

# КЛАССИЦИЗМ

Авторы: Н. Т. Пахсарьян (Общие работы, Литература), Т. Г. Юрченко (Литература: классицизм в России), А. И. Каплун (Архитектура и изобразительное искусство), Ю. К. Золотов (Архитектура и изобразительное искусство: европейское изобразительное искусство), Е. И. Горфункель (Театр), П. В. Луцкер (Музыка)

---

КЛАССИЦИЗМ (от лат. *classicus* – образцовый), стиль и худож. направление в литературе, архитектуре и искусстве 17 – нач. 19 вв. К. преемственно связан с эпохой [Возрождения](#); занял, наряду с [барокко](#), важное место в культуре 17 в.; продолжал своё развитие в эпоху [Просвещения](#). Зарождение и распространение К. связано с укреплением абсолютной монархии, с влиянием философии Р. [Декарта](#), с развитием точных наук. В основе рационалистич. эстетики К. – стремление к уравновешенности, ясности, логичности худож. выражения (во многом воспринятое из эстетики Возрождения); убеждённость в существовании универсальных и вечных, не подверженных историч. изменениям правил худож. творчества, которые трактуются как умение, мастерство, а не проявление спонтанного вдохновения или самовыражения.



Н. Пуссен. «Танкреди Эрминия». 1630-е гг. Эрмитаж (С.-Петербург).

Восприняв восходящую к Аристотелю идею творчества как подражания природе, классицисты понимали природу как идеальную норму, которая уже получила воплощение в произведениях античных мастеров и писателей: ориентация на «прекрасную природу», преображённую и упорядоченную в соответствии с незыблемыми законами иск-ва, таким образом, предполагала подражание античным образцам и даже соревнование с

ними. Развивавший идею иск-ва как рациональной деятельности, базирующейся на

вечных категориях «прекрасного», «целесообразного» и т. п., К. более других худож. направлений способствовал зарождению эстетики как обобщающей науки о прекрасном.

Центр. понятие К. – правдоподобие – не предполагало точного воспроизведения эмпирич. реальности: мир воссоздаётся не таким, каков он есть, но каким он должен быть. Предпочтение универсальной нормы как «должного» всему частному, случайному, конкретному соответствует выражаемой К. идеологии абсолютистского государства, в котором всё личное и частное подчинено непререкаемой воле гос. власти. Классицист изображал не конкретную, единичную личность, но отвлечённого человека в ситуации универсального, внеисторич. нравственного конфликта; отсюда ориентация классицистов на античную мифологию как воплощение универсального знания о мире и человеке. Этич. идеал К. предполагает, с одной стороны, подчинение личного общему, страстей – долгу, разуму, стойкость перед превратностями бытия; с другой – сдержанность в проявлении чувств, соблюдение меры, уместность, умение нравиться.

К. строго подчинял творчество правилам жанрово-стилевой иерархии.

Разграничивались «высокие» (напр., эпопея, трагедия, ода – в лит-ре; исторический, религ., мифологич. жанр, портрет – в живописи) и «низкие» (сатира, комедия, басня; натюрморт в живописи) жанры, которым соответствовали определённый стиль, круг тем и героев; предписывалось чёткое размежевание трагического и комического, возвышенного и низменного, героического и обыденного.

С сер. 18 в. К. постепенно вытеснялся новыми течениями – сентиментализмом, предромантизмом, романтизмом. Традиции К. в кон. 19 – нач. 20 вв. были воскрешены в неоклассицизме.

Термин «классицизм», восходящий к понятию классики (образцовые писатели), впервые употребил в 1818 итал. критик Г. Висконти. Широко использовался в полемике классицистов и романтиков, причём у романтиков (Ж. де Сталь, В. Гюго и др.) имел негативную окраску: классицизм и классики, подражавшие античности, противопоставлялись новаторской романтич. лит-ре. В литературоведении и искусствознании понятие «К.» стало активно использоваться после трудов учёных

[культурно-исторической школы](#) и Г. [Вёльфлина](#).

Стилистич. тенденции, аналогичные К. 17–18 вв., усматриваются некоторыми учёными и в др. эпохах; в этом случае понятие «К.» трактуется в расшир. смысле, обозначая стилистич. константу, периодически актуализирующуюся на разл. стадиях истории иск-ва и лит-ры (напр., «античный К.», «ренессансный К.»).

## Литература

Истоки лит. К. – в нормативной поэтике (Ю. Ц. [Скалигер](#), Л. Кастельветро и др.) и в итал. лит-ре 16 в., где была создана жанровая система, соотнесённая с системой языковых стилей и ориентированная на античные образцы. Высший расцвет К. связан с франц. лит-рой 17 в. Основоположителем поэтики К. был Ф. [Малерб](#), осуществивший регламентацию лит. языка на основе живой разговорной речи; проведённая им реформа была закреплена Франц. академией. В наиболее законченном виде принципы лит. К. были изложены в трактате «Поэтическое искусство» Н. [Буало](#) (1674), обобщившего худож. практику своих современников.

Писатели-классицисты относятся к лит-ре как к важной миссии воплощения в слове и передачи читателю требований природы и разума, как к способу «поучать, развлекая». Лит-ра К. устремлена к ясному выражению значительной мысли, смысла («... смысл всегда живёт в создании моём» – Ф. фон [Лорай](#)), она отказывается от стилистич. изощрённости, риторич. украшений. Многословию классицисты предпочитали лаконизм, метафорич. усложнённости – простоту и ясность, экстравагантному – благопристойное. Следование установленным нормам не означало, однако, что классицисты поощряли педантизм и игнорировали роль худож. интуиции. Хотя правила и представлялись классицистам способом удержать творч. свободу в границах разума, они понимали важность интуитивного прозрения, прощая таланту отступление от правил, если оно уместно и художественно эффективно.

Характеры персонажей в К. строятся на выделении одной доминирующей черты, что способствует превращению их в универсальные общечеловеческие типы.

Излюбленные коллизии – столкновение долга и чувства, борьба разума и страсти. В центре произведений классицистов – героич. личность и вместе с тем

благовоспитанный человек, который стоически стремится преодолеть собств. страсти и аффекты, обуздать или хотя бы осознать их (как герои трагедий Ж. [Расина](#)).

Декартовское «мыслю, следовательно, существую» играет в мироощущении персонажей К. роль не только философско-интеллектуального, но и этич. принципа.

