтой, и зачастую «не близки к античной простоте». Наделенные «чертами действительности», они трогали своей особой тихой жизнью и, казалось, сами были взволнованы воображением, томились романтическими грезами. Проекция мечты на предмет имела целью «пробудить душу» статуи, в пандан актуальному для эпохи топосу Пигмалиона.

Примечательно замечание Мелькиорре Миссирини о том, что Канова «обладал привилегией Пигмалиона» [57, р. 232]. И речь здесь не только о мифологическом сюжете, интерпретированном на разные лады, с непременным мистическим ореолом, в литературе первой



12. Антонио Канова. *Три грации*. 1813–1816  
Мрамор. Высота 182. Фрагмент  
Государственный Эрмитаж

трети XIX века — «Мраморной картине» Йозефа фон Эйхендорфа (1818), «Каменном госте» Александра Пушкина (1830), «Венере Илльской» Проспера Мериме (1835) и проч. Программу «оживления статуи» скульптор реализовывал сам, не полагаясь на потусторонние силы. Вряд ли Канова был знаком с теорией Гердера [51], согласно которой не только автор, но и зритель может оказаться Пигмалионом — «одушевить» статую, если будет воспринимать ее в движении, со сменой ракурсов при обходе или на вращающемся постаменте<sup>21</sup>. Тем не менее он призывал зрителей в соучастники, охотно используя пьедесталы с вмонтированными латунными ручками разных конфигураций, в зависимости от размеров скульптуры. Такое поворотное устройство предполагалось и для «Амура» (1794–1796, Государственный Эрмитаж) из юсуповского собрания. В презентационном письме к князю Юсупову Канова упоминает об этой технической детали в ряду атрибутов самой статуи: «...с крыльями, колчаном и позолоченным, хорошо вы-

21 Анализ инверсивности отношений автора и зрителя в связи с просветительским концептом Пигмалиона см.: [43, S. 237–278].

чеканенным стержнем», дополняя надстрочным текстом «чтобы его поворачивать» (цит. по: [2, с. 145]). (Ил. 11.)

Поворотными устройствами снабжались как готовые произведения, так и модели в мастерской Кановы, позволяя посетителям включиться в процесс «оживления» скульптуры на промежуточном этапе движения от эйдоса к телесности. В России к такому прагматическому опыту сублимации относились настороженно. Устанавливая статую «Мир» в своем особняке, Румянцев ограничился зеркальным фоном, как свидетельствовал австрийский полномочный министр в Петербурге граф Людвиг Лебцельтерн, незамедлительно корреспондировавший своему римскому знакомцу Канове [42]. Действенная механика замещалась умозрительным представлением. В российской практике экспонирования зеркальность казалась более предпочтительной переменной функции «одушевления». Ведь именно преображенная и умноженная реальность будировала воображение Гнедича (в ранее цитированном письме на статую Мира), увлекая в иллюзорный мир зазеркалья. Лебцельтерн, вероятно, склонный к аналитичному суждению более, чем к визионерству, полагал, что этот прием не может компенсировать ограничения осмотра скульптуры, лишенной вращающегося устройства, и надеялся убедить Румянцева в его преимуществе. Очевидно, в России первой трети столетия такая новаторская практика не имела широкого хождения, и ее приходилось продвигать. И, надо признать, популярности она так и не завоевала. Даже имевшие место поворотные приспособления были утрачены или демонтированы за ненадобностью.

Показательным может быть сравнение версий группы «Три грации» — эрмитажной (между 1812 и 1816) и «лондонской» (1814–1817, Музей Виктории и Альберта/Национальная галереи Шотландии). Мраморное основание последней снабжено ручками, укрепленными на концах поворотных стержней. У эрмитажной скульптуры таковые уже отсутствуют. Однако она примечательна иной, совершенно особой деталью постамента — по его торцевым сторонам вмонтированы четыре подсвечника. (Ил. 12.) Требования сохранности не позволяют использовать их ныне по назначению<sup>22</sup>, и остается только догадываться — сведений

22 В беседе С. О. Андросов поделился воспоминанием о разовой акции в стенах Эрмитажа, когда копию «Трех граций» можно было увидеть в окружении зажженных свечей. Такую реконструкцию, в ограничениях условий места и времени, материала скульптуры, все же приходится считать лишь имитаторским экспериментом.



13. Неизвестный автор  
(Огюст Монферран?)  
Вид на Александровскую колонну  
со стороны Миллионной улицы  
в Петербурге. 1830  
Бумага, акварель, тушь, 56,9 × 41,3.  
НИМ РАХ

из прошлого не обнаружилось, — какой магический эффект производило мерцание свечей (в темное время суток и даже в дневном полумраке комнат при тусклом петербургском освещении), как отсветы пламени оживляли мраморную поверхность, мистифицировали фигуры и без того «пленяющие взоры и умножающие воображение» (Н. Гнедич), давая повод к романтическим грезам.

Уникальный для скульптуры своего времени способ экспонирования можно сопоставить с приемами оформления архитектурно-художественной среды, в которых прагматизм сочетается с эстетизацией и мифологическими (имперскими) конструктами. Идеальную версию такого

«средового дизайна» представляет проектная акварель, изображающая Александрийский столп, подсвеченный огнями четырех светильников, стилизованных под античные треножники (Огюст Монферран?; ил. 13). Разница масштабов не принципиальна с точки зрения способа репрезентации произведения искусства, но в отношении скульптуры Кановы, и шире — его методологии творчества, имеет значение особый поворот восприятия и интерпретации. Наслаждаясь сумеречно-призрачным видением «Трех граций» в подсветке, зритель словно переносился в мастерскую скульптора и становился гипотетическим соучастником творчества мастера, в его финальной, самой интимной фазе.

### СВЕТО-ЦВЕТ

Знаменитое «правило последней руки» Кановы предполагало заключительную доводку статуи в уединении и нередко — именно в темноте при свечах. Такая работа создавала наилучшую атмосферу для таинства «вызывания идеала». В «ночном видении» Канова находил особые смыслы. С одной стороны, оно созвучно форме эстетического переживания, вошедшего в широкий обиход с подачи романтиков (Гёте, Гердера, Морица), много рассуждавших о преимуществах осмотра итальянских собраний антиков при свете факелов, и тем самым способствуя популяризации практики «ночь в музее». Аналогичные ночные «паломничества» совершались и в мастерскую Кановы, о чем свидетельствуют многие его биографы<sup>23</sup>. Перемена оптики обостряла восприятие и открывала разнообразные возможности: туристам мистическая атмосфера щекотала нервы, знатоки и аматеры «переоткрывали» рельеф поверхности, находя, что свет факелов проявляет ее малейшие неровности и даже превосходит возможности прикосновения — тактильного изучения скульптуры, в свою очередь (и вопреки концепции «осязательного зрения» Гердера) превосходящего зрительное.

Канова тоже использовал этот практический ресурс, однако с иной мотивацией — не для демонстрации мастерского уровня обработки мрамора, но желая «возбудить фантазию, а не обманывать глаз». То есть

23 В различных исследованиях феномена «ночных музейных визитов» акцент ставится на восприятии произведений (см., например, статью и библиографию к ней: [55, pp. 139–150]). Тогда как вопрос о сути и смысле «ночного творчества» скульпторов, достойный отдельного анализа, практически не рассматривается.



14. Шоу с фонарями  
Музей Гипсотекa Антонио Кановы,  
Поссаньо

предпринимал духовидческий опыт, не связанный с производством «объективности». Почти по Гегелю, он использовал визионерские возможности ради раздвижения границ эмпирического зрения. Призрачная «инаковость» кановианской визуальности — от плоти эпохи, обретающей газовый свет, но не желающей проститься с призраками. Захватывающая для современников, эта методология не утрачивает своей актуальности и ныне, мотивируя кураторов к реконструкциям эффектов освещения скульптур Кановы. Так, на выставке его работ в Городском музее Бассано дель Граппа (22 ноября 2003 — 12 апреля 2004) в дополнение к двойному основному свету — зенитному и перпендикулярному, у подножия скульптур были размещены светильники, что создавало мягкую моделировку, родственную мимолетным эффектам видения при свечах в полумраке мастерской<sup>24</sup>. (Ил. 14.) На выставке

24 Успешный опыт был расширен до системной практики. В Гипсотекe Кановы с 2018 года периодически устраиваются специальные шоу с фонарями.