В основе лит. теории К. – иерархич. система жанров; аналитич. разведение по разным произведениям, даже худож. мирам, «высоких» и «низких» героев и тем сочетается со стремлением облагородить «низкие» жанры; напр., избавить сатиру от грубого бурлеска, комедию – от фарсовых черт («высокая комедия» [Мольера](#)).

Гл. место в лит-ре К. занимала драма, основанная на правиле трёх единств (см. [Трёх единств теория](#)). Её ведущим жанром стала трагедия, высшие достижения которой – произведения П. [Корнеля](#) и Ж. Расина; у первого трагедия приобретает героический, у второго – лирич. характер. Др. «высокие» жанры играют гораздо меньшую роль в лит. процессе (малоудачный опыт Ж. [Шаплена](#) в жанре эпич. поэмы впоследствии пародирует [Вольтер](#); торжественные оды писали Ф. Малерб и Н. Буало). В то же время значит. развитие получают «низкие» жанры: [ироикомическая поэма](#) и сатира (М. Ренье, Буало), басня (Ж. де [Лафонтен](#)), комедия. Культивируются жанры малой дидактич. прозы – афоризмы (максимы), «характеры» (Б. [Паскаль](#), Ф. де [Ларошфуко](#), Ж. де [Лабрюйер](#)); ораторская проза (Ж. Б. [Боссюэ](#)). Хотя теория К. не включала роман в систему жанров, достойных серьёзного критич. осмысления, психологич. шедевр М. М. [Лафайет](#) «Принцесса Клевская» (1678) считается образцом классицистич. романа.

В кон. 17 в. наметился упадок лит. К., однако археологич. интерес к античности в 18 в., раскопки Геркуланума, Помпей, создание И. И. [Винкельманом](#) идеального образа греч. античности как «благородной простоты и спокойного величия» способствовали его новому подъёму в эпоху Просвещения. Гл. представителем нового К. был Вольтер, в творчестве которого рационализм, культ разума служили обоснованию уже не норм абсолютистской государственности, но права личности на свободу от притязаний церкви и государства. Просветительский К., активно вступая во взаимодействие с др. лит. направлениями эпохи, опирается не на «правила», а скорее на «просвещённый вкус» публики. Обращение к античности становится

способом выражения героики Франц. революции 18 в. в поэзии А. [Шенье](#).

Во Франции в 17 в. К. сложился в мощную и последовательную худож. систему, оказал заметное воздействие на лит-ру барокко. В Германии К., возникнув как сознательное культурное усилие по созданию «правильной» и «совершенной», достойной др. европейских литератур поэтич. школы (М. [Опиц](#)), напротив, был заглушён барокко, стиль которого больше соответствовал трагич. эпохе Тридцатилетней войны; запоздалая попытка И. К. [Готшеда](#) в 1730–40-е гг. направить нем. лит-ру по пути классицистич. канонов вызвала ожесточённую полемику и в целом была отвергнута. Самостоят. эстетич. феномен представляет собой [веймарский классицизм](#) И. В. [Гёте](#) и Ф. [Шиллера](#). В Великобритании ранний К. связан с творчеством Дж. [Драйдена](#); его дальнейшее развитие протекало в русле Просвещения (А. [Поуп](#), С. [Джонсон](#)). К кон. 17 в. К. в Италии существовал параллельно с [рококо](#) и иногда переплетался с ним (напр., в творчестве поэтов «Аркадии» – А. [Дзено](#), П. [Метастазιο](#), П. Я. Мартелло, Ш. Маффеи); просветительский К. представлен творчеством В. [Альфьери](#).



А. П. Лосенко. «Владимир и Рогнеда». 1770. Русский музей (С.-Петербург).

В России К. утверждался в 1730–1750-е гг. под влиянием зап.-европ. К. и идей Просвещения; вместе с тем в нём отчётливо прослеживается связь с барокко. Отличит. особенности рус. К. – ярко выраженные дидактизм, обличительная, социально-критич. направленность, нац.-патриотич. пафос, опора на нар. творчество. Одним из первых принципов К. на рус. почву перенёс А. Д. [Кантемир](#). В своих сатирах он следовал Н. Буало, но, создавая обобщённые образы человеческих пороков, приспособлял их к отеч. действительности. Кантемир ввёл в рус. лит-ру новые стихотв. жанры: переложения псалмов, басни, героич. поэму («Петрида», не закончена). Первый образец классицистич. похвальной оды создал В. К. [Тредиаковский](#) («Ода торжественная о

сдаче города Гданска», 1734), сопроводивший её теоретич. «Рассуждением об оде вообще» (и то и другое – вслед за Буало). Воздействием поэтики барокко отмечены оды М. В. [Ломоносова](#). Наиболее полно и последовательно рус. К. представлен творчеством А. П. [Сумарокова](#). Изложив осн. положения классицистич. доктрины в написанной в подражание трактату Буало «Эпистоле о стихотворстве» (1747), Сумароков стремился следовать им в своих произведениях: трагедиях, ориентированных на творчество франц. классицистов 17 в. и драматургию Вольтера, но обращённых преим. к событиям нац. истории; отчасти – в комедиях, образцом для которых стало творчество Мольера; в сатирах, а также баснях, принёсших ему славу «северного Лафонтена». Разрабатывал также жанр песни, который не упоминался у Буало, но был включён самим Сумароковым в перечень поэтич. жанров. До кон. 18 в. сохраняла своё значение классификация жанров, предложенная Ломоносовым в предисловии к собранию сочинений 1757 – «О пользе книг церковных в Российском языке», который соотнёс [трёх стилей теорию](#) с конкретными жанрами, связав с высоким «штилем» героич. поэму, оду, торжественные речи; со средним – трагедию, сатиру, элегию, эклогу; с низким – комедию, песню, эпиграмму. Образец ироикомической поэмы создал В. И. Майков («Елисей, или Раздражённый Вах», 1771). Первой завершённой героич. эпопеей стала «Россияда» М. М. [Хераскова](#) (1779). В кон. 18 в. принципы классицистич. драматургии проявились в творчестве Н. П. [Николева](#), Я. Б. [Княжнина](#), В. В. [Капниста](#). На рубеже 18–19 вв. К. постепенно вытесняется новыми тенденциями лит. развития, связанными с предромантизмом и сентиментализмом, однако ещё некоторое время сохраняет своё влияние. Его традиции прослеживаются в 1800–20-е гг. в творчестве поэтов-радищевцев (А. Х. [Востоков](#), И. П. Пнин, В. В. [Попугаев](#)), в лит. критике (А. Ф. [Мерзляков](#)), в лит.-эстетич. программе и жанрово-стилистич. практике поэтов-декабристов, в раннем творчестве А. С. [Пушкина](#).