15. Выставка *Канова/Торвальдсен. Рождение современной скульптуры*  
Вид экспозиции. Галерея Италия –  
площадь Скала, Милан. 2019



16. Антонио Канова  
*Геба*. 1816  
Мрамор  
тонируванный,  
латунь. Высота 166  
Пинакотекa, Форли

«Вечная красота» в римском Палаццо Браски (9 октября 2019 — 21 июня 2020) осветительное оборудование разнообразили электрические свечи и неоновая подсветка. Особо впечатляющей стала почти одновременная миланская экспозиция «Канова/Торвальдсен. Рождение современной скульптуры»<sup>25</sup>. (Ил. 15.)

Фантомный вид статуй в затемненных интерьерах галереи, выхваченных потоками направленного из разных источников освещения, позволил иначе взглянуть на плоды усилий Кановы. Надо полагать, именно аутентичная атмосфера открыла ценителям сущностное: скульптор «пытается “укротить” своенравный и безрассудный свет» [40], заботясь не только о «тональной поддержке» формы. Действительно, системой

25 «Канова/Торвальдсен. Рождение современной скульптуры» (Галерея Италия – площадь Скала, Милан, 25.10.2019–28.06.2020), кураторы Стефано Грандессо и Фернандо Маццокка, в сотрудничестве с музеем Торвальдсена (Копенгаген) и Государственным Эрмитажем и при участии других институций. На сайте Галереи Италии доступна виртуальная 3D экскурсия по выставке: [49].

контрастов, рефлексов и полутонов наследник венецианской традиции стремился активировать свето-цвет — сияющий, звучный (в позолоте, бронзировании, окраске деталей) и едва видимый, нюансный (в деликатной тонировке), ныне практически утраченный, а в свое время имевший несомненно большую силу и неизменно интриговавший современников<sup>26</sup>. Гнедич свидетельствовал: «Канова <...> покрывает наготы своих статуй особенного рода мастиком, которой, отличая даже цвет их, дает им вид сей удивительной нежности и мягкости» [7, с. 47]. Так Канова порывал с еще одним неизбежным постулатом неоклассики — абсолютной белизны статуй. (Ил. 16.)

Безусловно, на Канову оказали воздействие идеи его парижского знакомого Антуана-Кризостома Катрмера де Кенси, изложенные в фундаментальном труде «Юпитер Олимпийский, или Искусство античной скульптуры, рассматриваемое с новой точки зрения, работа, которая включает в себя эссе о вкусе к полихромной скульптуре, пояснительный анализ торевтики и историю скульптур из золота и слоновой кости [...]» [61]. Но Канова не участвовал в визуализации гипотез Катрмера де Кенси. Обыкновенная раскраска формы, реконструкционная деятельность, кропотливый труд последователя/копииста были ему чужды<sup>27</sup>, скорее, он сам побуждал к копийности, тиражированию, питая

26 О тонировке статуй в разные оттенки (в зависимости от фактуры) писали все биографы скульптора, единодушно отмечая, что буквально «лаская» мрамор, он добивался уникального впечатления телесности и разных фактур, но точного рецепта финального покрытия не знали. Современники называли среди предполагаемых компонентов сажу, розовый воск, мастику, янтарь, аптекарскую воду, урину, табак, вино, кофе, орех, свинец, серу, сурик, трéпел (полирующий сланец) и др. Авторитетный Мелькиорре Миссирини настаивал, что Канова не использовал никаких химикатов, а применял техническую воду от абразивных кругов для заточки ножей (т. е. своеобразный гидро-струйный метод полировки) [57, р. 119]. Ныне деликатная полихромная тонировка почти утрачена, что затрудняет идентификацию состава. Так, скрупулезный О. В. Яхонт, занимавшийся реставрацией бюстов работы Кановы из собрания Исторического музея, вдохновенно пишет о «красивой поверхности» с «тонкой проработкой фактуры» [38, с. 52–53], но даже не упоминает о тонировке — очевидно, она не сохранилась. Сопоставление разных источников, в том числе писем Кановы, дает основания полагать, что для него финальное покрытие было делом импровизационным, открытым к экспериментам.

27 Тогда как дотошные британцы — скульптор Джон Флакман (инвентор) и ювелир Филипп Ранделл (исполнитель) — приложили немало усилий к тиражированию разных версий щита Ахиллеса (1810–1838) по мотивам цветного рисунка из «Юпитера Олимпийского...» [61, р. 72, pl. II].

28 Речь не столько о вполне традиционном копировании работниками мастерской Кановы произведений мэтра, сколько о ремесленной сувенирной продукции — статуэток и инталий, весьма приблизительно передающих общие очертания исходных образцов.



17. Франческо Карнесекки. Инталии по произведениям Антонио Кановы  
Около 1822–1844  
Гипс, бумага, кожа. 25,4 × 17,1 × 5,6  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

туристическую индустрию своими творениями<sup>28</sup>. (Ил. 17.) В то время как сам искал во всем своего, исключительного — «обладал тайною самой идеальной грации и сообщил мрамору самую нежную, самую воздушную красоту» [12, с. 459], свидетельствовала русская критика. Новаторски расширяя инструментарий своего уникального *magnum opus*, Канова не только очень тонко подцвечивал мрамор, оперируя «палитрой Тициана» (словами Миссирини), и не просто ставил свет на службу форме — он соединял капризы свето-цвета с капризами чувств, тем самым даже превосходя задачи тогда еще скандальной полихромной скульптуры.



18. Федор Толстой. *Летящая Фортуна (Летящая Душенька)*. 1808  
Воск. 21 × 25. ГРМ

Надо заметить, в России первой трети XIX века неприятие полихромии было весьма устойчивым. И мало кто осмеливался присоединиться к сетованиям Николая Надеждина на то, что в статуях «бесцветная нагота оказалась неспособной к воплощению неистощимого богатства внутренней жизни» [21, с. 445]. Расхожее мнение, скорее, выразил Александр Галич, заявляя: «...более негодует образованный вкус там, где ваятель либо раскрашивает свои статуи, либо обрабатывает глаз не как часть тела, а как живой орган сношений с видимыми вещами <...> оные способы, живописи принадлежащие, не только не усиливают, но разрушают действие пластики, показывая свежую жизнь в резкой противоположности с неподвижными формами, показывая отвратительную смесь призрака с сущностью» [6, с. 235]. Очевидно означенная амбивалентность, вполне соотносимая с романтической моделью, оставалась на то время слишком смелым решением, чтобы стать правилом, но исключения все же случались. К таким экспериментам в русской скульптуре первой трети столетия можно отнести немногочисленные и робкие опыты цветных рельефов в воске Федора Толстого, самый яркий из которых, пожалуй, — «Летящая Фортуна (Летящая Душенька)» (1806). (Ил. 18.)



19. Антонио Канова. *Голова медузы*  
1806–1807. Гипс. Высота 31,8  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



20. Антонио Канова. *Голова Медузы*  
1799. Бронза. Высота 28  
Городской музей, Бассано дель  
Граппа

При всей тактичности тонировки Кановы его усилия, предуготовляющие полихромии в скульптуре, оказались отсроченным сюжетом — они не возымели должного действия ни на коллег по цеху, ни на широкую публику. Даже такой ценитель творчества мастера, как Валерия Тарновская, находила, что золотая чаша и диадема его «Гебы» «не дают хорошего эффекта» [2, с. 152], отдавая предпочтение монохромному варианту. Между тем Тарновская уже располагала авторской версией одного из знаковых произведений Кановы — «Персея Триумфатора» (1804–1806, мрамор, Музей Метрополитен), в приложении к которой мастер направил заказчице отдельную — полую — голову горгоны Медузы из гипса, поясняя, что ее можно подвешивать вместо тяжелой мраморной и, поместив зажженную свечу внутрь, «наблюдать жуткие световые эффекты» [48, S. 155]. (Ил. 19.) Очевидно, участником такой мистификации скульптуры был и цвет — горячий в отсветах пламени свечи и холодный в контрастно усиливавшихся тенях. Этот опыт использования свето-цвета занял достойное место в ряду новаторских инструментов означенной «стратегии удивления».