## Архитектура и изобразительное искусство

Тенденции К. в европ. иск-ве наметились уже во 2-й пол. 16 в. в Италии – в архит. теории и практике А. [Палладио](#), теоретич. трактатах Дж. да [Виньолы](#), С. [Серлио](#); более последовательно – в сочинениях Дж. П. [Беллори](#) (17 в.), а также в эстетич. нормативах академистов [болонской школы](#). Однако в 17 в. К., развивавшийся в



Колоннада перистиля дворца  
Большой Трианон в Версале. 1687.  
Архитектор Ж. Ардуэн-Мансар.

острополемич. взаимодействию с барокко, лишь во франц. худож. культуре сложился в целостную стилевую систему. Преим. во Франции формировался и К. 18 – нач. 19 вв., ставший общеевропейским стилем (последний в зарубежном искусствознании часто именуется неоклассицизмом). Лежащие в основе эстетики К. принципы рационализма обусловили взгляд на худож. произведение как на плод разума и логики, торжествующих над хаосом и

текучестью чувственно воспринимаемой жизни. Ориентация на разумное начало, на непреходящие образцы определила и нормативность требований эстетики К., регламентацию худож. правил, строгую иерархию жанров в изобразит. иск-ве (к «высокому» жанру относятся произведения на мифологич. и историч. сюжеты, также «идеальный пейзаж» и парадный портрет; к «низкому» – натюрморт, бытовой жанр и т. д.). Закреплению теоретич. доктрин К. способствовала деятельность основанных в Париже королевских академий – живописи и скульптуры (1648) и архитектуры (1671).



Архитектура К., в отличие от барокко с его драматич. конфликтом форм, энергичным взаимодействием объёма и пространственной среды, опирается на принцип гармонии и внутр. завершенности как отд. здания, так и ансамбля. Характерными чертами этого стиля становятся стремление к ясности и единству целого, симметрия и уравновешенность, определённость пластич. форм и пространственных интервалов, создающих спокойный и торжественный ритм; система пропорционирования, основанная на кратных отношениях целых чисел (единый модуль,

Колокольня церкви Сент-Мэри-ле-  
Боу в лондонском Сити. 1680.  
Архитектор К. Рен.

определяющий закономерности  
формообразования). Постоянное обращение  
мастеров К. к наследию античного зодчества  
подразумевало не только использование его

отд. мотивов и элементов, но и постижение общих законов его архитектоники.

Основой архит. языка К. стал ордер архитектурный, пропорциями и формами более  
близкий к античности, чем в зодчестве предыдущих эпох; в постройках он  
употребляется таким образом, что не затемняет общую структуру сооружения, но  
становится её тонким и сдержанным аккомпанементом. Интерьерам К. свойственны  
ясность пространственных членений, мягкость цветов. Широко используя в  
монументально-декоративной живописи перспективные эффекты, мастера К.  
принципиально отъединяли иллюзорное пространство от реального.

Важное место в зодчестве К. принадлежит проблемам градостроительства.

Разрабатываются проекты «идеальных городов», создаётся новый тип регулярного  
абсолютистского города-резиденции (Версаль). К. стремится к продолжению  
традиций античности и Возрождения, закладывая в основу своих решений принцип  
соразмерности человеку и вместе с тем – масштабности, придающей архит. образу  
героически-приподнятое звучание. И хотя риторич. пышность дворцового декора  
приходит в противоречие с этой главенствующей тенденцией, устойчивая образная  
структура К. сохраняет единство стиля, сколь бы ни были многообразны его  
модификации в процессе историч. развития.

Формирование К. во франц. архитектуре связано с работами Ж. Лемерсье  
и Ф. Мансара. Облик зданий и строит. приёмы вначале напоминают архитектуру  
замков 16 в.; решающий перелом произошёл в творчестве Л. Лево – прежде всего в  
создании дворцово-паркового ансамбля Во-ле-Виконт, с торжественной анфиладой  
самого дворца, импозантными росписями Ш. Лебрена и наиболее характерным  
выражением новых принципов – регулярным партерным парком А. Ленотра.

Программным произведением зодчества К. стал вост. фасад Лувра, осуществлённый  
(с 1660-х гг.) по замыслу К. Перро (характерно, что проекты Дж. Л. Бернини и др. в  
стиле барокко были отвергнуты). В 1660-е гг. Л. Лево, А. Ленотр и Ш. Лебрен начали  
создавать ансамбль Версаля, где идеи К. выражены с особенной полнотой. С 1678



строительством Версаля руководил Ж. [Ардюэн-Мансар](#); по его проектам дворец был значительно расширен (пристроены крылья), центр. терраса переделана в Зеркальную галерею – наиболее представительную часть интерьера. Он же построил дворец Большой Трианон и др. сооружения. Ансамблю Версаля присуща редкая стилистич. цельность: даже струи фонтанов соединялись в статичную форму, подобную колонне, а деревья и кустарники были подстрижены в виде геометрич. фигур. Символика ансамбля подчинена прославлению «короля-солнца» Людовика XIV, но художественно-образной основой его был апофеоз разума, властно преобразующего природные стихии. В то же время подчеркнутая декоративность интерьеров оправдывает употребление в отношении Версаля стилового термина «барочный классицизм».

Во 2-й пол. 17 в. складываются новые приёмы планировки, предусматривающие органич. соединение гор. застройки с элементами природной среды, создание открытых площадей, пространственно сливающихся с улицей или набережной, ансамблевых решений узловых элементов гор. структуры (пл. Людовика Великого, ныне Вандомская, и пл. Побед; архит. ансамбль [Дома инвалидов](#), все – Ж. Ардюэн-Мансар), триумфальных въездных арок (ворота Сен-Дени по проекту Н. Ф. [Блонделя](#); все – в Париже).



Традиции К. во Франции 18 в. почти не прерывались, но в 1-й пол. столетия преобладал стиль [рококо](#). В сер. 18 в. принципы К. преобразовывались в духе эстетики Просвещения. В архитектуре обращение к «естественности» выдвигало требование конструктивной оправданности ордерных элементов композиции, в интерьере – необходимость разработки гибкой планировки комфортабельного жилого дома. Идеальным окружением дома становилась пейзажная (садово-парковая) среда. Огромное влияние на К. 18 в. оказало бурное развитие знаний о греч.