Ничуть не намереваясь разрушать устои ваяния, Канова однако балансировал здесь на грани дематериализации формы и предстал

в необычном амплуа — медиумом, мастером «явления потустороннего», готовым пренебречь строгостью стиля ради романтической фантазийности. Амбивалентный образ горгоны настолько увлек мастера, что еще в период работы над первой версией Персея он переложил его на язык необычного для себя материала — бронзы (1799, Бассано дель Граппа). (Ил. 20.) Светоцветовая интенсивность и пластическая отзывчивость бронзы позволили Канове обострить те неизбежно-горестные обертона, которые отличают его Медузу от предшествующих версий — и холодно-прекрасных ликов (Бенвенуто Челлини, Андреаса Шлютера), и отвратительных макабрических личин (Андреа Верроккьо, Бернардо Буонталенти). Лишь по общим очертаниям горгона Кановы соответствует знаменитой «Медузе Ронданини»<sup>29</sup>, но ему удалось сделать явственным то скрытое, что усмотрел Гёте в благородном величии античной маски: «испуганный взгляд смерти». Более того, драматизируя слияние ужасного и прекрасного, Канова усложнил смысл образа, превратив убийцу в жертву, взывающую к состраданию. Ресурсы материально-осязаемого, «вещного» искусства были успешно задействованы для визуализации грез духовидца.

### Боццетто или эбош?

«Озарение должно быть соединено с двумя другими значительными качествами, без которых мало что отличается от бреда; то есть оно должно быть упорядочено разумом и приведено к исполнению; вот тогда озарение торжествует», — разяснял свою позицию Канова [56, pp. 99–100]. Модусы рационального и эмпирического призывались им на службу чувственно-эмоционального. Но во имя обретения формы «озарение» вынужденно жертвовало своей пылкостью и эвристичностью — отсюда устремленные на Канову обвинения в холодной рассудочности, копиизме и «недостатке изобретательности». Между тем именно в области визуализации начальных творческих импульсов, в первую очередь в пластических эскизах, Канова раскрывается настоящим реформатором, недооцененным в свое время. Речь о его боццетти — непосредственных откровениях, которые оставались в не-

29 Римская копия около I в. до н. э. с греческого оригинала около 440 года до н. э., мрамор. Глиптотека, Мюнхен.



21. Антонио Канова. *Адам и Ева, оплакивающие Авеля*. Около 1818–1822  
Терракота. Высота 22. Музей Гипсотека  
Антонио Кановы, Поссаньо

публичном пространстве: располагались в дальней, укромной зоне мастерской и вплоть до XX века не имели выставочной истории, хотя и были представлены в экспозиции первого музея скульптора [47, p. 120]. (Ил. 21–23.)

Боццетти Кановы — малоформатные (20–40 см) обобщенные эскизы в глине (реже — в воске)<sup>30</sup>, очень широкой темпераментной лепки,

30 Эскизы в глине дошли до наших дней только благодаря обжигу, то есть в терракоте. Необожженные боццетти не сохранились. Немалые трудности связаны и с сохранением восковых боццетти, они единичны.



22–23. Антонио Канова. Адам и Ева, оплакивающие Авеля. Фрагменты



хранящие следы пальцев, стежков, штихелей. Свои *invenzione* (замыслы, сочинения, изобретения), как он сам называл скульптурные миниатюры, Канова создавал в состоянии невероятного эмоционального напряжения, близком к экзальтации. По свидетельству Миссирини, «в моделирование он вкладывал всю страсть своей природы, меняясь в лице, радуясь и плача, до судорог во всем теле» [56, р. 113]. Такой «катартический метод» обнаруживает еще одну ступень, отдаляющую творчество Кановы от «строгой науки искусства» и сближающую его с импровизационностью, буквально иллюстрируя романтический трюизм «муки творчества». Мастер настаивал, что «заслуга изобретателя больше, чем исполнителя» [56, р. 95], что именно в эскизе обнаруживаются «чистая» выразительность композиции и «красноречие» масс. Ибо «главный элемент скульптуры есть красота совершенного



24. Джан Лоренцо Бернини. Ангел с надписью. Около 1667–1668  
Терракота. Высота 36,2. Фрагмент  
Национальный музей Палаццо  
ди Венеция, Рим



25. Джакомо Манцу. Боццетти. Сидящая женщина. 1967. Бронза. Высота 47,6  
Частное собрание

рисунка и совершенство формы. Если вы уберете их в живописи, то, тем не менее, она может быть хороша по колориту, свободному мазку, по замыслу, эффекту, по сцене; но если в скульптуре убрать форму и рисунок, что остается? мрамор и только» [56, р. 84].

Его *invenzione* лишь отчасти близки боццетти итальянских маньеристов, барочных мастеров — Альгарди, Бернини и его школы, которыми Канова никогда не восхищался и не возводил в образцы. (Ил. 24.) Но еще дальше они отстоят от практики эскизной работы в глине, принятой в других странах, в первую очередь во Франции — второй авторитетной школе скульптуры. Канова работал в малой форме как никто экспрессивно и свободно, без оглядки на условия манеры и стиля, практически на грани изобразительности и абстрагирования, посему его боццетти словно не принадлежат эпохе и справедливо признаются





26. Иван Прокофьев. *Фигура в воинских доспехах*. 1797  
Терракота. Высота 27  
ГМЗ «Петергоф»

за «кульминацию использования терракоты» [50, р. 312]<sup>31</sup>. Отдаваясь безоглядно сложнейшей задаче организации пластики в пространстве, Канова игнорировал все частности — от деталей до фактур. Скупость «языка» материала обнажала существенность формы и пространства. Боццетти Кановы способствовали пересмотру представлений о возможностях скульптуры в целом, именно они оказались в состоянии «разрушать устоявшиеся иерархии» [47, р. 119] и смогли со временем, сквозь коллизии XIX века, занять достойное место в восприятии критиков, в музейном пространстве, в истории искусства, отозвавшись сначала в пластике скапильяти, затем в импрессионистической манере лепки, экспрессионистических изводах, и далее в творческих практиках Нувейшего времени<sup>32</sup>. (Ил. 25.)

Не случайно именно боццетти послужили весомым аргументом в процессе восстановления репутации Кановы, предпринятом после некоторого времени забвения на фоне неприятия классицистического традиционализма. Аналогичным путем шло переоткрытие русской скульптуры XVIII — начала XIX века, немало дискредитированной в глазах модернистов академической продукцией последующих лет. Так, Александр Бенуа призывал начинать ознакомление с наиболее эмоциональных и пластически раскованных произведений признанного мастера эпохи Просвещения: «Чтобы судить о Прокофьеве, нужно видеть его превосходные макетки в собрании графа Строганова» [4, с. 95]. (Ил. 26.) Терракотовые эскизы, названные в традиции второй половины XIX столетия «макетками», действительно составляли наиболее репрезентативный ряд, как ввиду своей многочисленности, так и благодаря той откровенности, с которой они презентовали идею произведения<sup>33</sup>. Но и в начале века пластические импровизации находили своих ценителей. Основатель первого частного «Русского Музеума» Павел Свиньин чрезвычайно гордился собранием скульптурных эскизов, которое «может похвастаться одним из любопытнейших: здесь видны первые мысли памятников, статуй и различных композиций из глины отличных наших Скульпторов: Козловского, Мартоса, Гордеева, Щедрина, Прокофьева, Соколова, Пименова, Токарева, Демута-Малиновского, Свинцова и проч.» [26, б. п.]. Всеобщность вкуса к пластическому эмоционализму Свиньин аргументировал равно эстетическими и материальными

31 Выставка, рецензируемая Хелен Геддес, — «Земля и огонь: Итальянская терракотовая скульптура от Донателло до Кановы» (Хьюстон, Музей изящных искусств, 18.11.2001–3.02.2002; Лондон, Музей Виктории и Альберта, 14.03–7.07.2002), представила ясную картину развития терракотовой скульптуры в Италии XV — начала XIX века, где Канова предстает фигурой исключительной. Его роль остается особой и в общеевропейской скульптуре периода расцвета терракоты, как свидетельствует парижская выставка «Дух созидания — от Пигаля до Кановы: европейская терракота. 1740–1840» (Лувр, 19.09.2003 — 05.01.2004.) [52], переформатированная Музеем Метрополитен в выставку «Игра с огнем: европейские терракотовые модели, 1740–1840» (Нью-Йорк, 30.01–23.04.2004) [59].

32 Степень откровенности аллюзий со временем лишь возрастала. И если для Медардо Россо они, скорее всего, были опосредованы опытами скапильяти, то уже совершенно очевидно, что именно боццетти Кановы вдохновили Джакомо Манцу на серию скульптур малых форм под одноименным общим титулом.

33 Тот же Иван Прокофьев питал явные симпатии к этому материалу, наилучшем образом отвечавшему «природе его дарования, непосредственности художественного восприятия, живому темпераменту и тяготению к импровизации» [13, с. 203]. К сожалению, из более 70 его терракот — эскизов нереализованных замыслов и творческих поисков, моделей и готовых произведений, сохранилась лишь примерно восьмая часть.