Ж. Б. Пигаль. «Меркурий, завязывающий сандалию». Мрамор. 1744. Лувр (Париж).

и рим. древности (раскопки Геркуланума, Помпей и др.); свой вклад в теорию К. внесли труды И. И. Винкельмана, И. В. Гёте, Ф. Милиция. Во франц. К. 18 в. определились

новые архит. типы: изысканно-интимный особняк («отель»), парадное обществ. здание, открытая площадь, соединяющая осн. магистрали города (пл. Людовика XV, ныне пл. Согласия, в Париже, арх. Ж. А. [Габриель](#); им же в Версальском парке построен дворец Малый Трианон, сочетающий гармонич. ясность форм с лирич. утонченностью рисунка). Ж. Ж. [Суффло](#) осуществил свой проект ц. Сент-Женевьев в Париже, опираясь на опыт классич. зодчества.

В эпоху, предшествующую Франц. революции 18 в., в архитектуре проявились стремление к суровой простоте, смелые поиски монументального геометризма новой, безордерной архитектуры (К. Н. [Леду](#), Э. Л. [Булле](#), Ж. Ж. Лекё). Эти поиски (отмеченные также влиянием архит. офортов Дж. Б. [Пиранези](#)) послужили отправной точкой для поздней фазы К. – франц. [ампира](#) (1-я треть 19 в.), в котором нарастает пышная репрезентативность (Ш. [Персье](#), П. Ф. Л. [Фонтен](#), Ж. Ф. [Шальгрэн](#)).

Англ. [палладианство](#) 17–18 вв. во многом родственно системе К., а зачастую и сливается с ней. Ориентация на классику (не только на идеи А. Палладио, но и на античность), строгая и сдержанная выразительность пластически ясных мотивов присутствуют в творчестве И. [Джонса](#). После «Великого пожара» 1666 К. [Рен](#) построил крупнейшее сооружение Лондона – [Святого Павла собор](#), а также св. 50 приходских церквей, ряд зданий в Оксфорде, отмеченных влиянием античных решений. Обширные градостроит. планы были реализованы к сер. 18 в. в регулярной застройке г. Бат (Дж. Вуд Старший и Дж. Вуд Младший), Лондона и Эдинбурга (бр. Адам). Постройки У. [Чеймберса](#), У. [Кента](#), Дж. Пейна связаны с расцветом загородных парковых усадеб. Р. [Адам](#) также вдохновлялся рим. античностью, но его вариант К. приобретает более мягкий и лирич. облик. К. в Великобритании был важнейшей составляющей т. н. [георгианского стиля](#). В нач. 19 в. в англ. архитектуре проявляются черты, близкие ампиру (Дж. [Соун](#), Дж. [Нэш](#)).

В 17 – нач. 18 вв. К. сформировался в архитектуре Голландии (Я. ван [Кампен](#),



Королевский дворец в Стокгольме.  
1697–1760. Архитектор Н. Тессин  
Младший.

П. Пост), породившей особенно сдержанный его вариант. Перекрёстные связи с франц. и голл. К., а также с ранним барокко сказались в коротком расцвете К. в архитектуре Швеции конца 17 – нач. 18 вв. (Н. [Тессин Младший](#)). В 18 – нач. 19 вв. К. утвердился также в Италии (Дж. Пьермарини), Испании (Х. де Вильянуэва), Польше (Я. Камзетцер, Х. П. Айгнер), США

(Т. [Джефферсон](#), Дж. Хобан). Для нем. архитектуры К. 18 – 1-й пол. 19 вв.

характерны строгие формы палладианца Ф. В. Эрдмансдорфа, «героический» эллинизм К. Г. Лангханса, Д. и Ф. [Жилли](#), [историзм](#) Л. фон [Кленце](#). В творчестве К. Ф. [Шинкеля](#) суровая монументальность образов сочетается с поиском новых функциональных решений.

К сер. 19 в. ведущая роль К. сходит на нет; на смену ему приходят [исторические стили](#) (см. также [Неогреческий стиль](#), [Эклектизм](#)). Вместе с тем худож. традиция К. оживает в неоклассицизме 20 в.

Изобразительное искусство К. нормативно; его образному строю присущи явные признаки социальной утопии. В иконографии К. преобладают античные легенды, героич. деяния, историч. сюжеты, т. е. интерес к судьбам человеческих общностей, к «анатомии власти». Не удовлетворяясь простым «портретированием натуры», художники К. стремятся подняться над конкретным, индивидуальным – к общезначимому. Классицисты отстаивали своё представление о худож. правде, которое не совпадало с натурализмом [Караваджо](#) или [малых голландцев](#). Мир разумных деяний и светлых чувств в иск-ве К. возвышался над несовершенной повседневностью как воплощение мечты о желанной гармонии бытия. Ориентация на возвышенный идеал породила и выбор «прекрасной натуры». К. избегает случайного, отклоняющегося от нормы, гротескного, грубого, отталкивающего. Тектонич. ясности классицистич. архитектуры отвечает чёткая разграниченность планов в скульптуре и живописи. Пластика К., как правило, рассчитана на фиксиров. точку зрения, отличается сглаженностью форм. Момент движения в позах фигур обычно не нарушает их пластич. замкнутости и спокойной статуарности. В живописи

К. осн. элементы формы – линия и светотень; локальные цвета чётко выявляют предметы и пейзажные планы, что приближает пространственную композицию живописного произведения к композиции сценич. площадки.



К. Лоррен. «Пейзаж с Давидом и тремя мифологическими героями». 1658. Национальная галерея (Лондон).

Основоположником и крупнейшим мастером К. 17 в. был франц. худ. Н. [Пуссен](#), картины которого отмечены возвышенностью филос.-этич. содержания, гармоничностью ритмич. строя и колорита. Высокое развитие в живописи К. 17 в. получил «идеальный пейзаж» (Н. Пуссен, К. [Лоррен](#), Г. Дюге), воплотивший мечту классицистов о «золотом веке» человечества. Наиболее значит. мастерами франц. К. в скульптуре 17 – нач. 18 вв. были П. [Пюже](#) (героическая тема), Ф. [Жирардон](#)

(поиски гармонии и лаконизм форм). Во 2-й пол. 18 в. франц. скульпторы вновь обратились к общественно значимым темам и монументальным решениям (Ж. Б. [Пигаль](#), М. Клодион, Э. М. [Фальконе](#), Ж. А. [Гудон](#)). Гражд. пафос и лиричность сочетались в мифологич. живописи Ж. М. Вьена, декоративных пейзажах Ю. [Робера](#). Живопись т. н. революционного К. во Франции представлена работами Ж. Л. [Давида](#), историч. и портретные образы которого отмечены мужественным драматизмом. В поздний период франц. К. живопись, несмотря на появление отд. крупных мастеров (Ж. О. Д. [Энгр](#)), вырождается в официально-апологетич. или [салонное искусство](#).

Интернациональным центром К. 18 – нач. 19 вв. стал Рим, где в иск-ве господствовала академич. традиция с нередким для [академизма](#) сочетанием благородства форм и холодной, абстрактной идеализации (живописцы А. Р. [Менгс](#), Й. А. [Кох](#), В. [Камуччини](#), скульпторы А. [Канова](#) и Б. [Торвальдсен](#)). В изобразит. иск-ве нем. К., созерцательном по духу, выделяются портреты А. и В. [Тишбейнов](#), мифологич. картоны А. Я. [Карстенса](#), пластика И. Г. [Шадова](#), К. Д. [Рауха](#); в декоративно-прикладном иск-ве – мебель Д. Рёнтгена. В Великобритании близки К. графика и скульптура Дж. [Флаксмена](#), в декоративно-прикладном иск-ве – керамика Дж. [Уэджвуда](#) и мастеров завода в Дерби.



А. Р. Менгс. «Персей и Андромеда». 1774–79. Эрмитаж (С.-Петербург).



Фото А. И. Нагаева  
Мраморный дворец в С.-Петербурге. 1768–85. Архитектор А. Ринальди.

Расцвет К. в России относится к последней трети 18 – 1-й трети 19 вв., хотя уже нач. 18 в. отмечено творч. обращением к градостроит. опыту франц. К. (принцип симметрично-осевых планировочных систем в строительстве С.-Петербурга). Рус. К. воплотил в себе новый, небывалый для России по размаху и идейной наполненности историч. этап расцвета рус. светской культуры. Ранний рус. К. в архитектуре (1760–70-е гг.; Ж. Б. [Валлен-Деламот](#), А. Ф. [Кокоринов](#), Ю. М. [Фельтен](#), К. И. [Бланк](#), А. [Ринальди](#)) сохраняет ещё пластич. обогащённость и динамику форм, присущие барокко и рококо.

Зодчие зрелой поры К. (1770–90-е гг.; В. И. [Баженов](#), М. Ф. [Казаков](#), И. Е. [Старов](#)) создали классич. типы столичного дворца-усадьбы и комфортабельного жилого дома, ставшие образцами в широком строительстве загородных дворянских усадеб и в новой, парадной застройке городов. Иск-во ансамбля в загородных парковых усадьбах – крупный вклад рус. К. в мировую худож. культуру. В усадебном строительстве возник рус. вариант палладианства (Н. А. [Львов](#)), сложился новый тип камерного дворца (Ч. [Камерон](#), Дж. [Кваренги](#)). Особенность рус. К. – небывалый масштаб гос. градостроительства:

разрабатывались регулярные планы более 400 городов, формировались ансамбли центров Калуги, Костромы, Полтавы, Твери, Ярославля и др.; практика «регулирования» гор. планов, как правило, преемственно сочетала принципы К. с



Фото В. М. Паппе

Б. Торвальдсен. «Пастух». Мрамор.  
1810-е гг. Эрмитаж (С.-Петербург).

исторически сложившейся планировочной структурой старорусского города. Рубеж 18–19 вв. ознаменован крупнейшими градостроит. достижениями в обеих столицах. Сложился грандиозный ансамбль центра С.-Петербурга (А. Н. [Воронихин](#), А. Д. [Захаров](#), Ж. Ф. [Тома де Томон](#), позднее К. И. [Росси](#)). На иных градостроит. началах формировалась «классическая Москва», застраивавшаяся в период её восстановления после пожара 1812 небольшими особняками с уютными интерьерами. Начала регулярности здесь были последовательно подчинены общей живописной свободе пространственной структуры города. Виднейшие зодчие позднего моск. К. – Д. И. [Жилярди](#), О. И. [Бове](#), А. Г.

[Григорьев](#). Постройки 1-й трети 19 в. относятся к стилю рус. ампира (иногда именуемого [александровским классицизмом](#)).



Фото В. М. Паппе

В изобразит. иск-ве развитие рус. К. тесно связано с петерб. АХ (основана в 1757). Скульптура представлена «героической» монументально-декоративной пластикой, образующей тонко продуманный синтез с архитектурой, исполненными гражд. пафоса памятниками, проникнутыми элегич. просветлённостью надгробиями, станковой пластикой (И. П. [Прокофьев](#), Ф. Г. [Гордеев](#), М. И. [Козловский](#), И. П. [Мартос](#), Ф. Ф. [Щедрин](#), В. И. [Демут-Малиновский](#), С. С. [Пименов](#), И. И. [Теребенёв](#)). В живописи К. наиболее ярко проявился в произведениях историч. и

С. С. Пименов. «Геркулес, удушающий Антея». Скульптурная группа перед портиком здания Горного кадетского корпуса (ныне – Горного института) в С.-Петербурге. Камень. 1809–11.

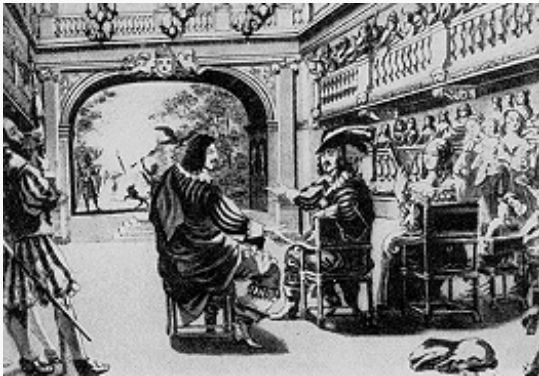
мифологич. жанра (А. П. [Лосенко](#), Г. И. [Угрюмов](#), И. А. [Акимов](#), А. И. [Иванов](#), А. Е. [Егоров](#), В. К. [Шебуев](#), ранний А. А. [Иванов](#); в сценографии – в творчестве П. ди Г. [Гонзаго](#)). Некоторые черты К. присущи также скульптурным портретам Ф. И. [Шубина](#), в живописи – портретам Д. Г. [Левицкого](#), В. Л.