факторами: «Эскизы из глины почитаются в искусстве наравне с мрамором и таковых куплено в Эрмитаж после А. И. Карсакова, по 750 рублей за штуку» [14, с. 21–22]<sup>34</sup>.

Свиньин, движимый идеей актуализации национального, искренне полагал, что именно импровизационные качества способны дезавуировать недостатки исполнительского мастерства и специфицировать русское искусство среди европейских школ. «Исследуя с беспристрастием степень успехов наших в Художествах, — писал самозабвенный энтузиаст “русскости”, — я нашел основательные причины думать, что есть возможность составить Русскую школу, если употребить старание приобретать те произведения Русских Художников, кои совершены ими были в первых порывах огня и честолюбия» [14, с. 4]. В этих упованиях на чувственный опыт не было и доли претензий на замещение строгой науки искусства — такой радикальный разворот ценностной системы не предполагался. Компенсаторные возможности терракотовых эскизов Бенуа и Свиньиным оценивались совершенно по-разному: в первом случае они выступали контрагентами академизма, во втором — его тайными вдохновителями.

Русские терракоты конца XVIII — первой трети XIX века имели иную природу, нежели боццетти Кановы. При всей динамике и пластической свободе, они сохраняли приличествующее эпохе изящество выражения и плотность форм. Их можно, скорее, сблизить с барочной традицией итальянской, еще более — французской школы, чему немало способствовало то обстоятельство, что почти все мастера, представленные в описях коллекций своими эскизами, имели опыт парижского пенсионерства<sup>35</sup>. Но и среди прошедших стажировку в Италии — а в первой половине века она была настоящей меккой для многочисленной когорты русских художников, не нашлось скульпторов настолько смелых, чтобы следовать уникальной манере Кановы. В глазах современников его боццетти, скорее, ассоциировались с хорошо знакомой методикой подготовительных работ — эбошированием.

34 Действительно, в своих пристрастиях Свиньин не был одинок, и по некоторым другим коллекциями можно судить о симпатиях их владельцев. Так, граф А. С. Строганов особо ценил «глиняные эскизы» Ивана Прокофьева, В. И. Григорович — Ивана Мартоса, упомянутый Свиньиным сенатор А. И. Корсаков владел множеством терракот Михаила Козловского. См. также: [24].

35 Стилистическая близость даже оборачивается атрибуционными заблуждениями. См.: [13, с. 199–202].

Эбош (фр. *ébauche*) — исполнение «вчерне», в скульптуре более специфицирован, чем в живописи. В период усвоения словаря академических терминов, франкофильском XVIII веке, эмиссару Екатерины II по закупкам европейской живописи Дмитрию Голицыну приходилось специально разъяснять: «Многие почитают эбош и эскиз за одно значущее, но по моему мнению, кажется должно различие между ними делать и почитать эскиз за сочинение вкратце (или в малой пропорции) определенное служить живописцу моделью, когда он тот же сюжет захочет в большой пропорции представить. А эбош за начатую картину, коя определена быть окончена, что с эскизами редко случается, а остаются они обыкновенно не отделанными» [8, с. 316]. Аналогично, в скульптуре эбош — полноразмерную подготовительную модель, набросанную широкими массами и большими пластинами, без какой-либо детализации, следует отличать от малоформатного эскиза (фр. *esquisse*, аналог итальянского боццетто), входившего в практический инструментарий каждого маститого скульптора. Эбоши могли сохраняться в своем оригинальном виде только в том редком случае, если по каким-либо причинам скульптура не была доведена до окончания.

Техника эбоширования сродственна той начальной стадии работы скульптора над глиняной моделью, которую в начале XIX века называли «обкладкой». В статье «О производстве скульптурных работ из глины» Николай Рамазанов уточнял: «Обкладывать, обкидывать — значит, давать только общий вид фигуре, не обозначая ее частей и подробностей» [23, с. 437]. Прямой задачей эбоширования была черновая подготовка монументальной формы «с обозначением главных планов» (Н. Рамазанов), и доверялась она не рядовым подмастерьям, а специалистам-профессионалам. Так, «даровитейший», но рано умерший и ныне почти забытый Иван Тимофеев, оказавший значительное влияние на Витали<sup>36</sup>,

36 Золотой медалист Академии художеств И. Т. Тимофеев в силу различных скорбных обстоятельств жизни так и остался неизменным подмастерьем — сначала у Мартоса, затем у Сальваторе Карловича Пенны, у Ивана Витали. Причем для последнего он отчасти заменил Академию художеств, «более нежели кто-нибудь способствовал в продолжении трех лет художественному развитию Ивана Петровича. Таким образом, вполне приготовленный, даровитый ваятель погиб для искусства безвозвратно, а другой, неизвестный дотоле, встретившись с ним, достиг впоследствии известности и богатства. Развитая чувствительность, неудовлетворенное самолюбие и незнание практической жизни свели первого рановременно в могилу, а последний, привыкший смолоду к изворотливости, к сделкам, достигнув старости, достиг и обилия в таком размере, какого бы стало на десять других талантливых скульпторов» [23, с. 202].

успел отметить среди прочего тем, что по заданию Мартоса эбошировал большую форму памятника Минину и Пожарскому при переводе ее с малой модели. И хотя малую модель (моделло)<sup>37</sup> Мартос изготовил собственноручно, очевидные трудности перевода ее в полноразмерную форму возлагались на плечи Тимофеева — промежуточной большой модели не существовало.

Будучи неотъемлемой частью практики монументальной скульптуры, эбоширование оказывалось в зоне публичного внимания, в отличие от частного характера бытования эскизов (боцетти). Термин «эбош» вошел в широкое употребление и впоследствии оккупировал чуждую ему территорию — пластику малых форм. Этот лексический произвол остался незамеченным, и расширенное толкование эбоша закрепилось надолго, вплоть до замещения его новым понятием означившим (столь же своевольно) новое явление — импрессионизм. Примечателен сводный экфрасис из письма Ильи Репина Владимиру Стасову, живописующий путь от несохранившегося глиняного эскиза горельефа Марка Антокольского «Нападение инквизиции на евреев»<sup>38</sup> (ил. 27) до *portrait-statulette* Трубецкого<sup>39</sup> (ил. 28):

*...фигуры были только эбошированы; но это была та прелесть импрессионизма — первого пыла чувства художника, которая неповторима и исчезает навсегда, как только пойдет в дальнейшую обработку. Вот отчего такие громадные таланты, как Трубецкой, предпочитают оставить навеки свои эбоши в горячем виде, вылившимся прямо из сердца, и правы: эти дивные создания кипевшей вдохновением души неповторимы. Они очаровательны по своей свежести жизни и горячему, как бред, чувству художника.*

37. Моделло (ит. *modello* — образец, образчик для повторения) — максимально точная форма небольшого размера, в мягком или твердом материале для механического увеличения. Ныне термин зачастую применяется в расширенном толковании, объединяясь в словарях искусств с термином «модель» (полноразмерная подготовительная форма).

38. Вариант горельефа «Нападение инквизиции на евреев в Испании во время тайного празднования ими Пасхи» большого формата, о котором вспоминал Репин, не сохранился. Ныне известны два более поздних эскиза в гипсе меньших размеров — в Третьяковской галерее и в Музее истории религии Санкт-Петербурга.

39. Такой вектор движения русской скульптуры в начале XX века вырисовывался уже вполне определенно. Так, Михаил Нестеров в письме Александру Турыгину от 14 июля 1902 года отмечал, что Антокольский, пусть и «куда не гений», но «вывел русскую скульптуру из ее фальши и апатии», а уже «Трубецкой досказал многое, не выраженное Антокольским» [22, с. 203].



27. Марк Антокольский. *Нападение инквизиции на евреев в Испании во время тайного празднования ими Пасхи*. Второй вариант. 1868–1869  
Гипс. 107 × 195, ГТГ



28. Паоло Трубецкой. *Девочка с собакой (Друзья)*. 1897  
Гипс тонированный  
Высота 83. Музей пейзажа, Вербания, Палланца

*В наше время еще не было даже и слова импрессионизм. А то, что эскизно — недокончено, совсем почти не ценилось. разве крупное имя великого мастера составляло исключение [10, с. 133–134].*

Боцетти Кановы выпали из зоны внимания Репина, как и многих прочих мастеров и любителей искусств в России рубежа столетий, но именно кановское понимание сути изобретательства, в котором сошлись эскизность малой формы и эбоширование больших масс, составляло суть новаторских поисков скульптуры «живого момента». Боцетто стоит полагать не просто фигурой умолчания, но секретным реактивом модернистской образности.