[Боровиковского](#), пейзажам Ф. М. [Матвеева](#). В декоративно-прикладном иск-ве рус. К. выделяются худож. лепка и резной декор в архитектуре, изделия из бронзы, чугуна, литьё, фарфор, хрусталь, мебель, штофные ткани и пр.

## Театр

Формирование театрального К. началось во Франции в 1630-е гг. Активизирующая и организующая роль в этом процессе принадлежала лит-ре, благодаря которой театр утвердился в ряду «высоких» искусств. Образцы театрального иск-ва французы увидели в итал. «учёном театре» эпохи Возрождения. Поскольку законодателем вкусов и культурных ценностей было придворное общество, то на сценич. стиль оказали влияние также придворный церемониал и празднества, балеты, торжественные приёмы. Принципы театрального К. вырабатывались на парижских подмостках: в возглавляемом Г. Мондори театре «Маре» (1634), в построенном кардиналом Ришелье «Пале-Кардиналь» (1641, с 1642 «Пале-Рояль»), чьё устройство отвечало высоким требованиям итал. сценич. техники; в 1640-х гг. площадкой театрального К. стал Бургундский отель. Симультанная декорация постепенно, к сер. 17 в., сменилась живописной и единой перспективной декорацией (дворец, храм, дом и т. п.); появился занавес, который поднимался и опускался в начале и в конце спектакля. Сцена заключалась в раму, как картина. Игра разворачивалась только на авансцене; спектакль центрировался несколькими фигурами персонажей-протагонистов. Архит. задник, единое место действия, сочетание актёрского и живописного планов, общая трёхмерная мизансцена способствовали созданию иллюзии правдоподобия. В сценич. К. 17 в. существовало понятие «четвёртой стены». «Он поступает так, – писал об актёре Ф. Э. д'Обиньяк («Практика театра», 1657), – словно зрителей вообще не существует: его персонажи действуют и говорят так, как

будто они и вправду цари, а не Мондори и Бельроз, как будто они пребывают во дворце Горация в Риме, а не в Бургундском отеле в Париже, и как будто их видят и слышат только те, кто присутствует на сцене (т. е. в изображаемом месте)».



Зрительный зал и сцена театра «Пале-Рояль» (Париж). Спектакль в присутствии короля. Гравюра 17 в. (фрагмент).

В высокой трагедии К. (П. Корнель, Ж. Расин) на смену динамике, развлекательности и приключенческим сюжетам пьес А. Арди (составляли репертуар первой постоянной франц. труппы В. Леконта в 1-й трети 17 в.) пришли статика и углублённое внимание к душевному миру героя, мотивам его поведения. Новая драматургия потребовала перемен в исполнительском иск-ве. Актёр становился воплощением этич. и эстетич. идеала эпохи, создавая своей игрой портрет современника крупным планом; костюм его, стилизованный

под античность, соответствовал совр. моде, пластика подчинялась требованиям благородства и грации. Актёр должен был обладать пафосом оратора, чувством ритма, музыкальностью (для актрисы М. [Шанмеле](#) Ж. Расин надписывал ноты над строками роли), иск-вом красноречивого жеста, навыками танцора, даже физич. мощью. Драматургия К. способствовала возникновению школы сценич. декламации, объединявшей всю совокупность исполнительских приёмов (чтение, жест, мимику) и ставшей осн. выразит. средством франц. актёра. А. [Витез](#) называл декламацию 17 в. «просодической архитектурой». Спектакль строился в логич. взаимодействии монологов. С помощью слова отрабатывалась техника возбуждения эмоции и управления ею; от силы голоса, его звучности, тембра, владения красками и интонациями зависел успех исполнения.

Разделение театральных жанров на «высокие» (трагедия в Бургундском отеле) и «низкие» (комедия в «Пале-Рояль» времён Мольера), появление [амплуа](#) закрепили иерархич. структуру театра К. Оставаясь в границах «облагороженной» природы, рисунок исполнения и очертания образа определялись индивидуальностью крупнейших актёров: манера декламации Ж. Флоридора была более естественной,





«Андромаха» Ж. Расина в Бургундском отеле. Гравюра Ф. Шово. 1667.

чем у чрезмерно позирующего Бельроза; М. Шанмеле была свойственна звучная и певучая «речитация», а Монфлери не знал равных в аффектах страсти. Сложившееся в дальнейшем представление о каноне театрального К., состоявшем из стандартных жестов (удивление изображалось руками, поднятыми до уровня плеч, и ладонями, обращёнными к зрителям; отвращение – головой, повернутой направо, и руками, отталкивающими объект презрения, и т. д.), относится к эпохе упадка и вырождения стиля.

В 18 в., несмотря на решительный отход театра в сторону просветительского демократизма, актёры «Комеди Франсез» А. [Лекуврёр](#), М. [Барон](#), А. Л. [Лекен](#), [Дюмениль](#), [Клерон](#), Л. Превиль развивали стиль сценич. К. в соответствии с вкусами и запросами эпохи. Они отступили от классицистич. норм декламации,

реформировали костюм и предпринимали попытки режиссировать спектакль, создавая актёрский ансамбль. В нач. 19 в., в разгар борьбы романтиков с традицией «придворного» театра, Ф. Ж. [Тальма](#), М. Ж. [Жорж](#), [Марс](#) доказали жизнеспособность классицистич. репертуара и исполнительской манеры, а в творчестве [Рашель](#) К. в романтич. эпоху снова обрёл значение «высокого» и востребованного стиля. Традиции К. продолжали воздействовать на театральную культуру Франции на рубеже 19–20 вв. и даже позднее. Сочетание стилей К. и модерна свойственно игре Ж. [Муне-Сюлли](#), С. [Бернар](#), Б. К. [Коклена](#). В 20 в. франц. режиссёрский театр сблизился с европейским, сценич. стиль утратил нац. специфику. Тем не менее значит. события во франц. театре 20 в. соотносятся с традициями К.: спектакли Ж. [Копо](#), Ж. Л. [Барро](#), Л. [Жуве](#), Ж. [Вилара](#), эксперименты Витеза с классикой 17 в., постановки Р. [Планшона](#), Ж. Десарта и др.

Утратив в 18 в. значение доминирующего стиля во Франции, К. нашёл преемников в



Зал Оперного театра Версальского дворца. 1748–70. Архитектор Ж. А. Габриель, скульптор О. Пажу.

др. европ. странах. И. В. Гёте последовательно внедрял принципы К. в руководимом им Веймарском театре. Актриса и антрепренёр Ф. К. Нойбер и актёр К. Экгоф в Германии, англ. актёры Т. Беттертон, Дж. Куин, Дж. Кембл, С. [Сиддонс](#) пропагандировали К., но их усилия, несмотря на личные творч. достижения, оказались малорезультативными и в конечном счёте были отвергнуты. Сценич. К. стал объектом общеевропейской полемики и

благодаря немецким, а за ними и рус. теоретикам театра получил определение «ложно-классический театр».

В России классицистич. стиль переживал расцвет в нач. 19 в. в творчестве А. С.

[Яковлева](#) и Е. С. [Семёновой](#), позднее проявился в достижениях петерб. театральной школы в лице В. В. Самойлова (см. [Самойловы](#)), В. А. Каратыгина (см. [Каратыгины](#)), затем Ю. М. [Юрьева](#).

## Музыка

Термин «К.» применительно к музыке подразумевает не ориентацию на античные образцы (были известны и изучались лишь памятники др.-греч. муз. теории), а череду реформ, призванных покончить с пережитками стиля барокко в муз. театре.

Классицистские и барочные тенденции противоречиво сочетались во франц.

[музыкальной трагедии](#) 2-й пол. 17 – 1-й пол. 18 вв. (творч. содружество либреттиста

Ф. [Кино](#) и комп. Ж. Б. [Люлли](#), оперы и оперы-балеты Ж. Ф. [Рамо](#)) и в итал. [опере-](#)

[сериа](#), занявшей лидирующее положение среди муз.-драматич. жанров 18 в. (в

Италии, Англии, Австрии, Германии, России). Расцвет франц. муз. трагедии пришёлся

на начало кризиса абсолютизма, когда идеалы героики и гражданственности периода борьбы за общенациональное государство сменились духом праздничности и

парадного официоза, тяготением к роскоши и утончённому гедонизму. Острота

типичного для К. конфликта чувства и долга в условиях мифологич. или рыцарски-

легендарного сюжета муз. трагедии снижалась (особенно в сравнении с трагедией в драматич. театре). С нормами К. связаны требования жанровой чистоты (отсутствие комедийных и бытовых эпизодов), единства действия (часто также места и времени), «классическая» 5-актная композиция (нередко с прологом). Центр. положение в муз. драматургии занимает речитатив – элемент, наиболее близкий рационалистич. словесно-понятийной логике. В интонац. сфере преобладают связанные с естеств. человеческой речью декламационно-патетич. формулы (вопросительные, повелительные и т. п.), вместе с тем исключаются риторич. и символич. фигуры, свойственные барочной опере. Обширные хоровые и балетные сцены с фантастич. и пасторально-идиллич. тематикой, общая ориентация на зрелищность и развлекательность (ставшая в итоге доминирующей) в большей мере соответствовали традициям барокко, нежели принципам классицизма.

Традиционными для Италии были присущие жанру оперы-серии культивирование певческой виртуозности, развитость декоративного элемента. В русле требований К., выдвинутых некоторыми представителями рим. академии «Аркадия», сев.-итал. либреттисты нач. 18 в. (Ф. Сильвани, Дж. Фриджимелика-Роберти, А. Дзено, П. Париасти, А. Сальви, А. Пьовене) изгнали из серьёзной оперы комич. и бытовые эпизоды, сюжетные мотивы, связанные с вмешательством сверхъестественных или фантастич. сил; круг сюжетов был ограничен историческими и историко-легендарными, на первый план выдвинута нравственно-этич. проблематика. В центре худож. концепции ранней оперы-серии – возвышенный героич. образ монарха, реже гос. деятеля, придворного, эпич. героя, демонстрирующий положит. качества идеальной личности: мудрость, терпимость, великодушие, преданность долгу, героич. энтузиазм. Была сохранена традиционная для итал. оперы 3-актная структура (5-актные драмы остались экспериментами), однако число действующих лиц сократилось, в музыке типизировались интонац. выразит. средства, формы увертюры и арии, строение вокальных партий. Тип драматургии, всецело подчинённый муз. задачам, развил (с 1720-х гг.) П. Метастазियो, с именем которого связана вершинная стадия в истории оперы-серии. В его сюжетах классицистский пафос заметно ослаблен. Конфликтная ситуация, как правило, возникает и углубляется из-за затянувшегося «заблуждения» гл. действующих лиц, а не вследствие реального

противоречия их интересов или принципов. Однако особое пристрастие к идеализированному выражению чувства, к благородным порывам человеческой души, пусть и далёким от строгого рационального обоснования, обеспечило исключит. популярность либретто Метастазиио на протяжении более полувека.



К. В. Глюк. Портрет работы Ж. А. Гудона. Гипс. 1775. Национальная библиотека (Веймар).

Кульминацией в развитии муз. К. эпохи Просвещения (в 1760–70-х гг.) стало творч. содружество К. В. [Глюка](#) и либреттиста Р. [Кальцабиджи](#). В операх и балетах Глюка классицистские тенденции выразились в подчёркнутом внимании к этич. проблемам, развитию представлений о героике и великодушии (в муз. драмах парижского периода – в непосредственном обращении к теме долга и чувства). Нормам К. соответствовали также жанровая чистота, стремление к макс. концентрации действия, сведённого практически к одной драматич. коллизии, строгий отбор выразит. средств в

соответствии с задачами конкретной драматич. ситуации, предельное ограничение декоративного элемента, виртуозного начала в пении. Просветительский характер трактовки образов сказался в сплетении благородных качеств, присущих классицистским героям, с естественностью и свободой выражения чувств, отразившими влияние сентиментализма.

В 1780–90-е гг. во франц. муз. театре находят выражение тенденции революц. К., отражающие идеалы Франц. революции 18 в. Генетически связанный с предшествовавшим этапом и представленный гл. обр. поколением композиторов – последователей глюковской оперной реформы (Э. [Мегюль](#), Л. [Керубини](#)), революц. К. акцентировал прежде всего гражданственный, тираноборческий пафос, ранее свойственный трагедиям П. Корнеля, Вольтера. В отличие от произведений 1760–70-х гг., в которых разрешение трагич. конфликта было труднодостижимо и требовало вмешательства внешних сил (традиция «*deus ex machina*» – лат. «бог из машины»), для

сочинений 1780–1790-х гг. стала характерной развязка через героич. деяние (отказ в повиновении, протест, зачастую акт возмездия, убийство тирана и т. п.), создававшее яркую и эффектную разрядку напряжения. Подобный тип драматургии лёг в основу жанра «оперы спасения», появившегося в 1790-х гг. на пересечении традиций классицистской оперы и реалистич. мещанской драмы.