### МАСТЕРСКАЯ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Пролог и финал *esecuzione sublime* Кановы окружены аурой таинственности. И хотя инкогнито боцетто сложилось непреднамеренно в силу сторонних обстоятельств, а загадочное «правило последней руки» Кановы было частью продуманной творческой стратегии, обе диспозиции красноречиво свидетельствуют субъективацию творческого акта,

далекого от принятых среди неоклассицистов схем, таких как «работа по мерке», подражание, уподобление. Надо полагать, именно в этом коренится нежелание Кановы иметь учеников. При том что в его мастерской трудились многочисленные помощники, подмастерья, начинающие ваятели по «свободному входу», в том числе русские<sup>40</sup>, школы они не составили. Свое, довольно трогательное объяснение этого обстоятельства приводила «Художественная газета»: «Он не заводил школы, по тонкому чувству благородства, довольно странному: “молодые люди со способностями, говорил он, в моей мастерской лишатся заслуженных похвал за свои труды, потому что успехи их свет припишет мне, а я не хочу отнимать у них славы их”» [12, с. 455]. Однако очевидно — Канова вполне отдавал себе отчет в том, что овладение техническим мастерством, без тотального погружения в сущность *esecuzione sublime* (что не предполагалось), могло дать только подражателей, лишь прибивавших высокий образец «явною неудовлетворительностью современным требованиям, даже явным противоречием с ними» [21, с. 450], как отмечал еще Надеждин.

В то же время собственно технологическая сторона формотворчества в такой мастерской подаче, могла составить необходимую профессиональную базу для дальнейшего развития. Тем более, что Канова внес важный вклад в реструктуризацию ремесла скульптора. Во многом

40 Среди русских учеников Кановы доподлинно можно назвать лишь В. И. Демута-Малиновского, не случайно именно ему было доверено производство двух памятников, в состав которых входила копия его статуи Мира — в имении Румянцевых в Троицком-Кайнарджии и в Петропавловском соборе Гомеля. Существует вероятность, что русские скульпторы — пенсионеры в Италии, могли пользоваться советами Кановы, но сведения разнятся и потому не достоверны. Так, Н. Н. Врангель утверждал, что М. Г. Крылов и С. И. Гальберг «работают у Кановы и Крылов исполняет “Гектора”, как *pedant* к Гальберговскому “Ахиллесу”» [5, с. 194]. И. И. Лазаревский характеризует эту ситуацию иначе: «В мастерскую к Крылову нередко заходил знаменитый Канова, который вообще с редким доброжелательством относился к русским молодым скульпторам, и немало помогал ему своими советами и указаниями» [25, с. 494]. Про Самуила Гальберга в этой связи Лазаревский не упоминает, а из писем Гальберга известно, что у Кановы он не работал, и их редкие контакты не приносили взаимного удовлетворения, например, известно, что тот отказал Гальбергу в копировании своей статуи.

41 Конкретный сюжет, о котором пишет С. О. Андросов (модель надгробия папы Климента XIV), можно уверенно распространить на всю практику Кановы, чему имеется множество свидетельств в эпистолярном наследии скульптора и в жизнеописаниях его биографов.

42 Канова, как известно, зачастую отправлял «удаленным» заказчикам на согласование гравированные воспроизведения моделей.

43 Краткая и емкая характеристика всех этапов работы скульптора приведена на сайте Музея Гипсотеки Антонио Кановы в Поссаньо [58].



29. Антонио Канова  
*Венера коронует Адониса*  
1789. Гипс. Высота  
145. Фрагмент. Музей  
Гипсотека Антонио  
Кановы, Поссаньо



30. Франческо Кьяроттини. Мастерская  
Кановы, 1786. Бумага, перо, акварель,  
сепия, белила. 46,7 × 62,3  
Городской музей, Удине

по причине собственных физиологических особенностей (небольшого роста, слабого здоровья), Канова не работал с большой гипсовой формой, а собственноручно создавал глиняные скульптуры в натуральную величину, «которые удивили многих, так как мастера римского барокко часто обходились без таких моделей» [2, с. 139]<sup>41</sup>. В процессе перевода в гипс по технологии «утраченной формы» они уничтожались, а полученные модели (ил. 29) после доработки мастером демонстрировались заказчику<sup>42</sup> и затем использовались как шаблоны для работы в мраморе. Такие рабочие модели уже с пунктирами (металлическими штифтами, необходимыми для перевода в мрамор) не уничтожались, а составляли своеобразную «экспозицию возможностей» — посетители могли заказать реплику полюбившейся скульптуры<sup>43</sup>. В первой половине XIX века, оставаясь в мастерской скульптора, модели практически не имели выставочной истории, но вкупе с эскизами (боццетти) и малыми моделями (моделло) вырабатывали «привычку глаза» как среди потенциальных покупателей, любопытствующих визитеров, так и профессионалов. (Ил. 30.)

Надо полагать, что не только общее развитие скульптуры, но и научение глиняных боццетти Кановы подвигли Николая Рамазанова

задумать уже в середине столетия цикл публичных лекций от «Заезжего иностранного артиста», посвященных тонкостям ремесла. Лекции так и не состоялись, но подготовленные материалы он оформил в виде рубрицированной статьи<sup>44</sup>, где особое место отвел разговору о глине — «главной, первоначальной восприемнице мыслей и чувств скульптора <...> которая получает от художника тот образ, какой он пожелает ей дать, <...> чернорабочей скромнице, служащей повсюду основанием репутации мрамора и бронзы, <...> которая была и всегда будет первою свидетельницею творческих помыслов художника» [23, с. 433–434]. И хотя Рамазанов в разделе о «производстве скульптурных работ» особое место уделил технологии изготовления глиняных форм, он все же не мыслил глину более чем инструментом эскизной работы или эбоширования. После формовки полноразмерные скульптуры подлежали отливке в гипсе, обеспечивающем сохранность модели с тем, чтобы при любой возможности перевести ее в благородный материал, что случалось не так часто, как хотелось бы. (Ил. 31.)

Глиняная «лепная» скульптура, привлекательная живостью, импровизационностью, свободой выражения мысли, вполне могла бы претендовать на звание материала эпохи романтизма. Первые опыты не просто серьезной самостоятельной работы, но и экспонирования произведений в «неклассических» материалах (терракоте, гипсе), формах (эскизных, со стыковыми швами) и типах (шаржи, гротески), уже предпринимались в Европе 1830-х годов. Однако признания они не получили. Оцененные либо как провокации (Жан-Пьер Дантан), либо как модели будущих памятников (Мария Вюртембергская), они остались отложенными маргиналиями до второй половины XIX века с тем, чтобы скандально вернуться в выставочные залы усилиями Огюста Родена.

В России публичное явление отзвуков «изобретательства» Кановы случится примерно в те же годы, что и в Европе. Серию терракот по произведениям Пушкина и на бытовые сюжеты в 1860–1870-х исполнил Матвей Чижов (ил. 32), а Федор Каменский даже рискнул представить терракотовые скульптуры «Юноша, пробующий пистолет накануне дуэли» и «Институтка на вакации»<sup>45</sup> на Академической

44 Этот фрагмент задуманной Рамазановым книги был опубликован в «Художественной летописи» Московских ведомостей (1855. № 129. 27 октября).

45 Работы не сохранились и известны только по скудным описаниям.



31. Николай Рамазанов. *Милон Кротонский*. 1838  
Гипс. 76 × 104. ГРМ



32. Матвей Чижов  
*Гадание на картах (Татьяна с няней)*  
1871. Терракота.  
Высота 21. ГТГ

выставке 1872 года. Чем вызвал гневную отповедь Владимира Стасова: они «так ничтожны и некрасивы, что их вовсе не следовало выставлять» [32, с. 234]. При всем негативном отношении критика ко всяческим проявлениям «идеальности» и страстном искании «жизненности», небрежение строгой манерой исполнения в скульптуре претило ему непонятным — чрезмерно живым эмоционализмом, игнорировавшим детали реальности. Так что каким бы глашатаем перемен ни казался Стасов, в своих представлениях о должном он оставался в границах вполне традиционалистской логики, предпочитая тематическое обновление формально-пластическим новациям. Даже в многочисленных апологиях творчества Марка Антокольского, он старательно обходил вниманием те работы своего фаворита, где смелые поиски — эмоционально подвижная лепка, смелое обобщение, полихромия — затмевали или вовсе отменяли чаемые нарративные качества<sup>46</sup>. (Ил. 33–34.)

46 Красноречивый пример — «незамеченный» Стасовым внелитературный горельеф «В темнице (В неволе)» (1883, НИМ РАХ). Даже если в переписке обсуждались контуры грядущей большой работы, подготовительные эскизы не подвергались разбору, особенно, если дело касалось произведений, не удовлетворяющих критика, как это было, например, со статуей «Спиноза Барух (Бенедикт)» (1886–1887, ГРМ).

Единственным исключением стала уникальная композиция упомянутого рельефа «Нападение инквизиции», рассчитанная на особый способ экспонирования: с боковой искусственной подсветкой теплого цвета, театрализирующей и без того «макетную» сцену. Надо признать, этим экстравагантным жестом Антокольский буквально взорвал всю художественную общественность, колебавшуюся в его оценках от «дерзости» до «брёда», от «упадка» до «начала новой скульптуры». Намеренно или неосознанно, автор аккумулировал разнообразный художественный опыт — искусства катакомб и крипт, гробниц и гротов, ретабло и вертепов, различных форм сценографии и ночных туров по итальянским собраниям шедевров. Но не ради историко-культурных ретроспекций, тем более — внеисторичного образа, а для того, чтобы, по собственным словам Антокольского, «необычным образом» представить драму «в чисто скульптурных приемах»<sup>47</sup>.

Стасов горячо поддержал «молодого художника», который «придал разную глубину своему барельефу <...>, и мало того <...> проделал в стене отверстие, через которое должен упасть, сбоку, свет на его сцену и осветить ее совершенно неравномерно, — здесь будет полный свет, там дальше, — полусвет, еще дальше — темнота, наконец в иных местах и полный глубокий мрак. Эта новизна, эти смелые приемы, в соединении с могучим талантом в выполнении действующих на этой оригинальной сцене лиц, дали такие новые, невиданные результаты, что приходится признать “Инквизицию” г. Антокольского самым замечательным, самым самобытным и важным для будущности искусства созданием этого художника, даже в сравнении с таким великолепным, трагическим и полным правды и красоты созданием, как его “Иван Грозный”» [31, с. 318].

47 Подробнее о ситуации вокруг «Нападения инквизиции» см.: [18, с. 43–53].

48 Великая княгиня Мария Николаевна, на тот момент президент Академии, поручила скульптору исполнить для нее это произведение в терракоте, в увеличенном размере, но заказ так и не был осуществлен.

49 «Голова еврея (Натан Мудрый)» (1868). Экземпляры в гипсе, мраморе, бронзе, керамике имеются в различных музейных собраниях.

50 Основываясь на эскизе, Стасов неизменно (в ряде статей) разворачивал целое повествование о запечатленном событии. Подавляющая воля молодого скульптора опека авторитетного критика во многом препятствовала искомой модернизации «скульптурных приемов». И хотя мысль о продолжении работы не оставляла Антокольского всю жизнь, и в 1896–1902 годах он создал еще одну версию «Нападения инквизиции» (гипс, НИМ РАХ), даже парижский опыт не подсказал ему реальных путей обновления языка скульптуры, потенциалы которого были заявлены в первых эскизах.



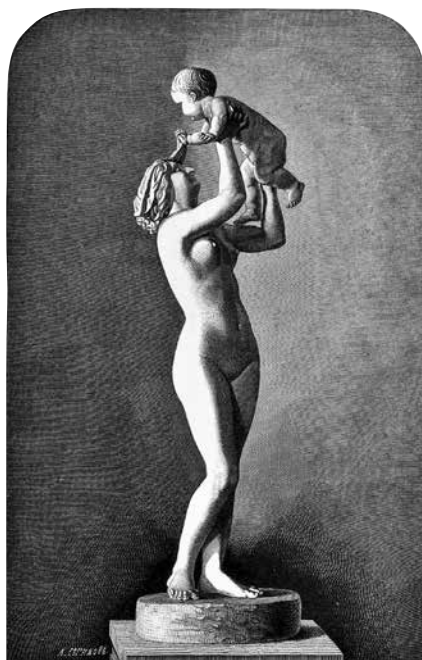
33. Марк Антокольский. *Спиноза*  
1882. Гипс. Высота 26  
ГИХЛМЗ «Абрамцево»



34. Марк Антокольский. *В темнице*  
(*В неволе*). 1883  
Гипс. Высота 80. НИМ РАХ

### ИСТОРИИ ОТРЕЧЕНИЯ

Устанавливая превосходство эскиза над статуей, снискавшей всеобщее признание, Стасов очевидно менее всего полагался на пластические новации. Он предвкушал окончание рельефа<sup>48</sup> в формах, анонсированных вариантами бюстов Натана Мудрого<sup>49</sup> — крепко сработанного портрета-типа, который привлекал «возможностью многосложного содержания». При таком целеполагании «картинная» композиция со множеством фигур, безусловно, открывала более широкие перспективы в разработке жанра «историко-литературного комментария», нежели одиночная статуя. Главная переменная в этой вполне традиционной программе — содержание<sup>50</sup>. Но освободившись от ненавистных Стасову аллегоризма и возвеличивания, чувственности и возвышенности, противопоставив «жизненность» академической условности, скульптура



35. Сергей Иванов. *Материнская любовь*. Гравюра Лаврентия Серякова из кн.: *Художественный сборник/Под ред. гр. А. С. Уварова*. Т. 1. М.: Моск. о-во любителей художеств, 1866. Вкладка, б. п.

оказывалась в затруднительном положении. Свидетельство тому — практически одновременный опыт Антокольского того же рода — «Спор о талмуде» (1868–1869, местонахождение неизвестно). Эскиз горельефа в воске по дереву, судя по описаниям, представлял сходную интерьерную сцену, но с ограниченным составом исполнителей. Пафос ученого диспута херифа (начетчика) и боки (эрудита) снижали гротескные эмоции, позы и жесты, комичные детали, которые Стасов приветствовал как «глубокую натуральность». Вероятно, неудовлетворенный этой двойственностью, Антокольский запланировал третьего персонажа, глухого, в данной ситуации — фигуру явно анекдотическую, способную лишь обернуть драму фарсом<sup>51</sup>.

Надо полагать, именно такого развития событий опасался Рамазанов, когда немногим ранее писал: «...живая действительность, как в литературе, так и в искусствах, выхваченная хотя и с жаром, но при отсутствии вкуса к изящному, часто впадает в тривиальное и даже пошлое» [37, с. 27]. Рамазанов оценивал ситуацию с позиции «неортодоксального» академика, ищущего гармонического соединения жизненного сюжета и возвышенного исполнения, и в этом смысле мог бы полагаться за пуриста<sup>52</sup>. Тем более он, как и его итальянские коллеги по цеху, довольно скоро сменил восторги Кановой на более критическое отношение. В приветственном слове на работу Сергея Иванова «Материнская любовь»<sup>53</sup> (ил. 35) Рамазанов полемически заявлял: «...от группы веет такой свежестью создания, таким обаянием любви, каких мы не встречаем и у прославленного Кановы, начиная с его балетной группы “Поцелуй Амура и Психеи” и кончая “Гением, оплакивающим прах папы Риццоники”. Как, скажут нам, дерзнули вы сближать имя Иванова с именем Кановы? — Очень просто, ответим мы. У Иванова мы видим грацию истинную, невыдуманную, неподдельную и неподслащенную» (цит. по: [9, с. 414]).

Однако же Рамазанов мыслил вторжение жизненной достоверности иначе, чем пуристы, — не в процесс обучения навыкам формы при сохранении круга сюжетов, а наоборот, в тематику академических программ (и далее — личного творчества), принуждающих к пересмотру качества формы, то есть менял местами причину и следствие.

- 51 Оптика Антокольского не уникальна, сообразна многим произведениям середины XIX века, более того, художник Карл Шлейхер совершил сходный эволюционный поворот: от ранней строгой версии («Чтение талмуда», 1860-е) к буффонаде («Чтение талмуда. Спор», 1870-е) в лицах, удивительно сходных с персонажами Антокольского. Также активно обсуждение Талмуда велось в прессе, например, журнал «День» в 1862 году развернул на своих страницах настоящую дискуссию по вопросам его интерпретации.
- 52 Рамазанов крепко усвоил урок «правильного художества» от своего учителя по академической мастерской Бориса Орловского, узнавшего, что тот тайком сделал «статуэтку немца, загулявшего на Крестовском острове, — и едва успевал отливать из формы экземпляры, так велико было на них требование» [23, с. 325], и велелшего разбить эту недостойную вещь. Вероятно, яркое впечатление юности немало поспособствовало его осторожности в выборе сюжетов.
- 53 Группа 1865 года в гипсе не сохранилась, хотя в свое время она получила благожелательную прессу и предполагалась к переводу в мрамор. В частности, Афанасий Фет посвятил сему «отрадному явлению» пространную статью, восторгаясь «естественностью», «высоким качеством чистоты» и «строгим отношением к искусству и красоте», и также тем, что «художник скорее обязан помянутыми совершенствами статуи собственному таланту, чем долговременному изучению антиков» [35, с. 86].