В России в муз. театре самобытные проявления К. единичны (опера «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи, мелодрама «Орфей» Е. И. Фомина, музыка О. А. Козловского к трагедиям В. А. Озерова, А. А. Шаховского и А. Н. Грузинцева).

По отношению к комической опере, а также инструментальной и вокальной музыке 18 в., не связанной с театральным действием, термин «К.» применяется в значит. мере условно. Он иногда используется в расшир. смысле для обозначения начального этапа классико-романт. эпохи, галантного и классического стилей (см. в ст. Венская классическая школа, Классика в музыке), в частности с целью избежать оценочности (напр., при переводе нем. термина «Klassik» или в выражении «русский классицизм», распространяемом на всю рус. музыку 2-й пол. 18 – нач. 19 вв.).

В 19 в. К. в муз. театре уступает место романтизму, хотя отд. черты классицистской эстетики спорадически возрождаются (у Г. Спонтини, Г. Берлиоза, С. И. Танеева и др.). В 20 в. классицистские худож. принципы вновь возродились в неоклассицизме.

## Литература

Лит.: **Общие работы.** Zeitler R. Klassizismus und Utopia. Stockh., 1954; Peyre H. Qu'est-ce que le classicisme? P., 1965; Bray R. La formation de la doctrine classique en France. P., 1966; Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. М., 1966; Tapié V. L. Baroque et classicisme. 2<sup>e</sup> ed. P., 1972; Венас Н. Le classicisme. P., 1974; Золотов Ю. К. Нравственные основы действия во французском классицизме XVII в. // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1988. Т. 47. № 3; Zuber R., Cuénin M. Le classicisme. P., 1998.

**Литература.** Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII в. М., 1967; Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. М., 1968; Серман И. З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973; Морозов А. А.

Судьбы русского классицизма // Русская литература. 1974. № 1; Jones T. B., Nicol B. Neo-classical dramatic criticism. 1560–1770. Camb., 1976; Москвичева Г. В. Русский классицизм. М., 1978; Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980; Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; Русский и западноевропейский классицизм. Проза. М., 1982; L'Antiquité gréco-romaine vue par le siècle des lumières / Éd. R. Chevallier. Tours, 1987; Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. Stuttg.; Weimar, 1993; Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000; Génétiot A. Le classicisme. P., 2005; Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма. М., 2007.

**Архитектура и изобразительное искусство.** Гнедич П. П. История искусств... М., 1907. Т. 3; он же. История искусств. Западноевропейское барокко и классицизм. М., 2005; Брунов Н. И. Дворцы Франции XVII и XVIII вв. М., 1938; Blunt A. François Mansart and the origins of French classical architecture. L., 1941; idem. Art and architecture in France. 1500 to 1700. 5th ed. New Haven, 1999; Hauteceur L. Histoire de l'architecture classique en France. P., 1943–1957. Vol. 1–7; Kaufmann E. Architecture in the age of Reason. Camb. (Mass.), 1955; Rowland B. The classical tradition in western art. Camb. (Mass.), 1963; Коваленская Н. Н. Русский классицизм. М., 1964; Vermeule C. C. European art and the classical past. Camb. (Mass.), 1964; Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII в. М., 1971; он же. Западноевропейская живопись 17 в. Тематические принципы. М., 1989; Николаев Е. В. Классическая Москва. М., 1975; Greenhalgh M. The classical tradition in art. L., 1978; Fleming J. R. Adam and his circle, in Edinburgh and Rome. 2nd ed. L., 1978; Якимович А. К. Классицизм эпохи Пуссена. Основы и принципы // Советское искусствознание '78. М., 1979. Вып. 1; Золотов Ю. К. Пуссен и вольнодумцы // Там же. М., 1979. Вып. 2; Summerson J. The classical language of architecture. L., 1980; Gnudi C. L'ideale classico: saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento. Bologna, 1981; Howard S. Antiquity restored: essays on the afterlife of the antique. Vienna, 1990; The French Academy: classicism and its antagonists / Ed. J. Hargrove. Newark; L., 1990; Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990; Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб., 2003; Карев А. Классицизм в русской живописи. М., 2003; Бедретдинова Л.

Екатерининский классицизм. М., 2008.

**Театр.** Celler L. Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle, 1615–1680. P., 1869. Gen., 1970; Манциус К. Мольер. Театр, публика, актеры его времени. М., 1922; Mongredien G. Les grands comédiens du XVIIe siècle. P., 1927; Fuchs M. La vie théâtrale en province au XVIIe siècle. P., 1933; О театре. Сб. статей. Л.; М., 1940; Kernodle G. R. From art to theatre. Chi., 1944; Blanchart P. Histoire de la mise en scène. P., 1948; Вилар Ж. О театральной традиции. М., 1956; История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1956–1988; Велехова Н. В спорах о стиле. М., 1963; Бояджиев Г. Н. Искусство классицизма // Вопросы литературы. 1965. № 10; Leclerc G. Les grandes aventures du théâtre. P., 1968; Минц Н. В. Театральные коллекции Франции. М., 1989; Гительман Л. И. Зарубежное актерское искусство XIX в. СПб., 2002; История зарубежного театра. СПб., 2005.

**Музыка.** Материалы и документы по истории музыки. XVIII в. / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934; Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934; он же. Героический стиль в опере. М., 1936; Ливанова Т. Н. На пути от Возрождения к Просвещению XVIII в. // От эпохи Возрождения к XX в. М., 1963; она же. Проблема стиля в музыке XVII в. // Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966; она же. Западноевропейская музыка XVII–XVIII вв. в ряду искусств. М., 1977; Lütolf M. Zur Rolle der Antiquité in der musikalischen Tradition der französischen Epoque Classique // Studien zur Tradition in der Musik. Münch., 1973; Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII вв. // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; Луцкер П. В. Стилевая проблематика в музыкальном искусстве на рубеже XVIII–XIX вв. // Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. М., 1998; Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII в. М., 1998–2004. Ч. 1–2; Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М., 2006.