И глубже — в его концепте идея должна была обрести особое собственное тело. В таком внимании к содержательной стороне формотворчества обнаруживаются некоторые точки соприкосновения с оппонирующей стороной. Дистанцируясь от «запальчивых прогрессистов», Рамазанов частично признавал справедливость их упреков: «Поставьте произведения Гальберга рядом с лучшими созданиями Торвальдсена и Кановы, — тогда увидите насколько прав автор “Заметок” (В. Стасов. — А. В.), говоря, что у нас скульптура вся заросла тиной безмыслия» [23, с. 183]. Но сам он, и как критик, и как скульптор, оставался «мастером полумер».

Сторонясь и крайностей «искусства бородавок и кривых носов», и высокого строя *esecuzione sublime*, Рамазанов в то же время искал компромисс, робко пытаясь нащупать в этих, казалось бы, столь разных стратегиях точки соприкосновения. Тогда как «чистые» академисты, тот же Самуил Гальберг, выступали настолько радикальными адептами строгой науки искусства, что выказывали нетерпимость к любым отклонениям от правил, вьедливо и с плохо скрываемым наслаждением выискивая их даже у признанных мэтров. Примечательно давнее письмо пенсионера Гальберга из Рима: «Я был у Кановы <...> Статуи его полны ошибок, барельефы его никуда не годятся; <...> Торвальдсен имеет более правильности: стиль его чище, проще» [27, с. 56]. Поначалу Гальберг еще пытался оправдать эту некомфортную для него внутриклассицистическую диспозицию гениальностью Кановы, произведения которого, «не смотря на могущие в них быть погрешности, всегда трогают душу, всегда привлекают, манят к себе», тогда как в работах «человека обыкновенного» «удивляешься их правильности, точности, побежденным трудностям, но в душе своей остаешься холодным, и редко пожелаешь их видеть в другой раз» [27, с. 40]. Но спустя некоторое время, в связи с крепнущими академическими убеждениями, Гальберг «прозревает» и громит манеру Кановы: «Самая даже отделка, которой в нем столько удивляются, имеет что-то принужденное и есть более признаки кокетства, нежели познаний художника» [27, с. 68]<sup>54</sup>.

Установив спецификацию Кановы и Торвальдсена, молодой русский скульптор нечаянно очертил основные интенции академизма, взявшего курс на рассудочный симбиоз (в разных пропорциях) не са-

54 В годы итальянского пенсионерства Гальберг минимизировал контакты с Кановой, отдав предпочтение мастерской Торвальдсена.



36. Самуил Гальберг. А. Н. Оленин. 1831. Бронза. Высота 45. НИМ РАХ



37. Александр Логановский. Абадонна. 1842. Мрамор. Высота 133. ГЭ

мых лучших качеств: «приятности» Кановы и «простой чистоты» Торвальдсена, что в таком урезанном виде лишь дискредитировало обоих. Дальнейшее собственное творчество «торвальдсениста» Гальберга, мастера строгих прямоличных бюстов и статуй «эллинского типа», характеризуется причудливой комбинаторикой примет ампира и отзвуков пуризма. (Ил. 36.) Среди прочих ваятелей Гальберг занял положение мастера «самых строгих правил» и немало поспособствовал догматизации академизма.

Другой полюс академической школы составили скульпторы, открытые к «сердечному воображению» и искавшие пути сенсуализации классицистической модели на основе означенной «приятности» Кановы. «Художественная газета» потворствовала такой «сердечной



чувствительности», когда писала: «...сердце Кановы любовь только ласкала, утешала и питала; предметы ее <...> усовершенствовали его воображение» [12, с. 454, 461]. И если творения маэстро признавались «успокаивающими взор», то рафинированные скульптуры Федора Толстого, манерные затеи Александра Логановского, запоздалые «антикизации» Ивана Витали и Александра фон Бока, игривые «итальянизмы» Петра Ставасера и Николая Лаврецкого, и проч. можно обозначить возведенным в степень, «преумноженным улаждением». (Ил. 37)

Своей неоднородностью академическая школа во многом обязана полисемии *esecuzione sublime*, но многоплановость взятой за образец стратегии легко оборачивалась иной стороной — оказывалась уязвима для критики тех аспектов, которые не вписывались в концепцию ее весьма избирательных последователей. При значительном отличии методологии крайних фаз: спонтанности рождения первой формы идеи и ее многотрудного оттачивания по «правилу последней руки», вероятности негативных оценок творчества Кановы множились многократно. Русский академизм активно использовал ассортимент «мастерской возможностей», пока был занят самоопределением, и оторкся от его ширины на стадии утверждения собственного канона, далее превратившегося в догму — форму сопротивления десакрализации Академии художеств. Имя «гениального одиночки» Кановы оказалось нежеланным в реестре «правильного» ваяния. Но и молодые новаторы, увлеченные «пробами натуральности» и свободой лепки, прошли путь отречения, легко забыв источник пластического «изобретательства» — кановские боццетти. Они даже не помышляли искать подсказки к эвристическим решениям у виртуоза «возвышенного исполнения», послужной список которого, по версии ревнителя «натуральной школы» в скульптуре Владимира Стасова, составляли приторность, манерность, слабость духа, сладость форм. Для представителей этого лагеря «дело было не в действительно зрелом и умелом исполнении, а в самой тенденции и сюжете» [20, с. XII], чем Канова явно не обнадеживал. И все же не будет никакого парадокса в том, что любые позиции — отторжения или приятия, как осмысленные, так и непреднамеренные, имеют свои координаты в поле течений, источник «положительной дивергенции» которого — Антонио Канова. Заряженные энергией его творчества скульпторы на протяжении XIX века трудились, лавируя между догмой и свободой, развивая новые практики и осваивая новые формы, и предуготовляли модернистские стратегии.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андросов С. О. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
2. Андросов С. О. Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
4. Бенуа А. Н. Русский музей Александра III. М.: И. Н. Кнебель, 1906.
5. Врангель Н. Н. История скульптуры // История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря. Т. V. Скульптура. М.: И. Н. Кнебель, 1911.
6. Галич. А. И. Опыт науки изящного (1825) // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. / Сост., вступительная ст. и прим. З. А. Каменского. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 205–275.
7. Гнедич Н. И. Письмо к Б. о статуе Мира, изваянной для Графа Николая Петровича Румянцова скульптором Кановою в Риме // Сын Отечества. 1817. Ч. 37. № 14. С. 41–55.
8. Голицын Д. А. Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и о проч. // Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. С. 308–316.
9. Домогацкая С. П. К вопросу возникновения московской скульптурной школы. Скульптор С. И. Иванов // Искусствознание. 2013. № 1–2. С. 404–421.
10. И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка / Письма подгот. к печати и примеч. к ним сост. А. К. Лебедевым и Г. К. Буровой; под ред. А. К. Лебедева. Т. 3. М., Л.: Искусство, 1950.
11. Иордан И. Ф. Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордан. М.: Б. и., 1918.
12. Канова // Художественная газета. 1838. № 14. С. 450–461.
13. Карпова Е. В. Два вопроса атрибуции // Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX века. СПб.: Искусство, 2009. С. 193–208.
14. Краткая опись предметов, составляющих Русский Музеум Павла Свинына. СПб.: тип. К. Крайя, 1829.

15. Кривдина О. А. Ваятели и их судьбы. Научная реконструкция творческих биографий российских скульпторов середины и второй половины XIX века. СПб.: Сударыня, 2006.

16. Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Размышления о скульптуре. СПб.: Северная звезда, 2010.

17. Крылов М. Г. Разбор некоторых скульптурных произведений [Отт. из журн. «Соревнователь просвещения и благотворения». 1825. Ч. 32. № 10. С. 264–290]. СПб.: Императорский Санкт-Петербургский воспитательный дом, Типография, 1825.

18. Кузнецова Э. В. М. М. Антокольский: Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1989.

19. Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди/Коммент. В. Д. Дажиной. М.: Радуга, 1984.

20. Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи/Под ред. В. В. Стасова. 1853–1883. СПб.; М.: т-во М. О. Вольф, 1905.

21. Надеждин Н. И. О современном направлении изящных искусств (1833) // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т./Сост., вступительная ст. и прим. З. А. Каменского. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 417–458.

22. Нестеров М. В. Письма. Избранное/Вступ. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1988.

23. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Статьи и воспоминания/Сост., вст. ст. и прим. Н. С. Беляев; науч. ред. Г. В. Бахарева. СПб.: Библиотека Российской академии наук, 2014.

24. Русская терракота эпохи классицизма. Каталог выставки, ГРМ/Вступ. ст. и сост. Л. П. Шапошникова, Е. В. Карпова. Л.: Искусство, 1986.

25. Русский биографический словарь/Изд. под наблюдением пред. Имп. Рус. ист. о-ва А. А. Половцова. Т. 9. СПб.: Имп. Рус. ист. общ-во, 1903.

26. Русский Музеум Павла Петровича Свинына (Письмо к Издателям). 14 Марта 1826 г. // Северная Пчела. 1826. № 32. Б. п.

27. Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках, 1818–1828/Собр. В. Ф. Эвальд. Приложение ко II тому «Вестника изящных искусств». СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1884.

28. Собко Н. П. Словарь русских художников ... с древнейших времен до наших дней. Т. 3. Вып. 1. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1899.

29. Соколов М. Н. «Амур и Психея» Кановы в «Любви среди руин» Ивлины Во (к проблеме чистой формы в неоклассике и модернизме) //

Канова и его эпоха. Сб. науч. ст./Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 69–80.

30. Сочинения К. Н. Батюшкова/Изд. П. Н. Батюшковым. Со ст. о жизни и сочинениях К. Н. Батюшкова, напис. Л. Н. Майковым, и прим., сост. им же и В. И. Сайтовым. Т. III [Письма]. СПб.: тип. (б.) Котомина, 1886.

31. Стасов В. В. Еврейское племя в созданиях европейского искусства // Еврейская библиотека: историко-литературный сборник/Изд. А. Е. Ландау. Т. 3. СПб.: тип. Вульфа, 1873. С. 286–322.

32. Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3 т.: Живопись. Скульптура. Музыка/Редколлегия: Е. Д. Стасова [и др.]. М.: Искусство, 1952. Т. 1.

33. Стендаль Ф. Собрание сочинений. В 12 т./Вступит. ст. и прим. Б. Реизова. М.: Правда, 1978. Т. 9. Рим, Неаполь и Флоренция. Прогулки по Риму.

34. Федотова Е. Д. Творчество Антонио Кановы в контексте культуры Италии 1750–1820-х гг. Автореферат дис. ... доктора иск. М.: НИИ РАХ, 2001.

35. Фет А. А. По поводу статуи г. Иванова на выставке Общества Любителей Художеств // Художественный сборник/Под ред. гр. А. С. Уварова. Т. 1. М.: Моск. о-во любителей художеств, 1866. С. 75–92.

36. Художественная летопись: Внутренние известия. II. Скульптура // Художественная газета. 1838. № 21. С. 772–773.

37. Художник [Рамазанов Н. А.]. По поводу заметок о выставке Академии художеств // Современная летопись Русского вестника. 1862. № 44. Ноябрь. С. 26–27.

38. Яхонт О. В. Забытые произведения Антонио Кановы из московского музейного собрания // Канова и его эпоха. Сб. науч. ст./Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 51–59.

39. Agulhon M. La “statuomanie et l’histoire” // Ethnologie française. Nouvelle série. 1978. Т. 8. № 2/3. Pp. 145–172.

40. Andrighetto A. Canova/Thorvaldsen. L’arte “sublime ed intellettuale” di Canova // Doppiozero. 16 Dicembre 2019. URL: <https://www.doppiozero.com/larte-sublime-ed-intellettuale-di-canova> (дата обращения: 04.07.2022).

41. Antonio Canova. Scritti/A cura di H. Honour, P. Mariuz. Roma: Salerno Editrice S.r.l., 2007 (Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, I).

42. Artemieva I. S. La “Pace” di Antonio Canova // Arte veneta: rivista di storia dell’arte. 1999. № 55. Pp. 73–89.

43. *Bätschmann O.* Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18 Jahrhunderts // *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*/Hrsg. W. Kemp. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992. S. 237–278.

44. *Bianchini A.* Del Purismo nelle arti (1842) // *Scritti d'arte del primo Ottocento*/A cura di F. Mazzocca. Milano–Napoli: Ricciardi, 1998. Pp. 182–190.

45. *Cicognara L.* Biographical Memoir // *The Works of Antonio Canova, in Sculpture and Modelling, engraved in Outline by Henry Moses; with Descriptions from the Italian of the Countess Albrizzi, and a Biographical Memoir by Count Cicognara.* London: S. Prowett, 1824. Vol. I. Pp. I–XL.

46. *Earth and Fire: Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova.* Exhibition catalogue/Ed. by B. Boucher. New Haven; London: Yale University Press, 2001.

47. *Ferando C.* “Plasmati dalle sue mani”: Canova’s Touch and the Gipsoteca of Possagno // *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775–1999: Alternative Venues for Display*/Ed. by A. Graciano. Farnham (UK), Burlington (VT): Ashgate, 2015. Pp. 111–130.

48. *Ferando C.* Staging Neoclassicism: Antonio Canova’s Exhibition Strategies for Triumphant Perseus // *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*/Yrsg. T. Bartsch, M. Becker, H. Bredekamp, Ch. Schreiter. Berlin: De Gruyter, 2010. S. 139–163.

49. *Gallerie d’Italia – Piazza Scala presentanto: Canova/Thorvaldsen: La nascita della scultura moderna.* URL: <https://www.gallerieditalia.com/it/homepage/musei-online/virtual-tour/canova-e-thorvaldsen-a-360/> (дата обращения: 05.07.2022).

50. *Geddes H.* Earth and Fire: Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova [Review of the exhibition] // *Renaissance studies.* 2004. Vol. 18. No. 2. Pp. 308–317.

51. *Herder J. G.* Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildnem Traume. Riga: Bey Johann Friedrich Hartknoch, 1778.

52. *L’esprit créateur de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes, 1740–1840.* Catalogue de l’exposition, Musée du Louvre, 19 septembre 2003 – 05 janvier 2004. Paris: Réunion des musées nationaux, 2003.

53. *L’opera completa del Canova/Presentazione di M. Praz; apparati critici e filologici di G. Pavanello.* Milano: Rizzoli, 1976.

54. *Masseau D.* L’invention de l’intellectuel dans l’Europe du XVIIIe siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

55. *Mattos C.* The Torchlight Visit: Guiding the Eye through Late Eighteenth- and Early Nineteenth Century Antique Sculpture Gallerie // *Anthropology and Aesthetics.* 2006. Vol. 49/50 (Spring–Autumn). Pp. 139–150.

56. *Missirini M.* Della vita di Antonio Canova: libri Quattro compilati da Melchior Missirini. Con note ed aggiunte. Vol. II. Milano: Nicolò Bettoki, 1825.

57. *Missirini M.* Della vita di Antonio Canova: libri Quattro compilati da Melchior Missirini. Con note ed aggiunte. Vol. I. Milano: Nicolò Bettoki, 1825.

58. *Museo Gypsotheca Antonio Canova.* URL: <https://www.museocanova.it/antonio-canova/opera/> (дата обращения 29.01.2023).

59. *Playing with Fire: European Terracotta Models, 1740–1840.* Exhibition catalogue/Eds. J. D. Draper and G. Scherf. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.

60. *Quatremère de Quincy A.-C.* Canova et ses ouvrages, ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste. Paris: A. Le Clère, 1834.

61. *Quatremère de Quincy A.-C.* Le Jupiter olympien, ou l’Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l’analyse explicative de la toreutique et l’histoire de la statuaire en or et en ivoire, chez les Grecs et les Romains. Paris: De l’Imprimerie de Firmin Didot, 1814.

62. *Storia moderna dell’arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti.* Vol. I: Dai neoclassici ai puristi, 1780–1861/A cura di P. Barocchi. Torino: Einaudi, 1998.

63. *Van Eck C.* Works of Art That Refuse to Behave: Agency, Excess, and Material Presence in Canova and Manet // *New Literary History.* 2015. Vol. 46. No. 3. Summer. Pp. 409–434.